

**O miłości słów kilka  
– wybrane aspekty miłości  
w literaturze i sztuce**



**O miłości słów kilka  
– wybrane aspekty miłości  
w literaturze i sztuce**

Redakcja:  
Magdalena Śliwa  
Izabela Mołdoch-Mendoń

Lublin 2020

**Wydawnictwo Naukowe TYGIEL składa serdecznie podziękowania  
dla zespołu Recenzentów za zaangażowanie w dokonane recenzje  
oraz merytoryczne wskazówki dla Autorów.**

**Recenzentami niniejszej monografii byli:**

- prof. dr hab. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa
- prof. dr hab. Lidia Sudyka
- dr hab. Joanna Dybiec-Gajer, prof. UP
- dr hab. Małgorzata Filipowicz
- dr hab. Anna Podstawka, prof. KUL
- dr hab. Anna Tryksza
- dr hab. Marta Wójcicka
- dr Agnieszka Bandura
- dr Justyna Krocak
- dr Barbara Stelingowska

Wszystkie opublikowane rozdziały otrzymały pozytywne recenzje.

Skład i łamanie:  
Monika Maciąg

Korekat:  
Agata Maciąg

Projekt okładki:  
Anna Juchnowicz

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe TYGIEL sp. z o.o.

ISBN 978-83-66489-34-9

Wydawca:  
Wydawnictwo Naukowe TYGIEL sp. z o.o.  
ul. Głowackiego 35/341, 20-060 Lublin  
[www.wydawnictwo-tygiel.pl](http://www.wydawnictwo-tygiel.pl)

## Spis treści

Dorota Rygiel, Władysław Chłopicki

*Miłość w ujęciu Woody'ego Allena* ..... 7

Siarhei Padsasonny

*Miłość Fiodora Dostojewskiego – pomiędzy erosem a etosem* ..... 19

Artur Majer

*Kochać najbardziej popularnie – miłość według polskiej komedii romantycznej*..... 28

Roman Maciuszkiewicz

*Miłość szalona, miłość niezwykła w twórczości nadrealistów*..... 40

Magdalena Wójtowicz

*O miłości utraconej i macierzyństwie niespełnionym w utworze „Obsoletki” Justyny Bargielskiej* ..... 51

Izabela Desperak

*Socjologia miłości Anthony'ego Giddensa* ..... 64

Marta Gabryelczak-Paprocka

*Toksyczna miłość w operze* ..... 73

Anna Jabłońska

*Uczucia, relacje międzyludzkie i postawy zawarte w tekstach piosenek Beaty Kozidrak na płycie „Teraz płynę”* ..... 85

Anna Juchnowicz

*Ogrody w głowach poetek* ..... 107

Magdalena Bryła

*Polisemantyczny charakter sztuki – twórczość Bharti Kher jako indyjski komentarz kulturowy à propos kobiecości* ..... 118

Wioletta Głowa	
<i>Miłość i pożądanie w powieści Grażyny Plebanek „Nielegalne związki”</i> .....	128
Małgorzata Brożyna-Reczko	
<i>Metafory miłości w polskim i angielskim przekładzie opowiadania M. Kundery</i> <i>„Falszywy autostop”</i> .....	142
Nikoleta Borysionek	
<i>Zjawisko miłości w późnej twórczości Iana McEwana</i> .....	152
Anna Michałko	
<i>Motyw miłości w ukraińskich pieśniach kalendarzowo-obrzędowych</i> .....	160
Indeks Autorów .....	170

## Miłość w ujęciu Woody'ego Allena

### 1. Wprowadzenie

Woody Allen przyszedł na świat w rodzinie żydowskiej jako Allen Stewart Konigsberg. Swoją karierę artystyczną rozpoczął jako komik, szybko jednak dał się poznać szerszej publiczności jako utalentowany reżyser i scenarzysta. Często określany mianem geniusza kinematografii, Allen plasuje się w czołówce amerykańskich reżyserów i jest najbardziej produktywnym twórcą drugiej połowy XX w. Ma na swoim koncie ponad 50 filmów obejmujących prawdziwy wachlarz gatunków od parodii science fiction („Śpioch”), poprzez musical („Wszyscy mówią kocham cię”) i thriller („Sen Kasandry”). Jednak to jego inteligentne komedie, z których wiele stało się hitami kasowymi, przyniosły mu prawdziwą sławę i wiele prestiżowych nagród<sup>3</sup>.

Nie tylko jednak filmy przyniosły Allenowi światową sławę. Reżyser dał się również poznać jako doskonały aktor filmowy, muzyk, a także obdarzony niekonwencjonalnym poczuciem humoru autor kilku tomów opowiadań, w których ludzkie zachowania i słabości poddaje wnikliwej obserwacji oraz w prześmiewczy sposób traktuje zastaną rzeczywistość. W jednym z wywiadów Allen powtarza za najważniejszymi filozofami, że „rzeczywistość jest nie do zniesienia” i przyznaje, że od dziecka próbował od niej uciec<sup>4</sup>. Jednym z przykładów jego licznych opowiadań są napisane w latach 1975-1980 „Skutki uboczne” („Side Effects”), zbiór 17. nie związanych ze sobą humorystycznych opowiadań, które jednak opierają się na podobnej formule: obdarzony dużą inteligencją neurotyczny bohater, często życiowo nieporadny, opowiadając o swoim życiu i obnażając swoje słabości, i fobie dokonuje swoistej psychoanalizy. Są to zwykle ludzkie wady i obsesje, które towarzyszą większości z nas w codziennym życiu. To, że Allen często wyposaża swoich bohaterów w swoje własne lęki i słabości, przyznając, że obsesje jego bohaterów są jego obsesjami, a ich problemy jego problemami, postrzegane jest przez krytyków jako lament nad bezsensownością życia i nad samym sobą<sup>5</sup>. Bohater Allena nierzadko niewierny, uwikłany w nieudane związki, przelotne romanse, łatwo ulegający pociągowi seksualnemu, próbuje znaleźć „złoty środek”, który doprowadzi go w końcu do osiągnięcia osobistego spełnienia i zadowolenia.

Miłość jest niezwykle częstym tematem twórczości Allena. Po części dlatego, że jest ona nieodłącznym elementem rzeczywistości, którą Allen bacznie obserwuje i cynicznie wykpiwa, ale też dlatego, że jest ona pocieszeniem w bezsensowności ludzkiej egzystencji. Jak mówi sam Allen, „[n]asze życie to naprawdę kiepski deal”, a „[m]iłość to jeden z tych cudów, które pięknie nas rozpraszają i nie pozwalają myśleć

<sup>1</sup> d.rygiel@poczta.fm, Filologia angielska, Instytut Humanistyczny, Karpacka Państwowa Uczelnia w Krośnie.

<sup>2</sup> chlopicki@gmail.com, Filologia angielska, Instytut Humanistyczny, Karpacka Państwowa Uczelnia w Krośnie.

<sup>3</sup> Jankowski D., *Neurotyk, który rozbawił świat*, <http://wiesz.com.pl/2017/12/01/neurotyk-ktory-rozbawil-swiat>.

<sup>4</sup> Felis P., *Woody Allen: Rzeczywistość jest nie do zniesienia*, [https://wyborcza.pl/](https://wyborcza.pl/1,75410,9227906,Woody_Allen__Rzeczywistosc_jest_nie_do_zniesienia.html?disableRedirects=true)

1,75410,9227906,Woody\_Allen\_\_Rzeczywistosc\_jest\_nie\_do\_zniesienia.html?disableRedirects=true.

<sup>5</sup> Nichols M., *Reconstructing Woody: Art, Love and Life in the Films of Woody Allen*, Rowman & Littlefield Publisher, Inc., Lanham 2000, s. ix.

o tym, jak bezcelowe jest nasze życie”<sup>6</sup>. Miłość jest więc uczuciem, które dodaje człowiekowi siłę w obliczu bezsensowności życia, a jednocześnie obnaża słabość człowieka, który nie znajduje w sobie wystarczającej siły, by oprzeć się jej pokusie. Nie można zapomnieć, że miłość to również cierpienie, które może doprowadzić do upadku człowieka. Allen nadaje miłości różne oblicza, które odśłoni analiza kilku jego opowiadań.

## 2. Poszukiwanie idealnej miłości w „Opowieści szaleńca”

Miłość jest wzniosłym uczuciem, którego poszukują bohaterowie Allena, jak np. Ossip Parkis w „Opowieści szaleńca” („Lunatic’s Tale”). Niegdyś uznany i majątny lekarz, który mówi o sobie: „[M]ieszkałem w Upper East Side, płynąłem przez miasto brązowym mercedesem [*gadding about town*] i nosiłem [*was bedecked with*] eleganckie tweedowe garnitury od Ralpa Laurena”<sup>7</sup>. Mogłoby się wydawać, że Ossip będąc bogatym człowiekiem, któremu udało się osiągnąć ogromny sukces, jest również człowiekiem szczęśliwym. Niestety, jak to często bywa w rzeczywistości, zawodowe uznanie i bogactwo nie przyniosły mu szczęścia w życiu osobistym.

Miłość w ujęciu Allena przybiera postać bardzo złożoną. Pisarz łączy różne punkty widzenia, czyni wiele odniesień do rozmaitych dzieł literackich i filmowych, ale także w dużej mierze opiera się na codziennych stereotypach. Jak zauważa Jeffrey Turner miłość jest złożonym i wieloaspektowym pojęciem, którego podstawową definicją jest silne uczucie i głęboka więź, które łączą ludzi, powodując że wzajemnie się wspierają i stają się szczęśliwsi<sup>8</sup>. Czy jest to właśnie taka więź, którą bohater „Opowieści szaleńca” zdołał stworzyć z którąkolwiek ze swoich partnerek?

John Lee wyróżnia trzy pierwotne rodzaje miłości, które znajdują swoje odzwierciedlenie w opowiadaniu Allena<sup>9</sup>. Jednym z nich jest miłość *storge*, która jest zrównoważonym, spokojnym uczuciem, pozbawionym jednak intensywnego zaangażowania emocjonalnego. Ten typ miłości opiera się czerpaniu przyjemności ze wspólnego spędzania wolnego czasu i dzielenia pasji. Niewątpliwie takie uczucie udało się Ossipowi zbudować ze swoją żoną, Olive Chomsky.

Olive jest kobietą inteligentną, bystrą, dowcipną i wykształconą, z którą Ossip chętnie spędzał każdą wolną chwilę. To miłośniczka sztuki i prawdziwa erudytka, która stroni od banałów, „jest wykształcona i ironiczna” [*literate and wry*], „cytowała Eliota, grała w tenisa i grała na fortepianie Bacha *Pomysły na dwa głosy*”<sup>10 11</sup>. Olive chętnie słucha muzyki poważnej, chadza na koncerty muzyki Brahmsa i Strawińskiego i dystansuje się od wszystkiego, co banalne [*a gaffe*]. Rozrywka dla mas, komercyjne programy telewizyjne czy operacje plastyczne nie wzbudzają jej zainteresowania. To, co łączy ją z Ossipem to zamiłowanie do muzyki i sztuki. Bywalec premier teatralnych, a także modnych restauracji i ważnych miejsc kulturalnych Nowego Jorku, dbający o swój wygląd Ossip jawi się jako człowiek o dobrym guście. Równie dobry gust ma w wyborze Olive na swoją życiową partnerkę. Umiejętność gry w tenisa i na pianinie

<sup>6</sup> Felis P., *Woody Allen: Gdybym był mordercą, zabiłbym wszystkich poza sobą*, <https://wyborcza.pl/1,75410,18553174,woody-allen-gdybym-byl-morderca-zabilbym-wszystkich-poza-soba.html>.

<sup>7</sup> Allen W., *Obrona szaleństwa*, przeł. Baran B., Cholewa P., Łaszcz J., Rebis, Poznań 2008, s. 295.

<sup>8</sup> Turner J., *Encyclopedia of Relationships Across the Lifespan*, Greenwood Press, Westport 1996, s. 266.

<sup>9</sup> Palus K., *Pleć. Między ciałem, umysłem i społeczeństwem*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2011, s. 75.

<sup>10</sup> Przyjęty tytuł polski utworu jest inny: „Inwencje dwugłosowe”.

<sup>11</sup> Allen W. dz. cyt., s. 299.



sugeruje przynależność Olive do wyższej klasy społecznej, co czyni ją odpowiednią partnerką dla Ossipa, który może poszczycić się podobnym pochodzeniem i podobnymi umiejętnościami. Oboje są ludźmi sukcesu z imponującą, często wręcz encyklopedyczną wiedzą. Allen posługuje się tutaj stereotypem, który podsuwa czytelnikowi przekonanie, że skoro tak wiele rzeczy łączy Olive i Ossipa, ich związek musi być udany. Olive wydaje się być dla niego idealną partnerką spełniającą jego wysokie oczekiwania. To kobieta, która dzieli pasję swojego męża. Wolny czas spędzają w kinie, restauracji oraz na ożywionych dyskusjach „o wszystkim od pogo do Rigwedy”<sup>12</sup>. Allen ponownie wykorzystuje tutaj stereotypowe myślenie, że człowiek o tak pewnej i stabilnej pozycji zawodowej jak Ossip, który odniósł w życiu duży sukces, będzie usatysfakcjonowany mając u boku żonę taką jak Olive, która wydaje się idealnie do niego pasować. To, co wydaje się tak przewidywalne, w opowiadaniu Allena przybiera zupełnie inny obrót. Olive nie potrafi uczynić swego męża w pełni szczęśliwym. Szczególnie dużo do życzenia pozostawia życie seksualne pary, gdyż w mrokach alkowy żona, aczkolwiek nie jest tam „zeschłym badylem” [*a slouch physiognomywise*], a „prawdziwym fachowcem” [*a mechanic in the sack*], kojarzy się Ossipowi wyłącznie z jego podstarzałą ciotką Rifką [*Aunt Rifka's stolid visage*; „tępa twarz ciotki Rifki”]<sup>13</sup>. Olive, sprawiająca wrażenie kobiety idealnej, okazuje się więc nietrafionym wyborem wybrednego Ossipa.

Drugi z typów miłości według Johna Lee to miłość eros, która opiera się na potrzebie seksualnej intymności i fascynacji fizycznym kontaktem z drugą osobą. To miłość przejawiająca się w silnym wzajemnym pociągu i intensywnym uczuciu ekscytacji partnerem<sup>14</sup>. Ten rodzaj miłości rozkwita, gdy bohater spotyka atrakcyjną modelkę o długich szczupłych nogach [*long willowy legs*], Tiffany Schmeederer, „o lwiej grzywie z kasztanowych włosów”<sup>15</sup> i satynowej skórze. Ossip całkowicie poddaje się „erotycznemu promieniowaniu, jakie wydobywało się ze wszystkich jej porów”<sup>16</sup>. Dzięki niej jego życie seksualne nabiera nowych barw. Mimo emocjonalnego zauroczenia, które odczuwa Ossip, Tiffany, podobnie jak Olive, wbrew jego oczekiwaniom, okazuje się nie być kobietą idealną. Jej fizyczna atrakcyjność: „figura tak pełna zakrzywień, że głośkanie dowolnego miejsca na jej ciele było jak jazda na Cyklonie – legendarnym rolleocasterze”<sup>17</sup>, nie idzie w parze z intelektem: „mrozący krew w żyłach stan umysłu”<sup>18</sup> [*blood-curdling mentality*]. Zainteresowania Tiffany w znacznym stopniu odbiegają od muzyki poważnej i sztuki, których pasjonatką jest Olive. Jest entuzjastką wszystkiego tego, od czego stroni Olive i pociąga ją to, co żona Ossipa postrzega jako rozrywkę dla mas. Chętnie czytuje horoskopy i gdy podczas pierwszego spotkania Ossip jest zmuszony podjąć z nią rozmowę na temat astrologii, przekonuje się jak bardzo Tiffany odbiega poziomem intelektualnym od niego i jego żony. Dużo ironii jest w stwierdzeniu, że astrologia jest tematem, który „pośród [jego] zainteresowań

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Zresztą ciotka Rifka, tym razem o twarzy wiewiórki (363), która odstręcza bohatera od miłości do swojej dziewczyny, powraca w „Zemście” (zob. poniżej).

