

115

**Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis**

**Studia Linguistica VII
Dialog z tradycją
część 2**

Komitet Redakcyjny

Stanisław Koziara (redaktor naczelny) stan@up.krakow.pl

Krystyna Kowalik (z-ca redaktora naczelnego) krystynakowalik@gmail.com

Marceli Olma (sekretarz redakcji) molma73@o2.pl

Rada Naukowa

Stanisław Bąba (Poznań), Leszek Bednarczuk (Kraków), Irena Bogaczová (Ostrawa, Czechy), Aleš Brazgunoň (Mińsk, Białoruś), Krystyna Kleszczowa (Katowice), Andrzej Maria Lewicki (Lublin), Maciej Mączyński (Kraków), Elżbieta Rudnicka-Fira (Kraków), Juraj Rusnák (Preszów, Słowacja), Marian Skab (Czerniowce, Ukraina), Edward Stachurski (Kraków), Tadeusz Szymański (Kraków), Bogdan Walczak (Poznań)

Redaktorzy tematyczni tomu VII: Stanisław Koziara, Ewa Młynarczyk, Bogusław Skowronek

Kolegium recenzentów

Czesław Bartuła (Kielce), Aleksandra Cieślikowa (Kraków), Małgorzata Kita (Katowice), Marian Kucała (Kraków), Maria Malec (Kraków), Marta Pančiková (Ostrawa, Czechy), Bożena Sieradzka-Baziur (Kraków), Kazimierz Sikora (Kraków)

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2012

ISSN 2083-1765

Adres redakcji

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków

tel.: 12-662-61-50; 12-662-63-99

www.studling.edu.pl

Zapraszamy na stronę internetową:

<http://www.wydawnictwoup.pl>

Druk i oprawa

Zespół Poligraficzny UP, zam. 47/12

Od Redakcji

Dynamika przemian cywilizacyjnych objawiająca się powstaniem społeczeństwa informacyjnego i nowych technik przekazu, ujawnienie się mechanizmów globalizacyjnych oraz ekspansja wzorców kultury masowej składają się na zespół procesów, które znajdują wyraźne odbicie w szeroko pojętej przestrzeni komunikacji międzyludzkiej. Jest to zarazem kompleks zjawisk zachęcający do podjęcia interdyscyplinarnej dyskusji nad polskimi doświadczeniami w tym względzie, do poszukiwań odpowiedzi na pytania o miejsce tradycji w tych przemianach, a także do wskazania zagrożeń, jakie niesie z sobą jednostronnie pojęty zachwyty nowoczesnością, czy wreszcie do znajdowania sposobów łączenia owych sprzeczności oraz eksponowania tego, co tradycyjne i zarazem wspólne.

Jedną z prób wyjścia naprzeciw potrzebie tego rodzaju dyskusji jest dwuczęściowa publikacja *Dialog z tradycją*. Kluczowe i jednocześnie tytułowe słowo „dialog” czyni ową refleksję otwartą na różne spojrzenia i odniesienia do tradycji. Tę bowiem chcemy postrzegać jako twórcze dziedzictwo, a nie wyłącznie zamknięty kłamrą czasu obszar zjawisk i doświadczeń minionych. Do tak pojętej debaty zaproszenie przyjęli przedstawiciele różnych dyscyplin, reprezentujący kilka krajowych ośrodków akademickich: od filologów językoznawców i literaturoznawców po badaczy zajmujących się teoretycznymi i praktycznymi zagadnieniami medioznawczymi i kulturowymi. Dzięki udziałowi w tej inicjatywie także reprezentantów zagranicznych placówek naukowych (Białoruś, Słowacja, Ukraina) możliwe stało się rozszerzenie dyskusji o inne niż tylko polskie doświadczenia.

Podstawową i najliczniej reprezentowaną domenę tematyczną tworzą opracowania ujmujące zagadnienie tradycji w perspektywie lingwistycznej: od próby jej zdefiniowania po rozliczne egzemplifikacje materiałowe tytułowej formuły dialogu z tradycją. Szczegółowe omówienie znalazły tu wielorakie płaszczyzny oglądu zarówno polszczyzny ogólnej, jak i jej różnych odmian funkcjonalnych, zawodowych i regionalnych. Ta partia materiałów złożyła się na pierwszą część publikacji *Dialog z tradycją*, wydanej jako szósty tom rocznikowej serii „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica” (Kraków 2011).

Z kolei zrodzona w ramach tej dyskusji literaturoznawcza część opracowań przybliży miejsce i sposoby odwołań do tradycji w praktyce literackiej u wybranych twórców rodzimych i obcojęzycznych. Wreszcie krąg osobny, niezwykle istotny dla ukazania i zrozumienia współczesnych procesów i przemian kulturowych, tworzy zespół prac spoglądających na zagadnienie tradycji przez pryzmat zjawisk medialnych

oraz najnowszych form komunikacji społecznej. Te zaś obszary tematyczne wypełniają zawartość obecnego, siódmego tomu krakowskich „Studia Linguistica”.

Zachęcając do lektury obydwu partii niniejszej publikacji, żywimy jednocześnie nadzieję, że choć w części przyczyni się ona do zrozumienia wielu złożonych problemów współczesności oraz wzbudzi pragnienie poszukiwania i podtrzymywania koniecznej więzi z przeszłością w imię najlepiej pojętego dialogu z tradycją.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

I. DIALOG Z TRADYCJĄ W LITERATURZE

Olha Bandrowska

Uniwersytet im. Iwana Franki we Lwowie, Ukraina

James Joyce a powieść hipertekstowa. Perspektywa dialogiczna i eksperyment narracyjny

Dialog z tradycją stanowi dość skomplikowany problem naukowy, koncentrujący się na ważnych zjawiskach i cechach kultury, w tym literatury pięknej XX wieku, oraz wymagający bardzo dokładnego określenia kierunków metodologicznych. Celem niniejszych rozważań jest ustalenie, w jakiej mierze powieść hipertekstowa, która powstaje w ramach hipertekstowej subkultury i sytuuje się na pograniczu nowoczesnych osiągnięć techniki i twórczości artystycznej, stanowi kontynuację czy też pogłębienie innowacyjnego charakteru prozy Jamesa Joyce'a, a w szerszym zakresie – modernistycznych eksperymentów w zakresie słowa artystycznego. Analiza tej kwestii pozwoli sprecyzować charakter związku między modernizmem a postmodernizmem.

Tradycja i trans-dyskursywność.

Aspekt teoretyczny a podejścia metodologiczne

W ciągu ostatnich stu lat ogromne zainteresowanie badawcze problematyką tradycji spowodowane jest jej przynależnością do najważniejszych wymiarów kultury, różnorodnością zjawisk, jakie pojęcie to obejmuje, oraz całkowicie uzasadnioną próbą przezwyciężenia ukształtowanego przez dyskurs oświatowy nastawienia do interpretacji tradycji poprzez binarną opozycję „tradycja – teraźniejszość”. Skuteczne i perspektywiczne pod względem strategii wydają się te koncepcje, w obrębie których kluczowe pojęcia, takie jak „moderna”, „modernizm”, „modernizacja”, wykorzystywane do analizy cywilizacyjnej i kulturowej, są ściśle powiązane z uświadomieniem tradycji jako czynnika współczesnego rozwoju społeczeństwa i kultury, oraz, jak to ujął Jürgen Habermas, stanowią nieodłączną część procesu „przekazywania wartości kultury w całej jej pełni”. Należy też zwrócić uwagę, jak ogromną rolę w tej koncepcji odgrywa metoda demonstracji tradycyjnych zasad i wartości. Nie przez przypadek pojęcia opracowane w socjologii Maksa Webera nabierają metadyscyplinarnego znaczenia i aktualizowane są jako idea poszukiwania racjonalnie zmodernizowanych mechanizmów aktywizacji potencjału, czyli możli-

wości właściwych dla tradycji, a więc również kształtowania nowego naukowego obrazu rzeczywistości w humanistyce drugiej połowy XX wieku.

Odwołując się do problemów estetycznego modernizmu i dokonując analizy pojęcia „nowoczesność”, Habermas udowadnia, że modernizm zachowuje „ukrytą więź, wzajemne powiązanie z klasyką, z tym, co ponadczasowe”, a modernistyczne jest to, co „sprzyja obiektywnemu wyrażeniu aktualności ducha czasów, która przez cały czas jest odnawiana”. Rozpatrując postmodernizm w kontekście modernizmu jako specyficznego niedokończonego projektu, niemiecki filozof nazywa go „stronictwem »młodokonserwatywnym«, którego członkowie, opuszczając »nowoczesny świat«, nabywają kluczowych doświadczeń modernizmu estetycznego”¹. Z przytoczonych powyżej twierdzeń można wyprowadzić skuteczną dla naszego badania ideę paradygmatycznej jedności estetycznych źródeł literatury pięknej XX wieku. Istotny więc jest nie stosunek Habermasa do postmodernizmu, lecz idea otwartości i aktualności kultury modernizmu, jego osiągnięć estetycznych i artystycznych mających wielkie znaczenie pod koniec XX wieku.

Zbliżoną problematykę rozpatruje Michel Foucault w artykule *Czym jest Oświecenie*:

Nowoczesność często próbuje się określić poprzez świadomość nieciągłości czasu: zerwanie z tradycją, poczucie nowatorstwa, upajanie się upływającą chwilą [...] jednak bycie nowoczesnym nie polega na rozpoznawaniu i akceptacji owego wiecznego ruchu; przeciwnie, wiąże się z przyjęciem pewnej postawy wobec tego ruchu; a ta dobrowolna, trudna postawa polega na uchwyceniu czegoś niezmiennego, co nie znajduje się gdzieś na zewnątrz, poza chwilą obecną, lecz w niej samej².

Bez wątplenia problematyka tradycji jest również aktualna w hermeneutyce filozoficznej Hansa-Georga Gadamera (tradycja jako składowa koła hermeneutycznego, jako kolejność jej nowych interpretacji). Opracowując estetyczny aspekt własnej teorii, uczony podkreśla, że prawdziwe dzieło sztuki „zawsze sięga poza granice historyczne”, więc posiada pod tym względem „ponadczasową aktualność”, a jednocześnie ustala granice adekwatności, czyli „nie dopuszcza dowolnej interpretacji”³.

Ważne jest również to, że współczesna wiedza humanistyczna jest kształtowana wyłącznie w sposób dialogiczny, a więc nie jest przypadkiem, że filozofia dialogu staje się nurtem humanistycznym pierwszej połowy XX wieku. „Istnieć – jak pisał Michaił Bachtin – to znaczy obcować z kimś dialogowo. Gdy kończy się dialog, kończy się wszystko. Dlatego więc dialog nigdy w istocie nie może i nie powinien się kończyć”⁴. „Myślę, więc mówię” – uważał Franz Rosenzweig, autor usystematyzowanej teorii o dialogicznym „nowym myśleniu”.

¹ Ю. Хабермас, *Модерн – незавершенный проект*, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php (dostęp: 20.10.2010).

² М. Фуко, *Что такое просвещение*, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Fuko/chto_prosv.php (dostęp: 20.10.2010).

³ Г.Г. Гадамер, *Герменевтика і поетика, Вибрані твори*, Київ 2001, s. 8.

⁴ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, [w:] *Художественная литература*, Москва 1972, <http://www.philosophy.ru/library/bahtin/01/> (dostęp: 20.10.2010).

Dialogiczny początek jest szczególnie zauważalny w rozwoju myślenia artystycznego XX wieku. Nowe artystyczne modele świata, promowane w literaturze modernizmu, a w drugiej połowie XX wieku – postmodernizmu, potwierdziły rezygnację z monologiczności, która spowodowała zmiany na wielką skalę dotyczące roli pisarza i jego stosunków z czytelnikiem. W ciągu stulecia uległa również zmianom socjokulturowa funkcja literatury – nie tylko odnowiono, ale także znacznie poszerzono jej narracyjny obraz, co doprowadziło do zasadniczych zmian w zakresie rozumienia literatury pięknej z punktu widzenia krytyki literackiej. W kwestiach dotyczących tradycji literackiej również stopniowo stosuje się myślenie dialogiczne. Jeżeli w manifestach awangardowych początku XX wieku wyraźny jest negatywny stosunek do sztuki klasycznej (np. zawzięty buntownik przeciw kanonom Filippo Tommaso Marinetti w *Manifeście futuryzmu* z roku 1909 nazywa muzea „cementarzami, sypialniami publicznymi i absurdalnymi rzeźniami malarzy i rzeźbiarzy”), nieco później opozycja między tradycją a literaturą współczesną nie tylko ustępuje miejsca dialogowi, lecz również jest ujmowana w inny, nowatorski sposób.

Z tego punktu widzenia oczywistym autorytetem w pojmowaniu tradycji w XX wieku był Thomas Stearns Eliot.

Znaczenie artysty, jego ocena – pisał on – ustala się i następuje dopiero przy zestawieniu stworzonych przez niego dzieł z dziełami artystów i poetów przeszłości. Nie można go oceniać w sposób izolowany, lecz należy – w celu porównania i dla kontrastu – wydawać o nim sąd, porównując go z poprzednikami [...] gdy już powstało dzieło literackie, wydarzenie to w pewien sposób dotyczy również wszystkich dzieł, które istniały dotychczas. Istniejące zabytki tworzą idealną zgodność, która ulega zmianom, gdy tylko pojawia się nowe (istotnie nowe) dzieło sztuki...⁵.

Wybitny poeta i krytyk nie tylko likwiduje ostrą opozycję „tradycja – nowoczesność”, lecz również proponuje dialektyczne, dwukierunkowe spojrzenie na tę pierwszą: nie tylko tradycja jest miernikiem współczesnego dzieła sztuki, ale także najnowsze osiągnięcia w zakresie literatury wywierają wpływ na konfigurację tradycji.

Takie otwarte rozumienie tradycji przez Eliota nie przeczy nowoczesnym teoriom powstającym w ramach refleksji postmodernistycznej. Rozmyślenia Foucaulta zawarte w jego książce *Porządek dyskursu* (1970) poszerzają i precyzują pogląd na tradycję ukształtowany przez poprzedników.

Francuski uczony wprowadza pojęcie trans-dyskursywności i dokonuje jego szczegółowej analizy. Rozumie on przez nie taki typ dyskursywności, który posiada potencjał generowania i otwiera w środowisku kulturowym określoną tradycję praktyk dyskursywnych⁶. Dyskursy takiego rodzaju pozwalają tworzyć (i to w nieskończoność) nowe dyskursy. Specyfika autorów, którzy zajęli pozycję trans-dyskursywności, polega na tym, że „są oni nie tylko autorami własnych dzieł i książek”, lecz że stworzyli coś więcej: możliwość i reguły powstawania innych tekstów. Zdaniem Foucaulta założyciel tradycji jest twórcą zasady doktrynalnej tożsamości, którą jej wyznawcy zachowują w integralnej formie. W literaturze składa się na to

⁵ Т.С. Элиот, *Назначение поэзии. Статьи о литературе*, Киев 1996, s. 159.

⁶ *Постмодернизм. Энциклопедия*, Минск 2001, s. 843.

cały zestaw określonych oznak i cech charakterystycznych (jak na przykład powieść gotycka, której odkrycia poetologiczne aktualne są do dnia dzisiejszego).

Inicjator dyskursu, czyli pisarz zajmujący pozycję trans-dyskursywności, nie tylko stwarza możliwość i opracowuje reguły paradygmatyczne tworzenia innych tekstów w granicach konstатовanego dyskursu, lecz również otwiera przestrzeń tworzenia zasadniczo odmiennych tekstów, które mogą na przykład wchodzić w pojęciową sprzeczność z innymi, zachowując przy tym zgodność z wyjściowym typem dyskursu: „inicjator dyskursywności otwiera możliwość czegoś odmiennego od siebie – czegoś, co jednak do niego należy”⁷.

Jako przykład Foucault przytacza koncepcję psychoanalizy Freuda i na jej podstawie dochodzi do wniosku, że tylko autor pozostający na pozycji trans-dyskursywności może być odbierany jako założyciel tradycji, jeżeli przez tradycję rozumie się nie historię epigonów, lecz prawdziwy rozwój właściwego dyskursu. Uważam, że reprezentowana przez Foucaulta idea transdyskursywności pozwoli również poszerzyć wiedzę o roli, jaką odgrywał w literaturze XX wieku James Joyce.

A zatem stosunek do tradycji nie jako do zbioru wciąż cieszących się autorytetem, choć nieco przestarzałych kanonów, lecz części składowej znaczeniowego *continuum* nowoczesności, jest potwierdzeniem określenia literatury jako złożonego, otwartego, dynamicznego i wielopoziomowego systemu artystycznego, którego rozwój w XX wieku jest dość niejednorodny i wewnętrznie sprzeczny. Z mojego punktu widzenia przy takim rozumieniu literatury najbardziej odpowiednie będzie stosowanie podejścia synergetycznego, które bez wątpienia aktualizuje pojęcia otwartości, rizomatyczności, zmienności poetologicznej i interpretacyjnej oraz nielinearności w analizie tekstu artystycznego. W zakresie estetyki, zdaniem rosyjskiego uczonego Mojsieja Samojłowicza Kagana,

paradygmat synergetyczno-poznawczy stwarza głębsze i bardziej wyrafinowane sposoby [...] przedstawienia prawidłowości kształtowania się i rozwoju nowoczesnego, dynamicznego stanu świadomości estetycznej oraz kultury artystycznej na zróżnicowanych poziomach: chodzi przede wszystkim o ujawnienie nielinearnego charakteru procesu kształtowania się świadomości estetycznej i twórczości artystycznej ludzkości w procesie antropo-socjo-kulturogenezy⁸.

W literaturze znaleźć można wiele przykładów tekstów, w analizie których daje się owocnie stosować strategie synergetyczne. Dotyczy to szczególnie utworów, których nie można sprowadzić tylko do funkcji przedstawiającej, ponieważ one same zawierają analizę sposobów przedstawienia – będą to na przykład utwory Stéphane’a Mallarmé’ego, Joyce’a, Marcela Prousta, Jorgego Luisa Borgesa oraz wszystkich postmodernistów. Szczególne perspektywy z punktu widzenia stosowania analizy synergetycznej stwarza literatura hipertekstowa, zawierająca w sobie opozycję względem stacjonarnie zadanego końcowego sensu i pozwalająca na ruch semantyczny, skierowany na rozwój akcji. Ten typ literatury wyraźnie demonstruje

⁷ Ibidem, s. 844.

⁸ М.С. Каган, *Эстетика и синергетика*, [w:] *Материалы научной конференции. 20–21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений*, Санкт-Петербург 1999, s. 40–42.

cechę właściwą dla myślenia artystycznego w całości, czyli procesualność, dzięki której realizowany jest jej potencjał narracyjny i zmysłowy⁹.

Trans-dyskursywne stanowisko Joyce'a a powieść hipertekstowa

Powszechnie wiadomo, że twórczość Jamesa Joyce'a, a przede wszystkim jego powieści *Ulisses* i *Finneganów tren*¹⁰, miały wpływ na rozwój literatury światowej XX wieku. Sergiej Eisenstein podkreślał, że formalnie Joyce osiągnął granice możliwości literatury, a więc powtórzenie tego, czego dokonał w dziedzinie słowa artystycznego, jest niemożliwe. Jak zauważa Umberto Eco w swoich *Poetykach Joyce'a*, *Ulisses* to przedsięwzięcie, które

miało całkowicie przemienić kulturę poprzez jej całkowite przetrwanie, krytyczną dekonstrukcję, i radykalną rekonstrukcję [...] *Ulisses* przedstawia się jako niepokojący tygiel, w którym zachodzi coś niebywałego: rozpad obiektywnych stosunków, uświęconych przez tysiącletnią tradycję [...] ta operacja nie jest dokonywana na rzeczach: dokonywana jest w języku, za pomocą języka i na języku...¹¹.

Według Eliota cechy *Ulisses*a doprowadziły do tego, że zmiany, które zaszły w narracji powieściowej, stały się koniecznością historyczną. Ostatnia powieść Joyce'a, *Finneganów tren*, jest swoistą rekonstrukcją nocy przeżytej przez pewnego Kogoś i tekst utworu można odbierać jako balansowanie na granicy świadomości i podświadomości, opowieść osoby śpiącej, a dźwiękowa rzeczywistość świata jest podawana w procesie jej obróbki przez intelekt. W obu utworach innowacje poetologiczne, zabawowe tudzież ironiczne podejście, wsparte wielką liczbą oryginalnych zabiegów lingwistycznych i technik narracyjnych, kierują się ku odtworzeniu fenomenu Człowieka w jego pełni i jedności. Model antropologiczny opracowany przez Joyce'a uwzględnia wszystkie różnorodne autotransformacyjne i komunikacyjne sposoby reprezentacji i strategie ludzkiego działania – zewnętrzne i wewnętrzne, fizyczne, psychiczne oraz intelektualne.

Irlandzki pisarz wywarł wpływ nie tylko na literacką i szerszą przestrzeń kulturową XX wieku, wprowadzając określone struktury tekstowe, techniki i motywy,

⁹ Spośród polskich literaturoznawców analizą strategii synergetycznych w literaturze zajmował się Mariusz Bartosiak, który w rozdziale *Zastosowanie teorii chaosu w badaniach literackich* książki pt. *Literatura. Teoria. Metodologia*, wydanej w Warszawie w 2001 roku pod red. Danuty Ulickiej, zaznaczył, że „nieliniowa dynamika, bardziej znana jak teoria chaosu, chaologia albo nauka o chaosie, obejmuje na dzień dzisiejszy całą humanitarystykę w szerokim jej rozumieniu”, „ale nie jest to teoria w sensie staromodnym” (s. 447). W związku z powyższym trudno byłoby mówić o chaologii jako kierunku badań literackich, chodzi raczej o strategię chaologii. Ważne dla danego badania są rozmyślenia polskiego badacza o tym, że problematyka chaologii pojawia się najczęściej w ramach dyskusji na temat zmian zachodzących w kulturze. W przypadku literatury najbardziej dotyczy ona przejściowych okresów w jej rozwoju. Należy zaznaczyć, że we współczesnym literaturoznawstwie istnieje tendencja, zgodnie z którą XX wiek jest rozpatrywany jako okres przejściowy (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Современная русская литература*, Москва 2003; badania literaturoznawców ukraińskich: W. Gusiewa, A. Merezynskiej, N. Iljińskiej).

¹⁰ Cytaty z powieści podaję w tłumaczeniu Iryny Scopinoy.

¹¹ У. Эко, *Поэтики Джойса*, пер. с итал. А. Коваль, Санкт-Петербург 2000, s. 163–164.

które można było powtórzyć, wykorzystać i rozwinąć. Odkrył także zasadniczo nowe perspektywy artystycznej konceptualizacji Człowieka i opracował takie parametry rozumienia tego, co nowe i innowacyjne – to zaś pozwoliło określić szersze wymiary dalszego rozwoju literatury. Właśnie dlatego Joyce należy do pisarzy trans-dyskursywnych, których uważać można za inicjatorów dyskursu. Rezygnacja z linearności, dowolna liczba wewnętrznych powiązań tekstowych i – odpowiednio – dowolna liczba znaczeń i interpretacji charakteryzujących świat powieściowy Joyce’a, znajduje wyraziste odzwierciedlenie w literaturze współczesnej, a zwłaszcza w amerykańskiej powieści hipertekstowej¹². W drugiej połowie lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku powstają teksty, których sposobem istnienia jest komputer i światowa sieć internetowa. Badacze literatury hipertekstowej potwierdzają dynamikę jej rozwoju: powieści *Afternoon. A Story* (1987) Michaela Joyce’a i *Victory Garden* (1991) Stuarta Moulthropa uznano już za „klasykę”, a utwory, w których wykorzystane zostały nowoczesne technologie multimedialne, traktowane są jako świadectwa dalszego rozwoju tego typu prozy (Shirley Jackson, Merlin Coverly)¹³.

Z reguły przedstawiciele literatury hipertekstowej nie przekraczają granic tradycyjnej tematyki i problematyki. Na przykład pod względem tematyki utwory Michaela Joyce’a i Moulthropa odzwierciedlają fragmenty współczesnej historii świata i USA, życia przeciętnych Amerykanów. W *Victory Garden* Moulthropa jest to wojna w Zatoce Perskiej w 1991 roku – uwiaryściła ona istotne cechy współczesnego świata, do których zalicza się wysoki poziom techniki wojskowej oraz natychmiastowość przekazywania wszelkich informacji w telewizji, a co za tym idzie – wszechobecność współczesnego człowieka i zmiany w jego orientacji światopoglądowej. Podstawową ideę utworu autor realizuje poprzez stosunek każdego z bohaterów do wspomnianych wydarzeń: „Wszystko to nie może odbywać się w rzeczywistości [...] Przecież to koniec XX wieku. Wojna jest czymś, o czym się mówi na lekcjach historii...” – mówi bohaterka powieści Weronika Ranbiord¹⁴. Jednocześnie intertekstualny charakter, duża liczba cytatów oraz budowa pojedynczych bloków tekstowych utworu przypominają siódmy rozdział *Ulissesa*, którego istotę sam Joyce określił mianem „ironii zwycięstwa” czy „złudności przywileju”, rozumiejąc przez to historię stosunków anglo-irlandzkich. Przedstawiając fragment współczesnej historii, Moulthrop przytacza cytaty ze współczesnych pisarzy, dziennikarzy i naukowców, a tekst powieści zawiera wiele fragmentów z artykułów gazetowych i publikacji naukowych (na przykład kluczowym cytatem powieści jest idea „teleteorii” amerykańskiego profesora Gregory’ego Ulmera: „Teraz wszystko chce być telewizją”).

Przede wszystkim jednak zadania formalne podejmowane przez autorów powieści hipertekstowych dają możliwość kreacyjnego „powrotu” do tekstów Jamesa Joyce’a. Dzięki interaktywnym środkom funkcjonowania w powieści hipertekstowej

¹² Bez wątplenia historia kultury i literatury pięknej przytacza wiele przykładów utworów nieliniowych, które mogą być rozpatrywane jako prototyp hipertekstu: na przykład *Księga zmian*, *Księga tysiąca j jednej nocy*, utwory L. Carrolla, J.L. Borgesa i wiele innych.

¹³ К. Рітц-Ракул, *Поетика гіперроману у культурологічній та літературно-критичній перспективі (на прикладі романів М. Джойса, С. Моултропа, Ш. Джексона, М. Каверлі)*, Дніпропетровськ 2002.

¹⁴ S. Moulthrop, *Victory Garden*, Watertown 1991.

tworzy się pole do eksperymentowania z systemem narracji, w którym każdy czytelnik samodzielnie konstruuje fabułę. Powieści tworzone w postaci programu komputerowego pozwalają przenosić się z jednego bloku tekstowego do innego zgodnie z wybranym przez czytelnika systemem odsyłaczy. Powieść Michaela Joyce'a *Afternoon. A Story* składa się z 539 leksji i 951 połączeń między nimi, natomiast powieść *Victory Garden* Moulthropa zawiera powyżej 900 leksji połączonych z sobą ogromną liczbą odsyłaczy (już na początku tekstu dołączona jest do niego mapa z zaznaczonymi na niej imionami głównych bohaterów, czytelnik może więc samodzielnie kliknąć na jedno z nich, wybierając w spontaniczny sposób jakiś wątek tematyczny powieści). Struktura narracyjna badanych utworów nie ma początku ani końca, a idea labiryntu urzeczywistniana jest w tekście na wszystkich poziomach akcji narracyjnej. Moulthrop określa strukturę swojej powieści jako „[...] historię, albo raczej system historii, której zarysy mogą się zmieniać przy każdym powtórnym czytaniu. Jak każdy labirynt lub zagadka *Victory Garden* często prowadzi Państwa tam, gdzie Państwo już byli”¹⁵.

Jak wiadomo, model artystycznego świata Jamesa Joyce'a jest również nielinearny: każda idea, każdy obraz i motyw cyklicznie się powtarzają, wzbogacając swoje wartości znaczeniowe. Należy przy tym zwrócić uwagę, że *Finneganów tren* Joyce'a zbudowany jest z zachowaniem zasady kolistości – nie zawiera ani początku, ani końca, ostatnie zdanie służy jako początek, a zdanie pierwsze jest zakończeniem zdania złożonego. W ten sposób pod względem struktury powieść przypomina zamknięte koło¹⁶. Nie przypadkiem właśnie *Finneganów tren* uważany jest za jeden z pierwszych przykładów powieści hipertekstowej.

Charakterystyczną cechą powieści hipertekstowej jest również zmiana charakteru akcji na zasadzie kolistości, narracyjna fragmentaryczność i rizomatyczność oraz otwartość interpretacyjna. Dla autora takiego utworu największym problemem jest otwarty charakter wszystkich leksji, ponieważ każda z nich może mieć nie jedną, a mnóstwo wariantów dalszego rozwoju akcji. W trakcie lektury czytelnik uświadamia sobie, że ma do czynienia z konstrukcją fabuły, która składa się ze stosunkowo niezależnych od siebie fragmentów. W powieści Moulthropa takim przykładem są następujące dwie leksje: jedna zawierająca tylko wyraz „pokój” i druga z rysunkiem: czarnym kwadratem. Obie mogą być odbierane jako końcowe, a więc w głównej mierze od czytelnika zależy, w jakim kierunku pod względem wątku tematycznego będzie się on poruszał, czytając powieść, i która leksja rzeczywiście znajdzie się na końcu.

Podsumowanie

Twórczość Jamesa Joyce'a jest zjawiskiem artystycznym na skalę otwierającą przestrzeń tworzenia nowych dyskursów. Różniąc się od dyskursów Joyce'a, są one jednak powiązane z jego tekstami. W przypadku powieści hipertekstowej charakter tej zależności związany jest przede wszystkim z eksperymentem narracyjnym,

¹⁵ S. Moulthrop, *Reading from the Map. Methonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths*, red. P. Delany, G.P. Landow, Cambridge, MA 1991, s. 119–132.

¹⁶ J. Joyce, *Finnegans Wake*, London – Boston 1975, s. 628, s. 3.

ponieważ wartość estetyczna tych najnowszych utworów wciąż pozostaje pod znakiem zapytania.

W utworach Joyce'a, jak i w tekstach innych przedstawicieli modernizmu (np. *Orlando* Virginii Woolf), zawarta jest zasada gry ze strukturą i z sensem; gry, która – by posłużyć się cytatem z Foucaulta – „polega na tym, by z jednej strony powiedzieć: tam już było wszystko – wystarczyło tylko to przeczytać [...]; i na odwrót: nie – niczego takiego w ogóle nie ma...”. Właśnie dlatego, dokonując analizy paradygmatu artystycznego modernizmu i postmodernizmu, warto pamiętać o tradycji dyskursywności, która powstała na początku XX wieku, rozwijała się w ciągu tego stulecia i spowodowała, że otwartość i zmienność stały się punktami orientacyjnymi na drodze ku poznawaniu zjawisk artystycznych tego okresu.

James Joyce and Contemporary Hypertextual Novel: The Dialogic Perspective and the Narrative Experiment

Abstract

The paper focuses on tradition and those 20th century interpretations of tradition in which it is understood as an essential factor in modern culture and literature. The author's standpoint is that the concept of trans-discursivity broadens the understanding of tradition since, according to Michel Foucault, a writer or a scholar in the position of trans-discursivity produces not just paradigmatic rules for the formation of texts within the defined discourse boundaries but opens up a possibility of creating texts that, although conceptually different from the original type of discourse, nevertheless maintain relevance to it. It has been demonstrated that the innovations introduced by James Joyce in his *Ulysses* and *Finnegans Wake* allow the reader to approach his works in terms of trans-discursivity. Contemporary American hypernovels, *Afternoon: A Story* by Michael Joyce and *Victory Garden* by Stuart Moulthrop, provide ample evidence to support this claim given that their openness and rhizomatic, non-linear character of their narratives is rooted in the Joycean tradition of discursivity.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Paweł Binek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wskaźniki znaczenia w poemacie *Widma* Tadeusza Gajcego

Ogólne reguły semantycznej integracji wypowiedzi poetyckiej

Ponieważ odczytanie sensu wypowiedzi, jak również znaczenia każdej jednostki językowej w niej występującej, możliwe jest ostatecznie na podstawie identyfikacji użycia znaku rozumianego wszechstronnie, poczynając od wyrazu, a skończywszy na tekście, rozpoznanie wielowymiarowego kontekstu pozostaje niezbędne zwłaszcza w procesie rozumienia dzieła sztuki literackiej. Wybrane wymiary kontekstowe wskazują w tej mierze znaczenie poszczególnych komponentów wypowiedzi. W tym ujęciu pozostają wskaźnikami znaczenia, a właściwie odczytane pełnią funkcję spajającą. Uaktywnienie tej funkcji jest koniecznością, stanowi – jak to określiła Maria Renata Mayenowa – nakaz integracji tekstu jako spójnego¹. Zignorowanie samego nakazu powoduje pełne niezrozumienie komunikatu albo uznanie go za bełkot, nie sposób więc nakaz ten oddalić podczas lektury tekstu.

O wskaźnikach znaczenia – jako o tekstowych wskaźnikach znaczenia wyrażen – pisze w *Semantyce wypowiedzi poetyckiej* Aleksandra Okopień-Sławińska. Przyjmując perspektywę komplementarności semantyki systemu językowego i semantyki wypowiedzi, uznaje dopełnianie się znaczenia strukturalnego, referencyjnego, pragmatycznego i metajęzykowego w obrębie znaczenia komunikatu. Swoją uwagę skupia na sposobie istnienia nadawcy i odbiorcy, jak również na semantyce związków wyrazowych w akcie wypowiedzi poetyckiej. Wspomina też o aspekcie genologicznym, ale nie zajmuje się nim szerzej.

Skupienie się na wymiarze leksykalnym Okopień-Sławińska tłumaczy tym, że w lepszej sytuacji są studia nad znaczeniem słowa jako składnikiem słownika ogólnego, natomiast postęp wiedzy w zakresie odczytów znaczeń słowa jako składnika konkretnej wypowiedzi jest o wiele mniejszy. Stwierdza więc, co następuje:

Natomiast badania nad znaczeniem słowa ukształtowanym w zróżnicowanej, ale zamkniętej serii użyć budzą słabsze zaciekawienie i w większości znanych mi wypadków podporządkowane zostają historyczno-socjologicznym studiom nad doktrynami po-

¹ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 2000, s. 423–425.

litycznymi, ideologicznymi czy religijnymi. W efekcie służą raczej charakteryzowaniu jakości światopoglądowych niż mechanizmów leksykalno-semantycznych².

Badaczka wskazuje w ten sposób bez wątpienia na nadużycia interpretacyjne. Zasadniczym problemem naukowym pozostaje wszakże to, że z analizy semantycznej wypowiedzenia nie możemy wyeliminować jakichkolwiek jakości, które są związane także z perspektywą polityczną czy religijną. Każdy kontekst, a więc każde zastosowanie wyrazu, co dotyczy również tekstu, musi być brany pod uwagę zależnie od jego obecności w tekście. Niemożliwe jest pomijanie kontekstu teistycznego albo ateistycznego, jeśli z nim się spotykamy. Byłoby to pominięcie wystąpień znaczenia wywoływanego przez konkretny kontekst. Mechanizmy leksykalno-semantyczne są w tej mierze ściśle związane również z jakościami światopoglądowymi. Nie oznacza to bynajmniej podporządkowywania badań studiom pozasemantycznym. Podstawą zaś w tej mierze pozostaje rozpoznanie relacji kontekstów rzeczywiście występujących w konkretnym tekście.

Kłopoty z nadużywaniem, a co za tym idzie – z brakiem operatywności pojęcia kontekstu, zjawily się wraz z żywiołowym rozwojem poststrukturalizmu w literaturoznawstwie i lingwistyce. Zauważył to Jerzy Bartmiński w 2001 roku, szczególnie podkreślając zbyt swobodne rozumienie pojęcia intertekstualności. W artykule *Kontekst założony, historyczny czy kreowany?*³ pisze, polemizując z Ryszardem Nyczem, zakładającym istnienie intertekstualności fakultatywnej, która nie ma wykładników tekstowych, ale powinna być uwzględniana podczas lektury tekstu:

Sądzę, że rozszerzenie pojęcia intertekstualności idzie tu za daleko, że z trzech możliwości traktowania kontekstu, sygnalizowanych w tytule tego artykułu, należałoby w imię operatywności pojęcia wyłączyć konteksty kreowane przez odbiorcę i traktować je w ramach komparatystyki [...]⁴.

Te trzy możliwości traktowania kontekstu to kontekst założony przez autora, czyli presuponowany przez sam tekst, kontekst historyczny, rekonstruowany na podstawie danych historycznych, związany z okolicznościami zaistnienia tekstu, oraz kontekst dowolnie ustanawiany przez odbiorcę, kreowany do celów porównawczych przez czytelnika, interpretatora, badacza.

Uwzględniając wszystkie powyższe spostrzeżenia, można przedstawić ogólne reguły semantycznej integracji wypowiedzi poetyckiej. Są to trzy zasady: 1. respektowanie semantycznych uwarunkowań systemowych języka i prawideł wypowiedzi, 2. analizowanie tekstu, 3. identyfikowanie sensu ogólnego tekstu oraz znaczeń składowych wywoływanych przez kontekst istotny, czyli wskaźnik znaczenia. Wskaźnikami znaczenia są tu poszczególne aspekty kontekstu, lecz tylko te, które realnie występują w tekście, a zatem mają swoje wykładniki tekstowe, związane z relacjami językowymi, jak i literackimi, zdolne są więc wywołać konkretne znaczenie, czyli je zaktualizować, uczynić aktywnym, a więc realnie występującym.

² A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001, s. 178–179.

³ Artykuł po raz pierwszy ukazał się w tomie *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001.

⁴ J. Bartmiński, *Kontekst założony, historyczny czy kreowany?*, [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2008, s. 59.

Rozpoznanie aspektów kontekstu wypowiedzi oraz ich waloryzacja jako wskaźników znaczenia wymaga przyjęcia porządku typologicznego samych aspektów. Porządek taki zidentyfikowała Jadwiga Puzynina w artykule *Kontekst a rozumienie tekstu*⁵, wyróżniając siedem aspektów kontekstowych wypowiedzi, które – jak zauważa – są pomocne w rozumieniu poszczególnych elementów, a także całości analizowanego tekstu. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z kontekstem językowym, w tym składniowym, leksykalnym oraz frazeologicznym. Po drugie, spotykamy kontekst parajęzykowy, czyli prozodyczny i ortograficzny. Po trzecie, rozpoznać możemy kontekst treściowy, w tym dotyczący świata przedstawionego. Po czwarte, znajdujemy kontekst strukturalny, czyli usytuowany w strukturze formalno-treściowej, stanowiący konkretyzację gatunkową i stylistyczną tekstu. Po piątę, możemy zidentyfikować kontekst intertekstowy. Po szóste, uwzględnić należy kontekst społeczno-kulturowy. Po siódme, kontekst dotyczący autora, w tym psychologiczny, światopoglądowy i biograficzny. Puzynina wskazuje dla każdego z wymienionych typów aspekty dodatkowe – bliskie, to jest obecne w granicach tekstu; autorskie, czyli charakterystyczne dla tekstów danego autora; ogólne, a więc typowe dla normy językowej danej epoki.

Oczywiście rozpoznanie znaczeń nie jest zawsze proste. Nie prowadzi też niezmiennie do jednoznacznych odczytań w utworach poetyckich. Wskaźniki znaczenia pełnią bowiem funkcję spajającą tekst, a więc umożliwiającą zrozumienie wypowiedzi, a także odrzucenie odczytań jawnie fałszywych albo wziętych spoza semantyki tekstu. Nie gwarantują jednak monosemii wyrażenia, a tym bardziej tekstu. Niemniej – aby zrozumieć tekst, należy dążyć do identyfikacji poszczególnych wskaźników znaczenia. O tyle różnią się te procedury od zaproponowanych przez Aleksandrę Okopień-Sławińską, że odnoszą się do czynności wstępnych, to znaczy – mają tu wskazać typy kontekstu istotne dla poematu *Widma* Tadeusza Gajcego (pośrednio również dla całej jego twórczości), które mogą się stać podstawą szczegółowej analizy w innym miejscu. Wiąże się to z tym, co Okopień-Sławińska nazwała wytyczaniem ram kontekstowych, służących jej do uzyskania informacji na temat semantycznej łączliwości badanego słowa. Wytyczenie takich ram pozwoliło badaczce zaprezentować doświadczalną wersję słownika leksykalnych kontekstów wyrazu *drzewo* w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego⁶. Punktem wyjścia i warunkiem dalszych działań pozostaje w tej mierze według Okopień-Sławińskiej ogarnięcie uwagą wszystkich kontekstów słowa. „Deklarując to, nie przekraczam jeszcze sfery badawczych truizmów – każdy przyzwoitszy słownikarz zbiera konteksty”⁷ – pisze autorka. Po czym dodaje, że trud wyodrębniania leksykalnych kontekstów konkretnej wypowiedzi poetyckiej należy już do indywidualnych wysiłków badacza.

Tak więc w tym artykule zbierane są konteksty pełniące funkcję wskaźników znaczenia w poemacie *Widma*, lecz z tą różnicą, że nie ograniczają się one do aspektu leksykalnego. Przede wszystkim zaś – składają się na zbiór dostępnych w tej chwili aspektów kontekstu wypowiedzi poetyckiej Tadeusza Gajcego, które uaktywniły się w przedstawianym poemacie, ale też pozostają ważne dla całej twórczości Gajcego.

⁵ Zob. J. Puzynina, *Kontekst a rozumienie tekstu*, [w:] ibidem, s. 246–262.

⁶ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, op. cit., s. 211–227.

⁷ Ibidem, s. 186.

Mogą więc stanowić podstawę klasyfikacji kontekstowych wskaźników znaczenia w wypowiedzi tego wybitnego twórcy.

Rekonstrukcja kontekstu

W poemacie *Widma*, ale także w całej twórczości Tadeusza Gajcego – od początku recepcji tej twórczości rozpoznano wiele istotnych składników samego dyskursu, jakim Gajcy zazwyczaj się posługiwał. Identyfikowano również rzeczywistość opisywaną przez poetę. Poemat *Widma* nastęrczał jednak szczególnych trudności, których niekiedy skwapliwie się pozbywano, wykorzystując schematy interpretacyjne, do jakich skłaniał chronologicznie najbliższy kontekst historycznoliteracki oraz społeczno-kulturowy, jak i – zwłaszcza – psychologiczny oraz biograficzny. Zwrócił na to uwagę Stanisław Bereś, jeden z najbardziej zasłużonych badaczy biografii poety, w studium zatytułowanym *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, a także w tekście stanowiącym zmodyfikowaną wersję samego studium, czyli we *Wstępie do Wyboru poezji. Misterium niedzielnego*. Spostrzeżeniem zasadniczym pozostaje zauważony przez Beresia ogólny model interpretacyjny, zgodnie z którym eksponowano wyłącznie cechy wspólne liryki Baczyńskiego, Gajcego, Borowskiego, Trzebińskiego, Stroińskiego i Bojarskiego, a więc pokolenia poetów tworzących tuż przed drugą wojną światową i podczas wojny. Mechaniczne wykorzystanie tego schematu zapoznawało jednak istotne różnice między konkretnymi ujęciami autorskimi, a nawet poszczególnymi utworami. W istocie – co trzeba dodać – znaczący wpływ na posługiwanie się taką procedurą miało sugestywne przekonanie o tym, że najwybitniejszym przedstawicielem pokolenia był Krzysztof Kamil Baczyński. Toteż wzorzec krytycznoliteracki służący analizie jego utworów stawał się podstawą interpretacji twórczości pozostałych poetów. W skład wzorca wchodziły następujące założenia: artysta posługuje się konwencją charakterystyczną dla katastrofizmu dwudziestolecia międzywojennego, której poddana zostaje symbolika zaczerpnięta z Apokalipsy Świętego Jana; reprezentuje buntowniczą postawę względem dogmatów Kościoła rzymskokatolickiego, a czasem też wobec Boga, wywiedzioną z literackiej tradycji romantycznej; w jego utworach pojawia się nieusuwalna antynomia słowa i czynu, również związana z tradycją romantyczną, a także skłonność do ujmowania rzeczywistości w kategoriach baśniowych, magicznych i mitologicznych.

Rekonstruowany w ten sposób kontekst historycznoliteracki, który za Bartmińskim możemy również nazwać historycznym, a w zgodzie z klasyfikacją Puzyniny społeczno-kulturowym, niewątpliwie dobrze opisujący poetykę Baczyńskiego, motywowany był refleksją psychologiczną i biograficzną. Wiązało się z nią pojęcie uogólniające, wprowadzone do badań przez Kazimierza Wykę, wyrażone w sformułowaniu *porażenie okupacyjne*⁸. To właśnie porażenie okupacyjne manifestowało się takimi stanami jak: obsesja śmierci, niemal nerwicowe i nieustanne skupienie świadomości na grozie codziennego ludobójstwa dokonywanego przez Trzecią Rzeszę, intensywne odczuwanie wszelkich objawów choroby i cierpienia, poddanych deterministycznej wizji końca życia. Tak ukazany zbiorowy stan psychiczny prowokować mógł do odbioru utworów poetyckich, niezależnie od ich autorskiej atrybucji, jako

⁸ Zob. K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, Kraków 1961.

tekstów o charakterze reaktywnym oraz bezpośrednio ilustratywnym względem rzeczywistości okupacyjnej.

W tej mierze także Stanisław Bereś poddał schematyzacji własną refleksję badawczą. Po części stało się tak zapewne dlatego, że głównym nurtem jego działalności była (i pozostaje) biografika literacka i teatralna⁹, po części zaś dlatego, że terenem jego eksploracji badawczej była problematyka związana z katastrofizmem¹⁰. W *Uwięzionym w śmierci* określił więc poezję Gajcego jako katastroficzną do czasu wydania drugiego i zarazem ostatniego tomu pod tytułem *Grom powszedni*, który miał świadczyć o przewyciężeniu postawy katastroficzej, by we *Wstępie do Wyboru poezji* zradykalizować sąd i stwierdzić, iż w ostatnim tomie Gajcy swój katastrofizm jedynie próbował przewyciężyć. W obydwu opracowaniach – choć wystarczyłoby proste stwierdzenie – nie brak zagadkowych sformułowań kategorycznych, które zastanawiająco przypominają autosugestię, kiedy autor pisze, że nie ulega wątpliwości, iż *Widma* są poematem katastroficznym. W obydwu pracach pojawia się też charakterystyczne zdanie dotyczące *Widm* jako najpierw realizacji katastrofizmu w liryce polskiej, a następnie już jako tych, które opatrzone kategoryzacją gatunkową. Są więc *Widma* według Beresia poematem katastroficznym na mocy zdania: „Bez względu na to, czy traktują o katastrofie, która się staje, stała lub stać się może”¹¹.

Interpretacja dzieła, jak i w ogóle twórczości Gajcego, okazywała się kłopotliwa dla wszystkich poprzedników i rówieśników Stanisława Beresia. On sam pisze: „Kłopoty z poematem rozpoczynają się już na samym początku lektury – niełatwo jest przedrzeć się przez te skłębione, splątane, oscylujące na granicy koszmarnej jawy i przerażającego snu obrazy”¹². Recepcja poematu – co zauważa Bereś – od początku wahała się więc między uznaniem dzieła za artystycznie nieudane, przykład konstrukcyjnego amorfizmu oraz treściowego chaosu, a stwierdzeniem oryginalności, wartościowości i spistości utworu. Najwięcej kontrowersji budziło ukształtowanie języka wypowiedzi. Próbowano ją utożsamić ze współczesnymi Gajcemu i znanymi w Polsce formami artystycznymi, ale przyjęcie pokoleniowej perspektywy uogólniającej powodowało konieczność eliminowania faktów tekstu, które nie zgadzały się z tak ustanowioną perspektywą badawczą. U Beresia widoczne to jest zwłaszcza w stwierdzeniu, opuszczonym we *Wstępie* i odnoszącym się do rozbudowanych konstrukcji metaforycznych oraz peryfraz, o których w obydwu swoich opracowaniach autor napisał, jakby zastanawiając się, po co ich aż tyle, jakby irytując się tym nadmiarem: „Nakładane na siebie wielowarstwowo, »żywiące się« wzajemnie i »napędzające«, z jakąś upartą, wizyjną redundancją tworzą tkaninę barokową, momentami wręcz gongoryczną”¹³. Natomiast zdanie opuszczone, w którym Gajcy dostrzeżony został już niekoniecznie jako przesadnie przywiązany

⁹ S. Bereś jest autorem wywiadów w formie książkowej: *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków 1987; *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim* (pod pseud. Stanisław Nowicki), Londyn 1987; S. Bereś, K. Braun, *Rozdarta kurtyna. Rozważania nie tylko o teatrze*, Londyn 1993. Jest też autorem licznych wywiadów telewizyjnych z pisarzami i reporterami, m.in. w redagowanym przez siebie programie *Notatnik literacki* w TVP.

¹⁰ Zob. S. Bereś, *Ostatnia wileńska plejada. O poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1990.

¹¹ S. Bereś, *Wstęp*, [do:] T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, Wrocław 1992, s. LIII.

¹² S. Bereś, *Uwięziony w śmierci. O twórczości Tadeusza Gajcego*, Warszawa 1992, s. 84.

¹³ *Ibidem*, s. 100.

do metaforycznego bogactwa ilustrator koszmaru totalnej wojny, brzmi: „Dąży przy tym do takich ujęć metaforycznych, w których zasadą kojarzenia przestaje już być analogia, przyległość i podobieństwo, a na ich miejsce wkracza niespodzianka i zaskoczenie”¹⁴. Owa gongoryczna tkanina wydawała się niepotrzebna. Dlatego jeszcze raz w obydwu opracowaniach Bereś podkreśla kontekst katastroficzny, tym razem powołując się na spostrzeżenia Edwarda Balcerzana mówiące o estetyzacji katastroficznego świata. Szkic Balcerzana podąża zaś szlakiem już uschematyzowanym, będąc jednocześnie kolejną próbą poradzenia sobie z bogactwem metafor, którego obecność w twórczości Gajcego tłumaczona jest panestetyzmem poety i ponownie – uwarunkowaniami psychologicznymi, powodującymi dramat artysty pragnącego wyzwolić się spod wpływu estetyzmu. Wyzwolenie okazuje się jednak niemożliwe, gdyż estetyzm jest prawdziwym żywiołem tego artysty, istotą jego talentu. Jak obrazowo to Balcerzan przedstawia, dramat Gajcego to dramat Midasa, albowiem czegokolwiek dotknie – staje się złotem. Pośród trafnych i ważnych uwag o tym, że Gajcy jest poetą religijnym, i to takim, który w istocie reprezentuje postawę sprzeczną z nurtami romantycznymi, wspomnienie króla Midasa frapuje, lecz wyjaśnienie bogactwa estetycznego wypowiedzi tym, że poeta inaczej nie umie i w ten sposób reaguje na drugą wojnę światową, jest w niewielkim stopniu przekonujące. Odczuwany nadmiar form metaforycznych wydaje się Balcerzanowi zgodnie ze schematem interpretacyjnym z dawna ustalonym zanedo oddalony od porażenia okupacyjnego, które przecież w powszechnej opinii krytyków było udziałem wszystkich, świadcząc o wrażliwości moralnej. Dlatego Balcerzan pisze: „Że nieludzkie, to nic», usprawiedliwił się autor *Widm*. »Nieludzkie« wydawało się silniej i pewniej – piękne, estetyczne”¹⁵. Kłopot zasadniczy polega na tym, że cytowany fragment wersu wypowiada w poemacie szatan. Wyjaśnienie estetyzmu nie zgadza się tu z bliskim kontekstem językowym, ani też z bliskim kontekstem treściowym w ramach świata przedstawionego *Widm*.

Rekonstruowanie kontekstu historycznego, związanego z okolicznościami zaistnienia tekstu, rozumiano więc jako odnalezienie bezpośrednich związków z najnowszymi wydarzeniami historycznymi. Tekst niejednokrotnie był dopiero w nich sytuowany tak, aby mógł się stać spójny semantycznie. Najbliższy kontekst historycznoliteracki, a więc model katastroficzny, oraz uznanie kontekstu psychologicznego za dominujący miały zaś wykreować reguły ogólne semantycznej integracji wypowiedzi poetyckiej. Wciąż jednak podczas interpretacji poszczególne cechy językowe *Widm*, a także innych utworów Gajcego, zachowywały – jak określiłaby to Maria Renata Mayenowa – swój dewiacyjny charakter. Niepełna bowiem rekonstrukcja kontekstu historycznego nie mogła spełnić funkcji spajającej. Tam jednak, gdzie badacz analizował przede wszystkim strukturę tekstu, jego cechy i relacje językowe, stylistyczne i semantyczne, tam też znajdował się najbliższy kontekst istotnego, a więc wskaźnika znaczenia. W tej mierze wiele trafnych odczytań przedstawił Bronisław Maj w opracowaniu pod tytułem *Biały chłopiec*, wydanym wraz z wyborem wierszy Gajcego. I mimo że Maj także pozostał w kręgu krytyków literackich i badaczy utożsamiających twórczość poety z nurtem katastroficznym, to

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, część 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 218–219.

jednak poddał poważnej analizie aspekt barokowej poetyki, występujący w utworach Gajcego, aspekt wskazywany od początku recepcji, lecz rozumiany jedynie jako objaw przesadnej estetyzacji. Jednymi z najważniejszych spostrzeżeń okazują się następujące zdania:

Ale najciekawsze – i „najtrudniejsze” poetycko – są jeszcze inne klucze do sensów poematu. Otóż Gajcy stosuje dla zarysowania więzi wewnętrznych *Widm* – „jednorazowe”, tylko w poemacie obowiązujące, sygnały. Polega to na następującym zabiegu poetyckim: słowo o neutralnej wartości emocjonalnej albo też wyraźnie nacechowane – zostaje przeniesione w „jednorazowy” jakby, ale konsekwentnie w poemacie przestrzegany kontekst. Im większa jest odległość pola semantycznego, które słowo to posiada wewnątrz kodu językowego, od pola stylistycznego narzuconego mu niejako w poemacie, tym większa jest wyrazistość, „ostrość” znaku. Tym silniej manifestuje on swoje znaczenie, zaskakuje, rzuca się w oczy¹⁶.

W uwagach tych brakuje jedynie nazwania samego zjawiska semantycznego, stylistycznego i konstrukcyjnego. Jest to przynajmniej zastanawiające, podobnie jak w przypadku wyżej przytoczonego zdania Stanisława Beresia, które badacz później pominął w opracowaniu wyboru poezji Gajcego. Wypada jedynie stwierdzić – szkoda, że zjawisko to zostało nienazwane albo pominięte. Tym bardziej że gdy Beres pisze o niespodziewanych ujęciach metaforycznych, używa wyrazu *ujęcie*, po łacinie *conceptus*, od której to formy wywiedziony został termin *koncept*. Tym bardziej że Maj, wspominając o ostrości znaku, pisze o wyrazach i konstrukcjach tekstowych stanowiących konkretyzację konceptu, a nazywanych od czasu ukazania się prac Macieja Kazimierza Sarbiewskiego *acutum*, czyli *ostre*, albo *acumen*, czyli *ostrze*¹⁷.

Koncept zaś to wyrafinowany pomysł determinujący budowę utworu lub jego fragmentu, zasada literackiej konstrukcji, która wykorzystuje wyraziste kontrasty i analogie w sferze stylistyki, semantyki i kompozycji, czemu służy zastosowanie paralelizmu, antytezy, paradoksu, oksymoronu, pointy, aprosdoketonu, gry słów¹⁸. I właśnie taką techniką poetycką posługuje się Tadeusz Gajcy w poemacie *Widma*, jak również w większości wierszy swej dojrzałej twórczości. Nie jest to oczywiście postawa epigońska ani estetyzująca mimo woli, ani też stanowiąca bezpośrednią reakcję na grozę wojny, lecz przetwarzająca model poezji tak, aby przedstawić próbę ogarnięcia problematyki metafizycznej, związanej z pytaniami o istotę bytu, miejsce człowieka w porządku natury, stosunek do Boga. Kataklizm wojenny stał się w tej perspektywie swoistym katalizatorem, pełnym zaś kontekstem historycznym pozostaje tu poezja metafizyczna. Jeśli więc potrzebowalibyśmy dodatkowej specyfikacji prezentowanego poematu, to byłoby nią określenie *poemat metafizyczny*. Dzieło literackie pod tytułem *Widma* ze względu na swą strukturę formalno-treściową włącza się bowiem w nurt poezji metafizycznej, zapoczątkowanej w XVII wieku

¹⁶ B. Maj, *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*, [w:] T. Gajcy, *Dotknięty ogniem*, Kraków 1992, s. 169–170.

¹⁷ Zob. E. Sarnowska-Temierusz, *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.*, Warszawa 1985, s. 596–609.

¹⁸ Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 235.

przez takich poetów jak John Donne, Richard Crashaw czy George Herbert – stanęli oni wobec tych samych problemów egzystencjalnych, dramatów wiary, zagadnień filozoficznych, wobec których stanął trzysta lat później Tadeusz Gajcy. Przed nim nawiązał w pełni świadomie do poetów metafizycznych, przekonany o kryzysie cywilizacji europejskiej, Thomas Stearns Eliot, pisząc na przełomie lat 1921–1922 poemat *Ziemia jałowa*. W każdym z wymienionych przypadków była to – jak pisze o angielskiej poezji metafizycznej Stanisław Barańczak – próba stworzenia poetyckiego ekwiwalentu dezintegracji przenikającej każdą sferę ówczesnego życia. Swój wstęp do antologii poetyckich metafizyków XVII wieku Barańczak zaczyna od cytatu formuły wygłoszonej przez jednego z nich: „»A warlike, various and tragical age« (wiek wojen, przemian i tragedii): tak określił swoje stulecie Abraham Cowley [...]”¹⁹.

Kontekstowe wskaźniki znaczenia

Odczytaniu znaczeń zawartych w tekście oraz jego ogólnego sensu służy rozpoznanie sposobu zastosowania języka w wypowiedzi, jak również tego, jakiej rzeczywistości sposób ów dotyczy. Innymi słowy – jakim dyskursem posłużono się w danym wypadku i kto, co jest przedmiotem wypowiedzi, a także – czy jest to wypowiedź adekwatna w stosunku do opisywanych osób, przedmiotów, cech, czynności i zjawisk. Dlatego tak ważne okazuje się ustalenie kontekstu historycznego. Zaistnienie tekstu ma tutaj rangę wyboru środków wyrazu oraz typu dyskursu w ramach tradycji językowej i literackiej; środków i typu, które są używane względem konkretnej rzeczywistości. Może to być wybór chybiony, jak instrukcja obsługi pralki napisana w konwencji erotyku i umieszczona właśnie jako instrukcja w pralce, a nie w tomie parodii literackich. Może być nawiązaniem do tradycji, jej przeformułowaniem albo aktualizacją. Nigdy jednak nie jest nieodniesieniem się do tradycji i zastanych konwencji.

Gajcy korzystał z konwencji już istniejących, lecz je przetwarzał, a ponieważ w *Widmach* wypowiedź odnosi się do wymiaru ontycznego, i to znajdującego się w stanie kryzysu, twórczo przekształcił nurt barokowego konceptyzmu, który w przeciwieństwie do marinizmu, w Polsce reprezentowanego między innymi przez Jana Andrzeja Morsztyna, nie skupiał się tylko na życiu świeckim, wirtuozerii formalnej oraz dworskiej elegancji, ale rozwijał również język poezji religijnej. Artystycznym fenomenem jest to, że *Widma* stanowią w tej mierze osiągnięcie równoległe względem *Ziemi jałowej* Eliota. O wpływie bezpośrednim trudno tu mówić. Obecny stan badań nie upoważnia do stwierdzenia związków bezpośrednich między obydwoma utworami, choć niewykluczone, że Gajcy mógł się zetknąć z Eliotowskimi koncepcjami poetyckimi i filozoficznymi, zwłaszcza że był wyczulony na problematykę metafizyczną i mimo młodego wieku czytał bardzo dużo. O twórczości Eliota przed drugą wojną światową pisał między innymi Wacław Borowy, a wybrane utwory tłumaczył Józef Czechowicz²⁰. Obydwie osoby – zwłaszcza Czechowicz

¹⁹ S. Barańczak, *Wstęp*, [do:] idem, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Kraków 2009, s. 5.

²⁰ Zob. W. Rulewicz, *Wstęp*, [do:] Th.S. Eliot, *Wybór poezji*, tłum. K. Boczkowski et al., Wrocław 1990, s. CVIII–CX.

– były ważne w rozwoju intelektualnym Gajcego. Niemniej o bezpośrednim wpływie poematu *The Waste Land*²¹ nie sposób mówić – byłoby to stanowienie kontekstu dowolnego. Nie o poszukiwanie wpływów też tu chodzi, lecz o zauważenie wyboru podobnych rozwiązań wobec dostrzeżonego kryzysu kultury, włączenie się w nurt poezji metafizycznej, nawiązywanie do symbolizmu w literaturze, zarazem zaś krytyczny stosunek do ruchów awangardowych. Podobieństwo poszukiwań artystycznych i kulturowych jest uderzające.

Tadeusz Gajcy, podążając wszakże własną drogą twórczą, pisze w 1943 roku poemat *Widma*, a poszczególne aspekty kontekstu wypowiedzi poetyckiej tworzą w poemacie zwartą sieć relacyjną wskaźników znaczenia.

Kontekst treściowy dotyczący świata przedstawionego definiuje w tym arcydziele rzeczywistość metafizyczną. Opisywany jest więc kraj spustoszony moralnie, który był żywotny, ale utracił zdolność obrony życia:

Czy znasz ten kraj pod soplami szerniałych gorących gromnic
skrzypiący dawniej żywicą – dzisiaj błonami skrzydeł
nietoperzy ogromnych²².