<sup>14</sup> Palus K. dz. cyt.

<sup>15</sup> Allen W. dz. cyt., s. 296.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

intelektualnych konkurował z tak ważkimi problemami, jak elektrowstrząsy, promienie alfa i przydatność trolli do znajdowania złota”<sup>19</sup> [*the ability of leprechauns to locate gold*]. Podczas gdy Olive idzie na koncert muzyki poważnej, Tiffany ekscytuje się kolejnym odcinkiem popularnego programu rozrywkowego „To jest twoje życie”. Kolejny raz okazuje się, że poszukiwania perfekcyjnej kobiety okazały się bezowocne.

Ostatnim spośród pierwotnych typów miłości w typologii Lee jest miłość ludus. Miłość postrzegana jest tutaj jako gra, w której nie ma miejsca na przywiązanie czy emocjonalne uzależnienie<sup>20</sup>. Miłość ludus pojawia się, gdy Ossip chcąc stworzyć stały związek nawiązuje przelotne znajomości z kobietami, zanim spotyka na swojej drodze Olive. Bez znaczenia jest czy są to kobiety, z którymi Ossip samodzielnie nawiązuje znajomość, czy kobiety, które poznaje przez swoich przyjaciół, bowiem żadna z nich nie spełnia jego wysokich oczekiwań: „wysoce inteligentna, ale zupełnie bez poczucia humoru (...) piękna ale pozbawiona prawdziwej namiętności (...) zbyt kłótliva [*too hostile*] (...) „poetka około trzydziestki” [*thirtyish poetess*] miała około sześćdziesiątki [*sixtyish*] (...) „studentka [*coed*] lubiąca Bacha i Beowulfa” wyglądała jak potwór Grendel”<sup>21</sup>. Ossip z sarkazmem porównuje je wszystkie do bohaterów powieści grozy Lovercrafta. W poszukiwaniu miłości Ossip decyduje się przeprowadzić operację, w czasie której zamienia osobowość Olive i Tiffany. Gdy wydaje się, że udało mu się w końcu osiąść prawdziwy ideał kobiety (Olive o urodzie Tiffany), okazuje się, że i z nią nie potrafi stworzyć szczęśliwego związku. W końcu wdaje się w krótkotrwały romans ze stewardessą, która jest zaprzeczeniem wcześniejszych marzeń o ideale kobiety. Z jej męską figurą [*boyish, flat figure*] trudno mówić o zmysłowości i atrakcyjności fizycznej jak u Tiffany. Trudno też mówić o erudycji, którą mogła poszczycić się Olive.

Ossipowi nie udaje się stworzyć związku opartego na prawdziwym uczuciu i silnej więzi z partnerką. Poszukuje kobiety idealnej, bowiem we własnym przekonaniu on sam jest mężczyzną nieprzeciętnym, który zasługuje na wyjątkową partnerkę. Allen także i w tym miejscu dokonuje trafnej obserwacji rzeczywistego świata, w którym nie brakuje tak „doskonałych” mężczyzn jak Ossip, którzy nie są w stanie dostrzec u siebie żadnych wad. Ossip stwierdza: „Usiłowałem zrobić listę swoich braków, nie wyszedłem jednak poza punkt pierwszy: »Zapomina czasem kapelusza«”<sup>22</sup>. W swoim gorączkowym poszukiwaniu miłości, Ossip miota się między tym co podpowiada mu serce a tym co dyktuje rozum. Kapryśny Ossip poszukuje doskonałości, ale zawsze natyka się na wady, które nie pozwalają mu zaznać pełni miłości i szczęścia. Tak jak w prawdziwym świecie idealna osoba nie istnieje. Odkrycie tej prawdy popycha Ossipa najpierw do nieudanej próby samobójczej, a następnie do porzucenia dotychczasowego wygodnego życia. Ossip staje się kloszardem [*New York street crazy*], w podartych ubraniach [*moth-eaten clothes*], który żyje na granicy ubóstwa przystając przy koszach na śmieci „by napełnić swoje reklamówki strzępami sznurka i kapslami”<sup>23</sup>. Miłość i nieustanna pogoń za ideałem kobiety ma w „Opowieści szaleńca” tragiczny finał. Ossip nie tylko staje się bezdomnym człowiekiem, ale wykazuje też objawy szaleństwa jeżdżąc na wrotkach po Broadwayu z plecakiem i wiatraczkiem u kapelusza [*pinwheel hat*].

<sup>19</sup> Tamże, s. 300.

<sup>20</sup> Palus K. dz. cyt.

<sup>21</sup> Allen W. dz. cyt., s. 297-298.

<sup>22</sup> Tamże, s. 298.

<sup>23</sup> Tamże, s. 295.

### 3. Niespełniona miłość w „Epizodzie z Kugelmasem”

Znawcy twórczości Allena podkreślają wspomniany neurotyczny charakter jego męskich bohaterów, doskonale widoczny w jego filmach, ale także i w opowiadaniach. W omawianym opowiadaniu Ossip nerwowo poszukuje partnerki, która spełni wszystkie jego wymagania, a jego desperackie próby skazane są na porażkę; sprawiają one, że bohater często narażony jest na przykre doświadczenia (na przykład idąc na potajemną randkę, zaczyna się w windzie, innym razem śni mu się, że napadła go grupa sekretarek z nożami) i staje się coraz bardziej podobny do postaci z obrazu Edwarda Muncha „Krzyk”<sup>24</sup>.

To neurotyczne pragnienie spełnienia w idealnej miłości widać także w opowiadaniu „Epizod z Kugelmasem” („Kugelmas Episode”) ze zbioru „Skutki uboczne”, gdzie główny bohater, po raz drugi żonaty nieszczęśliwie, poszukuje romansu, flirtu, łagodności<sup>25</sup>, a więc miłości ludus, a pewnie także i eros. Ponieważ jego terapeuta nie chce mu tego zapewnić, zwraca się do magika, Wielkiego Persky'ego, który proponuje mu romans z wybraną bohaterką powieści. Mimo, że Kugelmas jest początkowo sceptyczny, ulega jego namowom i po wejściu do magicznej szafki, przenosi się do sypialni pani Bovary. Jest to piękna i zalotna Francuzka, która marzy o tajemniczym nieznanym, który wybawiłby ją od nudy wiejskiej egzystencji<sup>26</sup>, a więc pojawia się tu także miłość ludus. Od razu zaczynają rozmawiać i spacerować po okolicy, „szepcząc ze sobą i przekazując sobie wzrokiem nadmiernie znaczące rzeczy”<sup>27</sup>. Kugelmas opowiada Emmie także o życiu w Ameryce, o filmach i aktorach, „o nocnym życiu Broadwayu, o szybkich autach i gwiazdach Hollywoodu i telewizji”<sup>28</sup> z takim zaangażowaniem, że wzbudza w Emmie pragnienie zostania aktorką. Ich zauroczenie szybko jednak przeradza się w namiętność (eros), a gdy Kugelmas na prośbę Emmy sprowadza ją do Nowego Jorku i obydwoje przeżywają weekend szczęścia, sytuacja się komplikuje – magiczna szafka psuje się i Emma musi zostać tam nieco dłużej. Ten incydent sprawia, że ich miłość staje się mniej namiętna, a rzeczywistość nowojorska, w tym koszty hotelu, zaczynają Kugelmasowi bardzo ciążyć. Storge Kugelmasa to Daphne, którą nazywa „głupią gęsią” [*an oaf*], „kloce” [*ball and chain*] i neandertalką [*troglodyte*] i z którą w mieszkaniu czują się jak „dwa stare meble”<sup>29</sup>; są w stanie robić ze sobą tylko zakupy, a Kugelmas unika jej zamykając się w łazience lub też zbywa półsłówkami dotyczącymi „socjalistycznego rolnictwa w Polsce”<sup>30</sup>, i „cen jęczmienia w Krakowie”<sup>31 32</sup>.

### 4. „Ladaczniczka z Mensy” i „Zemsta” jako przykłady miłości intelektualnej

Potrzeba rozmowy z przedstawicielką płci przeciwnej na tematy ważne i intelektualne jest motywem, który pojawia się wielokrotnie w opowiadaniach Allena. Typowym przykładem jest „Ladaczniczka z Mensy” („The Whore of Mensa”), opublikowana

<sup>24</sup> Tamże, s. 301.

<sup>25</sup> Tamże, s. 265.

<sup>26</sup> Polski czytelnik może skojarzyć tę scenę z Barbarą i panem Toliboskim niosącym naręczę nenufarów w powieści „Noce i Dnie”; zob. <https://www.youtube.com/watch?v=BgWD0SJYHyw>.

<sup>27</sup> Tamże, s. 271.

<sup>28</sup> Tamże, s. 273.

<sup>29</sup> Tamże, s. 266.

<sup>30</sup> Tamże, s. 278.

<sup>31</sup> Tamże, s. 274.

<sup>32</sup> Bardziej szczegółową analizę „Epizodu z Kugelmasem” można znaleźć np. w artykule Chłopicki (2017).

jako część zbioru „Bez piór” („Without Feathers”). Główny bohater opowiadania, Word Babcock, podobnie jak Ossip Parkis, odczuwa niedosyt intelektualny przy swojej żonie, dlatego wpada na pomysł wynajęcia kobiety-mózgowca [*brainless woman*], z którą może rozmawiać, kiedy tylko chce, o filozofii czy ambitnej literaturze za określoną opłatą. Problem w tym, że gdy jego intelektualnej partnerce udaje się zorganizować nagranie „na taśmie, jak omawiamy *Ziemię jałową* i *Styles of Radical Will*”<sup>33</sup>, szantażuje go, że przekaże nagranie żonie jeśli Word nie zapłaci okupu. Prywatny detektyw, który jest narratorem tego opowiadania, podejmuje działanie i wkracza do księżnicy, która służy jako przykrywką dla nielegalnego „przybytku rozkoszy”<sup>34</sup>, znanego jako pałac Flossie. Tam otwiera się przed nim tajne wejście, za którym „blade, nerwowe dziewczęta w okularach w czarnych oprawkach wylegiwały się na sofach przeglądając prowokująco Penguin Classics”<sup>35</sup>, co stanowi oczywistą aluzję do domu schadzek. Opisy takich „intelektualistek” w całym opowiadaniu czytelnie sugerują ich nieatrakcyjność fizyczną: „stojąca w progu osoba okazała się młodym rudzielcem [*young redhead*] włożonym w obszerne spodnie [*packed into her slacks*] jak dwie gałki lodów waniliowych do pucharu... Długie, proste włosy, skórzana torebka, srebrne klipsy, żadnego makijażu”<sup>36</sup>. Warto przytoczyć w całości allenowski opis tego miejsca, jako że pokazuje on świat zakazanego intelektualizmu *à rebours*:

*„Blondyna [a blonde] o szerokim uśmiechu mrugnęła do mnie i wskazując ruchem głowy pokój na pięterku, spytała:*

*– Wallace Stevens, co?*

*Nie były to jednak doznania czysto intelektualne – oferowano tu także drobne usługi emocjonalne. Za pięćdziesiąt dolicz – dowiedziałem się – mogłeś »rozmawiać bez zbliżenia« [relate without getting close]. Za setkę dziewczę [a girl] mogło ci puścić nagranie Bartoka, zjeść z tobą obiad i pozwolić ci, byś obserwował jej atak lękowy. Za sto pięćdziesiąt mogłeś słuchać wraz z bliźniaczkami programu stereo na UKF-ie. Za trzy stowy miałeś już inne zajęcia: eteryczna [thin] ciemnowłosa Żydówka [Jewish brunette] udawała, że podrywa cię w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, pozwalała ci przeczytać swoją pracę dyplomową. wdawała się z tobą w hulaśliwą sprzeczkę u Elaine na temat freudowskiej koncepcji kobiety i na koniec pozorowała samobójstwo wedle twego uznania – idealny wieczór dla niektórych facetów”<sup>37</sup>.*

Współczesna recenzentka tego opowiadania Genna Riviecco<sup>38</sup> wskazuje na szowinistyczne skłonności Allena, które jeszcze bardziej dochodzą do głosu w zakończeniu tej historii, gdzie detektyw, po udanej akcji, odkrywa swój stary rachunek (za usługi „intelektualne”) na nazwisko Glorii, która „[b]yła blondynką [i] specjalizowała się w wychowaniu fizycznym”<sup>39</sup>. To przypomina nam kolejny raz o dylemacie Ossipa i jego nieracjonalnym romansie ze stewardessą, który doprowadził go do ostatecznego upadku. Jednak w przypadku „Ladacznicy z Mensy” odkrywamy przeszłość i niewygórowane wymagania, co do poziomu intelektualnego partnerki, co jest zastanawiające

<sup>33</sup> Allen W. dz. cyt., s. 151.

<sup>34</sup> Tamże, s. 156.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tamże, s. 152.

<sup>37</sup> Tamże, s. 156.

<sup>38</sup> Riviecco G., *The Chauvinism of Woody Allen's „The Whore of Mensa”*,

<https://theopiatemagazine.com/2019/09/23/the-chauvinism-of-woody-allens-the-whore-of-mensa/>.

<sup>39</sup> Tamże, s. 158.

w przypadku detektywa tropiącego intelektualistki. Sam Allen w krótkim eseju o miłości pt. „Wczesne eseje” („Early Essays”), ze zbioru „Bez piór”, stwierdza wprost, że choć piękno jest rzeczą subiektywną i „dla kochającego osoba kochana jest zawsze czymś najpiękniejszym... nawet jeśli ktoś postronny nie potrafi jej odróżnić od ławicy śledzi”<sup>40</sup> [*an order of smelts*], wyjątkowo atrakcyjne dziewczyny są zazwyczaj śmiertelnie nudne.

Opis innej bohaterki, Connie Chasen z „Zemsty” („Retribution”), ze zbioru „Efekty uboczne”, pokazuje to samo zderzenie: „Wysoka blondynka [*tall blond*]... aktorka, sensatka [*scholar*], czarowna [*a charmer*]... o agresywnym, przenikliwym umyśle, którego siłę przyciągania przyćmiewa tylko jej zmysłowy wilgotny erotyzm, sugerowany każdą jej krągłością”<sup>41</sup>. Opis siostry Connie, Lindsey, która ma teoretycznie stanowić konkurencję dla niej jest podobny, choć podkreśla równowagę tych dwóch sfer „ma buzię jak aniołek i zmysłowe ciało z krągłościami. Jest podobna do mamy. No i ma obłądny iloraz inteligencji [*real high IQ*] i wielkie poczucie humoru”<sup>42</sup>. Wreszcie matka obu dziewcząt, Emily, z którą narratora, Harolda Cohena. połączy fatalne uczucie, jest opisana jako osoba ponętna, „o krągłych bujnych kształtach, które wyrażały się w bezbłędnych łukach, jak u Brancusiego (...) [która] miała liczne artystyczne i intelektualne potrzeby, które z jakiegoś powodu tkwiły zamknięte w jej wnętrzu”<sup>43</sup>. W tym opowiadaniu narrator miota się nerwowo, podobnie jak Ossip, między dwoma kobietami, matką i córką, które kocha. Doprowadza to do powolnego popadania w stan hysterii, gdyż bohater dąży do dopełnienia intelektualnej miłości storge, jaka łączy go z matką swej dziewczyny, poprzez miłość eros. Wiedząc, że to może zniszczyć Connie stara się tego uniknąć, ale jednocześnie uparcie dąży do tego. W końcu uznaje się za „obłąkanego fantastę” i rezygnuje, ale kompleks Edypa wraca do niego z nieoczekiwanej strony: Connie nagle przestaje z nim sypiać, bo uznaje go za brata. Kolejne wydarzenia toczą się szybko i historia Edypa nabiera współczesnego wymiaru, kiedy Connie rozstaje się z mężem a jej matka, Emily, także nagle rozwodzi się. Harold natychmiast proponuje Emily małżeństwo. W czasie zabawy weselnej Connie przychodzi do Harolda i oznajmia mu, że odczuwa do niego nagły pociąg eros – teraz przypomina jej już nie brata, a ojca, co staje się dla niej wielkim bodźcem erotycznym. Zszokowana tym wszystkim jest żydowska rodzina Harolda, która odmawia uczestnictwa w uroczystości zaślubin, natomiast sam Harold, pokonany, może jedynie „mruzczyć do siebie prastarą sentencję swego pradziadka, która brzmi: „Aj waj”<sup>44</sup>.

## 5. Odniesienia intertekstualne w omawianych opowiadaniach

Podejście Allena do problemu miłości w jego opowiadaniach ma jeszcze dwa inne ważne wymiary – wymiar intertekstualny i oczywiście wymiar humorystyczny. Odniesienia intertekstualne w opowiadaniach Allena są niezwykle istotne dla postrzegania jego ujęcia miłości i tak liczne, że trudno omówić je wszystkie. Warto poświęcić nieco uwagi odniesieniom, które można określić jako artystyczno-intelektualne, co wiąże się naturalnie z centralnym tutaj dylematem intelektu i pożądania. Kolejną istotną grupą są odniesienia nowojorskie, jak też odniesienia żydowskie. W poniższej tabelce staraliśmy się pogrupować ważniejsze z nich obecne w czterech omawianych opowiadaniach:

<sup>40</sup> Allen W. dz. cyt., s. 163.

<sup>41</sup> Tamże, s. 349.

<sup>42</sup> Tamże, s. 353.

<sup>43</sup> Tamże, s. 355.

<sup>44</sup> Tamże, s. 369.

Tabela 1. Odniesienia intertekstualne w omawianych opowiadaniach<sup>45</sup>

	Odniesienia artystyczno-intelektualne	Odniesienia nowojorskie czy ogólnoamerykańskie	Odniesienia żydowskie
Opowieść szaleńca	Bracia Marx, Zepo, H. P. Lovecraft, „New York Review of Books”, „Beowulf” (297), Grendel (298), Strawiński, Eliot, Bach, „Rigweda” (299), „Latający holender” („Flying Wallendas” 300), Emil Jannings, „Błękitny Anioł”, Brahms, Johnny Cash (301), Edward Munch, „Krzyk”, Hannah Arendt (303), „Arabskie noce” [opowieści z tysiąca i jednej nocy]	Central Park, Upper East Side, Ralph Lauren, Sardy’s, Lincoln Center, Hampton’s (295), Cyklon (296), Pucci, Gucci (299), Elgin (kino), Bela Lugosi (302), Flower Fifth Avenue Hospital, Broadway (303)	Ralph Lauren (295), Chomsky, Schmederer, Fitelson, Rifka, Hannah Arendt (303)
Epizod o Kugelmasie	„Siostra Carrie” (Theodore Dreiser), Hester Prynne („Scarlet Lester”, Hawthorn), Saul Bellow, Ofelia, Temple Drake (Faulkner), Natasza, „Wojna i pokój” (Tołstoj), „Madame Bovary” (269), Oskary [Academy Awards] (272), Emma Rudolf, Leon, Binet (273), Lee Strasberg, Leonard Popkin (274), „Chorus Line”, Guggenheim, Jack Nicholson, Stanford (275), off-Broadway, Tony’s (278), „Kompleks Portnoya” (Philip Roth), Małpka (281)	City College (265), CCNY (Community College New York 266), Brooklyn, Bushwick (277), Rycerze Pythii [Knights of Pythias] (268), Bloomingdale’s, Lexington Avenue (271), „Woman’s Wear Daily”, O.J. Simpson (272), Hotel Plaza, F.A.O. Schwartz, Saint Laurent, Ralph Lauren, Halston, (275), Chinatown, SoHo, Elaine’s (276), lodowisko Wollmanna (279) „International Herald Tribune” (280)	Rupert Murdoch (271), Lee Strasberg, Leonard Popkin (274), Kopkind, Ralph Lauren, Guggenheim (275) „Kompleks Portnoya” (Philip Roth), (281)
Ladacznica z Mensy	Proust, Yeats, antropologia, Pound, Elliott (150), „Ziemia jałowa”, „Styles of Radical Will” (151), Melville, „Moby Dick”, Hawthorn, Monarch College Outline (152), Milton. „Raj Utracony”, Melville „Billy Budd”, Platon (153), Noam Chomsky (154), Kant,	Plaza, (152). Central Park, Braindeis (uniwersytet), Thalia (restauracja w Nowym Jorku), Elgin (kino) (155), Książnica Hunter College (CUNY), Muzeum Sztuki Nowoczesnej (157)	Noam Chomsky (154), Lionel Trilling (157)

<sup>45</sup> Liczby w nawiasach oznaczają numery stron zbioru „Obrona szaleństwa” W. Allena, na których znajdują się poszczególne odniesienia.

	„Komentarz” Blake, Dwight Macdonald (155), Norman Mailer, „Advertisement for Myself”, Penguin Classics, Bartok (156), „New York Review of Books”, Lionel Trilling, W.H. Auden (157)		
Zemsta	Novalis, „Rigweda”, Cole Porter, Vogue, Franz Kafka, Czechow (351), szalka Petriego (352), Wunderkind (353), Brancusi, Joseph Heller (355), Freud, Sofokles, Eugene O'Neill (357), Matisse (358), Montecchi, Capuletti (366)	Central Park, WASP (White Anglo-Saxon Protestant), Phi Beta Kappa (bractwo studenckie 352), Vassar (College) (354), Manhattan (356), Trader Vic (359), Lyme, Connecticut,	Milton Sharpstein, Tovah, Greenblatt, Rifka, Szema Izrael (modlitwa)

Liczne przykłady odniesień zgromadzone w powyższej tabelce wyraźnie wskazują na intelektualny klimat opowiadań Allena osadzonych głównie na nowojorskim Manhattanie wokół Central Parku, a więc w miejscu postrzeganym jako centrum euroamerykańskiej kultury intelektualnej z otaczającymi instytucjami, np. Muzeum Guggenheima czy Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Nie można tu pominąć również licznych kin, teatrów, uczelni, redakcji gazet, które w dużej części są bardzo wpływowymi instytucjami, także żydowskimi. Manhattan to także liczne instytucje komercyjne, w tym hotele, restauracje, butików znanych projektantów mody, które otaczają wspomniane wyżej świątynie kultury. W tym kontekście można łatwiej zrozumieć intelektualne potrzeby bohaterów Allena, modowe i komercyjne potrzeby jego bohaterki, jak i związane z nimi dylematy.

## 6. Rola humoru

Kluczowym aspektem stosunku Allena do pojęcia miłości jest jego ironiczny stosunek do rzeczywistości. Nie ma opowiadań Allena bez jego humoru, którego przykłady przytoczyliśmy już powyżej. Miłość jest zderzeniem ciała i intelektu, wzniosłych uczuć i kalkulacji, perfekcji i niedoskonałości<sup>46</sup>, a Allen zazwyczaj sprowadza wszelką wzniosłość do poziomu twardej rzeczywistości jak w ostatniej sentencji z „Zemsty” – „Aj waj”. Jego najbardziej charakterystyczną strategią jest redukcja do absurdu, która jest z pewnością odmianą retorycznej przesady. Dobrymi przykładami są opis wspomnianej powyżej nieudanej próby samobójczej Ossipa Parkisa: „Przyłożyłem sobie pistolet do głowy, nerwy jednak mnie zawiodły i wystrzeliłem w powietrze. Kula przebiła sufit, na co pani Fitelson z mieszkania nad nami wskoczyła na regał i tkwiła tam przez cały weekend”<sup>47</sup> [*causing Mrs Fitelson in the apartment overhead to leap straight upward onto her bookshelf and remain perched there throughout the high holidays*], a także cytowany wcześniej fragment „Wczesnych esejów”, gdzie autor świadomie zderza kochaną osobą i ławicę śledzi, a w zasadzie w wersji angielskiej „an order of smelts”, czyli „zamówienie na stynki”, co zabiera nas

<sup>46</sup> Por. Ermida I., *The Language of Comic Narratives. Humor Construction in Short Stories*, Mouton de Gruyter, Berlin 2008, s. 191-193.

<sup>47</sup> Allen W. dz. cyt., s. 302.

w stronę komercyjnego świata Nowego Jorku: „dla kochającego osoba kochana jest zawsze czymś najpiękniejszym... nawet jeśli ktoś postronny nie potrafi jej odróżnić od ławicy śledzi”<sup>48</sup>.

Opisy Allena są bardzo dynamiczne, co tworzy w umyśle czytelników pewne obrazy, a przez to wzmacnia zderzenia i efekt humorystyczny. Gdy Ossip udając, że idzie po gazety, „przebiegł sprintem siedem przecznic [*I raced seven blocks*]” do domu Tiffany, zacięła się „piekielna winda” i „krażył tam jak puma w klatce [*like a caged cougar*] między piętrami, niezdolny uciszyć swoich rozpalonych żądz”<sup>49</sup>. Tiffany ma „willowy legs”<sup>50</sup> czyli nogi nie tyle szczupłe, co jak wierzbowe witki. Zderzenie intelektualizmu z żądzą erotyczną wywołuje także efekty humorystyczne nie tylko poprzez wspomniane obrazy, ale i szczegóły, na przykład intertekstualne:

*„na party [loft party] w Soho pewien erotyczny supertyp [an erotic archetype] imieniem [with the unlikely name of] Tiffany Schmeedeerer, podciągając swe welniane podkolanówki w kratkę, zapytał głosem [voice] myszy z filmu rysunkowego: – A ty jaki znak? [What sign are you?] Słuchać było, zdaje się, jak na mojej twarzy włos [hair and fangs] jeży się niczym u wilkołaka [classic lycanthropic] i poczułem się zmuszony zając ją krótkim wywodem [oblige her with a brief discussion] na temat astrologii”<sup>51</sup>.*

Użycie amerykańskich (czy też nowojorskich) potocyzmów wzmacnia również wrażenie śmieszności dialogów w opowiadaniach Allena. Wymienione już *coed*, *street crazy* czy *pinwheel hat* są dobrymi przykładami amerykańizmów, choć autor nie stroni też od archaizmów (*poetess*, *gadding about town*) czy brytycyzmów (np. *ball and chain*), jak również wstawia w usta narratora wyszukane słownictwo (e.g. *lycanthropic*, *bedecked*, *wry*, *blood-curdling mentality*).

## 7. Wpływ tłumaczeń na odbiór opowiadań

Warto też wspomnieć o tym, jak tłumaczenie wspomnianych wyżej opowiadań wpływa na nasz odbiór Allena. Jeden z krytyków tłumaczenia<sup>52</sup> zwrócił uwagę, że „Epizod z Kugelmasem” tak naprawdę przedstawia tę miłosną historię w tłumaczeniu – Emma nie mówi po francusku, mówi piękną angielszczyzną, zaś Kugelmas mówi po amerykańsku i to potoczną wersją nowojorską, i nie zmienia jej, kiedy rozmawia z Emmą. W ten sposób autor podkreśla sielankowy charakter scen z powieści i zderza go z brutalną, szybką, komercyjną rzeczywistością Nowego Jorku. Czytelnikami „*Madame Bovary*”, którzy zauważają, że w książce pojawia się łysy Żyd, a potem Emma z niej znika, są Amerykanie – studenci i ich wykładowcy. Również magik Persky wrzuca do magicznej szafki powieści w angielskim tłumaczeniu, a Kugelmas nie domaga się oryginałów<sup>53</sup>.

W związku z tym warto powiedzieć jeszcze kilka słów o polskich wersjach opowiadań, wykonanych we wczesnych latach 90-ych, autorstwa Bogdana Barana („Skutki

<sup>48</sup> Tamże, s. 163.

<sup>49</sup> Tamże, s. 301.

<sup>50</sup> Tamże, s. 296.

<sup>51</sup> Tamże, s. 300.

<sup>52</sup> Robinson D., *Kugelmas, Translator (Some Thoughts on Translation and its Teaching)*, s. 48, [w:] Bush P., Malmkjær K. (red.), *Rimbaud's Rainbow: Literary translation in higher education*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1998.

<sup>53</sup> Allen W., s. 49.



uboczne”) i Jacka Łaszczka („Bez piór”) oraz o stopniu w jakim wpływają one na nasz odbiór allenowskiego patrzenia na miłość. Przykłady tłumaczeń zmieniających perspektywę to nie tylko pewne opuszczenia, które zdarzają się w każdym tłumaczeniu, np. powyżej wilkołak w tłumaczeniu traci kły [*fangs*], party nie odbywa się w łofcie [*loft party*], a imię Tiffany Schmeederer nie jest mało prawdopodobne [*unlikely*]. Ossip nie nosi ubrań przeżartych przez mole [*moth-eaten*], stewardessa nie ma figury płaskiej i chłopięcej [*boyish, flat figure*] a męską, zaś irlandzkie skrzaty [*leprechauns*] zastępują trolle.

Jednak bardziej interesujące są wyraźne i regularne przesunięcia przekładowe, które dotyczą naszego tematu miłości, a konkretnie postaci kobiet, jak i mężczyzn. Tłumacze mężczyźni świadomie lub nieświadomie wykorzystują gramatykę języka polskiego, aby wzmocnić stereotypowe zderzenia, jakie chce wywołać u czytelników Allen. I tak niektóre postacie żeńskie w przekładzie występują w rodzaju męskim, choć w oryginale są neutralne: *redhead* to „rudzielec”, *archetype* staje się „supertypem”, *brainy woman* – „mózgowcem”, *ball and chain* „kłocem”. Najbardziej uderzające jednak jest chyba tłumaczenie *a slouch physiognomywise* [obwisłej twarzy] jako „zeschłego badyła”. Ale bywa i odwrotnie – *oaf* staje się „głupią gęsią”, *blonde* to „blondyna”, *scholar* przeistacza się w „sensatkę”, a *troglydyte* w „neandertalkę”. Z kolei Ossip w windzie staje się „pumą”, mimo że po angielsku jest *cougarem*. Czasem stereotypy podkreślane są poprzez użycie rodzaju nijakiego w miejsce żeńskiego, a więc *girl* zamienia się w przekładzie w „dziewczę”. Przesunięcia wzmocniające stereotypowe wyobrażenia występują także przy przymiotnikach: *thin brunette* to w przekładzie eteryczna Żydówka, bohaterka, która jest *hostile* [„agresywna”] jest przedstawiona jako „kłótniwa”, a ciotka Rifka jest „tępa”, a nie tylko *stolid* (pozbawiona emocji). W tym samym celu tłumacze wykorzystują też polskie zdrobnienia i *voice* staje się „głosikiem”, sprawiając, że bohaterka staje się bardziej dziewczęca, ale z kolei pani Fitelson w polskiej wersji już nie siedzi jak kura na grzędzie [*perch*], tylko tkwi na regale, a Olive w łóżku nie jest już „mechanikiem w nocnej koszuli” [*a mechanic in the sack*], lecz bardziej ogólnie „prawdziwym fachowcem” (obydwa określenia zresztą bardzo „męskie”). Takie przesunięcia w różnych kierunkach zaburzają oryginalną percepcję bohaterek i bohaterów, którzy pałają do siebie uczuciem, jak każe im Woody Allen, choć niewątpliwie sprawiają, że ich postaci stają się dla polskiego odbiorcy bardziej zrozumiałe.