Nie jest to wieszczanie katastrofy, jak określali sytuację „ja” lirycznego interpretatorzy poematu i całej twórczości Gajcego. Podmiot liryczny dystansuje się od postawy wieszca, do roli proroka zaś nie aspiruje, na co wskazują bliskie konteksty językowe i treściowe poematu, jak również autorskie, czyli charakterystyczne dla tekstów Gajcego w samym tomie *Widma* (w utworach *Droga tajemnic* i *Wiersz o szukaniu*)²³, a także w tomie poetyckim *Grom powszedni*. Podmiot liryczny poematu *Widma* nie przepowiada przyszłości. Doświadcza metafizycznej rzeczywistości zdegradowanej i posługując się dyskursem symbolicznym, opisuje spustoszenie moralne i zatrącenie instynktu samozachowawczego. Nie jest tu przedstawiana katastrofa historyzoficzna, o której piszą Bereś czy Maj, lecz metafizyczna. Kataklyzm historyczny nie zostaje opisany, a wojenne zdarzenia przywoływane są jako przykłady moralnego kryzysu i tragedii. Stąd odczytywanie jednoznaczne wypowiedzi symbolicznych, których znaczenie referencjalne miałyby się odnosić do realiów historycznych, pozbawia tekst koherencji w sposób nieuprawniony i wprowadza sprzeczność logiczną, której w tekście poematu nie ma. Ostatnia część *Widm* skupia wszystkie wątki wcześniej przedstawione i pozostaje świadectwem opisu doznań z planu metafizycznego, w finale konfrontowanego z wymiarem fizycznym, jak w następującej zwrotce:

²¹ W pierwszych tłumaczeniach, które zostały opublikowane po drugiej wojnie światowej: *Jałowa ziemia*. Krzysztof Boczkowski i Wanda Rulewicz w przypisie do jednego z dwóch przekładów, umieszczonych w wyborze, piszą: „Tytuł może również brzmieć *Ziemia jałowa* lub *Kraj spustoszony* (por. przekład J. Niemojowskiego [w:] Th.S. Eliot, *Poematy. Przekład i szkic o teorii i praktyce przekładu poetyckiego J... N...*, t. 1, Londyn 1978, s. 73)”. W. Rulewicz, *Wstęp*, op. cit., s. 99.

²² T. Gajcy, *Widma*, [w:] idem, *Wybór poezji*, op. cit., s. 21.

²³ Poemat *Widma* został opublikowany przez Gajcego w tomie pod tym samym tytułem wraz z siedmioma innymi wierszami.

Marszczy się skóra globu, lasami zapada i pęka,
 płacze serdecznie kamień,
 gwiazda się traci na wietrze:
 czarne słońce zmalało do kształtu człowieka
 więc się módlmy: daj zmiłowanie,
 oddal zapowiedź złowieszczą²⁴.

Gdybyśmy przyjęli interpretację historiozoficzną jako wyraz determinizmu historycznego, rzeczywiście musielibyśmy uznać, że katastrofa dziejowa, i to fizykalnie, zarazem stała się, staje się i stanie się. W wymiarze historycznym nie mamy tu nawet wyboru między tym, co się dzieje czy dziać się może. Chyba że przyjmiemy, iż nadawca wypowiedzi bełkocze. Zrozumienie przedstawionych w cytowanym fragmencie wydarzeń jako fizycznych, nie zaś metafizycznych, czyli również zgodnie ze źródłosłowem *μετά τὰ φυσικά*: 'znajdujących się obok lub towarzyszących wymiarowi fizycznemu', czyni prośbę o oddalenie złowieszczej zapowiedzi bezprzedmiotową. Rozróżnienia w tej mierze mają wagę podstawową dla identyfikacji wskaźników znaczenia.

Kontekstem istotnym jest też w poemacie aspekt intertekstowy. Jednostronnie odczytany to on bodaj zrodził najwięcej nieporozumień. Interpretatorzy skupili się bowiem tylko na jednym jego wymiarze – obecności symboliki charakterystycznej dla biblijnego gatunku zwanego apokaliptyką. Zdawało się to naturalne, skoro przyjęto za pewnik katastroficzną wymowę utworu. Tymczasem pominięta została właściwie zupełnie perspektywa refleksji teologicznej. Dochodziło więc do sytuacji, w których albo niezauważane, albo ignorowane były interteksty kluczowe dla zrozumienia utworu. Jeden z najważniejszych epizodów wypowiedzi zinterpretowany został jako wyraz buntu romantycznego wobec obojętnego i okrutnego Boga i porównany z wyzwaniem rzuconym Mu przez Mickiewiczowskiego Konrada w *Wielkiej Improwizacji*. Fragment ów brzmi:

Nie było kresu tym czasom. Tyś spał
 głowę rzuciwszy na wiosło, gdy zaczął buntować się płomień,
 woda i blade powietrze²⁵.

Jako wyraźny intertekst nie ma on żadnego wymiaru apokaliptycznego ani nie jest wyrazem buntu romantycznego (choć w wypowiedzi uwidoczniony jest bunt żywiołów!), odnosi się zaś do następującej perykopy ewangelicznej:

A gdy on wstąpił w łódkę, weszli za nim uczniowie jego. A oto wielka burza powstała na morzu, tak że się łódka falami okrywała, a on spał. I przystąpili do niego uczniowie jego, i obudzili go, mówiąc: Panie! zachowaj nas, giniemy. I rzekł im Jezus: Czemu bojaźliwi jesteście, małej wiary? (Mt 8, 23–26)²⁶.

²⁴ T. Gajcy, *Widma*, op. cit., s. 41.

²⁵ Ibidem, s. 27.

²⁶ Korzystałem z tłumaczenia: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S.J.*, tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli: ks. Stanisław Styś SJ, ks. Władysław Lohn SJ, Kraków 1961. Do pierwszego wydania

Inny intertekst, ważny dla odczytania proponowanej w dziele postawy wobec rzeczywistości zdegradowanej, jak również duchowej nocy²⁷, która ogarnęła „ja” liryczne, spostrzegł jedynie Bronisław Maj, nie uznał wszak w jego obecności wyrazu postawy antykatastroficznej. Tymczasem szósta i siódma część utworu (*Tren na śmierć siostry* i *Zwiastowanie, czyli sen proroczy*) to nawiązanie do *Trenów* Jana Kochanowskiego ze szczególnym uwzględnieniem ostatniego wiersza tego cyklu (jeśli pominiemy *Epitafijum Hannie Kochanowskiej*): *Tren XIX albo Sen*. W *Trenie na śmierć siostry* przedstawiony jest człowiek, który także bez wojen poddany jest przemijaniu, cierpieniu i śmierci. Natomiast *Zwiastowanie, czyli sen proroczy* prezentuje stosunek do rzeczywistości wojennej. Tu podmiotowi lirycznemu ukazuje się we śnie matka²⁸ i przekonuje go, by zachował równowagę ducha. W ramach jej wypowiedzi występuje też akrostych, z którego możemy odczytać hasło kluczowe: *bohater miłości ojczyzny*. Sytuacja liryczna ma natomiast analogiczny charakter do tej, którą spotykamy w *Trenie XIX* Kochanowskiego, z tą różnicą, że podmiot liryczny *Widm* musi się zmierzyć z wyzwaniem wojny totalnej i kryzysu całej cywilizacji. Wnioski są jednak podobne – myślą przewodnią u Kochanowskiego i u Gajcego pozostaje pochwała antycznej cnoty *virtus*, czyli męstwa, którego nie rozumie się naiwnie jako obojętności wobec tragedii, a nawet – u Gajcego – wobec człowieczeństwa wroga. Aspekt intertekstowy nie jest więc tutaj ozdobnikiem, podobnie jak każdy z wymiarów kontekstu językowego.

Kontekst językowy pozostaje w *Widmach* i poezji Gajcego kontekstem prymarnym nie tylko ze względu na to, że artysta wykonywał swoje dzieła sztuki w tworzywie językowym, ale też dlatego, że to właśnie język utworów stał się dla poety świadectwem konfrontacji własnych środków wyrazu z kontekstem ogólnym, czyli normą językową własnej epoki, a po części też z kontekstem społeczno-kulturowym w wymiarze ogólnym. Poeta bowiem zdecydowanie przełamał wyznaczniki współczesnej mu normy literackiej. Dlatego język *Widm* oraz wielu późniejszych utworów stał się zaskoczeniem estetycznym w ramach komunikacji literackiej i pozostał w niezgodzie ze schematycznymi oczekiwaniami odbiorców komunikatu językowo-literackiego; jak się okazało – także z oczekiwaniami większości późniejszych krytyków literackich i badaczy. Oparty na zmodyfikowanym modelu konceptu miał zresztą taką funkcję pełnić, bo koncept to w relacjach pojęciowych sytuacji nadawczo-odbiorczej prowokowanie odczuć zaskoczenia, wywoływanych przez formę akumenu, czyli – jak to określił Sarbiewski – konstrukcję słownego wypowiedzenia, nakazującą zastosowanie wyrazów w zestawieniach nieoczekiwanych, które są zgodną niezgodnością lub niezgodną zgodnością (w oryginalnej terminologii

z 1935 roku mógł mieć dostęp Gajcy; dostrzegalne to jest w sposobie budowania frazy przez poetę (np. *tyś spał – on spał*). Por. też: Mk 4, 35–41; Łk 8, 22–25.

²⁷ Sformułowanie *duchowa noc* jest terminem teologicznym, oznaczającym m.in. doświadczenie przez osobę wierzącą braku odczuwania obecności Boga w świecie, które to doświadczenie (z wyłącznie ludzkiej perspektywy – paradoksalnie) wzmacnia religijność tego, kto nocy duchowej doświadcza, a to za sprawą modlitwy i łaski Boga.

²⁸ Należy zaznaczyć, iż postać matki nie jest tożsama z matką poety. Irena Gajcy przeżyła powstanie warszawskie i pochowała swego starszego syna Tadeusza. Zmarła wiele lat po drugiej wojnie światowej.

Sarbiewskiego: *discors concordia* i *concors discordia*)²⁹. Akumen stanowi paradoks sformułowań, który ma zwrócić uwagę czytelnika na poruszaną problematykę, w ujęciu metaforycznym jako ostrze ma za zadanie przebić się przez schematyczność odbioru i zastane przyzwyczajenia odbiorcze, niezwykłością formy zmusić do reakcji, nieważne – aprobaty czy negacji, wskazując zarazem wymiar głębszy niż sama tylko strona materialna bytu. Jednocześnie – twórca akumenu nie skupia się na sentymentalnej intencji i oczekiwanym odbiorze emocjonalnym, lecz odwołuje się symultanicznie do refleksji intelektualnej i uczuciowej. Brak więc w koncepcie czułościowości.

Odczytanie sensu akumenu wymaga wysiłku intelektualnego, do którego w poemacie zmusza kontekst składniowy, a to między innymi przez zastosowanie anakolutu, syllepsis, nienaturalnego względem normy językowej szyku wyrazów w zdaniu. Tę samą rolę pełni kontekst frazeologiczny (np. w takim fragmencie: „Zstąp na miasto ubogie w ogrody, [...] nim szelest snu nie zasypie wołania człowieka / o dni / powietrza, ognia i głodu”³⁰, gdzie fraza: *Od powietrza, głodu, ognia i wojny, zachowaj nas Panie!*, została zmodyfikowana i zaprzeczona). Szczególnie często występują w poemacie różne formy paradoksu, rozumianego jako konstrukcja wyrazowa, konkretyzujące się w formułach oksymoronicznych, antyetycznych i wielu innych, takich jak: *woda spijała ziemię, z wody ścieka znużony statek, mosty skakały jak owce przez niebo wtopione w Wisłę, noce wtulone w skrzydła nietoperzy ogromnych, w szczelinach grzmoty podziemne niebo kaleczą niskie*. Jednym z najbardziej wyrafinowanych paradoksów w *Widmach* jest dystych: „że powalony w własnych krzakach żył / zrzucę swe ciało”³¹. Każde z tych sformułowań świadczy o twórczym kształtowaniu wypowiedzi, wymagającej od odbiorcy nieustannej uwagi i wysiłku myślowego. Odbiór nie może być podczas lektury w żaden sposób zautomatyzowany.

Widoczne to jest w poemacie także w ramach kontekstu strukturalnego, kiedy to aspekt gatunkowy i stylistyczny utworu nie jest powieleniem dokonań poetów awangardowych dwudziestolecia międzywojennego, choć autor korzysta z ich doświadczeń artystycznych. Natomiast odwołanie się do poetyki epok wcześniejszych niż bezpośrednio poprzedzająca czasy Gajcego nie stanowi prostej realizacji wzorców gatunkowych ani powierzchownej stylizacji. Stąd korzystanie z reguł poetyki biblijnej zazwyczaj nie realizuje się na poziomie leksykalnym, ale przede wszystkim treściowym, a także syntaktycznym i tekstowym dzięki posługiwaniu się licznymi paralelizmami składniowymi i powtórzeniami tych samych sformułowań w wersji identycznej bądź zmodyfikowanej co do składu leksykalnego.

Poemat *Widma* skonstruowany został niezwykle precyzyjnie, co zauważył między innymi Bronisław Maj. Jest tak zwarty kompozycyjnie, że szczegółowa analiza wymagałaby tu przedstawienia obszernych fragmentów, a nieraz mogłaby skłaniać do kilkukrotnego cytowania całości utworu (liczącego w wydaniu Biblioteki Narodowej 21 stron), by przedstawić każde ze znaczeń zawartych w tekście, wiążących się ze znaczeniem następnym nie szeregowo, ale w sieci relacji, a także poprzez nieustanne nawiązania i przeskokki tak, że poszczególne epizody tekstowe łączą się

²⁹ Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki*, op. cit., s. 604–605.

³⁰ T. Gajcy, *Widma*, op. cit., s. 33.

³¹ Ibidem, s. 24.

treściowo niebezpośrednio. Porządek *datum* i *novum* stanowi bowiem w poemacie sieć właśnie, a nie układ liniowy. Możliwe byłoby też przedstawienie utworu wraz z oznakowaniem na marginesie konkretnych miejsc tekstu, które ewokują wzajemnie się warunkujące znaczenia tekstowe oraz intertekstowe. Dopiero wówczas tak skonstruowaną mapę semantyczną można by zaopatrzyć w obszerny komentarz. Poemat – a dzieje się tak w większości utworów poetyckich Gajcego – zmusza do nieustannej uwagi. I jest to jeszcze jedno świadectwo przetworzenia przez poetę reguły konceptu, angażującego podczas lektury zarazem władze intelektualne i emocjonalne.

Przeformułowanie zasad konceptu czytelne jest także w kontekście dotyczącym autora. Aspekt psychologiczny, biograficzny i światopoglądowy w poemacie manifestuje się wszechstronną lekturą autora, jak również korzystaniem z filozoficzno-teologicznych konsekwencji wychowania i edukacji katolickiej, która nie była przyjmowana przez Gajcego bezrefleksyjnie, a jej wpływ sięga kształtowania się techniki poetyckiej twórcy. Pośród poetów metafizycznych XVII wieku różniących się wyznaniowo wpływ taki spostrzeżony został u katolika Richarda Crashawa, jak o tym pisze Barańczak:

Pisząc o symbolizmie Crashawa, A. Warren zauważa, iż „oksymoron, paradoks i hiperbola to figury niezbędne dla artykulacji wiary katolickiej. *Concetti* Crashawa, dzięki swej niewierności wobec natury, składają hołd światu nadnaturalnemu; jego barokowa wyobraźnia, angażując zmysły, daje świadectwo światu, który je przerasta”³².

Wszystkie aspekty kontekstu w poemacie *Widma* zostały wykorzystane przez Tadeusza Gajcego w pełni świadomie. Każdy komponent wypowiedzi poetyckiej jest w tym utworze starannie przemyślany, budując w ten sposób wyznaczniki poetyki immanentnej, która tylko w nielicznych szkicach krytycznoliterackich została przez Gajcego wyabstrahowana, by fragmentarycznie przekształcić się w poetykę sformułowaną. W artykule *Już nie potrzebujemy*, a także w szkicu *O wawrzyn* poeta odrzucał postawę i praktykę poetycką grup literackich bezpośrednio go poprzedzających, przedstawiając w ten sposób dla swoich założeń poetyckich to, co w klasycznym definiowaniu nazywa się cechami różniącymi. Natomiast o jednej przynajmniej cesze identyfikującej tych założeń możemy przeczytać w artykule *Historia i czyn*:

Należy powiedzieć wbrew przyjętej i rozszerzającej się opinii, że tylko postawa historyczna jest postawą tworzącą, że tylko ona pozwala ustalić obiektywne zjawiska, nadać im hierarchie, usystematyzować. Odpowiedzialność nasza za terażniejszość kulturalną ma źródło w historii³³.

Poeta próbował ustalić w ten sposób ogład rzeczywistości już w swoich utworach. Ich wielowymiarowy sens oczekuje na pełne odczytanie dzięki wskaźnikom znaczenia.

³² S. Barańczak, *Wstęp*, op. cit., s. 20. Barańczak cytuje tu fragment pracy: A. Warren, *Richard Crashaw. A Study in Baroque Sensibility*, Baton Rouge 1939, s. 176–193.

³³ T. Gajcy, *Historia i czyn*, [w:] idem, *Pisma*, Kraków 1980, s. 529.

The Indices of Meaning in Tadeusz Gajcy's Poem *Widma* (Apparitions)**Abstract**

The aim of the article is to present the indices of meaning in Tadeusz Gajcy's poem *Widma*. The poetic index of meaning is a type of context which determines how the text is understood. The first section of this paper focuses on the general rules of semantic integration of a poetic utterance. The second one presents a reconstruction of the poem's historical context. The final, third section, offers an interpretation of *Widma*.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Marcin Chruściel

V Liceum Ogólnokształcące w Krakowie

Obraz polskiej tożsamości w literaturze najmłodszej po 1989 roku (próba opisu z perspektywy postkolonialnej)

I

Historia literatury ostatniego stulecia mogłaby posłużyć jako przykład wpływu zmieniających się szkół teoretycznoliterackich na praktykę interpretacyjną. Każdy, kto doświadczył interpretacji wyrosłych z ducha psychoanalizy, fenomenologii czy strukturalizmu, będzie patrzył z dystansem na zmieniające się mody, znając ich los toczący się od elektryzującej nowości do poddanej krytyce karykatury. Dość przypomnieć karierę pojęcia dekonstrukcji czy poststrukturalizmu w teorii literatury.

Niezwykle popularne w ostatnich dziesięcioleciach interpretacje poparte doktryną feminizmu czy też odczytania genderowe spotykają się zatem w niektórych kręgach w najlepszym razie z dystansem, jeśli nie z popartym poczuciem wyższości krytycyzmem. Pamiętając o zagrożeniach wynikających z ulegania wpływom koncepcji nowych, przyznać trzeba, że niektóre z idei powstałych chociażby w ostatnim półwieczu mogą być niezwykle inspirujące.

Postkolonializm, rozumiany jako postawa metodologiczna lub szerzej jako dyscyplina badań kulturowych, ma ugruntowaną już pozycję w dziejach współczesnej humanistyki. Warto też zwrócić uwagę, że sytuacja zaistniała w Polsce po upadku systemu peerelowskiego w 1989 roku jest na tyle specyficzna i wyjątkowa oraz podająca się narzędziom badacza postkolonializmu, że warto zająć się wspomnianym zagadnieniem. Pozycja Polski na mapie Europy oraz kształt narodowej tożsamości i kultury budują niezwykle interesujący, daleki od jednorodności obraz Polaka, natomiast przełomowy rok 1989 wniósł wiele dodatkowych płaszczyzn potencjalnego opisu zagadnienia.

Jeśli zastanowić się nad możliwością zastosowania siatki pojęć krytyki postkolonialnej do polskiej sytuacji – trzeba nadmienić, że postkolonializm jest przede wszystkim rozumiany jako rozpoznanie metod działania dyskursu: skupiano się na ideologicznym i politycznym wpływie Zachodu na inne kultury¹, wskazywano, jak kultura Zachodu nie opisuje, lecz stwarza dominujący sposób przedstawienia egzotycznych dla siebie kultur. Dyskurs buduje świat, nakładając na niego uprzednio

¹ Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 559.

skonstruowaną siatkę pojęć – nie poznajemy niczego nowego, nie pragniemy tego – jedynym żądaniem jest zaspokojenie potrzeby bezpieczeństwa, odwołania do znanych już kategorii. Wskazywano na specyfikę dyskursu kolonialnego, polegającą na posługiwaniu się kliszami i stereotypami, zarazem stawiając problem, czy aby dzikość, tajemniczość, ciemna i pociągająca egzotyka Orientu nie są w głównej mierze konstruktami ideologicznymi kultury Zachodu.

W szkicu będącym wprowadzeniem do polskiego wydania *Orientalizmu* Edwarda Saída Zdzisław Żygulski przypomina ambiwalencję odczuć wywołanych przez Bliski Wschód w Europie (oraz w Stanach Zjednoczonych): jest to w istocie współistnienie podziwu i pogardy oraz źródło marzeń, inspiracji i bogactw². Said wyróżnił odmiany akademicką, literacko-artystyczną oraz instytucjonalną w obrębie orientalizmu – niezmiennie podkreślając, że w każdym z wymienionych typów Orient traktowano przedmiotowo, budując jego nierealne obrazy: „Łatwo jest udowodnić, że pewne określone przedmioty są jedynie wytworem umysłu, a jeśli obiektywnie istnieją, to ich realność ma charakter fikcyjny”³.

Zaznaczyć wypada także specyfikę polskiego „modelu postkolonializmu” – tożsamość społeczeństwa kształtowana jest w oparciu o poczucie wyższości wobec wschodnich sąsiadów (chętnie widzimy w sobie przedmurze chrześcijaństwa, przedsiónek cywilizowanej Europy), którzy albo są groźni w swej dzikiej sile albo fascynujący w fantazji i umiłowaniu ducha swobody (odpowiednio Rosja i Ukraina). Jednocześnie Polacy występują w pozycji aspirantów do zachodnich salonów, co niezmiennie budzi narodowe kompleksy i traumy – podkreślając, jak daleko jesteśmy cywilizacyjnie za mocarstwami wielkiej Europy. Na wspomnianej opozycji, zawieszeniu pomiędzy poczuciem wyższości i niższości zasadza się specyfika naszej narodowej tożsamości. Po 1989 roku doczekaliśmy się – wśród całej produkcji literackiej – także dzieł pisarzy debiutujących, najmłodszych, gdzie odnaleźć można zarysowaną powyżej sytuację.

II

Powieść *Lubiewo* Michała Witkowskiego została wydana w 2005 roku i wywołała kontrowersje w okrzepłym już, wydawałoby się, wobec zachodnich ideologii społeczeństwie. Odczytywano książkę jako manifest gejowskiego podziemia, niekiedy stawiając zarzut, że dzieło powstało na społeczne zamówienie, odwołując się do medialnych kampanii i modnych tematów. W istocie – Witkowski napisał powieść obyczajową; można odnieść się także do schematu gatunkowego powieści przygodowej, awanturniczej. Autor jest bardzo sprawnym warsztatowo twórcą, ma niezwykły słuch i wycucie języka. Opisy postaci z półświatka komunistycznych homoseksualistów to smakowite fragmenty dla wyrobionego ucha:

– Ależ przestań, moja droga! – teraz Patrycja „przegina się” i podaje herbatę w wyszczerbionej szklance. Tak, w starej, obskurnej szklance, ale jednak na tacce i z serwetką. Formy, formy są najważniejsze. I słowa. [...] „Przeginięcie się” to udawanie kobiet – jakimi je

² Z. Żygulski, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] E. Said, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1991, s. 10.

³ Ibidem, s. 11.

sobie wyobrażają – wymachiwanie rękami, piszczenie, mówienie „ależ przestań” i „Boże, Bożenka”. Albo podchodzenie do miśka, kładzenie mu ręki pod brodę i mówienie:
– Główkę, szczeniaczku, wyżej trzymaj, jak do mnie rozmawiasz⁴.

Autor zastosował ciekawą perspektywę czasową: narrator (posiadający wiele cech autorskich) odwołuje się do realiów świata po 1989 roku, jednak główna opowieść toczy się w retrospekcjach postaci i dotyczy poprzedniej dekady. Pozwoliło to Witkowskiemu na zawieszenie świata przedstawionego w „międzyepoce”: widzimy żywe skamieliny czasów PRL-u w zetknięciu z homoseksualistami rodem z parad równości, którzy swoją orientację manifestują muskulaturą i gadżetami. Rzecz jasna sympatia narratora jest po stronie reprezentantów minionej epoki. Warto odwołać się do sygnalizowanej już specyfiki odczytania postkolonializmu na gruncie polskim. Opozycyjnym wobec protekcyjnego traktowania wschodnich sąsiadów jest poczucie niższości i kompleks zaścianka w konfrontacji z krajami Europy Zachodniej. Witkowski we właściwy sobie sposób prowadzi dyskusję ze stereotypami. Wypoczywający na polskiej plaży homoseksualiści z zagranicy są ultranowocześni: ich wysportowane ciała uosabiają zrealizowane marzenie o doskonałości, kult młodości i piękna, śmiałe zaś stroje i dwuznaczne gadżety sygnalizują liberalizm poglądów i dystans wobec mieszczańskiej moralności. Mogłoby się wydawać, że ci prężący się herosi powinni być traktowani przez bohaterów powieści Witkowskiego jak ziszczenie ich marzeń, ideał. Tymczasem egzystujący w komunistycznych warunkach opresji i nietolerancji pederasterci z *Lubiewa* wcale nie zachłystują się „wolnością z importu”: postrzegają obcokrajowców z ich modelem zachowań jako sztucznych, zniewolonych konwencją i powierzchownych. Bohaterowie Michała Witkowskiego budują poczucie własnej wartości na wierności sobie, przywiązaniu do tego, co znajome, oswojone i bliskie – co okazuje się antidotum na polskie kompleksy narodowe. *Lubiewo* poprzez portret środowiska marginesu społeczeństwa PRL-u podpowiada możliwości wyjścia poza postkolonialne traumy.

Homoseksualiści oficjalnie nie istnieli w komunistycznej Polsce, lecz jednocześnie stworzyli środowisko o własnej kulturze, rozpoznawalnym kodeksie i tożsamości. Świat przedstawiony przez Witkowskiego to świat jego młodości, okresu nastoletnich wtajemniczeń i dojrzwania. Dokonuje zatem oczywistej idealizacji rzeczywistości. Bohaterowie *Lubiewa* to ludzie z marginesu społecznego, malownicze postaci, typy spod ciemnej gwiazdy, fascynujący swoją innością, barwnością. Ukazując ich miejsca aktywności, przestrzeń życiową, wprowadza Witkowski czytelnika do ciemnych zaułków, dzielnic zakazanych i „szemranych” rejonów. Okazuje się, że portret homoseksualnego półświatka namalowany jest w sposób bardzo konwencjonalny – poprzez idealizację przeszłości i jednocześnie zastosowanie konkretnych konwencji gatunkowych (*Lubiewo* stosuje klisze westernowe, awanturnicze). Obok opisanej wcześniej odważnej propozycji interpretacji stosunku Polaków wobec Zachodu (na przykładzie homoseksualistów) – w warstwie formalnej książka jest mniej odkrywczą, niemal zachowawczą (jedynie kwestia stylu i języka zasługuje na docenienie i osobne traktowanie). Epoka komunizmu nie doczekała się zatem realistycznego portretu, można raczej zwrócić uwagę na rekwizytowe traktowanie

⁴ M. Witkowski, *Lubiewo*, Kraków 2005, s. 13.

rzeczywistości PRL-u. Witkowski portretuje margines oficjalnego dyskursu, sferę tajemniczą i egzotyczną – wykorzystując dostępne klisze, bez prób stworzenia nowej jakości.

III

Tożsamość polskiego społeczeństwa budowana jest w odniesieniu do zachodniej Europy, uosabiającej wstydliwie skrywane pragnienia i kompleksy. Zarazem jest wspomniany Zachód zagrożeniem, wobec którego należy się określić, zaproponować specyfikę polskości, charakter narodowy odróżniający nas od reszty świata. Po roku 1989 wraca postać Polaka katolika; religia wcześniej jednocząca społeczeństwo w walce z komunizmem ma obecnie za zadanie ocalić naród, uratować nas przed ateistyczną i celującą w konsumpcji Europą. Religia jest nieodzownym elementem składowym postkolonializmu – Edward Said zwracał uwagę, że wyprawy francuskich i brytyjskich intelektualistów w XIX i XX wieku na Wschód niejednokrotnie relacjonowane były w duchu ideologii krucjat (wyzwalanie ziem spod hegemonii islamu). Autor *Orientalizmu* zauważa:

za taką *idée reçue* jak „Europa odrodzona dzięki Azji” kryje się zdradziecka pycha. Ani „Europa”, ani „Azja” nie oznaczają bowiem nic bez wizjonerskich technik, przekształcających puste kategorie geograficzne w byty, o których można rozprawiać i którymi można manipulować. W gruncie rzeczy zatem Europa i Azja były **naszą** Europą i **naszą** Azją [...] a określenie „dwie formy ludzkości” odzwierciedlało nie tyle rzeczywistość, ile europejską skłonność do nadawania podziałom stworzonym przez człowieka charakteru wiecznego⁵.

W cytowanym fragmencie warto zwrócić uwagę na dwie rzeczy: dostrzeżenie ukrytego poczucia wyższości Europejczyków (nawet gdy mówią o konieczności odrodzenia ich kontynentu dzięki Azji) oraz (co istotniejsze) dekonstrukcję pojęć Europy i Azji. Wszelkie podziały służą koniecznemu z punktu widzenia człowieka szeregowaniu świata, budowaniu konstrukcji binarnej, co ułatwia oswojenie chaosu. Jednak – schlebując przyzwyczajeniom poznawczym człowieka – jedynie utrzymujemy zafałszowany obraz świata. Powyższe rozpoznanie da się zastosować do prób budowania tożsamości Polaków po 1989 roku w opozycji do Europy Zachodniej. Najlepszym sposobem negacji poczucia niższości było znalezienie płaszczyzny, na której Polacy przewyższają społeczeństwa zachodnie (niezależnie od tego, że sama Europa Zachodnia jako monolit to twór dość potencjalny). Ową płaszczyzną okazała się religijność – niezbywalny element tożsamości człowieka, wyznacznik człowieczeństwa. Przewrotny „los” stawiał zatem Polaków (wedle ich przekonania) ponad resztą Europy i czynił z nich misjonarzy ewangelizatorów.

Piotr Czernski zaproponował diagnozę społeczeństwa w momencie szczególnie doniosłym i przełomowym – w książce *Ojciec odchodzi* (2006) opisuje Polskę w dniach żałoby narodowej po śmierci Jana Pawła II⁶. Bohater minipowieści to dwudziestoczworoletni ateista, który przyjeżdża do Krakowa na stypendium w wigilię

⁵ E. Said, *Orientalizm*, op. cit., s. 176.

⁶ P. Czernski, *Ojciec odchodzi*, Kraków 2006.

śmierci Papieża. Czerski dokonuje wiwisekcji polskiego katolicyzmu w wymiarze jednostkowym i społecznym. W retrospekcjach przypomina swoje doświadczenia religijne, związki z Kościołem – odmierzane kolejnymi sakramentami – pierwsza komunia, bierzmowanie. Ateizm bohatera nie jest czymś niezwykłym; kiedy postrzegamy opis przygotowań do bierzmowania jako relację z kondycji polskiego Kościoła (niezdolnego zaproponować dojrzały model religijności, infantylnego wiernych, hołdującego modelowi autorytarnemu), to odejście od instytucji i od wiary postrzegać można jako logiczną konsekwencję stanu rzeczy.

Młdzież w książce Czerskiego traktuje czasy komunizmu jak atrakcyjny skansen:

Obecnie jest taka ogólna tendencja, Peerel jest w modzie, radykalni intelektualiści wzdychają mniej lub bardziej dyskretnie za czasami wymuszonego braku konsumpcji, a młodzież kolekcjonuje różne rekwizyty: kredki, zeszyty, krawaty, partyjne odznaki. I pije wódkę zagryzaną ogórkami na specjalnych imprezach, na których didżeje w strojach z epoki puszczaają zremiksowane wiązanki pieśni z Kraju Rad⁷.

Nic nie zostało z kombatanckich wspomnień czasu wojennego, młodzi nie słuchają opowieści rodziców o antysystemowej sile Kościoła. Obraz Krakowa pogrążonego w żałobie jest niezwykle sugestywny, opowiedziany pospieszną narracją, układający kolejne obrazy spotkań, rozmów, wydarzeń i zarazem porażająco pesymistyczny. Nie ma mowy o żadnym pokoleniu JP2 (ironicznie zapisywanym Dżej Pi Tu): żałoba narodowa odprawiana jest przez nieustanny spektakl, jaki serwują wszechobecne media:

Przyjechałem zbyt wcześnie, więc przez kwadrans stałem obok kiosku, z wystawy którego spoglądał papież, a zza jego pleców wyglądało papieży stu – bo trzysta procent nowej normy wyrobiły przez weekend gazety i drukarnie i przygotowały już komplet specjalnych wydań wspomnieniowych: *pontyfikat w skrócie, przeżyjmy pielgrzymki jeszcze raz, najbardziej wzruszające momenty, tego nie można zapomnieć* [...] ⁸.

Potrzeba wspólnotowej integracji, społecznego przepracowania traumy realizuje się w działaniach powierzchownych, obliczonych na efekt i często porażających nieporadnością intelektualną. Opisuje Czerski mecze pojednania zwaśnionych klubów piłkarskich, które już za chwilę znowu skoczą sobie do gardeł, łańcuszkowo wysyłane esemesy z kondolencjami, wszechobecną w przestrzeni internetu czerń, akcje gaszenia świateł w godzinie śmierci papieża.

Którejś z tamtych nocy kupowałem hot doga w budzie, w której po lewej stronie było zdjęcie kebaba wołowego za sześć złotych, po prawej – zapiekanki za cztery pięćdziesiąt, a pomiędzy nimi był papież z żałobną przepaską⁹.

Bohater powieści *Ojciec odchodzi* spotyka podczas swoich krakowskich peregrynacji grupę obcokrajowców. Wydarzenia, w których przypadkowo muszą

⁷ Ibidem, s. 5–6.

⁸ Ibidem, s. 81.

⁹ Ibidem, s. 132.

uczestniczyć, stanowią dla nich zagadkę, natomiast pojawiające się w uniesieniu deklaracje Polaków o Janie Pawle II jako najważniejszym człowieku od narodzin Chrystusa, o niesłusznym pominięciu papieża w werdykcie komitetu Literackiej Nagrody Nobla wywołują konsternację. Piotr Czerski unika spojrzenia zaprawionego sarkazmem – szuka raczej sposobu na oddanie stanu rzeczy. Polski katolicyzm jest powierzchowny, fasadowy i realizuje się głównie w ceremoniałach – to stanowczo za mało, by na takiej wierze i przekonaniu o wyjątkowej pozycji Polski w dziejach świata opierać fundament tożsamości w opozycji do laickiego Zachodu. W zwieńczeniu procesu myślowego autora powieści zdaje się pojawiać myśl, że sposobem na zbudowanie nowoczesnego społeczeństwa jest uświadomienie sobie konieczności wyjścia z za wszelkiego typu tarcz, murów obronnych. Rezygnacja z etosu zbrojnej wyspy może stworzyć nową jakość w historii naszego społeczeństwa.

IV

Niejako na przedłużeniu powyższej narracji znajduje się książka *Nie uderzy żaden piorun* Dominiki Ożarowskiej z 2010 roku. Powieść jest debiutem maturzystki, co pozwoliło reklamować pozycję jako pierwszą polską powieść o pokoleniu urodzonym w III RP. Portret pokolenia, które określa się jako bezideowe, stanowi fabularną prowokację: bohaterowie wiodą ostentacyjnie długie rozmowy o niczym; trudno dokonać streszczenia tej pozycji, liczącej ponad 400 stron i jednocześnie nieprzynoszącej żadnego zapętlenia akcji. Czytelnik zostaje skonfrontowany z książką, w której „nic się nie dzieje”. Kuka – główna bohaterka dzieła – spędza kolejne dni, dzieląc czas pomiędzy szkołę, dom i spotkania z przyjaciółmi. Towarzyszymy dziewczynie podczas towarzyskich spotkań, gdzie urządzane są nocne maratony filmowe wypełnione znanymi wszystkim fabułami, prowadzone są intelektualne dysputy (kolejne przeczytane książki dostarczają materiału do zgrabnych point, filozofia i postawy życiowe testowane są na użytek szczeniackich kłótni). Kuka deklaruje:

Reprezentuję nanibyzm. Głoszę nijakość. Pustkę na sztandary. Nanibyzm, nijakość i pustka zestawem ideologicznym najbliższym zbiorowemu sercu mas¹⁰.

Mamy zatem portret pokolenia w soczewce: grupa zblazowanej młodzieży z dobrze sytuowanych rodzin wielkiego miasta stanowi – w domyśle – obraz przyszłej inteligencji. Oczywiście wspomniana abnegacja młodych bohaterów książki może być kolejną odsłoną buntu okresu dojrzewania. Odmowa udziału w świecie, minimalizm potrzeb i zerowa niemal partycypacja w narracji medialno-kulturowej; znane to już przecież mechanizmy zachowań i strategie budowania indywidualnej tożsamości.

U Ożarowskiej opisywani ludzie jakby wyczekiwali na jakieś wydarzenie sensotwórcze, na katalizator tworzący wspólnotę doświadczeń (tytułowy piorun), na element kształtujący tożsamość. Możliwa jest także interpretacja ukazująca książkę jako prowokację budowaną poprzez ostentacyjną jednoznaczność portretu, poprzez jego irytującą schematyczność; wtedy autorka zdaje się mówić, że jest coś więcej. Pokazuje Ożarowska wiarę w istotność jednostkowego doświadczenia i niezgodę na konieczność budowania wspólnoty pokoleniowej.

¹⁰ D. Ożarowska, *Nie uderzy żaden piorun*, Kraków 2010, s. 87.

Rozpatrując omówione książki jako przykłady twórczości pisarzy młodego pokolenia, można pokusić się o podsumowanie: pojawiają się tematy modne i aktualne (Witkowski), powieści podejmują zagadnienia fundamentalne (Czerski) oraz są próbą oryginalnego odniesienia się do skonwencjonalizowanego zagadnienia buntu młodego pokolenia (Ożarowska). Witkowski i Czerski na różne sposoby starają się zanegować schematy myślowe wyrosłe z ducha epoki postkolonialnej: kolejno – negując atrakcyjność zachodniego modelu egzystencji lub wskazując słabości fundamentów narodowych mitów. Książka debiutanki Ożarowskiej urasta w takiej perspektywie do znaku zapowiadającego nową jakość, próbę wyjścia poza narzucone przez minioną epokę standardy i perspektywy myślenia.

Oceniając powieść Dominiki Ożarowskiej w perspektywie książek Michała Witkowskiego i Piotra Czerskiego, należałoby zawyrokować, iż nie wychodzimy co prawda jeszcze poza optykę historii „po '89 roku”, ale poszerzamy horyzont opisu świata. Można zatem powiedzieć, że pojawiają się nowe głosy.

Polish Identity in Works by Young Writers after 1989: An Attempt at Description from the Postcolonial Perspective

Abstract

The starting point of the article is the assumption that the interpretation of the postcolonial theory in post-1989 Poland is exceptional, very different from the one dominant in the West. The specificity of “the Polish postcolonial model” consists in that it combines both a sense of superiority towards our Eastern neighbours and a sense of inferiority towards Western cultures. This duality offers an interesting framework for the interpretation of works by writers who made their debut in post-communist Poland. The novel *Lubiewo* by Michał Witkowski portrays the gay culture in the Polish People’s Republic (PRL), idealizing it and using *clichés* taken from adventure novels. In Piotr Czerski’s *Ojciec odchodzi* (Father Is Leaving) we find a description of the state of Polish Catholicism which is superficial and offers nothing to counterbalance the Western ideology. Dominika Ożarowska’s debut *Nie uderzy żaden piorun* (No Thunder Will Strike) presents a generation growing in the Polish People’s Republic (PRL), who, coming of age, declare the lack of ideological values and refuse to engage in anything. In the works by Witkowski and Czerski the world is shown from the post-1989 perspective, while Ożarowska’s book is an interesting attempt to go beyond time limitations.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Renata Gadamska-Serafin

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka w Sanoku

„Norwida wywyższenie tradycji”¹ a jej postmodernistyczna relatywizacja

Jak Kolumb, świat odkryłem, ufając tradycji².

*Niech nasz szacunek dla historyczności będzie
tylko przesądem zachodnim³.*

*Twórca postmodernistyczny śmiało zapożycza,
a właściwie bierze jako dziedzic całej kulturowej
tradycji, którą może dowolnie rozporządzać⁴.*

„Czasy skończone” czy „człowiek jest historią”?

Kiedy mówimy o tradycji, nie możemy nie odwołać się do romantyzmu – epoki, w której dyskusja na temat człowieka historycznego, historiozofii i czasu urastała do rangi problemu pierwszoplanowego. W filozofii i poetyce romantycznej tkwi jednocześnie imperatyw bycia nowoczesnym (w manifestach ujmujących istotę nowej, romantycznej poezji zwykle pojawiało się słowo „progresywna” i epoka ta jest uważana za wstęp do nowoczesności, za awangardę wieku XX⁵) oraz poczucie konieczności „zakorzenienia tego nakazu w już zaistniałych, kulturowych formach ekspresji”⁶. Romantyzm ze szczególną intensywnością podejmował twórczy dialog z tradycją, igrał z nią i polemizował, szantażował ją i straszył, błogosławił ją i przeklinał.

Tradycja stanowiła epicentrum refleksji historiozoficznej i antropologicznej Norwida. To właśnie w jego twórczości i myśli dostąpiła ona największego wywyż-

¹ Zob. S. Sawicki, *Norwida wywyższenie tradycji*, [w:] idem, *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 1994, s. 163.

² C.K. Norwid, *Rozmowa umarłych*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. 1, s. 281. Wszystkie cytaty z dzieł Norwida będą podawane za tym wydaniem. Skrót PW – *Pisma wszystkie*, cyfra rzymska – numer tomu, cyfra arabska – numer strony.

³ F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, [w:] idem, *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Warszawa – Kraków 1912, s. 109.

⁴ K. Wilkoszewska, *Czym jest postmodernizm?*, Kraków 1997, s. 33.

⁵ Zob. *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009; T. Burek, *Genialny wiek XIX*, [w:] *Dalej aktualne*, Warszawa 1973; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

⁶ Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 364.

szenia⁷, to również on najzacieklej z nią walczył, gdy przybierała postać gniotącej i obezwładniającej człowieka pustej „formy”⁸.

Czasy współczesne – druga połowa XX i początek XXI wieku prezentują dość skomplikowany, niejednoznaczny, nawet wewnętrznie sprzeczny i zarazem przewrotny stosunek do tradycji⁹. Paul de Man pisze o gordyjskim węźle współczesności, która dławi się, nie mogąc jednocześnie przełknąć historii i życia, przeszłości i nowoczesności. Pierwszym zwiastunem tego stanu był Fryderyk Nietzsche¹⁰.

Ponowoczesność przywraca i rehabilituje to, co minione, traktując je „jako równoprawne z tym, co względnie nowe”¹¹. Nie żyje „z negacji wszystkiego, co ją poprzedza, ale ma na uwadze współczesną równoczesność nierównoczesności, bada i uznaje dzieło przodków, nie obawiając się spojrzenia historycznego”¹². Nie głosi zatem wrogię tradycji nowizmu, lecz obligatoryjny pluralizm w całym spectrum kultury i życia; pluralizm, który pozornie zapewnia tradycji niekwestionowane miejsce w paradygmacie współczesności. Jednak ten brak buntu wobec „starego świata” i przychylność wobec tego, co dawne, są złudne. Postawę postmodernistyczną bowiem cechuje „uznanie względności wszelkiej tradycji [...], zrównanie różnorodnych wątków spuścizny kulturalnej [...] w jednowymiarowej, spłaszczonej optyce terażniejszości”¹³. „Oznacza to nie tyle »koniec historii«, ile »zniknięcie historii«”¹⁴.

Wydaje się zatem, że ponowoczesność odkryła tylko inną, bardziej przebiegłą strategię walki z tradycją. Nie neguje jej wprost, lecz ją relatywizuje, a tym samym ją unieważnia i unicestwia (mimo zupełnie przeciwnych deklaracji), odbiera jej wagę i znaczenie¹⁵.

Współczesne koncepcje „końca historii” pochwalają zaniechanie historiozofii, uznając ją za „kosztowny nadmiar poznania i zbytek”¹⁶. Promują za to czystą aktywność twórczą, multiplikowanie znaczeń, mnożenie możliwych interpretacji, a wszystko to radośnie oderwane „od sumienia historii”, jak w Norwidowskim wierszu *Czasy*:

⁷ Zob. S. Sawicki, *Norwida wywyższenie tradycji*, op. cit., s. 163–179.

⁸ Zob. S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986; J. Maciejewski, *Czas i historia u Norwida*, [w:] idem, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992, s. 72–73 i nast.

⁹ Charakteryzując kondycję współczesną, w tym nasze odniesienie do przeszłości i historii, filozofowie posługują się nawet terminem aporii, oznaczającym oferowanie antagonicznych rozwiązań lub pozornie niemożliwą do rozwiązania sprzeczność czy też trudność w rozumowaniu logicznym (Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, op. cit., s. 364).

¹⁰ Zob. ibidem, s. 329 i nast.

¹¹ J.A. Majcherek, *Źródła relatywizmu w nauce i kulturze XX wieku. Od teorii względności do postmodernizmu*, Kraków 2004, s. 278.

¹² W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 116.

¹³ T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 94.

¹⁴ J.A. Majcherek, *Źródła relatywizmu w nauce i kulturze XX wieku*, op. cit., s. 279.

¹⁵ „Przeszłość została zakwestionowana nie przez krytyczną negację, lecz beztrudne igranie z nią” (T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, op. cit., s. 94).

¹⁶ F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, op. cit., s. 97.

Czasy skończone! – historii już nie ma,
Tworzenie tylko w bezbrzeżnej otchłani
(*Czasy*, PW I, 116).

Tradycja jest więc wciąż przedmiotem interpretacji, ale interpretacji neutralnych aksjologicznie, które zamiast rozjaśniać sensy przez tę tradycję niesione, zatawiają je w „bezbrzeżnej otchłani”:

Interpretuje się wciąż, bez możliwości wskazania interpretacji uobecniającej istotę czegośkolwiek, czy też tajni, którą ma się rozszyfrować. Nie ma bowiem ani takiej istotności, ani owej tajni do odkrycia¹⁷.

Refleksja Norwida, wpisująca się w ten jeden z najważniejszych w dziejach myśli europejskiej filozoficzny spór: historyzmu z ahistoryzmem¹⁸, może stanowić

¹⁷ S. Morawski, *Komentarz do kwestii postmodernizmu*, „Studia Filozoficzne” 1990, z. 4, s. 48.

¹⁸ W połowie XIX wieku, gdy w antropologii dominował darwinowski biologizm i istotę człowieczeństwa streszczano w słowach: *animal rationale*, Norwid tak oto definiował człowieka: „Wiedz, że przez tradycję wyróżniony jest majestat człowieka od zwierząt polnych [...]” (*Garstka piasku*, PW III, 250); „[...] któż wierzy, że różnimy się, ludzie od zwierząt, rozumem i mową??? Kiedy my mamy (oprócz słowa i ducha) tenże sam rozum i tęż samą mowę co zwierzęta, jeno w stopniu wyższym. Zaś różnimy się POSTĘPEM I TRADYCIĄ!” (*List do Juliana Fontany*, PW IX, 208).

Norwid przeciwstawiał człowieka światu zwierząt, posługując się nie kategorią *ratio*, jak czyniła to cała pokartezjańska nowożytność, w tym zwolennicy ewolucjonizmu, ale kategoriami historycznymi, takimi jak tradycja i postęp (Zob. S. Sawicki, *Norwida wywyższenie tradycji*, op. cit.). Co ciekawe, także Nietzsche w swej rozprawie o historii (*Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*) z *Niewczesnych rozważań* zauważył, że granica między światem zwierzęcym a ludzkim przebiega w obszarze świadomości historycznej:

Obserwuj stado, które pasąc się, przeciąga przed tobą: nie wie ono, co to wczoraj, co dzisiaj, wyprawia skoki, żre, spoczywa, trawi, skacze znowu, i tak od rana do nocy i dzień po dniu, krótko przywiązane swą przyjemnością i przykrością, mianowicie do kołka chwili i dlatego ani stęsknione, ani przesycone. Widzieć to człowiekowi ciężko, gdyż człowieczeństwem swem chełpi się on przed zwierzęciem, a jednak patrzy na jego szczęście z zazdrością. [...]

Otóż zwierzę żyje n i e h i s t o r y c z n i e: gdyż rozplywa się w terażniejszości, jak liczba, która nie pozostawia ułamka [...]. Człowiek natomiast dźwiga wielkie i coraz większe brzemie przeszłości: gniecie go ono na dół lub przegina w bok, przytłacza jego chód niby ciężar niewidzialny i ciemny [...].

(F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, [w:] idem, *Niewczesne rozważania*, s. 100).

Krowy Nietzschego są szczęśliwe, bo żyją w niczym niezakłóconym czasie terażniejszym i są pozbawione pamięci. Są też uwolnione od poczucia winy i konieczności obrachunku z własnym życiem – metafizyka czasu jest bowiem ściśle związana z metafizyką moralności. Presja uwolnienia się od historii i tradycji jest dyktowana chęcią ucieczki przed winą, jest ewakuacją w przestrzeń amoralną. Norwid zauważył to w wierszu *Przeszłość*:

Nie Bóg stworzył p r z e s z ł o ś ć, i śmierć, i cierpienia,
Lecz ów, co prawa rwie;
Więc – nieznośne mu dnie;

doskonały kontekst umożliwiający wnikliwą analizę rzeczywistości ponowoczesnej pod kątem jej stosunku do tradycji. Nawet pobieżne przestudiowanie problemu pozwala zauważyć, że postmodernistyczne poczucie zagrożenia obiektywnie rozumianą historią czyni nas spadkobiercami nie Norwida, ale Nietzschego.

Tradycja – uniwersalny depozyt obiektywnych wartości, a nie zbiór oderwanych cytatów

Do zasadniczej odmienności postaw Norwida i postmodernizmu wobec historii dołącza diametralna różnica w sposobie definiowania tradycji.

W świadomości ponowoczesnej „tradycja” jest mieszanką oderwanych cytatów, zasobem środków, symboli, stylów, konwencji, chwytów artystycznych. Polifonicznym i chaotycznym zbiorem narracji, z których żadna nie może sobie rościć prawa do powszechnej ważności (lub też, inaczej mówiąc, wszystkie są równoważne). Te różne dyskursy są względem siebie monadyczne, niekoherentne, niewspółmierne, nie posiadają odniesień do żadnego wspólnego paradygmatu, który pozwalałby je obiektywnie wartościować lub hierarchizować¹⁹.

W myśli Norwidowskiej tradycja nie jest plikiem luźnych i niekoherentnych zapisków czy zbiorem subiektywnych narracji, których znaczenie zamyka się w obrębie ich samych. Jest depozytem dobra i innych wartości, przekazanych przez minione pokolenia, i jako taka staje się fundamentem zbiorowej mądrości²⁰. Jednak najważniejsze jest wskazanie na transcendentne źródło tradycji, które tryska tam, gdzie miał miejsce „prolog” człowieczeństwa – w Raju. Norwid odwołuje się do pierwotnego, biblijnego rozumienia tradycji, znamiennego dla Bonaldowskiego tradycjonalizmu (z którym zwykło się łączyć filozofię poety²¹):

Więc, czując złe, chciał odepchnąć wspomnienia!
(*Przeszłość*, PW II, 18).

¹⁹ Możliwe są tylko odniesienia wewnątrz dyskursu, wewnątrzkontekstowe, auto-referencjalne (Zob. J.A. Majcherek, *Źródła relatywizmu w nauce i kulturze XX wieku*, op. cit., s. 274). Wszechobecna intertekstualność wyraża się więc w manipulowaniu tekstami, tworzeniu kolaży, w pogoni za słowami, które „tańczą, zderzają się, uciekają, zwodzą”. Oderwanie od dwuwartościowej logiki prawdy i fałszu, porzucenie obiektywizmu powoduje oczyszczenie przekazu z jego pierwotnych wartości: „Wszystkie stare wartości, wszystko, co święte i przekazywane przez tradycję, wydaje się zdewaluowane” (W.Ch. Zimmerli, *Eksperyment antyplatoński*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 236).

²⁰ [...] do dziś jeszcze mądrość nasza cała
Składa się z greckiej, rzymskiej i tej, co w Kościele
(a która przez żydowski ród nam się dostała)
(*Do Walentego Pomiana Z.*, PW II, 154).

Zawsze wierny „podaniom ludzkości naiwnym” poeta zwraca uwagę na szczególną rolę i mądrość tradycji ustnej, na mądrość nienaukową, niesystematyczną, ale zapewniającą poznanie bezpośrednie i syntetyczne. Zob. S. Sawicki, *Norwida wywyższenie tradycji*, op. cit., s. 166.

²¹ Zob. K. Bereżyński, *Filozofia C.K. Norwida*, „Sfinks” (Warszawa) 1911, s. 11; S. Sawicki, *Norwida wywyższenie tradycji*, op. cit., s. 166; A. Merdas, *Ocalony wieniec*, Warszawa 1995.

Główną zasadą tradycjonalizmu jest wiara w Objawienie, którego szczątki przechowuje ludzkość w swej tradycji²².

Rozumie zatem tradycję jako przekaz prawd Bożych zawarty w Słowie-Logosie²³, które nie pochodzi od człowieka, ale które zostało mu dane²⁴, aby strzec pamięci o raj utraconym i prawdy o majestacie osoby ludzkiej.

Całość, ciągłość i głębia tradycji zamiast antysystemowej dekonstrukcji

W kulturze ponowoczesnej, która wyżej ceni „szczegół niż uogólnienie, fragment niż całość, dygresję niż wypowiedź systematyczną”²⁵, „tradycja i wszystko, co zastane,

²² K. Bereżyński, *Filozofia C.K. Norwida*, op. cit., s. 11.

²³ Logos to uniwersalna praoczyzna człowieka, właściwe miejsce zakorzenienia, z którego wszyscy bierzemy swój początek:

Jedna dla ludzi wszystkich i taż sama,
Która nie kończy się, lecz wciąż zaczyna –
Dla nas Ojczyzna dziś, jak dla Adama!
(*Rzecz o wolności słowa*, PW III, 564).

Do tej tradycji objawienia człowiek, pracując w dziejach, dokłada kolejne warstwy zna-
czeń i doświadczeń. Tradycja staje się krainą

[...] słów-wielkich, co na-zawsze nowe,
Ni-czyje, wszędy własne, nigdzie-nie miejscowe
Skądś natchnione Duchem...
(*Rzecz o wolności słowa*, PW III, 564).

Jest ona miejscem „poufnego obcowania” żywych i umarłych, miejscem spotkania poko-
leń i cywilizacji:

Sfera słów-wielkich, jakich nieraz parę
Przez zgasły wieków przelata dziesiątek
I w pierw uderza cię, nim dajesz wiarę,
Godząc – jak strzały ordzewionej szczątek –

Ktoś je lat temu wypowiedział tysiąc,
Lecz one dzisiaj grzmią – i ty, za stosem
Książ drukowanych, gotów byłbyś przysiąc,
Że – bliższe ciębie są myślą i głosem! [...]

[...] czemu Ciceró?
Pawel? lub Sokrat? Tych słów rzekłszy parę,
Żyją... do dzisiaj cię za piersi bierą,
Ty, choćbyś im nierad, dawasz wiarę.
(*Wielkie słowa*, PW, II 112–113).

²⁴ „84. Słowo. Język nie jest wynalazkiem człowieka. [...] Owszem, człowiek nie wynaj-
duje języka, ale strzeże starego i cześć ma dla starych słów [...]”.

„86. Słowo jest główne *principium*. Nie do filozofii i abstrakcyjnych rzeczy, ale jedynie
[...] do prostej tradycji przekazania” (*Notatki z mitologii*, PW VII, 253–254).

„Słowa człowiek nie wywiódł sam z siebie – ale słowo było z człowieka wywołane
i dlatego dwie przyczyny tam uczestniczyły: jedna – w sumieniu człowieka, druga – w har-
monii praw stworzenia” (*Rzecz o wolności słowa*, PW III, 559).

²⁵ A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału*, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, op. cit.,
s. 387.

staje się przedmiotem antysystemowej dekonstrukcji²⁶. Depozyt przeszłości ulega dezintegracji, postmoderna porzuca bowiem całościowe, racjonalne czy aksjologiczne, koncepcje na rzecz fragmentarycznych odprysków idei, na rzecz pastiszu, cytatu, ornamentu, zapożyczenia i przesady. Znaki tracą odniesienie do rzeczywistości (związek znaku i desygnatu staje się arbitralny) i do transcendencji, odnoszą się tylko do siebie nawzajem, tworząc swoistą sieć, labirynt czy też kłącze. Konsekwencją destrukcji komunikacyjnej funkcji języka jest manipulowanie znaczeniami i tekstami²⁷, mające być manifestacją wolności człowieka, także „wobec” czy „od” tradycji.

W *Rzeczy o wolności słowa* Norwid stawia pytanie o wartość takiego słowa oderwanego od Logosu – rozumnego porządku świata, od świata idei, od pierwiastka Boskiego²⁸:

[...] a jak z oderwanie
Uważonym człowiekiem, zarówno się stanie
I ze słowem – to, wzięte odrębnie, cóż? znaczy:
Niewierny dźwięk i przywieść mocen do rozpaczy
(*Rzecz o wolności słowa*, PW III, 564).

Słowo [...] całość w sobie od początku niosło [...].
I od początku była część z ewnętrzną słowa
I wewnętrzną – jak wszelka świątyni budowa.
– Duch, miał czym się na zewnątrz wyrażać lub w górę
Monologiem podnosić; miał architekturę!
Lecz budowa, gdy części w ciężeniu się miną,
Czołem zapada w ziemię i sterczy ruina²⁹
(*Rzecz o wolności słowa*, PW III, 582).

To, co dla Norwida było pogwałceniem istoty i świętości słowa, jego „ruiną”, to jest odłączenie słowa od pierwotnego kontekstu transcendencji i Prawdy, nie jest już dla współczesności zdradą. Wręcz przeciwnie – cały wysiłek kulturotwórczy ponowoczesności „skupiony jest na wykazaniu, że bez tych wartości jednostki i społeczności współczesnego świata w sferze kultury mogą się obejść”³⁰.

²⁶ J.A. Majcherek, *Źródła relatywizmu w nauce i kulturze XX wieku*, op. cit., s. 279.

To przejście od całości do fragmentaryczności, od jedności do wielości jest podważeniem zachodniego, platońskiego prawzoru myślenia, który opierał się na logiczno-racjonalnej jedności, możliwej dzięki „pisemnej tradycji przekazu i gromadzenia myśli” (W.Ch. Zimmerli, *Eksperyment antyplatoński*, op. cit., s. 239).

²⁷ Zob. J.A. Majcherek, *Źródła relatywizmu w nauce i kulturze XX wieku*, op. cit., s. 275.

²⁸ Zob. K. Bereżyński, *Filozofia C.K. Norwida*, op. cit., s. 12–17.

²⁹ W kontekście współczesnego rozbicia słowa znamienne jest to Norwidowskie odróżnienie wciąż dziś mylonej „wolności Słowa”, tj. podkreślenie roli Słowa jako nośnika obiektywnej Prawdy, od będącej „atrybutem wolności osobistej” – indywidualnej „wolności mówienia”. „Uzurpacja woli osobistej nad prawami, które ją warują”, prowadzi do ujarznienia Słowa kłamstwem, podczas gdy prawdziwa wolność słowa polega na dążeniu do uwolnienia go od nacisku egoizmu, na dążeniu do „bez-personalizmu – do bez-stronności... do arcydzieła Prawdy!” (*Rzecz o wolności słowa*, PW III, 560).

³⁰ A. Motycka, *Postmodernizm a kryzys kulturowy*, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, op. cit., s. 321.

W takim ujęciu ułamki tradycji zostają sprowadzone do roli bezideowego komponentu dowolnych wariacji, a ona sama staje się zdeintegrowanym, chaotycznym zbiorem form minionych, zbiorem do niczego niezobowiązującym, rekwizytornią, z której każdy wybiera to, co chce, podejmując całkiem arbitralne decyzje. Transcendentny wymiar dawnych obyczajów i gestów ulatnia się, pozostają tylko wyprane ze znaczeń puste formy, dekoracje. Sięganie w przeszłość zaczyna przypominać infantylną zabawę rekwizytami z lamusa, rekwizytami, których znaczeń się już nie pojmuje i z którymi bawiącego się nic nie wiąże – niczym w sytuacji nakreślonej w liryku *Powiedz im, że duch odbrzmiał myśli wiecznej*³¹.

Rozpad „architektury słowa” sprawia, że choć dostępna jest nam całość tradycji, tzn. wszelkie możliwe tradycje, to jednak „w spłaszczony postaci »nowej powierzchowności« (bez głębi)” (B. Szczepańska-Pabiszczak, *Postmodernistyczne oblicza tak zwanych interpretacji naturalnych w sztuce, [w:] Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Seidler-Janiszewska, Warszawa 1994, s. 41).

Twórca ponowoczesny „śmiało zapożycza, a właściwie bierze jako dziedzic całej kulturowej tradycji, którą może dowolnie rozporządzać” (K. Wilkoszewska, *Czym jest postmodernizm?*, Kraków 1997, s. 33), jednak zapożyczając wyprane ze znaczeń „cokolwiek”, zacierając granice kultury wysokiej i masowej, postępuje – w myśl Norwidowskiej *Rzeczy o wolności słowa* – jak ów „Wulgaryzator”, którego celem jest „żeby jak najskorzej / Oświecić masy – tanio jak można, choć gorzej... / [...] z-rubasznić prawdę, lecz uczynić wziętą” (*Rzecz o wolności słowa*, PW III, 593).

³¹ A przeto krzyknij już, że w Betlejemie
Bóg się narodził...
... i że więc co roku
Cieszą się ludzie – zaś niezbić w ciemię
Jadają sporo na sianie o mroku
Pod rozżarzonej konstelacji znakiem:
Jadają ryby, miód i kluski z makiem!
(*Powiedz im, że duch odbrzmiał myśli wiecznej*, PW II, 219–220).

W swej refleksji filozoficznej, twórczości oraz notatkach historycznych i mitologicznych Norwid sięga po niezwykle szeroki wachlarz różnych tradycji i kultur: od indyjskiej, konfucjańskiej, poprzez bizantyjską, perską, egipską, etruską, po grecką, rzymską, chrześcijańską, nawet muzułmańską. Równie swobodnie porusza się po obszarze znaczeń kultury Zachodu, jak i Wschodu, mając świadomość jedności i uniwersalizmu tradycji, tj. tego, że bada wciąż jedną, wspólną tradycję ludzkości, która – zgodnie z biblijnym przekazem – po wydarzeniach związanych z budową wieży Babel uległa rozbiciu na wiele drobnych, odrębnych tradycji. Jednak każda z nich przechowuje „pamięć” tej wyjściowej, a wszystkie sprowadzają się do tej pierwszej:

Stąd tam – ówdzie – są m i t ó w ciągle podobieństwa,
Walki też same, cudy, znaki i męczeństwa,
Które, nie wie geograf i chronolog nie wie,
Czemu? jedne a różne, jak liście na drzewie
(*Rzecz o wolności słowa*, PW III, 577).