## 8. Wnioski

Cztery omawiane opowiadania niewątpliwie przedstawiają świat Nowego Jorku z lat 70-ych, niedługo po okresie kontrkultury, świat eksperymentów obyczajowych, gdzie tradycyjne wartości, także kultury żydowskiej, wydają się zagrożone. Świat kultury i intelektu elity tego miasta, w dużej mierze europejski w duchu, przeważnie męski, choć z wyjątkami, zderza się tam nie tylko z drapieżnym światem biznesu, ale także z światem wyzwolonych kobiet, który jednak odbiega in minus od świata przesyconego miłością i erotyzmem, przedstawionego we francuskich powieściach XIX wieku. Osaczeni bohaterowie Allena wykorzystują różne metody w swych poszukiwaniach miłości *storge*, *eros* i *ludus*, wierząc, że im więcej przeżyją emocji, tym będą szczęśliwsi, ale te eksperymenty często wiodą ich ku porażce. Na ten oryginalny świat nakłada się jeszcze przekład polski, który przesuwając nieco czytelników bliżej rodzimych kontekstów i stereotypowych zderzeń, tym bardziej że tłumacze to mężczyźni. Może dlatego humor w tych przekładach wydaje się męski, choć może nie szowinistyczny,

jak zarzuca Allenowi krytyka feministyczna. Tak czy inaczej, opowiadania Allena czy w oryginale, czy w przekładzie są nietuzinkowe, a jego spojrzenie na miłość, nadal nie traci swej świeżości, mimo upływu niemal pół wieku od momentu powstania.

## Literatura

Allen W., *Obrona szaleństwa*, Rebis, Poznań 2008.

Chłopicki W., *Humor and narrative*, [w:] Attardo S. (red.), *Routledge Handbook of Language and Humor*. Routledge, New York and London 2017, s. 143-157.

Ermida I., *The Language of Comic Narratives. Humor Construction in Short Stories*. Mouton de Gruyter, Berlin 2008.

Felis P., *Woody Allen: Rzeczywistość jest nie do zniesienia*, [https://wyborcza.pl/1,75410,9227906,Woody\\_Allen\\_\\_Rzeczywistosc\\_jest\\_nie\\_do\\_zniesienia.htm?disableRedirects=true](https://wyborcza.pl/1,75410,9227906,Woody_Allen__Rzeczywistosc_jest_nie_do_zniesienia.htm?disableRedirects=true), 28 kwietnia 2020.

Felis P., *Woody Allen: Gdybym był mordercą, zabiłbym wszystkich poza sobą*, <https://wyborcza.pl/1,75410,18553174,woody-allen-gdybym-byl-morderca-zabilbym-wszystkich-poza-soba.html>, 28 kwietnia 2020.

Jankowski D., *Neurotyk, który rozbawił świat*, <http://wiesz.com.pl/2017/12/01/neurotyk-ktory-rozbawil-swiat/>, 26 kwietnia 2020.

Nichols M., *Reconstructing Woody: Art, Love and Life in the Films of Woody Allen*, Rowman & Littlefield Publisher, Inc., Lanham 2000.

Palus K., *Pleć. Między ciałem, umysłem i społeczeństwem*. Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2011.

Riviecco G., *The Chauvinism of Woody Allen's „The Whore of Mensa”*, <https://theopiatemagazine.com/2019/09/23/the-chauvinism-of-woody-allens-the-whore-of-mensa/>, 23 maja 2020.

Robinson D., *Kugelmas, Translator (Some Thoughts on Translation and its Teaching)*, [w:] Bush P., Malmkjær K. (red.), *Rimbaud's Rainbow: Literary translation in higher education*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1998 s. 47-61.

Turner J., *Encyclopedia of Relationships Across the Lifespan*, Greenwood Press, Westport 1996.

## Miłość w ujęciu Woody'ego Allena

### Streszczenie

W niniejszym artykule przyjrzymy się rozumieniu miłości i jej różnych aspektów, jakie wyływają z opowiadań Woody'ego Allena, zwłaszcza z tych zawartych w zbiorach pt. „Efekty uboczne” (2008) („Side Effects” (1980)) i „Bez piór” (2008) („Without Feathers” (1975)). Znany satyryk i prześmiewca dostrzega te aspekty, których jego czytelnicy, ogarnięci rutyną codzienności, nie dostrzegają, lub nie chcą bądź nie śmiać o nich mówić. Jego opowiadania osnute są wokół tematów klasycznych: zakochania, małżeństwa, wierności, charakteru, idealnego partnera (partnerki), pragnienia erotyzmu i przeżyć duchowych, atrakcyjności, intelektu, siły fizycznej, zainteresowań i wartości, pieniędzy, itp., ale jego fikcyjni bohaterowie są odważniejsi w eksperymentach niż jego czytelnicy i odważnie wkraczają do sfery nierzeczywistości – stają się bohaterami powieści, przeprowadzają tajemne eksperymenty, a także próbują całkiem rzeczywistych manewrów – próbują podszywać się pod innych, uciekają się do szantażu, próbują wolnej miłości, odwiedzają domy publiczne, aby tylko dopiąć swego – i najczęściej na końcu przegrywają. U Woody'ego Allena ciekawe jest też bogactwo odniesień intertekstualnych, które przenoszą czytelnika w świat Nowego Jorku, ale i intelektualnych oraz literackich doświadczeń Allena, jak również w świat jego żydowskości i nowojorskości, w ten sposób skutecznie przemawiając do wyobraźni czytelnika. W artykule odniesiemy się również do obrazu miłości, jaki rysuje się w tłumaczeniu tych tekstów na język polski, gdzie czytelnik docelowo jest często zaskoczony eksperymentami Allena, nie podzielając założeń czy wartości wyjściowych, które stoją u podstaw tych eksperymentów.

Słowa kluczowe: Woody Allen, miłość, intertekstualność, humor

## Miłość Fiodora Dostojewskiego – pomiędzy erosem a etosem<sup>2</sup>

Spuścizna F. M. Dostojewskiego jest złożonym skrzyżowaniem światów artystycznego i rzeczywistego, a także doświadczeń biograficznych samego pisarza. Już pod koniec XIX wieku krytycy literaccy próbowali znaleźć wspólną płaszczyznę między postaciami dzieł autora a jego biograficznym doświadczeniem. Szczególnie interesujące były ciemne strony ludzkiej natury, których w dziedzictwie pisarza istnieje wiele. Właśnie dlatego Nikołaj Michajłowski, charakteryzując twórczość pisarza we wstępie do zbioru dzieł F. M. Dostojewskiego („*Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского*”) w 1882 r., użył wyrażenia „okrutny talent”<sup>3</sup>. Dwa lata wcześniej Konstantin Leontjew w artykule „*О всемирной любви. По поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике*” pisał o „różowym chrześcijaństwie”<sup>4</sup>. A w 1903 r. Lew Szestow w pracy „*Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*” mówił o zawoalowanym braku skruchy<sup>5</sup>. Są to pierwsze oceny w przyszłej ostrej polemice na temat Dostojewskiego, kiedy przedmiotem analizy były dzieła, wspomnienia, korespondencja, a także liczne spekulacje, porównania i insynuacje, które ujawniły nie tylko interesujące fakty dotyczące osobowości pisarza, ale także wygenerowały mity, a na ich podstawie mity mitów, faktoidy i półprawdy.

Jednak w najokrutniejszy sposób zaświadczył o pisarzu list, który przez trzydzieści lat po jego śmierci nie był dostępny ogółowi czytelników. 28 listopada 1883 roku Nikołaj Strachow napisał do Lwa Tołstoja o głębokiej odrazie, której doświadczył podczas tworzenia pierwszej pośmiertnej biografii Dostojewskiego, gdy był zmuszony „wybielić”, jak zauważył, wielkiego pisarza, biorąc pod uwagę tylko talent geniusza, ale omijając jego cechy osobiste: „Pociągały go brudne sztuczki i chwalił się nimi. Wiskowatow zaczął mi opowiadać, jak Dostojewski się chwalił, że w łaźni dopuścił się rozpusty z małą dziewczynką, którą przyprowadziła mu guwernantka. Jednocześnie proszę zauważyć, że, przepełniony zwierzęcą lubieżnością, nie miał on żadnego poczucia smaku, nie czuł kobiecego piękna i uroku. Jest to widoczne w jego powieściach. Najbardziej podobnymi do niego osobami są bohaterowie »Notatek z podziemia«, Swidrygajłow w »Zbrodni i Karze« i Stawrogin w »Biesach«; Katkow nie chciał wydrukować jednej sceny ze Stawrogina (napastowanie i inne), ale Dostojewski czytał ją tutaj dla wielu. Mając taką naturę, był on jednocześnie bardzo skłonny do słodkich sentymentów, do wysokich i humanitarnych marzeń, a marzenia te są jego ukierunko-

<sup>1</sup> s.padsasonny@uw.edu.pl, Instytut Lingwistyki Stosowanej, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, <https://www.ils.uw.edu.pl>.

<sup>2</sup> Tekst w języku rosyjskim został opublikowany w roczniku „*Studia Rossica Gedanensia*”, 6 (2019), s. 125-134.

<sup>3</sup> Михайловский Н. К., *Жестокый талант* [w:] *Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского*, т. II-III, Санкт-Петербург, 1882.

<sup>4</sup> Леонтьев К. Н., *О всемирной любви. По поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике*, с. 9-31, [w:] *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 гг.*, Книга, Москва 1990.

<sup>5</sup> Шестов Л., *Достоевский и Ницше (философия трагедии)*, с. 308-451, [w:] *Апофеоз беспочвенности*, АСТ, Москва 2000.

waniem, literacką muzą i drogą. W gruncie rzeczy jednak wszystkie jego powieści stanowią samousprawiedliwienie, dowodzą, że u człowieka wszelkie obrzydliwości mogą współistnieć ze szlachetnością<sup>6</sup>.

List został wydany dopiero po śmierci Strachowa i Tołstoja w 1913 roku. Literaturoznawcy I. Andrianowa i B. Tichomirow w artykule wprowadzającym do nowego wydania wspomnień żony pisarza Anny Dostojewskiej piszą: „Był to nieoczekiwany i straszny cios dla wdowy pisarza, która poświęciła swoje życie zachowaniu pamięci o Dostojewskim – pisarzu i człowieku”<sup>7</sup>. I nie jest to zaskakujące, ponieważ Strachow otwarcie mówi o „grzechu stawrogińskim” Dostojewskiego. Jak wiemy, mowa tu o strasznym uczynku głównego bohatera powieści „Biesy” Nikołaja Stawrogina, przedstawionym w rozdziale-spowiedzi „U Tichona” („У Тихона”), której redaktor Michaił Katkow nie dopuścił do publikacji w czasopiśmie „Russkij Wiestnik” („Русский вестник”), o czym Strachow wspomina w swoim liście. Zgodnie z fabułą Stawrogin uwodzi czternastoletnią dziewczynkę, a ostatecznie pozwala jej się powiesić: „W końcu wydawało jej się, że popełniła niesamowitą zbrodnię i była śmiertelnie winna – zabiła Boga”<sup>8</sup>. Motyw ten jest charakterystyczny dla prozy Dostojewskiego. Literaturoznawcy T. Ornatskaja i N. Budanowa w komentarzu do tego rozdziału w leningradzkim wydaniu wszystkich dzieł Dostojewskiego w 30 tomach („Полное собрание сочинений в тридцати томах”) zwróciły uwagę na fakt, że: „Temat skrzywdzonej dziewczynki, który pojawił się u Dostojewskiego na początku lat 60. XIX wieku w związku z niespełnionym zamiarem pisania powieści, pozostaje stabilny w późniejszych dziełach pisarza, w skomplikowany sposób przełamując się i mutując w zależności od postawionych przez autora zadań artystycznych (motywy bezstanej niewinności i piękna; ostateczny upadek moralny, wyrzuty sumienia i odrodzenie; obraz »lubieżnego owada«, który nie zna litości dla swojej ofiary itp.)”<sup>9</sup>. Literaturoznawca W. Swincow szczegółowo omówił tę kwestię w swoim artykule o „grzechu stawrogińskim” Dostojewskiego: „Plotka, że fabuła stawrogińska dla Dostojewskiego jest biograficzna, pojawiła się jeszcze za jego życia. Jednym z głównych źródeł tej plotki był I. Turgieniew. Powiedział on, że sam Dostojewski przyznał się mu do molestowania dziewczynki. Pogłoska, coraz bardziej obrastając w szczegóły, krążyła przez pewien czas w formie niemal literackiego folkloru, który nie wykraczał poza wąski krąg. Do druku trafiła po raz pierwszy prawdopodobnie w 1908 roku. Kilka czasopism petersburskich (»Petersburska gazeta« (»Петербургская газета«), »Russkoje Słowo« (»Русское слово«), »Ruś« (»Русь«)), po zbadaniu sensacyjnego materiału, na którego ślad natrafiły, uznało je za plotki. Wydawało się, że plotka o grzechu stawrogińskim Dostojewskiego zostanie na zawsze zapomniana”<sup>10</sup>.

Sama wdowa po pisarzu Anna Dostojewska 2 marca 1915 roku napisała w liście do siostrzeńca swojego męża A. Dostojewskiego: „Nie mogę się pozbyć przygnębiają-

<sup>6</sup> Страхов Н. Н., *Н. Н. Страхов – Л. Н. Толстому, 28 ноября 1883 г. Санкт-Петербург*, <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/texts/selectpe/ts6/ts72652-.htm>, 15.08.2019. Tu i dalej tłumaczenia autora artykułu – S. P.

<sup>7</sup> Андрианова И. С., Тихомиров Б. Н., *Любить Достоевского. Анна Григорьевна Достоевская и ее воспоминания*, s. 33, [w:] Достоевская А. Г. Солнце моей жизни. Воспоминания. 1846-1917, Бослен, Москва 2015.

<sup>8</sup> Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. XI, с. 16, Наука, Ленинград 1974.

<sup>9</sup> Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. XII, с. 238, Наука, Ленинград 1975.

<sup>10</sup> Свинцов В., *Ставрогинский грех Достоевского*, Вопросы литературы, вып. II (1995), с. 111-112.

cego stanu, w który mnie wprowadziły oszczerstwa Strachowa, stało się to dla mnie jakimś koszmarem”<sup>11</sup>. I w swoich wspomnieniach pisała: „...Gdyby żył Nikołaj Nikołajewicz, mimo mojego podeszłego wieku poszłabym od razu do niego i uderzyła w twarz za tę podłość”<sup>12</sup>.

Plotka ta powracała wielokrotnie i w różnych kształtach, choć już pod koniec lat 70. ubiegłego wieku słynny krytyk literacki Władimir Zacharow zajął się dekonstrukcją tego mitu w książce „Проблемы изучения Достоевского”<sup>13</sup>, literaturoznawca w późniejszych badaniach komentował: „Zarówno pogłoski, jak i żarty nie są całkiem uzasadnione, nie wytrzymują krytycznej weryfikacji poprzez fakty. Jest to powszechne oczernianie Dostojewskiego poprzez jego literackich wrogów i nieprzyjaciół”<sup>14</sup>. Również Igor Wołgin w swej pracy „»Родиться в России...« Достоевский и современники: жизнь в документах” dość rozsądnie i w oparciu na argumentach wyjaśniał powód pojawienia się tematu nimfomanii u Dostojewskiego. Autor zwraca uwagę na traumę z dzieciństwa pisarza: jakiś włóczęga zgwałcił małą dziewczynkę, która zmarła na oczach pisarza, co stało się bólem nie do pokonania, i do tego bólu Dostojewski powraca w swych tekstach: „W rezultacie padnie na niego samego złowieszczy cień. Strachow, Tołstoj, Turgieniew, Grygorowicz i wielu innych godnych i szanowanych osób zostanie poinformowanych (z tym lub innym stopniem prawdopodobieństwa) o okropnym czynie, którym rzekomo chwalał się obrońca skrzywdzonych i poniżonych. Wstydliwie radosna pogłoska oskarży go o demoralizację małoletniej. (...) Rosyjscy pisarze przyzwyczaili się już do pomówień. Ale na taką obrzydliwość, jak się wydaje, nie zasłużył jeszcze żaden z nich”<sup>15</sup>. Mogłoby to zakończyć całą sprawę, jednak wyjaśnienie Igora Wołgina nie akceptuje wspomniany wyżej badacz W. Swincow, który w artykule „Достоевский и »отношения между полами«” opublikowanym w czasopiśmie „Новый мир” („Новый мир”) wchodzi w polemikę z krytykiem literackim: „Pozwolę sobie, z należytą ostrożnością, wątpić – może na początek nie w autentyczność samego zdarzenia, ale raczej w autentyczność wstrząsu Dostojewskiego – który miał być tak silny, że podobno owo przerażenie towarzyszyło mu przez całe życie. Innymi słowy: wyjaśnienie łączące bezsporne zainteresowanie Dostojewskiego tematem grzechu stawrogińskiego z przeżyciem z dzieciństwa nie wydaje mi się dość przekonujące”<sup>16</sup>. Ponadto w dokumentach medycznych ówczesnej Moskwy nie znaleziono dowodów potwierdzających istnienie zgwałconej i zmarłej dziewczynki, chociaż przeprowadzono takie poszukiwania, na co zwraca uwagę Nikołaj Bogdanow w książce „Вокруг Достоевского. Поиски, находки, размышления”<sup>17</sup>. W tym przypadku wracamy do początku błędnego koła faktów i fikcji, co dodatkowo komplikuje analizowany kontekst. Naszym zdaniem tylko jedno stwierdzenie może wydawać się absolutnie prawdziwe: pytanie o obecność grzechu stawrogińskiego w biografii Dostojewskiego

<sup>11</sup> Достоевская А. Г., *Солнце моей жизни. Воспоминания. 1846-1917*, s. 33-34, Бослен, Москва 2015.