Warto jeszcze zwrócić uwagę na fakt, iż ten wspomniany, godny podziwu eklektyzm Norwida ma niewiele wspólnego z tak afirmowanym eklektyzmem współczesnym. Sięgając w przeszłość, do czasów „doskonałości Peryklejskiej”, do prometejskiego mitu czy Biblii, poeta kieruje się poczuciem wartości tego, co wybiera, pragnieniem zsyntetyzowania tego, co najlepsze. Chce osiągnąć ideał, doskonałość, pełnię. Ponowoczesne wybory są motywowane

„Msza-dziejów” czy karnawał? Ład zamiast chaosu

Powaga, a nawet dramatyzm Norwidowskich sformułowań na temat konsekwencji samowydziwienia się człowieka kontrastują z beztroską ponowoczesną atmosferą „karnawału”, w której wszystko poddane jest wszechmocy „wyzwolielskiego śmiechu”³². Figurą człowieka ponowoczesnego jest „filozof-błazen”, który bez lęku i zastanowienia wystawia na pośmiewisko to, co dotąd uważano za bezsporne, demaskuje jako wątpliwe to, co uważano za niewzruszone, kompromituje to, co było święte. Nie waha się uczynić całego swego dziedzictwa przedmiotem szyderstwa³³. W rzeczywistości ponowoczesnego „świata na opak” tradycja staje się więc przede wszystkim przedmiotem ironicznego komentarza, parodii, pastiszu, gry, zabawy. „Kultura powagi” zostaje zdyskredytowana, od jej wzniosłych prawd „cofa strach śmieszności” (*Ironia*, PW II, 55)³⁴.

W myśli Norwida tradycja jest nie tylko źródłem traktowanej z powagą mądrości, ale przekazem porządkującym rzeczywistość, a tym samym wprowadzającym „harmonię ducha”. Pozwala zdomowić się we „wszech-ładzie” uniwersum, ogarnąć je jednym spojrzeniem.

W *Notatkach z mitologii* czytamy:

296. Jedność tradycji. Naturalności.
Pozostałość. Tradycja. Harmonia ducha
(*Notatki z mitologii*, PW VII, 297).

Karnawał symbolizuje coś zupełnie przeciwnego: oznacza powrót do prachaosu³⁵, do orgiastycznego elementu dionizyjskiego, zawieszenie praw i hierarchii, odwrócenie porządku.

Ten zrodzony z dysharmonii, przypadkowo powstający „ład” jest już dla człowieka nierozpoznawalny. Niemożliwe jest ogarnięcie rzeczywistości jednym spojrzeniem³⁶. Kapryśny karnawał wyzwala więc z kleszczy męczącej „kultury powagi”, ale zarazem odbiera poczucie metafizycznego komfortu i stabilności. Na tym polega zasadnicza różnica między powagą tradycji w ujęciu Norwida (czy

przypadkiem, regułą gry, konsumencką chciwością kolekcjonowania wszystkiego i potrzebą stałej pogoni za „niedoznanym jeszcze przeżyciem, i przeżyciem intensywniejszym od przeżyć poprzednich” (Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 104).

³² Zob. A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału*, op. cit., s. 381–390.

³³ „W karnawałowym odczuwaniu świata nie ma miejsca na nietykalne autorytety, niepodważalne prawdy, zniewalające racje. Zastępuje je poczucie niestabilności, otwartości i zmienności świata” (ibidem, s. 384).

³⁴ Winą za „obmierzenie tradycyjnych zabytków” Norwid obarczył nie tylko tych, którzy nieświadomi wartości tradycji czynią ją przedmiotem „lekkich rekreacji”. Uważał, że najskuteczniej „można poważnie naród z własną przeszłością jego” i „przeciw tradycji obrócić za pomocą nieoświeconego lub źle i niewystarczająco oświeconego konserwatyzmu” (*Znicestwienie narodu* PW VII, 91).

³⁵ Zob. *Karnawał*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 176.

³⁶ Zob. D. Siwicka, *O obcości duchów: romantycznego i ponowoczesnego*, „Teksty Drugie” 1996, nr 1, s. 14.

tradycją w rozumieniu romantycznym w ogóle) a jej beztróskim rozumieniem ponowoczesnym.

Kultura aksjologiczna zamiast relatywistycznej kultury gustu

Nomadyczny bohater współczesności nie jest już Norwidowskim pielgrzymem, świadomym swego „prologu” i celu swej drogi³⁷. Pielgrzym podejmuje bowiem wysiłek szukania „źródła”, wierzy w jego istnienie. Sensem jego życia jest nie tylko wzór posiadać, ale przede wszystkim

[...] pojąć wzór i [...]
W poza-jawie słuchając, nad światy,
Samemu kwiatem wzrósć, ku prawdzie pierwowzoru [...]
(*Quidam*, PW III, 161).

W poszukiwaniu tym to on akomoduje się do wartości, nie one do niego. Pochylenie się nad źródłem jest gestem pokory i czci:

Z karafki napić się można, uściskawszy ją za szyję i przechyliwszy ku ustom, ale kto ze źródła pije, musi uklęknąć i pochylić czoło (*O Juliuszu Słowackim*, PW VI, 424).

Wybory pielgrzymy mają charakter etyczny; nie są arbitralne i przypadkowe, ale motywowane potrzebą zakorzenienia w tym, co doskonalsze, bardziej wartościowe, co dobre, piękne i prawdziwe.

Człowiek ponowoczesny przystosował się do nieuchwytności wzoru i wyzbył się oczekiwań, że tradycja mu tego wzoru dostarczy. Nie ma już jasno i jednoznacznie określonej tożsamości (jak miał bohater romantyczny); jest ona wieloznaczna, obciążona chorobliwym nadmiarem, poddana „rozpraszaćemu naciskowi rzeczywistości”, pozbawiona centrum³⁸. Woli napić się z karafki niż ze źródła, bo nigdy nie zdobywa się na pokorę. Korzysta selektywnie i równoprawnie ze wszystkich wątków kulturowego dziedzictwa, ale bez stałych reguł wyboru tego, co dla niego wartościowe. Jest gotów odwoływać się do każdej tradycji, nie przyznając prymatu żadnej z nich³⁹.

Owa pogoń za wielością propozycji nie ma ani tej powagi, ani też godności co wierne trwanie przy świętym depozycie Logosu oraz zachwyty bogactwem form, których on jest źródłem. W *Quidamie* czytamy:

³⁷ Zob. J. Puzynina, *Człowiek Norwida w epoce „śmierci człowieka”*, [w:] *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety*, red. J. Kopciński, Warszawa 2002, s. 65.

³⁸ D. Siwicka, *O obcości duchów*, op. cit., s. 15.

³⁹ Bohater współczesności jest turystą i przechodniem, który wypełnia życie zabawą ideami i wartościami. Prowadzi tylko grę z cytatami z historii. Jak klient supermarketu wybiera je i porzuca podług swego kaprysu, manifestując w ten sposób swą nieograniczoną konsumencką wolność. Sięga po tradycję o tyle, o ile ona nagina się do niego. Czyni to w sposób przypadkowy, wyrywkowo, bez większego zaangażowania i wysiłku. Z jednej strony spoufala się z tym, co minione (choćby przez śmiech), z drugiej uprzedmiotawia elementy tradycji, bezpardonowo podając je w wątpliwość, rozczłonkując, obnażając, demaskując, wypróbowując i ostatecznie wyrażając o nich swój subiektywny sąd.

„Inna, mniemam, jest brać wzory,
A inna: wzór brać” – [...]
„Wzór przeto biorąc, przedmiot się wyklada,
Gdy wzory z siebie na przedmiot się składa.
– Wzór jest to ogół przedmiotu, gdy wzory
Są to usterki, przymioty lub pory,
Wzięte tak czasem, iż cel się zaciera,
Bo wzór się bierze, gdy wzory dobiera –”
(*Quidam*, PW III, 158, 160).

Norwid, niezwykle wrażliwy na subtelności semantyczne, dobitnie odróżnia „branie wzoru” od „brania wzorów”. „Brać wzory” to znaczy przede wszystkim nie odnosić się do „pierwowzoru”, być w pewnym sensie z niego wykorzenionym. Wybór wzoru jest gestem pełnym obiektywizmu, jest podporządkowaniem siebie do wzoru. Przeciwnie jest z „braniem wzorów” – „wzory się dobiera”, a zatem wybiera się je subiektywnie, dopasowując do swych egoistycznych prawd (poeta pytał, czy prawdy przez egoizm głoszone są całe i trwałe), często tak, że odwraca się sensy pierwotne i „cel się zaciera”. Mnogość wzorów nie ubogaca wybierającego, ale dezorientuje. Egoizm pozwala wybierać także to, co jest tylko „usterką”, co kiczowate, odnaturalnione, szokujące czy bluźniercze. Zaskakująco aktualnie brzmią w tym ponowoczesnym kontekście słowa z *Promethidiona*:

Aż złe i dobre miną... wezną nowe!
(*Promethidion*, PW III, 461).

Norwid, pisząc o zakorzenieniu człowieka w tradycji, lokuje go w sferze kultury aksjologicznej. Ponowoczesność wpisuje nas i tradycję w egoistyczną kulturę gustu.

Nierozzerwalny węzeł tradycji i postępu. Originalność, a nie cytowanie

Co bardzo znamienne, w liście do Juliana Fontany Norwid jako wyróżnik człowieczeństwa wymienia oprócz tradycji także postęp⁴⁰.

Pojęcia te zwykle sobie przeciwstawiano. Europejska współczesność (zwłaszcza modernizm) często podkreślała szkodliwość tradycji, jej zniewalający, wręcz toksyczny wpływ na inicjatywy postępowe. Tradycjonalizm uważano za przeciwieństwo wolności myślenia i przeszkodę w zachowaniu oryginalności kreacji artystycznych. Postawy nowoczesne zwykliśmy utożsamiać raczej z anarchią, buntem i przekorą wobec autorytetów aniżeli z wiernością tradycji.

Ponowoczesność pozornie pogodziła się z tradycją, rezygnując „z ciągłej pogoni za nowością i oryginalnością”⁴¹. Jednak – jak już wspomniano – owo ponowoczesne „oswojenie” tradycji odbywa się kosztem jej faktycznego „unieszkodliwienia”, pozbawienia obiektywnych znaczeń i sensów. „Tradycja” i „nowoczesność” są więc *de facto* nadal po cichu antagonistyczne, a sposobem na ich pogodzenie jest... dekonstrukcja

⁴⁰ Zob. S. Sawicki, *Norwida wywyższenie tradycji*, op. cit., s. 170–171.

⁴¹ K. Wilkoszewska, *Czym jest postmodernizm?*, op. cit., s. 33.

tradycji, stwarzająca złudzenie braku antagonizmu. Innymi słowy, „równoczesność nierównoczesności” możliwa jest dzięki wyeliminowaniu obiektywizmu i osi czasu.

Tymczasem Norwid nie antagonizuje „tradycji” i „postępu”, nie próbuje też neutralizować dychotomii, eliminując jeden z jej elementów. Wskazuje natomiast na sprzężenie zwrotne między nimi. Różnica między tradycją a nowoczesnością wynika jedynie z przesunięcia w czasie, albowiem każde „wczoraj” jest to „dziś, tylko cokolwiek dalej” (*Przeszłość* PW, II, 18)⁴². Jest to pierwszy argument na rzecz nierozłączności tradycji i nowoczesności. Znajdziemy u Norwida argumenty kolejne.

Tradycja jest punktem odniesienia dla nowych kreacji, toteż to, co postępowe, musi być jednocześnie tradycyjne; nowoczesność i postęp są w sposób naturalny uwarunkowane tradycją. Niekiedy postęp „jest tylko doskonaleniem, czasem wręcz odślanianiem (odkrywaniem) zagubionej tradycji”⁴³. Znajomość i zaufanie do tradycji jest niezbędnym warunkiem wszelkiej odkrywczości, zwłaszcza ważnych, miłych kroków w ludzkich dziejach („świat odkryłem, ufając tradycji”⁴⁴). Można więc powiedzieć, że Norwidowska tradycja to dziedziczny potencjał twórczej inspiracji, niewyczerpywalny i fascynujący⁴⁵.

Symptomatyczne jest to, że w parze z ponowoczesnym „uśmierzeniem” znaczeń tradycji nie idzie pęd ku nowatorstwu, ale właśnie poczucie wyczerpania, zużycia

⁴² Tradycja i nowoczesność to tylko inne odcinki na tej samej osi czasu, wzajemnie siebie warunkujące i wzajemnie w siebie przechodzące. Doskonale obrazuje to cytowany wyżej wiersz *Przeszłość*, gdzie względność ludzkich wyobrażeń na temat czasu przedstawił poeta przez analogię do względności postrzegania ruchu. Każda nowoczesność szybko „upada w przeszłość”, zapisując się jako w dziejach i tradycji. Przyszłość – „korektorka wieczna” – dokonuje rewaloryzacji jej dorobku i często zdarza się, że to, co „było skrzydłami”, jest już „le-dwo piętą”, a „szczytne wczorajszego wieku / Dziś – tyczy kału” (*Idee i prawda*, PW II, 66).

⁴³ S. Sawicki, *Norwida wywyższenie tradycji*, op. cit., s. 171.

⁴⁴ Dowodem na „możebność natchnień postępowo-tradycyjnych” (*List do A. Jełowickiego*, PW IX, 14) jest dla poety twórczość Rafaela, w której stary świat antyczny nie został „przeklęty”, lecz zasymilowany i podniesiony do doskonałości w „Pańskie Imię”:

[...] ja, Rafael – [...] w Pańskie Imię
 Podbiłem Olimp stary – Muzy zalotnice,
 Nimfy, Gracje zebrałem w przed-chrześcijańskim Rzymie –
 I przeszedłem [...]
 I nie żadną klątwą Inkwizycji,
 Zwycięstwem tylko [...]
 Jak Kolumb świat odkryłem, ufając tradycji
 (*Rozmowa umarłych*, PW I, 281).

⁴⁵ Norwid był zwolennikiem „oświeconego konserwatyzmu”, który „[...] podejmuje z przeszłości tradycyjnej to pogłównie, co postępowym lub nasiennym w ziarno postępowe leżało w historii, i sposobem tym legitymizuje i miarkuje pochód naprzód, a otacza szacunkiem źródła w przeszłości. Gdy tymczasem nieoświecony konserwatyzm, nie roztrząsając, co pogłównie z przeszłości cenić? – całą naraża na pogardę” (*Znicestwienie narodu*, PW III, 91). Sama „dawność” rzeczy czy obyczaju nie gwarantuje im automatycznie miejsca w depozycie tradycji; w takiej sytuacji człowiek stawałby się jedynie niezdolnym do rozwoju niewolnikiem umarłych formuł. W tym, co przeszłe, musi tkwić „ziarno postępowe”, które nie znalazło jeszcze swego „wygłosu” w epoce minionej, ale zdolne jest wykielkować i inspirować w czasach nowych.

i „gry resztkami”⁴⁶, przekonanie, że wszystko już powiedziano i nie można stworzyć niczego nowego. Zupełnie tak, jak gdyby wraz z obiektywnymi znaczeniami tradycji odrzucono i jej twórczą siłę:

Odnutowuje się zachowania kulturotwórcze przypominające dowolną żonglerkę treściami kulturowymi [...] pozbawione autentyzmu i nowatorstwa. Miejsce aktów twórczych zajmuje reprodukcja, pastisz, konglomerat stylów⁴⁷.

Paradoksalnie to ponowoczesność jawi się jako epoka repetycji, rekonstrukcji, cytatów, przypomnień, inercji⁴⁸, podczas gdy w Norwidowskim tradycjonalizmie tkwi immanentnie wymóg oryginalności, to jest nowatorstwa i „sumienności w obliczu źródeł”.

Kolejną z przyczyn, dla których u Norwida nie zachodzi nieunikniona – jak mogłoby się wydawać – sprzeczność między tym, co awangardowe i postępowe, jest szerokie i pojemne pojęcie tradycji, wyrosłe z głębokiej znajomości dziejów i ludzkiej natury. Natury, w której mieszczą się dążenia często antagonistyczne, jak pragnienie nowości i potrzeba zakorzenienia, potrzeba ładu i równoczesna tęsknota za ożywym chaosem. Norwidowska tradycja *sensu largo* syntetyzuje dwie linie będące odbiciem owych sprzecznych dążeń: tradycję prometejską i mojżeszową (*Rzecz o wolności słowa*, PW III, 577). Pierwsza uosabia twórczość, „rewolucję” i „helleński, północny animusz”, druga uduchowienie, działalność praktyczną, prawo i ochronę świętości. Prometeusz tworzy cywilizację i kulturę poprzez bunt, Mojżesz – poprzez prawo moralne. Tak pojmowana tradycja sprzyja integracji wnętrza człowieka i może się stać „właściwym symulatorem historii”⁴⁹.

Nietzscheańska próba ucieczki od historyzmu w imię nowoczesności zakończyła się fiaskiem⁵⁰. W myśli Norwida ucieczka nie jest potrzebna, gdyż antagonizm ten w ogóle nie istnieje. Gordyjski węzeł rozwiązuje się, tworząc jedną linię czasu, na której tradycja i nowoczesność zgodnie i twórczo współistnieją.

Analiza Norwidowskich rozważań o tradycji w kontekście postmodernistycznym wiedzie do potwierdzenia tezy o obcości ducha romantycznego i ponowoczesnego⁵¹, ale utwierdza też w przekonaniu, że to właśnie rozum romantyczny – dialogiczny i syntetyzujący, ogarniający całość życia i historii – jest w stanie połączyć i wyjaśnić to, co rozum analityczny podzielił i zantagonizował. Jest on też w stanie uleczyć zranioną ponowoczesną świadomość posthistoryczną z jej poczucia wykorzenienia oraz dryfowania bez celu.

⁴⁶ Zob. *Gra resztkami*, Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvadore Mele i Marka Titmarscha, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, op. cit., s. 203–228.

⁴⁷ A. Motycka, *Postmodernizm a kryzys kulturowy*, op. cit., s. 329.

⁴⁸ Zob. J.A. Majcherek, *Źródła relatywizmu w nauce i kulturze XX wieku*, op. cit., s. 280.

⁴⁹ E. Felisiak, *Norwidowski świat myśli*, [w:] *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, red. A. Walicki, t. 1, Warszawa 1973, s. 559.

⁵⁰ „Nie jest więc możliwe przewyciężenie historii w imię życia ani też zapomnienie przeszłości w imię tego, co nowoczesne, ponieważ oba te człony są związane nierozzerwalnym, ponadczasowym węzłem wspólnego przeznaczenia” (P. de Man, *Literary History and Literary Modernity*, [w:] *Blindness and Insight*, London 1983, [cyt. za:] A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 331).

⁵¹ Zob. D. Siwicka, *O obcości duchów*, op. cit.

Norwid's Tradition versus Postmodernist Innovation

Abstract

Norwid's affirmative attitude to tradition is fundamentally different from the post-modern ideologies, which only superficially approve of the past and its heritage. Postmodernism, which is post-historical in its nature, essentially undermines tradition by relativizing it. Meanwhile, according to Norwid, tradition is a universal repository of objective values, not just a collection of irrelevant quotations. The poet accepts and emphasizes the objectivity of the tradition, its transcendent source, its integrity and continuity and – unlike postmodernists who relativize and deconstruct tradition – detaches it from any transcendence and sets it in a mocking atmosphere of the carnival. In Norwid's theory of axiological culture, tradition and progress condition each other and are inextricably linked. Relativistic culture of taste, in fact, antagonizes them. However, this does not protect tradition from being secondary, exhausted or dealing just with "leftovers".

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Maria Ostasz

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Elementy tradycji literackiej w wierszu dziecięcym

Wstęp

Dialog z tradycją w literaturze dziecięcej jest niezwykle żywy. Wiersz dziecięcy bierze udział w dialogu kulturowym. Sam też jest swoistym dialogiem¹. Wiersz dziecięcy stanowi strukturalizację, w której funkcjonuje określony rodzaj wyobraźni, oglądów, pamięci czy emocji właściwy dziecku². Współczesny wiersz dziecięcy prowadzi dialog przede wszystkim z tradycją ludową, folklorystyczną, wyrażającą dziecięce formy ekspresji, mające konsekwencje w postaci wyboru gatunku, wyzyskiwania odpowiednich chwytów retorycznych i odmian stylowych, a także preferencji tematycznych. Drugi kontekst wyraża się w nawiązaniach do oryginalnej, oficjalnej, Jachowiczowskiej twórczości (szkoły), prezentującej świat w sposób uzgodniony z przyjętym modelem edukacyjnym, posługującym się odmianami gatunkowymi bajki czy powiastki, przy użyciu form językowej ekspresji nawiązującej do stylistyki apelu czy pouczającej rozmowy z „tezą”³. Wiersz ten nie tylko nawiązuje do obu tradycji, ale je także swoiście kontaminuje.

Celem szkicu jest przedstawienie wielorakich odniesień i powiązań intertekstualnych⁴ w wierszach dziecięcych, które ujawniają się przez konstrukcję świata przedstawionego, remodelowanie motywów znanych z tradycji, jak również przez specyficzną konstrukcję podmiotu lirycznego, warstwy brzmieniowej lub znaczenio-

¹ Dialog rozumiany tekstologicznie, według propozycji Eugeniusza Czaplejewicza i Edwarda Kasperskiego (a więc Bachtinowskiej), w której zakłada się, że literaturę wiele łączy z tendencjami epoki i że odzwierciedla ona we właściwy sobie sposób całokształt doświadczeń kulturowych. Zob. *Dialog w literaturze*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1987.

² R. Waksmund, *Od wiersza do poematu*, [w:] *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 273–275.

³ J. Ługowska, *Punkt widzenia w strukturze komunikatu literackiego (przeznaczonego dla młodego odbiorcy)*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 9.

⁴ H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 198–229.

wej tekstu. Dialog z tradycją⁵ omówiony zostanie na podstawie analizy porównawczej tekstów. Analiza prowadzona będzie metodą odkrywania znaczeń wpisanych w znak językowy – metodą odkrywania znaków kulturowych, słów kluczy i tworzenia pól semantycznych.

Omówienie rozpoczyna przypomnienie stosowanych w poniższej analizie Balbusowskich typów strategii intertekstualnej. Następnie zamieszczono kilka uwag o tekście ludowym jako tradycyjnym tworzywie literatury. Analizę tekstów literackich, nawiązujących dialog z tekstami oralnymi, *Warzyła srocza...* Czesława Janczarskiego oraz *Dwa Michały* Juliana Tuwima, poprzedzono omówieniem cech ludowych tekstów dla dzieci na przykładzie utworów *Kulik w lesie* oraz *Panie Boże Wszchemogący*. Omówiono też dialog w tekstach: ludowym i literackich, w których strategia intertekstualna opierała się na występowaniu aktywnej kontynuacji tematu „ptasiej osoby”. Dokonano także bliższej prezentacji restytucji tematu w wierszach dziecięcych: *Tydzień* oraz *Hipopotam* Jana Brzechwy i Wandy Chotomskiej, oraz reminiscencji stylistycznej: tytułu jako pytania wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wiersza Marii Konopnickiej, Joanny Kulmowej i innych.

Typy strategii intertekstualnej

Istota badań intertekstualnych polega na ustaleniu wzajemnych relacji utworu poprzez odkrywanie wspólnych struktur i określenie ich wzajemnych funkcji⁶. Zastosowano tu sformułowane przez Stanisława Balbusa określenia typów strategii intertekstualnych, które ujawniają się poprzez „sygnały nawiązań” w obrębie struktur tekstowych⁷. Można mówić o kilku najczęściej występujących typach strategii intertekstualnej w wierszu dziecięcym. Pierwszym z nich są **aktywne kontynuacje**, na przykład kulturowa transpozycja tematyczna, polegająca na przeniesieniu tematu, motywu, postaci (często z folkloru). Kolejnym typem strategii intertekstualnej są **restytucje tematyczne**, czyli rodzaj odtworzenia, odnowienia tematu. Następnym typem strategii są **reminiscencje stylistyczne**, na przykład stosowanie pytania jako tytułu lub wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wiersza. Dodać należy, że w badaniach intertekstualnych wierszy nie uniknie się powtórzeń terminologicznych, ponieważ wyróżnione typy strategii często występują równorzędnie w analizowanym tekście. Takie podstawowe sposoby zostaną zastosowane do badań struktur, poszukiwania ich funkcji oraz odkrywania nowych znaczeń w wybranych wierszach dziecięcych, których nadrzędnym celem dialogu jest zabawowość i edukacyjność.

⁵ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, wyd. 2., s. 81–82. Zob. też: J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 27; M. Głowiński, *Szkolna historia literatury. Wprowadzenie w tradycję*, [w:] *Olimpiada literatury i języka polskiego*, red. B. Chrzastowska, Warszawa 1980, s. 100–108.

⁶ M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; zob. też: E. Jaskółowa, A. Opacka, *Dialog z tradycją czyli o poezji w szkole i na maturze*, Katowice 1993, s. 10.

⁷ S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990, s. 15, 79, 80, 84–89. Zob. też Z. Ben-Porat, *Poetyka aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1/2, s. 315–337.

Teksty ludowe jako tworzywo literatury

Wiele spośród tekstów ludowych funkcjonujących w świadomości ludzi od pokoleń, jako warianty przekazów ustnych, zyskało swoje wersje literackie, zostało utrwalonych zapisem, a nieraz poszerzonych o nowe postacie i wątki. W tekście literackim opartym na ludowym pierwowzorze występują sygnały swego rodzaju „pamięci” o folklorystycznym rodowodzie. Określone składniki tych tekstów, mimo przekodowania na system literatury pięknej, funkcjonują jako specyficzne sygnały genetycznego związku z folklorem⁸. Wyraźne znamiona tekstu ludowego dla dziecięcego adresata odnaleźć można w wierszu zamieszczonym w zbiorze Zofii Rogoszówny i przedrukowanym w trzeciej części *Antologii*⁹ Jerzego Cieślakowskiego wśród utworów ludowych i anonimowych:

Kulik w lesie jajka niesie.
Przyleciała czajka, wypła mu jajka.
Kulik płacze,
czajka skacze.

Kulik płacze,
czajka skacze.
Przyleciał ci gawroneczek,
Wyrwał czajce ogoneczek.
Czajka płacze,
kulik skacze¹⁰.

Tekst pod względem uporządkowania struktur rytmicznych, organizacji dźwiękowej i prozodycznej ma charakter typowej ludowej piosenki¹¹. Jego zasadą kompozycyjną jest meliczność, którą budują dwie jednostki stroficzne: pierwsza liczy cztery wersy, a druga sześć. Asylibizmowi tekstu towarzyszy system wersyfikacyjny składniowy, polegający na zgodności rozczłonkowania zdaniowego i wersowego; jest bezprzerzutniowy, a więc pozbawiony napięcia między intonacją zdaniową a wersową. Uwydatnienie klauzul wersowych odbywa się nie tylko poprzez zastosowanie działów wersowych, ale także poprzez współbrzmienie rymowe. Rymy końcowe występują na obszarze prawie całego tekstu – wyjątek stanowią dwa pierwsze wersy. Rymy te są paroksytoniczne (żeńskie, styczne, dokładne), na przykład „płacze” – „skacze”, a we wspomnianych dwu pierwszych wersach występują rymy wewnętrzne, „lesie” – „niesie”, „czajka” – „jajka”. Jest to wiersz średniowieczny – wiersz zdaniowy. Prostej budowie: nieskomplikowanym układem rymowym, skłonności do powtórzeń (sekwencja kończąca pierwszą strofę i rozpoczynająca drugą), towarzyszy prostota słów i fraz.

⁸ J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981, s. 10.

⁹ *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślakowski, Wrocław 1991, s. 406.

¹⁰ Z. Rogoszówna, *Srocza kaszkę warzyła. Gadki dziecięce spisane z ust ludu i wspomnień dzieciństwa*, Lwów 1920, s. 59.

¹¹ M. Dłuska, *Elementy śpiewności poezji*, [w:] eadem, *Studia i rozprawy*, t. 1, Kraków 1970, s. 621–625.

W warstwie semantycznej tekstu została ukazana określona sytuacja. Następstwo zdarzeń tworzy krótką historyjkę, opowiadającą o czarjce, która wyrządziła kulikowi krzywdę – uszkodziła należące do niego jajka. Nie wyraża ona jednak skruchy i jest obojętna wobec płaczącego kulika. W tekście reakcja ta zostaje mocno podkreślona powtórzeniem kończącym pierwszą strofę i rozpoczynającym drugą: „kulik płacze, czarjka skacze”. Wiersz, zarówno tematyką, jak i biegiem wydarzeń nawiązuje do kultury ludowej. Związek ten polega nie tylko na wyeksponowaniu przyrody – uczynienia zwierząt bohaterami lirycznymi, a lasu scenerią, ale na odwołaniu się do ludowego poczucia sprawiedliwości, w którym za zło się karze, a za dobro wynagradza. Czarjka zostaje ukarana za złe postępowanie. Sprawiedliwość wymierza pojawiający się w drugiej części tekstu zdrobnie nazwany gawronczek. Zdejmując zwierzęce maski i rozpatrując dydaktyczno-moralizatorskie znaczenie tekstu skierowanego do dziecka, można uznać, że przypomina on bajkową wymowę: nie czyń drugiemu, co tobie niemiłe. Dorosły adresat może rozpoznać tu uniwersum, mówiące o zmienności losu, o życiowym splocie chwil radosnych i bolesnych, które niekiedy następują po sobie w niespodziewanych chwilach.

Warto przypomnieć jeszcze inny tekst o zbliżonym do poprzedniego, pod względem struktury i semantyki, charakterze:

Panie Boże Wszechmogący,
jedli szewcy groch gorący,
gęby sobie poparzyli,
więcej grochu nie warzyli¹².

Początkowa apostrofa do Boga nawiązuje do chrześcijańskiego zwyczaju odmawiania, z udziałem dzieci, pacierza przed posiłkiem. Powaga towarzysząca modlitwie zostaje jednak zaburzona już w następnym wersie tej czterowersowej rymowanej (rymy żeńskie, parzyste, dokładne) opowiastki. Na związek tekstu z oralną kulturą ludową wskazuje nie tylko jej warstwa strukturalno-językowa, ale również jej warstwa znaczeniowa. Bohaterami tej krótkiej historyjki są szewcy, wykonujący na co dzień proste, konkretne czynności, znane dziecku, niekiedy towarzyszącemu dorosłemu przy pracy. Głodni szewcy rzucili się łąpczywie do jedzenia jeszcze gorącego grochu i „gęby sobie poparzyli”. W dawnych wiekach głód prawdopodobnie często doskwierał prostym ludziom, którzy spożywali najprostsze potrawy, na przykład właśnie groch. W tym końcowym ostrzeżeniu użyto gwarowej leksyki: „gęby” oraz „warzyli”. Takie teksty były swoistym elementarzem skierowanym do dziecka, które nie tylko się nimi bawiło, ale też wsłuchiwało się w pierwsze rymowane, a więc łatwe do zapamiętania przestrogi. Należy pamiętać o podobieństwie reakcji dziecka i człowieka pierwotnego (filogeneza i ontogeneza), na przykład łąpczywe, pospieszne zaspokajanie głodu.

Bardzo znanymi oralnymi tekstami, o zbliżonej konstrukcji i semantyce, w których naczelną zasadę organizującą całą wypowiedź stanowi właśnie rytmika czy melika, są przykładowo *Sroczka kaszkę warzyła...*, *Siała baba mak...* i inne. Teksty te stanowią świadectwo kultury ludowej, która nie pomijała najmłodszych odbiorców.

¹² Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła*, op. cit., s. 59; *Antologia poezji dziecięcej*, op. cit., s. 406.

Ludowy rodowód tych utworów dostrzec można w elementach konstrukcji wiersza i w warstwie znaczeniowej. Takie oralne¹³ teksty często bywają kanwą utworów literackich dla dzieci.

Sroczka kaszkę warzyła jako tekst oralny i autorski Czesława Janczarskiego

Wspomniany folklorystyczny tekst *Sroczka kaszkę warzyła* znanej wszystkim polskim dzieciom manualnej, udratyzowanej zabawy na rodzicielskich kolacjach, w której ważną rolę gra mowa ciała¹⁴, również występuje w wielu wariantach. W zbiorach dla dzieci odnotowano go w następującym brzmieniu:

Sroczka kaszkę warzyła,
dzieci swoje karmiła:

Pierwszemu dała na miseczce,
drugiemu dała na łyżeczce,
trzeciemu dała w garnuszczyku,
czwartemu dała w dzbanuszczyku,
a piątemu łąb urwała
i frrrrr... do lasu poleciała¹⁵.

Tę sylabotoniczną rymowaną (o rymach dystychowych, paroksytonicznych, dokładnych) recytuje dorosły, stukając palcem w otwartą dłoń dziecka i dotykając kolejno czubków jego pięciu palców. Ta manualna bajeczka ma dwudzielną strukturę. Składa się z dwuwiersowej sytuacji wstępnej, po której zaczyna się zabawa wierszem-wyliczanką, zbudowanym z pięciu (dziewięciozłogłoskowych) zdań-wersów

¹³ Zob. definicję W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 367–369; *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 226; zob. też: P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, tłum. M.R. Mayenowa, Warszawa 1979, s. 332. Niektóre teksty oralne były analizowane przez studentów filologii polskiej UP w Krakowie na zajęciach z przedmiotu *Literatura ludowa i regionalna*. Okazało się, że znane są różne ich odmiany:

Tu, tu sroczka kaszkę warzyła,
i ogonek sobie sparzyła.

temu dała,
temu obiecała,
ten widział,
ten słyszał,
a temu nic nie dała,
tylko mu łąb urwała
i frrrr... poleciała!

¹⁴ Mowa ciała bliższa jest wewnętrznemu, ukrytemu centrum osobowości ludzkiej niż mowa słowna – twierdzi Bruno Bettelheim. Posługujemy się nią w normalnym, codziennym życiu na równi z mową słowną. Człowiek wyraża się w mowie ciała już wtedy, gdy – jako małe dziecko – mowy słownej nie zna. B. Bettelheim, *Elementarz człowieka*, [w:] *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 25–28.

¹⁵ Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła*, op. cit., s. 4, *Antologia poezji dziecięcej*, op. cit., s. 396.

o jednorodnej, powtarzającej się budowie. Każdy z nich rozpoczyna kolejny liczebnik porządkowy, po którym pojawia się czasownik *dała* w funkcji orzeczenia, a po nim wylicza się w kolejnych wersach (w nieprzypadkowej kolejności) zdrobniałe nazwy podstawowych naczyń, służących do prostej czynności, jaką jest jedzenie. Tekst jest prawdopodobnie przeznaczony do zabawy z niespełna rocznym dzieckiem, które samodzielnie już siedzi i wykonuje pierwsze próby manualnych czynności, zwłaszcza chwytania jedzenia. Dominującym, powtarzającym się w kolejnych wersach, po każdym liczebniku, jest wspomniany leksem *dała*, zawierający sylabotwórczą, dwukrotnie powtarzającą się szeroką głoskę *a*. W dziecięcym zasobie słownikowym występuje on jako jeden z pierwszych. Małe dziecko często woła: „daj”. Zabawa kończy się głośnym wypowiedzeniem połączonych, utrwalonych w polszczyźnie głosek – onomatopeicznym frrrrr..., sygnalizującym nagły (dramatyczny) odlot ptaka.

Ten ludowy tekst został przez Czesława Janczarskiego rozbudowany w dziesięciowrotkową opowiastkę rozpoczynającą się bajkową formułą wstępną: „Warzyła sroczo / kaszę jaglaną. / Zaraz sroczo / obiad dostaną”¹⁶.

Transpozycja tematyczna polega tu na przeniesieniu z kultury oralnej, ludowej postaci *sroczo* oraz mnemotechnicznej zabawy (podczas jedzenia) służącej zapamiętaniu kolejności liczb. Wiersz Janczarskiego *Warzyła sroczo kaszę* ma charakter propozycji zabawy, pełniąc dyskretnie funkcję poznawczą – liczenie od jednego do pięciu i z powrotem, oraz wychowawczą – kultury zachowania się przy stole¹⁷. Przestrzenią świata przedstawionego utworu jest zasadniczo wnętrze domu z podstawowymi dla niego sprzętami: stołem, piecem, drzwiami itp., które są jednocześnie rekwizytami biorącymi udział w zabawie w chowanego upersonifikowanej sroczej rodziny, liczącej pięcioro dzieci. Niełatwo jest jednak zebrać tę gromadę przy stole: „najwięcej z piątym kłopotu!”, bo jest najmłodsze, choć starsze rodzeństwo opiekuje się nim. Zaczyna się zabawa w chowanego – niekończące się poszukiwanie braciszka i wyliczanie domowych kryjówek: „Może pod stołem? / Nie, nie ma go tu. / [...] Może za piecem? / [...] / Pusto za piecem. / Gdzie piąte sroczo? / Więc mówi czwarte: / – Na dwór wyskocz! [...] Aż w końcu wybiegł braciszek pierwszy. / Już nie ma sroczo... Czy skończy wierszyk?”.

Odpowiedź małych słuchaczy na pytanie opowiadacza jest przecząca, bo dzieci chcą słuchać opowiadki w nieskończoność. Cieszy je kontakt ze sztuką słowa, aktywnie uczestniczą w jej odbiorze. Są zaintrygowane zagadką, gdzie poukrywały się sroczo. Skoro wyszły z domu, pogubiły się, to muszą się odnaleźć i zasiąść do obiadu. Autor w wierszu-scenariuszu dokonuje natychmiastowego odkrycia zagadki. Powtarza wyliczanie powracających do domu sroczo, ale tym razem w kolejności odwrotnej – chyba od najstarszego (czwarty) do najmłodszego (pierwszy): „Nie, bo już wraca, / słuchajcie, dzieci, / braciszek pierwszy, / drugi i trzeci, / i czwarty, który znalazł pierwszego. / Kaszka podana. / A więc smacznego!”.

Utwór przedstawia zatem czwórkę pełnych dziecięcego wigoru osobników, która jest w ciągłej „akcji” – bez końca bawi się w chowanego, naśladowując się

¹⁶ C. Janczarski, *Warzyła sroczo kaszę*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*, op. cit., s. 198.

¹⁷ Zob. pajdialną analizę wiersza *Warzyła sroczo kaszę* C. Janczarskiego: M. Ostasz, *Pajdialne scenariusze alfabetyzacji świata*, [w:] eadem, *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, Kraków 2008, s. 197–198.

wzajemnie. Natomiast baczenie na nią, zwłaszcza na najmłodszego, trwa również nieustannie. Uczestnicy współzawodniczą między sobą – jedni się kryją, a drudzy szukają. Wykazują stałą dyspozycję do gry, ponieważ ukrywaniu się towarzyszy magia niespodzianki¹⁸: poszukiwania i wykrywania.

Strategia intertekstualna, polegająca tu na aktywnej kontynuacji tematu, ma charakter nie tylko transpozycji folklorystycznej postaci *srocзки*, ale również motywu zabawy w poszukiwanie i liczenie członków rodziny zbierających się do posiłku. W tekście ludowym opowiada się o karmieniu pięciu srocząt – animizowanych pięciu palców, natomiast w tekście Janczarskiego o zbieraniu się całej piątki przy stole. Obydwa teksty w spontaniczny i zabawowy sposób wprowadzają nie tylko w zasady życia społecznego, ale – ukonkretniając abstrakcyjny charakter liczb głównych i porządkowych – uczą też ich stosowania w codziennej praktyce.

Oralne i Tuwimowskie *Tańcowały dwa Michały*

Strategia intertekstualna analizowanych tu tekstów polega zarówno na aktywnej kontynuacji motywu tańczących „wkoło Macieju” Michałów, jak i na reminiscencji stylistycznej przy odnawianiu czy raczej odtwarzaniu tego tematu.

Tańcowały dwa Michały,
Jeden duży, drugi mały,
Jak ten duży zaczął krążyć,
To malutki nie mógł zdążyć.

Tańcowały dwa Michały,
Jeden duży, drugi mały.
Jak ten duży zaczął krążyć,
To ten mały nie mógł zdążyć.

Tańcowały dwa Michały,
Jeden duży, drugi mały,
Tak tańczują dookoła,
Aż im pot się leje z czoła.

Jak ten mały nie mógł zdążyć,
To ten duży przestał krążyć.
A jak duży przestał krążyć,
To ten mały mógł już zdążyć.

Tańcowała ryba z rakiem,
A pietruszka z pasternakiem;
Cebula się dziwowała,
Że pietruszka tańcowała.

A jak mały mógł już zdążyć,
Duży znowu zaczął krążyć.
A jak duży zaczął krążyć,
Mały znowu nie mógł zdążyć.

Tańcowała śliwka z banią,
Grochowianka z miotłą za nią!
A pogrzebacz się dziwuje,
Że i miotła też tańczy¹⁹.

Mały Michał ledwo dychał,
Duży Michał go popychał.
Aż na ziemię popadały,
Tańczące dwa Michały²⁰.

Obydwa teksty mają niemal identyczny kształt i rozmiar. Choć zwykle teksty literackie, powstałe na kanwie tekstów ludowych, są bardziej rozbudowane pod względem strukturalnym i estetycznym, na przykład *Warzyła sroczka...* Janczarskiego czy niżej analizowany *Ptasie radio* Tuwima. Obydwa wiersze o tańczą-

¹⁸ Ukrywaniu towarzyszą emocje lękowe – niebezpieczeństwo przed... dlatego pojawia się silna potrzeba skrzętnego ukrycia. Zob. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, tłum. T. Kolałowska, Warszawa 1966.

¹⁹ Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła*, op. cit., s. 20–21.

²⁰ J. Tuwim, *Dwa Michały*, [w:] *Tuwim dzieciom*, Warszawa 2002, s. 13.

cych Michałach są sylabotonicami, składającymi się z czterech czterowersowych (ośmiosylabowych) dystychowych zwrotek. Pierwsza zwrotka *Dwu Michałów* Tuwima jest właściwie cytatem pierwszej zwrotki tekstu oralnego. Różni się tylko epitetem: „malutki” został zastąpiony „mały”, nie wpływając na zmianę semantyki tekstów. Jednak rymy dokładne, powtarzające się w dwu środkowych strofach tekstu Tuwima: „krążyć – zdążyć; zdążyć – krążyć”, jeszcze bardziej wzmacniają obraz rywalizacji chłopców – małego Michała, który naśladuje dużego Michała – opisywanej we wszystkich kolejnych zwrotkach. Bohaterowie utworu prawdopodobnie nie są rówieśnikami. Duży Michał jest starszy, ma bowiem zdecydowaną przewagę wzrostu i imponuje swoją sprawnością młodszemu chłopcu; jednym słowem – dominuje w zabawie. Potrzeba i chęć dorównania przeciwnikowi w tych wyścigach mobilizuje jednak małego Michała do rywalizacji, wzmacnia jego wysiłek. Obaj przeciwnicy są mocno skoncentrowani na sobie. Zabawa ta wymaga wszak dużej czujności także od starszego zawodnika, a wynika to ze zdania: „A jak mały mógł już zdążyć, / Duży znowu zaczął krążyć”.

Bajeczka Tuwima obrazuje przysłowie ludowe o powtarzonym wielokrotnie, „wkoło Macieju”, do utraty tchu działaniu – współzawodniczeniu dwu chłopców w ściganiu się: „Mały Michał ledwo dychał, / Duży Michał go popychał”; dziecięce zapamiętanie się w powtarzanej grze czy tańcu, którego niewątpliwie doznają bohaterowie zarówno w wierszu Tuwima: „Aż na ziemię popadały / Tańczące dwa Michały”, jak i w tekście oralnym: „Tak tańczą dookoła, / Aż im pot się leje z czoła”.

Świat przedstawiony oralnego tekstu ma jednak charakter zabawy „światem na opak”. Dwie ostatnie strofy stanowią wyliczeniowe frazy, opisujące identyczną poetyką tę zabawę – kto z kim tańcował i kto się temu dziwował: „Tańcowała ryba z rakiem, / A pietruszka z pasternakiem; [...] Cebula się dziwowała, / Że pietruszka tańcowała”. W obydwu tekstach o wyborze nazw tańczących bohaterów zdecydował rym.

Ptaki jako persony w „ptasim weselu”, *Ptasim radiu* i *Poczcie w lesie*

Incyt wiersza *Cztery mile za Warszawką* stanowi bajkową formułę inicjalną piosenki występującej w wielu oralnych odmianach. Do tego tekstu oralnego wydają się nawiązywać dwa znane teksty literackie: *Ptasie radio* Juliana Tuwima, a później *Poczta w lesie* (nazywany „ptasią pocztą”) Tadeusza Śliwiaka. Strategie intertekstualne polegają w nich na kulturowej transpozycji tematycznej – przeniesieniu tematu życia ptaków, jako postaci literackich. Obydwa teksty literackie stanowią odtworzenia czy raczej odnowienia tego tematu, wyrażone już ich tytułami. W kolejnych utworach występują reminiscencje stylistyczne o charakterze metafory personifikującej.

Analizowany poniżej wariant bywał nazywany „ptasim weselem”, które miało miejsce „za Warszawką”:

Cztery mile za Warszawką
ożenił się dudek z kawką,
wszystkie ptaki pospraszali,
tylko sowie znać nie dali²¹.
[...]

²¹ Z. Rogoszówna, *Srocza kaszkę warzyła*, op. cit., s. 30–33; *Antologia poezji dziecięcej*, op. cit., s. 401–402.

Wiersz ma rytmiczną, prostą i regularną budowę z wyraźnymi cechami języka ludowego. Na przykład w relacjach zachowania się głównej bohaterki zostało użyte ludowe nazewnictwo i określenia. Sowa, dowiedziawszy się o weselu, „w cztery konie przyjechała” – zaprzęgiem²², „siadła na przypiecku” – tylnej wnęce pieca²³, „grać kazała po niemiecku” – niezrozumiale, inaczej²⁴. Utwór składa się aż z ośmiu izometrycznych czterowersowych strof i sylabotonicznych, ośmiozłóskowych wersów (o charakterze tetrapodii trocheicznej z regularną średniówką). Wyjątek stanowi wers czternasty: „a kura się dziwowała”, w którym następuje zaburzenie rytmu, polegające na przesunięciu akcentu na drugą sylabę w części przedśredniówkowej i zaniku akcentu na sylabie trzeciej wersu. Wyraz dwusylabowy *kura* z proklityką *a* i enklityką (zaimkiem zwrotnym) *się* stanowi jeden zestrój akcentowy²⁵. W części pośredniówkowej wyczuwalny jest tylko jeden akcent na sylabie siódmej, a średniówka ulega zatarciu. W zestawieniu z następnym, piętnastym, wyraźnie regularnym wersem, składającym się z czterech dwusylabowych rzeczowników, stwarza emanację kontrastu pojawiającego się negatywnego bohatera – kury. W całym wierszu przeważają rymy dystychowe, paroksytoniczne, dokładne, głębokie („przypiecku – niemiecku”, „taniec – opętaniec”). Nadrzędnym celem owej regularności i meliczności jest efekt mnemotechniczny tekstu.

Świat przedstawiony wiersza konstruowany jest za pomocą metafory personifikującej. Bawiące się ptactwo domowe zostało skontrastowane z sową, która śpiewa po łacinie, straszy zwierzęta i chce, aby grano „po niemiecku”. Nie jest to „sowa mądra głowa”, ale sowa przemądrzała. Do zabawy dołącza również wiele leśnych ptaków: „Drozdy, szpaki, trznadłe, kszyki / w takt tańczyły do muzyki. / Pojął wróbel sowę w taniec / hulał z nią jak opętaniec / obertasa i mazura, / aż jej urwał pół pazura”. Jednak ptaki jak dzieci kłócą się podczas zabawy: „– A ty wróblu, ty huncwocie, tobie tańczyć z żabą w błocie! / [...] / – A ty sowo zatracona, / przyszłaś tutaj nieproszona [...]”.

Wróbel urywa sowie pazur, a w krótkiej wymianie replik dowiadyuje się ona, że nie jest mile widzianym gościem. Ostatni dystych, będący swoistym morałem: „– Siedźże sobie w domu sama, / kiejs nie sowa, ino dama”, informuje, że sowa zostaje odrzucona przez ptaki: „wygnana precz z izby”. Tekst jest więc bajeczką z morałem, będącym przestrożą, jak we wcześniej analizowanych tekstach oralnych. Uświadamia rangę wspólnego, zespołowego działania młodemu człowiekowi, który podejmuje pierwsze próby socjalizacji – pokonuje egocentryzm.

Strategie intertekstualne *Ptasiego radia* wyrażają się w restytucji tematycznej, polegającej przede wszystkim na nowym, artystyczno-literackim uporządkowaniu tekstu oraz reminiscencji stylistycznej mającej charakter kontynuacji podstawowego środka poetyzacji, jakim jest metafora personifikująca. *Ptasie radio* jako komunikat literacki jest bogatsze czy bardziej zróżnicowane językowo, formalnie

²² *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1963, s. 720.

²³ *Ibidem*, s. 591.

²⁴ *Ibidem*, s. 101.

²⁵ A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999.

i semantycznie niż „ptasie wesele”²⁶. Tematem w tym tekście jest audycja radiowa, nadawana przez ptaki różnych gatunków, które zleciały się do odbycia narad w brzozowym gaju. Miejszem – ptasi kraj, czyli brzozowy zagajnik, środkiem – aparat radiowy, zakresem – ważne problemy z życia ptaków. Zdarzeniem komunikacyjnym jest więc audycja w brzozowym gaju. Ramy delimitacyjne przestrzeni komunikacyjnej wyznaczone są tutaj konwencjonalnie – bajkowo, również za pomocą metafory personifikującej. Audycja radiowa nadawana przez ptaki może mieć miejsce wszędzie, w każdym lesie, w którym jest zagajnik brzozowy. Z drugiej strony pamiętajmy o tym, że brzoza to drzewo charakterystyczne, rosnące na obrzeżach lasu, stwarzające dobry i ciepły klimat poprzez biały kolor kory i zwiewne, delikatnie poruszające się listki. Jest to miejsce łatwo dostępne i widoczne. Można domniemywać, iż jest to ów jedyny w swoim rodzaju ptasi kraj, czyli miejsce akcji. W aspekcie semantycznym występuje tu też uporządkowanie gatunków ptaków, z użyciem ich nazwy oraz ukazaniem indywidualnego brzmienia ich głosów. Wyliczono ich dwadzieścia siedem, a w „ptasim weselu” dziesięć. Na końcu wyliczania autor poprzez stwierdzenie: „oraz każdy inny ptak”, rozciąga jednak listę prawdopodobnych uczestników spotkania w brzozowym gaju na wszystkich członków ptasiej rodziny. Użycie w tekście oralnym (w pierwszej i ostatniej strofie) jako ramy delimitacyjnej sformułowania: „wszystkie ptaki pospraszali / tylko sowie znać nie dali”, „wszystkie ptaki się porwały / sowę z izby precz wyгнаły”, jest również sygnałem, że opowiadka dotyczy całej ptasiej społeczności i jej rywalizacji.

Relacje pomiędzy ptakami uczestnikami narad są bliżej nieokreślone, choć można przypuszczać, że najważniejszy w tym utworze jest słowik (a w poprzednim sowa), który rozpoczął audycję. Tylko on wymienia słowo „radio” w różnych odcieniach, spieszczając, nadając ciepły ton temu ważnemu leksemowi. Widoczny jest także element powtórzeniowy, służący podkreśleniu swoich racji przez każdego ptaka, a każdy chce być ważny w brzozowym gaju. Powtarzanie zawiera także aspekt rywalizacji, która w końcu niechybnie doprowadza do kłótni, jak w „ptasim weselu”. Jest ona jednak dla czytelnika logicznym zakończeniem nieustannej rywalizacji. Rywalizacja jest w tych tekstach ważnym mechanizmem spójnościowym, który powoduje logiczne następstwo opisywanej sytuacji. Można nawet przewidzieć jej finał.

Przypomnijmy, że pierwsze wersy Tuwima naśladują typową wypowiedź dziennikarską rozpoczynającą audycję radiową: „Halo! halo! / Tutaj ptasie radio w brzozowym gaju”. Jej początek stanowią leksemy (*halo! halo!*) o mocnej funkcji fatycznej.

Druga zwrotka nawiązuje do stylu urzędowego, w którym zazwyczaj piszemy plan spotkania – narady. Są tu wyliczenia, uporządkowane przez wyrazy o funkcji metatekstowej (operatory): „po pierwsze”, „po drugie”, zapewniające kolejne elementy szeregu wyliczeniowego²⁷. Wyliczenia są zakończone dość zaskakująco, połączenie kolejnego operatora z frazeologizmem: „piąte przez dziesiąte”, z czasownikiem mówienia (mówić / opowiadać) oznacza ‘nieskładnie, byle jak,

²⁶ Zob. pajdialną analizę *Ptasiego radia* J. Tuwima: M. Ostasz, *Pajdialne scenariusze alfabetyzacji świata*, op. cit., s. 204–206.

²⁷ *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 806.

chaotycznie przeskakiwać z tematu na temat²⁸. Znaczenie tego frazeologizmu kłóci się z poprzedzającym go wrażeniem uporządkowania – narad. W tej figurze semantycznej czasownik mówienia został zastąpiony przez czasowniki oznaczające wydawanie głosu przez ptaki: „ćwierkać”, „świstać”, „kwilić”.

Z kolei w trzeciej zwrotce znowu występuje wyliczanie poprzedzone typowym przymiotnikiem wprowadzającym (liczebnikiem porządkowym): „Pierwszy – słowik / Zaczął tak: Halo! O, halo lo lo lo!”.

Kolejny układ struktur formalno-składniowych i figur semantycznych zawiera czwarta strofa. Przeważają tu zdania wprowadzające: podmiot – nazwa ptaka, i orzeczenie wyrażone czasownikiem oznaczającym wydawanie głosu: „zaterlikał”, „zapiał”, „wrzaśnie”, „zakukała”, „woła”, po których występuje dwukropek otwierający cytat: „Cóż to znowu za muzyka?”. Niekiedy jest tylko podmiot: „Na to dzięcioł”, „Przepióreczka”, czyli „wypowiedzi” ptaków są wprowadzone przez równoważnik zdania, który łatwo można uzupełnić czasownikiem „domyślnym”: „zastukał”, „zaśpiewała”. Czasowniki „wydawania głosu” dostosowane są tu do nazwy ptaka: kogut – zapiał, wróbel – zaterlikał, kukułka – zakukała.

Bardzo bogaty układ struktur formalno-składniowych i figur semantycznych pojawia się w przedostatniej zwrotce. Podmiot w lm. *ptaki* określony przez zaimek uogólniający *wszystkie* (w domyśle – te, które pojawiły się wcześniej) występuje bez orzeczenia, ale są rzeczowniki nazywające czynność wydawania głosu przez ptaki: „szczebiot”, „świergot”, „zgiełk”.

W całym tekście została zatem wprowadzona tak zwana mowa niezależna: podmiot – wykonawca czynności i czasownik nazywający wydawanie głosu oraz po dwukropku „mowa” ujęta w cudzysłów²⁹:

Jak usłyszysz to kukułka,
Wrzaśnie: „A to co za spółka?”.
Kuku-ryku? Kuku-ryku?
Nie pozwalam rozbójnikowi!
[...]
Ryku – choć do jutra skrzecz!
Ale kuku – moja rzecz!

W przytoczonym fragmencie można mówić o reminiscencji stylistycznej. Nawiązuje on bowiem do stylu kłótni ptaków w „ptasim weselu”³⁰. Zdenerwowana sowa wrzasnęła: „– A ty wróblu, ty huncwocie, / tobie tańczyć z żabą w błocie! /

²⁸ Ibidem, s. 739.

²⁹ Coraz częściej twierdzi się, że zarówno w zdaniu, jak i w tekście wielozdaniowym wśród elementów tworzących wypowiedź narracyjną obok komentarzy odautorskich występują różne typy wyrażen cudzysłowowych, wtrąceń bądź wstawek narracyjnych, cytaty, przytoczenia cudzych słów, gotowe elementy cudzego kodu lub subkodu. Ważną, a może nawet podstawową, z punktu widzenia organizacji tekstu, cechą wymienianych wyrażen jest to, że pojawiają się one na różnych poziomach, piętrach wypowiedzi; zob. M. Kawka, *Pojęcie metajęzyka i metatekstu w językoznawstwie, logice i teorii literatury*, [w:] *Metatekst w tekście narracyjnym na przykładzie współczesnych utworów literatury dla dzieci*, Kraków 1990, s. 11.

³⁰ Zob. też np. *Kłótnie rzek* J. Brzechwy.

Gdyby nie szło mi o gości! / wytrzęsłabym z ciebie kości!". Replika partnera – wróbla jest podobnie opatrzona celnymi złośliwymi epitetami: „– A ty sowo zatracona, / przyszłaś tutaj nieproszona, / zaraz ciebie wyrzucimy, / na gałęzi powiesimy”.

Są też w *Ptasim radiu* wypowiedzi ptaków – połączenia głosek niemające znaczenia: „pio, tu, tru, czyr”, a pełniące funkcję onomatopeiczną. Stosowane są utrwalone w polszczyźnie wyrazy onomatopeiczne: „ćwir, kuku, kukuryku, stuku-puku”.

Występuje wiele wyrazów pełnoznaczących ułożonych w zdania, ale ich ułożenie daje efekt onomatopei – powtarzanie: „Gniazdko ci wiję, wiję, wiję!”, „czyjaś ty, czyjaś?”. Występuje również łączenie kilku prostych zdań tego samego typu, a więc tej samej intonacji w wymowie: „chodź tu”, „pójdź tu”. W przedostatniej zwrotce są też zróżnicowane intonacyjnie krótkie zdania: „Widzisz go! Nie dam ci!”. Najbogatszą zatem listę leksemów w tym tekście stanowią różnorodne formalnie onomatopeje.

Ostatnie zaś oznajmujące zdania *Ptasiego radia* są sygnałem strategii intertekstualnej zarówno o charakterze aktywnej kontynuacji tematycznej, jak i reminiscencji stylistycznej: „I wszystkie ptaki zaczęły bić się. / Przyfrunęła ptasia policja / i tak się skończyła ta leśna audycja”. W „ptasim weselu”: „Wszystkie ptaki się porwały, / sowę z izby precz wyгнаły”. Narracja w obu tekstach ma charakter opowiadania unaoczniającego, w którym dominują monologowe i dialogowe opisy „ptasiego wesela” oraz „ptasiej audycji”. Można tu mówić o strategiach dyskursywnych, którymi Grace Wales Shugar proponuje określać dostosowane do sytuacji sposoby osiągnięcia przez mówców zamierzonych rezultatów³¹. Początek *Ptasiego radia* składa się z dwu bardzo popularnych, potocznych wykrzyknień: „Halo! Halo!”. Następnie zaś okolicznikiem miejsca: „*Tutaj* ptasie radio w brzozowym gaju”, i okolicznikiem celu: „sfrunęły się ptaszki dla odbycia narad”, zostało zakreślone zjawisko, na które tak głośno zwrócono uwagę w pierwszym wersie i które jest tematem opisywania i opowiadania. W porównywanym tekście oralnym nieco konkretniej: „Cztery mile za Warszawką / ożenił się dudek z kawką / wszystkie ptaki pospraszali, / tylko sowie znać nie dali”.

Do tych wstępnych opisów sytuacji, otwierających audycję o „ptasich naradach” oraz „ptasim weselu”, nawiązują zakończenia wierszy, pełniące funkcję wychowawczą; ptasie radio (zabawa) rozpoczęło działanie, a burzliwe narady kończą się cytowaną powyżej bójką, w której rozjemcą jest ważny organ – policja, natomiast w tekście oralnym wypędzeniem sowy z wesela.

Tematem tekstów jest więc ptasie wesele pod Warszawką oraz ptasia audycja w brzozowym gaju, w którym upersonifikowane ptaki bawią się i sprzeczają (jak dzieci) na temat swoich głosów: „Będą ćwierkać, świstać, kwilić, / Pitpilitać i pimpilić / Ptaszki następujące: / [...] / Szczygieł, sowa, kruk, czubatka, / Drozd, sikorka i dzierlatka”, lub swojego tańca: „Kaczka grała, / gęś skakała, / a kura się dziwowała”.

³¹ Pojęcie strategii dotyczy sposobów i środków opracowywanych i wykorzystywanych przez użytkowników dyskursu do osiągnięcia różnych celów. Dzięki temu dyskurs organizuje się pod kątem głębszych zamierzeń mówców. Wybierają oni bowiem spośród dostępnych im możliwości te, które najlepiej służą realizacji intencji. Zob. G.W. Shugar, *Strategie dyskursu działaniowego służące konstruowaniu interakcji dziecko – dziecko*, [w:] *Dyskurs dziecięcy. Rozwój w ramach struktur społecznych*, Warszawa 1995, s. 123. Pojęcie dyskursu charakteryzuje się natomiast podejściem komunikacyjnym. Szczególnie cenne są ustalenia dotyczące dyskursu jako procesu konstruowania tekstu, ibidem, s. 81–105.

W tekstach zastosowano instrumentację głoskową, tworzącą onomatopeiczny, wirtuozowski popis muzyczny oraz personifikację w przekonaniu, że są to znane dziecku (samo je stosuje) środki poetyckie. Znaczna część tekstów stanowi opowiadanie z elementami monologu i dialogu, na przykład w *Ptasim radiu*: „Pierwszy – słowik / Zaczął tak: / »Halo! O, halo lo lo lo lo!« / [...] / Na to wróbel zaterlikał: / »Cóż to znowu za muzyka?«”, a w „ptasim weselu”: „Pojął wróbel sowę w taniec, / hulał z nią jak opętaniec [...] – A ty wróblu, ty huncwocie, / tobie tańczyć z żabą w błocie!”.

Związki spójnościowe konstituują się w analizowanych tekstach na regularnym rytmie powtarzających się struktur składniowych i formalnych określonych figur semantycznych. Tworzą one wyliczanie brzmienia głosów lub charakteru tańca określonej ptasiej osoby – rywalizujących z sobą bohaterów. Powtarzającą się rywalizację, będącą jednak niespodzianką, tworzą figury semantyczne budujące ciąg wydarzeń i logikę tekstów. Nastęstwo zdań jest w obu tekstach dość luźne, jednak całość spina rama, wyrażona cytowanym już komentarzem narratorskim, dotyczącym początku i zakończenia audycji oraz wesela. Ramy sygnalizują, że zapis jest zakończony, ale w tekstach są sygnały ich otwartości jako spontanicznej zabawy językowej.

Odbiór tekstów wymaga wyodrębnienia partii opisowych z elementami monologu i dialogu bohaterów oraz końcowego komentarza narratora. Strona pragmatyczna tekstów polega na zabawie, oswajającej nazwy ptaków.