<sup>12</sup> Tamże, s. 34.

<sup>13</sup> Захаров В. Н., *Проблемы изучения Достоевского*, s. 75-109, Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск 1978.

<sup>14</sup> Захаров В. Н., *Имя автора – Достоевский. Очерк творчества*, s. 340, Индрик, Москва 2013.

<sup>15</sup> Волгин И. Л., „Родиться в России...” *Достоевский и современники: жизнь в документах*, s. 128, Книга, Москва 1991.

<sup>16</sup> Свинцов В., *Достоевский и »отношения между полами«*, Новый мир, 5 (1999), [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1999/5/dostoevskij-i-otnosheniya-mezhdu-polami.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/5/dostoevskij-i-otnosheniya-mezhdu-polami.html), 16.08.2019.

<sup>17</sup> Богданов Н. Н., *Вокруг Достоевского. Поиски, находки, размышления*, Серебряный век, Санкт-Петербург 2019.

pozostaje jak na razie bez odpowiedzi; to, że motyw ten stał się rzeczywistością literacką, jest faktem niepodważalnym. Niemniej interpretacja tego zjawiska artystycznego oraz poszukiwanie dowodów biograficznych i dokumentacyjnych wpisuje się w koncepcję słynnego krytyka literackiego Rolanda Barthes'a o „śmierci autora”, który w eseju „Śmierć autora” napisał: „Eksplikacji dzieła szuka się zwykle po stronie tego, kto je stworzył, tak jakby to głos jednej i tej samej osoby, osoby autora, za pomocą bardziej lub mniej przejrzystej alegorii fikcji powierzał nam swoje »tajemnice«”<sup>18</sup>. Wydaje się jednak, że badacze zapominają o wiodącej zasadzie poetyki realizmu, która wymaga obiektywności narracyjnej. Co więcej, zasada ta nakłada się na polifoniczną powieść Dostojewskiego (jak pisał Michaił Bachtin), co jedynie komplikuje semantyczny zarys dzieła. Poszukiwanie autora w tekście, według Barthes'a, jest pragnieniem jego ostatecznego przeczytania, co czyni krytyka klasyczna, podczas gdy czytelnik powinien być najważniejszym elementem dzisiejszej interpretacji. Chociaż i sam krytyk jest również czytelnikiem, który wyraża jedną z wersji interpretacji tekstu. Jak widać, w systemie twórczym Dostojewskiego biografia i fikcja często są nierozłączne. W podobny sposób na rosyjskiego pisarza patrzy światowej sławy psychoanalityk Zygmunt Freud, który w 1928 roku opublikował artykuł „Dostojewski und die Vätertötung” („Dostojewski i ojcobójstwo”), w którym pisał, że dopatrywał się w Dostojewskim artysty, neurotyka, moralisty i grzesznika. Badacz łączy wszystkie te elementy z całokształtem dzieł autora, za pomocą których próbuje także wyjaśniać jego biografie<sup>19</sup>. Pogląd ten jednak spotkał się z szeroką krytyką. Polskie literaturoznawstwo nie jest wyjątkiem w tego rodzaju insynuacjach. Słynny biograf Dostojewskiego Stanisław Cat-Mackiewicz w książce „Dostojewski” zauważył, że: „W pierwszych powieściach i nowelach Dostojewskiego natrętnie występuje typ skrzywdzonego dziecka – kapryśnej dziewczynki. Jest to zapewne reminiscencja tej dziewczynki, którą Dostojewski zgwałcił, ale której nazwiska nie znamy i nic pozytywnego o niej nie wiemy, nawet nie wiemy, czy naprawdę była kapryśna, czy też cechę tę dodał jej Dostojewski przez własne upodobanie”<sup>20</sup>. Autor nie ma absolutnie żadnych dowodów, aby to stwierdzenie miało chociaż pewien stopień realnej możliwości, podczas gdy książka ta jest ważna w polskich badaniach dostojewskoznawczych i zajmuje swoje miejsce na półce polskiego czytelnika, staje się także jednym ze źródeł polskiej strony „Wikipedii” o pisarzu. Ten ostatni fakt oznacza, że spekulacje literackie trafiają bezpośrednio do masowego, najszerzego kręgu czytelników.

Ponadto Cat-Mackiewicz łączy tak zwaną „kapryśność” z Apollinią Susłową, która była kochanką Dostojewskiego i która, zdaniem biografów, stała się prototypem niektórych bohaterek prozy pisarza: na przykład Nastazji Filipownej z powieści „Idiota”. Związek Susłowej z żeńskimi postaciami pisarza po raz pierwszy został prześlędzony przez filozofa rosyjskiego renesansu religijnego Wasilija Rozanowa, który, co ciekawe, był później mężem Susłowej. Obraz swojej żony dostrzegał on także w wielu postaciach kobiecych z powieści Dostojewskiego: Dunia („Zbrodnia i kara”), Agłaja, Nastazja Filipowna („Idiota”), Liza („Biesy”), Achmakowa („Młodzik”), Katarzyna Iwanowna („Bracia Karamazow”), Polina („Gracz”). Sam Rozanow napisał w liście do Wołżskiego: „Po raz pierwszy spotkałem Suslichę w domu mojej nauczycielki A. M.

<sup>18</sup> Barthes R., *Śmierć autora*, Teksty drugie., s. 248, 1-2 (1999).

<sup>19</sup> Фрейд З., *Достоевский и отцеубийство*, с. 285-294, [в:] Художник и фантазирование, Республика, Москва 1995.

<sup>20</sup> Cat-Mackiewicz S., *Dostojewski*, s. 166, Universitas, Kraków 2013.

Szczegłowej (miała 17 lat, Szczegłowa 20 – 23, Susłowa 37): była cała w czerni, bez kołnierzy i rękawów (żałoba po bracie), ze śladami dawnego (niezwykłego) piękna... Spojrzeniem doświadczonej kokietki uświadomiła ona sobie, że mnie uderzyła – mówiła chłodno, spokojnie<sup>21</sup>.

Było to wiele lat po burzliwym romansie Susłowej z Dostojewskim, wokół którego istnieje także ogromna liczba mitów i przypuszczeń, szukających podobieństw w świecie spuścizny pisarza.

Miłość między Susłową a Dostojewskim była namiętna, udręczona, bolesna dla obu. W chwili, gdy się poznają, nadal żyje pierwsza żona Dostojewskiego Maria Isajewa, chociaż jest już śmiertelnie chora w momencie rozwijania się relacji z Susłową, a jej choroba nie uniemożliwiła pisarzowi wyjazdu za granicę do swej kochanki. Isajewa to jedyna kobieta Dostojewskiego, która była w podobnym wieku: w chwili, gdy się poznali, miała 29 lat, on – 33 lata. O stosunkach z Susłową, literaturoznawca A. S. Dolinin zauważył: „Z jego strony to nie tylko była namiętność, ślepa, zaogniona; a ze strony Susłowej to nie było jedynie rozkoszowanie swoją wyższością, swoją władzą z nutką udreki, ale także prawdziwa duchowa bliskość, głębokie poczucie współczucia i litości dla siebie<sup>22</sup>. Dokładna data ich spotkania nie jest znana, wiadomo jednak, że w 1861 roku w czasopiśmie braci Dostojewskich „Wriemia” („Время”) ukazała się opowieść pióra Susłowej o nazwie „Покуда”, która nie wyróżnia się głębokim talentem literackim, a zatem uzasadnione jest pytanie literaturoznawczyni Ludmiły Saraskiny w najnowszej biografii pisarza: „Czemuż to wydawcy »Wriemia« umieścili mierną opowieść nieznanego autora między ósmym rozdziałem »Wspomnień z domu umarłych« Dostojewskiego a powieścią w wierszach »Świeża legenda« Połońskiego? Co kryło się za przywilejami, które z nieznanych przyczyn otrzymał autor, występując w tym samym rozdziale z takimi mistrzami, jak Ostrowski (jego »Ożenek Balzaminowa« otwierał numer), Majkow (wiersz »W górach«), Niekrasow (»Dzieci chłopskie«), Grygorowicz (»Zakątek Andaluzji«)?<sup>23</sup>. Punkt zwrotny w stosunkach miał miejsce w 1863 roku, kiedy Dostojewski pojechał do Paryża do Susłowej, ale ona 19 sierpnia zanotowała w dzienniku: „Jedziesz ty nieco za późno...<sup>24</sup>. Ona już zakochała się w innym, ale ten, wykorzystawszy ją, rzuca i unika dalszych spotkań. Susłowa bardzo to przeżywała, Dostojewski zaoferował tylko przyjaźń i w ramach pocieszenia wspólną przyjacielską podróż do Włoch. Ona się zgadza i jedzie, ale dla niego to jest wciąż promykiem nadziei, co tylko pogłębia ich konflikt. 6 września w Baden-Baden Susłowa ponownie pisze w „Pamiętniku” o wyznaniu erotycznym Dostojewskiego, który rzekomo mówił: „Chciałem tylko pocałować twoją stopę<sup>25</sup>; a następnie jest wpis z 17 września w Turynie: „Kiedy zjedliśmy obiad, on, patrząc na dziewczynę, która brała lekcje, powiedział – »Cóż, wyobraź sobie taką dziewczynkę ze starym mężczyzną i nagle jakiś Napoleon mówi: »Zniszczyć całe miasto«. »Na świecie zawsze tak było<sup>26</sup>; wpis z 29 września w Rzymie: „Wczoraj F[iodor] M[ichajłowicz] ponownie się do mnie przystawiał. Mówił, że zbyt poważnie i surowo patrzę na rzeczy, które nie są tego warte. (...) »Wiesz – powiedział – że mężczyznę nie można męczyć

<sup>21</sup> Суслова А. П., *Чужая и свой: Дневник – повесть – письма*, с. 4, Універсітэцкае, Мінск 1994.

<sup>22</sup> Тамże, с. 21.

<sup>23</sup> Сараскіна Л. И., *Достоевский*, с. 358, Молодая гвардия, Москва 2013.

<sup>24</sup> Суслова А. П., *Чужая и свой: Дневник – повесть – письма*, с. 37, Універсітэцкае, Мінск 1994.

<sup>25</sup> Тамże, с. 46.

<sup>26</sup> Тамże, с. 48.

tak długo – on w końcu przestanie się starać»<sup>27</sup>. Minął kolejny rok, a Susłowa odnosiła się do pisarza dość kategorycznie, 14 grudnia 1864 roku napisała: „Kiedy przypominam sobie, czym ja byłam dwa lata temu, zaczynam nienawidzić D[ostojewskiego], on jako pierwszy zabił we mnie wiarę”<sup>28</sup>. Co dokładnie zrobił Dostojewski, tego Susłowa nie ujawniła, może to jednak wzbudzić kolejne spekulacje, ale faktem jest, że w momencie zawarcia znajomości Susłowa miała 23 lata, Dostojewski – już 42. Padła również propozycja małżeństwa, o której Susłowa wspomina w przedostatniej notatce w „Pamiętniku” sporządzonej 2 listopada 1865 roku w Petersburgu: „Dzisiaj był u mnie F[iodor] M[ichajłowicz] i cały czas się sprzecaliśmy i przeciwstawialiśmy się sobie. Od dawna ofiaruje mi swoją rękę i serce – i tylko mnie tym złości”; przytoczone są również słowa Dostojewskiego, który wyjaśnia przyczynę konfliktu: „Ty nie możesz mi wybaczyć, że raz mi się oddałaś i mścisz się za to; jest to cecha kobieca”<sup>29</sup>. Konflikt tych relacji odtworzono w powieści Susłowej „Чужая и свой” („Obca i swój”), w której łatwo można dostrzec zbieżności z jej pamiętnikiem. Jednak kiedy została postawiona i czy w ogóle postawiona kropka w tych relacjach, udokumentowanej odpowiedzi na to nie ma. Cat-Mackiewicz stworzył kolejny mit, w którym można uchwycić również i pewne szczegóły faktów: „Z szeroką suknią rozrzuconą na łożku Polina dała swą nóżkę w czarnej pończoszce do pocałowania. Przed Dostojewskim znów otwierały się rozkosze, do których dostęp honorem mu był zakazany. Im więcej zakazów w tego rodzaju usiłowaniach, tym więcej rozkoszy. Dostojewski jako znawca serc kobiecych w teorii, sądził, że skoro dał kobiecie słowo honoru, to powinien go dotrzymać. Potem oświadczył się Polinie, błagał o jej rękę, chciał, by została jego żoną, wypowiadał przekonanie, że śmierć jego żony prędko już nastąpi. Polina wzruszała ramionami, żeby go męczyć. Dobrali się dobrze, ona była sadystką, a on widocznym masochistą”<sup>30</sup>.

W 1865 r. Dostojewski oświadczył się po raz kolejny – tym razem A. W. Korwin-Krukowskiej, która również była znacznie młodsza od pisarza: nie miała ukończonych 22 lat, on liczył już 43. „»On wcale nie potrzebuje żony takiej jak ja« – wyjaśniła tego samego wieczora swojej młodszej siostrze. – »Jego żona powinna mu się całkowicie poświęcić, oddać mu całe swoje życie, tylko o nim myśleć. A ja nie mogę tego zrobić, ja sama chcę żyć!«”<sup>31</sup>. W Apollinarii Susłowej również nie da się znaleźć takiej chęci poświęcenia. Jednak już wkrótce znalazł się ktoś, kto poświęcił całe swoje życie Dostojewskiemu, widział tylko jego i jego geniusz twórczości, kto nazywał pisarza „słońcem mego życia”. Była to Anna Snitkina (Dostojewska), która została żoną pisarza 15 lutego 1867 roku. Jak pisze w swych wspomnieniach, Dostojewski powiedział jej w soborze przed ślubem: „W końcu się ciebie doczekałem! Teraz ty już ode mnie nie uciekniesz!”<sup>32</sup>. I ona nie odeszła, znosząc wszystkie smutki i trudy, uzależnienie od hazardu, śmierć dwojga dzieci, a następnie stała się wydawczynią dzieł Dostojewskiego, a także została jego memuarystką, przez wiele lat po jego śmierci kontynuowała największą służbę w imię uwiecznienia osobowości pisarza.

<sup>27</sup> Tamże, c. 49.

<sup>28</sup> Tamże, c. 90.

<sup>29</sup> Tamże, c. 106-107.

<sup>30</sup> Cat-Mackiewicz S., *Dostojewski*, s. 170-171, Universitas, Kraków 2013.

<sup>31</sup> Сараскина Л. И., *Достоевский*, c. 402-403, Молодая гвардия, Москва 2013.

<sup>32</sup> Достоевская А. Г., *Солнце моей жизни. Воспоминания. 1846-1917*, c. 164, Бослен, Москва 2015.



Jednak nawet po ślubie ze Snitkiną Dostojewski nie zaprzestał korespondencji z Susłową. Sam pisarz w ostatnim znanym liście do Apollinarii z 23 kwietnia (5 maja) 1867 roku pisał z Drezna: „Ożeniłem się w lutym tego roku”<sup>33</sup>; zawiadania o niektórych szczegółach życia rodzinnego, ale nawet słowem nie wspomina, że kocha swoją żonę, chociaż kilka razy mówi o jej miłości do niego: „Ponieważ po śmierci mojego brata jest mi strasznie nudno i trudno żyć, zaproponowałem, żeby ona wyszła za mnie. Ona się zgodziła – i właśnie wzięliśmy ślub w cerkwi. Różnica w latach jest znacząca (20 i 44), ale jestem coraz bardziej i bardziej przekonany, że ona będzie szczęśliwa. Ma ona serce i umie kochać”<sup>34</sup>; kończąc, Dostojewski pisał: „Do widzenia, wieczny przyjacielu!”; a także nie żegna się całkowicie i obiecuje podać nowe adresy, kończąc na: „Żegnaj mój przyjacielu, ściskam i całuję twoją rękę”<sup>35</sup>.

Już 5 maja (17) tego samego roku Dostojewski napisał z Homburga pełen czułych słów list do żony Anny Grigorjewny: „Aniu, moje jasne światło, moje słońce, kocham cię! Gdy jest się w rozłące, odczuwa się i czuje wszystko, samemu zdaje się sprawę, jak bardzo się kocha. Nie, my już z tobą zaczynamy się zrastać”<sup>36</sup>. Ponadto, do 14 maja włącznie Dostojewski codziennie pisał do swojej żony: wysłał w sumie 10 listów. Na to, co wydarzyło się w duszy pisarza po liście pożegnalnym do Susłowej, nie ma dowodów dokumentacyjnych, ale uczuciowość w listach w stosunku do żony może służyć jako nowa podstawa dla psychoanalitycznych mitów o odkupieniu wewnętrznej udręki i winy.

A. Dostojewska nie wspomina o Susłowej w swoich pamiętnikach, a jeszcze przed ślubem nieco naiwnie napisała o swym mężu: „I wydawało mi się dziwne, że sądząc po jego wspomnieniach, w młodości nie miał poważnej żarliwej miłości do żadnej kobiety. Wyjaśniam to tym, że wcześniej zaczął prowadzić życie intelektualne. Twórczość całkowicie go pochłonęła, dlatego życie osobiste zeszło na dalszy plan”<sup>37</sup>.

Anna zrobiła, co w jej mocy, aby w swych wspomnieniach „wybielić” Dostojewskiego, przekreśliła wszystkie te miejsca, które mogłyby choć trochę oczerniać postać pisarza. Odczytanie niektórych miejsc stało się możliwe dopiero dzięki nowoczesnym technologiom, co doprowadziło do nowego wydania pracy „Солнце моей жизни. Воспоминания. 1846-1917”, przygotowanej przez I. S. Andrianową i B. N. Tichomirowa a opublikowanej w 2015 roku. W opracowaniu tym czytamy o Dostojewskim następujące słowa: „Jakby nie była różnorodna treść naszych rozmów codziennych w tym czasie, nigdy nie dotyczyła ona tematów nieczystych lub nieprzyzwoitych. Trudno byłoby być bardziej powściągliwym i delikatnym w stosunku do mojej dziewiczej skromności i nieśmiałości, niż to czynił mój narzeczony”<sup>38</sup>.

Z tym że to właśnie ten sam pan młody przeżył już relację z Susłową, o której mówiliśmy wcześniej, przebył drogę lubieżnych pragnień, a zatem tego typu notatki z pamiętnika Anny Dostojewskiej nie wyglądają przekonująco. We wspomnianym już liście z Homburga z 5 (17) maja 1867 roku nieprzypadkowo w tym kontekście w innym zdaniu Dostojewski odniósł się do swej żony, którą, według niego, podarował mu Bóg:

<sup>33</sup> Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. XXVIII (2), с. 182, Наука, Ленинград 1985.

<sup>34</sup> Тамże, с. 182.

<sup>35</sup> Тамże, с. 184.

<sup>36</sup> Тамże, с. 185.

<sup>37</sup> Достоевская А. Г., *Солнце моей жизни. Воспоминания. 1846-1917*, с. 145, Бослен, Москва 2015.

<sup>38</sup> Тамże, с. 155-156.

„...Dał mi ciebie, żebym przez ciebie mógł ja odcierpieć swe grzechy ogromne”<sup>39</sup>. O jakie grzechy chodziło Dostojewskiemu? Tego możemy nigdy się nie dowiedzieć, ale, jak widzieliśmy, takie stwierdzenie może wygenerować wiele mitów. A. Dostojewska twierdziła: „Z czternastoletniego wspólnego życia z Fiodorem Michajłowiczem nabrałam głębokiego przekonania, że jest on jednym z najczystszych ludzi. I jak gorzko było przeczytać, że tak przeze mnie lubiany pisarz I. S. Turgieniew uważał Fiodora Michajłowicza za cynika i pozwolił sobie nazwać go „rosyjskim markizem de Sade”<sup>40</sup>.

Na tle całego przytoczonego materiału niepewność co do osobowości Dostojewskiego stawia go pomiędzy biegunami erosa i etosu, jawi się jako coś nieuniknionego, a udzielenie ostatecznej i absolutnie wiarygodnej odpowiedzi jest po prostu niemożliwe. W 2016 roku na stronie internetowej „The Question” pojawiło się pytanie do publicznej dyskusji: „Czy uważasz, że Dostojewski był pedofilem (list N. Strachowa do L. Tołstoja)”<sup>41</sup> – to po raz kolejny spowodowało dalekie od ostatecznej odpowiedzi dyskusje między profesjonalistami i amatorami. W naszym materiale dowody dokumentalne są wysuwane na pierwszy plan, a analiza została przeprowadzona z uwzględnieniem najnowszych odkryć. Ważna w tym kontekście jest potrzeba wyraźnego rozróżnienia między wiarygodnymi faktami a mitami, które są jedynie konsekwencją interpretacji i spekulacji. W tym duchu próbowaliśmy przedstawić materiał w badaniu reprezentującym faktyczne zrozumienie zaproponowanego tematu.

## Literatura

Андреанова И. С., Тихомиров Б. Н., *Любить Достоевского. Анна Григорьевна Достоевская и ее воспоминания*, [в:] Достоевская А. Г., Солнце моей жизни. Воспоминания. 1846-1917, Бослен, Москва 2015, с. 10-39.

Barthes R., *Śmierć autora*, Teksty drugie, 1-2 (1999), с. 247-251.

Богданов Н. Н., *Вокруг Достоевского. Поиски, находки, размышления*, Серебряный век, Санкт-Петербург 2019, 170 с.

Cat-Mackiewicz S., *Dostojewski*, Universitas, Kraków 2013.

Достоевская А. Г., *Солнце моей жизни. Воспоминания. 1846-1917*, Бослен, Москва 2015.

Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. XI, Наука, Ленинград 1974.

Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. XII, Наука, Ленинград 1975.

Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. XXVIII (2), Наука, Ленинград 1985.

Волгин И. Л., „Родиться в России...” *Достоевский и современники: жизнь в документах*, Книга, Москва 1991.

<sup>39</sup> Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. XXVIII (2), с. 184, Наука, Ленинград 1985.

<sup>40</sup> Достоевская А. Г., *Солнце моей жизни. Воспоминания. 1846-1917*, с. 156-157, Бослен, Москва 2015.

<sup>41</sup> Иванов И., *Как вы думаете, был ли Достоевский педофилом (письмо Н. Стрехова Л. Толстому)*, The Question (2016), <https://thequestion.ru/questions/78362/kak-vy-dumaete-by-l-dostoevskii-pedofilom-pismo-n-strakhova-l-tolstomu>, 16.08.2019.

Захаров В. Н., *Проблемы изучения Достоевского*, Петрозаводский государственный университет, Петрозаводск 1978.

Захаров В. Н., *Имя автора – Достоевский. Очерк творчества*, Индрик, Москва 2013.

Иванов И., *Как вы думаете, был ли Достоевский педофилом (письмо Н. Страхова Л. Толстому)*, The Question (2016), <https://thequestion.ru/questions/78362/kak-vy-dumaete-byli-dostoevskii-pedofilom-pismo-n-strakhova-l-tolstomu>, 16.08.2019.

Михайловский Н. К., *Жестокий талант* [в:] Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского, т. II-III, Санкт-Петербург, 1882.

Леонтьев К. Н., *О всемирной любви. По поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике*, [в:] О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 гг., Книга, Москва 1990, с. 9-31.

Сараскина Л. И., *Достоевский*, Молодая гвардия, Москва 2013.

Свинцов В., *Ставрогинский грех Достоевского*, Вопросы литературы, вып. II (1995), с. 111-112.

Свинцов В., *Достоевский и „отношения между полами”*, Новый мир, 5 (1999), [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1999/5/dostoevskij-i-otnosheniya-mezhdu-polami.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/5/dostoevskij-i-otnosheniya-mezhdu-polami.html), 16.08.2019.

Страхов Н. Н., *Н. Н. Страхов – Л. Н. Толстому, 28 ноября 1883 г. Санкт-Петербург*, <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/texts/selectpe/ts6/ts72652-.htm>, 15.08.2019.

Сулова А. П., *Чужая и свой: Дневник – повесть – письма*, Универсітэцае, Минск 1994.

Фрейд З., *Достоевский и отцеубийство*, [в:] Художник и фантазирование, Республика, Москва 1995, с. 285-294.

Шестов Л., *Достоевский и Ницше (философия трагедии)*, [в:] Апофеоз беспочвенности, АСТ, Москва 2000, с. 308-451.

## **Miłość Fiodora Dostojewskiego – pomiędzy erosem a etosem**

### Streszczenie

Miłość w biografii rosyjskiego geniusza Fiodora Dostojewskiego – do kogo i jaka ona była? Istnieje mnóstwo legend i insynuacji, które można odnaleźć nawet w poważnych źródłach, np. w dziele „Dostojewski” Stanisława Cat-Mackiewicza. W niniejszym artykule przeanalizowano wiele źródeł, rozwiane zostały mity lub potwierdzone fakty. Już w XIX wieku pisarz zyskał miano erotomana, pisano o jego „okrutnym talencie” i „grzechu stawrogińskim” – czy bezpodstawnie? W poszukiwaniu odpowiedzi sięgnęliśmy do znanych i nowych badań. Zwróciliśmy uwagę zarówno na twórczość pisarza i jej autobiografizm, jak i na teorię psychoanalityczną oraz przedstawiliśmy wątpliwości w stosunku do niej. Odnieśliśmy się również do listów pisarza, które napisał do najważniejszych kobiet w swym życiu (Susłowej, Snitkiny i innych). Zajrzeliśmy także do pamiętników tych kobiet. Erotyczny Dostojewski powstaje u kochanki Apollinarii Susłowej, a zupełnie inny – etyczny – u żony Anny Stitkiny (Dostojewskiej). Szczególnie interesujące jest najnowsze wydanie pamiętników żony pisarza, w którym odsłonięto nieznane dotychczas fragmenty. Znajdujemy nietypowe powiązania faktów, co pozwala na nowo spojrzeć na znane wcześniej miejsca biografii. Nie chodzi tu jednak o podanie ostatecznej odpowiedzi, lecz postawienie kolejnych pytań, odpowiedź na które uzależniamy od metodologii badań naukowych w przyszłości. Osoba pisarza nie wygląda jednoznacznie, pełna jest sprzeczności, co znajduje odzwierciedlenie w jego twórczości polifonicznej. W dodatku już autor jest subiektem świata postmodernizmu, współczesności, co przywiązuje do niego pełne dekonstruowane mity tworzące faktoidy pseudo-biografizmu. Nasz artykuł jest próbą systematyzacji znanych materiałów, a jednocześnie przedstawieniem nowatorskiego spojrzenia i nieznanych dotąd czytelnikom faktów z miłosego życia Dostojewskiego. Słowa kluczowe: miłość, Dostojewski, eros, etos, erotyka, przemoc

## Kochać najbardziej popularnie – miłość według polskiej komedii romantycznej

### 1. Krótkie ustalenia definicyjne

Rozpoznajemy komedię romantyczną niemal od razu. Przede wszystkim dlatego, że filmy tego gatunku zostają przedstawione (sprzedane) jako komedie romantyczne. Machina promocji za nic ma fakt, że gatunki ulegają współcześnie daleko idącej hybrydyzacji. Jedyne, co widz ma zidentyfikować i czego ma oczekiwać po filmie określonym jako komedia romantyczna to główny temat miłości oraz lekki, zabawny, śmieszny ton opowieści. Zwiążle nazwała to jedyna w polskim piśmiennictwie filmowym badaczka gatunku, Grażyna Stachówna: „smutny romans na wesoło zakończony happy endem”<sup>2</sup>.

Poznajmy zatem przedmiot badania: polską filmową komedię romantyczną XXI wieku. Dlaczego ograniczać się do ostatnich dwudziestu lat? Wychodzę z założenia – za rzeczoną Grażyną Stachówną – że ani w kinie PRL-u, ani w dwudziestolecu międzywojennym nie realizowano filmów, które można by z całą stanowczością nazwać komediami romantycznymi<sup>3</sup>. Temat miłości był drugoplanowy, uzupełniający dla wątków wiodących, czasami służący ideologii innej niż miłosna, sentymalna czy jak chce nazwa gatunkowa: „romantyczna”. Nawet jeśli w okresie II RP realizowano filmy komediowe z myślą o widzach i zabawianiu ich farsowymi pomyłkami i grą płci, nie miały one takiego rezonansu społecznego, jak w rozwiniętej kulturze masowej XXI wieku.

Jako że w tym czasie powstawało wiele filmów, które były promowane jako komedie romantyczne, postanowiłem przyjrzeć się tym sprzedanym skutecznie, czyli takim, które w kinach zgromadziły ponad milionową widownię<sup>4</sup>. Ich tytuły przedstawiam w filmografii na końcu artykułu, wraz z liczbą widzów. Pozwoli mi to nie tylko ograniczyć materiał badawczy, ale także skupić się na tych obrazach, których ideologiczny wpływ był największy. Podążać pragnę bowiem śladami wspomnianej Grażyny Stachówny, uznającej komedię romantyczną za „szczęśliwą odmianę” melodramatu, czyli gatunkowego filmu o miłości. W swojej książce „Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych” traktuje go ona jako „komunikat, za którego pomocą wypowiada się zbiorowa, społeczna nieświadomość. W historii miłosne pokazywane w filmach wpisywane są ważne przekazy kulturowe dotyczące sposobu

---

<sup>1</sup> amajer@filmschool.lodz.pl, ORCID: 0000-0003-4722-0513, Instytut Nauki o Sztuce, Wydział Organizacji Sztuki Filmowej, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, www.filmschool.lodz.pl.

<sup>2</sup> Stachówna G., *Sny o miłości i urodzie życia, czyli polskie filmowe komedie romantyczne*, s. 96, [w:] Zwierzchowski P., Mazur D. (red.), *Polskie kino popularne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011.

<sup>3</sup> Tamże, s. 97.

<sup>4</sup> Więcej na temat widowni polskiej komedii romantycznej por. Majer A., *Polska filmowa komedia romantyczna na rodzimym kinowym rynku dystrybucyjnym XXI wieku*, s. 97-114, [w:] Rogowski S., Wróblewska A. (red.), *Dystrybucja filmowa. Od kina do streamingu*, Wydawnictwo Semper, Warszawa 2020.

egzystencji w danych społeczeństwach. Gatunek staje się wtedy wehikułem ideologii”<sup>5</sup>. By zaś rzeczone ideologie ukazać, niezbędny jest opis prezentowanych w filmach bohaterów, ich zachowania oraz po prostu fabuły, czyli drogi ku miłosnemu zjednoczeniu kochanków.