W wierszu Tuwima ptaki mają swoje radio, w wierszu Śliwiaka swój urząd pocztowy. Strategia intertekstualna polega więc na odtworzeniu czy odnowieniu tematu. Znamienną dla świata przedstawionego interpretowanych tu utworów jest swoista tożsamość świata przyrody i człowieka. Potwierdza to tytuł utworu Tadeusza Śliwiaka *Poczta w lesie*, który niewątpliwie ma charakter metafory personifikującej, podobnie jak *Ptasie radio* Juliana Tuwima czy „ptasie wesele”. Jego akcja rytmicznie opowiada o ptasiej poczcie w Bieszczadach, funkcjonującej jak każdy prawdziwy urząd pocztowy. Wymieniane ptaki mają przydzielone odpowiednie czynności: „Pan drozd stempelki / przybija listom, / zaś dzięcioł jest tu / telegrafistą. / [...] / Pocztowy gołąb / jest listonoszem / »Liścik do Pani! / podpisać proszę«. Są też liczni adresaci: »Pani kukułko, / pocztówka z Brzeska, / ale też pani / Wysoko mieszka!« [...] / A panna pliszka / z wysokiej sosny / co dzień dostaje / liścik miłosny”³².

W „ptasim weselu” ptaki są tancerzami, w *Ptasim radiu* postaci literackie – ptaki wystąpiły w roli dziennikarzy-muzykantów, a w *Poczcie w lesie* dominują listonosze³³. Znaczącą rolę przydzielono tu odlatującemu do ciepłych krajów bocianowi: „Doręczał listy / z dalekich krajów. / Zza mórz, / gdzie krewni / ptaszków mieszkają”.

³² T. Śliwiak, *Poczta w lesie*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*, op. cit., s. 306.

³³ W tej rozpisanej na role relacji sytuacji scenicznej dostrzec można pewne zbieżności z prezentacją świata „przez oczy bohatera” (tu kilku bohaterów – ptaki), które narratologia francuska zowie „focalisation”. Zob. G. Genette, *Figura III*, op. cit., s. 180–210. Angielska narratologia dotycząca „zogniskowania” (*focus*) skupiona jest na pytaniu „przez kogo” (przez czyje oczy) narrator spogląda i opowiada. Zob. M. Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca – London 1987, s. 142–151. Na temat różnych teorii *focalization (focus)* w narratologii zob. H. Markiewicz, *Teoria powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 435–437.

Personifikacja w tym utworze jest szczególna. Świat ptaków i świat dzieci jest właściwie tożsamy. Świat realny i fantastyczny współistnieją z sobą: „Jeśli więc ptaszek / Zastuka, dzieci, / Do waszych okien / – to teraz wiecie. / List wam przynosi / – ekspres z bajeczką, / którą pisałem / z moją córeczką”. Poeta również korzysta z tej ptasiej poczty i oznajmia małym odbiorcom, że bajeczki można tworzyć razem z rodzicami, a potem posyłać je koleżankom i kolegom, wymieniać je między sobą.

W trzech powyżej porównywanych tekstach strategia intertekstualna polegała głównie na aktywnej kontynuacji zarówno tematu, jak i jego poetyckiego ujęcia – metafory personifikującej, z zastosowaniem również podobnego wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wiersza, a ich odbiór jest świadomie projektowany przez nadawcę.

Tydzień oraz Hipopotam Jana Brzechwy i Wandy Chotomskiej

W wierszu *Tydzień* Wandy Chotomskiej dostrzec można sygnały nawiązań do wiersza *Tydzień* Jana Brzechwy, polegające na restytucji tematu. W tekście Chotomskiej występuje Tydzień i siedmioro jego dzieci – upersonifikowanych, kolejnych dni tygodnia, których działania mają charakter zabawy-pracy czy pracy-zabawy: „Poniedziałek już od wtorku: Poszukuje kota w worku, / Wtorek środę wziął pod brodę: – Chodźmy sitkiem czerpać wodę”; aż „Poszli razem do niedzieli, / Tam porządnie odpoczęli”. Ostatni wers zachęca odbiorcę do kontynuowania tej purnonsensowej opowieści: „I t a k d a l e j...”, w celu zapamiętania abstrakcyjnych nazw dni tygodnia.

W *Tygodniu* Chotomska podejmuje kontynuację poetyki (kilkakrotnie powtarzającego się) opisywania kolejnych „rozrabiających” członków rodziny Tygodnia, których personifikacja jest wzmocniona pisownią imion dużą literą: „Poniedziałek idzie przodem, / za nim Wtorek ciągnie Środę, / czwarte miejsce tuż po Środzie / zajął Czwartek w tym pochodzie”, a najmłodsza „Niedziela się odzywa: / – A kto za was odpoczywa?”. Reminiscencje stylistyczne utworu Chotomskiej polegają na podobnym mechanizmie edukacji nazw i kolejności dni tygodnia oraz siedmiu kolejnych liczebników.

Hipopotam zarówno Brzechwy, jak i Chotomskiej jest żartobliwą opowieścią przedstawiającą dość egzotycznego potężnego zwierzęcego żyjącego w błotnistym Nilu. Oba teksty ilustrują relacje zwierząt żyjących razem, w jednym środowisku, ale diametralnie się różniących choćby rozmiarami ciała i sposobami korzystania z przyrodniczego środowiska. Występuje tu aktywna kontynuacja tematu. Tekst Brzechwy ma często stosowany wymiar matrymonialny³⁴, a Chotomskiej towarzyski.

Zachwycony jej powabem,	– Hipopotam jest istotą,
Hipopotam błagał żabę:	która bardzo lubi błoto! –
– Zostań żoną moją, co tam,	Tak powiedział hipopotam
Jestem wprawdzie hipopotam,	i od razu – chlup! – do błota.
Kilogramów ważę z tysiadc,	Tygrys się po klatce miota:
Ale za to mógłbym przysiąc,	– Hipopotam? Chlupobłotam!
Że wzór męża znajdziesz we mnie.	Chlupnął błotem naokoło
I że ze mną żyć przyjemnie.	i zabłocił całe zoo!

³⁴ Warto przypomnieć tu bajkę o *Żurawiu i czapli*.

Czuję w sobie wielki zapał,
 Będę ci motylki łapał
 I na grzbiecie, jak w karecie,
 Będę woził cię po świecie
 A gdy jazda już cię znuży –
 Wrócisz znowu do kałuży.
 Krótko mówiąc – twoją wolę
 Zawsze chętnie zadowolę,
 Każdy rozkaz spełnię ściśle.
 Co ty na to?
 – Właśnie myślę...
 Dobre chęci twoje cenię,
 A więc – owszem. Mam życzenie...
 – Jakie? Powiedz? Powiedz szybko,
 Moja żabko, moja rybko,
 I nie krępuj się zupełnie –
 Twe życzenie każde spełnię,
 Nawet całkiem niedoścignię...
 – Dobrze, proszę; nawlecż igłę!³⁵

Spojrzał kojot na kojota:
 – Hipopotam? Chlapopotam!
 więc weźmiemy go w obroty!
 Sarnim wzrokiem patrzy sarna:
 – Co on zrobił? Rozpacz czarna!
 Hipopotam? Chlupopotam!
 Jak wyglądam? Jak sierota!
 Co on zrobił z biednej sarny,
 Mnie jest nie do twarzy w czarnym!
 Struś ogonem trzęsie strusim:
 – On zapłacić za to musi!
 Hipopotam? Chlapobłotam!
 Pióra mam na wagę złota,
 moje pióra warte krocie,
 a te pióra całe w błocie!
 Ryczą lwice z wszystkich klatek:
 – Mamy dzieci!
 Hipopotam? Piegobłotam!
 Dzieci mają pięgi z błota!
 przez te swoje głupie psoty
 zmienił lwiątką w oceloty!
 Białe lamy, w sukniach z lamy
 na sukienkach liczą plamy:
 – Hipopotam? Plamobłotam!
 To chuligan i niecnota!
 Splamił lamom suknie z plamy
 i jak teraz wyglądamy?
 Płyną z oczu łzy żyrafie:
 – Szyi umyć nie potrafię...
 Hipopotam? Hipobłotam!
 Mam na szyi pełno błota.
 Ile mydła się zużyje
 na tę strasznie brudną szyję?
 Rozgniewały się kangury:
 – On nam zniszczył garniturę?
 Hipopotam? Hipopsotam!
 Takie psoty to głupota!
 Na ubraniach mamy plamy,
 więc do sądu go podamy!
 Siedzi w błocie hipopotam,
 chlupopotam, chlupopotam,
 chlapobłotam, chlupobłotam,
 plamobłotam, piegobłotam
 hipobłotam, hipopsotam –
 boi się wychylić z błota.
 Wszyscy krzyczą, psioczą, płaczą,
 w całym zoo wielki zamęt,
 a on wdycha sobie z cicha:

³⁵ *Poezja dla dzieci. Antologia form tematów*, wybór i wstęp R. Waksmund, Wrocław 1987, s. 261.

- Ciężko być hipopotamem!
Bardzo ciężko być istotą,
która lubi skakać w błoto...³⁶.

Wiersz Chotomskiej wyliczeniowo-repetycyjną konstrukcją buduje przestrzeń artystyczną w Brzechwowskiej konwencji „świata na opak”. Incydent towarzyski wywołuje reakcję łańcuchową, która staje się tkanką zabawy lingwistycznej ułożonej w konstrukcję wyliczeniowo-repetycyjną wiersza pajdialnego. Ochlapane zwierzęta prześcigają się w wymyślaniu przezwisk, wyrażając indywidualnie odczuwane skutki zdarzenia i oburzenie na niezgrabnego sąsiada. Staje się to źródłem wciąż nowych skojarzeń, nabierających coraz bardziej pejoratywnego zabarwienia, aż zagubieniu ulega ich źródłosłów. Grę słów (uwydatnionych rymem), na której oparta jest fikcyjność neologizmów, można kontynuować (powtarzać) w nieskończoność. W tym i w wielu innych wierszach Chotomskiej (jak też Tuwima i Brzechwy) odnajdujemy nazwy abstrakcyjne, asemantyczne, których prosty, wielokrotnie powtarzany mechanizm zestawień i połączeń rymowych tworzy efekt żartobliwy. Ten niezamierzony dowcip bawi małego czytelnika, a nieświadomiona przez postacie niespójność między zamiarem a skutkiem jest komiczna i powoduje atrakcyjność zabawy. Atrakcyjności przydaje też zabawna dynamika krótkich wersów strochizowanych, łatwych dzięki zrytmizowaniu do zapamiętania i do prezentacji gestem.

Obydwa teksty Chotomskiej: *Tydzień* oraz *Hipopotam*, są restytucjami tematów podjętych wcześniej przez Brzechwę, jak również reminiscencjami stylistycznymi jego poetyki, a choć zyskały one samodzielny wymiar artystyczny, pozostają Brzechwowskimi bajeczkami z czytelnym wymiarem zabawowo-edukacyjnym.

Brzechwowska zabawa przysłowiem

Brzechwa stworzył wiele tekstów, rozwijając znane przysłowia. *Jajko*³⁷ jest Brzechwowską bajką rozwijającą tradycyjne przysłowie o jajku mądrzejszym od kury. Tekst rozpoczyna się formułą bajkową: „Było sobie raz jajko mądrzejsze od kury”, kreśląc również bajkową sytuację wstępną: „Kura wyłazi ze skóry, / Prosi, błaga, namawia: – Bądź głupsze! / Lecz co można poradzić, kiedy ktoś się uprze?”. Dalej tekst jest humorystycznym upersonifikowanym dialogiem kury z jajkiem, który składa się z sześciu zwrotek anaforycznie rozpoczynających się przywołaniem głównej bohaterki i jej próśb oraz pouczeń wyrażanych do jajka językiem matki: „[...] Kura prosi serdecznie i szczerze: / – Nie trzęś się, bo będziesz nieświeże / A ono właśnie się trzęsie / I mówi, że jest gęsie / Kura do niego zwraca się z nauką, / Że jaja łatwo się tłuką / A ono powiada, że to bajka, / Bo w wapnie trzyma się jajka”. Ostatnia strofka jest bajkowym pouczeniem: „Kura mówi: – Ostrożnie! To gorąca woda! / A jajko na to: – Zimna woda! Szkoda! / Wskoczyło do ukropu z miną bardzo hardą / I ugotowało się na twardo”. Jajko zachowuje się jak dziecko – jest przemądrzałe, przekorne, przewrotne, a nawet bezczelne itp. Każda zwrotka obrazuje kolejną negatywną cechę, stanowiącą jego niedojrzałość, która nie dotyczy wyłącznie dziecka. Łatwo więc i w tym tekście dostrzec nie tylko powierzchniowe jego znaczenie.

³⁶ W. Chotomska, *Hipopotam lubi błoto*, Warszawa 1978, s. 20.

³⁷ *Brzechwa dzieciom*, Warszawa 1989, s. 17.

Tytuł jako pytanie w wyliczeniowo-repetycyjnym modelu wiersza

Joanna Kulmowa już tytułem wiersza *Co piszczy w trawie?* nawiązuje dialog z tradycją wiersza Konopnickiej, która jako pierwsza wprowadziła do tytułu formułę pytania, aby utwór był swoistą zagadką: *Co dzieci widziały w drodze...*, *Co słonko widziało...* Ponieważ: „Cały dzionek słonko / Po niebie chodziło: / Czego nie widziało! / Na co nie patrzyło!”, więc na przykład: „Widziało, jak Kasia / Biały ser ogrzewa. / Jak Stach konie poi. / A gwizdże, a śpiewa”. Forma zagadki w tytule implikuje wyliczeniowo-repetycyjny kształt wiersza, składający się z kolejnych anaforycznych odpowiedzi; z dziewięciokrotnie powtórzonym czasownikiem „widziało”. Można zauważyć, że podobny model wiersza zastosowała również Kulmowa: „A o wiosnie – / możesz słyszeć, jak trawa rośnie. / Możesz słyszeć w piątek czy w sobotę – / a najlepiej pod krzywym płótem. / [...] Możesz słuchać tak czy inaczej – / a najlepiej kiedy mży kapuśniaczek”. W piętnastowersowym tekście anaforyczny leksem „słuchać” powtarza się dziewięciokrotnie. Anafory: „widziało” u Konopnickiej oraz „słuchać” u Kulmowej, służą oddziaływaniu czy pobudzaniu zmysłowego odbioru świata przedstawionego.

Tytuł utworu Kulmowej: *Co piszczy w trawie* nawiązuje też dialog z powyżej omawianym *Ptasim radiem* Juliana Tuwima jako arcydziełem zabawy lingwistycznej. Upersonifikowane ptaki sfrunęły się „dla odbycia narad”: / „Po pierwsze – w sprawie, / Co świtem piszczy w trawie?”. Narady otwierają oryginalny koncert muzyczny, będący wirtuozowskim popisem zestawień i połączeń dźwiękowych, pozwalających obcować z głosami i nazwami około trzydziestu ptaków. W tekście Kulmowej sensorycznie opowiada się również o różnych dźwiękach przyrody: „możesz słyszeć, jak trawa rośnie”, „jak mży kapuśniaczek”.

Dostrzec też można w wierszu Kulmowej dialog z tradycją modelu wiersza nie tylko Tuwima, ale i Brzechwy, który rozbijał podstawowe znaczenie często używanych przysłów, porzekadeł, ukonkretniając i upraszczając ich zasadniczą wymowę w wierszowanych bajkach. Tytułem *Co piszczy w trawie* Kulmowa również nawiązuje do potocznego powiedzenia, które zostaje rozwinięte w świecie przedstawionym o charakterze onomatopiecznej metafory. Zarówno teksty Tuwima, jak i Kulmowej są artystyczno-literackim rozwinięciem tego ludowego porzekadła.

Podsumowanie

Dialog z tradycją w analizowanych wierszach dziecięcych przebiega najczęściej według strategii intertekstualnej o charakterze aktywnej kontynuacji, restytucji tematycznej oraz reminiscencji stylistycznych. Wystąpiły transpozycje tematu z kultury ludowej, na przykład sroczki warzącej kaszkę lub tańczących Michałów oraz nawiązania do zabaw słowem, rozwijanie i ukonkretnianie przysłów ludowych. Bardzo żywym elementem tradycji literackiej jest stosowanie pytania jako tytułu oraz wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wiersza przez Konopnicką, Tuwima, Brzechwę, a później Janczarskiego, Kulmową, Chotomską czy Dorotę Gellner.

The Elements of Literary Tradition in Children's Poetry

Abstract

The paper presents the dialogue with tradition in selected poems for children. Children's poetry most frequently resorts to intertextuality in the form of affective continuation, thematic restitution and stylistic reminiscence. First, remarks on folk tales as traditional literary texts are offered. The analysis of works which enter into the dialogue with oral texts: *Warzyła sroczka...* (Once a Magpie Was Making Porridge...) by Czesław Janczarski and *Dwa Michały* (Two Michaels) by Julian Tuwim, is preceded by a review of characteristic features of folk texts for children on the examples of *Kulig w lesie* (Sleigh Ride in the Woods) and *Panie Boże Wszchemogący* (Almighty God). Then, an intertextual analysis of "ptasie wesele" (bird wedding) and two literary texts in which birds feature as humans: *Ptasie radio* (Bird Radio) by Tuwim and *Poczta w lesie* (Post Office in the Woods) by Janczarski is conducted. The literary tradition of children's poetry is presented in terms of topic restitution and stylistic reminiscence. The research conducted shows an unusually vivid dialogue with tradition present in the literature for children.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Magdalena Roszczynialska

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Dialog z tradycją w piosenkach zespołu Lao Che

(Polski) rock wobec tradycji i przeszłości

Septet Lao Che, założony w 1999 roku w Płocku, wykonuje tak zwaną alternatywną muzykę rockową¹. Estetykę i – szerzej – kulturę rocka sytuowano pomiędzy „non-konformizmem a komercjalizacją, opozycją a akceptacją, twórczością a produkcją”², najogólniej rzecz biorąc – pomiędzy rygorami kultury wysokiej a żywiołem pop-kultury. Żywiołowość rocka wiązano z tym, że funkcjonuje on szczególnie dobrze w momentach kryzysowych, w środowisku anomijnym, niejako naturalnie łączy się z kulturą młodzieżową i młodzieżą jako kategorią psychospołeczną, cechującą się manifestacją buntu i nastawioną na stworzenie nowych stylów życia i systemów wartości – stąd zjawiska kontrkultury i kultury alternatywnej³ – a nie na kultywację tradycji. „W powszechnym odczuciu kultura popularna [a więc także w pewnym sensie kultura rockowa, jako prefiguratywna⁴ kultura młodzieżowa – dop. M.R.] wykazuje niewielkie powinowactwo z tradycją”⁵, zauważają autorzy pracy *Flirty tradycji z popkulturą*. Takiemu rozłącznemu traktowaniu popkultury i tradycji sprzyjało to, że w polskiej muzyce złotej ery rocka, czyli w muzyce lat osiemdziesiątych XX wieku, dominowała postawa „bycia obok” – możliwe relacje z kulturą

¹ Zespół tworzą obecnie: Mariusz Denst, Hubert Dobaczewski, Michał Jastrzębski, Filip Różański, Jakub Pokorski, Rafał Borycki, Maciek Dzierżanowski. Początkowo grali jako hip-hopowy zespół Koli. Nazwa „Lao Che” pochodzi od imienia jednej z drugoplanowych postaci filmu w reżyserii Stevena Spielberga *Indiana Jones i Świątynia Zagłady*. Filmowy Lao Che był szanghajskim bandytą, właścicielem klubu Obi-Wan, co jest aluzją do bohatera *Gwiezdnych wojen* (reż. George Lucas) Obi-Wana Kenobięgo. Podaję te informacje, by pokazać intertekstualne uwikłania dzieł sztuki popularnej. O alternatywnej muzyce rockowej pisze A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 200 i nast.

² Ibidem, s. 18.

³ Ibidem, s. 48.

⁴ W ujęciu M. Mead, *Kultura i tożsamość*, tłum. J. Hołówka, Warszawa 2000, s. 96 i nast.

⁵ E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, *Flirty tradycji z popkulturą. Dziedzictwo kulturowe w późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 7.

dominującą owego czasu przyjmowały postać protestu, prowokacji lub parodii⁶. Teksty utworów rockowych nie niosły pozytywnych wartości, dominowały w nich takie treści jak poczucie zniewolenia, klęska aspiracji, rozczarowanie, osamotnienie, a w konsekwencji – bunt i negacja zastanej rzeczywistości⁷, często anarchizm. Nie stwarzały propozycji rzeczywistej alternatywy. Naczelne hasło dominującej wówczas w kulturze rocka ideologii punkowej brzmiało: *no future*. Brak przyszłości to zarazem kres historii – unieobecnienie przeszłości. Lata po przełomie 1989 roku, w charakterystyce Marii Janion, znamionuje kres paradygmatu romantycznego: z jednej strony oznaczający pluralizm i otwarcie kulturowe, z drugiej – likwidację kanonu i „kompletną demitologizację społeczeństwa”⁸, powszechną amnezję, to znaczy pozbawienie tego społeczeństwa fundamentów tożsamości.

Epokę ponowoczesną postrzegać można jednak także inaczej, jako „epokę upamiętniania”⁹ i – dzięki procesom dekolonizacji¹⁰ – restytucji tradycji lokalnych.

Jak wobec tych zjawisk sytuuje się twórczość zespołu Lao Che, określana jako *crossoverowa*¹¹, to jest mająca taki charakter, który z literaturoznawczego punktu widzenia najłatwiej określić jako intertekstualny¹², a więc tekstowo i komunikacyjnie uzależniony od (znajomości) innych tekstów¹³?

W niniejszym artykule odniosę się wyłącznie do werbalnego aspektu piosenek Lao Che, zdając sobie sprawę, że także ich warstwa muzyczna, a w przypadku teledysków – również wizualna, wpisuje się we wspomnianą poetykę intertekstualną. Na przykład określenia gatunku muzycznego uprawianego przez Lao Che: punk rock, folkrock, fakt, że sami muzycy wywodzą swą genealogię z heavy metalu – tytuł ostatniej ich płyty jest odwołaniem do nazwy zespołu AC/DC, pionierów muzyki hardcorowej i heavymetalowej – że grupa brała także udział we wrocławskim Przeglądzie Piosenki Aktorskiej, a jedną z technik tworzenia muzyki przez Lao Che jest *sampling* (wplatanie cytatów muzycznych i werbalnych), świadczą o intertekstualnej dykcji artystycznej.

⁶ M. Pęczak, *Następna generacja*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991, s. 101. Bardziej zasadnie można mówić tu jednak o pastiszu, który jest praktyką pozahistoryczną, dekontekstualizuje stylizowane treści, zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 206.

⁷ M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski, *Tekst piosenki rockowej*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, op. cit., s. 262.

⁸ M. Janion, „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, Warszawa 1996, s. 18.

⁹ E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, *Flirty tradycji z popkulturą*, op. cit., s. 90, (termin P. Nory).

¹⁰ Rozważania nad możliwością polskiego dyskursu postkolonialnego zob. np. D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu*, „Teksty Drugie” 2008, z. 1–2; chodzi o możliwość rozumienia dekomunizacji w kategoriach dekolonizacji.

¹¹ Tak zakwalifikowano ją w Wikipedii.

¹² Ową intertekstualność rozpoznają odbiorcy – fani zespołu, zob. poświęcone temu wątki na forum na oficjalnej stronie zespołu, np. <http://www.laoche.art.pl/forum/viewtopic.php?f=8&t=1297> (dostęp: 20.10.2010).

¹³ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2., Kraków 2000, s. 83.

W artykule postaram się raczej nakreślić perspektywy interpretacji, niż przeprowadzić pogłębioną analizę piosenek tej grupy.

Twórczość zespołu Lao Che i jej społeczna ocena

Debiutem płytowym Lao Che były wydane w 2002 roku *Gusła*. Zespół zyskał popularność za sprawą drugiej płyty *Powstanie Warszawskie* z marca 2005 roku (na zamówienie Muzeum Powstania Warszawskiego nagrano później w formie singla utwór *Czerniaków*, zespół wystąpił także na koncercie z okazji 61. rocznicy wybuchu Powstania, gdzie zgromadził około pięciotysięczną publiczność). Krążek zdobył status „złotej płyty”. Tematyka powstania warszawskiego okazała się niezwykle nośna, „Gazeta Wyborcza” uznała ten album za wydarzenie „numer jeden” w polskiej muzyce w 2005 roku, podobnie słuchacze Programu Trzeciego Polskiego Radia oraz tygodnik „Przekrój” zaliczyli go do najlepszych polskich płyt tego roku. Magazyn „Aktivist” nominował Lao Che w kategorii Najlepszy Polski Zespół Roku, grupa była także nominowana do nagrody „Fryderyki 2005” w kategorii Album Roku – Muzyka Alternatywna. Następnie wystąpiła na Przystanku Woodstock, także w kolejnych latach brała udział w tym festiwalu (gdzie ponownie zdobywała nagrody). W 2006 zespół nagrał album DVD *Powstanie Warszawskie*, a jego wydawcą było Muzeum Powstania Warszawskiego. Znalazły się na nim zapisy koncertów, teledyski oraz film o samym Muzeum. W 2010 roku Lao Che otrzymali Nagrodę Miasta Stołecznego Warszawy przyznaną wybitnym warszawiakom działającym na rzecz rozwoju stolicy – nagrodzonymi byli między innymi żołnierze Powstania. Trzecia płyta zespołu, *Gospel*, która ukazała się w 2008 roku, okazała się największym komercyjnym sukcesem grupy, ponownie osiągnęła status „złotej płyty”, a kilka piosenek zyskało wysokie notowania na liście radiowej Trójki. Po ukazaniu się tego albumu zespół ponownie zdobył liczne nagrody, między innymi nagrodę Programu Trzeciego Polskiego Radia im. Mateusza Świąćickiego, słuchacze Trójki wybrali płytę *Gospel* „najlepszą płytą (z muzyką)” w 2008 roku; Lao Che odebrali także Nagrodę Artystyczną Miasta Torunia im. Grzegorza Ciechowskiego, a przez serwis infomuzyka.pl uznani zostali za najlepszy polski zespół 2008 roku. W 2009 zespół otrzymał nagrodę Gwarancja Kultury, przyznaną przez TVP Kultura. Trzy pierwsze albumy Lao Che układają się w całość nazywaną niekiedy „polskim tryptykiem”¹⁴, którą sam wokalista zespołu Hubert Dobaczewski charakteryzuje tak: „od tajemnych cieni poprzez historyczny patos i hołd bohaterom doszliśmy do ironicznego dystansu”¹⁵ [wobec stereotypu Polaka-katolika – dop. M.R.]. Kolejne płyty podejmują bowiem tematykę: słowiańszczyzny, patriotyzmu i wartości religijnych. W 2010 roku zespół wydał album *Prąd stały / Prąd zmienny*¹⁶, już cieszący się sporą popularnością, a realizujący problematykę uniwersalnych wartości egzystencjalnych.

¹⁴ H. Dobaczewski, *Późny buntownik*, rozmawia P. Szubartowicz, „Przegląd”, 17 kwietnia 2008.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Dyskografia: *Gusła*, S.P. Records 2002; *Powstanie Warszawskie*, Ars Mundi 2005; *Gospel*, Antena Krzyku 2008; *Prąd stały / Prąd zmienny*, Antena Krzyku 2010; 9 singli; wideografia: *Powstanie Warszawskie*, Muzeum Powstania Warszawskiego 2006; *Przystanek Woodstock*, Złoty Melon 2008.

Wybór takiej, a nie innej problematyki utworów, samo podjęcie tematu nada mu rangę w hierarchii doniosłości: otóż dominuje w przekazie Lao Che nakierowanie na **wartości**, głównie wartości związane z domeną tradycji, dodajmy – **polskiej tradycji narodowej**. Jak mówi lider zespołu: „Najbardziej [...] fascynuje mnie swoistość polskiej kultury, niekoniecznie tej współczesnej, jej korzeni, zakrętów, klimatu”¹⁷.

Pamięć o przeszłości i kultywacja tradycji w przekazach artystycznych

Tradycja jest synonimem zakumulowanej kultury – „układem wzorów zachowań, samych zachowań oraz ich wytworów, które są tworzone, nabywane, stosowane oraz przekształcane w procesie życia społecznego”, układem, który podlega kontynuacji przez kolejne generacje¹⁸. Funkcją tradycji jest międzypokoleniowa transmisja wzorów kultury, a więc zapewnienie tej ostatniej żywotności. Rola tradycji nie sprowadza się jednak do podtrzymywania ciągłości kulturowej. Można ją – tradycję – zdefiniować także jako „obraz przeszłości obecny w pamięci społecznej i kształtujący tożsamość kulturową zbiorowości”¹⁹, odpowiadałaby zatem za poczucie odrębności, wyróżnienie jakiejś kultury spośród innych bytów społecznych oraz jej integrację²⁰. Istotne jest, że nie ma wyraźnych granic między tradycją a pamięcią zbiorową: ta ostatnia rozumiana jest jako „zbiór wyobrażeń członków zbiorowości o jej przeszłości, o zaludniających ją postaciach i minionych wydarzeniach, jakie w niej zaszły, a także sposobów ich upamiętniania i przekazywania o niej wiedzy uważanej za obowiązkowe wyposażenie członka tej zbiorowości” – pisze Barbara Szacka²¹. Pamięć zbiorowa, wytwarzająca imaginarium kultury, według Andrzeja Szpocińskiego posługuje się językiem symboliczno-obrazowym, poetyckim²², a współcześnie, jak dodaje Marian Golka, mediami bardziej niż literatura nośnymi są w przekazie tych grupowych narracji film i telewizja²³, najskuteczniej zaś rozpowszechnia się je w przekazie bezpośrednim. Zazwyczaj odróżniano tego typu ujęcia przeszłości od historii pisanej, opierając się na kryteriach: funkcjonalności – pamięć społeczna miała legitymizować określone porządki kulturowo-społeczne i polityczne, natomiast historia pozostawać bezinteresowną; strukturalnym – pamięć zbiorowa ma tendencję do mityzacji czasu, historia operuje czasem linearnym; oraz poznawczym – historia miałaby dostarczać wiedzy prawdziwej, zweryfikowanej²⁴.

¹⁷ H. Dobaczewski, *Późny buntownik*, op. cit.

¹⁸ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 35.

¹⁹ E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, *Flirty tradycji z popkulturą*, op. cit., s. 34.

²⁰ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, op. cit., s. 61.

²¹ B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 19.

²² A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, Warszawa 2006, s. 22–23; na związek pamięci i wyobraźni wskazuje P. Ricouer.

²³ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, op. cit., s. 62; zob. też: A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, op. cit., s. 31 i nast.

²⁴ A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, op. cit., s. 19.

Narratywistyczne tendencje w historiografii²⁵ oraz empirycznie potwierdzone przekonanie o wiarygodności bezpośrednich świadków wydarzeń²⁶ pozwalają na zrównanie dyskursów historii i literatury, czy szerzej – sztuki. Dotyczy to także przekazów artystycznych będących częścią sztuki popularnej; utożsamienie takie jest nawet na gruncie sztuki popularnej wręcz bardziej oczywiste, zarówno ze względu na jej szeroki adres odbiorczy (łac. *popularis* – szeroko rozpowszechniony), jak i szczególne podmiotowe nacechowanie²⁷.

Pamięć przeszłości może według Szpocińskiego mieć trzy formy: antykwaryczną, to jest takie doświadczenie przeszłości, w którym wytwory dawnych kultur ulegają desemantyzacji (taki charakter mają moim zdaniem utwory o poetyce pastiszu, w których „odklejone” od swych pierwotnych znaczeń sygnalizują już tylko dawność lub związek z daną tradycją); pamięć historyczną, a więc „obiektywną”, oderwaną od terażniejszości; oraz monumentalną – żywą, aktualną pamięć zbiorową, której kanałem rozpowszechniania jest komunikacja bezpośrednia w grupie społecznej (wiec, zebranie, rozmowy w rodzinie i grupie koleżeńskiej)²⁸.

W ujęciu literaturoznawczym – za Januszem Sławińskim i Romanem Jakobsonem – tradycję (literacką) definiuje się jako „projekcję diachronii w synchronię”²⁹, czyli, najprościej mówiąc, obecność przeszłości w terażniejszości. Dalsze uszczegółowienia wyodrębniają aktywną tradycję realizowaną – zasób kodów: stylów, form, tematów i innych tekstów, będących w bezpośrednim kontakcie z danym tekstem kultury³⁰, „stanowiący jego interpretacyjny układ odniesienia”³¹ (kody twórczości) oraz potencjalną tradycję pasywną (obejmującą kody lektury właściwe danemu okresowi historycznemu). Naruszenia granic pomiędzy różnymi tradycjami literackimi – współczesną i minioną – określa się jako strategię gry lub dialogu intertekstualnego³². Typologia gier intertekstualnych, według Stanisława Balbusa³³, zawiera takie kategorie jak: stylizacja (jawne, demonstracyjne sięgnięcie do tekstu innego, eksponujące napięcia między tekstami), aktywna kontynuacja (bezkolizyjne i niekonwersacyjne, właściwie niespełniające kategorii dialogu poszerzenie zasobu aktywnej tradycji), reminiscencja stylistyczna (gest semiotyczny uwypuklający zbliżony do własnego kod stylistyczny), restytucja formy (przemycenie archaicznej formy i jej adaptacja na potrzeby aktualnych treści), jawne naśladownictwo (sięganie do

²⁵ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

²⁶ A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, op. cit., s. 25.

²⁷ W fazie oralnej, kiedy nośnikiem narracji jest osoba opowiadającego, a następnie w fazie odmasowienia, kiedy komunikaty stają się zindywidualizowane.

²⁸ A. Szpociński, *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, op. cit., s. 34. Równocześnie zwraca uwagę na malejące zainteresowanie przeszłością w społeczeństwie polskim, np. spadek ilości rozmów na tematy historyczne prowadzonych w rodzinach. Autor pisze o wpływie telewizji (poetyki migotliwości) na rozwój pamięci w typie antykwarycznym.

²⁹ J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 27.

³⁰ Ch. Barker, *Studia kulturowe*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005, s. 525.

³¹ S. Balbus, *Między stylami*, wyd. 2., Kraków 1996, s. 81.

³² Ibidem, s. 82.

³³ Ibidem, s. 83–85.

tradycji pojmowanej jako dobro wspólne, bez indywidualnej przynależności, np. topos lub stereotyp), epigonizm (podjęcie zdezaktualizowanej tradycji, z ignorancji lub przez konserwatyzm).

W jaki sposób nawiązują do tradycji – literackiej i nie tylko – utwory Lao Che (wezmę tu pod uwagę tylko „polski tryptyk”)?

Obecność tradycji w piosenkach zespołu Lao Che

Pierwsza płyta, *Gusła*, na którą składają się utwory: *Astrolog, Książ, Klucznik (Rozdziobią nas kruki i wrony), Wiedźma, Junak, Lelum Polelum, Mars – Anioł Choroby, Nałożnica, Didlirnik, Topielce, Komtur, Jestem Słowianinem, Wisielec* oraz *Kat*, przywołuje aurę, mówiąc słowami Marii Janion, „niesamowitej Słowiańszczyzny”. Chronotop utworów stanowią kresy wschodnie Rzeczypospolitej, poszerzone o przestrzenie polskich romantycznych podróży na wschód. Wykładnikami językowymi owej aury są archaizacja i stylizacja regionalna, pojawiają się szeregi zapożyczeń wschodnio-słowiańskich, liczne orientalizmy („Sułtan w szronie skroń na lackim łonie ukołysz / Gorze Lechom, kiedy wraży syn ich łanie liże”, *Nałożnica*), najczęściej w postaci cytatów i aluzji do *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, oraz cytaty zaczerpnięte z innych utworów tego poety (*Romantyczność, Dziady* cz. II, *Świtez* i in.), a także z prozy Henryka Sienkiewicza lokalizującej akcję utworów na wschodnich rubieżach Polski (*Ogniem i mieczem, Niewola tatarska*)³⁴. Postaci, jak didlirnik, książ, laszka czy wiedźma, budują klimat „dawności”, egzotyczności i szaleństwa. Pojawiają się wątki frenezji romantycznej, temat terroru chrystianizacji (*Komtur*), chaotycznych sił natury. Nastrój tych utworów jest mroczny, obłądny.

Już pobieżna lektura ujawnia, że dobór jawnie cytowanych autorów nie jest przypadkowy: pierwszy z nich wyrażał przekonanie, iż czynnikiem zapewniającym kulturową ciągłość jest pamięć zbiorowa („pieśń gminna – arka przymierza między dawnymi i młodszymi laty”), drugi zaś uważał, że tradycja historyczna niezależnie od jej treści stanowi zasadniczy element tożsamości narodowej³⁵.

Interpretuję opisywane wyżej zabiegi tekstotwórcze jako przejawy reminiscencji stylistycznej, a więc ewokację pewnej kulturowej tradycji z dokładnym wskazaniem jej adresu – jest nim imaginarium polskiego romantyzmu³⁶ – przy jednoczesnym zasymilowaniu tej tradycji, nie tyle pojmowanej jako „cudza”, ile jako „czyjaś”³⁷. Symboliczne znaczenia omawianego albumu odwołują się do polskiej

³⁴ Przykładem intensywności zabiegów intertekstualnych niech będzie utwór *Nałożnica*, zbudowany z dosłownych lub nieznacznie sparafrazowanych fragmentów następujących utworów Mickiewicza i Sienkiewicza: *Niewola tatarska, Trzech Budrysów, Ogniem i mieczem, Farys, Ruiny zamku w Bałakławie*.

³⁵ T. Bujnicki, *Sienkiewicz i historia*, Warszawa 1981, s. 102. Badacz wskazuje, że Sienkiewicz za pomocą chwytu stylizacji osiągał efekt prezentystycznej interpretacji historii (czyli rodzaju polityki historycznej), s. 117.

³⁶ Nieprzypadkowo muzycy wskazują na swój rodowód heavymetalowy, a więc bardziej niż inne style alternatywnego rocka związany tradycją, neoromantyczny; zob. A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, op. cit., s. 251.

³⁷ S. Balbus, *Między stylami*, op. cit., s. 83. Co oznacza brak polemicznej intencji tych stylizacji.

tożsamości postkolonialnej, do romantycznego fantazmatu mesjanistycznego ufundowanego na wielowiekowym upodrzednieniu „barbarzyńskiej Europy” i do niebezpieczeństw z taką mentalnością związanych („Dla mnie bałwochwalcy – / Klucz do wróżb – Cielcem!”, *Astrolog*). Wedle M. Janion do treści romantycznego wyobrażenia Słowiańszczyzny należy to, co wyparte, niesamowite, kontrkulturowe, a co manifestuje się – w znaczeniu pozytywnym – w rewindykacji pogaństwa³⁸. Stąd też nawiązujący do Mickiewiczowskich *Dziadów* tytuł płyty – *Gusta*. Chodzi o przywołanie zmarłych, przywracanie przeszłości do terażniejszości, a więc jedną z figur „zapomnienia terażniejszości”. Według Marca Augé celem owej figury powrotu (także w postaci opętania – stąd motywy frenetyczne) jest „ponowne ustanowienie więzi z przeszłością”³⁹.

Równocześnie w innych utworach pomieszczonych na tej płycie zwraca się uwagę na niebezpieczeństwo stereotypizacji pamięci, groźbę nacjonalizmu i innych form ideologizacji przeszłości, na przykład w przewrotnym wyznaniu wiary *Jestem Słowianinem*: „Wisła, Bałtyk, Tatry, Kresy / ź, dź, ś, ć, ą / Wierzba, Bursztyn, Powstanie Warszawskie, Targowica / Jestem Słowianinem z Lecha, z Piasta”.

Problematyka przywracania zmarłych żywym oraz koncepcja naznaczonego traumą miejsca pamięci kulminuje w drugim albumie grupy Lao Che – *Powstanie Warszawskie*. Kolejne utwory tej płyty odtwarzają etapy powstania: *1939/ Przed Burzą, Godzina W, Barykada, Zrzuty, Stare Miasto, Przebicie do Śródmieścia, Czerniaków, Hitlerowcy, Kanały, Koniec*. „W tekstach wykorzystane zostały m.in. fragmenty wierszy i piosenek z czasów okupacji, przemówień gen. Władysława Sikorskiego czy *Modlitwy Harcerskiej*” – pisze Bartłomiej Skubisz⁴⁰. Dokładniej rzecz biorąc, pojawiają się tu cytaty z przemówień polityków w formie *sampli* – autentycznych nagrań z epoki (np. „Niech żyje Armia, Lotnictwo i Marynarka polska / Niech żyją żołnierze polskiej Armii Podziemnej / Niech żyje wolna, niepodległa Polska”, *Kanały* – fragment przemówienia wygłoszonego przez radio londyńskie 6 czerwca 1944 roku przez Stanisława Mikołajczyka⁴¹), pełnych emocji słów powstańców („»Zośka« – Nie strzelać, tu »Zośka«, nie strzelać!”, *Przebicie do Śródmieścia*), odezw władz okupacyjnych, piosenek powstańczych („Pałacyk Michła, Żytnia, Wola”, *Barykada*). Jest to język o charakterze mówionym – stąd jego nacechowanie emotywnie, niesłychana ekspresja, onomatopieczność, nasycenie wulgaryzmami („Nie wyjdzie stąd żywa psia-jucha parszywa / kurwa Wasza Faszystowska Mać”, *1939/ Przed Burzą*), stąd także kontaminacja języków, głównie polskiego i niemieckiego, co daje wrażenie autentyzmu przekazu.

³⁸ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2007, s. 27, 29.

³⁹ M. Augé, *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 60.

⁴⁰ B. Skubisz, *Muzyczna lekcja historii*, 30 października 2009, <http://muzyka.onet.pl/10173,1584162,wywiady.html> (dostęp: 10.11.2010).

⁴¹ Przemówienie opublikowane drukiem w Dzienniku Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej nr 9 z dnia 22 sierpnia 1944 roku w Londynie, http://eprints.hist.pl/164/1/1944-08-22_nr9.pdf (dostęp: 10.11.2010). Ten utwór podczas koncertów budzi wyjątkowo żywe emocje publiczności, włączającej się w jego pełne zaangażowania, chóralne wykonanie.

Formalnie (z tym że uwzględniając poetycką, a nie prozatorską formę wypowiedzi⁴²) stylistyczne ukształtowanie utworów nawiązuje do oralności *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, natomiast literalnie – pojawiają się cytaty poetyckie, zaczerpnięte głównie z twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, co jednak nie tyle podnosi literackie walory piosenek, ile znów – odpowiada za wiarygodność przekazu: Baczyński wszak zginął w powstaniu, a zatem swoją biografią dał świadectwo jego „prawdzie”. Surowość stylistyczną tej płyty, szczerłość buntu i bólu („Zbuntowane miasto – było, od ołowiu płuco zgniło”, *Kanały*; „Na barykadzie »na Rejtana« jeden, drugi będzie w portki rznąć / Żaden to wstyd, wszak wszyscyśmy tutaj wiarą dusz / Jęczmień w oku, łać się chce, dziś ogolić gęby nie dam rady już”, *Barykada*) wspomaga ewokacja poetyki rocka polskiego lat osiemdziesiątych XX wieku, głównie estetyki punkowej (zawołanie: „oi!”, cytaty z utworów zespołów Siekiera i Izrael). Zabieg ten sprzyja podobnej, jak ma to miejsce w *Pamiętniku... Białoszewskiego*, deheroizacji obrazu powstania.

Bartłomiej Skubisz zauważa, że otwarcie w 2004 roku Muzeum Powstania Warszawskiego spowodowało odnowienie mitu powstania i lawinę „muzycznych lekcji historii”⁴³ – albumów muzycznych poświęconych temu tragicznemu momentowi dziejów Polski. Charakterystycznym rysem wszystkich tych przedsięwzięć jest to, że odwołują się do podobnej koncepcji historii jako pamięci osobistej, naznaczonej podmiotowością. W 2007 roku jazzowa wokalistka Aga Zaryan wydała płytę *Umiera piękno*⁴⁴. Kompozycje tam zawarte ułożono do słów powstańczych poetek: Miry Grelichowskiej, Krystyny Krahelskiej, Elżbiety Szemplińskiej i Anny Świrszczyńskiej, a także księdza Jana Twardowskiego. „Ukazują one Warszawę i warszawiaków od innej strony, bardziej ludzkiej, emocjonalnej, codziennej”⁴⁵. Osobiste zaangażowanie artystki wyraża się między innymi w tym, że jej dziadkowie byli żołnierzami powstania. W 2009 ukazała się płyta *Pamiętnik z powstania warszawskiego* skomponowana przez Mateusza Pospieszalskiego, inspirowana dziełem Białoszewskiego, poświęcona powstańczej codzienności ludności cywilnej, a także składanka *Gajcy*, w której między innymi Kazik, Armia, Lech Janerka, Dezserter, Pogodno czy Pustki wykonują utwory do tekstów tego poległego w powstaniu poety. Dominującą cechą poetyki tych piosenek jest – podobnie jak w przypadku albumu Lao Che – autentyzm⁴⁶. Sami muzycy także ujawniają, że inspirował ich nie tyle tradycyjnie pojęty patriotyzm, ile pragnienie zaświadczenia o przeszłości: płytę „*Powstanie Warszawskie* nagraliśmy [...] z szacunku dla postawy ludzi walczących w powstaniu, dla ich poświęcenia i wartości. [...] W sztuce, w tym, o czym piszę i śpiewam, interesuje mnie

⁴² Choć język *Pamiętnika z powstania warszawskiego* jest akurat naznaczony właściwą Białoszewskiemu „niepoetyczną” poetyckością.

⁴³ B. Skubisz, *Muzyczna lekcja historii*, op. cit.

⁴⁴ Wydawcą było Muzeum Powstania Warszawskiego.

⁴⁵ B. Skubisz, *Muzyczna lekcja historii*, op. cit.

⁴⁶ Jako ciekawostkę można dodać, że warszawski raper Karol „Pjus” Nowakowski (członek grupy 2cztery7) nagrał utwór opowiadający o Plutonie Głuchoniemych walczącym w powstaniu, sam zaś, dzięki implantom pniowym, jest osobą posiadającą sztuczny zmysł słuchu; ta i pozostałe informacje o albumach muzycznych innych niż Lao Che – na podstawie artykułu B. Skubisza.

przede wszystkim człowiek i jego los, a nie wielkie ideały"⁴⁷. W rozmowie z Patrycją Bukalską Kuba Pokorski tłumaczy: „Na płycie staraliśmy się uciec od patosu, od pokazywania Powstania w formie apelu czy ody [...]. Nasze wyobrażenia ustalały się przez wspomnienia samych powstańców, których dużo czytaliśmy. To byli przecież młodzi ludzie, którzy kochali się w dziewczynach, musieli jeść, pić”. I dalej: „Na pytanie, dlaczego wybrali na temat płyty wydarzenie z drugiej wojny, Kuba Pokorski odpowiada krótko: Jesteśmy tutaj i to jest nasze. Nasza historia”⁴⁸. Piosenki Lao Che dobrze wpisują się we współczesne tendencje do ujmowania historii z prywatnego, jednostkowego punktu widzenia, w kategoriach mikrohistorii i *mystory*, czy szerzej – w kulturę partycypacji. Wedle podobnych zasad zorganizowana jest przestrzeń Muzeum Powstania Warszawskiego: ta nowoczesna narracja muzealna jest wielobodźcowa, polimedialna, co zwiedzającemu zapewnia wrażenie uczestniczenia w prezentowanych wydarzeniach, a nie tylko ich oglądania. W utworach Lao Che same teksty niejako odwzorowują przestrzeń powstańczej Warszawy: nie tyle opowiadają, ile naznaczone są autentycznymi miejscami – cytatai. Piosenki jakby „wciągają” odbiorcę do wnętrza, eksponując zawarte w samej konstrukcji tekstu rany, blizny i szwy pomiędzy poszczególnymi intertekstami. Somaestetyczne ukształtowanie tekstu najprawdopodobniej sprzyja – ponownie – podmiotowemu nacechowaniu i wiarygodności przekazu.

Literacką strategią tak pomyślanego dialogu z tradycją jest intertekstualna strategia aktywnej kontynuacji. W istocie relacja taka nie nosi rysu dialogowego – to nie tyle rozmowa z tradycją, ile ożywienie tradycji, poszerzenie jej. Wynika to z układu ról nadawczych i odbiorczych w sytuacji dialogu: akurat w tym przypadku wymiennosc ról nadawcy i odbiorcy charakterystyczna dla dialogu skutkuje takim oto efektem, że wówczas gdy rolę nadawcy pełni przeszłość, odbiorca – Lao Che – kontynuuje przekaz tradycji, natomiast po wymianie tych ról, gdy nadawcą staje się współczesny zespół rockowy, a niejako odbiorcą i słuchaczem przekazu – przeszłość, mamy do czynienia z polityką pamięci (zwaną niekiedy polityką historyczną). Owa polityka czy kultura pamięci – wedle słów Jerzego Szackiego – polega na „władzy żywych nad umarłymi”, kiedy to *vita* staje się *magistra historiae* (a nie, jak w tradycyjnej formule, przeciwnie)⁴⁹. Według Lecha M. Nijakowskiego w praktyce polityka historyczna przyjmuje formę perswazji politycznej, bliska jest propagandzie jako forma przemocy symbolicznej. Autor rozróżnia trzy formy uprawiania polityki pamięci – są to: wszelkie działania prowadzące do ugruntowania i wzmocnienia pamięci zbiorowej lub jej zmiany, działania świadome, na forum publicznym dotyczące obywateli państwa, oraz państwowa polityka pamięci (czy niemal propaganda państwowa⁵⁰). Ponieważ jednak dwie ostatnie formy mają w przypadku najmłodszych pokoleń małą skuteczność, ich miejsce zajmują działania uatrakcyjniające i upodmiotawiające przedmiot przekazu, jak komiks, rekonstrukcja historyczna

⁴⁷ H. Dobaczewski, *Późny buntownik*, op. cit.

⁴⁸ P. Bukalska, „Tygodnik Powszechny”, 2 sierpnia 2005.

⁴⁹ J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971, s. 155.

⁵⁰ Przykładem instytucji państwowej realizującej politykę pamięci jest Muzeum Powstania Warszawskiego.

czy utwory muzyki rockowej i alternatywnej, zbliżające historię do ludzi⁵¹. O potrzebie takiej polityki pamięci mogą świadczyć wyniki badań Hanny Świdy-Ziemby dotyczących wartości uznawanych współcześnie przez młodzież studencką – patriotyzm znalazł się na 78 z 80 pozycji⁵². Stanowi to wedle badaczki znaczącą zmianę w stosunku do lat i pokoleń wcześniejszych, kiedy to Polska stanowiła centralny punkt odniesienia w budowaniu zbiorowej tożsamości społecznej. Obecnie, w dobie kultury globalnej, to uprzywilejowane miejsce straciła. Być może dzisiaj patriotyzm, prośba o zdefiniowanie którego wywoływała u badanej młodzieży głównie konsternację, oznacza coś zupełnie innego i inaczej też się manifestuje – bezrefleksyjnie (o czym świadczyć może wskazana powyżej niemożność definicji pojęcia), w rytuałach wspólnotowych oraz w subiektywnej identyfikacji z polskością, wyrażającej się w osobistym sentymencie⁵³.

Dialogowość wybranej przez Lao Che formy przekazu przeszłości i restytuowania tradycji polega na interakcji z audytorium: egalitaryzm, „bycie razem” rozumiane jako wartość, zniesienie barier komunikacyjnych to charakterystyczne cechy koncertu rockowego⁵⁴, dlatego też Lao Che dba o odpowiednią oprawę występów; ponadto ukazały się dwie płyty DVD z rejestracją koncertów zespołu: *Powstanie Warszawskie* i *Przystanek Woodstock*, a więc, wobec czterech albumów muzycznych grupy, relatywnie dużo. Preferowanie tej formy wyrazu przez Lao Che wskazuje na wspomnianą wyżej funkcję polityki pamięci tu się realizującą – funkcję więziotwórczą, wspólnotową. Wykonywane podczas koncertów piosenki wywołują niebywałe emocje publiczności, zastanawiające jest jednak, że w socjologicznych badaniach polskiej młodzieży poczynawszy od lat dziewięćdziesiątych XX wieku kategoria pokolenia (wspólnoty) pojawia się w kontekście negatywnym bądź nie pojawia się wcale⁵⁵. Tworzenie się takich doraźnych, inspirowanych wydarzeniem medialnym wspólnot interpretuję jako z jednej strony – sentymentalny kicz patriotyczny, a więc estetyzację pamięci przeszłości⁵⁶, a z drugiej – jako formę pamięci zastępczej, „post-pamięci”⁵⁷ tych, do których narracja o traumatycznych wydarzeniach dociera już nie w formie osobistego doświadczenia, lecz zapośredniczona poprzez cudzą opowieść

⁵¹ L.M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci*, Warszawa 2008, s. 258–260.

⁵² H. Świda-Ziemba, *Młodzi w nowym świecie*, Kraków 2005, s. 57–58. Badaczka wskazuje także na „ahistoryczność” w ujmowaniu świata przez młodzież, s. 34. Można tu wspomnieć epizod z meczu hokejowego Cracovia – Dragons de Rouen, kiedy to polski kibic poproszony o zaśpiewanie hymnu narodowego zaintonował przyśpiewkę *Wisła to stara k...*, „Gazeta Wyborcza”, 29 listopada 2010.

⁵³ O tym ostatnim rozumieniu patriotyzmu pisze H. Świda-Ziemba, *Młodzi w nowym świecie*, op. cit., s. 68.

⁵⁴ M. Pęczak, *Następna generacja*, op. cit., s. 105.

⁵⁵ H. Świda-Ziemba, *Młodzi w nowym świecie*, op. cit.; eadem, *Wartości egzystencjalne młodzieży lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa 1998. Pokolenie definiowane jest nie jako zbiorowość o podobnym doświadczeniu historycznym, lecz dzielająca zespół tych samych postaw i wartości.

⁵⁶ Podobną genezę ma tzw. pokolenie JPII.

⁵⁷ Zob. K. Kaniowska, *Postpamięć indywidualna – postpamięć zbiorowa jako kategorie poznania w antropologii*, [w:] *Pamięć i polityka historyczna*, red. S.M. Nowinowski, J. Pomorski, R. Stobiecki, Łódź 2008, s. 67–68.

(stąd konieczność poetyki intertekstualnej). W ten sposób dochodzi jednak do produkcji mitu, protezy przeszłości, podatnej na ideologiczne manipulacje.

Ów rytualizm, skuteczność powtarzania minionego zasadnie można także łączyć z charakterystyczną własnością kultury popularnej, jaką jest dążność do repetycji⁵⁸. Ma ona kilka motywacji: chodzi o techniczną reprodukowalność, autarktyczność – żerowanie na nie-popkulturze, zysk ekonomiczny wynikający z pominięcia innowacji, kształcenie kompetencji odbiorców. Głównie chodzi jednak o legitymizację kultury popularnej i wytworzenie jej własnego kanonu – prawdopodobnie z tego powodu liderzy zespołu wchodzą w role kaznodziejów, uprawiają tak zwany *preaching*, wystosowując do uczestników koncertów apele moralne⁵⁹.

Jednocześnie w warstwie ideologicznej przekaz o przeszłości i jego forma nie są stronnicze, dają szansę krytycznego oglądu powstania („Jest 100 tysięcy dusz / A jedna ledwie rura / Żołnierze wychodzą / Cywilom i rannym się nie uda” – *Stare Miasto*), na przykład Lao Che, podobnie jak wcześniej Miron Białoszewski, podkreślają, że heroizm powstańców łączy się z hekatombą cywilów, i w ten sposób dystansują się od patriotyzmu pojmowanego w kategoriach ofiary⁶⁰.

Wreszcie – z konieczności już omówiona bardzo skrótowo – trzecia płyta zespołu, *Gospel* z utworami *Drogi Panie*, *Czarne kowboje*, *Bóg zapłać*, *Do syna Józefa Cieślaka*, *mpaKOmpaBIEmpaTA*, *Hiszpan*, *Zbawiciel Diesel*, *Hydropiektówstąpienie*, *Paciorek*, *Chłopacy*, *Ty człowiek jesteś?*, *Siedmiu nie zawsze wspaniałych*. W mojej opinii poetyka albumu zasadza się na stylizacji – tej formie intertekstualnych nawiązań, która polega na „ostentacyjnym przekroczeniu granicy intersemiotycznej”⁶¹, stworzeniu utworu wykolejonego, który zarazem aktualizuje i alienuje, odwzorowuje i podważa treści czerpane z zasobu tradycji. Zauważyć tu można nasilenie marginalnych własności wcześniejszych albumów, a także pewien zamysł kompozycyjny, łączący trzy płyty zespołu w większą całość. Dokładniej – językiem artykulacji *Gospel* jest stylizacja polemiczna, w której kolizja stylistyk doprowadziła do wzajemnej oscylacji treści religijnych, duchowych oraz ideologii kultury konsumpcyjnej, co daje – *summa summarum* – efekt krytyczny (w języku samych muzyków nazywany jest on groteską⁶²). Wzajemne relacje współczesnej duchowości i konsumpcjonizmu wymagałyby osobnego studium (na przykład rozważenia wymaga kwestia substytucji związków wspólnotowych związkami opartymi na przyjaźni⁶³), tu wspomnę tylko, cytując Mariana Golkę, o jednej kwestii: „za jedną z najbardziej »pamiętliwych« dziezdzin uchodzi religia, która nie tylko oparta jest na pamięci, ale i mobilizuje zbiorową

⁵⁸ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, op. cit., s. 210 i nast.

⁵⁹ A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, op. cit., s. 253.

⁶⁰ Dlatego słowa zamykającej płytę *Dumki rycerskiej* (z XVI w.): „Cóż może być piękniejszego / Nad człowieka rycerskiego”, można odczytywać wyłącznie w kodzie ironii tragicznej.

⁶¹ S. Balbus, *Między stylami*, op. cit., s. 83.

⁶² Tekst zamieszczony na okładce płyty.

⁶³ Te wątki rozwinie kolejna płyta zespołu, zob. np. utwór *Urodziła mnie ciotka*. Pisze o tych procesach A. Aldridge, *Konsumpcja*, tłum. M. Żakowski, Warszawa 2006, s. 133–134. Zob. także: R. Kossakowski, *Liminalność pośród mgły – o modzie na „refleksyjną duchowość”*, [w:] *Rozkoszna zaraza*, red. T. Szlendak, K. Pietrowicz, Wrocław 2007.

pamięć (gdyż nieustannie przywołuje przeszłość, by nadać sens terażniejszości)⁶⁴, w przypadku zaś polskiej tradycji religia (a właściwie – katolicyzm) uważana była za jedno z najważniejszych kryteriów tożsamości narodowej. Być może Lao Che ma tu jakąś nie tylko krytyczną, ale i pozytywną propozycję, dotyczącą zarówno tożsamości indywidualnych – indywidualizm bowiem i religijność prywatną wymienia się jako dominujące formy współczesnej duchowości⁶⁵ – jak też, co w kontekście niniejszego artykułu istotniejsze, (re)konstrukcji polskiej tożsamości zbiorowej, pomagającej się, w warunkach kultury konsumpcyjnej, redefinicji stereotypu Polaka-katolika.

Pokolenie współczesnej młodzieży – potencjalnych odbiorców piosenek Lao Che – w opinii socjologów charakteryzuje indywidualizm oraz konformizm. Hanna Świda-Ziemia wskazuje, że kategorią pokoleniowo obcą jest bunt⁶⁶. Lao Che, sam funkcjonując w obszarze rzeczywistości rynkowej, nie może i nie stwarza przekazu kontrkulturowego. Dialogując z tradycją, daje jednak diagnozę stanu polskiej kultury współczesnej, składa też propozycję realnej alternatywy.

Dialogue with Tradition in the Lyrics of Lao Che Songs

Abstract

The text explains how the Lao Che rock band tackles tradition in their so-called Polish Triptych. Analyzing the first album, the author shows how the band presents the Slavic tradition within the postcolonial framework. In the second one, she focuses on the depiction of the mythology of the Warsaw Uprising and the Polish historical policy based on it. The third album is discussed in terms of failure of identity based on religious values, which refuses to acknowledge the reality of consumer society.

⁶⁴ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, op. cit., s. 153.

⁶⁵ J. Mariański, *Powrót sacrum*, „Tygodnik Powszechny”, 28 września 2008.

⁶⁶ H. Świda-Ziemia, *Młodzi w nowym świecie*, op. cit., s. 265.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

II. TRADYCJA A KOMUNIKACJA MEDIALNA

Anna Chudzik

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka w Sanoku

Reguły konwersacji na forum internetowym – tradycja a innowacja

Tematem artykułu jest internetowa forma konwersacji rozumianej jako swobodna rozmowa wielu osób w celach niepraktycznych. Badanymi tekstami są wypowiedzi na forach dyskusyjnych portalu Gazeta.pl. Po krótkich rozważaniach definicyjnych przejdziemy do ukazania specyfiki komunikacji internetowej i tych jej cech, które wpływają na modyfikację reguł klasycznej komunikacji. Następnie na przykładach omówione zostaną kolejne elementy procesu komunikacji, z oceną, na ile są one realizowane podobnie jak w komunikacji bezpośredniej, a na ile zmodyfikowane albo wprowadzające zupełnie nową jakość, nieznaną konwersacji *face to face*.

Konwersacja

Konwersacja potocznie jest synonimem rozmowy, według definicji słownikowej – kulturalnej rozmowy towarzyskiej, i tak też chcemy ją traktować w niniejszym tekście. Warto jednak rozszerzyć nieco spojrzenie na to zachowanie komunikacyjne, przyglądając się etymologii samego słowa, a także jej naukowemu statusowi. Sięgając do źródłosłowa łacińskiego terminu *conversatio*, dowiadujemy się, że oznacza on nie tylko rozmowę, ale pierwotniej także: wspólny pobyt, obcowanie, czyjeś towarzystwo i – najogólniej – fizyczną rzeczywistość ludzkiego kontaktu. Konwersacja pełniłaby więc ważną funkcję społeczną.

Interesująco określa miejsce konwersacji wśród ludzkich działań Jan Mukařovský w pracy poświęconej teorii dialogu¹. Badacz dzieli dialogi na:

- dialog osobisty, czyli rozmowę, której funkcją jest ujawnianie uczuć i stosunków międzyludzkich;
- dialog sytuacyjny, czyli nastawioną na praktyczne korzyści rozmowę towarzyszącą działaniom;
- konwersację, rozumianą jako rozmowa zwrócona ku samej sobie, rozmowa dla samej rozmowy, intelektualno-językowa gra.

Mukařovský zwraca uwagę na to, że o ile dwa pierwsze typy dialogu są życiową koniecznością, o tyle trzeci ma charakter niepraktyczny, jest to wytwór kulturowy.

¹ J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, Warszawa 1970, s. 190–203.