Z drugiej strony dzieło założenie socjologów, że współczesna wiedza o świecie – także o miłości – czerpana jest z produktów kultury popularnej. „Wiele współczesnych przekazów audiowizualnych ma charakter wzorcotwórczy i metakrytyczny zarazem – pisze Agnieszka Ogonowska. – Przekazy te w pewnym stopniu naturalizują określone wzorce zachowań, sposoby myślenia oraz ideologie; wprowadzają je na poziom oczywistości i potocznego myślenia”<sup>6</sup>. Film także jest medium, które oddziałuje na swoich odbiorców z dużą mocą. Jako opowieść narracyjna komunikuje, jak myśleć – zarówno o świecie, jak i o sobie. A zatem moje badanie najpopularniejszych polskich komedii romantycznych XXI wieku ma na celu odkryć, jakie ideologie przekazują ich twórcy, by karmić nimi wrażliwość zbiorową masowego widza.

## 2. On i ona

Po pierwsze i bez najmniejszych wątpliwości miłość w tym gatunku realizuje się poprzez połączenie bohaterów w heteroseksualną parę. Stachówna jako immanentną składową komedii romantycznych identyfikuje „parę urodziwych i sympatycznych aktorów w rolach głównych plus erotyczne napięcie, które powinno wytworzyć się między nimi”<sup>7</sup>. Mówi przy tym o gatunku w wymiarze ogólnoświatowego, zwłaszcza hollywoodzkiego kina. W swojej polskiej odmianie komedia romantyczna także zawiera tę cechę. Trudno bowiem odmówić urody aktorkom grającym główne amantki rodzimych popularnych romcomów. W samym pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku były to: Danuta Stenka („Nigdy w życiu!”), Agnieszka Grochowska („Tylko mnie kochaj”), Grażyna Wolszczak („Ja wam pokażę!”), Anna Cieślak („Dlaczego nie!”), Izabella Miko („Kochaj i tańcz”), Marta Żmuda-Trzebiatowska („Nie kłam, kochanie”) oraz cztery gwiazdy „Lejdis”: Anna Dereszowska, Izabela Kuna, Edyta Olszówka, Magdalena Różdźka. Wybierając te, a nie inne kobiety na odtwórczynie głównych ról, twórcy nie tylko kierowali się własnym gustem i popularnością gwiazd, ale też ustalali trwający do dziś w polskiej popkulturze kanon kobiecego piękna. Z jednej strony jest to wyrazistość, wszak większość z wymienionych to brunetki, z drugiej delikatność urody: regularne rysy twarzy, filigranowa sylwetka, subtelny makijaż. Zarazem nie są to „typy” wychudzonych, zawsze dobrze ubranych modelek, lecz raczej kobiety eleganckie w swojej prostocie. Słowem: takie, z którymi łatwo się identyfikować. Niemal każda z wymienionych to też profesjonalna aktorka, która kończyła odpowiednie szkoły przygotowujące do zawodu. Z tego powodu większość ich ról to stworzone postaci posiadające swoje własne, by nie powiedzieć „osobiste” przymioty. Można wręcz uznać, że kreacje te na poziomie świadomego budowania roli są ciekawsze niż same

<sup>5</sup> Stachówna G., *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001, s. 16.

<sup>6</sup> Ogonowska A., *Tożsamość translacyjna, pamięć kulturowa i nowe media. O rozumieniu siebie i rzeczywistości społecznej poprzez współczesne narracje filmowe i telewizyjne*, s. 80-82, [w:] Gromkowska-Melosik A., Melosik Z. (red.), *Kultura popularna: konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2010.

<sup>7</sup> Stachówna G., *Niedole miłowania...*, s. 373. Por. także: Stachówna G., *Śmiech przez łzy – o filmowej komedii romantycznej*, s. 153 [w:] Loska K., *Wokół kina gatunków*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.

bohaterki. Najlepszym przykładem jest operowanie głosem, modulowanie intonacją a nawet barwą na potrzeby sceny. Począwszy od Stenki, poprzez Grochowską, Wolszczak a na „Lejdis” skończywszy – wszystkie, choć w różnym stylu, niemal bawią się sposobem wypowiedzenia kwestii. Dramatyczny tembr głosu Danuty Stenki jest jednym z lepiej zapamiętywanych motywów filmu, w którym zagrała. Być może nie do końca pasuje do słodkiej opowieści, lecz na pewno nadaje jej – oraz bohaterce – charakter i werwy. To samo można powiedzieć o spokoju i delikatności wymowy oraz przeciąganiu sylab przez Agnieszkę Grochowską, które idealnie koresponduje z intrygą i charakterem jej bohaterki w „Tylko mnie kochaj”. Gdyby zaś nie tempo i swojska naturalność mówienia Izabeli Kuni, załamujący się głos Edyty Olszówki czy doniosła ostrość barwy Anny Dereszowskiej, z pewnością „Lejdis” nie miałyby takiej siły oddziaływania. Nie stałyby się też pierwszym polskim filmem po 2000 roku, który zgromadził w kinach ponad 2,5 mln widzów.

Podobnie o przymiotach urody można mówić w odniesieniu do mężczyzn. Według ustalonej wyżej kolejności filmów są to odpowiednio: Artur Żmijewski, Paweł Deląg, Maciej Zakościelny, Mateusz Damięcki, ponownie Zakościelny. Film ostatni, którego tytuł wskazuje na kobiety (ang. *ladies*) jako główne postaci, gromadzi mężczyzn będących raczej obiektem: przedmiotem pożądania lub powodem krzywdy. Ostatecznie jednak ci czterej, ku którym w finale bohaterki mają się skłaniać to: Krzysztof Zawadzki, Tomasz Kot, Tomasz Karolak i Rafał Królikowski. Uroda zdaje się w tym przypadku być szczęśliwym dodatkiem do zgoła innych zalet, z których na pierwsze miejsce wysuwają się uczciwość i stabilność emocjonalna. Jeśli jednak skupić się na chwilę na wyglądzie, to chyba warto opisać wzór męskiego piękna na przykładzie tego aktora, który pojawia się w zestawieniu dwukrotnie. Maciej Zakościelny jest więc brunetem o niebieskich oczach, wyrazistych rysach twarzy (szeroka szczęka, wystające kości policzkowe), szerokich ramionach i wysportowanej sylwetce. Podobnie – przynajmniej częściowo – można by opisać Zawadzkiego, lecz już Deląg i Damięcki, a przede wszystkim Żmijewski mają w sobie delikatność rysów regularnych i raczej poważny niż diaboliczny czy „kuszający” wyraz twarzy. Lecz i oni w fabułach filmów o kobietach są dla nich pewnego rodzaju ostoją. Z drugiej strony Kot, Karolak i Królikowski to nie tylko opoka dla bohaterek (dodajmy: na przyszłość), lecz także nośniki komizmu. Wobec powyższego można uznać, że wzorcowy związek tworzą lub stworzą bohaterowie ładni, ale przy tym wyraziści, tacy, których się zapamiętuje czy to z powodu rzeczowej urody (np. głos), czy innych przypisanych im cech (np. komizm).

Dużo trudniej opisać kanony piękna na przykładzie komedii romantycznych drugiej dekady XXI wieku. Głównym tego powodem jest jej nowy typ, zapowiedziany zresztą poniekąd przez „Lejdis”, a mianowicie wielowątkowość. Do tej odmiany z pewnością należy trylogia „Listy do M.”, lecz także „Och, Karol 2” czy „Miszmasz, czyli Kogel Mogel 3”. Tam jednak, gdzie temat romansu pary amantów jest głównym, opisany wzór pozostaje w mocy. Najlepiej widać to na przykładzie bohaterów trylogii „Planeta singli”. Agnieszka Więdlocha i Maciej Stuhr zestawieni są kontrastowo: ona delikatna o urodzie laleczki, on w średnim wieku o wyglądzie wiecznie zmęczonego. Różnica wieku jest też podkreślona w „Podatku od miłości”, choć oboje aktorzy (Aleksandra Domańska i Grzegorz Damięcki) mają podobny typ urody: blondynka i blondyn o niebieskich oczach, wysportowani, schludni, umiarkowanie eleganccy. Z kolei w „Narzeczoną na niby” postaci zdają się być mniej więcej w tym samym wieku,

lecz i tak to on (Piotr Stramowski) ma większy bagaż doświadczeń niż ona (Julia Kamińska). Co wcale nie przeszkadza w tym, że wyglądają na równie młodych, naiwnych, dziwiących się światu ludzi – choć to akurat może być winą (bądź zasługą!) scenariusza. Oboje też wyglądają po prostu elegancko. Męskość Stramowskiego podkreślona jest intensywnością jego spojrzenia, zdecydowaniem gestów niewerbalnych, a jej kobiecość realizuje się w nieustannym smutku, cichości i – kontrastowo – niezdecydowaniu, niejakim „rozkojarzeniu” zachowania niewerbalnego.

Należałoby zapytać, dlaczego te kanony piękna są ustanawiane. Czemu mają służyć? Powyższy opis Stramowskiego i Kamińskiej stanowi niezły przykład. Jeśli bowiem kanon wskazuje na to, co uznaje się za wartościowe w danym czasie (epoce), to współczesny mężczyzna ma być stanowczy, a kobieta delikatna i subtelna<sup>8</sup>. Kontrast pomiędzy nimi zdeklasuje miłość, która jego ułagodzi, nauczy wrażliwości, a nawet uspokoi, a jej da szansę na lepsze, bo bardziej bezpieczne i stabilne życie.

Przy okazji męskości i kobiecości warto też podkreślić, co zostało na początku tej sekcji tekstu już wyartykułowane, że mówimy o parach heteroseksualnych. Nie przez przypadek. Nawet jeśli w polskiej komedii romantycznej zdarzy się bohater homoseksualny – gej czy lesbijka – nie wchodzi on (ona) w relację romantyczną. Akurat w „Naręczonym na niby” domniemany homoseksualizm jednego z bohaterów jest ważnym tematem, lecz faktyczny homoseksualista to wciąż postać epizodyczna, obiekt zagrożenia dla szczęścia miłości i związku pary heteroseksualnej. Podobnie ważna drugoplanowa postać Marcela (Piotr Głowacki) z „Planety singli” istnieje w zasadzie po to, by ratować związek hetero w ostatniej chwili<sup>9</sup>. Z powyższych powodów nie można o tych postaciach mówić w innym kontekście jak miłość głównych amantów. A ich uroda nie ma żadnego znaczenia bez względu na to, czy uosabiają stereotyp geja i lesbijki, czy wręcz przeciwnie – dyskutują z nim.

### **3. Spotkanie – zakochanie**

Niezwykle ważnym momentem przyszłej „prawdziwej miłości” jest według komedii romantycznej pierwsze spotkanie<sup>10</sup>. Narracyjnie staje się punktem zwrotnym dla wątku miłosnego, ustanawia akcję i psychologicznie wpływa na działania bohaterów. Fascynacja od pierwszego wrażenia jest zawsze podkreślana, choć do rzeczonego spotkania dochodzi na różne sposoby. Czasami jest to faktyczne zauroczenie pięknem ciała lub

<sup>8</sup> Ciekawym zagadnieniem w tej kwestii byłoby z pewnością oddzielne badanie kanonów piękna w polskiej kulturze popularnej XX wieku w kontekście rodzimej filmowej komedii romantycznej XXI wieku. Czy bowiem typ urody Agnieszki Grochowskiej i Agnieszki Więdłochy nie przypomina Anny Dymnej z czasów „Znachora” (1982) Jerzego Hoffmana. W ten sposób Julia Kamińska mogłaby być współczesnym odbiciem Poli Raksy, a Maciej Zakościelny wcieleniem Jerzego Zelnika czy Jana Nowickiego. To, co niewątpliwie łączy te różne wszak typy urody to młodość. Co jest z kolei isticie romantycznym przedłużeniem kultu młodości, by przypomnieć tylko Mickiewiczowskie: „Młodości! ty nad poziomy wylatuj” z „Ody do młodości”.

<sup>9</sup> W innym miejscu nazwałem ten zabieg „gej ex machina”: Majer A., *LGBT+ w polskich komediach romantycznych XXI wieku*, s. 94-104, [w:] Krawczyk Łaskarzewska A., Naruszewicz-Duchlińska A. (red.) *Postać w kulturze wizualnej. Tom 5: postacie, światy, fikcje*, Katedra Filologii Angielskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2019.

<sup>10</sup> Po angielsku nazywa się je często „meet-cute”, czyli „urocze spotkanie/ poznanie”, a jako trop stylistyczny i narracyjny zostało ono ustalone przez twórców klasycznego Hollywood, m.in. Billy’ego Wildera: por. Jeffers McDonald T., *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, Wallflower, London-New York 2007, s. 12-13.

duży drugiej osoby. Gośka i Jan z „Dlaczego nie!” obserwują siebie z dwóch równoległe jadących wind jednego z warszawskich wieżowców. Jako że to ona jest główną bohaterką filmu, od początku znamy jej motywacje życiowe – zawodowe i prywatne. Dlatego to z niego – amanta – narracja czyni zagadkę i podpowiada fałszywe tropy na temat jego tożsamości. Jak zaś na zagadkę przystało cały wizerunek Janka odsłania się przed widzami i Małgosią powoli: od czubka głowy po stopy tak, jak można zobaczyć człowieka wyłaniającego się z wody. Co jest o tyle ciekawe, iż faktyczny romans tej pary, jak również ich wzajemne poznanie dokona się nad jeziorem. W „Listach do M. 3” jeden z nowych dla tej franszyzy wątków dotyczy Rafała (Filip Pławiak) i Zuzy (Katarzyna Zawadzka). Ona jest narzeczoną bogatego, lecz zdradliwego prezesa dużej firmy, on skromnym pracownikiem schroniska dla zwierząt. Po raz pierwszy widzą się w wagonie metra. Uroda obojga gra tu niewątpliwie swoją rolę, lecz zwracają na siebie uwagę z powodu wspomnianej „urody ducha”. Zuza siedzi obok starszej pani z psem, która jest karcona przez innego pasażera, że pies nie ma kagańca. Wówczas siedzący naprzeciwko Rafał proponuje starszemu miejsce obok siebie. Pasażerowie tłumnie się gromadzą, lecz pomiędzy ich sylwetkami oboje młodzi skromnie na siebie zerkają i uśmiechają się pod nosem, świadomi własnych fascynacji. To jeszcze nie miłość, lecz widz nie ma wątpliwości, że ci dwoje – tak, a nie inaczej przedstawieni – są po prostu sobie pisani. Pomimo faktu, że kobiety z obu filmów są w – wydawałoby się – stabilnych związkach. To jednak związki pozorne, nieudane, przeszłości na drodze prawdziwego miłosnego szczęścia.

Znaczące spotkanie bohaterów może mieć jednak dużo mniej subtelny przebieg. Przede wszystkim na poziomie psychologicznym zostają wówczas nie tyle połączeni, jak w podanych wyżej przypadkach, co wyjątkowo dobitnie skontrastowani. Ania i Tomek z „Planety singli” są tego najlepszym przykładem. Ona, skromna nauczycielka szukająca miłości, umówiła się na randkę w ciemno z kimś, kto się nie pojawił. On znalazł się w tej samej restauracji i widząc jej nerwowe zachowanie postanowił podejść, aby skutecznie obcesowy podryw. Wybrał jednak niezbyt szczęśliwy sposób, czyli uświadomienie dziewczynie w jakiej właśnie znalazła się sytuacji. Różnica charakterów widoczna jest na dwóch poziomach. Po pierwsze Tomkowi wydaje się, że zaimponuje naiwnej swoją przenikliwością, gdy tymczasem ona jego zachowanie traktuje jak bezczelność, brak taktu i arogancję. Przy tym nie jest wcale taka naiwna, głupiutka i skromniutka, jak ją Tomek ocenił, bo reaguje dość agresywnie i tak słowem, jak czynem nie pozostaje mu dłużna. Identyczny niemal zabieg (choć przedstawiony w o wiele ciekawszej formie narracyjnej) zastosowali twórcy „Podatku od miłości”. Klara, młoda inspektorka podatkowa postanawia świętować swój awans w towarzystwie chłopaka. Ten jednak nie pojawia się na spotkaniu w barze. Samotną kobietę zaczepia, właściwie bez oznak zamiaru inicjowania romansu, starszy od niej Marian, który siedzi obok. Nie tak buńczucznie jak Tomek, ale i on dziewczynę podsumowuje. Robi to na niej tak duże wrażenie, że – jak dowiemy się podczas ich drugiego spotkanie – dotkliwie bije mężczyznę torebką. To drugie spotkanie ma wymiar tak komediowy, jak romansowy: bohaterowie spotykają się w biurze podatkowym, gdzie on przyszedł, by wyjaśnić sprawę swych zaległości fiskalnych, a ona okazała się jego inspektorką.