Podkreśla więc dominację funkcji fatycznej oraz estetycznej w tej komunikacji. Inna sprawa, że w naturalnej sytuacji rozmowy rzadko mamy do czynienia z „czystą” odmianą dialogu – o wiele częściej komunikacja interpersonalna realizuje kilka funkcji równocześnie i łączy rozmaite typy dialogu. Dodatkowo dialog – i konwersacja – będą przybierać różne formy nie tylko ze względu na dominujące funkcje, ale także liczbę biorących udział w rozmowie osób, typ sytuacji (prywatna – publiczna, spontaniczna – konwencjonalna), konsytuację oraz tematykę rozmowy².

Konwersacja w internecie

Naturalną, prototypową sytuacją konwersacyjną jest bezpośrednia rozmowa dwóch osób twarzą w twarz³. Wraz z rozwojem technicznych i elektronicznych środków komunikacji powstały nowe sytuacje konwersacyjne, w których zmianie uległy wykorzystywane kanały i kody: rozmowa telefoniczna, rozmowa za pomocą komunikatora i wideokomunikatora, pogaduszki na czacie i wideoczacie, a także konwersacje na forach internetowych⁴.

Zmiany techniczne pociągają za sobą modyfikację pozostałych elementów procesu komunikacji i sytuacji komunikacyjnej. Mimo tego mówiąc o kontaktowaniu się za pomocą internetu, często używamy metafor odnoszących się do czasoprzestrzennych realiów codziennej komunikacji: *wchodzimy do pokoju na pogawędkę* (czatujemy), *wchodzimy na* i *wychodzimy z forum*, *odwiedzamy portale* itd. Takie ukształtowanie przestrzeni wirtualnej interakcji ma na celu upodobnienie jej do komunikacji bezpośredniej i stworzenie warunków sprzyjających tworzeniu się relacji interpersonalnych takich jak w kontaktach bezpośrednich.

Nie ma jednak wątpliwości, że komunikacja za pośrednictwem internetu różni się od tej twarzą w twarz. John Suler wskazuje na następujące cechy charakteryzujące porozumiewanie się w cyberprzestrzeni: ograniczenie wrażeń sensorycznych, tekstowość, płynność tożsamości oraz anonimowość, zrównanie statusów rozmówców, pokonanie ograniczeń przestrzennych, płynność czasu, dostępność wielu kontaktów równocześnie oraz możliwość archiwizacji⁵. Patricia Wallace dodaje jeszcze: obniżenie progu agresji, tak zwany efekt odhamowania oraz polaryzację poglądów⁶.

² Zob. H. Markiewicz, *Morfologia dialogu*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Warszawa 1984; S. Skwarczyńska, *Próba teorii rozmowy*, [w:] eadem, *Szkice z zakresu teorii literatury*, Lwów 1932; A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002, s. 228–255.

³ Na taki aspekt pojęcia rozmowa kładzie nacisk np. U. Żydek-Bednarczuk, *Struktura tekstu rozmowy potocznej*, Katowice 1994.

⁴ Zob. B. Taras, „Słowo do słowa, zrobi się rozmowa”, czyli kilka spostrzeżeń na temat rozmowy, [w:] *Porozmawiajmy o rozmowie. Lingwistyczne aspekty dialogu*, red. M. Kita, J. Grzenia, Katowice 2003.

⁵ D. Goleman, *Skąd się bierze agresja w Internecie?*, „The New York Times”, 7 marca 2007, art. dostępny na: www.saferinternet.pl/wiadomosci_z_prasy/skad_bierze_sie_agresja_w_internecie.html.

⁶ P. Wallace, *Psychologia Internetu*, tłum. T. Hornowski, Poznań 2005.

Analiza konwersacji na forum internetowym

Przyjrzyjmy się bardziej szczegółowo najważniejszym elementom procesu komunikacji na forum internetowym, aby ocenić, które jego elementy uległy modyfikacji w związku z zastosowaniem nowego środka przekazu, a także odpowiedzieć na pytanie, czy nadal możemy mówić o jednym gatunku mowy – konwersacji, czy też raczej o nowej jej odmianie – konwersacji internetowej⁷.

Zmiana kanału komunikacyjnego

Kanał przekazu zmienia się z wizualno-słuchowego na elektroniczny. Kontakt bezpośredni, sytuacja mająca miejsce w konkretnym tu i teraz oraz synchroniczność tradycyjnej konwersacji zastąpione zostają kontaktem zapośredniczonym, wirtualnym czasem i przestrzenią oraz asynchronicznością.

Pośredniość kontaktu zmienia wykorzystywane kody znaków oraz daje użytkownikom internetu poczucie anonimowości, a ta pociąga za sobą łatwość zachowań agresywnych i brak odpowiedzialności za słowo (o czym w dalszej części analizy). Zmiana kanału komunikacyjnego pociąga za sobą także zerwanie z typowymi dla konwersacji bezpośredniej realiami czasoprzestrzennymi. Rozmowa odbywa się w przestrzeni wirtualnej, bez związku z żadnym konkretnym miejscem. Jednak użytkownicy często nadają jej kształt, wzorując się na prawdziwej, znanej sobie przestrzeni. Najbardziej zauważane jest to w rozmowach chatowych, gdzie są pokoje rozmów, ale i na forum dyskusyjnym takie przestrzenne uporządkowanie jest dosyć typowe:

- 1) mala_mi80 07.12.06, 18:14: *weszłam z ciekawości spodziewałam się mniej zaawansowanych amatorów, a tu szok! weszłam i tylko zaglądam – dotej pory mnie nie wykasowali, to chyba zostanie*
- 2) denea 20.03.10, 21:40: *Puk, puk... Czy ja też mogę ? Ciągnie mnie za ludźmi, których lubię i cenię!*
- 3) dlania 20.03.10, 21:50: *Rozgość sie, tylko te szpilki ściągnij bo panele porysujesz, kapcie som pod lustrem.*

Z kolei czas w takiej konwersacji ulega niejako zawieszeniu. Inaczej niż w przypadku rozmowy twarzą w twarz ta rozmowa ma charakter asynchroniczny – repliki mogą pojawiać się z dużym opóźnieniem, dyskusja rozciągnięta jest w czasie. Dla rozmówców nie stanowi to jednak przeszkody w rozmowie, jest raczej ułatwieniem – każdy bierze udział w konwersacji wtedy, gdy ma na to czas i ochotę⁸.

Istotną zmianą w stosunku do konwersacji oralnej jest trwałość wytworów jej forowej wersji. W przypadku rozmowy twarzą w twarz mamy do czynienia z aktami mowy chwilowymi, nietrwałymi i niepozostawiającymi śladów materialnych. Natomiast rozmowy na forum zostają utrwalone – wytwory tej komunikacji są archiwizowane w postaci elektronicznej. Szukając faktów z odbytej niegdyś rozmowy, forowicz ma do dyspozycji nie tylko własną pamięć, ale też wyszukiwarkę, za

⁷ Analizowane przykłady pochodzą z forum dyskusyjnego na portalu Gazeta.pl; zachowano oryginalną pisownię.

⁸ Badacze mówią o rozciągnięciu czasu i/lub o jego kondensacji.

pomocą której może przeszukać archiwum forum. Mało tego, może kontynuować tamtą, przerwana przed tygodniami czy miesiącami dyskusję⁹. Także osoby postronne, niebiorące udziału w rozmowie, mogą w każdej chwili zapoznać się z jej przebiegiem – w tym względzie niewątpliwie forum bardziej przypomina publiczną wymianę korespondencji (np. na łamach czasopisma) niż konwersację, nawet w większym gronie. Inaczej jest w przypadku chatu – tu najczęściej nie ma archiwizacji, a osoby nieprzebywające w danej chwili w pokoju rozmów nie mają możliwości zapoznania się z treścią prowadzonej konwersacji.

Zmiana kodów oraz struktury wypowiedzi

Zmiana środka przekazu wiąże się z wykorzystaniem innych kodów komunikacyjnych. Najistotniejszą modyfikacją będącą skutkiem przeniesienia konwersacji w przestrzeń forum dyskusyjnego jest brak niewerbalnej oraz parajęzykowej warstwy wypowiedzi – ważnych, złożonych systemów kodowych, które w komunikacji bezpośredniej służą między innymi do wyrażania emocji, ustalania interpersonalnych relacji, prezentacji własnych cech oraz porządkowania struktury konwersacyjnej¹⁰. Komunikacja niewerbalna i parajęzykowa umożliwiają rozmówcom zdobywanie informacji o sobie nawzajem poprzez obserwację otoczenia, wyglądu, mimiki, gestów, postawy, sposobu wykorzystywania przestrzeni; pozwalają także ocenić wzajemne relacje, szczerłość i modalność wypowiedzi, a także status i tożsamość rozmówcy¹¹.

Czym ten złożony przekaz zostaje zastąpiony w komunikacji elektronicznej? Po pierwsze, zwerbalizowaną autoprezentacją, co wszakże sprawia, że autowizerunek rozmówcy jest bardziej wyidealizowany i wykreowany niż ma to miejsce przy kontakcie twarzą w twarz:

3) alpepe 26.02.05, 15:21: *oczywiście, że jestem lepsza od Ciebie, potrafię czytać ze zrozumieniem, aczkolwiek nieraz nawet na niektóre teksty nie odpowiadam, bo szkoda pereł przed... Co do tamtego wątku, to przyczepiłaś się nie czytając moich wypowiedzi, ale niech Ci będzie, tylko się ośmieszasz, bo jeśli ktokolwiek zajrzał by teraz do tamtego wątku i przeczytał moje wypowiedzi a potem Twoje i jeszcze przeczytał te brednie, na które odpowiadam, to uśmiełby się porządnie.*

4) Gość: Jozef Zawadzki 28.01.04, 15:45: *Jestem spryciarzem i ty mi do pięt nie dorastasz. Widzisz ja jestem tak sprytny ze sam potrafię, przez tygodnie, posty do siebie pisać. I wiesz co, moja sprytność wszystkich przerasta ponieważ ja wymyśliłem że mogę się podpisywać różnymi nickami*

Po drugie, do przekazywania emocji, wyrażania modalności i ocen wykorzystuje się elementy graficzne (emotikony, znaki interpunkcyjne, wielkość czcionki), akronimy, wyrazy dźwiękonaśladowcze i nacechowane:

⁹ Najczęściej rozmowy na forach są archiwizowane po około dwóch latach – po tym czasie nie można ich już kontynuować.

¹⁰ M. Argyle, *Bodily Communication*, London 1988.

¹¹ M.L. Knapp, J.A. Hall, *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, Wrocław 2000.

- 5) mmagi 25.05.07, 23:13: *Hehehheeee ale sie usmiałam,ogladałam na 2jce Małą Brytanie)) lubie angielski humorek*
- 6) bugelka 25.07.10, 19:07: *bleee- smaki. ileś tam lat nie jadłam surowej marchewki... ostatni raz jakoś w wieku yyyy... 10-12 lat(?)... chyba... przed minutą skończyłam jeść pierwszą – obrzydliwość. Gdzie ten posmak słodczy? Gdzie sok który się czuło w ustach? Gdzie zapach?! ten nasycony kolor? Gdzie to wszystko?*

Dominującym i najważniejszym systemem znaków w konwersacji forowej jest jednak elektroniczna wersja pisma. Do tej odmiany języka nie da się łatwo zastosować kategorii oficjalny / nieoficjalny, pisany / mówiony, gdyż zawiera ona elementy wszystkich wymienionych jego typów. Problem komplikuje to, iż w języku polskim nie ma ostrej granicy między językiem pisany a mówionym¹². Niemniej jednak pewne wyraźne cechy językowe, głównie składniowe i leksykalne, różnią te dwie odmiany polszczyzny.

Internetowa odmiana języka to jego wersja pisana, ale posiadająca swoje dla siebie cechy graficzne, stylistyczne, retoryczne i kompozycyjne¹³. Wielu badaczy proponuje określać ją nowym terminem; piszą na przykład o telepiśmienności¹⁴ czy elektronicznej piśmienności (za angielskim: *electracy*)¹⁵. Język konwersacji internetowej wykazuje też wiele cech mowy: występują w nim operatory kontaktu (sygnały fatyczne), syntaktyczna budowa specyficzna dla spontanicznej wypowiedzi, potoki składniowe, wypowiedzi nielogiczne, kontaminacje, anakoluty, przejęzyczenia, a także autokorekta¹⁶. Ze względu na redukcję kodu sytuacyjnego i niewerbalnego pismo elektroniczne musi przejąć wiele funkcji przekazu ustnego, które to zjawisko badacze nazywają „upiśmiennieniem mowy” i „oralizacją pisma”¹⁷. Teksty elektroniczne są także plastyczne: podczas ich tworzenia można dowolne fragmenty usuwać, dopisywać, poprawiać. Z możliwości tej jednak – co jest cechą wspólną wielu gatunków elektronicznych – większość internautów nie korzysta, upubliczniając wypowiedzi pisane, ale spontanicznością i niedopracowaniem przypominające mowę, leksykalnie i gramatycznie zaś najbliższe stylowi kolokwialnemu.

- 7) annvanger 27.03.10, 10:35: *Metki i nastolatki. zalezy co rozumiemy jako firmowke czy taki np cropp town albo hm? tam ciuchy sa w podobnych cenach czesto co u mnie w malo-miasteczkowych sklepach – ale rozmiarowka i wzornictow nie raz bardziej mlodziejowe i rockowe ze tak to ujme – np cropp dlatego nastolatki takie sklepyjak cropp to maja a jesli chodz o dzisny tpo te bardziej targowe maja czesto jakas srebrna klamre czy inny blyusz-*

¹² Zob. K. Pisarkowa, *Składnia rozmowy telefonicznej*, Wrocław 1975.

¹³ J. Grzenia, *Komunikacja językowa w Internecie*, Warszawa 2007, s. 97–126.

¹⁴ E. Wilk, *Nawigacja słowa. Strategie werbalne w przekazach audiowizualnych*, Kraków 2000, s. 29.

¹⁵ M. Sieńko, *Demotywatory. Graficzne makra w komunikacji i kulturze*, [w:] *Komunikowanie (się) w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*, red. M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2009, s. 141.

¹⁶ K. Ożóg, *Ustna odmiana języka ogólnego*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 91–93.

¹⁷ Terminy Mike'a Sandbothe'a, za: J. Grzenia, *Komunikacja językowa w Internecie*, op. cit., s. 75–78.

zczacy napis a takie bardziej markowe jak np ravel, patrol, wrangle sa bardziej klasyczne – jest wiecej modeli a nie tylko rurki=lub tylko dzwony i mozna sobie dobrac dlugosc – co dla 14latek tez jest wazne

8) babsee 05.02.08, 11:03 3 doba bez szluga [...] *Ja biore ten Niquitin, i juz gumy naszykowane bo ja mam odruch siegania po szluga. wiec siegam bo tabletki-pociumkam troche i odkladam ja bo paskudna jest na maxa ale faktycznie zaspokaja glod nikotywnowy [...]*

Zmienia się także struktura samej wymiany zdań. Typowy dla konwersacji *face to face* dialog zmienia się polilog¹⁸, czyli sytuację współwystępowania wielu dialogów, o bardzo zróżnicowanej strukturze możliwych połączeń pomiędzy poszczególnymi rozmówcami: liczne dygresje konwersacyjne na marginesie głównego tematu rozmowy; jedno pytanie – kilkanaście równoległych odpowiedzi; struktura łańcuskowa – odpowiadanie bezpośrednio przedmówcy i inne. Niektóre z tych modeli prawie nie występują w konwersacji mownej, z kolei klasyczny podział na inicjację, reakcję i kodę nie odgrywa tu dominującej roli, choć oczywiście występuje. Innowacją jest także możliwość cytowania fragmentu wypowiedzi, do której się odnosimy.

Kolejna zmiana w strukturze konwersacji to brak tradycyjnej kompozycji związanej z sytuacją rozmowy: otwarcia (inicjacji, powitania), wyłożenia tematu oraz zakończenia (podsumowania, pożegnania). Ze względu na asynchroniczność forowej komunikacji formuły powitań i pożegnań, a także zamknięcia rozmowy pojawiają się sporadycznie. Wątek inicjacyjny, pełniący funkcję zagajenia rozmowy, rozpoczyna się najczęściej podaniem tematu, kończy natomiast dopiero wówczas, gdy zostanie zarchiwizowany¹⁹. Elementy tradycyjnej struktury w wirtualnych realiach, to jest witanie się czy przedstawianie się, zdradzają najczęściej forowych nowicjuszy:

9) mama.dusi 22.08.05, 13:24: *Witam wszystkie emamy serdecznie, jestem mamą sześćioletniej Dusi, ślicznej i mądrej dziewczynki. Jestem nowa na forum i dlatego chciałabym wszystkich serdecznie powitać i pozdrowić. Co prawda jestem na razie u mojej mamy, ale jak tylko założę sobie internet, będę na forum częstym gościem. Od siostry wiem, że można tu porozmawiać i dowiedzieć się wielu ciekawych rzeczy.*

Pozdrawiam – Ania

Na kształt i zawartość wypowiedzi w omawianym typie konwersacji ma wpływ fakt, iż komunikaty te są dostępne dla osób niebiorących udziału w dyskusji – świadomość tego zwiększa stopień autokreacji wirtualnego wizerunku. Badania przeprowadzone przez Milenę Callot i Nancy Belmore wykazały, że język rozmowy internetowej wykazuje podobieństwo do mowy używanej w wywiadach. Komentując te wyniki, Patricia Wallace, autorka *Psychologii Internetu*, pisze:

¹⁸ Inne nazwy pojawiające się na określenie ten formy komunikacji: *multilog, politekst, netlog, tekst wieloraki*.

¹⁹ J. Jagodzińska, *Dialogi równoległe w strukturze dyskusji internetowej*, [w:] *Język w mediach elektronicznych*, red. J. Podracki, E. Wolańska, Warszawa 2008, s. 138. Opisana trójdzielna struktura dużo lepiej zachowana jest w zakładającym synchroniczność wypowiedzi chacie.

Być może mamy do czynienia bardziej z efektem internetowego podium aniżeli z dyskusją w grupie. Kiedy ludzie reagują na jakąś wypowiedź [...] zdają się zwracać do jednej osoby, ale wiedzą, że mają szersze grono słuchaczy, i czują się, jakby siedzieli przed kamerą i odpowiadali na pytania²⁰.

Zmiany w wizerunkach i wzajemnych relacjach rozmówców

Zmianie ulega także sposób autoprezentacji, metody zdobywania informacji o rozmówcy oraz weryfikacji jego wypowiedzi.

Autoprezentacja w rozmowie internetowej polega na podawaniu informacji o sobie *explicite* w tworzonych tekstach. Brak tu takich weryfikatorów prezentowanego przez nadawcę obrazu siebie jak sygnały parajęzykowe i niewerbalne czy spontaniczne reakcje. Kontrola nad własnym wizerunkiem w sieci jest o wiele łatwiejsza niż w rzeczywistości, stąd i pokusa oszukiwania i stosowania gier komunikacyjnych. Z kolei patrząc od strony odbiorcy, brak danych niewerbalnych i tak zwanej fasady osobistej²¹ sprawiają, że obraz drugiej osoby tworzony jest podczas konwersacji internetowej niejako na skróty, na podstawie skąpych informacji o interlokutorze. Będzie to obraz bardzo stereotypowy, oparty na funkcjonujących społecznie etykietkach²²:

10) karol.kowalik5 26.05.07, 20:50: *Jak ktoś przybrał nick „1normalnyczlowiek” to wiadomo już, że to biedny, niekochany i zakompleksiony chłopiec po sześćdziesiątce.*

11) jjr44 17.05.07, 00:08: *do polak_katolik niestety potwierdzasz moją opinię że jak ktoś pisze o sobie polak i katolik to przyznaje się do obskurantstwa naiwności i głupoty.*

Brak kontaktu twarzą w twarz ma także konsekwencje w emocjonalności konwersacji. Z badań neuropsychologicznych wynika, że jest bezpośredni związek między sygnałami niewerbalnymi a reakcjami emocjonalnymi i społecznymi, a polega on na tym, że jeśli nasz mózg nie dostaje sygnałów niewerbalnych o uczuciach i emocjach rozmówcy, to nie zahamowuje nieempatycznych i niezgodnych z normami społecznymi zachowań²³. Proces ten jest wzmocniany przez anonimowość interlokutorów; w poczuciu nierozpoznania i bezkarności pozwalają sobie na bezczelność, wulgarność i ataki personalne²⁴. Terminem stosowanym przez psychologów na określenie takich zachowań jest internetowy efekt odhamowania. Polega on na braku odczuwania ograniczeń – „hamulców” charakterystycznych dla kontaktów bezpośrednich²⁵.

Zjawiskiem pokrewnym jest obniżenie progu agresji. Badacze zwracają uwagę na dużo większy niż w przypadku tradycyjnej rozmowy stopień zachowań agre-

²⁰ P. Wallace, *Psychologia Internetu*, op. cit., s. 20–21.

²¹ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2000, s. 53–54.

²² P. Wallace, *Psychologia Internetu*, op. cit., s. 32.

²³ Za: D. Goleman, *Skąd się bierze agresja w Internecie?*, op. cit.

²⁴ O komunikacyjnych skutkach anonimowości w internecie zob. B. Taras, *Gall Anonim w Internecie, czyli o komunikacji incognito*, [w:] *Dialog a nowe media*, red. M. Kita, J. Grzenia, Katowice 2004.

²⁵ Za: D. Goleman, *Skąd się bierze agresja w Internecie?*, op. cit.

sywnych w internecie. Użytkownik internetu może negatywnie interpretować bodźce, które w innej sytuacji odebrałby jako neutralne²⁶. Z tego samego powodu reaguje też nieproporcjonalnie emocjonalnie w stosunku do sytuacji, staje się bardziej drażliwy, a jego poglądy radykalizują się:

12) marekggg 12.03.09, 16:00: *Maszynka do mielenia miesa. jezeli elektryczna,, to nawet w Corze, Carrefourze, Mediamarkcie lub VanDenborre. Mechaniczna – moze znajdziesz jakies sklepy w dzielnicach imigrantow, lub w Aachen, tam ja kupilem (Fleischwolf)*

Gość: – X – 12.03.09, 16:14: *W dzielnicach imigrantow, a ty kto do kor.. nedzy jestes? Tubylec??*

Gość: ktosia ma chwile 12.03.09, 16:26: *a cos Ty taki drazliwy?*

Z podobnych powodów ograniczone jest występowanie typowych dla konwersacji reguł grzecznościowych. Praktycznie nie występują zwroty okazywania szacunku i dystansu (pan, pani), pojawia się, ale nieobowiązkowo, pisownia zaimków duża literą, dużo rzadziej, niż wymagałaby tego rozmowa bezpośrednia, stosowane są podziękowania i przeprosiny.

W podsumowaniu tej części rozważań warto dodać, że procent negatywnych zjawisk w komunikacji interpersonalnej zapośredniczonej przez internet zmniejsza się wraz ze wzrostem poczucia związku rozmówcy ze swoim internetowym wizerunkiem oraz powstaniem poczucia tożsamości z internetową grupą rozmówców. Na forach dyskusyjnych, których użytkownicy mają stałe nicki (pseudonimy), często dochodzi do poszerzenia kontaktów o relacje pozaelektroniczne i pozawirtualne – wymianę zdjęć, rozmowy telefoniczne, spotkania bezpośrednie. Osoby te, mimo iż w trakcie forowej konwersacji nie widzą się, potrafią wyobrazić sobie wygląd i reakcję drugiej osoby, wykazują się empatią i tolerancją. Nieco przejawskrawionym świadectwem tego procesu są tak zwane towarzystwa wzajemnej adoracji, jak nazywa się grupy dobrze sobie znanych i lubiących się forowiczów, którzy uprawiają bardzo grzecznościową, opartą głównie na wzajemnym komplementowaniu konwersację.

Zmiana kontekstu i tematyki rozmów

Odniesienie do kontekstu możemy rozumieć i rozpatrywać na dwa sposoby: jako relację do bezpośredniego kontekstu sytuacyjnego (konsytuacji) oraz relację do wspólnej wiedzy uczestników zdarzenia komunikacyjnego.

Ze względu na brak wspólnoty przestrzennej nie występuje w rozmowach internetowych odniesienie do realnej wspólnej przestrzeni. Pojawia się natomiast nowa wspólna przestrzeń i sytuacja komunikacyjna – wirtualna. Do tej nowej przestrzeni zostają przeniesione mechanizmy komunikacyjne związane ze wskazywaniem w komunikacji elementów pozawerbalnych. Role takich wirtualnych deiksów pełnią przede wszystkim linki, czyli hipertekstualne odniesienia do innych przekazów istniejących w wirtualnym świecie, a także wstawione bezpośrednio w tekst zdjęcia czy obrazki. W sposób typowy z kolei dla pisanej odmiany języka pojawiają się odniesienia wewnątrztekstowe: *wyżej, niżej, wcześniej*.

Drugi typ kontekstu – wspólna wiedza – ujawnia się w wyborze tematów konwersacji oraz w samych wypowiedziach. Znany slogan Marshalla McLuhana

²⁶ P. Wallace, *Psychologia Internetu*, op. cit., s. 155.

– internet jako globalna wioska – odnosi się między innymi do tego, iż w cyberprzestrzeni jest większe prawdopodobieństwo odszukania osób o podobnych do nas zainteresowaniach i poglądach niż w rzeczywistym otoczeniu. Użytkownicy internetu tworzą grupy społeczne nie w oparciu o wspólnotę terytorialną, ale mentalną. Dzięki temu konwersacja dużo częściej niż w rzeczywistości pozawirtualnej towarzyszy rozmowie specjalistycznej i fachowej.

Inna zauważalna zmiana w stosunku to realnej rozmowy jeszcze raz kieruje naszą uwagę na anonimowość tego środowiska, brak kontaktu bezpośredniego i wynikające z tego poczucie wolności. W takich warunkach łatwiej o zwierzenia intymne i wypowiedzi dotyczące obyczajowego, kulturowego czy religijnego tabu, a więc tematyki rzadko występującej w typowej konwersacji bezpośredniej.

Nowa – stara konwersacja?

Mówiąc o cechach konwersacji na forum internetowym, z oczywistych względów mam na myśli pewien prototyp. Nawet jednak w obrębie tego prototypu znaleźć się powinna zmienna związana ze stopniem życia i związku z grupą w obrębie danego forum. Ujmując tę zmienną biegunowo – im bardziej anonimowe i przypadkowe relacje łączą rozmówców, tym więcej w takiej rozmowie omówionych wcześniej negatywnych cech konwersacji internetowej. Z kolei im bardziej długotrwałe i bliższe związki łączą rozmówców, tym mniejsze znaczenie ma negatywny wpływ kanału komunikacji, a większy – korzyści z nowych możliwości kontaktu. Komunikacja internetowa podejmowana z pozytywnym nastawieniem stara się stworzyć odpowiednik konwersacji tradycyjnej, naśladuje rzeczywistą sytuację komunikacyjną. Mimo wpływu, jaki nowe medium miało na strukturę i tematykę konwersacji, potrzeba związków międzyludzkich wydaje się skutkować eliminacją negatywnych jego skutków. Niektóre ubytki tej formy komunikacji (brak kontaktu bezpośredniego, komunikacji niewerbalnej, możliwości weryfikacji przekazu) udaje się rekompensować, w zamian za inne tworzy się nowe sposoby realizacji funkcji komunikacyjno-psychologicznych. Konwersacja internetowa daje natomiast rozmówcom nowe, atrakcyjne możliwości: łatwiej o znalezienie osoby o podobnych poglądach, przeszkody nie stanowią ograniczenia przestrzenne i czasowe, ułatwieniem dla pamięci rozmówców jest archiwizacja historii rozmów, a formę wygodnych, hipertekstualnych deiks pełni linki odsyłające do tekstów, zdjęć, filmów czy muzyki.

The Principles of Conversation in the Internet Forum: Tradition versus Innovation

Abstract

The subject discussed in the article is the conversation in the Internet forum, understood as free exchange among many participants serving no practical purpose. The corpus of conversations comes from gazeta.pl Internet forum. After briefly discussing terminological issues, the author presents specific features of the Internet communication, focusing on these characteristics which lead to the modification of standard conversational principles. Then, individual elements of the communication process featuring in the corpus are analyzed and evaluated in terms of the degree of their resemblance to offline exchanges and their potential to introduce a new dimension to communication, absent from face to face interaction.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Ľudmila Čábyová

Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave

Špecifiká marketingu a marketingovej komunikácie elektronických médií na Slovensku

Systém médií na Slovensku

Slovenské mediálne prostredie je tvorené elektronickými médiami (rozhlas, televízia, nové médiá) a printovými médiami. Pri vývoji médií na Slovensku možno spomenúť dva základné medzníky, ktoré výrazne ovplyvnili ich postavenie. Tým prvým je novembrová revolúcia v roku 1989, ktorá odštartovala spoločenské, ekonomické i politické zmeny a umožnila vznik demokratického a pluralitného systému. Súbežne so zmenami politického systému došlo k zmenám v štruktúrach komunikačných inštitúcií. Postupne sa začala vytvárať sústava nových mediálnych zákonov. Novelou tzv. tlačového zákona z roku 1969 sa v roku 1990 vytvorili podmienky pre účasť súkromného majetku vo vydavateľstvách, odstránil sa stranícko – štátny monopol v oblasti tlače. Systém elektronických médií bol ovplyvnený zákonom o rozhlasovom a televízno vysielaní, ktorým sa vytvoril predpoklad vzniku duálneho systému, tzn. systému v ktorom popri verejnoprávnych (štátnych médiách) existujú aj súkromného (komerčné) médiá.

Druhým dôležitým medzníkom fungovania mediálneho systému na Slovensku bol vznik samostatnej Slovenskej republiky v roku 1993. Po roku 1993 vznikajú podmienky pre fungovania masmédií Slovenskej republiky ako samostatného štátu. (Holina 1999: 97).

Došlo k zásadným zmenám v ekonomickom postavení médií a v ich financovaní. V porovnaní s inými odvetvami v mediálnej oblasti došlo k rýchlym zmenám, k uvoľneniu väzieb na predchádzajúcich politických vydavateľov, ktorí mali možnosť zasahovať do personálnych otázok i do systému redakčnej práce.

Zložitosť tvorby nových zákonov možno naznačiť niekoľkými novelizáciami zákonov o Slovenskom rozhlase a Slovenskej televízii, ktoré sa dotýkali najmä kontroly verejnoprávnych médií či neustále prepracovávanie tlačového zákona. Veľké problémy sprevádzali i prijatie zákonov o Rozhlasovej rade a Rade Slovenskej televízie.

Súčasnú dobu je poznačené príchodom nových médií, ktoré si v internetovej dobe získavajú čoraz väčšiu popularitu a obľúbenosť. Situáciu môže ovplyvniť aj prechod elektronických médií z analógového na digitálne vysielanie.

Televízne vysielanie na Slovensku

Ako už bolo spomenuté, pre slovenské televízne prostredie je typický duálny systém vysielania, v rámci ktorého popri verejnoprávnej televízii existujú aj súkromné televízie (vysielatelia na základe licencie). Ich základný rozdiel spočíva najmä v rozdielnej legislatívnej uprave (Zákon o STV, Zákon o vysielaní a retransmisii), v zdrojoch financovania (základným príjmom súkromných televíznych staníc sú príjmy z reklamy, STV je financovaná z koncesionárskych poplatkoch, z rozpočtu a z príjmov z reklamy). Súkromné médiá sú často označované ako komerčné médiá, pretože ich podnikatelia zakladajú najmä preto, aby tvorili zisk. Dôraz súkromných televízií je najmä na čo „najvyššej sledovanosti ich programov. Preto sa sústreďujú hlavne na zábavné žánre, nenáročné programy, atraktívne témy, senzácie, škandály, dráždivé pohšady. V záujme pritiahnúť percipientov sú ochotné aj niekedy skresľovať skutočnosť“ (Mistrík 2008: 54).

Rozhlasové vysielanie na Slovensku

Systém rozhlasového vysielania možno rozdeliť do dvoch základných oblastí. Do prvej oblasti začleňujeme prevádzkovateľov na základe zákona (Slovenský rozhlas), druhú oblasť tvoria prevádzkovatelia na základe licencie. Prvé súkromné rozhlasové stanice začali na Slovensku vysielat' v 90-tych rokoch 20. storočia, dovtedy ich existenciu systém nepovoľoval. Držiteľov licencie možno rozdeliť na 3 základné kategórie, na základe tejto klasifikácie existujú držitelia licencie na multiregionálne vysielanie (Rádio Expres, Fun Rádio, Rádio Lumen, Rádio Viva), regionálne vysielanie (Beta Rádio, Rádio Zet, N- Rádio) alebo lokálne vysielani (Rádio Frontinus, Rádio Hej, Rádio Max).

Periodická tlač na Slovensku

Do kategórie periodickej tlače zarad'ujem denníky, týždenníky, mesačníky, štvrt'ročníky, prípadn polročníky. Periodická tlač sa delí na dva základné podsystémy: noviny a časopisy. Z hľadiska obsahu noviny sú univerzálne periodiká, ktoré prinášajú aktuálne informácie zo spoločenského, kultúrneho, politického či športového života. V zriedkavejších prípadoch bývajú aj špecializované denníky, napr. denník *Šport*, *Hospodárske noviny*. Podľa územia, pre ktoré sa noviny tlačia môžu byť medzinárodné, celoštátne, nadregionálne a regionálne. Časopisy bývajú väčšinou špecializované, majú dlhšiu periodicitu, neuverňujú spravodajstvo, najčastejšie používaný je publicistický štýl. Podľa osobitej typológie možno významnú skupinu vydávaných titulov zaradiť k bulváru. Zmeny po novembri 1989 výrazne oplyvnili aj systém tlače na Slovensku, pretože možnosť slobodného podnikania sprevádzal veľký nárast' nových vydavateľstiev.

Tlačové agentúry

Tlačový servis zabezpečujú v Slovenskej republike Tlačová agentúra Slovenskej republiky (TASR) a SITA Slovenská tlačová agentúra a.s.

Tlačová agentúra Slovenskej republiky (TASR) je v zmysle zákona č. 385/2008 Z. z. o Tlačovej agentúre Slovenskej republiky a o zmene niektorých zákonov verejnoprávna, národná, nezávislá, informačná inštitúcia, ktorá poskytuje službu verejnosti v oblasti spravodajstva. TASR je pri tvorbe a distribúcii svojho spravodajstva slobodnou a nezávislou organizáciou, jej spravodajstvo nesmie pôsobiť v prospech žiadnej politickej, hospodárskej, náboženskej, etnickej alebo inej záujmovej skupiny, ba ani proti nej. Hlavnou činnosťou TASR je služba verejnosti v oblasti spravodajstva, ktorou je vyhľadávanie aktuálnych, včasných, overených, neskreslených a nestranných informácií, ktoré sú spracúvané formou textových súborov, zvukových záznamov, zvukovo-obrazových záznamov, obrazových záznamov alebo multimedialných záznamov (sú sprostredkované v domácom i v zahraničnom agentúrnom spravodajstve), ako aj uchovávanie zhromaždených informácií a ich sprístupňovanie. Tlačová agentúra vyhľadáva a spracúva informácie z územia Slovenskej republiky o spoločenských, kultúrnych, hospodárskych, politických a športových udalostiach na celoštátnej a regionálnej úrovni, ako aj informácie o spoločenských, kultúrnych, hospodárskych, politických a športových udalostiach celosvetového významu zo zahraničia.

Súkromným poskytovateľom komplexných informačných služieb na Slovensku je agentúra SITA, ktorá vznikla ako tlačová agentúra v roku 1997 s cieľom poskytovať aktuálne, vyvážené a politicky nestranné informácie z ekonomického a politického sektora. Agentúra od počiatku vznikala s myšlienkou, že informácie bude dodávať nielen prostredníctvom iných médií, ale bez časového zdržania a filtrovania subjektom, ktoré o veciach rozhodujú, či už v politickej alebo v podnikateľskej sfére. Klasické agentúrne služby on-line spravodajstvo z oblasti domácej a zahraničnej politiky, spoločnosti, hospodárstva a športu SITA od roku 2001 rozšírila o špecializované služby pre firmy a inštitúcie. Sú to prehľady zasielané e-mailom, sektorové monitorings, mediálne analýzy, politické analýzy, monitorings médií a ďalšie informačné produkty. Agentúra denne vydáva viac ako 400 agentúrnych správ, sektorové prehľady v rôznych jazykoch a monitoring médií spoločnostiam, ktoré požadujú individuálne riešenia na kľúč, ďalej poskytuje aj komplexné pokrytie informačných potrieb, so zohľadnením ich komunikačného jazyka¹.

Mediálny marketing a mediálny trh

Mediálny marketing je v súčasnom období neodmysliteľnou súčasťou každého mediálneho subjektu. Keď vychádzame z klasickej definície marketingu, ktorá marketing definuje ako „spoločenský a riadiaci proces, v ktorom jednotlivci a skupiny dostávajú to, čo potrebujú prostredníctvom tvorby, ponuky a výmeny tovarov a hodnôt“, **mediálny marketing potom možno považovať za proces, ktorého úlohou je čo najefektívnejšie ponúknuť cieľovému publiku mediálny produkt na mediálnom trhu.** Tak isto ako je potrebné využívať v riadení podnikov marketingovú filozofiu, je nevyhnutné využívať marketing aj v podmienkach médií. V rámci ďalšej klasifikácie môžeme potom mediálny marketing rozdeliť na marketing printových médií a marketing elektronických médií.

¹ Zdroj: <http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-7864> (prístup: 20.10.2010).

Využívanie marketingu v jednotlivých médiách je spojené s dokonalým poznaním trhu a analýzou marketingového prostredia, segmentáciou, vytvorením marketingového plánu a marketingovej stratégie, vytvorením marketingového programu a voľbou vhodnej kombinácie jednotlivých nástrojov marketingového mixu.

Pri charakterizovaní mediálneho marketingu je potrebné venovať priestor aj pojmom ako je mediálny trh. **Mediálny trh** tvorí „súbor skutočných alebo potenciálnych spotrebiteľov (divákov, čitateľov, poslucháčov, zadávateľov reklamy) určitého mediálneho produktu (filmu, časopisu, rozhlasovej relácie, reklamného priestoru)“. Na základe uvedeného možno konštatovať **dvojaký charakter mediálneho trhu**, tzn. mediálny trh spotrebiteľský a mediálny trh reklamný, pričom možno pripustiť aj možnosť, keď médiá fungujú na oboch trhoch, v tom prípade sú jednotlivé trhy navzájom poprepájané a navzájom silne závislé (klesajúci predaj novín môže znížiť záujem inzerentov o kúpu reklamného priestoru v novinách).

- Spotrebiteľský mediálny trh – zákazníkom (čitateľom, divákom, poslucháčom) sa predávajú konkrétne mediálne produkty (konkrétne číslo časopisu, konkrétna televízna či rozhlasová relácia).
- Reklamný mediálny trh – zákazníkom (zadávateľom reklamy) sa predáva reklamný priestor, resp. reklamný čas.

Malý slovenský mediálny trh nie je v porovnaní so zahraničnými rozvinutými mediálnymi trhami až taký atraktívny. Pri väčšej veľkosti trhu si médiá môžu dovoliť investovať svoje finančné prostriedky, pretože majú istotu, že neprerobia. Slovenské televízie sa preto orientujú najmä na masové programy, ktorá vzbudia pozornosť u väčšiny obyvateľstva. Príkladom sú úspešné projekty typu Slovensko hľadá superstar, Let's dance, Showdance, Talentmánia či Československo má talent.

Reklama a médiá

Základnou úlohou verejnoprávnych médií je informovať a prinášať objektívne informácie so všetkých oblastí spoločenského života, vzdelávať nielen prostredníctvom spravodajstva, ale aj publicistiky či dokumentárnych filmov. Zábava má tiež dôležité postavenie v programovej štruktúre vysielania. Verejnoprávne médiá by mali plniť záujmy aj minoritných vrstiev obyvateľstva. Komerčné médiá sa venujú najmä zábavným programom, pričom požiadavky na ich kvalitu nie sú presne definované. Program je preto často tvorený telenovelami, rôznymi typmi reality show či jednoduchými seriálmi alebo reláciami vlastnej tvorby.

Využitie marketingu a reklamy v médiách je ovplyvnené rozdielnym systémom financovania médií na Slovensku. Verejnoprávne médiá sú financované z prostriedkov štátneho rozpočtu, koncesionárskych poplatkov a z príjmov z reklamy. Prevažnú časť príjmov komerčných médií tvorí najmä príjem z reklamy. Tradičná reklama v elektronických médiách stojí na princípe 30 sekundových spotov, ktoré sú umiestnené v reklamných blokoch. Musia byť zreteľne označené, aby boli odlišiteľné od ostatného vysielania. Rozsah reklamy je obmedzený zákonom, ktorý určuje, kedy, ako často a v akom rozsahu môže byť reklama v elektronických médiách vysielaná. Rozsah reklamy v novinách a časopisoch nie je obmedzený. Osobitné postavenie má politická reklama, ktorú povinne vysielajú verejnoprávne médiá v čase predvolebnej kampani, pričom každý kandidát má nárok na rovnaký priestor. Pre inzerentov, ktorí majú záujem zasiahnúť rovnakým posolstvom čo najväčšiu časť nesúrodého

obyvateľstva, je reklama najlepším a najefektívnejším nástrojom oslovenia. Do decembra 2009 legislatíva zakazovala prerušenie spravodajskej relácie reklamným spotom alebo teleshoppingom. Novela zákona o vysielaní a retransmisii povolila komerčným médiám prerušiť program reklamou, okrem bohoslužieb, spravodajský program môže tak televízia prerušiť jedenkrát za 30 minút. Časový rozsah vysielanej reklamy v komerčných médiách nesmie presiahnuť 15% (do tohto času nie je započítaný teleshopping ani propagácia vlastného programu), pri verejnoprávných médiách ide len o 3% (s teleshoppingom 10%). Komerčné televízie majú povolené prerušiť film reklamou v rozsahu stanovenom v zákone. Reklama tak predĺži film aj o pol hodinu (Príklad: porovnanie Harryho Pottera na Tv Markíza a STV).



Harry Potter a Fénixov rád, 138 minútový film trvá vo vysielaní na televízii Markíza pri prerušovaní reklamou 165 minút. (Citované podľa, či a koľko divákov to ochradí).

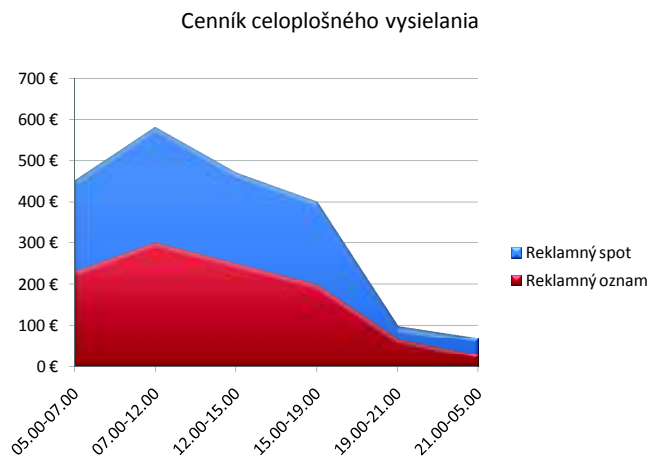


V prípade odvysielanie na STV by si film Harry Potter a Fénixov rád zachoval pôvodných 138 minút.

Obrázok 1. Porovnanie TV Markíza a STV

Až novela zákona povolila prerušiť reklamou spravodajské relácie komerčných televízií. Televízia Markíza prvýkrát prerušila Televízne noviny reklamou v 18. minúte po zahlásení moderátorky: „O minútu sme späť“. Komerčná pauza uprostred správ TV Markíza trvala približne jednu minútu, boli odvysielané len dve reklamy spoločnosti T-Mobile a Tipkurz.sk. Podľa dostupného cenníka išlo o takzvaný superbek, za ktorý si inzerenti priplácajú. Obchodný model stanice pripúšťa maximálne štvorminútové prerušenie. Počas reklamy klesol share TV Markíza o 5% bodov. Televízia Markíza tak napr. prerušila hlavné správy o 19,00 a predĺžila ich tak o 40 minút (z pôvodných 30 minút).

Určité špecifiká má i reklama v rádiách. Vo väčšine rádii je cena reklamného času rozdelená podľa toho, či ide o celoplošné alebo regionálne vysielanie reklamy (Pr.: Obrázok č. Cenník reklamy vo Fun Radie). Veľkou výhodou je, že reklama (napr. otvorenie novej pobočky), ktorá je určená len pre Bratislavu a okolie bude vysielaná len poslucháčom v tomto regióne.



Obrázok 2. Cenník celoplošného vysielania Fun Rádia. Zdroj: www.funradio.sk (prístup: 20.10. 2010)

Marketingová komunikácia v médiách

Marketingovú komunikáciu v mediálnom marketingu považujeme za nástroj, prostredníctvom ktorého médiá komunikujú svoj vlastný program, resp. vlastný obsah alebo posilňujú svoje postavenie na trhu prostredníctvom ostatných nástrojov marketingovej komunikácie (public relations, podpora predaja). Prostredníctvom nástrojov marketingovej komunikácie môžu jednotlivé médiá ovplyvňovať interné a aj externé publikum. Medzi interné nástroje, ktoré sú zamerané na vlastných zamestnancov zaradíme rôzne eventy pre zamestnancov, ktoré sú v tomto prostredí veľmi obľúbené a často medializované (napr. športové turnaje, večierky, oslavy či iné teambuildingové akcie). Medzi externé nástroje marketingovej komunikácie, ktorými médiá oslovujú širokú verejnosť patria napr. Deň otvorených dverí, sponzoring, podpora charity, organizovanie eventov pre širokú verejnosť (napr. oslava narodenín rádia), tlačové konferencie, mediálna spolupráca, atď.

Propagácia vlastného programu (selfpromotion) môže mať dve základné podoby. Veľmi využívaným je propagácia vlastného programu v rámci svojho vlastného vysielania alebo propagácia programu v externom prostredí (napr. billboardy, propagácia filmu v časopise, v rádiu, atď.).

Existuje viacero dôvodov na realizovanie reklamnej kampane. Medzi najčastejšie patria:

- a) **uviedenie nového média na trh** – ide zväčša o masívnu reklamnú kampaň, ktorá informuje o vzniku nového rádia, televízie či tlačeného periodika. Napr. prvá reklamná kampaň nového Rádia Európa 2. Cieľom kampane bolo predstaviť nový slogan MaXXimum muziky pre novú značku na trhu. Prvá fáza reklamnej kampane zahŕňala televíziu, printové médiá a internet. Vizuály zobrazovali polonahé potetované dievča. Na jej tele boli obrázky DJ, nápis „music“, doplnené rôznymi ornamentmi. Vizuál dopĺňal slogan, webová adresa a zoznam frekven-

cií. Zavedenie novej značky bolo podporené aj podlinkovými aktivitami, medzi ktoré patrili najmä eventy určené cieľovej skupine;

- b) uvedenie nového produktu už existujúceho média** – typická najmä pre televíziu a rádiá. Televízia komunikuje pri uvádzaní nového filmu, seriálu (najmä ak ide o vlastnú tvorbu televízie), rádiá komunikujú v prípade vzniku novej relácie; (veľmi) intenzívne sú napr. reklamné kampane ranného vysielania rádií);
- c) imidžová kampaň** – kampaň, ktorej cieľom je posilnenie existujúcej značky, zvýšenie známosti, zvýšenie počtu divákov, čitateľov a poslucháčov, zlepšenie imidžu subjektu (napr. kampaň rádia *Expres Bavi nás baviť vás*, prostredníctvom ktorej rádio ukazuje, že dokáže pozitívne naladiť ľudí všade tam, kde ho počúvajú);
- d) rebranding** – zmena programovej štruktúry, personálne obsadenie, zmena vizuálu, loga, atď. (napr. kampaň Slovenského rozhlasu – *Slovenský rozhlas je postavený na hlavu*);
- e) predaj reklamného priestoru** – kampaň zameraná na inzerentov, ktorej cieľom je zvýšiť predaj reklamného priestoru.

B2B komunikácia a B2C komunikácia

B2B komunikácia – pod pojmom B2B (business to business) rozumieme vzájomný vzťah vytvorený medzi dvomi spoločnosťami, zvyčajne dodávateľom a odberateľom, pričom ani jeden z nich nie je konečný spotrebiteľ produktu. Kúpajúci nie je jednotlivce, ale spoločnosť. Tento fakt zásadne ovplyvní celý nákupný proces.

V mediálnom marketingu ide o vzťah vytvorený medzi médiami, mediálnymi agentúrami, inzerentmi, resp. so všetkými spoločnosťami, ktoré s médiami spolupracujú. B2B komunikácia v mediálnom marketingu je najviac využívaná pri prezentovaní možnosti inzerovať, tzn. využiť reklamný priestor resp. reklamný čas. Z uvedeného vyplýva, že ide o komunikáciu medzi médiom resp. mediálnou agentúrou a inzerantmi.

Komerčné médiá veľmi často využívajú aj takýto spôsobom **reklamnej komunikácie**. Napríklad Rádio Expres komunikovalo údaje o svojom postavení na mediálnom trhu v printovej kampani, ktorá bola zameraná na B2B segment so sloganom *Fakty X*. Kampaň bola zameraná na obchodných partnerov a zadávateľov reklamy. Kreatívny koncept kampane predstavovali dôkazy, ktoré mali zdôrazniť vysokú počúvanosť rádia.

B2B kampane často realizuje aj Fun Rádio. V kampani *Predávame Fun Rádio* bol predmetom kampane nový systém bonusov pri predaji reklamy. Jadro kampane tvoril web www.predavamefunradio.sk. Možno spomenúť aj ďalšie kampane Fun Rádia zamerané na B2B segment ako napr. *Vyhovorte sa na krízu*, ktorá poukázala na účinnosť zakúpenej inzercie. Reklamnú kampaň *7 dôvodov prečo mať reklamu vo Fun rádiu* označila Arbitrážna komisia Rady pre reklamu za kampaň, ktorá je v rozpore s etickými zásadami reklamnej práce platnými na území Slovenskej republiky.

Nemožno zabudnúť na ostatné nástroje marketingovej komunikácie, ktoré sú v B2B segmente využívané. Pri realizácii stratégie podpory predaja možno spomenúť najmä množstevné či vernostné zľavy pri predaji reklamného priestoru, pri public relations realizáciu eventov, sponzoringu v spolupráci so svojimi partnermi.

B2C komunikácia – B2C (business to consumer) vyjadruje vzťah medzi firmou a koncovým zákazníkom. V mediálnom marketingu môžeme hovoriť o vzťahu medzi médiami a ich užívateľmi (divákmi, poslucháčmi, čitateľmi). Do B2C komunikácie môžeme zaradiť všetky reklamné kampane, ktoré informujú o nových vysielaných tituloch, no nových časopisoch či prílohách, rebrandingové kampane.

Medzi základné nástroje marketingovej komunikácie, ktoré sa využívajú aj v oblasti mediálneho marketingu možno zaradiť: reklamu, podporu predaja, public relations, osobný predaj, priamy marketing a sponzoring. Mediálne podniky musia jednotlivé komunikačné nástroje dôkladne vybrať a kombinovať, aby sa napokon dosiahol účinný komunikačný efekt.

Literatúra

- Čábyová L., 2010, *Mediálny marketing*, Trnava.
- Holina V., 1999, *Zmeny mediálnej situácie na Slovensku po roku 1989*, in: *Otázky žurnalistiky*.
- Jedlička M., 2000, *Propagačná komunikácia podniku*, Trnava.
- Jedlička M., 2004, *Marketingové stratégie*, Trnava.
- Labská H., 1998, *Marketingová komunikácia*, Bratislava.
- Matúš J., Čábyová L., Ďurková K., 2008, *Marketing – základy a nástroje*, Trnava.
- Mistrík M., 2008, *Verejnoprávne a súkromné médiá – charakteristika a odlišnosti*, in: *Návrh koncepcie výchovy k mediálnej gramotnosti*.
- Pravdová H., 2004, *Systém a organizácia práce v tlačovom médiu*, Trnava.
- Shaw R., Merrick B., 2005, *Marketing Payback*, Harlow.
- www.jasomfunradio.sk (prístup: 20.10.2010).
- www.medialne.sk (prístup: 20.10.2010).
- www.sfnblog.com (prístup: 20.10.2010).
- Zákon 308/2002 o vysielaní a retransmisii, <http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=-7864> (prístup: 20.10.2010).

Characteristic Features of Marketing, Marketing Communication and the Electronic Media in Slovakia

Abstract

The article presents characteristic features of marketing activities in the electronic media. After the initial description of the Slovak mass media, the author focuses on the media market and its use of advertising and of particular marketing communication tools.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Katarína Fichnová, Peter Mikuláš, Łukasz Wojciechowski

Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia

Similarities and Differences between Social Networking Services in Poland and Slovakia

Introduction

Social networking is a new global media phenomenon. A large number of sociologists investigate a wide range of aspects associated with it: its impact on young people and children (Spálová, 2006), new ways of expression emerging among some social groups (Sátková, 2006), connection between social networking and the traditional media in political discourse (Gajdka, 2009), selected visual aspects of social media (Wojciechowski, Mikuláš, 2009) etc. In particular, the success and fast growth of social networking in some countries is closely connected with the impact of one service: Facebook. Sometimes the word 'Facebook' is used as a synonym for social networking (e.g. Kalamdani, 2009). The success story of Facebook has had a similar scenario in many countries all around the world. Globally, an important milestone in social networking was achieved in 2008, when (according to Google Trends) daily unique visitors of Facebook exceeded 40 million, with the service leaving the most important competitors far behind. At the beginning of 2008, the popularity of most important social networking sites was approximately similar but at the end of that year everything changed.

Picture 1 shows remarkable changes in the distribution of social networking users. It shows that, so far, Facebook is the global winner. However, what needs to be considered are local perspectives. Facebook as a global player fights on many fronts with smaller, local rivals, scattered all around the world. Consequently, a lot depends on national Internet markets. For example (see Figure 1), the Chinese market by itself is able to compete even with the global market – at least in terms of the number of the daily unique visitors. Of course, all other local markets are much smaller, dependent on the interest of their populations, accessibility of Internet and mobile technologies and the amount of advertising. Even relatively small European countries such as Slovakia,¹ are big enough to create the competitive environment for social networking. Recently, just like in many other countries, the market has been

¹ The Slovak Internet market consists of 4,063,600 users (74.3% of population), which amounts to 0.9% of all Internet users in Europe. The Polish Internet market consists of 22,450,600 users (58.4% of population), i.e. 4.7% of all European users. (Source: <http://www.internetworldstats.com/stats4.htm#europe>, date of access: October 2010.)

reduced to two major competitors – one is global (Facebook) and the other local (Pokec.sk).



Fig. 1. Global statistics (trends) of social networking sites.² Source: Google Trends

Facebook is still a relatively new service, created only in 2004. It was founded by Mark Zuckerberg as internal university network for students. But the founder himself as well as his co-workers understood the growing global potential of social networking. Facebook was the first service which removed the limitations of social networking, hitherto just an anonymous playground, and made it into a substitution of real communication between real (never quite anonymous) people. In particular, its creators focused on off line friends who are still – some changes notwithstanding – the main participants of social communication.

Without a doubt, access for almost everyone in the world is the most powerful weapon in Facebook's hands. This has been achieved as a combination of offering unique communication possibilities and the emergence of new communication needs of computer users, which together created the snowball effect – high level of publicity in the mass media all around the world. Suddenly, almost every Internet user knew about Facebook, and soon it started to generate huge number of daily visitors. For many people Facebook has opened the door to their social lives and the question: "to be or not to be on Facebook" emerged, underlain by the fear of impending social communication gap (Šramová, 2007). Facebook was also very generous in the way it broke regional barriers, especially linguistic ones. It has opened itself (e.g. by launching the free application called "Translation") to the needs of its users by letting them use any language version they wanted, which can be seen as a regionalization tendency within the global medium.

² Figure 1 shows the most popular social networking sites in the world. However, qzone.qq.com is a Chinese website, so from the viewpoint of this paper it is considered to be a local one. Also, myspace.com is not easy to consider being a prototype of global network – it is much more popular in USA than elsewhere, however its global impact (especially in pre-Facebook era) is remarkable. Facebook is different, because it is known and popular all over the world.

On the other hand, there are several advantages of local social networking sites over global ones. According to the research project “Global Faces and Network Places” (Nielsen research report, 2009), Facebook has played the global game only for the last two years, after three years of lower-level development. This launch helped local networks to reinforce their influence. Second reason for the success of local players could be the language barrier, as mentioned before. For example, Slovak language version is available only since 2009. As Nielsen report shows, there are many countries, like Japan, Brazil or Germany, where local networks are more popular than Facebook.

There is a strong competition between Facebook and older local social services at the regional level. In Slovakia, the most important local network is Pokec.sk.³ This service was launched in 1999 and as it was the first one of its kind in the country, it accumulated a large number of users. At the beginning, Pokec.sk was a chat for teenagers fascinated by the possibilities of the Internet, but from the start it had the potential to create a social community. As most pre-Facebook sites, it was anonymous, as befitted its informal and entertaining character. Nowadays Pokec.sk tries to become more serious with support of its users, who grew up using the service. According to “Pokec.sk mediated information”, more than 83% of the users are 18 years old and over and an average user is logged on the service for 77 minutes every day. Pokec.sk is most popular among people between 18–30 years of age.

Pokec.sk is a part of Azet.sk, the biggest domestic player on the Slovak Internet market. Facebook launch was a challenge for local social networking sites all around the world. The question is how to react to “facebookization” of the Internet. Many things depend on the pre-Facebook positions of particular social networking providers. And there are big differences locally – for example, there is no equal competitor to Facebook in the Czech Republic – domestic services are usually focused only on the domestic market and do not adopt the most recent technological inventions. The situation is different in Slovakia. Pokec.sk was well known and popular already before Facebook, especially amongst young people looking for fun, friendship, relationships etc.

It is difficult to say whether Pokec.sk still dominates in Slovakia or whether Facebook has already become more popular. There are some measurement tools but the authors of the present article have not managed to find any research comparing the two services specifically. Because of different methodologies, the results of various studies are very difficult to compare. Therefore, instead of the official chart of daily unique visitors of both services, we present Facebook daily unique visitor statistics for Slovakia according to Google Trends,⁴ which shows a huge increase in the number of Facebook users, in parallel with the global scenario. However, on the basis of all available statistics and some anecdotal evidence gathered by the authors amongst their students, a similar level of popularity of both websites can be

³ *Pokec* is Slovak word that could be translated into English as a “chat” or a “talk”.

⁴ We have decided not to include Pokec.sk, because there is a significant difference between official reporting (AIMonitor) on daily unique visitors and Google Trends data (more than 300%). Also, data for Facebook are illustrative rather than exact, which is sufficient for the purpose of this paper.

assumed. Quantitative research – the main part of this paper – fully supports this assumption.

In the Polish context, the most important competitor to Facebook is a service called Nasza-klasa.pl.⁵ For illustrative purposes, the current interest in local social networking services as compared to Facebook is presented.



Fig. 2. Daily unique visitors statistics (trends) of social networking sites in Slovakia. Source: Google Trends



Fig. 3. Daily unique visitors statistics (trends) of social networking sites in Poland. Source: Google Trends

⁵ Nasza-klasa – Eng.: our (school) class.

Research report

Problem questions

1. Which social networking sites are known and which are used by university students in Slovakia and Poland? Is there any difference between these two groups in terms of familiarity with networking services?
2. What is a level of usage of social networking services in Slovakia and Poland?
3. What are the sources of information about social networking sites among university students? Is there any difference between Slovak and Polish students?
4. What are the most frequent reasons for using social networking sites by students? Are there any differences in the reasons given for using the services between Slovak and Polish students?
5. Are university students in Slovakia and Poland focused more on local or on global social networking sites?
6. Are there any differences between the sources of information about social networking sites used by Polish and Slovak students?
7. Are there any differences between Polish and Slovak students in terms of their motives for using social networking sites?
8. What are the differences between Polish and Slovak students in terms of identity profile used online?

Methods and methodology

To answer the questions, the explorative method has been chosen: a combined questionnaire containing items of dual character, scalar items (Likert scale), as well as one open question. A Polish translation of the questionnaire was made by a native speaker. All items were discussed and tested on a sample group of Polish university students. Data obtained through the questionnaire were processed using descriptive statistical methods (arithmetic mean, modus, median, max. and min. values and standard deviation), some data were processed using comparative statistics (two-sample T-test).

Research participants

The research has been conducted on a group of university students in Slovakia (full-time students). 222 students took part; the average age was 22.5. Male/ female ratio was not balanced, reflecting gender imbalances of university population (40 males and 142 females in Slovakia, 78% of females in Poland).

Results

Familiarity with and the level of usage of particular social networking services is shown in Figure 1. It shows that the most favorite social networking sites among Slovak students is Facebook.com. The data obtained suggest that almost all university students know Facebook (only 3.2% respondents are not familiar with this service) and use it several times a week. The standard deviation indicates that the research group was sufficiently homogeneous. According to the data, Pokec.sk is also very popular. However, the research shows individual differences at level of usage

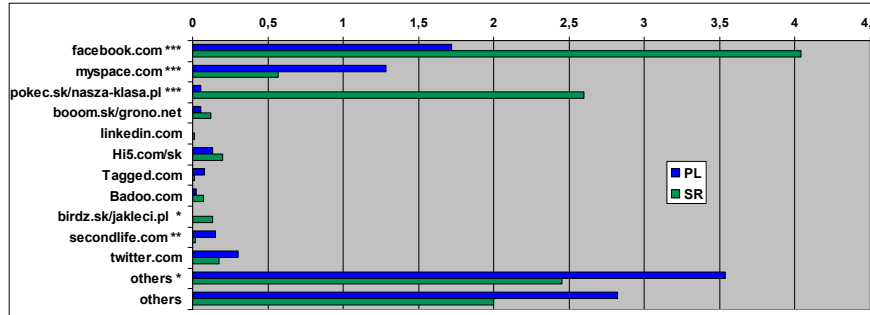
among respondents, indicated by a higher standard deviation. Some respondents mentioned they used the service several times a month. Other social networking sites are used very rarely or are completely unknown. The following networking sites were least familiar to the participants: www.linkedin.com and www.Tagged.com. The respondents also had a possibility of indicating any other networking sites and were not limited to the ones included on the list. Some wrote down the sites such as www.myvip.hu (8.2% respondents), www.ivip.hu (4.3%), and even mentioned www.icq.com (6% respondents) classifying it as a social network.

The results obtained from Polish students are different. Familiarity with Facebook seems to be significantly lower among Slovak than among Polish students, whereas the opposite is the case with MySpace. Polish students use social networking sites less frequently than their Slovak peers, both the global and the local ones. The sites such as SecondLife or Twitter are better known and more used by Polish than by Slovak students.

Tab. 1. Results illustrating the level of familiarity with social networking sites among the participants of the research as well as a statistical comparison of the two groups

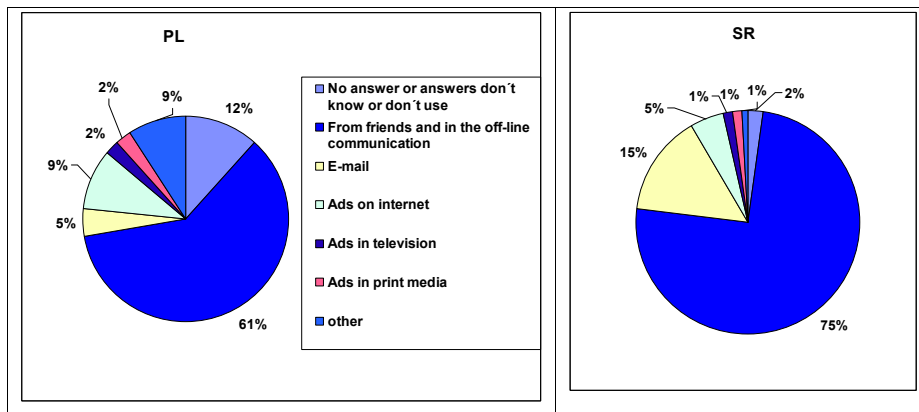
	Slovakia		Poland		Significance of T-test
	AM	sd	AM	sd	
www.facebook.com	4.04	1.32	1.719	1.49	4.796E-16
www.myspace.com	0.57	0.80	1.286	1.23	9.549E-05
pokec.sk/www.nasza-klasa.pl	2.60	1.66	0.056	0.33	1.413E-16
booom.sk/www.grono.net	0.12	0.52	0.054	0.33	0.4614755
www.linkedin.com	0.01	0.11	0	0	0.5071851
www.Hi5.com/sk/	0.20	0.56	0.135	0.42	0.5194288
www.Tagged.com	0.01	0.11	0.079	0.49	0.1157352
www.Badoo.com	0.07	0.31	0.027	0.16	0.3794217
www.birdz.sk/www.jakleci.pl	0.14	0.41	0	0	0.0445102
www.secondlife.com	0.02	0.14	0.152	0.44	0.0026303
www.twitter.com	0.17	0.65	0.303	0.77	0.3273835
Other (write down):...	2.45	1.63	3.538	1.9	0.0146338
Other (write down):...	2.00	1.76	2.824	2.07	0.2060155

Only a small percentage of respondents know most of the networks, as shown by the data above. In Graph 2 the sources of information about the existence of Facebook are presented. Graph 2 includes only those respondents who declared familiarity with the network. The Graph shows that the majority of Slovak students learnt about Facebook from friends during offline exchanges (up to 77%), against 61% of Polish students having learnt in this way. Another important source of information about the existence of this network is the e-mail (15% of Slovak students) and the online advertisement (9% of Poles). Online ads and other ads are a relatively insignificant source of information for Slovak users.



Graph 1: Results illustrating the level of familiarity with social networking services and the level of their use among Slovak and Polish research participants as well as a statistical comparison of the two groups. Legend: Graph 1 also shows the frequency of one or two other networks. Stars show the degree of statistically significant differences between the groups of Slovak and Polish students (level of error probability: 0,001 =***; 0,01 =**; 0,05 =*)

Similar results as to the sources of information are obtained for other networks, although they are not well-known among the respondents. Even for the second most popular and most widely used network of Slovak university students: www.pokec.sk, the most important sources of information are friends (in total 74.51%), advertising on the Internet (10%), advertising on TV (6.7%) and the e-mail (5.2%). MySpace users sought information from friends (64.34%), online advertising (14.68%) and the e-mail (6.99%). Polish students are much more familiar with Myspace network than Slovak ones, despite the fact that both groups found out about its existence from the same source.



Graph 2: Sources of information about the existence of Facebook available to Slovak and Polish university students (respondents could indicate more than one source). Legend: figure includes only those respondents who replied; 2.74% of the respondents did not supply information, most of those did not know about Facebook

Among the reasons for using social networking sites reported by Slovak students, the willingness to stay in contact with people whom they meet regularly offline is frequently quoted. This response is given by a homogeneous and uniform group ($sd = 0.8$). The responses of Polish students were consistent with Slovak ones, however, the group who have given this response is much less homogeneous, which suggests dissenting opinions. On the basis of the results obtained, it is also possible to ascertain that respondents from Slovakia maintain contacts with people with whom they do not meet offline (online friends). Again, this group is relatively homogeneous. Polish students are once again less interested in maintaining this type of contacts. Differences between the two groups have also been found regarding the search for contacts abroad. Slovak students are not very interested in this type of contacts, while Polish students do not exclude this possibility, although it is not their priority.

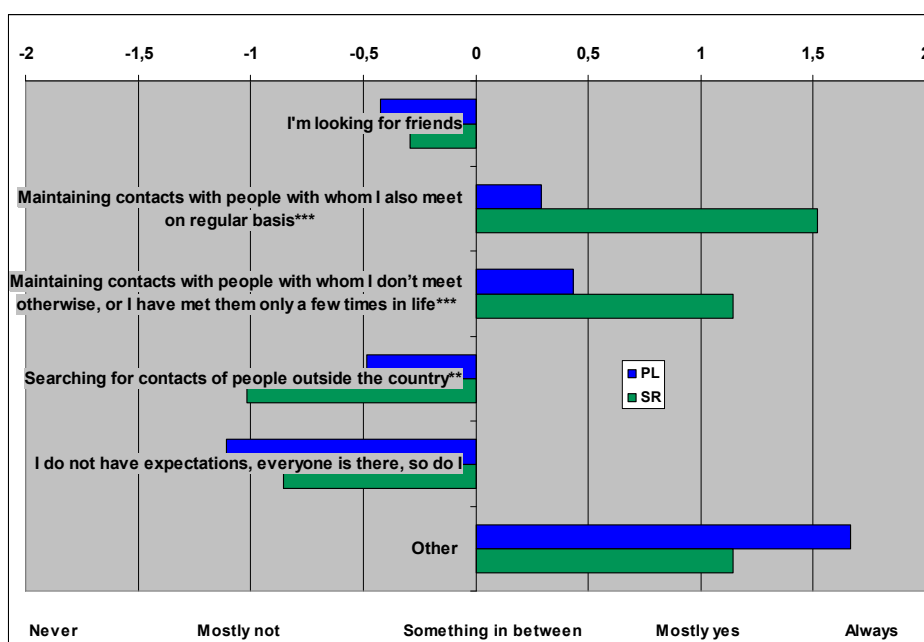
Tab. 2. Reasons for using the social networking sites given by Slovak and Polish students – the data from descriptive and comparative statistics

	Slovakia		Poland		Significancy of T-test
	AM	sd	AM	sd	
I am looking for friends	-0.29	1.21	-0.42	1.22	0.54991479
I want to maintain contact with people whom I also meet on a regular basis	1.52	0.85	0.29	1.41	2.2277E-11
I want to maintain contact with people whom I don't otherwise meet or I have met them only few times	1.14	0.97	0.43	1.46	0.0003267
I am searching for friends abroad	-1.02	1.08	-0.49	1.26	0.00897392
I do not have any expectations. Everyone uses them, so I do it as well	-0.85	1.21	-1.11	1.12	0.24424919
Other	1.14	1.57	1.67	0.71	0.38561124

Only 6% of Slovak respondents (11) mentioned other reasons, whilst 10 of them gave concrete answers, namely:

- I want to keep up to date with recent events;
- I often use them instead of a phone or ICQ because many of my friends are there;
- I can get information about various activities and events;
- I can present my portfolio;
- I use it to e-mail;
- Many of my friends there – it is easy to reach them;
- I learn new information;
- I can inform others about various events;
- I use them for fun and games.

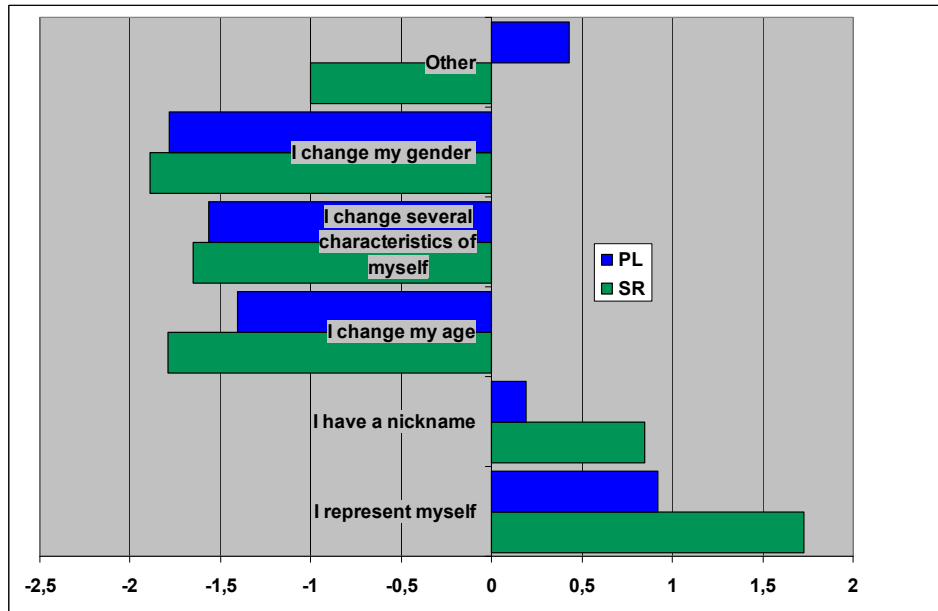
Polish students gave similar reasons (information, entertainment, events), but up to 23% of them gave different answers. A group of Slovak students do not take the opportunity of looking for new friends outside Slovakia, although the Internet allows for it (detailed results are presented in Figure 2 and illustrated in Graph 3). On the other hand, Polish students do not entirely exclude this possibility. Respondents from both groups tend to reject the notion of the so-called mainstreaming, whereby it is claimed that they register on these sites because “everyone is there, so I am there as well...,” (objections to it are much stronger among Polish students). Neither group considers social networking sites to be good places to look for friends, although the high standard deviation ($sd_{SR}=1.21$, $sd_{PL}=1.22$) indicates that at least some are of a different view.



Graph 3: Reasons for using the social networking sites among Slovak and Polish students – the average score

Social networking sites create a platform and give opportunities to experiment with one’s identity. In the questionnaire this has also been addressed, although it would be more appropriate to ask a projective type of question incorporating it into the scaling of the questionnaire with direct questions.

The results indicate that both Slovak and Polish university students (dominant answers: “always” from Slovak students, “mostly yes” from Polish ones) use their true identities. Both groups responded in a substantially identical way ($sd_{SR}=0.63$). Slovak respondents very often use aliases (nicknames used by up to 47.8% of the respondents), but this group is not uniform (high sd – compare Figure 3). The majority of them answered that they enjoyed using nicknames (22.53%); only 15.38% do not use them on a regular basis, and just over 4% do not do it at all (Graph 5). Polish



Graph 4: Identity used on social networking sites – Slovak and Polish students

Tab. 3. Identity used on social networking sites – Slovak and Polish students

	Slovakia		Poland		Significancy of T-test
	AM	sd	AM	sd	
I represent myself	1.73	0.63	0.919	1.14	8.105E-09
I use a nickname, but otherwise I represent myself	0.84	1.51	0.189	1.43	0.0161966
Apart from using a nickname, I change my age	-1.79	0.64	-1.405	1.09	0.0044936
I change several of my features, interests and other things	-1.65	0.74	-1.568	0.69	0.5169563
I change my gender	-1.89	0.45	-1.784	0.53	0.208993
Other	-1.00	2.00	0.429	1.81	0.255581

students sometimes use nicknames and sometimes not. A significant difference between Slovak and Polish students can be observed in this respect.

Among the university students participating in the research, 84.07% of Slovak and 62.5% Polish declared that they give their real age on social networking sites and never fake any characteristics. Figure 3 shows that Slovak students have given very similar responses and their group is very homogeneous. The Polish group is more diverse, which is statistically significant. Similarly, Slovak and Polish students do not change other information about themselves such as individual characteristics e.g. personality traits, interests and others (74.18% of Slovak and 62.5% of Polish students responded “never”, 14.84% of Slovak and 20% of Polish students “mostly not”). Only 1.1% of Slovak respondents and none of Poles admitted to changing their

age and/ or personal characteristics (including gender), while this question was unanswered by 3.85% of Slovak and 7.5% of Polish respondents. The results also show that 1.65% of Slovak and 5% of Polish sometimes do change their traits. Up to 89.56% of Slovak and 77,5% of Polish respondents declared never having changed any of their features. There are no statistically significant differences between the two groups.

Conclusions

The answers to the problem questions presented above are as follows:

- Slovak and Polish students differ in the way they use social networking sites. They also tend to use different networking services.
- Slovak university students are familiar with several social networking sites. However, there are big individual differences in this area. Slovak students use mainly www.facebook.com and www.pokec.sk.
- Polish students are more familiar with www.twitter.com and www.myspace.com and use them more often.
- The basic sources of information about social networking sites for both groups of respondents are (in order of importance) their offline friends, the e-mail and the advertising.
- The most frequent reasons given for using the social networking sites is to communicate with offline friends with whom the respondents also meet on a regular basis but also to stay in touch with offline friends who are difficult or impossible to reach for a variety of reasons (not relevant to the Polish group)
- Slovak university students do not use social networking sites to look for friends abroad, even though they could do so (detailed results presented in Figure 2 and illustrated in Graph 3). However, Polish students do not entirely exclude this possibility.
- Both groups of respondents disagree with the concept of herd instinct as a reason for using social networking sites.
- Slovak students agree with the statement that they present their true identity while on social networking sites (this result is statistically more significant than in the group of Polish students). Sometimes, however, the protection of one's identity can be reasonable and justified so Slovak students could be considered as naive Internet users.

On the basis of the findings above, the authors have concluded that despite many opportunities that social networking sites provide, especially in what regards contacts with people abroad, the students participating in the study tend to use them for 'domestic' purposes, as an extension or substitution of the offline communication. This trend is more significant among Slovak students. Students are aware of the potential of social networking services (Wojciechowski and Mikuláš, 2009), some are even fascinated with them but others are critical and seem to be afraid that direct contacts might get replaced with online, alienating communication. The authors believe that online communication can be both enriching and detrimental for the society.

Translated from the Slovakian language by Peter Mikuláš

Literature

- Gajdka, K. 2009: "Nowe Trendy w Samorządowych Kampaniach Wyborczych". In: *Budowanie Społeczności Lokalnej*. Ed. by A. Adamus-Matuszyńska. Katowice, pp. 123–166.
- Gero, Š. 2005. "Paradoxy Nových Médíí v Marketingovej Komunikácii". In: *Marketingové Komunikace a Media*. Zlín, pp. 59–67.
- Global Faces and Networked Places. March 2009. *A Nielsen Report on Social Networking's New Global Footprint*. [Http://Blog.Nielsen.Com/Nielsenwire/Wp-Content/Uploads/2009/03/Nielsen_Globalfaces_Mar09.Pdf](http://Blog.Nielsen.Com/Nielsenwire/Wp-Content/Uploads/2009/03/Nielsen_Globalfaces_Mar09.Pdf) (accessed: 16.10.2009).
- Kalamdani, V. 2009. *Barely 3 Months, and 50 Million Users Added*. [Http://Socialnetworkbuzz.Wordpress.Com/Category/Facebook-News/](http://Socialnetworkbuzz.Wordpress.Com/Category/Facebook-News/) (accessed: 5.09.2010).
- Satková, J. 2006. "Médiá ako Prostriedok Sebavyjadrenia vo Výtvarnej Tvorbe Študentov". In: *(Ko)Médiá: Zborník Vedecko-Odbornej Konferencie*. Nitra, p. 39.
- Spálová, L. et al. 2006. "Vplyv Médíí na Utváranie Gender Stereotypov u Detí". In: *"Komédia": Zborník Abstraktov Vedecko-Odbornej Konferencie*. Nitra, pp. 40–47.
- Šramová, B. 2007. "Negatívne Postoje a Médíá". In: *"Multikultúrne Tolerantná Škola": Rozvoj Tolerancie Žiakov k Migrantom v Školskom Vzdelávacom Programe*. Bratislava, pp. 78–84.
- Wojciechowski, Ł. and Mikuláš, P. 2009. *Sociálne Siete ako Špecifická Forma Komunikácie s Dôrazom na Fotografiu*. Štúdia z konferencie *Tolerancia a Intolerancia*, organizovanej Oz Melius v Spolupráci so Slovenskou psychologickou spoločnosťou pri SAV. Komárno, 7–9 October 2009.

Podobieństwa i różnice pomiędzy serwisami społecznościowymi w Polsce i na Słowacji

Streszczenie

Artykuł koncentruje się na rozwoju serwisów *społecznościowych* w dwóch krajach: na Słowacji i w Polsce, i ma charakter badania empirycznego z perspektywy porównawczej. Główna część artykułu obejmuje szerokie badanie wykonane wśród studentów słowackich i polskich uczelni. Na wstępie autorzy starają się krótko zanalizować rolę serwisu społecznościowego Facebook.com – jako najważniejszego gracza globalnego w dziedzinie serwisów społecznościowych. Korzystając z danych statystycznych, prezentują aktualny rozwój tego serwisu i porównują go z najpopularniejszymi serwisami lokalnymi, zarówno na Słowacji (z usługą o nazwie Pokec.sk), jak i w Polsce (Nasza-klasa.pl).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Katarína Fichnová, Łukasz Wojciechowski, Peter Szabo

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovensko

Originalita plagiátu – plagiátorstvo originality (poznámky k prvku kampane SNS)*

Parametre masmediálnej komunikácie reflektujú viaceré modely komunikácie. Každý z nich sa týka komunikačného reťazca, ktorého súčasťou je aj text alebo vo všeobecnosti správa. Základným model – prenosový – našiel uplatnenie aj pri štúdiu masovej komunikácie, Procesuálne modely komunikácie, ku ktorým prináleží, významne prispeli k systematizácii, a tým aj inštitucionalizácii štúdia komunikácie a médií“ (Bočák 2006: 431). „Tento model prísuzuje dominantní roli podavateľa, až už jde o komunikaci interpersonální či masovou. Úspěšnost komunikačního procesu je poměřována podle toho, nakolik bylo dosaženo záměru podavatele, produktora zdělení“ (Pravdová 2006: 41). Vybraný analyzovaný komunikát je postavený na využití dvoch semiotických sústav, na obraze a jazyku (slove). Pri jeho analýze sa budeme opierať o charakteristiky textu, obrazu a o vzťahy medzi nimi. Text chápeme tak, ako ho vykladá Martin Foret: „Termín text volím záměrně a chápu ho v širokém zmyslu jako ‚znakový útvar‘ (Macurová – Mareš 1992: 7), který, se realizuje v různých znakových systémech“ (*Encyklopedický slovník češtiny* 2002: 489); tedy v podstatě jako útvar odpovídající, komunikátu ve vymezení Hausenblasově (1984; ‚jakýkoli komunikát, na jehož výstavbu bylo použito znaků‘; Reifová a kol. 2004: 286), protože ten již ze své sémantiky (i etymologie) odkazuje k něčemu záměrně strukturovanému, co je určeno ke čtení“ (podľa: Foret 2008: 40). V reklame zväčša dominujú krátke texty doplnené o obrazovú zložku. Emil Tvrdoň (Tvrdoň 1999: 222) v nadväznosti na Jozefa Mistríka (1997) uvažuje o minimálnych textoch. Premieta model výpoved' + jazykový kontext na krátke texty v reklame. V reklamnej bežne funguje takisto kombinácia výpoved' + mimojazykový kontext (obrazová zložka).

Pri textoch reklamy nestrácajú na význame dva typy kontextu – vnútrotextový a mimotextový. Mimotextový kontext predstavujú „aj širšie súvislosti, ktoré stoja za hranicami bezprostredných podmienok vzniku aktuálneho textu, ako sú napríklad spoločensko-politické, kultúrne, ekonomické dobové podmienky. Takto sa hľadajú vzťahy medzi textom, konkrétnou komunikačnou situáciou a širšími spoločenskými

* Príspevok je podporený grantom Vega 1/0195/11 *Stereotypná genderizácia masmediálneho priestoru*.

a dobovými podmienkami“ (Findra 2004: 131). Spoločensko-politická situácia a širšie okolnosti vzniku textu predstavujú východisko aj pre našu analýzu.

Emil Tvrdoň (1999) v publikácii *Text a štýl reklamy v periodickej tlači* používa pojem inzerát, ktorý definuje širšie, a označuje ním aj reklamné texty. Z druhov inzerátov, ktoré rozlišuje, zodpovedá vybranému plagátu plošný kombinovaný inzerát (kombinácia textu a obrazu – symbolu) s tým rozdielom, že vo vybranom komunikáte sa realizuje na bilborde. Žánrové vymedzenie je pre analýzu podstatné, pretože „zo semiotického hľadiska môžeme na žáner nahliadať ako na kód zdieľaný vysielateľmi a recipientmi, pretože poskytuje rámec na zakódovanie (vytvorenie) a odkódovanie (interpretáciu) textu“ (Mikuláš 2007: 63).

V prípade analyzovaného plagátu bola jeho čiastočná reflexia predmetom komentárov zo strany novinárov, ale i zadávateľ'a. Ten reagoval až následne, keď sa komunikát zásluhou nápadnej podobnosti s iným komunikátom stal predmetom úvah. Titulok článku z denníka *SME* zo dňa 4.6.2010 uvádza, že „plagát SNS je plagát – nápad majú od Jobbiku“. Slovenská národná strana (ďalej len SNS) sa obhajuje tým, že nápad maďarskej extrémistickej garde Jobbik [Lepší] neukradla. Pritom však neuvádza autorov nápadu kampane. **Článok približuje aj názor predsedu strany SNS Jána Slotu na jedného z najväčších nepriateľ'ov v zahraničí, za ktorého označuje Maďarskú gardu, ktorá spadá pod extrémistickú pravicovú stranu Jobbik:** „Neofašistický Jobbik je polovojenskou skupinou radikálnych provokatérov, hlásajúcich rasizmus, zrušenie Trianonskej zmluvy, Benešových dekrétov či obnovenie Uhorska“. Pritom je to jeden z dôvodov, prečo pravicová SNS využila na viacerých predvolebných plagátoch aj operovanie strachom, neistotou (obr. 1, 2), stereotypmi, averziou voči menšinám (foto. 3). Z hľadiska dlhodobejšej rétoriky upozorňuje na skryté, politicky zneužitelné a v dejinách ukotvené averzie voči maďarským organizáciám, ktoré presadzujú tzv. Veľké Maďarsko. Aj preto sa na predvolebnom plagáte objavil stereotypný obraz maďarského muža s veľmi výraznými fúzikmi. Predstavuje nielen všeobecne zaužívaný obraz maďarského muža, ale v tomto prípade aj príslušníka Maďarskej gardy presadzujúcej iredentistické názory. Pôvodné zobrazenie sa prvýkrát objavilo na stránkach časopisu *Barikád*, ktorý je úzko spojený s hnutím Jobbik. V časopise sa toto vyobrazenie objavilo dva mesiace predtým ako SNS použila tento motív vo svojej predvolebnej kampani v máji 2010.

Obidva komunikáty sú vystavané z troch po sebe nasledujúcich fotografií, ktoré na dvoch záberoch zobrazujú muža v polovojenskej uniforme. Muž na tretej fotografii je bežným civilistom bez výrazných znakov, ktoré boli doteraz signifikantné pre príslušníkov gardy. Narácia seriálu vystaveného z troch fotografií smeruje od vyobrazenia muža s tvárou zahalenou červeno-bielou šatkou, ktorú používajú členovia gardy na zakrytie identity. Druhá fotografia, ktorá je v oboch seriáloch (Jobbik a SNS), predstavuje medzistupeň, ktorý vysvetľuje *prepojenosť* s poslednou fotografiou. Pôvodný komunikát sa tak snaží v zverejnenom seriáli ukázať, že príslušníci gardy nie sú extrémisti a verejní nepriatelia, ale bežní zákon dodržiavajúcich občania.



Fot. 1. Bilboardy politickej kampane strany SNS z roku 2010. Zdroj: <<http://www.sns.sk/aktuality/vizualy-nasich-predvolebnych-plagatov/>> (prístup: 25.11.2010)



Fot. 2. Plagát Jobbiku. Zdroj: <<http://volby.sme.sk/c/5406290/plagat-sns-je-plagiat-napad-maju-od-jobbiku.html#ixzz0ptJdpuA8>> (prístup: 4.06.2010)



Fot. 3. Bilboard strany SNS. Zdroj: <<http://www.sns.sk/aktuality/vizualy-nasich-predvolebnych-plagatov/>> (prístup: 25.11.2010)

Komunikát, prezentovaný stranou SNS je doplnený o vetu ako varovné *memento* „Aby sa zo suseda nestal nepriateľ“. Ďalšie vety komunikátu sa odvolávajú na obavy, národné postoje, na inteligenciu a pamäť slovenského národa. Slovenská parafráza maďarského seriálu o susedovi civilistovi ako o extrémistovi v barančom rúchu, ktorý postupne odhaľuje (v skutočnosti zahaľuje) svoju pravú tvár, je okrem uvedených apelatívnych viet, symbolov strany, hodnotovej orientácie vyjadrená vo vete „Z úcty k našim otcom, z lásky k našim mamám“ (vrátane dodržiavania farebnosti symbolizujúcej pohlavie). Dopĺňa ju aj diagonálne zobrazená maďarská štátna zástava. Jej sklon smerom hore z ľavej do pravej strany reverzne vo vzťahu k originálu sa podieľa na gradovaní narácie v seriáli.

Pre úplnosť uvádzame vyjadrenie obohacujúce zhodnosť motívu na komunikáte SNS, teraz už bývalej podpredsedníčky Anny Belousovovej: „Prepáčte, na svete už slnko svietilo, nič nie je jedinečné. Po upozornení sme hľadali, na základe čoho nás obviňujete. S nadšením sme zistili, že naozaj funguje podobná komunikácia aj v Maďarsku“. Ďalej hovorí: „Vami spomínaný vizuál predstavuje len jednu súčasť, prvok, ktorý spolu s ďalšími vytvára ucelený súbor a svojím obsahom a usporiadaním vyjadruje výsledok vlastnej tvorivej myšlienky autora a ako taký, odzrkadľuje náš politický program a jeho ciele...“.

Úvahy, komentáre a reakcie na reklamný plagát SNS riešia otázku, či ide o plagiát alebo nie. Vzhľadom k typu článku s akým sme sa stretli, sa nedá uvedená analýza označiť za dôslednú. Článok rozoberal plagát SNS skôr v rovine povrchovej, i keď vecnej. Tvrdenia o plagiáte neboli konfrontované s tým, čo plagiát v skutočnosti je. Uvedený problém bol prezentovaný skôr na spôsob čitateľsky atraktívnej témy. Článok prináša komentár predstaviteľky SNS Anny Belousovovej („Vami spomínaný vizuál predstavuje len jednu súčasť, prvok, ktorý spolu s ďalšími vytvára ucelený súbor a svojím obsahom a usporiadaním vyjadruje výsledok vlastnej tvorivej myšlienky autora a ako taký, odzrkadľuje náš politický program a jeho ciele“), aby sa podčiarkla atraktívnosť témy štylizovaním udalosti tak, že sa zvýraznil rozpor medzi tvrdeniami predstaviteľky SNS a spôsobom, akým je plagát vytvorený. Preto sa fakt, že predvolebný billboard až príliš nápadne pripomína plagát Jobbiku, stal hlavným argumentom pre konštatovanie podozrenia o plagiáte. Ďalšou skutočnosťou zostáva, že predstavitelia Jobbiku podľa dostupných informácií politickú reklamu SNS nespochybnili.

*V súvislosti s autorským zákonom treba povedať, že v slovenskej Zbierke zákonov (ani v českej) sa explicitne nedefinuje pojem plagiát, pracuje sa iba s porušovaním autorských práv. Zmieňuje sa o citácii (§25), ale bližšie nešpecifikuje konkrétne prípady ako plagiát, krádež postupu diela a detaily ako kompozícia konkrétneho umeleckého alebo iného diela. Eduard Szattler (2007) sa pri hľadaní definície plagiátu opiera o slovníkové výklady, za všetky možno uviesť napríklad definíciu amerického právnického slovníka *Black's Law Dictionary*. Pojem plagiát vykladá ako „použitie originálnych myšlienok a tvorivých vyjadrení inej osoby s úmyslom prezentovať ich ako vlastné myšlienky a vyjadrenia“ (Szattler 2007: 3). Z definície vyplýva, že dôležitým kritériom pri posudzovaní plagiátov je zhoda podozrivého textu alebo diela s východiskovým textom alebo dielom. Musí však ísť o zámer autora vydávať pôvodný východiskový text za vlastný. Ako sme konštatovali autor článku o plagáte SNS sa obmedzil len na informovanie, titulok článku dokonca hovorí jasne („Plagát*

SNS je plagiát. Nápad majú od Jobbiku“ – Kern, 4.6.2010, dostupné na: <http://volby.sme.sk/c/5406290/plagat-sns-je-plagiat-napad-maju-od-jobbiku.html#ixzz0ptJd-puA8>). Neodpovedá ale na viacero ďalších dôležitých otázok. V prvom rade sa konštatovanie o plagiáte obmedzuje na signifikantné črty maďarského občana a riziko, ktoré vyplýva pre Slovensko, ak podľahne verbovaniu Maďarskej gardy do svojich radov. Vzhľadom k neprehliadnuteľnej podobnosti oboch plagátov je to silný argument v prospech tvrdenia o plagiáte. Druhým momentom je skutočnosť, že Anna Belousovová označuje nápad tvorcov predvolebnej kampane SNS za pôvodný a bez možnosti inšpirácie plagátom Jobbiku. Tu však vzniká problém a s ním súvisiaca otázka: ako možno dokázať, či je analyzovaný plagát plagiát? Odpoveďou v prospech tvrdenia autora článku uverejnenom na internete by bolo, keby Anna Belousovová priznala, že skutočne ide o inšpiráciu plagátom Jobbiku. Na základe formálnych znakov a predlohy možno určiť aj originál. Detailnejší pohľad na spôsob vzniku plagiátu poskytuje terminologický aparát literárnej vedy, konkrétne *Vademecum poetiky* od Tibora Žilku je popri literatúre orientované najmä komunikačne. V zhode s predchádzajúcimi definíciami charakterizuje plagiát ako

dielo alebo časť diela, ktoré si autor prisvojuje od iného autora a vydáva za svoje. Dielo sa až po odhalení prototextu stáva plagiátom, ináč by sa považovalo za pôvodné. Možno ho pokladať aj za neautorizovaný druh citátu. Za plagiát v pravom zmysle slova sa ráta taký druh preberania iného, obyčajne cudzojazyčného diela, ktorého sa plagizujúci autor celkom pridržiava, prípadne mení iba vonkajšie znaky (názov diela, mená postáv a miesto deja a pod.). Dielo môže byť aj doplnené o niektoré pasáže, zvyčajne menej dôležité (Žilka 2006: 285).

Princíp z pôvodného plagátu Jobbiku je podobný ako na plagáte SNS, v ktorom sa však realizuje reverzne – dosahuje tak svoj protipól v ideologickej rovine. Na efekte sa podieľa text, ale hlavne obrazová zložka, ktorá vytvára rámec pre celé posolstvo. Charakteristika detailov plagiátu hovorí, že „sa preberá napríklad iba model, ktorý sa obohacuje z domácich tematických zdrojov o celkom nové sémantické vrstvy a postavy“ (tamtiež: 285). V tomto zmysle zodpovedá realizácia komunikačného zámeru plagátu SNS definícií plagiátu. Postavy sú nové, ale nápadne podobné až rovnaké. Model komunikácie, ktorý komentuje bývalá podpredsedníčka SNS Anna Belousovová, je vyjadrený v plagáte postupnosťou, ale reverzne – ideologickú protikladnosť vyjadruje nový význam (sémantickú vrstvu): člen Maďarskej gardy je predsa len nepriateľom. To všetko podporuje trikolóra maďarskej vlajky v pozadí a priložený text s titulkom „Aby sa zo suseda nestal nepriateľ“. Potom nasleduje text:

Slováci, nenechajte sa oklamať! Zákon o dvojtom občianstve je v Európe problém číslo jedna. Nepripomína vám to Juhosláviu, kde bojoval sused proti susedovi? To musíme byť tiež takí hlúpi? Nevieme tomu predísť a vyhnúť sa konfliktu: Nechceme nepokoj, len chceme vysloviť obavu. Aby sme dokázali zasiahnuť, kým je čas.

Zpracovanie premeny radového občana na nebezpečného maskovaného člena Maďarskej gardy je aj vďaka signifikantným znakom zaužívanej predstavy o maďarských občanoch (fúziky, fyziognómia) až na niekoľko detailov takmer totožné (záber postáv od pása hore na plagáte od Jobbiku – záber postáv od hrudníka hore

na plagáte SNS; absencia trikolóry v pozadí na plagáte od Jobbiku; neprítomnosť textu na plagáte Jobbiku). Okrem týchto detailov a reverznosti postupu uplatnenom na plagáte od SNS je princíp odstupňovania podobný a o rovnakosti nemôžeme hovoriť iba preto, že obidva plagáty sledujú opačné ciele. Ďalšie časti definície tiež svedčia o plagiáte, napríklad aj vyhlásenie Anny Belousovovej, že podobný typ komunikácie funguje aj v Maďarsku. Prototext v tejto súvislosti odhalil autor článku uverejnenom na internete. Vonkajšie znaky boli zmenené v súlade s komunikačným zámerom, ale až na obrátenú postupnosť sa princíp komunikácie a spôsob jej gradovania nezmenil. Toto tvrdenie komplikuje reverznosť kompozície, ktorá je síce obrátená, ale v zásade totožná. Priblížiť sa k jednoznačnejšiemu záveru o pôvodnosti/nepôvodnosti analyzovaného plagátu na základe semiotickej analýzy sa dá ešte projekciou charakteristických vlastností ďalšieho prostriedku na skúmaný komunikát. Ak vychádzame z predpokladu, že ide o plagiát, treba overiť, či sú medzi ním a originálom aj nejaké iné relácie – medzitéxťová nadväznosť. Dá sa uvažovať o medzitéxťovej alúzii, ktorá „sa zakladá na priamej nadväznosti dvoch textov, pričom ten prvý (prototext) sa vkomponúva do textu alebo do časti textu“ (Žilka 2006: 50). Umberto Eco označuje medzitéxťovú nadväznosť alebo aj intertextualitu ako intertextový dialóg: „Intertextovým dialogom myslím projev, jímž daný text pôsobí ako ozvĕna predchádzajúceho textu“ (Eco 2004: 98).

Z hľadiska analyzovaného komunikátu je potrebné odlišiť alúziu od citátu. Z pohľadu Tibora Žilku

ak sa v citáte uvedie prameň, odkiaľ sa čerpá, prípadne aj meno autora sentencií, citovaných segmentov, značne sa tento posttextový postup vzdáľuje od alúzie; ak sa však citát vkomponúva do textu ako jeho súčasť, funkčne môže pôsobiť ako narážka, resp. má znaky alúzie. Medzi citátom a alúziou možno vymedziť isté rozdiely v bodoch: 1. v citáte obyčajne dominuje zjavná nadväznosť na iný text, na iného autora, no v alúzii sa preferuje skrytá, priamo neodhalená nadväznosť (Žilka 1994: 65).

O skrytosti alebo neodhalenosti nadväznosti pri alúzii konštatuje aj Peter Valček (2000: 25.) Umberto Eco (2004), používa na označenie predpokladu, na základe ktorého má percipient (čitateľ) rozpoznať a identifikovať alúziu, pojem encyklopédia v myslí (súhrn všeobecne známych faktov a encyklopedických poznatkov a informácií, ktorými percipient disponuje).

Vychádzame z predpokladu, že cieľová skupina nepozná plagát Jobbiku. Príčinou môže byť geopolitický rámec oboch krajín (Slovenska a Maďarska), v odľahlosti ich mediálnych trhov a v jazykovej bariére (maďarčina – slovenčina). Slovenský občan neovládajúci maďarský jazyk nemusí podrobne sledovať dianie na maďarskej politickej scéne. Nemuselo to platiť pre tvorcov predvolebnej kampane SNS. V rámci hľadania komunikácie vhodnej pre rétoriku SNS mohli zvoliť ako predlohu maďarský plagát. Rétorika SNS, ktorá sa opiera o odvekú averziu časti slovenských voličov voči maďarskej národnosti, našla takto ďalšie pokračovanie v rámci politického diskurzu. Maďarská garda sa v tomto zmysle stala vítanou zámienkou pre ďalšie rozvíjanie a prezentáciu politických myšlienok SNS ako národnárskej a konzervatívnej strany.

Týmto obratom založenom na uvedenom predpoklade sa súčasne dostávame bližšie k pozícii tvorcov plagátu, ktorý bol označený ako plagiát. Vieme o nápadne

podobnom maďarskom politickom plagáte, je teda už súčasťou encyklopédie obsiahnutej v našom poznaní. Môžeme konštatovať, že na úrovni takejto analýzy funguje plagát SNS ako medzitextová alúzia. Tá nemusí byť známa všetkým alebo väčšine cieľovej skupiny, ale na určenie relácií medzi obidvomi plagátmi je prínosná, hoci funguje len na úrovni profesionálnej analýzy a interpretácie tohto komunikátu. Podporuje hypotézu o plagiáte a odhaľuje ďalšie podobnosti a zhody medzi originálom a plagiátom.

Na uvedený problém sa dá nazerat' aj z pohľadu kritérií na tvorivý produkt, postup je teda opačný – nehľadajú sa znaky plagiovania, ale naopak znaky originalnosti. Jeden z prvých, ktorý ponúkol jednoznačne definované kritériá tvorivosti – najmä tvorivých schopností bol „otec“ psychológie tvorivosti J.P. Guilford (1975), podľa jeho kubického modelu intelektu za kritériá tvorivosti možno považovať najmä elementy divergentného myslenia: fluencia, flexibilita, originalita a eleborácia. A. Rothenberg, C.R. Hauseman (1976) ako i M. Garret (1987) prezentujú ako hlavné kritériá tvorivosti originalitu a užitočnosť, ich vzťah vyjadrujú vektorom, ktorý naznačuje oblasť maxima tvorivosti. M. Zelina (1997) k uvedenému zdôrazňuje, že obe kritériá tvorivosti musia byť splnené súčasne, inak nemôžeme hovoriť o tvorivom produkte. V literatúre evidujeme množstvo ďalších pokusov stanoviť jednoznačné a presné kritériá tvorivého produktu, napr. dnes už klasický prístup I.A. Taylora (1972) a jeho Teória transaktualizácie obsahuje až 7 kritérií: generatívnosť, originalita, relevantnosť, hedonickosť, komplexnosť, kondenzácia (unifikácia, jednoduchosť, integrovanosť, kompaktnosť), reformulácia. Vyššiu mieru objektivity, validity a realiability však majú až tie kritériá tvorivosti, ktoré prešli štandardizáciou (napr. S. Spoelders, R. Cales (2006) test CPAM, alebo Besemer, O'Quin CRS Scale SPAF (in *Encyclopedia of Creativity*, s. 759). Nástroj identifikácie tvorivosti produktu s názvom *Creative Product Semantic Scale (CPSS)* (Besemer, O'Quin 2002), bol vypracovaný na základe 14 tvoriacich tri dimenzie v každej je niekoľko faciet (pôvodne dokonca 125), ktorá je modifikáciou sémantického diferencálu, identifikujúceho rozdielne vnímanie tvorivosti reklamy rôznymi skupinami. Autori prezentujú využitie tohto nástroja na testovanie nových produktov v oblasti dizajnu, ale i v oblasti reklamy či PR (O'Quin, Besemer 2006). Ďalším príkladom použitia tohto výskumného i identifikačného nástroja je príspevok B.L. Smitha a A. White'a (2001), ktorí nechali hodnotiť profesionálnu reklamu (nie však politickú) podľa CPSS (celkovo bolo vo výskume zahrnutých 14 adverbaktov). Výsledky ale ukázali, že sú ovplyvnené osobnosťou hodnotiteľa, keďže boli identifikované štatisticky významné rozdiely v hodnotení reklám profesionálmi, študentmi a bežnými ľuďmi. Na rozsiahlom súbore štandardizovaným je nástroj na identifikáciu tvorivosti komunikátov autorov R.E. Smitha a S.B. MacKenzieho *et al.* (2007), ktorý ponúka i normy pre rôzne úrovne kreatívnosti hodnotených reklám.

Hoci autori uvádzajú, že nástroj je objektívny a použiteľný aj pri jedinom hodnotiteľovi, ak sa dodržia presne stanovené podmienky testovania tvorivosti reklám, my sme dali billboard SNS hodnotiť 5 nezávislým hodnotiteľom, ktorí majú bohaté skúsenosti s identifikáciou tvorivosti v oblasti adverbaktov. Podľa výsledkov získaných uvedeným nástrojom, ktoré prezentujeme v tabuľke 1 a ilustrujeme v grafe 1, by sme mohli dospieť k záveru, že posudzovaný billboard SNS je originálny. Ako sme však naznačili vyššie, hodnotenie tvorivosti produktu je stále pomerne problematické, nazdávame sa, že je to najmä z dôvodu neštandardných podmienok testovania,

ktoré nemôžeme porovnať napr. so štandardizovanou východiskovou situáciou pri hodnotení tvorivých schopností jednotlivca. Na adekvátne posúdenie jednotlivých kritérií absentuje tzv. tabuľka obvyklých riešení, resp. referenčný rámec, tak ako to je štandardom pri identifikácii tvorivých schopností osobnosti. Hodnotenie tvorivosti produktu má teda svoje značné rezervy čo do objektivity, validity i reliability testov. Ak sa vrátíme na úplný začiatok – teda k samotnej definícii originality, ktorá považuje za originálne to, čo je štatisticky evidentne infrekventované, tak jednoduché posúdenie opakujúceho sa nápadu nás bude viesť k jednoznačnému záveru, že z hľadiska teórie tvorivosti predmetný billboard SNS nie je originálny.

Tab. 1. Prezentácia noriem tvorivosti reklám podľa autorov R.E. Smitha a S.B. MacKenzieho *et al.* (2007) v porovnaní so skóre pre billboard SNS

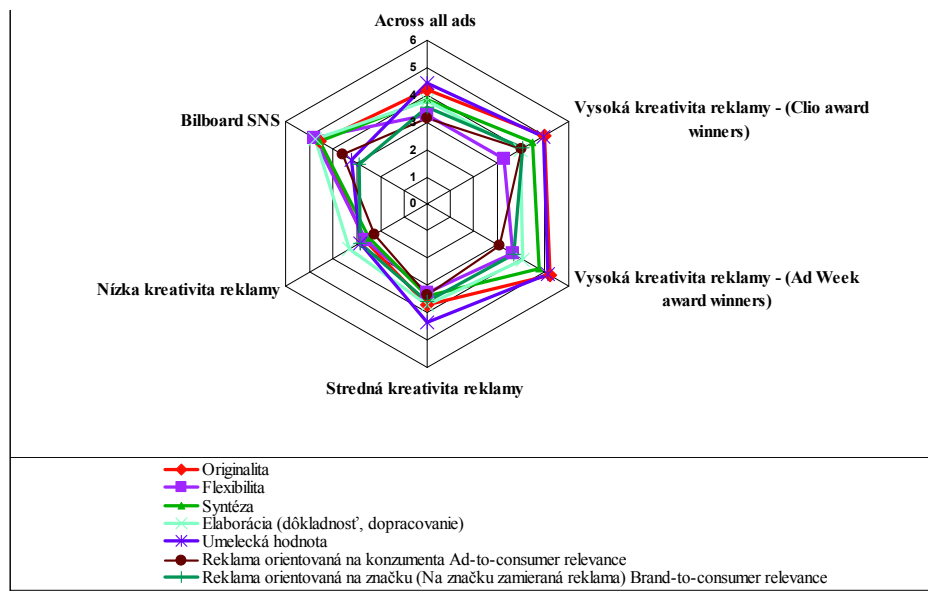
Experimental advertisements	Originalita	Flexibilita	Syntéza	Elaborácia (dôkladnosť, dopracovanie)	Umelecká hodnota	Reklama orientovaná na konzumenta	Reklama orientovaná na značku
Across all ads	4,2	3,27	3,83	3,79	4,41	3,14	3,55
Vysoká kreativita reklamy – Clio award winners	5	3,26	4,46	3,96	4,93	3,98	4,07
Vysoká kreativita reklamy – Ad Week award winners	5,18	3,64	4,74	4,08	5,12	3,07	3,68
Stredná kreativita reklamy – Radom sample of network ads	3,71	3,26	3,39	3,7	4,34	3,34	3,57
Nízka kreativita reklamy – Local and regional ads	2,66	2,63	2,46	3,31	2,86	2,24	2,86
Bilboard SNS	4,56	4,78	4,56	4,77	3,22	3,58	2,91

Záver

Vychádzajúc z vyššie uvedených skutočností môžeme konštatovať, že:

- Realizácia komunikačného zámeru plagátu SNS zodpovedá definícii plagiátu, uvedený záver podporujú i ďalšie faktory uvedené nižšie.
- Hoci zobrazení protagonisti sú noví, nápadne sa podobajú na pôvodný billboard Jobbiku. Komunikačný model Jobbiku, ktorý komentuje i bývalá podpredsedníčka SNS Anna Belousovová je zjavne inšpiráciou pre billboard SNS, naaráci prebieha ale v opačnom slede než v origináli.
- Ideologický protiklad vyjadruje nový význam (sémantická vrstva) – upozorňuje na fakt, že člen Maďarskej gardy je v rámci politického diskurzu volebnej kampani SNS jej nepriateľom. Uvedené je ešte podporené v prvom pláne textom a v druhom pláne použitou farebnosťou, ktorá odkazuje na maďarskú zástavu.

- Originalita definovaná ako infrekvencia nápadu v referenčnej populácii indikuje, že prezentovaný billboard nie je originálnym.



Graf 1. Skóra tvorivosti reklám – ako ich uvádzajú normy podľa autorov R.E. Smitha a S.B. MacKenzieho et al. (2007) v porovnaní so skóre pre billboard SNS

Literatúra

Eco U., 2005, *Meze interpretace*, Praha.

Findra J., 2004, *Štylistika slovenčiny*, Martin.

Foret M., 2008, *O interpretaci vizuálního textu*, in: *Médiá a text II*, Prešov.

Garret R.M., 1987, *Issues in Science Education. Problem Solving, Creativity and Originality*, *International Journal of Science Education*, vol. 2, s. 125–137.

Guilford J.P., 1975, *Creativity. A Quarter Century of Progress*, in: *Perspectives in Creativity*, ed. I.A. Taylor, J.W. Getzels, Chicago, s. 37–59.

Mikuláš P., 2007, *Mediálny text, format a žáner v kontexte televíznych štúdií*, in: *Sborník konferenčných príspevků z 2. ročníku mezinárodní conference*, 1. díl., Zlín.

Mistrík J., 1997, *Štylistika*, tretie, upravené vydanie, Bratislava.

Pravdová M., 2006, *McDonald's – tak trochu jiná kultura?*, Praha.

Rothenberg A., Hausman C.R., 1976, *Introduction. The Creativity Question*, Durham, NC.

Smith R.E., MacKenzie S.B. et al., 2007, *Modeling the Determinants and Effects of Creativity in Advertising*, in: *Marketing Science*, vol. 26, č. 6, November–December 2007, s. 819–833.

Spoelders S., Cales R., 2006, *Journal of Radio Studies*, vol. 13, č. 1, s. 69–88.

Tvrdoň E., 1999, *Text a štýl reklamy v periodickej tlači*, Bratislava.

Valček P., 2000, *Slovník literárnej teórie A–J*. Bratislava.

Zelina M., 1997, *Ako sa stať tvorivým*, Šamorín.

Originalita plagiátu – plagiátorstvo originality (poznámky k prvku kampane SNS) [115]

Zelinský M., 2009, *Prokletí interpretace a redukovaná estetika (Playidoyer za důslednou estetiku reklamy)*, in: *Masmediální komunikácia a realita II*, Trnava, s. 293–299.

Žilka T., 2006, *Vademecum poetyki*, Nitra.

Internetové zdroje

Bočák M., 2006, *Komunikačné modely v komunikačných a mediálnych štúdiách*, in: *Zborník z 2. Študentskej vedeckej konferencie 4.5.2006*, s. 423–434, http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Slancova1/sekcia%20masmedii/2svk06_bocak.pdf (prístup: 15.1.2010).

Szattler E., 2010, *Právne a morálne aspekty plagiátorstva*, <http://www.solain.org/clanky/20070325192403.pdf> (prístup: 15.1.2010).

<http://volby.sme.sk/c/5406290/plagat-sns-je-plagiat-napad-maju-od-jobbiku.html#ixzz0p-tjdpuA8> (prístup: 4.6.2010).

<http://www.sns.sk/aktuality/vizualy-nasich-predvolebnych-plagatov/> (prístup: 25.11.2010).

The Originality of Plagiarism – the Plagiarism of Originality: Remarks on Some Aspects of the SNS Campaign

Abstract

The authors analyze a pre-election poster of the Slovak parliamentary party, the Slovak National Party (SNS). The poster has been selected for analysis as it is strikingly similar to the poster of the extreme right-wing party, Jobbik, which operates in Hungary. An attempt at ascertaining an instance of plagiarism has been made by first looking for plagiarized elements and then for creative elements of the poster. The analysis has been conducted in the communicative framework and is based on the principle of intertextuality.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Ivana Polakevičová

Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia

The Lolita Effect in the Media

Lolita, the light of my life, the fire of my loins. My sin, my soul. Lo-li-ta.

V. Nabokov (2001, p. 9)

The mass media, together with popular culture in which it is deeply rooted, are one of the main engines driving the present as well as one of the most effective mechanisms for influencing society. In the current digital era, the media has become the main factor responsible for spreading information, shaping ideas, propagating value systems or building individual identities, which gives the media an important educational and socializing function. According to some experts (Slavíková, 2001; Howiecki and Zasepa, 2003; Willems, 2003; Franke 2006; Orolínová in: L. Held et al., 2006; Flašpöhler, 2007; McGuire in: D. McQuil, 2007; Škodáček, 2007; Paul and Linz, 2007; Lenčo, 2008; Nečas and Trampota 2008), both short-term and long-term influence of the media has to be scrutinized in terms of content as the latter directly and usually imperceptibly influences human consciousness. According to N. Slavíková (2001): "right here is a danger of getting used to certain 'violent scenarios'", since, following A. Bandura's social-cognitive theory (in: Heretik, 2004) and its reciprocal determinism (mutual interaction between behaviours, background, thinking and other human inner processes), the scenarios without direct experience but by observational and imitational learning, are easily learnt by children and youngsters, and eventually become an acceptable way of solving society's problems.

The content of the media often shows a high degree of stereotyping in the way certain topics, individuals and groups are depicted. Through such repeated and consistent representations, the media creates standard features, based on the expectations and aspirations of certain individuals, giving them an impression that particular views and values are obvious and incontestable (Jiráček, 2005; Sedláková, 2008). In this way, a deformed reality is created, dependent on pleasure and fun and creating secondary cultural and intellectual illiteracy, an extension of harmful life patterns, wrong attitudes and bad role models (Howiecki and Zasepa, 2003). The accumulation of these aspects leads to certain ambivalent phenomenon called "The Lolita Effect".

The name Lolita is associated with a disparity of representations as well as with pre-pubescent charm or even perversity. The conceptual framework is essentially derived from the eponymous work by V. Nabokov, where the central storyline is

that of a love story between a middle aged man, Humberto Humbert, and a twelve-year old girl, Dolores Haze (also called Lo or Lolita). The novel, known not only for its innovative style but also for its controversial theme, was at first deemed by the critics to be pornographic. The sale of the book was banned, as were both of its film adaptations (1961 by Stanley Kubrick, 1998 by Adrian Lyne). The subsequent acceptance of this book finally incorporated the concept of Lolita into pop-culture, where it started to function as a symbolic depiction of a provocative, precocious girl.

M. G. Durham introduced the term “The Lolita Effect” into the media sphere through her book *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What You Can Do About It* (2005). The title is a reaction to the ongoing public discussion about the spreading of sexualized images of children and adolescents – mostly girls – throughout the media. According to several authors (Reichert and Lambiase, 2003; Merskin, 2004; Durham, 2005; Rich, 2005; Rush and La Nauze, 2006; Paul and Linz, 2007; Reist in: Toffotelli, 2008), girls in pictures are usually depicted as if they were in danger, and since their sexuality is transformed, materialized and exploited, they grow up convinced that popularity and success are closely tied to “sex appeal”. Thus, “the Lolita Effect” is synonymous with “an invitation to love and lust” represented as preteen girls. This is clearly demonstrated by prevailing contextual explicitness of sexual pictures in a wide range of media: on book and magazine covers, in TV programmes, in movies as well as in advertisements (Merskin, 2004). Even some consumer products are named after the so-called “literary vixen”: a perfume *L de Lolita Lempicka* (Picture 1), alternatively under its modified name *Nolita* (picture 2) – a hair care product with the accompanying slogan “No limits, no boundaries”...



Picture 1. Source: <http://lajamay.com/shop/images/L%20de%20Lolita%20Lempicka%20Fleur%20de%20Corail.jpg> (accessed: 20.10.2010)

Picture 2. Source: <http://www.beautyof-newyork.com/upload/nolita-gritgel-8.jpg> (accessed: 20.10.2010)

It is easy to connect this representation with the ideology behind men products, which can be defined, according to L. Mulvey (in: Radway, 2001), as “a man’s voyeurism at the sight of a woman,” which makes him want to see what to some extent is covered under the stylized visual design, so that the picture thus transformed amounts to a pleasant, minor transgression. Woman beauty becomes, in its immaturity,

a function of some of the practices of this sexual fusion, framing certain subjective views on women, and even, to some degree, on their passivity. Pictures presented in their static form as prints cannot say “no”, their audio-visual form, on the other hand, tends to misrepresent the picture of an individual woman or a girl. According to M. L. De Fleur and E. E. Dennis (2001) if seeing and hearing are synergically inter-related, the effect of such a representation will be long lasting and profound, strongly impacting the so-called “audio-thinking” about pre-teen and adolescent girls or adult women in the context of a possible sexual connection. This picture is subsequently automatically introduced into the “real” media reality, and by “hybridization”, can be transformed into “the Lolita Effect”, a construct negating the dividing line between childhood and maturity. So, a woman is presented as locked in an intermediate stage, which essentially consists of the common denominator between the child and the mature woman (stagnation – regression). This is why several scholars have concluded that the mass media supports the notion of looking at immature femininity as a sexual object, which, according to M. Kinsbourne (in: Bussey and Bandura, 1999), is an alarming and wide-spread phenomenon.

“The Lolita Effect” creates an illusion, a promise of “pleasurable femininity” based on restrictive paradigms of pop-culture ideals. Its basic attribute is the “innocent childhood” stylized, through make-up, hairdos, jewellery and clothing, into a body speaking the “feminine language”. The two opposite poles of *femme fatale* and *femme fragile* are thus intertwined. In this way, a girl’s pre-pubescence is transformed into female attractiveness whilst still maintaining the child’s fragile innocence. Therefore, according to M. G. Durham (2005) the media representation of the traditional model of femininity, with a preference for obedience, passivity and powerlessness, is constantly reinforced. “The Lolita Effect” puts girls in a position in which they have become “voiceless”: their bodies are objects, exhibited only for their appearance and intended to depict a visually pleasing scene. Their creatively shaped look is put on the pedestal of perfection, physiology completely hidden, which promotes the dominance of thinness in the media.

The book *The Lolita Effect* highlights some of the myths promoted by the mass media, which depicts restricted female sexuality, in sharp contrast to a healthy, substantive and progressive sexual image:

- Girls do not choose boys but boys choose girls and they choose the sexy ones. The boys like it. On this basis, M. G. Durham (2005) highlights the media content, which focuses not on how to take care of yourself and your needs but rather on how to become an attractive sexual object to men.
- Girls are supposed to be anatomically ideal goddesses (Barbie doll).
- Girls should take care of their “ideal”, based on the motto: “If you have woman’s sexuality – show it – seduce.”
- “Pretty children”. This myth refers to 12–13-year-olds who look older and are more attractive than what is natural for their age. The media represent them as fully developed sexual objects.
- Violence is sexy (video-games, horrors) – media depictions of sexual subordination of women to men. On this basis, D. E. Levin and J. Kilbourne (2008) highlight in their research the pressure such myths put on girls to act in a sexually provocative way even before they are able to understand this type of

media content. J. D. Brown, C. T. Halpern and A. K. L. L'Engle (2005) point out the fact that only very few scientific studies have focused on the connection between the sexual content in the media and the attitude of adolescents to it. The few studies that have been conducted indicate that adolescents learn about sex from the media they use most often. Some researchers have found out that young people exposed to video clips with strong sexual message were more inclined to approve of the concept of premarital sex than adolescents exposed to random clips or the standard sexual content depicted on the TV. The study has also revealed that men tend to be driven by sex and have difficulties with staying faithful, while women tend to be represented as sexual objects whose value depends on their physical looks. Researchers also highlight the conspicuous absence of scientific research on the connection between the developmental stages of an individual and his or her reactions to sexual content in the media.

So far, two relevant scientific studies from J. Cantor, M. L. Mares, J. S. Hyde and L. T. Silverman-Watkins, J. N. Sprafkin (in: Brown, Halpern and L'Engle, 2005), using age as the measurement for developmental stages, have been published. They have shown that it is possible to notice different younger and older adolescents exposed to sexually explicit content. The former tend to find such images both embarrassing and confusing. Similarly, other researchers (Merskin, 2004; Durham 2005; Brown, Halpern and L'Engle, 2005; Fichnová, Satková, 2005; Held et al., 2006; Ondrejka, Farský and Spitka, 2006; Škodáček, 2007; Toffoletti, 2008) have also appealed for further research on the afore-mentioned trend as it apparently leads to pathological forms of sexual behaviour. Nowadays, "the Lolita Effect" is having toxic side effects, which we can see experience on a daily basis.

The American Academy of Pediatrics, accredited leader amongst medical organizations focusing on the issue of the media influence, issued in 2005 an official statement about disturbing effects of the media on the physical and mental health of children and adolescents.

The AAP has appealed to TV broadcasters to change the representation of sexuality in non-news programmes in order to promote responsible. The AAP advocates reducing suggestive and stimulating information related to the advertised products (Rich, 2005). In their report, the AAP members summarize the adverse effects the media images can have, categorizing them as follows:

- Needs reception disorders and distorted body image;
- Early unwanted youth pregnancy;
- A predisposition to aggressive behaviour;
- Identification with inappropriate behavioural models and problems with self-perception.

The aforementioned findings have been emphasized by several authors not only abroad (Merskin, 2004; Durham 2005; Rich, 2005; Levin and Kilbourne, 2008; Bev, 2009) but also in Slovakia (Ondrejka, Farský and Spitka, 2006; Škodáček, 2007), with all scholars agreeing that the negative influence of the media decreases individual authenticity of growing up and that the dominance of inappropriate sexual images presented in the media encourages the exploitation of children for commercial purposes with the goal of increasing profits for corporations.

“The Lolita Effect” is a recognized phenomenon in the media. Currently, there are calls for international dialogue on the issue, with the goal of initiating actions against sexual exploitation of minors, especially girls. There is a need for in-depth conversation challenging the notion of “immature femininity” as one-dimensional and sexual-only, as it favours the replacement of the multi-dimensional human being with the pop-cultural female commodity for consumption. One way to achieve this is to reduce sexually explicit media content and to warn people about its possible negative consequences. This can be done by providing comprehensible information intended to raise the media literacy of adolescents.

Literature

- Bev, J. S. 2009. *From Golden Bridge to Golden Monument*. San Francisco.
- Brown, D. J., Halpern, C. T. and L'Engle, A. K. L. 2005. “Mass Media as a Sexual Super Peer for Early Maturing Girls”. *Journal of Adolescent Health*. Vol. 36, No. 4, pp. 420–427.
- Bussey, K. and Bandura, A. 1999. “Social Cognitive Theory of Gender Development and Differentiation”. *Psychological Review*. Vol. 106, No. 4, pp. 676–713.
- De Fluier, M. L. and Dennis, E. E. 2001. *Understanding Mass Communication*. London.
- Durham, M. G. 2005. *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It*. New York.
- Fichnová, K. and Satková, J. 2005. “Figurálne Reflexie na Masmédiá a Percepčia Súčasnej Kultúry”. In: *Kultúra – Priestor Interdisciplinárneho Myslenia. Zborník z Konferencie*. Nitra.
- Flaßpohler, S. 2007. *Der Wille zur Lust: Pornographie und das Moderne Subjekt*. Frankfurt am Main.
- Franke, M. 2006. *Erotik in der Werbung*. Berlin.
- Held, L. et al. 2006. *Teória a Prax Výchovy k Zdravej Výžive*. Bratislava.
- Heretik, A. 2004. *Forezná Psychológia*. Bratislava.
- Howiecki, M. and Zasepa, T. 2003. *Moc A Nemoc Médié*. Bratislava.
- Jiráček, J. 2005. <http://Clanky.Rvp.Cz/Clanek/O/Z/284/O-Stereotypech-V-Mediich-Aneb-Svet-Ktery-Vidi-Media.Html/> (accessed: 20.10.2010).
- Lamar, P. 2001. *Les Lolitas: Des Nymphettes aux Guerrières*. Paris.
- Levin, D. E. and Kilbourne, J. 2008. *So Sexy So Soon: The New Sexualized Childhood and What Parents Can Do to Protect Their Kids*. New York.
- McQuail, D. 2007. *Úvod Do Teorie Masové Komunikace*. Praha.
- Merskin, D. 2004. “Reviving Lolita? A Media Literacy Examination of Sexual Portrayals of Girls in Fashion Advertising”. *American Behavioral Scientist*. Vol. 48, No. 1, pp. 119–129.
- Nabokov, V. 2001. *Lolita*. Bratislava.
- Nečas, V. and Trampota, T. 2008. *Vývoj Zkoumání Účinků Médií*. <http://Www.Socioweb.Cz/Index.Php?Disp=Temata&Shw=302&Lst=107> (accessed: 20.10.2010).
- Ondrejka, I., Farský, I. and Spitka, M. 2006. “Psychopatologické Aspekty Expozície Detí a Adolescentov Sexuálnym Obsahom V Masmédiách”. *Psychiatrie Pro Prax*. Vol. 7, No. 2, pp. 76–79.

- Paul, B. and Linz, D. 2007. "Virtual Child Pornography on Viewer Cognitions and Attitudes Toward Deviant Sexual Behavior". In: *Communication Research*. [Http://www.Comm.Ucsb.Edu/Documents/Pubs/Virtual_Child_Porno.Pdf](http://www.comm.ucsb.edu/documents/pubs/virtual_child_porno.pdf) (accessed: 20.10.2010).
- Radway, J. 2001. *Girls, Zines, and the Miscellaneous Production of Subjectivity in an Age of Unceasing Circulation*. Minneapolis.
- Reichert, T. and Lambiase, J. 2003. *Sex in Advertising: Perspectives on the Erotic Appeal*. New York.
- Rich, M. 2005. "Sex Screen: The Dilemma of Media Exposure and Sexual Behavior". *Pediatrics*. Vol. 116, No. 1, pp. 329–331.
- Rush, E. and La Nauze, A. 2006. *Corporate Paedophilia: Sexualisation of Children in Australia*. No. 90, October. Canberra, p. 59.
- Sedláková, R. 2008. "Obraz Seniorů a Stáří v Českých Médiiích Aneb Přispívají Mediální Obsahy k Vytváření Věkové Inkluzivní Společnosti?" In: *Média a Text II*. Prešov, pp. 196–208.
- Škodáček, I. 2007. *Vplyv médií na Afektemotivitu a Správanie Nedospelých*. [Http://www.Fmed.Uniba.Sk/Index.Php?id=3249](http://www.fmed.uniba.sk/index.php?id=3249) (accessed: 20.10.2010).
- Slavíková, N. 2001. "Formovanie Mediálnej Politiky – Otázky Vzťahu Žien a Médii". *Otázky Žurnalistiky*. Vol. 44, No. 1–2, pp. 6–14.
- Toffoletti, K. 2008. "Gossip Girls in a Transmedia World: The Sexual and Technological Anxieties of Integral Reality". *Explorations Into Children's Literature*. Vol. 18, No. 2, pp. 71–77.
- Willems, H., 2003. *Theatralität der Werbung*. Berlin.

Efekt Lolitki w przestrzeni medialnej

Streszczenie

Artykuł prezentuje efekt Lolity w przestrzeni medialnej – jest to zjawisko materializowania kobiecego piękna w jego niedojrzałości w bezpośredniej treści przekazów medialnych. W dyskursie teoretycznym zawarto przekonanie, iż dominująca tendencja do eksponowania dojrzewających dziewcząt w celu zwiększenia zysków komercyjnych jest niewłaściwa. Przedstawiając sumarycznie poszczególne pozycje z literatury krajowej i zagranicznej, w szczególności publikację M.G. Durhama *The Lolita Effect. The Media Sexualization of Young Girls and What You Can Do About It* (New York 2005), autorka artykułu zwraca uwagę na niektóre mity prezentowane w mediach jako restrykcyjne spojrzenie na kobiecą seksualność, pozostające zarazem w ostrym kontraście ze zdrową, rzeczową i progresywną wizją seksualną.

Hana Pravdová

Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave

Mentálny „koridor“ mediálnej spoločnosti: fascinácia zábavou**Úvod**

Fenoménom zábavy v modernej spoločnosti sa zaoberajú viacerí autori v kontexte vymedzenia signifikantných znakov životného štýlu, každodenných rituálov, stereotypov v rámci trávenia voľného času, komunikačných stereotypov, hierarchie hodnôt, a pod. Zábavu reflektujú v intenciách procesov postupnej „infantilizácie“ a „juvenilizácie“ (N.J. Davydov, B.I. Rodnanskaja, J. Rusnák), „voyerstva“, „karnevalizácie“ (R. Barthes, Z. Bauman), „individualizácie“, „trivilizácie“, „narcisizmu“ a „hedonizmu“ jednotlivcov, žijúcich v „smiešnej“, „humornej“, „spektakulárnej“ či „zážitkovej“ spoločnosti“ (D. Riesman, R. Sennett, Ch. Lasch, G. Lipovetsky, G. Debord, J. Baudrillard, G. Schulze, D. Alijevová, M. Petrusek, a pod.). Autori sa zhodujú v tom, že uvedené fenomény vznikajú v dôsledku zániku tradičných spoločností a zmeny mentality súdobej spoločností. V súvislosti s úvahami o dôsledkoch pôsobenia transformácie tradičnej spoločnosti v spoločnosť novú, modernú či postmodernú, sa zaoberajú sociokultúrnymi podmienkami nastúpených zmien a úlohou masových médií. Na tejto báze identifikujú mentálne dispozície a prejavy jednotlivcov. Do popredia záujmu odborníkov sa v tomto kontexte dostáva tiež problematika mediálnej gramotnosti recipientov, ktorá podľa D. Petranovej patrí spolu s funkčnou a informačnou gramotnosťou medzi tie, ktoré si vyžiadala nová doba súčasnej spoločnosti“ (Petranová 2009: 36). Odborníci sa zhodujú na potrebe rozvíjania kritického myslenia, čo znamená „myslieť do hĺbky o informáciách, ktoré človek získava rôznymi spôsobmi“ (Petranová 2007: 141). Na strane druhej však na mediálnom trhu pôsobia médiá, ktorých primárnym cieľom je ekonomický zisk. Ľudmila Čábyová preto apeluje na spoločenskú zodpovednosť médií ako na „dobrovoľný záväzok majiteľa resp. manažmentu, akcionárov, vedenia daného média popri dosahovaní zisku angažovať sa vo veciach, ktoré majú pozitívny celospoločenský dopad“ (Čábyová 2008: 102).

Autorka rozdelila predkladanú štúdiu na štyri tematické časti, v ktorých popisuje a analyzuje trendy, ktoré ovplyvňujú mentalitu súdobej spoločnosti a jej determinovanosť ponukou masových médií: 1) etablovanie konzumnej spoločnosti; 2) oklieštenie masovou kultúrou a exhibícia narcistického ega; 3) fascinácia mediálnou zábavou; 4) „nekrofilná“ televízia versus kultivovaná televízia. Vychádza z myšlienky, podľa ktorej sa stal fenomén mediálnej zábavy pevnou a neodmysliteľnou

súčasťou každodenného života súčasníkov, pretože im poskytuje pôžitky, zážitky, návody, kultúrne kompetencie, ako aj úniky pred sociokultúrnou realitou.

Etablovanie konzumnej spoločnosti

Jean Lohisse, ako aj celý rad bádateľov (H. Arendtová, A. Kloskowska, A. Toffler, H. Tofflerová, Z. Bauman, A. Giddens, atď.) vznik modernej masovej spoločnosti spájajú s priemyselnou revolúciou v 19. storočí. Podľa J. Lohissa zmeny v procese produkcie podmienili vznik novej kolektívnej mentality i štruktúry spoločnosti a prechod ku konzumnej spoločnosti 20. storočia. Nastal obrovský demografický nárast, migrácie značnej časti vidieckeho obyvateľstva, podmienené opustením tradičného spôsobu obživy, ústup alebo úplný zánik stavovsko-korporatívnej organizácie výroby a spravovania spoločenských záležitostí (Lohisse 2003: 127).

Masová spoločnosť vytvorila predpoklady pre vznik a etablovanie masovej kultúry. Hannah Arendtová uvádza, že masová spoločnosť chce najmä „zábavu a tovar ponúkaný zábavným priemyslom, ktoré spotrebuje ako iné konzumné tovary“ (Arendtová 1994: 127). Antonina Kloskowska masovú kultúru identifikuje na základe kvantifikácie ponuky štandardizovaných produktov. Významovo i obsahovo ju označuje ako „súčasnú sprostredkovanie identických alebo obdobných obsahov, vychádzajúcich z malého množstva zdrojov, určených veľkým masám príjemcov, ako aj na jednotlivé formy hry a zábavy veľkých mas ľudí“ (Kloskowska 1967: 69). Masovú kultúru spája tiež s procesmi masovej komunikácie, realizované rôznymi druhmi masových médií. Podľa nej sa v masovokomunikačných prostriedkoch kompletne uplatňujú dve základné kritériá, ktoré charakterizujú masovú kultúru: kritérium kvantitatívne a štandardizačné. Masový človek si vo svojom voľnom – mimopracovnom čase konzumáciou takejto kultúry saturuje potreby zabávať sa, relaxovať, prežívať niečo nevšedné. Konzumná kultúra sa preto v teoretickej reflexii zvykne vnímať ako kultúra určená k spotrebe, ktorej zmyslom a poslaním pre recipienta je pôžitkárstvo a zábava a pre producenta finančný zisk (Kloskowska 1967: 68).

Vo vedeckom diskurze sa v druhej polovici minulého storočia etabloval pojem populárna kultúra ako opozitum konceptov masovej kultúry, ktorá zdôrazňovala najmä priemyselný charakter a protirečila si s ľudovou kultúrou, chápanou v kontexte kolektívnych a individuálnych prístupov. Koncept populárnej kultúry stavia na individuálnych prístupoch, predpokladá schopnosť recipientov z rôznych sociálnych skupín a subkultúr formulovať vlastné významy, ktoré odrážajú ich potreby a ktoré sa líšia od dominantných mainstreamových významov a hodnôt. John Fiske v svojich štúdiách vychádza z predpokladu, že popularita je meradlom toho, či daná kultúra má potenciál na to, aby vyhovovala potrebám svojich príjemcov. Ak má byť istý kultúrny produkt populárnym, musí saturovať potreby a rôznorodé záujmy ľudí, ktorým je určený. Ak teda nesplní základné kritérium, ktorým je úspech na trhu, nemôže byť populárny (Fiske, in: McQuail 1999: 129).

Etablovanie pojmu populárna kultúra súviselo tiež so zmenou pôsobenia médií, s ich špecializáciou a vedomým zacielením tvorcov i producentov na rôzne druhy publika, tzn. na rôzne cieľové skupiny. Časovo možno vznik tohto obdobia datovať od druhej polovice minulého storočia, kedy sa printové médiá začali výraznejšie špecializovať a typologicky členiť podľa špecifických potrieb a nárokov čitateľov. Výraznejšia komercializácia rozhlasového a televízneho vysielania v druhej polovici

minulého storočia okrem iného znamená rozšírenie ponuky, špecializáciu na isté formáty a žánre, s čím súviselo aj sústredenie sa tvorcov a producentov na jednotlivé cieľové skupiny a kreovanie nových druhov publika.

Ukážkovým príkladom zamerania na špecifické cieľové skupiny recipientov je napríklad programová politika MTV. Začala oslovovať stredoškolákov a vysokoškolákov, pričom ich významným spôsobom ovplyvnila vo výbere životného štýlu, získala ich pre originalitu a pôvodnosť. Názoroví vodcovia „cool kids“ (Lipovetsky 2001: 88–94) sa inšpirovali ponukou vzorov a v kolektíve túto subkultúrnu „inakosť“ úspešne prezentovali aj napriek tomu, že ich sebaaprezentácia sa spočiatku stretávala s nepochopením väčšiny. „Inakosť“ „cool kids“ vedela MTV dôsledne komerčne využiť a ponúknuť ako výnosný, a zároveň výnimočný, nekonvenčný produkt. Tí, ktorí spočiatku nemali odvahu stať sa jedinečnými „cool kids“, mohli sa nimi stať bez väčších konfliktov spolu s ostatnými rebelmi, a tiež bez toho, aby boli vytlačení na perifériu society. Je totiž oveľa jednoduchšie napodobňovať vzory rebelov, ako si individuálne kliesniť cestu akceptácie v spoločnosti. Je to jednoduchšie o to viac, o čo viac ich „inakosť“ legitimizuje obľúbená televízna stanica. Dôsledkom akceptácie a napodobňovania vzorov je väčšinou posun ich subkultúrnej identity do prúdu mainstreamu.

Aj tento príklad potvrdzuje, že hranica medzi populárnou kultúrou a masovou kultúrou je veľmi subtílna. V rámci mediálnej produkcie má totiž za istých okolností predpoklady podliehať štandardizácii a komercializácii. Je však potrebné podčiarknuť, že na rozdiel od masovej produkcie v nej ide skôr o zdôrazňovanie ponuky originality tvorivých prístupov, myšlienok, či apriórnosti postojov voči dominantnej ideológii. Podnecuje individualitu, prejavujúcu sa v kreatívnom prístupe k užívaniu si zábavy, rôznych kultúrnych ponúk i spôsobu využitia voľného času. Populárna kultúra ponúka tiež rôzne významy, vďaka ktorým u jej recipientov vyvoláva celý rad interpretácií.

Konzumný charakter masovej a populárnej kultúry významným spôsobom ovplyvnila v 20. storočí najmä mediálna produkcia made in USA. Samuel P. Huntington v tomto kontexte hovorí o ponuke americkej univerzálnej populárnej kultúry. Má charakter spotrebného tovaru a je šírená prostredníctvom médií. Spojené štáty americké vidí v úlohe lídra v rámci produkcie audiovizuálnej kultúry, ktorému pripisuje veľký význam. Tvrdí, že USA majú nadvládu nad svetovou kinematografiou, televíziou a videoprodukciami. Osemdesiatosem zo sto najnavštevovanejších filmov za rok 1993 pochádzalo práve z Ameriky, a to isté sa dá povedať aj o zbere a šírení správ na globálnej úrovni. Tento fakt podľa Huntingtóna svedčí o univerzálnom ľudskom záujme o lásku, sex, násilie, tajomno, heroizmus, bohatstvo a o schopnosti amerických komerčných spoločností využiť tento záujem vo svoj prospech. (Huntington 2001: 54–55).

Oklieštenie masovou kultúrou a exhibícia narcistického ega

Médiá svojou produkciou cieľavedome posilňujú u recipientov túžbu po fascinácii zábavou, ktorá nielenže uspokojuje univerzálny ľudský záujem, ale aj garantuje mediálnym producentom zisk. Fascinácia zábavou umocňuje u recipientov spôsob ich sebaaprezentácie, určuje preferované aktivity vo voľnom čase, životný štýl a posilňuje úsilie oslobodiť sa od zodpovednosti za iných. Jednotlivec sa stotožňuje so

zábavou, ktorá mu ponúka rôznorodé druhy konzumovania, vzrušujúcu plejádu rôznorodých obrazov, rytmov, exotických módných výstrelkov, erotiky a pod. S týmto faktom pracuje tiež mediálny marketing, ktorý „možno považovať za proces, ktorého úlohou je čo najefektívnejšie ponúknuť cieľovému publiku mediálny produkt na mediálnom trhu“ (Čábyová 2010: 5).

Gilles Lipovetsky označuje vyhľadávanie vzrušenia a opojenia súčasníkom za významnú potrebu, ktorej uspokojenie dodáva jeho čoraz fádnejšiemu životu aspoň trochu chuti. V súvislosti so súdobým životným štýlom označuje postmodernú spoločnosť ako humornú alebo komickú. Podľa neho je každá kultúra schopná vyvinúť špecifickú formu komickosti, ale iba postmoderná je v svojej podstate humorná, pretože už neexistuje jasná hranica medzi vážnosťou a komickosťou. Postmoderná spoločnosť totiž vytvorila atmosféru, presiaknutú humorom. Tradičné spoločnosti, ba i moderná spoločnosť, rešpektovali hranicu medzi sviatkami a všednými dňami. Táto hranica však zostáva iba akýmsi „folklórnym reliktom“ v postmodernej pamäti. Svedčí o tom aj správanie sa médií, ktoré nám udalosti nesprostredkovávajú ako drámu, ale skôr ako zábavu.

Teraz sa nosí lacná „pop“ komika, ktorá nenaznačuje žiadnu nadradenosť, žiadny hierarchický odstup. Noví zvodcovia v masových médiách sú poznamenaní banalizáciou, desubstancionalizáciou, personifikáciou: burleskné, heroické alebo melodramatické postavy patria minulosti, teraz sa presadzuje otvorený, nenútený štýl so zmyslom pre humor (Lipovetsky 2001: 169).

Jednotlivci sú fascinovaní zábavou – hľadajú rozptýlenie, dobrodružstvo alebo nové rozmery duchovna, pretože trpia rôznymi druhmi frustrácií, pocitom ohrozenia, neuznania, či obavami z hrozby nekonečnej, priam smrteľnej nudy. Takáto kultúra, podporujúca fascináciu obrazmi, rytmom, zážitkami, formuje osobité prejavy správania i myslenia človeka, ktorého Ch. Lasch nazýva narcisom. Fenomén novodobého narcizmu skúma prostredníctvom analýzy postojev k životu u súčasného Američana (Lasch 1991). Upozorňuje, že jednotlivec je formovaný sociálnymi vplyvmi, ktoré z neho v konečnom dôsledku vytvárajú banálnu osobnosť. Budúcnosť, ani minulosť, pre ňu nemajú žiadny zmysel, pretože žije iba pre prítomnosť, pre uchopenie momentálne prežíanej reality. Spoločnosť z jeho pózy, a zároveň i zo životného pocitu – nostalgie, vyrobila tovar, výhodne predajný na trhu životných štýlov. Narcis je v svojej podstate závislý na iných, avšak trpí na nehynúcu lásku k sebe samému. Zaujímajú ho iba otázky, ktoré súvisia s jeho egom, životom a aj preto je so sebou maximálne spokojný. Dokázal totiž utiecť od vlastných citov, otupieť láskou k sebe a viesť tak napríklad svoj sexuálny život bez vyšších citov a podriať ich živočíšnym, avšak dôsledne kontrolovaným pudom. Lasch tvrdí, že zatiaľ čo atmosféra predchádzajúcej spoločnosti bola „religiózna“, atmosféra súčasnej je „terapeutická“. Jednotlivci totiž netúžia po spásе, ale po ilúziách, žití v blahobyte a spokojnosti, po zdraví a psychickom bezpečí (Lasch 1991: 9).

Zakázané sa postupne odtabuizováva, násilie, sex, tajomno či heroizmus nestimulujú emócie v očakávanej miere, pretože u súčasníkov sa objavujú reakcie na pretlak emocionálnych podnetov – necitlivosť a nostalgia. Dokonca aj prejavy narcizmu a exhibicionizmu u mediálnych hviezd pre recipientovi rýchlo zovšednievajú, pretože sa vytráca sa ich posvätnosť. Na jednej strane bulvárne masmédiá vykresľujú

„celebrity“ ako obyčajných ľudí (nenávidiacich, žiarlivých, násilníckych, promiskuitných, atď.), na strane druhej oslňujú vo svojich hviezdnych rolách (skutkami, životným štýlom, postojmi, bohatstvom, exotikou, atď.). Podľa Z. Hudíkovej

televízie systematicky budujú imidž svojich mediálnych hviezd – redaktorov a moderátorov kľúčových programov, ktoré v sebe zahŕňajú potenciál vysokej sledovanosti. Používajú na to odlišné stratégie, ktoré sú spojené s vyššou alebo nižšou mierou účinnosti, ako napr. mediálna hviezda propagovaná cez domovskú webovú stránku média, ako hviezda džinglu, ako súčasť iných mediálnych programov a projektov, ako moderátor iných formátov, ako súčasť charitatívnych akcií a ako respondent kolegov – žurnalistov (Hudíková 2010: 175–181).

Súčasník hľadá stále nové a nové podnety na kreovaní vlastnej identity a zároveň sa usiluje uspokojovať túžbu po zábave, po hre v nových rolách rôznych identít.

Podľa G. Lipovetského sme svedkami zjavnej antropologickej mutácie, ktorá podnietila zrod nového štádia

krajného individualizmu a exhibicionistickej i nostalgickej nahoty homo sapiens. Móda, reklama a mediálne hviezdy, využívajú celé spektrum pohlavnej prítlačivosti, v každodennom živote je však prvok „sexy“ rozšírený iba málo. Všetdný život neprovokuje, ale je ovládaný teplákovými súpravami, praktickým správaním sa a diskretným používaním líčidiel. Tvrdá pornografia sa stáva banalitou, zatiaľ čo spôsoby prejavovania sexuálneho záujmu sú menej a menej účinné. Erotika sa v masovej kultúre zovšeobecňuje a všetky milostné polohy sú povolené, avšak reálne sexuálne praktiky sú skôr nudné a jednotvárne (Lipovetsky 2001: 71–72).

Pre jednotlivcov znamená permanentné zvyšovanie podnetov – fascinácií, jediný spôsob, ako sa vyrovnat' s hrozbou nudy a zovšednenia. Napodobňujú, prispôbujú, pretvárajú (individualizujú) vzory módnych a kultúrnych dizajnérov, rôznymi spôsobmi saturujú konzumné túžby po luxuse, exotických predmetoch a miestach, či úporne hľadajú vlastnú identitu a sebavyjadrenie. Podľa Ch. Lascha masové médiá zintenzívňujú ich narcistické sny o sláve a obdive a pobádajú ich tomu, aby sa identifikovali s hviezdami a nenávideli „stádo“, tzn. priemerných ľudí (Lasch 1991: 72). Jednotlivci tak konajú pod tlakom dvoch protichodných tendencií. Na jednej strane žijú v oklieštení masovej kultúry ponúkajúcej uniformitu, štandardizáciu, homogenizáciu, „hyperkonzum“. Na strane druhej ich „popkultúrny vzdor“ vedie ku krajnému individualizmu, k snahe odlíšiť sa od iných, k exhibícii narcistického superega a k okázalej sebareprezentácii.

Dôsledkom týchto tendencií je vznik „detinskej“ a „karnevalovej“ spoločnosti, ktorá ponúka zábavu bez hraníc. Spoločnosť kreovaná krajným variantom kultu tela, fascinovaná idolmi a karnevalovou extázou – svetom „naruby“. Spoločnosť, v ktorej dospelí jednotlivci odmietajú dospieť. Dospelosť ich totiž zaväzuje k zodpovednosti a vzdania sa mediálneho voyerstva. Karnevalová a detinská spoločnosť kreuje človeka fascinovaného zábavou, kultom jedla a pitia, kultom tela, mladosti, všemožných pôžitkov, človeka bažiacoho po momentálnom okamihu slávy, bytosť vzdorujúcu i konformnú zároveň.

Fascinácia mediálnu zábavou

Najpopulárnejšiu a najkonzumovanejšiu zábavu bez hraníc v „detinskej“ a „karnevalovej“ spoločnosti ponúkajú v rámci širokospektrálnej ponuky priemyslu kultúry najmä masové médiá. Stephan Russ-Mohl a Hana Bakičová uvádzajú, že v prípade zábavy a zábavnosti mediálnych produktov recipient prirodzene očakáva, že ho médiá budú sprevádzať každým dňom a že mu ponúknu rozptýlenie, pretože sú „pevnou súčasťou spoločnosti zábavy a zábavného priemyslu“ (Russ-Mohl, Bakičová 2005: 23).

Podľa Umberta Eca jedine masové médiá sú schopné „vyvolať živé a nesprostredkované emócie“, pretože ich nenaznačujú, ale ako vzory ich ponúkajú „už hotové“ (Eco 1995: 44). O obľúbenosti ponuky „už hotových“ emócií u recipientov svedčí aj obrovské množstvo zábavy, ktorú nám masové médiá sústavne ponúkajú. Tento fakt potvrdzuje existencia veľkého počtu produkcie žánrov v jednotlivých druhoch masových médií, ktoré majú už tradične rýdzo zábavný charakter (filmových, televíznych, rozhlasových, knižných komédií, tzv. kasových muzikálov, reality show, talkshow, hudobno-zábavných relácií, atď.). Mamediálna zábava ako ponuka špecifických emocionálnych podnetov a stimulov sa nachádza aj v iných žánroch (thriller, kriminálny film, kriminálny seriál, telenovela, prekypujúca lúboštnými vzťahmi, erotickými scénami, dramatickými zvratmi, násilím...). Pre recipientov sú dostupné v kinách, rozhlase, televízii, na DVD či na internetových stránkach. Mediálnu zábavu nám ponúka obrovské množstvo bulvárnych novín a časopisov (printových i internetových), či obrovské množstvo titulov populárnej hudby na CD, programová ponuka najmä komerčných rozhlasových staníc, knižných vydavateľských titulov (od bestsellerov tzv. červenej knižnice cez „zelenú“ knižnicu a komiksy, až po humoristicky či dramaticky ladené rozprávania satirikov alebo životné príbehy rôznych mediálne známych osôb – „celebrít“).

Zábava, explicitne i implicitne zastúpená v širokom spektre mediálnej produkcie, vyvoláva u jednotlivcov silné emocionálne stavy, akými sú smiech, pobavenie, nadšenie, eufória, úžas, fascinácia (postavami, ich skutkami, prostredím, vecami a pod.) či prežívanie veľmi intenzívnych emócií, napríklad smiechu, šoku, zdesenia, zhnusenía, hnevu, zúrivosti, atď. Emocionálne pôsobenie masových médií spočíva vo vyvolávaní silných citových účinkov, o čom podľa Jana Jiráka a Barbary Köpplovej svedčia empiricky zistené a dokázané skutočnosti o reakciách publika na niektoré typy mediovaných obrazov (autori uvádzajú ako príklad reakcie divákov na komerčne úspešný thriller *Čeluste*) (Jiráka, Köpplová 2003: 359). Obsahy vyvolávajúce intenzívne citové odozvy (dojatie, radosť, strach alebo des) predstavujú osobitú oblasť ľudskej komunikácie, ktorá je taká stará ako ľudská kultúra. Bola zastúpená napríklad v obradoch, rituáloch, poézii, divadle, literatúre, rôznych formách ľudovej zábavy v staroveku, stredoveku i novoveku. Avšak až masové médiá jej dali oveľa širší priestor a rôzne možnosti stvárnenia. „Strašidelné príbehy, horory (a od poslednej tretiny 20. storočia i filmové a knižné thrillery) sa snažia vzbudiť des, strach, napätie, milostné príbehy sa pokúšajú vyvolať dojatie... Od deväťdesiatych rokov sa k tejto množine mediálnych produktov pridali súťaž reality show v televízii (*Big Brother*, *VyVolení*, *Výmena manželiek*, *Pošta pre teba* atď.), ktoré sú taktiež zamerané na vyvolávanie silných emocionálnych odoziev (Jiráka, Köpplová 2003: 359).

V prípade vymedzenia osobitostí a rôznych prístupov k tvorbe masmediálnej zábavy ide podľa Denisa McQuaila najmä o ponuku rôznorodých fiktívnych a dramatických foriem. Ich primárnou úlohou je vtiahnuť diváka do fantázie, deja, ktoré sú obvykle zasadené do realisticky vyznievajúceho rámca. Mediálny obsah väčšinou neprináša nejaké špecifické posolstvo, ale prostú, nekomplikovanú, ľahko pochopiteľnú zábavu, ktorej cieľom je vtiahnuť ľudí do iných svetov. Do svetov imaginácie, dramatických dejov a emócií. „Texty zapojené do tohto úsilia majú tendenciu byť relatívne otvorené a nemusia veľmi fungovať na kognitívnej úrovni“ (McQuail 1999: 276).

Výskumy v poslednom desaťročí však ukazujú, že svet imaginácie, dramatických dejov a emócií, nie je iba doménou rýdzo zábavnej či dramatickej masmediálnej produkcie, ale aj spravodajstva a publicistiky, ktoré začali byť tvorené v duchu „banálnej infozábavy“. Imrich Jenča v tomto kontexte poukazuje na spôsob výberu a selekcie správ, ich spracovania. Podľa neho popri informačnej hodnote správy hrá pri jej výbere významnú rolu jej „akčnosť, dramatickosť, nezvyčajnosť, napätie, pointa, tieto významy dokonca čoraz častejšie získavajú primárnu spravodajskú hodnotu“ (Jenča 2004: 19–20). Hudíková zdôrazňuje, že „nositeľmi informácií a udalostí v televíznom spravodajstve sú redaktori a moderátori. Spôsob ich komunikácie, opakovane zobrazovaný na televíznej obrazovke, považujú diváci za model, ktorý možno používať aj v reálnych situáciách“. Medzi významné, divákmi vnímané komunikačné prvky, patrí napr. úroveň vyjadrovacích prostriedkov, t.j. „používanie spisovnej podoby jazyka, stavba vety, slovná zásoba, používanie cudzích slov, ale aj vzťah k respondentovi, napr. správanie sa ku komunikačnému partnerovi s iným názorom, kultivovanosť alebo nekultivovanosť alebo nekultivovanosť komunikácie pri citlivých a konfrontačných témach alebo pri konflikte“ (Hudíková 2009: 110).

Brian McNair s odvolávaním sa na novinárske skúsenosti amerického novinára Waltera Cronkita hovorí o nepopierateľnej existencii infotainmentu v spravodajských médiách. Cronkit počas svojej praxe nadobudol presvedčenie, že trend infotainmentizácie je dôsledkom zmeny spravodajstva verejnej služby v službu komerčnú. Spravodajstvo bolo totiž vždy stratovou zložkou a až v osemdesiatych rokoch minulého storočia sa začalo meniť na oblasť vytvárajúcu zisk (vyššia sledovanosť a čítanosť = väčší záujem inzerentov o kúpu reklamného priestoru) (McNair 2004: 123). Úsilie dosiahnuť prítlačivosť spravodajských obsahov je založené na dynamickom príbehu, strihu, obraze, atypických situáciách, zaujímavých udalostiach, na nekonvenčných hrdinoch (vrachoch, prostitútkach, zlodejoch, asociáloch, spevákoch, hercoch, modelkách, a pod.). Imrich Jenča však podčiarkuje, že médiá si osvojujú ako významný zábavný prvok tiež veľmi flexibilné a časté informovanie o „mediálnom násilí detí a mladeže“ (Jenča 2009: 22). Infotainment „zjednodušuje, dopĺňa, upravuje, dramatizuje alebo celkom mení autentické udalosti a výroky o nich“ (Bartošek, Tušer, in: Tušer *et al.* 2010: 26–27).

„Nekrofilná“ televízia versus kultivovaná televízia

Prevažná väčšina kontinuálnych výskumov sledovanosti televíznych programov v komparácii s počúvanosťou rozhlasových staníc alebo čítanosťou periodickej tlače dokazuje, že televízia má najpočetnejšie publikum. Zároveň sa výskumy zhodujú v tom, že najobľúbenejšími programami vysielania televíznych staníc sú

zábavné programy, alebo tzv. ľahké dramatické žánre (thrillery, kriminálne filmy), tvoriace väčšinu televízneho vysielania. V rámci programovej štruktúry netvorí iba najpočetnejšiu skupinu špecificky zameraných programov, ale zábava je tiež základným stavebným prvkom i princípom ostatných programov a žánrov. Aj preto väčšina autorov označuje televíziu ako dominantné médium v oblasti produkcie a sprostredkúvania zábavy v rôznych typoch programov (N. Postman, D. McQuail, J. Thompson, D. Prokop, M. Kunczik, E.M. Brown, P. Elliot, J. Fiske, U. Eco, I. Ramonet, B. McNair B. Blažek, J. Jiráček, B. Köpplová, M. Mistrík, M. Žilková, atď.).

Mohutný trend infotainmentizácie a vnášania zábavných prvkov v jednotlivých typoch masových médií je evidentný najmä v posledných dvoch desaťročiach. Najvypuklejšie ho možno identifikovať v televíznej tvorbe. Na postupnú premenu prístupu k tvorbe televíznych programov upozorňuje Pierre Bourdieu v publikácii *O televízii* (2002). Popisuje v nej spôsob, akým masové médiá, najmä televízia, ale aj seriózne francúzske denníky a týždenníky, interpretujú kultúrne javy a významy vo Francúzsku. Poukazuje hlavne na premeny televízie od jej začiatkov po koniec posledného desaťročia minulého storočia. Tvrdí, že televízia v 50. rokoch sa snažila byť skutočne dôslednou a zodpovednou kultúrnou inštitúciou, k čomu využívala aj svoje monopolné postavenie. Produkovala a televíznym divákovi vnucovala produkty s vysokými kultúrnymi nárokmi, ako napríklad dokumenty, adaptácie klasických literárnych diel, kultúrne debaty atď. Týmto spôsobom sa usilovala pozitívne kultivovať „vkus širokej verejnosti.“ Televízia 90. rokov sa podľa neho „snaží o jeho využívanie, podkladanie sa tomuto vkusu, aby zasiahla čo najširšie publikum tým, že ponúka divákovi primitívne produkty, ktorých paradigmatom je talkshow, reality-show – realistické výseky zo života, exhibovanie bez závoja často extrémnych skúseností, ktoré sú schopné uspokojiť istý voyeurizmus a exhibicionizmus“ (Bourdieu 2002: 45). Televízia deväťdesiatych rokov je schopná ponúknuť iba televízne súťaže, reality-show, v ktorých ľudia horia túžbou účinkovať, ak nie inak, tak aspoň ako diváci, len aby dosiahli vytúžený okamih vlastného zviditeľnenia (Bourdieu 2002: 45).

Taktiež Ignacio Ramonet programovú ponuku a jej obsahy súčasných televíznych spoločností zužuje iba na zábavu. Príčinu vidí v snahe televíznych spoločností zachovať si priazeň u diváckeho publika, pretože na televíznom trhu je obrovská konkurencia. Tá núti novinárov hľadať za každú cenu senzácie, byť prvými na mieste a čo najrýchlejšie o nich pôsobivým spôsobom informovať divácku verejnosť. Súčasná televízia je podľa neho „nekrofilná,“ pretože sa „živí hlavne krvou, násilím a smrťou“ (Ramonet 2003: 148). „Nekrofilná“ televízia je povrchná, neoveruje informácie, manipuluje. Novinári pracujú v atmosfére krajnej nezodpovednosti k informáciám i recipientom. Sú povrchní pri spracúvaní materiálov, pretože ich k tomu núti konkurencia a imperatívne nastavené kritérium úspešnosti – priniesť čo najpôsobivejšie divadlo. Ramonet v tomto kontexte poukazuje na zjavný paradox: „Čím viac sa komunikuje, tým menej sa informuje a tým viac sa dezinformuje“ (Ramonet 2003: 149).

Jeden z ďalších významných kritikov Neil Postman považuje televíznu zábavu za „zastrešujúcu ideológiu celej televíznej komunikácie“. Problém nevidí v tom, že televízia ponúka zábavné témy, ale v tom, že akékoľvek témy (aj tragické, katastrofické, politické, a pod.) „mení na zábavu“ (Postman 1999: 95). Rozkladné tendencie

vidí v schopnosti masových médií miast' ľudí triviálnosťami, ktoré ich vťahujú do kolobehu nekonečnej zábavy (Postman 1999: 164–165).

Vo vedeckej reflexii problematiky televíznej zábavy existujú aj menej kritické názory. Udo Göttlich a Reiner Winter napríklad poukazujú na pozitívnu stránku masmediálnej zábavy. Pre jednotlivca predstavuje vytváranie pozitívneho vzťahu k okoliu, kreuje človeka tešiaceho sa zo života. Podľa nich napríklad preferovanie určitého hudobného zamerania implikuje špecifický životný štýl, je známkou odlíšenia sa od ostatných a predovšetkým prináša pocit spolupatričnosti s určitým spoločenstvom. Dôležitú rolu pritom zohrávajú príjemné, niekedy až exaltické zážitky či eufória (Göttlich, Winter 2000: 9). M. Kunczik, odvolávajúc sa na Bosshartovu štúdiu, poukazuje na postoje mediálnych tvorcov vo Švajčiarsku, ktorí chápu televíznu zábavu ako prirodzené miešanie zábavy, informovania a vzdelávania. Ich hlavným cieľom nie je relaxácia a pobavenie divákov, ale ich pozitívna manipulácia a vzdelávanie. „V uvoľnenej atmosfére sa divák bez nejakého veľkého úsilia môže poučiť, že sú tiež iné veci na svete a že bezpečnostné pásy je potrebné mať priebežne zapnuté“ (Bosshart, in: Kunczik 1995: 83–84).

Záver

Uvedené postoje autorov k fenoménu zábavy v spoločnosti a médiách svedčia o niekoľkých faktoch: Zábava sa stala pevnou súčasťou každodenného života jednotlivcov. Fascinácia zábavou určuje u recipientov výber aktivít vo voľnom čase, ich životný štýl a posilňuje ich úsilie oslobodiť sa od zodpovednosti za iných. Jednotlivci vyhľadávajú zábavu, ktorá mu ponúka rôznorodé druhy konzumovania, vzrušujúcu plejádu rôznorodých obrazov, rytmov, exotických módných výstrelkov, erotiky, a pod. Na jednej strane žije pod tlakom pravidiel masovej kultúry, jej uniformity, štandardizácie, homogenizácie, „hyperkonzumu“. Na strane druhej ho popkultúrna snaha po „inakosti“ vedie ku krajnému individualizmu, k exhibícii narcistického superega a k excentrickej sebaaprezentácii. Najpopulárnejšiu a najkonzumovanejšiu zábavu bez hraníc mu ponúkajú najmä masové médiá. Recipient je médiami sprevádzaný každý deň, na každom kroku. Ponúkajú mu bohatý výber zo širokospektrálnej ponuky rôznych typov zábavných programov, žánrov, ale aj programov, do ktorých sú cieľavedome implikované prvky rozptýlenia a vzrušenia. Mediálna zábava vyvoláva u jednotlivcov silné emocionálne stavy – smiech, pobavenie, nadšenie, eufória, úžas, fascináciu – či prežívanie veľmi intenzívnych emócií, napríklad smiechu, šoku, zdesenia, zhnusenía, hnevu, zúrivosti, atď. Na jednej strane autori poukazujú na zhubný vplyv mediálnej zábavy na jednotlivca i spoločnosť, na strane druhej vyzdvihujú jej schopnosť regenerovať sily, informovať, vzdelávať a vychovávať nenásilným, pútavým spôsobom. Bez ohľadu na polemiku oboch názorových skupín možno konštatovať, že fenomén mediálnej zábavy (hlavne televíznej) sa stal pevnou a neodmysliteľnou súčasťou každodenného života súčasníka. Mediálna zábava mu poskytuje pôžitky, zážitky, návody, kultúrne kompetencie, úniky pred realitou. To sú dôvody, prečo je ňou fascinovaný a v konečnom dôsledku i mentálne formovaný.

Literatúra

- Arendtová H., 1994, *Krize kultury*, Praha.
- Bourdieu P., 2002, *O televizi*, Praha.
- Burton G., Jiráček J., 2001, *Úvod do studia medií*, Brno.
- Čábyová L., 2008, *Základné oblasti a problémy spoločensky zodpovedného podnikania*, in: J. Matúš, L. Čábyová, K. Ďurková, *Nové trendy v marketingu*, Trnava.
- Čábyová L., 2010, *Mediálny marketing*, Trnava.
- Göttlich U., Winter R. (ed.), 2000, *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*, Köln.
- Hudíková Z., 2009, *Profesionálne kompetencie redaktora televízneho spravodajstva*, in: S. Magál, M. Mistrík, M. Solík, *Masmediálna komunikácia a realita II*, Trnava.
- Hudíková Z., 2010, *Marketing mediálnych hviezd – aplikácia na televízne prostredie*, in: J. Matúš, D. Kollárová, *Nové trendy v marketingu*, Trnava.
- Huntington P.S., 2001, *Střet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu*, Praha.
- Jenča I., 2004, *Rozhlasové spravodajstvo*, Bratislava.
- Jenča I., 2009, *Mediálne násilie detí*, in: S. Magál, M. Mistrík, M. Solík, *Masmediálna komunikácia a realita II*, Trnava.
- Jiráček J., Köpplová B., 2003, *Médiá a spoločnosť*, Praha.
- Kloskowska A., 1967, *Masová kultúra*, Praha.
- Kunczik M., 1995, *Základy masové komunikace*, Praha.
- Lasch Ch., 1991, *The Culture of Narcissism*, New York.
- Lipovetsky G., 1999, *Soumrak povinnosti. Bezbolestná etika nových demokratických časů*, Praha.
- Lipovetsky G., 2001, *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualizmu*, Praha.
- Lipovetsky G., 2007, *Paradoxní štěstí. Esej o hyperkonzumní společnosti*, Praha.
- Lohisse J., 2003, *Komunikační systémy. Socioantropologický pohled*, Praha.
- Magál S., Mistrík M., Solík M., 2009, *Masmediálna komunikácia a realita I*, Trnava.
- McNair B., 2004, *Sociologie žurnalistiky*, Praha.
- McQuail D., 1999, *Úvod do masovej komunikácie*, Praha.
- Petranová D., 2007, *Podstata a význam kritického myslenia v mediálnej výchove*, in: S. Magál, M. Mistrík, D. Petranová, *Mediálne kompetencie v informačnej spoločnosti*, Trnava.
- Petranová D., 2009, *Reálny pohľad na stav mediálnej výchovy na Slovensku*, in: S. Magál, S. Mistrík, M. Solík, *Masmediálna komunikácia a realita II*, Trnava.
- Postman N., 1999, *Ubavit se k smrti*, Praha.
- Ramonet I., 2003, *Tyranie médií*, Praha.
- Russ-Mohl S., Bakičová H., 2005, *Žurnalistika. Komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*, Praha.
- Tušer A. et al., 2010, *Praktikum mediálnej tvorby*, Bratislava.
- Tušer A., 2010, *Ako sa robia noviny*, Bratislava.

Mental “Corridor” of the Media Society: Fascination by Entertainment**Abstract**

In the paper the author points out current life-style trends, which are largely influenced by the mass media and the entertainment industry. In the course of two centuries, the mass media and the entertainment sector have become important factors in shaping the mentality of post-modern society. The aim of the article is to analyze the phenomenon of media entertainment which has become an indispensable part of contemporary society's everyday life. People are fascinated by entertainment because it gives them pleasure, experience, cultural competences but also allows to escape from reality.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Alicja Wosik

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka w Sanoku

Czy globalizacja języka mediów jest nieunikniona? Analiza telewizyjnych serwisów informacyjnych różnych krajów

Wstęp

Na przełomie XX i XXI wieku cywilizacyjna globalizacja staje się faktem. Rozwój komunikacji – tej służącej do przemieszczania się i tej niosącej informację – sprawia, że ludzie rozrzućeni po całym świecie przejmują od siebie nawzajem obyczaje, stroje, systemy wartości, a nawet słownictwo. Zanikają rzadko używane języki na rzecz tych powszechnie stosowanych – według UNESCO niemal połowa z 6000 języków świata jest zagrożona zanikiem w ciągu 2–3 pokoleń, choć nie jest to wyłącznie wina mediów¹. „Era Big Brothera” to nie tylko czas przełamywania obyczajowych tabu i podglądania na żywo życia innych ludzi, to także czas oglądania i naśladowania tych samych licencjonowanych programów telewizyjnych – widzowie zasiadający w różnych częściach świata przed odbiornikami śledzą akcję rozgrywającą się w tej samej scenografii i opartą na tym samym scenariuszu. Upodabniają się do siebie także studia telewizyjnych serwisów informacyjnych, prezenterzy i zawartość samych informacji. Pośpiech wymusza uniformizację technologii i działań. Jedyne, co wyraźnie różni te programy, to język. Ale jak dalece?

Telewizja odgrywa w procesie globalizacji szczególną rolę. Jako „starsza siostra” internetu oddziałuje na ludzkie umysły już od przeszło półwiecza. Dla miliardów mieszkańców Ziemi wciąż stanowi główne źródło informacji o świecie. Ruchomy obraz oraz towarzyszące mu dźwięki i słowa w naturalny, znany ludzkim zmysłom od urodzenia sposób docierają do umysłów widzów. Takie nośniki informacji jak: fotografia, film, radio, telewizja „przenoszą informację o rzeczywistości w sposób imitujący bezpośredni jej odbiór. Jesteśmy tu odbiorcami wrażeń wizualnych i audialnych, których podobieństwo do naturalnych jest tak oczywiste, że

¹ B. Comrie, S. Matthews, M. Polinsky, *Atlas języków świata*, tłum. P. Gąsiorowski, Poznań 1998: „Globalne środki łączności, które odegrały tak ważną rolę w ekspansji języka angielskiego i innych języków dominujących, mogą się jeszcze przyczynić do zachowania języków ginących. Technika multimedialna, zdolna przechować mowę, śpiew i obraz w dowolnej kombinacji, lepiej nadaje się do tego celu niż tradycyjna książka. Jeśli w XXI w. nastąpi dalsze zużycie różnorodności języków, nie całą winę będzie można przypisać technice i mediom”.

mamy poczucie obcowania z realnym światem”². Telewizja ma jeszcze tę cechę, że w przeciwieństwie do internetu nie wymaga od odbiorców aktywności. Wystarczy włączyć odbiornik i zasiąść w fotelu. Na dodatek przed jednym odbiornikiem mogą zasiadać jednocześnie dziesiątki osób. Tymczasem internet to medium wymagające zaangażowania (przewijania stron, otwierania ich zawartości, wpisywania treści *etc.*) i zindywidualizowanego odbioru. Z tego względu rola telewizji w przekazywaniu informacji wydaje się wciąż niesłuchanie istotna.

Badanie języka telewizji to zadanie nie tylko dla językoznawcy. Głęboka symbioza tekstu i obrazu, ich wzajemne oddziaływanie i przenikanie strumieni informacji płynących do widza sprawiają, że tych dwóch warstw nie da się analizować oddzielnie³. A to oznacza, że aby dotrzeć do celu badań, trzeba poruszać się po terenie zastrzeżonym dla specjalistów różnych dziedzin – od filologów, badaczy komunikacji werbalnej i niewerbalnej, przez kognitywistów, psychologów, po filmoznawców i teoretyków kina. Niniejsza praca w nieunikniony sposób musi więc mieć charakter interdyscyplinarny.

Równie ważną jak tekst częścią tej pracy są materiały audiowizualne. Zapis poniższych obserwacji w formie pisemnego referatu ilustrowanego nieruchomymi obrazami nie jest w stanie oddać całego układu złożonych wzajemnych relacji występujących pomiędzy słowem a ruchomym obrazem, relacji wpisanych jeszcze w kontekst interakcji zachodzących w obrębie samego ruchomego subkodu wizualnego. Jak pisze Dobrosław Bagiński w *Magii obrazu*:

żyjemy dziś, na przełomie epok, w świecie, którego nie tłumaczy już zwerbalizowana nauka. Ona bowiem, ze swoimi regułami dyskursu i dowodu, posuwa się szlakami składni językowej. Szkoła, a także uniwersytety są wpisane w tę logikę i dlatego w „imagologicznym”⁴ rankingu zajmują dalekie miejsca. W tych instytucjach akcja wciąż toczy się w krainie słów, w życiu już w krainie obrazów.

Na dodatek na rynku badawczym obecne są głównie prace monolingwistyczne, a więc dotyczące języka środków masowego przekazu w danym kraju. Brakuje natomiast pozycji przekrojowych i porównawczych, zestawiających właściwości języka mediów różnych narodów. A tylko takie prace pozwolą ocenić, jak daleko posunięty jest proces globalizacji w tej nieodłącznej dziś sferze działalności człowieka, jaką są media⁵.

² D. Bagiński, *Magia obrazu*, [w:] *Psychologiczne aspekty odbioru telewizji*, red. P. Francuz, Lublin 2004, t. 2, s. 15.

³ M. Hendrykowski, *Słowo w filmie*, Warszawa 1982, s. 7: „Wykluczyć należy zwłaszcza wszelkie podejście typu statycznego, traktujące ten kompleks zjawisk jako rzeczywistość zastygłą w bezruchu i niezmienną, a w samym materiale słownym upatrujące obiekt tak czy inaczej autonomiczny względem filmowej całości, wewnątrz której występuje”.

⁴ „Imagologia” to termin wymyślony przez Milana Kunderę dla nazwania siły i dominacji obrazu we współczesnej komunikacji – M. Kundera, *Nieśmiertelność*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2002.

⁵ W. Cwalina, E. Dzienis, *Wpływ źródła przekazu na odbiór i ocenę telewizyjnych programów informacyjnych*, [w:] *Psychologiczne aspekty odbioru telewizji*, op. cit., s. 299.

Definicje podstawowych ujęć stosowanych w pracy

Globalizacja

W niniejszej pracy terminem globalizacja określa się zespół zjawisk polegających na uniformizacji wielu dziedzin ludzkiej aktywności, a spowodowanych światowym przepływem informacji i ludzi. Zdaniem wielu badaczy mediów (McQuail 1969⁶; McQuail 1994⁷; Thompson 1994⁸; Tunstall, Palmer 1991⁹) za sprawą ponadnarodowego przepływu informacji powstaje większy, globalny system obejmujący swoim działaniem także politykę, gospodarkę i kulturę.

Telewizyjny serwis informacyjny

Terminem „telewizyjny serwis informacyjny” określa się w niniejszej pracy cykliczny program emitowany w telewizji, a zawierający krótkie informacje o bieżących wydarzeniach (zwane potocznie „newsami”). Programy te są wyraźnie wyodrębnione z całego przekazu telewizyjnego, mają różny czas trwania, zamykający się na ogół w przedziale od 7 do 30 minut, i nawet w mediach komercyjnych są pozbawione reklam. Cykliczność wyraża się w stałej porze i odstępach nadawania. Często jest to kilka pasm emisyjnych w ciągu dnia, a niektóre stacje telewizyjne tworzą osobne kanały informacyjne (np. CNN, FOX News, SKY News, DW czy polski kanał TVN24). Funkcja informacyjna jest jednym z kluczowych zadań, jakie stawia się przed środkami masowego przekazu, a polega ona na dostarczaniu odbiorcy wszechstronnego opisu rzeczywistości i zdarzeń w niej występujących (McQuail 1994)¹⁰.

Język mediów

Badacze języka mediów, a w szczególności języka telewizji napotykają zaraz na starcie zasadniczą trudność. Słowo (pismo i mowa) w telewizji jest zaledwie subkodem wchodzącym w nieustanne interakcje znaczeniowe z innymi subkodami: wizualnym, muzycznym, efektów dźwiękowych, relacji proksemicznych, niewerbalnych gestów i znaków mimicznych, znaków ikonicznych, i nabierającym w kontakcie z nimi nowych znaczeń. Wynikający z tych interakcji efekt końcowy – odbiór informacji przez widza – nie jest prostą sumą tych subkodów, dlatego odrębne rozpatrywanie samego subkodu językowego nie prowadziłoby do właściwych wniosków badawczych. Na problem ten zwrócili uwagę zwłaszcza badacze zachodni, gdzie ta tematyka doczekała się obszernej literatury. Francuski socjolog i medioznawca

⁶ D. McQuail, *Towards a Sociology of Mass Communications*, London 1969.

⁷ D. McQuail, *Mass Communication and the Public Interests. Towards Social theory for Media Structure and Performance*, [w:] *Communication Theory Today*, red. D. Crowley, D. Mitchell, Cambridge 1994, s. 235–253.

⁸ J.B. Thompson, *Social Theory and the Media*, [w:] *Communication Theory Today*, op. cit., s. 27–49.

⁹ J. Tunstall, M. Palmer, *Media Moguls*, London 1991.

¹⁰ D. McQuail, *Mass Communication...*, op. cit.

Michel Tardy¹¹ wyznaczył zasadę *signifiant linguistique + signifiant iconographique = signifiant intersémiotique*. Według Tardy'ego

telewizja przekazuje tekst lingwistyczny wraz z sytuacją, w której został użyty. Tekst językowy ulega zmianie wraz ze zmianą towarzyszącej mu sytuacji. W ten sposób został podniesiony drugi istotny składnik językowego przekazu telewizyjnego – sytuacja w procesie komunikowania. Wynika stąd wniosek, że badania wypowiedzi telewizyjnych są badaniami na płaszczyźnie *parole* i są badaniami socjolingwistycznymi. Te dwa elementy: zależność wypowiedzi telewizyjnych od obrazu i sytuacji, stanowią fundament metodologii badań języka telewizyjnego.

Problem ten opisywali obszernie filmoznawcy. Marek Hendrykowski w pracy *Słowo w filmie* podkreśla:

Sam subkod językowy jest poza filmem systemem w pełni samoistnym (jako tzw. kod języka naturalnego). Wewnątrz filmu zatracą jednak swą samodzielność i jego znaki wchodzi w relacje znaczeniowe z elementami subkodów. [...] Wewnętrzna jedność audiowizualna struktury widowiska filmowego oznacza w istocie pełną integrację i funkcjonalne podporządkowanie wszystkich subkodów znakowych danej całości komunikacyjnej¹².

Ciekawy eksperyment dotyczący zapamiętywania przez widzów warstwy werbalnej i wizualnej serwisów informacyjnych przeprowadziła w 1990 roku amerykańska badaczka Doris Graber. Okazało się, że uczestnicy eksperymentu lepiej przypominali sobie informacje wizualne (34%) niż werbalne (16%). Ponadto informacje wizualne rzadziej, bo u 44% widzów, ulegały zniekształceniu, podczas gdy werbalne aż u 75% respondentów. I tu ważna obserwacja – ilość błędów znacząco spadała, gdy materiał werbalny był wsparty wizualnym, tak jak to się dzieje w pełnym przekazie telewizyjnym. Skoro więc jednoczesny odbiór kanałów audio i wideo prowadzi do lepszego zapamiętania informacji niż w przypadku samego audio i samego wideo, to mamy do czynienia z rodzajem osobnego, utartego kodu audiowizualnego, który nie jest prostą sumą subkodów audialnego i wizualnego.

W takim przekazie intersemiotycznym można wyróżnić pięć zasadniczych interakcji występujących między tekstem a obrazem.

Interakcja konfliktowa (ang. *conflicting relationship*, fr. *annulation*)

Ten typ interakcji występuje, gdy tekst jest w konflikcie (jest sprzeczny) z obrazem. U odbiorcy wywołuje to efekt groteski (zamierzonej lub niezamierzonej) lub zupełnie niezrozumienie.

Dobitnym przykładem tego typu interakcji skutkującej wrażeniem groteski są sceny z filmu dokumentalnego Marcela Łozińskiego pod tytułem *Moje miejsce*, w której szatniarz siedzący nieruchomo za pustym kontuarem opowiada, jak nerwową ma pracę, natomiast kobieta obsługująca WC opowiada zmęczonym głosem, jak

¹¹ M. Tardy, *Procès linguistique et procès iconographique dans les messages télévisuels. Textes et discours non littéraires*, „Langue française”, nr 28, décembre 1975.

¹² M. Hendrykowski, *Słowo w filmie*, op. cit., s. 21, 88.

Czy globalizacja języka mediów jest nieunikniona?...

[137]

bardzo lubi to robić. Ten typ interakcji dowodzi, że dopiero w kontakcie z obrazem słowa nabierają właściwego znaczenia i jak bardzo zawodną metodą badawczą byłoby badanie samego subkodu językowego.



Rys. 1. Interakcja konfliktowa – tekst „ogromny tłum przyszedł na demonstrację” jest sprzeczny z warstwą obrazu



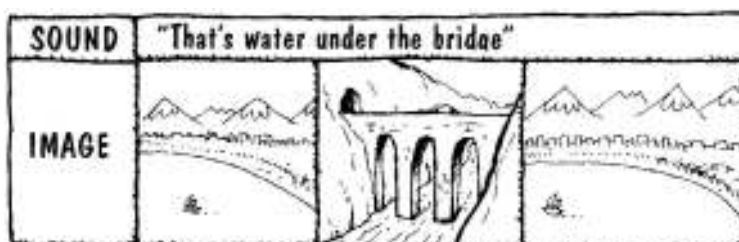
Rys. 2. Konflikt obrazu i tekstu wywołuje groteskę – słowa szatniarza: „Ja mam większą odpowiedzialność. To jest bardzo odpowiedzialna i nerwowa praca. Tu trzeba się denerwować”, są sprzeczne ze statycznym, długim ujęciem i karykaturalnie małą sylwetką bohatera siedzącego w pustawej szatni (kadr z filmu *Moje miejsce*, reż. Marcel Łoziński, zdj. Andrzej Adamczak)



Rys. 3. Inny przykład konfliktu obrazu i tekstu w ww. filmie – kobieta obsługująca męskie WC mówi zmęczonym głosem: „Ja już tu pracuję 17 lat. No i mi się tu podoba wszystko. No i jestem zadowolona z tego tu”

Interakcja alienacyjna (ang. *alienating relationship*, fr. *aliénation*)

Tekst dominuje nad obrazem, funkcjonuje niemal w oderwaniu (alienacji) od obrazu lub obraz jedynie wielokrotnie powtarza to, co zostało już wcześniej powiedziane w tekście:



Rys. 4. Interakcja alienacyjna – tekst „Woda płynie pod mostem” dominuje nad obrazem, funkcjonuje samodzielnie w oderwaniu (alienacji) od obrazu lub obraz wielokrotnie powtarza to, co zostało już wcześniej powiedziane w tekście

Interakcja pleonastyczna (ang. *pleonastic relationship*, fr. *superposition*)

Tekst i obraz dokładnie się odzwierciedlają, towarzysząc sobie równolegle („dosłowność” obrazu) – nie wnosi to dodatkowych informacji, pomaga jednak odbiorcy zrozumieć i utrwalić treść wiadomości:



Rys. 5. Interakcja pleonastyczna – tekst „Dziś, w Nicei...” dokładnie odzwierciedla obraz i nawzajem

Te dwa kolejne typy interakcji właściwe są zwłaszcza telewizyjnym „newsom”, gdzie w krótkim czasie autor musi przekazać i utrwalić w pamięci widza dużą ilość informacji. Jest to rodzaj ekranowej redundancji. Calvin Pryluck krytykuje badaczy, którzy kwestionowali celowość takich synchronicznych przedstawień. „Lindgren¹³, którego poglądy wcale nie były wyjątkowe, szydził z ukazywania obrazu szczekającego psa wraz z odgłosem szczekania. »Nie mówi to nam nic, o czym nie wiedzieliśmy wcześniej, nie wzbogaca ekspresyjnych cech obrazu, jest to tylko i wyłącznie szczekający pies«. Jednak zdaniem Prylucka

redundancja w komunikacji obrazowej zapobiega błędom. [...] Strumienie informacyjne w programach przeznaczonych dla dzieci, także w wielu innych programach telewizyjnych, są redundantne w sensie zapobiegania błędom, obejmują bowiem dużą ilość przekazów o jednakowej treści. Przesada, wyolbrzymienie, nadmiar, występują tu na licznych poziomach kinetycznych i lingwistycznych. [...] Innymi słowy ochrona przed błędem zmniejsza rozbieżność odbioru. [...] Przeciwnością redundancji jest kondensacja i ograniczenie lub brak wskazówek¹⁴.

Interakcja zwielokrotniająca (ang. *potentiated relationship*, fr. *démultipliation*)

Tekst i obraz uzupełniają się, wzbogacają, bez powtarzania treści wyrażonej w jednej lub w drugiej warstwie:



Rys. 6. Interakcja zwielokrotniająca – tekst „Dziś, w Nicei...” uzupełnia obraz (i nawzajem) bez powtarzania treści wyrażonej w jednej lub w drugiej warstwie

¹³ E. Lindgren, *The Art of the Film*, London 1963, s. 128, cyt. za: C. Pryluck, *Źródła znaczenia w filmie i w telewizji*, tłum. J. Mach, Warszawa 1988, s. 130.

¹⁴ C. Pryluck, *Źródła znaczenia w filmie i w telewizji*, op. cit., s. 135.

Ten typ interakcji obraz – tekst obecny jest również w telewizyjnych serwisach informacyjnych, lecz wymaga większej wprawy odbiorcy, bo niesie jednocześnie dwa odmienne, ale uzupełniające się strumienie informacji.



Rys. 7. Interakcja kreacyjna – tekst jest zredukowany do minimum lub znika całkowicie na rzecz narracji obrazem

Takie opowiadanie obrazem zasługuje na miano kreacyjnego, gdyż uzupełnione jedynie dźwiękami otoczenia i naturalnie zarejestrowanymi scenami zachęca odbiorcę do samodzielnego tworzenia brakujących elementów narracji, pozostawia wolne pole jego wyobraźni, pobudza do myślenia, interpretacji i artystycznej kreacji.

Podobnej klasyfikacji dokonał też Marek Hendrykowski¹⁵, proponując następujących 5 kategorii interakcji zachodzących między tekstem a obrazem:

- I – prymat samowystarczalnego obrazu nad słowem,
- II – nadrzędność niesamodzielnego obrazu nad słowem,
- III – równorzędność obrazu i słowa,
- IV – nadrzędność niesamodzielnego słowa nad obrazem,
- V – prymat samowystarczalnego słowa nad obrazem.

Badacz zauważa przy tym, że:

Podobnie jak film również telewizja nie od razu nauczyła się wydobywać i podkreślać kinematograficzne (telegeniczne) właściwości użytkowanego materiału słownego. Nie od razu też zdołała wykształcić istniejący dzisiaj bogaty repertuar znaków werbalnych z wszelkimi innymi rodzajami znaków, jakie występują w przekazie telewizyjnym.

Na potrzeby badań filmowych Hendrykowski tak określa znaki filmowe i znaki językowe:

Znak filmowy definiuję [...] jako wszelki obiekt kinematograficzny będący nośnikiem znaczenia i pozostający w relacji z innymi podobnymi mu obiektami. Znak językowy w filmie, umownie zwany tu słowem, jest szczególnym wariantem takiego obiektu. Od swoich heterogenicznych współodpowiedników różni się przynależnością do wyspecjalizowanego systemu znakowego, który został już precyzyjnie opisany w kategoriach lingwistycznych. Przekaz filmowy bazuje w aspekcie komunikacyjnym na znaczeniowórczych zestawieniach takich niesamoistnych różnopochodnych elementów, mających „na zewnątrz”, poza filmem, różny stopień semiotyczności, lecz w samym filmie przejawiających sens określony – będący wypadkową dialektycznego napięcia znaczeń własnych i kontekstowych¹⁶.

¹⁵ M. Hendrykowski, *Słowo w telewizji*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Warszawa 2002, s. 274.

¹⁶ M. Hendrykowski, *Słowo w filmie*, op. cit., s. 20.

Subkod wizualny

Wraz z postępowaniem technologicznym subkod wizualny w telewizji staje się coraz bardziej złożony. Pierwotnie składał się tylko z odpowiednio dobranych i zmontowanych kadrów filmowych. Z czasem – zwłaszcza z rozwojem grafiki komputerowej – doszły do tego zaawansowane elementy graficzne: czołówki, tyłówki, sygnały stacji, plansze międzyujęciowe, loga stacji, znaki ikoniczne zwiastujące temat, symbole określające dopuszczalny wiek widzów, efekty specjalne itp. Jest to szczególnie widoczne właśnie w serwisach informacyjnych, gdzie w krótkiej jednostce czasu autorzy próbują zmieścić możliwie dużą ilość informacji.



Rys. 8. Kadr z serwisu informacyjnego CNN. Obraz niesie co najmniej 11 różnych informacji wizualnych i tekstowych



Rys. 9. Chaos informacyjny na ekranie – kilkanaście informacji częściowo powielających te same treści

Subkod języka pisanego (napisy ekranowe)

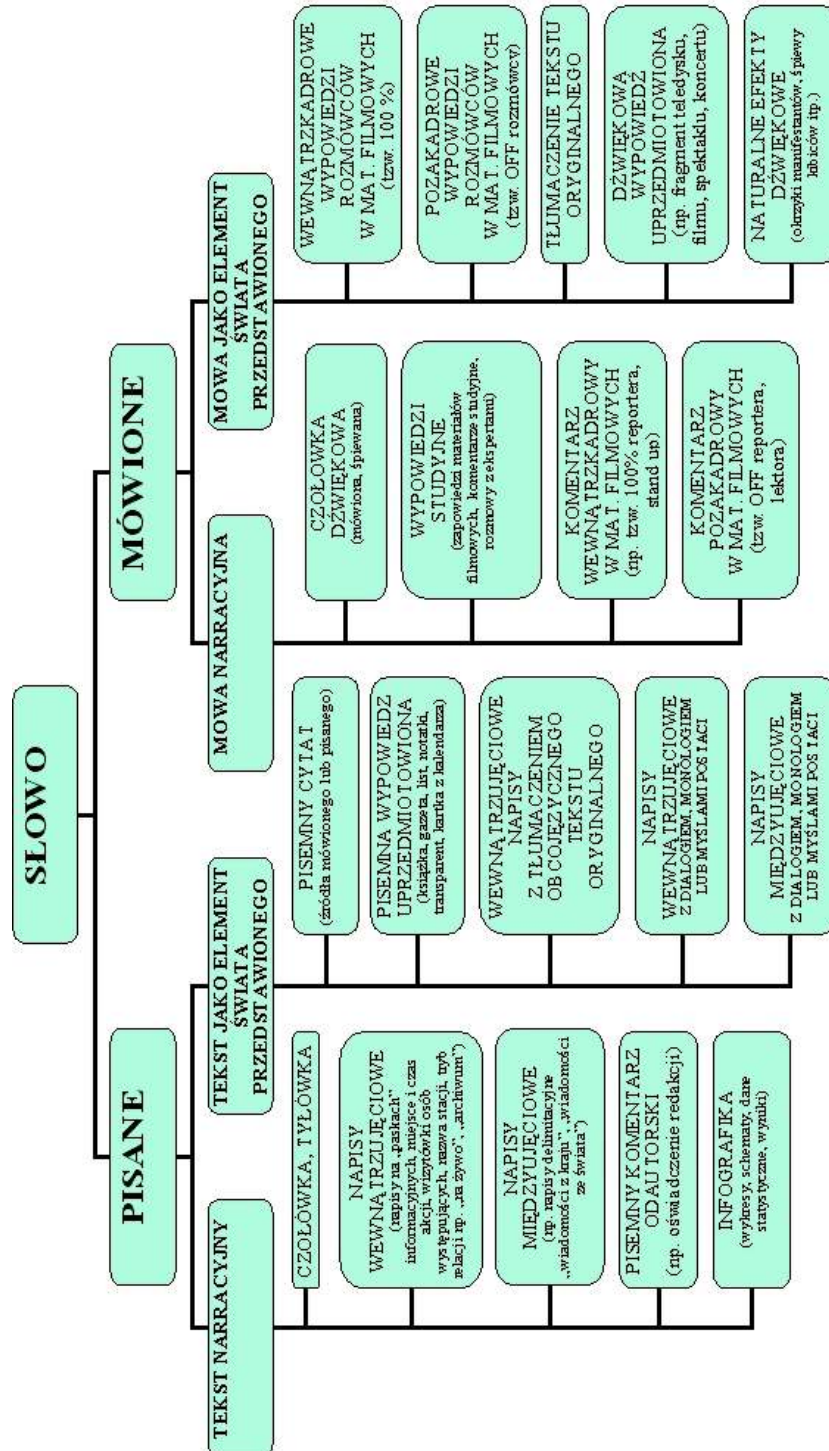
Subkod języka pisanego (napisy ekranowe) to warstwa komunikacji z widzem, łącząca w sobie cechy subkodu wizualnego i słownego. Takie elementy jak ostrzegawczy kolor czcionki czy rozmieszczenie napisów należą do warstwy wizualnej, a dopiero treść tych napisów do właściwego subkodu słownego. Warto też zauważyć, że w inne interakcje wchodzi napisy międzyujęciowe, a w inne napisy wewnętrzne, pojawiające się bezpośrednio „na tle” ruchomego obrazu.

Subkod języka mówionego

Najłatwiejszą do zdefiniowania warstwą jest subkod języka mówionego. Na potrzeby niniejszej pracy przyjmuje się, że należy do niego każde zastosowanie audialne języka bez względu na to, czy jest to tekst improwizowany czy wcześniej przygotowany i odczytany lub wyrecytowany.

Różne warianty obecności subkodu językowego (słowa) w serwisach informacyjnych dobrze ilustruje poniższy schemat¹⁷:

¹⁷ Przy tworzeniu ww. schematu wykorzystano elementy schematu obecności słowa w filmie kinowym sporządzonego przez Marka Hendrykowskiego – ibidem, s. 113–114.



Globalizacja i uniformizacja serwisów informacyjnych w zakresie komunikacji niewerbalnej

Zadaniem telewizyjnego serwisu informacyjnego jest przekazanie możliwie dużej ilości informacji w jak najkrótszym czasie, uczynienie ich zrozumiałymi i utrwalenie w pamięci odbiorcy. To niezwykle trudne zadanie, zwłaszcza w obliczu obniżającego się poziomu kompetencji widzów. Nic więc dziwnego, że niemal każdy element składowy serwisu pełni rolę nośnika informacji. Szereg wiadomości jest przekazywanych do widza drogą komunikacji niewerbalnej: począwszy od scenografii, przez strój, gesty i mimikę prezenterów, po oprawę graficzną, scenariusz, hierarchię informacji, pracę kamer, technikę montażu, tło muzyczne, po dobór gatunków dziennikarskich. Te subkody wchodzą w nieustanne interakcje z subkodem językowym, dlatego warto im się przyjrzeć przed jego analizą.

Jeśli prześledzimy scenografię użytą w produkcji serwisów informacyjnych różnych krajów, widać jednoznacznie, że przeważającym kolorem jest niebieski. Nie dzieje się tak bez przyczyny – niebieski niesie konotacje sprzyjające przyswajaniu informacji (zwłaszcza w kręgu kultury europejskiej i amerykańskiej, ale także wschodnioazjatyckiej), symbolizuje między innymi powagę, zaufanie, inteligencję, stabilność, jedność, mieszanka zaś jasnego i ciemnego niebieskiego oprócz zaufania sugeruje prawdomówność. Podobną rolę pełnią grafitowe lub szare elementy. Akcenty czerwone lub żółte służą przykuciu uwagi i obudzeniu czujności¹⁸.

Te same kolory z podobnych przyczyn użyte są w oprawie graficznej serwisów: czółówkach, tyłówkach, planszach międzyujęciowych czy infografice. Ciekawe, że nawet w takich krajach jak Indie, gdzie kolory mają często inne konotacje (np. kolorem żałoby jest biel), a w strojach narodowych dominują amarant, czerwień i oranż, oprawa graficzna odchodzi od tych barw na rzecz zuniformizowanego niebieskiego. Prawdopodobnie dzieje się tak pod wpływem kultury anglosaskiej, obecnej w Indiach jako byłej kolonii brytyjskiej.

Uniformizuje się także strój i zachowanie prezenterów. „Dress code” serwisów informacyjnych to stonowany, poważny ubiór (garnitur, kostium) w kolorze najczęściej czarnym, grafitowym, szarym lub granatowym – chodzi o to, by tworzył on podobne konotacje jak scenografia i oprawa graficzna serwisów oraz nie odciągał uwagi od treści podawanych informacji (z tego samego względu prezenterkom wiadomości zakazuje się noszenia zbyt długich włosów, dużej biżuterii czy jaskrawych apaszek). Zdarza się jednak w krajach, których mieszkańcy są silnie przywiązani do rodzimej kultury i tradycji, że prezenterzy występują w strojach narodowych. Jednak nawet tu można zaobserwować tendencję do uniformizacji pod wpływem procesów globalizacji.

¹⁸ K. Wójcik, *Jak stworzyć system identyfikacji wizualnej firmy?*, [w:] eadem, *Public relations od A do Z*, Warszawa 2001.



Rys. 11. Uniformizacja elementów niewerbalnych: scenografii, strojów i zachowań prezenterów

Funkcji informacyjnej podporządkowany jest także sposób kadrowania prowadzących, reporterów i ich rozmówców. Niezależnie od kraju pochodzenia jest to najczęściej:

- kadr średni (*medium shot*) – pozwalający na obserwację gestów i mimiki;
- półzbliżenie (*bust shot*) – pozwalające na obserwację mimiki oraz logo stacji na mikrofonie;
- zbliżenie (*close up*) – pozwalające wnikliwie śledzić mimikę, używane zwłaszcza dla podkreślenia emocji;
- pełne zbliżenie (*extreme close up*) – pozwalające śledzić mimikę wybranego obszaru twarzy (np. okolic oczu).

Na tym tle wyróżnia się jedynie telewizja północnokoreańska, gdzie pokazana w średnim kadrze lub półzbliżeniu sylwetka jest nieproporcjonalnie mała w stosunku do scenografii prezentującej najczęściej osiągnięcia reżimu – prawdopodobnie jest to wyraz pokory wobec jego „potęgi”.



Rys. 12. Uniformizacja oprawy graficznej – czołówki i infografika serwisów amerykańskich, europejskiego, arabskiego, afrykańskich i indyjskich (6 ostatnich zdjęć)

Gesty i mimika prowadzących oraz reporterów są oszczędne – nie mogą czynić z nich „aktorów” wydarzenia, a jedynie obserwatorów relacjonujących rzeczywistość z pewnego dystansu. Praca kamer i technika montażu również są w poszczególnych serwisach bardzo podobne – dynamiczne ujęcia studyjne z użyciem kranu i wózków kamerowych oraz ograniczone do 3–5 sekund ujęcia w materiałach filmowych podkreślają tempo i „gorący” charakter relacjonowanych wydarzeń.

Ujednoliceniu ulegają także scenariusz serwisów wiadomości i hierarchia informacji. Na ogół „spiegiel” (scenariusz) serwisu składa się z dwóch części poprzedzonych forszpanem, rozdzielonych śródspanem i zakończonych abszpanem. W pierwszej części zamieszczane są najważniejsze informacje, najczęściej z dziedziny polityki lub gospodarki. W drugiej – wiadomości mniej istotne, głównie z dziedziny życia społecznego i kultury. Znamienne jest, że niemal wszyscy starają się przestrzegać zasady starannego doboru ostatniej informacji, która jest lepiej zapamiętywana przez widzów niż te umieszczone w środku serwisu.

Czy globalizacja języka mediów jest nieunikniona?....

[147]

Wśród gatunków dziennikarskich dominują:

- news (relacja filmowa poprzedzona zapowiedzią ze studia)
- relacja na żywo („live”)
- rozmowa (w studiu)
- komentarz (eksperta, gościa)



Rys. 13. Kadry z telewizji północnokoreańskiej



Rys. 14. Kadry z telewizji arabskiej



Rys. 15. Kadry z telewizji indyjskiej

Analiza wybranych serwisów informacyjnych

Założenia metodologii pracy

Na bazie analizy telewizyjnych serwisów informacyjnych w niniejszej pracy zamierzam: po pierwsze – porównać subkod słowny (pisany i mówiony) w serwisach informacyjnych polsko-, angielsko-, francusko- i włoskojęzycznych, po drugie – zbadać interakcję między subkodem słownym a subkodem wizualnym tych serwisów. Okazję do takiego porównania stwarzają wydarzenia skupiające uwagę mediów całego świata, jak na przykład ceremonia otwarcia olimpiady, aresztowanie znanego

reżysera, uratowanie załogi górników po dwóch miesiącach pobytu pod ziemią, zamach terrorystyczny czy duża katastrofa lotnicza.

Na potrzeby niniejszej pracy zostaną przeanalizowane relacje z katastrofy lotniczej w Smoleńsku w dniu 10 kwietnia 2010 roku. Materiał badawczy stanowią 15-minutowe fragmenty serwisów: TVP i TVN (polskojęzyczne), CNN i BBC (angielskojęzyczne), France 2 i Euronews (francuskojęzyczne) oraz RAI1 i RAI2 (włoskojęzyczne). Ze zgromadzonego w ten sposób materiału słownego wyodrębniona zostanie baza podstawowych części mowy: rzeczowników i czasowników (oraz zestawień i frazeologizmów, w skład których wchodzi). Ze względu na to, że wymienione języki poza polskim są niedeklinacyjne i mają charakter pozycyjny, analizie nie będzie podlegała składnia poszczególnych tekstów. Tak wysortowany korpus słownictwa pozwala na minianalizę frekwencyjną i porównania znaczeniowe, a co za tym idzie – ocenę stopnia globalizacji słownictwa.

Stopień uniformizacji subkodu językowego

W poniższej minianalizie frekwencyjnej posłużyłam się metodą wizualizacji wykorzystywaną w ilustrowaniu frekwencji internetowych tagów – im częściej dany wyraz (zestawienie, frazeologizm) jest wykorzystywany, tym większym stopniem jest zapisywany. Kolory przypisane poszczególnym językom:

- czarny – język polski
- niebieski – język angielski
- czerwony – język francuski
- zielony – język włoski

Podkreślone zostały te grupy wyrazów (zestawień, frazeologizmów), które wykazują daleko idące podobieństwo *signifiant* i *signifié* (bez względu na częstotliwość występowania). Korpus badawczy to 245 wyrazów, zestawień i frazeologizmów.

Analiza frekwencyjna rzeczowników i ich obcojęzycznych odpowiedników:

katastrofa, (air, plane) crash, crash (de l'avion), accident (d'avion), catastrophe, catastrofe, disastro

tragedia, tragic story, (double) tragedie, tragedia (nazionale)
mort (brutale), disparition (tragique)

samolot, (air)plane, aircraft, avion, aeroplano

pilot, pilot, pilote, pilota

warunki (atmosferyczne), weather conditions

mgła, fog (= silent killer), visibility (reduced), brouillard, visibilite très faible

viaggio

Czy globalizacja języka mediów jest nieunikniona?...

[149]

lądowanie, **atterissage**, **manevro del avvicinamento**

lotnisko, **aéroport**, **aeroporto**, **aeroporto**

pas startowy, **une piste (où on peut atterire)**

awaria

zbieg okoliczności

raggioni

drzewa, **trees**, **tree tops**, **foresta**

pożar

erreur de pilotage

ofiary, **(huge, massive) loss**, **morts**, **morti**

(no) survivors, **(aucun) survivant**

prezydent, **president**, **président**, **presidente**
head of the country, **Polish leader**, **personnalité**, **acteur sur la scène politique**, **capo dello stato**

żona, **wife**, **femme**, **moglie**

delegacja, **(importante) délégation (collective)**, **delegazione (polacca)**

elity (narodu), **leaders of the country**, **establishment**, **état majeur**, **élite (polonaise)**, **elita (del paese)**

(najwyżsi) urzędnicy (państwowi), **first persons (of the state)**, **top officials**, **autorità**, **ufficiali**

ministrowie, posłowie, senatorowie, duchowni, wojskowi, dowódcy (polskich wojsk)

parlamentarzyści, **members of parliament**, **deputés**

heads of the office of president

rodziny katyńskie, **familles des victimes du massacre de Katyń**, **double symbole**, **double tragédie**, **una seconda Katyń**

[150]

Alicja Wosik

une clé dans la conscience des polonaises, una maledizione storica

szok, shock, (reaction de) choc, shock

żałoba, deuil

état décapité, perte

éllections

Analiza frekwencyjna czasowników i ich obcojęzycznych odpowiedników

lecieć, fly

carry, transporter

przechylić się

zahaczyć, accrocher

runąć, cadere

risquer

remonter

décoller

capitanare

sbagliarsi

uderzyć

rozbić się, crash, s'écraser

catch fire, prendre feu

land, atterire

zginąć, die, perdre la vie

przeżyć, survive, survivre, sopravivere

pogrążyć się (w bólu), **être en deuil**

rendere omaggio

Słowo „katastrofa” pochodzi z języka greckiego (καταστροφή [*katastróphē*]), pierwotnie oznaczało ‘przewrót’ i używane było w terminologii teatralnej do nazwania ‘ostatecznego zdarzenia rozstrzygającego o klęsce bohatera’. W języku polskim zadomowiło się w XIX wieku, a więc wraz z rozpowszechnieniem prasy drukowanej. Dążenie współczesnych mediów do ukazywania tematów w sposób sensacyjny i dosadny utrwala jego nowsze pola znaczeniowe ‘tragiczny wypadek, którego skutkiem jest czasami śmierć wielu ludzi / wyjątkowe nieszczęście’¹⁹:

katastrofa, **catastrophe**, **catastrofe**.

W języku włoskim można by w tym miejscu użyć słowa „**disastro**”, języki polski czy francuski mogłyby to wyrazić formą bardziej opisową: „samolot się roztrzaskał, rozbił”, „**l’avion s’est écrasé**”. Górę bierze tu jednak prawo ekonomii języka i dążność do krótkiego i dosadnego określania zjawisk, charakterystyczna dla współczesnych serwisów informacyjnych. Widoczna jest tu także tendencja do używania form bezfleksyjnych, swoiste „etykietowanie” rzeczywistości (co jest jednym ze źródeł popularności języka angielskiego).

Podobnie jest w odniesieniu do słowa o również greckiej etymologii (τραγ• δία [tragōdía]):

tragedia, **tragic story**, **(double) tragédie**, **tragedia (nazionale)**.

Wśród wyrazów użytych dla określenia rozmiarów tragedii i towarzyszących jej emocji w powszechnym użyciu był:

szok, **shock**, **(reaction de) choc**, **shock**

– wyraz pochodzenia angielskiego (ang. **shock** – uderzenie, wstrząs), początkowo używany jako określenie medyczne ‘wstrząs, zapaść, trauma, reakcja całego organizmu na ciężki uraz’ (np. w *Podręcznym słowniku wyrazów obcych* Władysława Kopalińskiego występuje tylko w tym znaczeniu²⁰). To krótkie i mocne słowo doskonale wpisuje się w potrzeby współczesnych mediów – informacyjnego i sensacyjnego wyścigu. Na przykład Włosi w miejsce anglicyzmu *shock* mogliby użyć kilku synonimów: **scossa**, **collasso**, **urto**, **colpo**. Jednak wpływ języka angielskiego i chęć dosadnego i zwięzłego przekazania informacji okazuje się wśród dziennikarzy silniejsza.

¹⁹ Etymologia wyrazów na podstawie: K. Długosz-Kurczabowa, *Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*, Warszawa 2008; A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, Warszawa 2000, t. 1–2; A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1970; *Słownik wyrazów obcych*, red. A. Bańkowski, Warszawa 2000; W. Kopaliński, *Podręczny słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1996.

²⁰ Ibidem, s. 791.

Znamienne jest też zapożyczenie, jakie weszło do języka francuskiego z języka angielskiego:

(air, plane) crash → crash (de l'avion),

podobnie jak w wypadku zestawienia:

catch fire → prendre feu,

które jest kalką językową istniejącą również w polskim języku: 'zając się ogniem'.

Z punktu widzenia etymologii ciekawe jest porównanie wyrazów używanych do nazwania 'latającej maszyny':

samolot, (air)plane, aircraft, avion, aeroplano.

Mimo iż „aeroplan” jako wynalazek jest w przybliżeniu rówieśnikiem mediów elektronicznych i można by się spodziewać, że one szybko upowszechnią ten wyraz, jego językowa ewolucja poszła innymi drogami. W języku francuskim z czasem przyjął się wyraz „**avion**” (pochodzący od nazwy własnej maszyny latającej skonstruowanej przez francuskiego odkrywcę Clémenta Adera, który utworzył ją około 1875 roku od łacińskiego wyrazu *avis*, czyli 'ptak' – nazwa ta stała się popularna dopiero po pierwszej wojnie światowej). W języku polskim niewygodne fonetycznie i obco brzmiące słowo „aeroplan” zostało szybko zastąpione słowiańskim „samolot” i sto lat mediów elektronicznych nie zmieniło tego stanu rzeczy. Podobnie dzieje się w przypadku określenia 'terenu do lądowania':

lotnisko, aéroport, aeroport, aeroporto.

Wyraz „lotnisko” został sztucznie utworzony około 1920 roku od słowa „lot” na wzór „śmietnisko” i niemieckiego „flug-platz” i szybko wyparł starszy i zapożyczony z języka francuskiego „**aérodrome**”. Doskonale za to we wszystkich badanych tu językach w znaczeniu 'osoby sterującej pojazdem powietrznym' utrwał się pochodzący z łaciny za pośrednictwem języka francuskiego (**pilotage** – sternictwo, **pilote** – sternik) wyraz:

pilot, pilot, pilote, pilota.

Pierwotnie (1596 r.) w języku francuskim był używany do określenia 'sternika biegłego w przeprowadzaniu statku przez miejsca niebezpieczne, trudne'. W pierwszej połowie XX wieku, wraz z upowszechnieniem się wynalazku samolotu, ale także rozwojem mediów utrwał się w znaczeniu 'lotnika kierującego statkiem powietrznym'.

Słowo:

prezydent, president, président, presidente.

Czy globalizacja języka mediów jest nieunikniona?...

[153]

również obecne jest we wszystkich badanych językach, niemniej jego historia jest znacznie dłuższa i sięga czasów „przedmedialnych” (łac. *prae-sidens* – ‘zasiadający przed innymi, z przodu’). Znamienne jest jednak, że w języku polskim słowo „prezydent” zaczyna pojawiać się w znaczeniu ‘przewodniczący’, np.:

prezydent Fundacji Edukacji i Przedsiębiorczości,
prezydent Dortmundzko-Wrocławskiej Fundacji im. Świętej Jadwigi,
prezydent Fundacji Zdrowie-Rozum-Serce,

i w ten sposób zapożycza pole znaczeniowe z języka angielskiego. W tym kontekście warto też zauważyć rozpowszechnianie się zestawienia „głowa państwa”:

head of the country, *capo dello stato*, *état décapité* (= państwo pozbawione głowy)

oraz:

elity (narodu), *leaders of the country*, *élite (polonaise)*, *elita (del paese)*,

a także pokrewne znaczeniowo:

(najwyżsi) urzędnicy (państwowi), *first persons (of the state)*, *top officials*, *autorità*.

W powszechnym użyciu był również pochodzący z łaciny (*delegatio* – ‘wysłanie’) wyraz:

delegacja, *(importante) délégation (collective)*, *delegazione (polacca)*.

Globalizacja i dominacja mediów angielskojęzycznych (CNN, BBC) nie oznaczają jednak, że szansę na upowszechnienie mają wyłącznie anglicyzmy. W relacjach telewizyjnych z tragedii smoleńskiej błyskawicznie – w drodze kalki językowej – rozpowszechniły się zestawienia zrozumiałe bezpośrednio jedynie dla Polaków i wąskich elit europejskich:

double symbole, *double tragédie*, *una seconda Katyń*

– z tym że w serwisach obcojęzycznych towarzyszyły im materiały wyjaśniające to określenie. Podobnie stało się z nazwą:

rodziny katyńskie, *familles des victimes du massacre de Katyń*.

Widoczne jest, że dla francuskiego, mniej obeznanego z polską historią odbiorcy konieczny był pewien rodzaj omówienia (= rodziny ofiar masakry w Katyniu).

Warte podkreślenia jest to, że uniformizacja języka znacznie trudniej zachodzi wśród czasowników. W korpusie badanych słów kluczowych wyróżnił się tylko zestaw:

przeżyć, *survive*, *survivre*, *sopravvivere*

(z łac. *supervivere* [*super + vivere*] – przeżyć, żyć dłużej niż). Tu tylko polska wersja czasownika opiera się na uniformizacji, ale już wśród polskich rzeczowników obecny jest „survival” / „surwiwal”. Bierze się to z omawianego wcześniej zjawiska „etykietowania” rzeczywistości oraz z faktu, iż w wielu językach wciąż obowiązuje koniugacja, natomiast deklinacja już zanikła lub jest szczątkowa (np. w języku francuskim), dlatego rzeczowniki łatwiej ulegają zapożyczeniu niż czasowniki.

Typy interakcji słowo – obraz w analizowanym materiale

Analiza interakcji zachodzących między tekstem a obrazem wskazuje, że w pierwszych godzinach po katastrofie, gdy stacje telewizyjne dysponowały niewielką ilością materiału filmowego z miejsca tragedii, dominował alienacyjny typ interakcji – słowo brało górę nad obrazem lub wręcz funkcjonowało w oderwaniu (alienacji) od niego. I tak na przykład telewizja francuska France 24, kilkakrotnie powtarzając ten sam zestaw ujęć ze Smoleńska, omówiła nie tylko okoliczności i skutki samej katastrofy, ale także poglądy polityczne prezydenta Lecha Kaczyńskiego i jego brata Jarosława, ich udział w filmie *O dwóch takich, co ukradli księżyc*, internowanie, spór z Lechem Wałęsą, kontakty zagraniczne zmarłego prezydenta, symbolikę Katynia, stosunki polsko-rosyjskie, reakcje w Polsce i przyszłe wybory.



Wraz z upływem czasu stacje telewizyjne sięgały do swoich archiwów i międzynarodowych przekazów agencyjnych, pokazując podróże zagraniczne polskiego prezydenta czy archiwalia z okresu odkrycia zbrodni katyńskiej.



Rys. 16. Wraz z upływem czasu stacje telewizyjne sięgały do swoich archiwów i międzynarodowych przekazów agencyjnych, pokazując na przykład podróże zagraniczne polskiego prezydenta

Wtedy zaznaczyła się już bardziej uporządkowana i pożądana w serwisach informacyjnych interakcja pleonastyczna i zwielokrotniająca.

Wnioski

Mimo tak niewielkiego korpusu słownego uważam, że można pokusić się o postawienie kilku hipotez, których prawdziwość będzie weryfikowana w dalszym toku prac badawczych:

- najszybciej ulegają globalizacji (uniformizacji) podstawowe pojęcia z życia społecznego, politycznego i gospodarczego (prezydent, delegacja, elita...) oraz tragedii, katastrof i klęsk żywiołowych – ze względu na częstą obecność tych tematów w mediach (tragedia, katastrofa, szok);
- najszybciej ulegają globalizacji (uniformizacji) pojęcia ze sfery podróży (przemieszczania się publicznymi środkami transportu) oraz łączności (m.in. komputerów i internetu) – ze względu na charakter tych branż wymagający obsługi wielojęzycznych mas klientów (lotnisko, pilot, samolot), a to paradoksalnie oznacza, że najszybciej globalizacji językowej ulegają te dziedziny życia, które są źródłem samego zjawiska (transport i łączność);
- szybciej ulegają globalizacji rzeczowniki niż czasowniki – żyjemy w świecie „etykietek”, źródłem tego zjawiska jest również stopniowy zanik deklinacji w wielu językach;
- mimo tak dużego naporu uniformizacji możliwe jest narzucenie obcojęzycznym nadawcom i odbiorcom lokalnego słownictwa (rodziny katyńskie, podwójny symbol);
- dominującą rolę w procesie globalizacji odgrywa język angielski;
- spośród badanych języków wolniej ulega globalizacji język polski – jedną z przyczyn jest to, że nasz kraj długo był oddzielony żelazną kurtyną, tamującą również swobodny przepływ informacji; druga przyczyna to fleksyjność naszego języka, będąca barierą dla przyswajania bezfleksyjnych angielskich form.

Is the Globalization of the Media Language Inevitable? An Analysis of TV News Programmes in Various Countries

Abstract

Globalization is becoming a fact. The development of transport and communication means that people scattered all over the world now adapt each others' customs, clothes, value systems and even vocabulary. The television plays a special role in the globalization process. Constant rush imposes uniformization of technologies and activities. The only thing which still allows to differentiate various programmes is the language. But to what extent? A TV news programme has to convey as much information as possible, in the shortest possible time and in a way which will make the news comprehensible and easy to remember. This is extremely difficult, especially in view of the lowering intellectual level of the viewers. It is not surprising, therefore, that almost all components of a news programme serve the purpose of carrying information. A number of messages are transferred to the viewers by means of non-verbal communication: setting, clothes, gestures, announcer's facial expressions, graphic arrangement, screenplay, hierarchy of information, camerawork, editing technique, musical

background and the choice of a journalistic genre. These subcodes constantly interact with the linguistic subcode. However, their combination is not a simple sum, but a combined result of their impact. The present article begins with an analysis of the verbal subcode (written and spoken) conducted on the corpus of English, Polish, French and Italian news programmes. Then, the interaction between the verbal and the visual subcodes in the corpus is examined. Already at the preliminary stage it becomes clear that globalizing and universalizing tendencies are present both in the verbal and non-verbal components of the news.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

RECENZJE

**Język polski – wczoraj, dziś, jutro..., red. Barbara Czopek-Kopciuch,
Piotr Żmigrodzki
Kraków: Wydawnictwo LEXIS, 2010, ss. 431**

Przedstawiany poniżej tom jest publikacją okolicznościową, przygotowaną z podwójnej okazji – a to dla uczczenia setnej rocznicy urodzin profesora Stanisława Urbańczyka (1909–2001) oraz w trzydziestopięciolecie działalności Instytutu Języka Polskiego PAN. Połączenie tych rocznic nie jest przypadkowe. Profesor Urbańczyk był bowiem inicjatorem powstania tej placówki naukowej w 1973 roku i jej pierwszym dyrektorem, kierując nią do roku 1979.

Publikację otwiera krótka informacja *Od redaktorów*. Następnie w dziewięciu działach przedstawiono 48 artykułów, których autorzy są przedstawicielami 10 różnych placówek naukowych. Największą grupę stanowią autorzy krakowscy, związani z Instytutem Języka Polskiego PAN (19), Uniwersytetem Jagiellońskim (12) i Uniwersytetem Pedagogicznym (4). Środowisko pozakrakowskie reprezentują autorzy z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (4), Uniwersytetu Warszawskiego (4), Uniwersytetu Śląskiego (3), Uniwersytetu w Białymstoku (2), Uniwersytetu Opolskiego (1), Instytutu Slawistyki PAN (1) i L'Institut National des Langues et Civilisations Orientales w Paryżu (1).

Część artykułową otwiera dział poświęcony twórcy IJP PAN: *Stanisław Urbańczyk – życie i dzieło*, zawierający siedem tekstów. Następny to *Instytut Języka Polskiego PAN i jego 35-lecie* z czterema artykułami. Kolejne działy grupują teksty poświęcone różnym problemom językoznawczym, takim jak: *Zagadnienia ogólne i metodologiczne* (4 artykuły), *Leksykografia* (9), *Zagadnienia gramatyczne i semantyczne* (3), *Historia języka polskiego* (8), *Onomastyka* (4), *Dialektologia* (7) i *Varia* (2). Liczebna rozpiętość tych działów nie zaskakuje – najliczniej reprezentowane są te dyscypliny, które stanowiły nauką dominantę w zainteresowaniach profesora Urbańczyka, a więc leksykografia, historia polszczyzny i dialektologia, a równocześnie są to dyscypliny, nad którymi trwają prace w IJP. Może też w jakimś stopniu jest to swoisty probierz kierunków badań aktualnie prowadzonych przez wymienione środowiska polonistyczne.

Pięć (spośród siedmiu) artykułów poświęconych profesorowi Urbańczykowi składa się na syntezę jego naukowych dokonań. Marian Kucała omawia *Życie i dorobek naukowy Profesora Stanisława Urbańczyka*, Ewa Deptuchowa *Publikacje*

Profesora Stanisława Urbańczyka w zakresie językoznawstwa polonistycznego, Bogusław Dunaj *Prace Profesora Stanisława Urbańczyka w dydaktyce uniwersyteckiej*, Joanna Okoniowa podejmuje temat *Stanisław Urbańczyk (1909–2001) – uczeń i następca Kazimierza Nitscha*, a Hanna Popowska-Taborska *Stanisław Urbańczyk – badacz wiary i kultu dawnych Słowian*¹. Wnikliwego czytelnika zapewne uderzy brak szerszego uwzględnienia dorobku profesora w zakresie sławistyki. Wydaje się jednak, że mogą to w części zrekomensować dalsze artykuły.

Pozostałe teksty z tego działu zainspirowane są lekturą publikacji Urbańczyka. Urszula Sokólska zajęła się konceptualizacją pojęcia *język* w jego pracach, natomiast Agnieszka Bal – zagadnieniami języka artystycznego.

Trzydziestopięciolecie Instytutu Języka Polskiego PAN to również okazja do pewnych podsumowań. Współredaktorka tomu Barbara Czopek-Kopciuch, przedstawiając osiągnięcia placówki w artykule *Instytut Języka Polskiego PAN i jego dyrektorzy*, przypomniała jej swoistą prehistorię, sytuując jej początki w latach siedemdziesiątych XIX wieku, najważniejsze wydarzenia z okresu najnowszego i to, co na trwałe weszło do dorobku współczesnej polonistyki. Za klasyczne uważa autorka ukończone pozycje leksykograficzne, takie jak *Słownik staropolski*, *Słownik staropolskich nazw osobowych*, *Słownik syntaktyczno-generatywny czasowników polskich*, *Słownik frekwencyjny polszczyzny współczesnej*, *Atlas gwar mazowieckich* oraz *Gramatykę współczesnego języka polskiego*, którą pomysłodawca tego przedsięwzięcia – profesor Urbańczyk – uważał za jeden z głównych swoich celów. Z projektów, nad którymi nadal trwają prace, wymienia *Słownik gwar polskich*, *Słownik języka polskiego XVII i 1. połowy XVIII wieku*, *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, *Słownik gwar Ostródzkiego, Warmii i Mazur*, *Nazwy miejscowe Polski*, a także *Słownik polskich leksemów potocznych*, opracowywany pod kierunkiem Władysława Lubasia.

Dla Bogdana Walczaka najistotniejsza w tych podsumowaniach okazała się *Rola Instytutu Języka Polskiego PAN w pracach z zakresu leksykografii historycznej* nie tylko jako koordynatora prac zespołowych, ale także jako placówki, w której powstają monografie autorskie.

Instytut znany jest również jako ośrodek badań onomastycznych, w którym powstają zarówno monumentalne, bezprecedensowe opracowania zespołowe, jak też indywidualne studia materiałowe i syntetyczne ujęcia teoretyczne. O historii tych badań i planach na najbliższą przyszłość pisze w tomie Aleksandra Cieślíkowa: *Onomastyka wczoraj, dziś, jutro*.

Do dorobku Instytutu nawiązuje w artykule dedykowanym pamięci Stanisława Karolaka Maciej Grochowski: „*Składnia wyrażen polipredykatywnych*” – z *perspektywy trzydziestu lat*. Jest to próba oceny opracowanego przezeń rozdziału w tomie składniowym *Gramatyki współczesnego języka polskiego* w kontekście nowszych badań. Doszedłszy do wniosku, że „Polipredykatywność należałoby współcześnie ujmować inaczej niż trzydzieści lat temu”, stwierdza, iż jest „to zadanie stojące przed młodym pokoleniem językoznawców” (s. 79).

W dziale *Zagadnienia ogólne i metodologiczne* pomieszczono cztery artykuły: Stanisława Gajdy *Jak się współcześnie bada polszczyznę*, Macieja Kawki *Dyskurs jako przedmiot badań językoznawczych*, Anny Moszko *Planowanie terminologiczne*

¹ Zob. też: S. Urbańczyk, *Z miłości do wiedzy. Wspomnienia*, Kraków 1999.

w *dobie globalizacji* oraz Tomasza Nowaka *Jak opisywać czasowniki rozumowania?*. Odwołując się do sformułowania S. Gajdy, można by powiedzieć, że mamy tu do czynienia ze zmierzaniem się „z koniecznością włączenia humanistyki polskiej w światowe życie naukowe” (s. 101), co się wiąże z potrzebami pewnych inwestycji i niezbędnych nakładów (por. też uwagi A. Moszko, s. 119).

Dział leksykograficzny jest najobszerniejszy. Zdecydowana większość artykułów porusza problemy związane z opracowywaniem słowników różnych typów. Zagadnienia digitalizacji i komputeryzacji słowników na materiale *Słownika polszczyzny XVI wieku* omawia Janusz S. Bień. *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce* jest dla Michała Rzepieli okazją do konfrontacji przyjętych tu rozwiązań z polską myślą lingwistyczną. O problemach z opracowywaniem materiału gwarowego pisze Katarzyna Sobolewska, dzieląc się doświadczeniem z pracy nad *Słownikiem gwar Ostródzkiego, Warmii i Mazur*. Warsztat leksykograficzny Krzysztofa Celestyna Mrongowiusza przedstawia Bogusław Nowowiejski. Informację etymologiczną dotyczącą leksyki słowiańskiej w *Słowniku warszawskim* analizuje Magdalena Majdak. Elizaveta Skarzova przygląda się definicjom słownikowym leksemów modalnych w dwudziestowiecznych słownikach polskich i rosyjskich. Pewne dostrzeżone luki w materiałach *Słownika staropolskiego* są dla Krystyny Kleszczowej okazją do wskazania możliwości ich uzupełnienia. Jej zdaniem „Postęp w badaniach historycznych nie zawsze wynika z odkrycia nowych źródeł. Sztuka w tym, aby to, co pozostało, wykorzystać w maksymalny sposób” (s. 173). Kłopoty, jakich może przysparzać opis konkretnych leksemów w słowniku, zwłaszcza funkcyjnych, można prześledzić w trakcie lektury artykułu Krystyny Daty i Doroty Janeczko *‘Tedy’ w opisach leksykograficznych*.

Wśród tekstów poświęconych leksykografii na szczególną uwagę zasługuje Piotra Żmigrodzkiego *Jak powstaje „Wielki słownik języka polskiego”*, opracowywany od kilku lat pod jego kierunkiem przez wieloosobowy zespół w Instytucie Języka Polskiego PAN w Krakowie. Autor przybliży tu zasady jego redakcji, metodologiczne podstawy i techniczne rozwiązania. Z licznych, dobrze udokumentowanych i przejrzystych informacji trzeba przywołać przynajmniej to, że jest to słownik przygotowany z wykorzystaniem materiałów po roku 1945 z Narodowego Korpusu Języka Polskiego; każde hasło opatrzone jest cytatami z dokładnymi danymi o ich źródle i chronologii. Innowacyjność tego słownika zasadza się między innymi na tym, że funkcjonuje on wyłącznie w wersji elektronicznej internetowej, co daje szansę na zastosowanie rozwiązań niemożliwych w wersji drukowanej, a tym samym stwarza niespotykane dotąd możliwości wykorzystania tego opracowania.

Dział *Zagadnienia gramatyczne i semantyczne* z trzema artykułami (Anna Czelakowska: *W stronę kategorii strony. O kształtowaniu się opisu strony jako kategorii gramatycznej w podręcznikach języka polskiego XIX w.*; Ewa Ulitzka: *Klasa liczebników w wybranych XX-wiecznych gramatykach języka polskiego*; Dorota Kopcińska: *Schematy zdaniowe a schematy składniowe czasownika*) zdaje się potwierdzać obiegową opinię o spadku zainteresowania badaczy problemami gramatycznymi, być może w poczuciu wyczerpania tematów. Tym większe słowa uznania należą się autorkom, które znajdują nisze z problemami dotąd niepodejmowanymi, a opracowania są w stanie nie tylko uzupełnić luki, ale też istotnie wzbogacić naszą wiedzę w zakresie teorii i pragmatyki języka.

Bogaty dział historii języka polskiego nie zaskakuje ani w kontekście Instytutu Języka Polskiego, ani nazwiska Stanisława Urbańczyka. Znalazły się tu artykuły o pojedynczych leksemach, wybranych grupach semantycznych i kategoriach morfologicznych tychże.

Ludwika Szelachowska-Winiarzowa pisze o nazwach przyrodniczych opracowanych do suplementu *Słownika staropolskiego*, Aleksander Zajda o wybranych terminach prawniczych, Oliwia Bartyzel o osiemnastowiecznym słownictwie dotyczącym religii i duchowieństwa, a Zofia Wanicowa o leksemie *bożyc*.

Joanna Mielczarek referuje rozwój rzeczowników abstrakcyjnych w języku czeskim, wykorzystując materiały z szesnastowiecznego tekstu moralistycznego. Koniecznie trzeba uzupełnić, że ten ostatni jest jednym z dwóch artykułów reprezentujących tu problematykę bohemistyczną, w której specjalizował się profesor Urbańczyk jako znawca języka czeskiego i nauczyciel akademicki.

Kolejne trzy teksty łączy nie tylko to, że ich autorzy reprezentują Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, ale także pokrewna metodologia badań. Są to prace oparte na materiałach tekstów historycznych. Maciej Mączyński przedstawia monograficzny opis słowotwórstwa w rękopiśmiennej siedemnastowiecznej kronice klasztornej z klasztoru Sióstr Norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie. Józefa Kobylińska pisze *O języku „Ksiąg gromadzkich wsi Kasina Wielka (XVI–XVIII w.)*, skupiając uwagę na fleksji rzeczowników. Ewa Horyń natomiast śledzi *Osobliwości leksykalne w „Księgach sądowych (gromadzkich) ziemi brzeskiej” (XVI–XVIII w.)*.

Problematyka onomastyczna, bardzo ważna i bogata w dorobku IJP PAN, pozostająca też w kręgu zainteresowań profesora Urbańczyka, reprezentowana jest czterema tekstami. Maria Malec nieprzypadkowo docieka, *Skąd popularność imienia Urban w dawnej Polsce?*, pisząc, że „Nazwisko *Urbańczyk* jest z pochodzenia formą zdrobniąłą lub patronimiczną utworzoną od imienia *Urban* przyrostkiem *-czyk* lub od zdrobniąłej formy tego imienia *Urbanek*, przyrostkiem *-ik*” (s. 319). O formacjach sufiksalnych nazwisk wschodniosłowiańskiego pochodzenia współczesnych krakowian pisze Wiesław Witkowski. Nazwy geograficzne w listach Fryderyka Chopina komentują naukowo Zofia i Karol Zierhofferowie. Kolejny tekst to drugie *bohemicum*, autorstwa nieżyjącej już Teresy Zofii Orłoś, powstałe z inspiracji artykułem S. Urbańczyka *Polska i czeska praktyka w nazywaniu ulic. Nazewnictwo miejskie. Szkic porównawczy*.

Nieprzypadkowo też dialektologia znalazła tu sporą reprezentację (7 tekstów). Autorzy sięgają po tematy wcześniej słabo obecne w naukowych publikacjach, po nowe problemy bądź pola badawcze jeszcze nie dość spenetrowane, proponując innowacyjne ujęcia metodologiczne. Anna Tyrpa i Maciej Rak dają *Onomazjologiczne ujęcie frazematyki gwarowej*. Polskiej gwarowej frazeologii somatycznej pochodzenia biblijnego dotyczy artykuł Emila Popławskiego, przedstawiający frazeologizmy z komponentami *ręka*, *lewica*, *prawica*, *noga*, *nóżka*, *palec*. Trzy artykuły poświęcone są leksyce: Annę Piechnik-Dębiec interesuje *Gwarowa leksyka ekspresywna najstarszego pokolenia mieszkańców wsi*, Agnieszka Wełpa analizuje *Użyteczność i wykorzystanie zbiorów pieśni ludowych w leksykografii gwarowej*, natomiast Agata Kwaśnicka-Janowicz pod ogólnym tytułem *O słownictwie gwar południowo-wschodniej Małopolski* (Bircza, pow. przemyski) objaśnia etymologię leksemu

durkać ‘stukać gwałtownie do drzwi’. Wschodnich rubieży dotyczy też opracowanie Janusza Siatkowskiego traktujące o *Zanikaniu elementów wschodniosłowiańskich w polskich dialektach peryferyjnych*. Obserwacje autora, oparte głównie na materiałach *Ogólnosłowiańskiego atlasu językowego* (OLA), przynoszą interesujące dane tyleż w odniesieniu do geografii wybranych faktów językowych, ile do ich kondycji uwarunkowanej socjologicznie, a także do tendencji unifikacyjnych języka. O odmiennej tendencji traktuje artykuł Anny Miszty *Status mowy śląskiej w latach 1990–2008 z perspektywy socjolingwistycznej*. Chodzi tu o podnoszoną przez niektórych językoznawców „potrzebę nadania śląszczyźnie statusu języka regionalnego”, uzasadnianą między innymi powodami politycznymi i społecznymi.

Zawartość tomu uzupełniają dwa teksty pod szyldem *Varia*, z których pierwszy – Krzysztofa Szafrana – ma przynieść odpowiedź na pytanie: *Czy tagowanie tekstu jest trudne?*, uzasadnione wobec szerokiej możliwości wykorzystania komputerów w analizach danych językowych, w tym tekstów.

Zamykający tom artykuł Moniki Biesagi *Oddając charakter słów... Metody badań leksyki apelatywnej we współczesnym językoznawstwie* stanowi próbę usystematyzowania typów i kierunków badania materiału językowego oraz weryfikacji poglądów dotyczących kształtowania się tendencji. Zdaniem autorki mamy do czynienia z tendencją „do płynnego przechodzenia od fazy wewnątrzsystemowej (strukturalnej) eksplikacji zjawisk ku fazie zewnątrzsystemowej (pragmatycznej, socjolingwistycznej, kognitywnej)” (s. 424).

Tomy zbiorowe to typ publikacji wyjątkowo trudny do recenzowania, czasem jednak nie sposób przemilczeć taki fakt wobec potrzeby zaznaczenia jego obecności w obiegu naukowym choćby skrótową informacją, przy świadomości znacznej selekcji przekazywanych treści i arbitralnym ich doborze.

Jednakże, jak z przeglądu widać, jubileuszowe okazje zaowocowały tu publikacją o niezwykle bogatej i zróżnicowanej problematyce, ale dzięki redakcyjnym zabiegom przynoszącą przejrzysty obraz zainteresowań badaczy polszczyzny, którzy przede wszystkim pozostawali w jakichś związkach z osobą profesora Stanisława Urbańczyka, czerpali inspiracje z jego prac i czuli potrzebę uhonorowania jego pamięci². Jest to też świadectwo pewnych relacji z placówką naukową, jaką jest Instytut Języka Polskiego PAN, szacunku dla jej wkładu w naukę i roli, jaką ma do spełnienia, odpowiadając na oczekiwania środowiska.

Krystyna Kowalik
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
Instytut Języka Polskiego PAN

² Zob też: K. Kowalik, *Profesor Stanisław Urbańczyk jako slawista (w dziesiątą rocznicę śmierci)*, „Język Polski”, t. 91: 2011, s. 241–247.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Tomasz Lisowski, Sola Scriptura. Leksyka Nowego Testamentu Biblii gdańskiej (1632) na tle porównawczym.

Ujęcie kwantytatywno-dystrybucyjne

Poznań: Wydawnictwo Rys, 2010, ss. 534

Piąty w porządku chronologicznym pełny przekład Pisma Świętego na język polski, zwany tradycyjnie od miejsca wydania *Biblią gdańską*, ukazał się w roku 1632 w drukarni Andrzeja Hünefelda i był zasługą środowiska polskich kalwinistów na czele z księdzem Danielem Mikołajewskim, którego uważa się za głównego autora tegoż tłumaczenia. Pojawienie się tego przekładu w istocie zamyka burzliwy okres rodzimych polemik religijnych doby reformacji i kontrreformacji prowadzonych na niwie przekładu i wykładu ksiąg natchnionych, jak też symbolicznie wieńczy staropolski okres w dziejach tłumaczeń biblijnych. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, iż przekład ten ewangelicy polscy uczynili na ponad trzy wieki *sui generis* tekstem kanonicznym, który w licznych reedycjach praktycznie przetrwał w owej roli aż do lat siedemdziesiątych XX wieku, kiedy to dokonano nowego tłumaczenia zwanego *Biblią warszawską*. Wszystko to razem wzięte sytuuje *Biblię gdańską* jako jedno z najważniejszych wydarzeń w dziejach polskiej translatoryki biblijnej, w swej funkcji i znaczeniu dające się porównywać do rangi, jaką wśród katolików polskich zyskała Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z końca XVI wieku. O ile ta druga od dawna znajdowała należną uwagę wśród badaczy, o tyle nieporównanie mniejsze zainteresowanie towarzyszyło tekstowi tłumaczenia gdańskiego. Z tym większą więc satysfakcją przyjąć należy ukazanie się obszernej monografii w całości poświęconej językowi Nowego Testamentu *Biblii gdańskiej*. Jest nią książka Tomasza Lisowskiego zatytułowana *Sola Scriptura. Leksyka Nowego Testamentu Biblii gdańskiej (1632) na tle porównawczym. Ujęcie kwantytatywno-dystrybucyjne* (Poznań 2010)¹.

¹ W ostatnich latach sposobnością do przypomnienia genezy i znaczenia *Biblii gdańskiej* była 370. rocznica pierwszego jej wydania. Z tej okazji w roku 2002 na Uniwersytecie Gdańskim odbyła się specjalna sesja naukowa z udziałem teologów, historyków oraz językoznawców. Pisane wersje wygłoszonych w trakcie sesji referatów opublikowane zostały w czasopiśmie „Myśl Protestancka” 2002, nr 3–4. Już po ukazaniu się monografii T. Lisowskiego jedną z najszerzych prób porównawczego ujęcia języka i stylu *Biblii gdańskiej* oraz *Biblii Wujka* (głównie w obszarze frazeologii i składni) podjęła Marzena Szurek w swojej pracy doktorskiej nt. „*Biblia Wujka* (1599) a *Biblia gdańska* (1632) w świetle wzorca stylowego polszczyzny biblijnej” (maszynopis), obronionej w roku 2011 na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Tam też znaleźć można niemal kompletną bibliografię obejmującą dotychczasowe prace na temat językowej strony przekładu gdańskiego.

Już na wstępie godzi się zauważyć i podkreślić, iż publikacja ta jest wyjątkowym opracowaniem w kontekście dotychczasowych badań filologicznych zorientowanych na zagadnienia językowo-biblijne. Jest przede wszystkim pierwszą na tę skalę próbą osobnego spojrzenia na język i warsztat przekładowy *Biblii gdańskiej*. Zasadnicze cele, jakie postawił sobie Tomasz Lisowski, polegają na konfrontacji leksyki Nowego Testamentu tego przekładu z analogicznymi płaszczyznami najważniejszych – zarówno dla rodzimej biblistyki, jak i dla historii języka – staropolskich tłumaczeń nowotestamentowych, nie pomijając odwołań do tekstu języka wyjściowego (greckiego) i konfesyjnie siostrzanej czeskiej *Biblii kralickiej*. Monografia Lisowskiego osobiwość swą zawdzięcza także przyjętej metodzie opisu, sięgającej po narzędzia lingwistyki statystycznej – *modus procedenti* z rzadka stosowany na gruncie tego rodzaju badań historycznojęzycznych.

Jest sprawą oczywistą, że przy podejmowaniu wszelkiego rodzaju ujęć konfrontatywnych nader istotny jest odpowiedni dobór reprezentatywnej i zarazem miarodajnej podstawy źródłowej. Tym istotniejszy i trudniejszy, gdy sprawa dotyczy tworzenia tła porównawczego dla translacji zamykającej okres nader burzliwy i obfitujący w liczne, zróżnicowane wyznaniowo i warsztatowo prace biblijno-przekładowe.

Godzi się bowiem przypomnieć, iż sam tylko wiek XVI stwarzał na płaszczyźnie nowotestamentowej możliwości konfrontacji i porównań w obszarze czterech pełnych Biblii (*Biblia Leopoldy*, *Biblia brzeska*, *Biblia nieświeska*, *Biblia Wujka*) oraz aż sześciu osobnych tłumaczeń Nowego Testamentu (przekłady autorstwa Stanisława Murzynowskiego, Marcina Bielskiego, Marcina Czechowica, ks. Jakuba Wujka oraz dwie osobne redakcje Nowego Testamentu Szymona Budnego). Dla tłumaczenia z pierwszej połowy XVII wieku, jakim jest *Biblia gdańska*, dochodzi dodatkowo powiązany z nią autorsko i konfesyjnie przekład zwany *Nowym Testamentem gdańskim*.

Wybór podstawy porównawczej dla Nowego Testamentu *Biblii gdańskiej* (1632), jakiego dokonał Lisowski, padł ostatecznie na teksty tłumaczenia Nowego Testamentu *Biblii brzeskiej* (1563), *Biblii Wujka* (1599) oraz *Nowego Testamentu gdańskiego* (1606). Tworzą one tym samym korpus główny, z którymi *Biblia gdańska* – jak słusznie zauważa autor – pozostaje w relacjach czasowo i tekstowo filiacyjnych, w dalszym tle porównawczym pozostawiając dwa inne tłumaczenia, to jest w pełni autorskie, osobne wydanie Nowego Testamentu księdza Wujka (1593) oraz wybrane miejsca nowotestamentowe czeskiej *Biblii kralickiej* (1579–1593).

Pominięcie zaś pozostałych staropolskich tłumaczeń Nowego Testamentu, z czego teoretycznie można poczynić autorowi zarzut, daje się w pełni uzasadnić, jakkolwiek można było oczekiwać w części wstępnej bodaj krótkiej noty wyjaśniającej tak poczyniony wybór.

Równie niełatwa była zapewne decyzja o wyborze perspektywy oglądu określonych płaszczyzn językowych badanych tekstów. Opowiedzenie się ostatecznie na rzecz warstwy leksykalnej, reprezentowanej przez wyrazy autosemantyczne z kategorii *nomina appellativa*, uznać należy za trafne z dwóch powodów. Po pierwsze, to na tej właśnie płaszczyźnie najdobitniej wyrażają się wszelkie dyferencjacje warsztatowe tego rodzaju tekstów, po drugie zaś – jednostki leksykalne w naturalny sposób stanowią obszary wyborów form doktrynalnie nieobojętnych, gdzie

spór o pojedyncze słowa stawał się nierzadko konfesyjnym „kamieniem obrazu” i zarzewiem międzywyznaniowych polemik. Z zastosowanego tu nowatorsko ujęcia kwantytatywno-dystrybucyjnego Lisowski wyprowadza wielorakiego typu oglądy: frekwencji, dystrybucji, ekstensji tekstowej, by w dalszej kolejności dokonać intertekstowych porównań pod kątem leksyki swoistej dla poszczególnych tłumaczeń bądź wspólnej dla ogółu lub wybranych tekstów. Ta część pracy to świadectwo iście benedyktyńskiego trudu, matematycznej wręcz precyzji, podpartej właściwą badaczowi filologiczną akrybią. Jest to zarazem przykład, jak pod wprawną ręką historia języka liczby zaczynają „mówić” i ujawniać fakty, których ciężar gatunkowy jest w tym wypadku zaiste niemały.

Nie ulega bowiem wątpliwości, iż nieśmiało i dość fragmentarycznie dotąd wskazywane powinowactwa i filiacje *Biblii gdańskiej* z wcześniejszymi przekładami staropolskimi zyskują w monografii Tomasza Lisowskiego nowe i o wiele mocniej udokumentowane dowody. Piszącemu te słowa szczególnie bliskie i ważne są te wnioski, które odsłaniają znaczne obszary pokrewieństwa leksykalnego *Biblii gdańskiej* z *Biblią Wujkową*, czyniące o wiele silniejszym argument na rzecz postrzegania obydwu tłumaczeń jako filarów, na których – w wyniku fenomenu ich wielowiekowej obecności w roli swego rodzaju tekstów kanonicznych – ukształtowały się stylowe wzorce polszczyzny biblijnej. Owe precyzyjne zestawienia i wyliczenia obejmują ostatecznie wszystkie z badanych tekstów, odsłaniając zarówno obszary typowe dla każdego z tłumaczeń, jak i korpusy leksyki wspólnej. Uwzględnienie także pierwszej, w pełni autorskiej wersji Nowego Testamentu księdza Wujka pozwoliło Lisowskiemu na wskazanie licznych świadectw powinowactwa leksykalnego tego tłumaczenia z badanymi tekstami protestanckimi, dając podstawy do wyprowadzenia ważnego, o daleko idącym ciężarze gatunkowym wniosku o istnieniu już w tym okresie „[...] leksykalnej tradycji biblijnej, niezależnej od względów ideologicznych czy wyznaniowych” (s. 340).

Równie doniosłe pod względem konkluzji są dane wskazujące na domeny leksykalne swoiste dla *Biblii gdańskiej* oraz na oryginalność warsztatu przekładowego Daniela Mikołajewskiego, który potrafił nierzadko znajdować filologiczne kompromisy ponad konfesyjnymi podziałami, respektując doktrynalną zasadę *sola Scriptura* i czerpiąc zarówno z tradycji protestanckiej (*Biblia brzeska*, *Biblia kralicka*), jak i z katolickiej (tłumaczenia ks. Wujka). Walory opracowania Lisowskiego na tym się nie kończą.

Z podziwem i uznaniem należy także odnotować, iż – obok tak wieloaspektowych ujęć porównawczych – autor co rusz zdradza swoje dodatkowe inklinacje historycznojęzykowe, prowadząc równoległą, usytuowaną w części przypisowej narrację: a to przywołując paralelne lekcje leksykalne w tekstach tłumaczeń spoza głównej bazy źródłowej, a to odsyłając (potwierdzająco lub polemicznie) do baz leksykograficznych i wyników opracowań innych autorów.

Wartością samą w sobie są dodane na prawach aneksowych tabelaryczne zestawienia wraz z wynikami analizowanych parametrów leksyki wspólnej dla czterech badanych tłumaczeń Nowego Testamentu. Nie ulega wątpliwości, iż zarówno te dane, jak i szczegółowe partie analityczne stwarzają bezcenną bazę dla kolejnych, czynionych nie tylko w kontekście tekstów biblijnych, studiów porównawczych nad rodzimą leksyką dawną, jej kształtowaniem się i przemianami. Bez ryzyka można

stwierdzić, iż jest to otwarcie nowej perspektywy badawczej zmierzającej do adaptacji na potrzeby badań biblijno-filologicznych metod wyrosłych na gruncie lingwistyki konfrontatywno-statystycznej.

Monografia Tomasza Lisowskiego jest bez wątpienia jednym z najważniejszych opracowań lingwistycznych minionych lat, jakie ukazały się w dziedzinie diachronicznie zorientowanej rodzimej filologii biblijnej, wypełniającym swoistą lukę i niedostatek w obszarze opisu i oceny językowej strony ostatniego staropolskiego przekładu Pisma Świętego – *Biblii gdańskiej*. Praca ta, ze względu na swą nowatorską metodologię oraz doniosłość zawartych w niej spostrzeżeń i wniosków, powinna przyciągnąć uwagę na równi historyków języka polskiego, specjalistów w dziedzinie sztuki przekładowej, jak też biblistów i teologów.

Stanisław Koziara
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Spis treści

Od Redakcji	3
I. DIALOG Z TRADYCJĄ W LITERATURZE	
Olha Bandrowska James Joyce a powieść hipertekstowa. Perspektywa dialogiczna i eksperyment narracyjny	5
Paweł Binek Wskaźniki znaczenia w poemacie <i>Widma</i> Tadeusza Gajcego	13
Marcin Chruściel Obraz polskiej tożsamości w literaturze najmłodszej po 1989 roku (próba opisu z perspektywy postkolonialnej)	27
Renata Gadamska-Serafin „Norwida wywyższenie tradycji” a jej postmodernistyczna relatywizacja	34
Maria Ostasz Elementy tradycji literackiej w wierszu dziecięcym	47
Magdalena Roszczyńska Dialog z tradycją w piosenkach zespołu Lao Che	65
II. TRADYCJA A KOMUNIKACJA MEDIALNA	
Anna Chudzik Reguły konwersacji na forum internetowym – tradycja a innowacja	77
Ľudmila Čábyová Špecifiká marketingu a marketingovej komunikácie elektronických médií na Slovensku	86
Katarína Fichnová, Peter Mikuláš, Łukasz Wojciechowski Similarities and Differences between Social Networking Services in Poland and Slovakia	94
Katarína Fichnová, Łukasz Wojciechowski, Peter Szabo Originalita plagiátu – plagiátorstvo originality (poznámky k prvku kampane SNS)	106
Ivana Polakevičová The Lolita Effect in the Media	116
Hana Pravdová Mentálny „koridor“ mediálnej spoločnosti: fascinácia zábavou	122

[167]

Alicja Wosik

- Czy globalizacja języka mediów jest nieunikniona?
Analiza telewizyjnych serwisów informacyjnych różnych krajów **133**

RECENZJE

Język polski – wczoraj, dziś, jutro..., red. Barbara Czopek-Kopciuch, Piotr Żmigrodzki (Krystyna Kowalik) **157**

Tomasz Lisowski, Sola Scriptura. *Leksyka Nowego Testamentu Biblii gdańskiej (1632) na tle porównawczym. Ujęcie kwantytatywno-dystrybucyjne* (Stanisław Koziara) **162**

Contents

Editorial	3
I. DIALOG WITH TRADITION IN LITERATURE	
Olha Bandrowska James Joyce and Contemporary Hypertextual Novel: The Dialogic Perspective and the Narrative Experiment	5
Paweł Binek The Indices of Meaning in Tadeusz Gajcy's Poem <i>Widma</i> (Apparitions)	13
Marcin Chruściel Polish Identity in Works by Young Writers after 1989: An Attempt at Description from the Postcolonial Perspective	27
Renata Gadamska Serafin Norwid's Tradition versus Postmodernist Innovation	34
Maria Ostasz The Elements of Literary Tradition in Children's Poetry	47
Magdalena Roszczyńska <i>Dialogue with Tradition in the Lyrics of Lao Che Songs</i>	65
II. TRADITION VERSUS MEDIA COMMUNICATION	
Anna Chudzik The Principles of Conversation in the Internet Forum: Tradition versus Innovation	77
Ľudmila Čábyová Characteristic Features of Marketing, Marketing Communication and the Electronic Media in Slovakia	86
Katarína Fichnová, Peter Mikuláš, Łukasz Wojciechowski Podobieństwa i różnice pomiędzy serwisami społecznościowymi w Polsce i na Słowacji	94
Katarína Fichnová, Łukasz Wojciechowski, Peter Szabo The Originality of Plagiarism – the Plagiarism of Originality: Remarks on Some Aspects of the SNS Campaign	106
Ivana Polakevičová Efekt Lolitki w przestrzeni medialnej	116
Hana Pravdová Mental "Corridor" of the Media Society: Fascination by Entertainment	122

Alicja Wosik

Is the Globalization of the Media Language Inevitable? An Analysis
of TV News Programmes in Various Countries

133

REVIEWS

*Język polski – wczoraj, dziś, jutro... (Polish language – yesterday, today,
tomorrow...)*, Barbara Czopek-Kopciuch, Piotr Żmigrodzki (eds.)
(reviewed by Krystyna Kowalik)

157

Tomasz Lisowski, *Sola Scriptura. Leksyka Nowego Testamentu
Biblia gdańskiej (1632) na tle porównawczym. Ujęcie kwantytatywno-
-dystrybucyjne (Sola Scriptura: Vocabulary of the New Testament
in the Gdańsk Bible (1632) – a Comparative Study. A Quantitative and
Distributive Approach)* (reviewed by Stanisław Koziara)

162