Fascynacja sobą nawzajem może zacząć się też od dosłownego „zderzenia”. I to bez względu na to, jakie ma ono bezpośrednie konsekwencje, czy kto jest faktycznie winny. Dobrze obrazują to dwie inicjujące znajomość stłuczki samochodowe.



W „Naręczonym na niby” roztargniony i przemęczony taksówkarz Szymon wjeżdża w bok samochodu Kariny, która właśnie nakryła swojego chłopaka z inną. Nadjeżdża policja. Mężczyzna prosi kobietę o pomoc i ukrycie jego winy, co czyni nieco przebiegle, szantażując ją swoim własnym dzieckiem. Karina, mimo iż w tej chwili dość zła na „rodzaj męski”, faktycznie mu pomaga. Tak zaczyna się ich przyjaźń, która zaowocuje miłością. Z kolei hulaka i miłośnik marihuany Marcinek (Nikodem Rozbicki) z „Miszmasz, czyli Kogel Mogel 3” uszkadza lewy bok auta Agnieszki (Aleksandra Hamkało). Nie prosi o wybaczenie czy ratunek, ale początkowo próbuje dziewczynę omotać kłamstwami, a wreszcie ucieka z miejsca zdarzenia. Dopiero po jakimś czasie, trochę dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, bohaterowie się spotkają i dążyć będą do rozwiązania konfliktu. W obu przypadkach fizyczne „zderzenie” zapoczątkowało relację, stało się punktem wyjścia do zmiany bohaterów. Oczywiście to miłość jest przyczyną tej zmiany. W rzeczywistości jednak nie doszłoby do zakochania, gdyby nie poznanie i mocny początek relacji. O ile pierwsze, przyjacielskie i uczynne zachowanie Kariny uczy, że warto być dobrym, o tyle drugie: tchórzowska ucieczka Marcina przestrzega, że przed prawdziwą miłością nie ma schronienia. Karina została nagrodzona za wszystkie krzywdy, które ją spotkały. Szymon miał na nią tak dobry wpływ, że wyjaśniła nawet komunikacyjne nieporozumienia z własną matką i była w stanie doprowadzić do uratowania związku swojej siostry. Marcinek zaś pod wpływem Agnieszki, a właściwie z powodu rosnącego w nim uczucia do niej postanowił się zmienić i uciec od hulaszczego trybu życia.

Z jednej więc strony miłość łączy podobne psychologicznie i emocjonalnie istoty, z drugiej – skrajne przeciwieństwa. Zdarza się każdemu, nawet w najbardziej – zdawałoby się – upokarzających i przykrych okolicznościach. Aspekt zmiany człowieka pod wpływem miłości jest kolejną znaczącą ideologią badanych komedii romantycznych. Nawet jeśli bohaterowie nie spotykają się na oczach widzów, jeśli zapoznanie miało miejsce w przedakcji (*back story*), prawdziwego uczucia nie sposób oszukać, nie można od niego uciec. Magda (Magdalena Lamparska) i Redo (Maciej Zakościelny) z „Listów do M. 2” poznali się na wakacjach na Mazurach. Gdy dostrzegają się przy centrum handlowym, od razu zaczynają wspominać romans. Pech w tym, że on ma narzeczoną (i wyznaczoną datę ślubu), a ona... także omyłkowo „posądzona” jest o bycie w związku. Prawdziwa miłość wymaga jednak działań, zwłaszcza od męskiego protagonisty. Musi on zerwać zaręczyny i próbować zdobyć kobietę swego życia, co też w finale tego wątku ma miejsce i staje się bajkowym szczęśliwym zakończeniem.

#### **4. Kłopoty, czyli narracja**

Tamar Jeffers McDonald napisała, że „komedia romantyczna jest filmem, którego głównym narracyjnym wymiarem staje się wyprawa po miłość”<sup>11</sup>. Wartość kochania (się) mierzona jest zarazem wagą i rozległością trudności, które bohaterowie muszą pokonać, by ostatecznie być razem. Sam fakt występowania tych kłopotów już daje do myślenia. Odziera on bowiem sentymentalne i naiwne myślenie o miłości od pierwszego wrażenia jako jedynej prawdziwej, uderzającej, nieprzejednanej sile. Kłopoty, czy też – gdybyśmy chcieli trzymać się nomenklatury narracyjnej – komplikacje przychodzą z wielu stron. Czasami są to inne postacie, jak były mąż i córka bohaterki „Ja wam pokażę!”. Dziecko rozwiedzionych rodziców chce ich połączyć, pomimo

<sup>11</sup> Jeffers McDonald T., dz. cyt., s. 9.

tego, że tak matka, jak i ojciec pragną już czegoś zupełnie innego. Chyba jednak ważniejsze jest w tym przypadku to, że okoliczność do tych działań stwarza sama bohaterka, załamująca się po wyjeździe ukochanego na staż zagraniczny. Każe się widzowi wierzyć, że długotrwała rozłąka jest już rozstaniem na zawsze. Po drugie – że samotność wymaga natychmiastowej interwencji w celu jej wyeliminowania. Miłość to zatem bycie nieustannie obok siebie, lecz także: miłość to przymus. Kochać (być z kimś) po prostu trzeba.

Inne powody komplikacji na drodze miłosnego życia długo i szczęśliwie to fałszywe przekonania i kłamstwa, a zatem kwestie komunikacyjne. Zadziwiające jest, jak często bohaterowie polskich komedii romantycznych przemilczają, oszukują lub po prostu nie umieją się porozumieć. Przyczyna może tkwić w nich samych. Judyta z „Nigdy w życiu!” tak bardzo była zraniona przez kłamliwego byłego męża, że sam cień cienia podejrzenia obecnego ukochanego o kłamstwo każe jej z nim zerwać. Nie próbuje niczego wyjaśniać. To oczywiście wiąże się bezpośrednio z rzezonym zranieniem, a w zasadzie z desperacką próbą uniknięcia powtórki poczucia krzywdy. Tym samym przekazana zostaje dość oczywista prawda na temat potrzeby zaufania w związku, a zarazem wystawienia się na kolejną ewentualną krzywdę.

Inną sprawą jest, że tak mężczyźni, jak kobiety po prostu kłamią. Robią to czasami w imię miłości, czasami, by uniknąć (ponownego) zranienia, a czasami – bo wydaje im się, że prawda na temat ich charakteru, poglądów, świata jest za mało... interesująca, romantyczna czy pociągająca dla tej drugiej strony. Nawet niektóre tytuły wskazują na rozpoznanie kłamania jako głównej komplikacji w polskiej komedii romantycznej. Najlepszy przykład to „Nie kłam, kochanie!”. Klasyczny schemat gatunkowy tego filmu dobrze obrazuje moją tezę. Marcin Paprocki to kłamec wręcz zawodowy. Oszukuje na każdym kroku, przede wszystkim po to, by uwieść kobiety. Kłamię zresztą tak skutecznie, że nawet widz jest początkowo zwiedziony statusem jego życia. Szybko okazuje się, że mężczyzna jest tak naprawdę zadłużony i bezrobotny, ale udaje bogacza, bo to po prostu mu się opłaca. Rozwiązaniem jego kłopotów wydaje się ciotka Neli (Beata Tyszkiewicz), wdowa po angielskim lordzie, która obiecała przepisać na niego majątek, jeśli i gdy tylko się ożeni. Styl życia Marcina nie przysparza mu jednak możliwości w tym zakresie. Obrażone są na niego – jak sam twierdzi – wszystkie kobiety w stolicy. W tym akurat nie mijają się zasadniczo z prawdą. By przyspieszyć przekazanie majątku, namawia skromną studentkę architektury krajobrazu, Anię do udawania jego narzeczonej. Kłamię przy tym, rzecz jasna, brawurowo. Rzezona scena jest zbiorem wszystkich niemal „gierek” w tym zakresie. Nieprzypadkowo to mężczyzna chce tu wpłynąć na kobietę. Nie dość, że rozmija się z prawdą, mówiąc, iż ciotka jest śmiertelnie chora, stosuje szantaż emocjonalny, udaje, że płacze, to jeszcze puszcza muzykę, zapala świeczkę, podchodzi blisko do „wybranki” i czaruje ją swoją atencją. Ania daje się na to nabrać wcale nie dlatego, że jest naiwna, ale od dawna nim zauroczona. Cała ta scena i wszystkie ruchy Marcina wskazują jednak na dwie ważne sprawy. Po pierwsze uczy widzów (bawiąc jednocześnie), jak stereotypowo kobieta postrzega wrażliwość – nawet udawaną – mężczyzny. Wzrusza ją ona i przyciąga do niego. Jest paradoksalnym świadectwem jego otwartości i uczciwości. Po raz kolejny kobieta reprezentuje wrażliwość balansującą na granicy naiwności, mężczyzna zaś bez troskę i przebiegłość na granicy próżności. Aby nie wpaść w pułapki złowrogiej, bo samotnej przyszłości, która pisze dla nich scenariusze „tej naiwnej” i „tego próżnego”, oboje muszą się zmienić, a to ułatwi im miłość.

Kłamstwo jest w omawianym utworze także narzędziem manipulacji fabularnej i wprowadza pierwszy punkt zwrotny. Wiąże bohaterów, zmusza do przebywania ze sobą, ustalania zasad współpracy, poznawania siebie. W skali całego filmu odgrywa też ważną rolę narracyjną. Okazuje się bowiem, że ciotka Neli przegrała wszystkie pieniądze w kasynie, do czego przyznaje się podczas rodzinnego śniadania. Ta informacja sprawia, że na jaw wychodzi też manipulacja Marcina Anią. Jednocześnie staje się klasycznym drugim punktem zwrotnym, zerwaniem – tutaj dopiero rodzącego się – związku, po to, by jego ponowne zespolenie było tym trwalsze i mogło skończyć się bajecznym „żyli długo i szczęśliwie”. Warto zwrócić jednak uwagę na fakt, że choć Marcin jest głównym prowodyrem całej zakłamej intrygi, Ania wchodzi w jego grę. Gdy już są rozdzieleni, wiele drugoplanowych i epizodycznych elementów otoczenia uświadamia jej, że okłamywanie ukochanego nie było wcale niewybaczalne. Przyjaciółka i współlokatorka Magda (Magdalena Schejbal) także nakłamała swojemu chłopakowi Adasiowi (Rafał Cieszyński) co do własnej tożsamości: pracy i pochodzenia. On najpierw ją rzucił, lecz ostatecznie wybaczył. Twórcy filmu rozliczają się z kłamania jako zabiegu narracyjnego także autotematycznie. Oto bohaterka „Nie kłam, kochanie” ogląda „Nigdy w życiu!”, komedię romantyczną, która była pierwszym sukcesem gatunku w polskich kinach, ale również opowieść, w której to Ona, Judyta – choć miała awersję do kłamstwa – sama oszukała Jego, Adama, w dość zresztą błażej sprawie. Nie przyznała, że nie przeczytała jego wiadomości e-mailowych, co sprawiło, iż zaczęła go podejrzewać o zdradę (ustalonych wartości) i gotowa była zerwać szczęśliwy związek. Ważne jest jednak przede wszystkim to, że tamta opowieść skończyła się happy endem, a zatem i ta musi! Kłamstwo i awersja na nie ze strony Judyty zostało w historii miłości Ani niejako zdekonstruowane. Wniosek taki zdaje się tym bardziej uprawniony, że autorką scenariuszy obu filmów jest Ilona Łepkowska, a wyprodukowane zostały przez firmę MTL Maxfilm Tadeusza Lampki.

Kłamstwo i kłamanie nie musi być jednak wcale tak znaczące, jak w przypadku powyższego tytułu. W wielu innych przypadkach ukrywanie tożsamości, przemilczanie, a wreszcie oszukiwanie bohaterów ma wpływ na ich losy, w zasadzie zaś na przebieg fabularny. Wszak w „Tylko mnie kochaj” Julia ukrywa przed Marcinem fakt, że kilka lat wcześniej urodziła jego dziecko. (A nawet, że mieli przelotny romans, bo mężczyzna jej nie rozpoznaje!) Dlaczego? By on pokochał bezinteresownie ich córeczkę. Jan z „Dlaczego nie!” maskuje fakt, że jest szefem agencji, w której chce pracować Małgosia, a robi to po to, by ją bliżej poznać. Artur z „Lejdis” kryje przed żoną swój homoseksualizm, co czyni ich oboje nieszczęśliwymi i sprawia, że nie mogą być w związkach spełnionych. Kłopotów przysparza Tomkowi Wilczyńskiemu w „Planecie singli” wypieranie miłości do Ani do tego stopnia, że związek musi ratować (w ostatniej chwili) jego najlepszy przyjaciel. W piętrowe kłamstwo wpadają zakochani w siebie Karina i Szymon z „Narzeczonego na niby” – o czym też zresztą świadczy sam tytuł filmu. Oboje muszą „odpuścić”, pójść na kompromis i zrozumieć dobrą wolę z drugiej strony po to, by ostatecznie dać szansę związkowi. Z kolei w „Podatku od miłości” Marian, by nie płacić zaległych podatków, przekonuje, że jest męską prostytutką, choć tak naprawdę zarabia jako psycholog.

Wszechobecne w komediach romantycznych kłamstwo może być traktowane jako zabawne nieporozumienie, lecz w wielu przypadkach staje się faktycznym zagrożeniem dla związku. Narracyjnie wprowadza suspens, napięcie i oczekiwanie co do tego, jak historia się zakończy. Zwodzi widza co do niemożności osiągnięcia szczęśliwego

zakończenia. Ideologicznie zaś usprawiedliwia, a może nawet współtworzy stabilność miłosnej relacji. Jest z zasady niegroźne. Bo nawet opisany notoryczny kłamca Marcin z „Nie kłam, kochanie” zostaje usprawiedliwiony przeszłością, niewidocznymi wydarzeniami przedakcji. Będąc jeszcze w szkole, by uniknąć szykanowania ze strony kolegów, nauczył się „wkręcać” nauczycieli i tym imponował rówieśnikom. Robił to zaś, gdyż był pulchnym dzieckiem, Pulpecikiem, jak mówi na niego rodzona matka. Kłamstwo jest przeszkodą, ale ostatecznie nigdy grzechem niewybaczalnym. Wręcz przeciwnie: jest raczej takim rodzajem przewinienia, którego rozgrzeszenie sprawia, że możliwa jest nagroda w postaci miłości. Zarazem pojawia się sugestia możliwości zmiany kłamcy w człowieka prawdomównego oraz trwałości uczucia.

## 5. Odrealnienie, czyli bajka

Tak podawany temat miłości sam w sobie jest już dość umowny. Można go opisać innymi słowami: bajkowy, sentymentalny, może nawet naiwny, a czasami wręcz nierealny. To odrealnienie jest jednak ważną częścią konwencji polskich komedii romantycznych. Współtworzy ją także charakterystyczny czas i miejsce akcji. Zawsze są to filmy współczesne, dziejące się w epoce „natchnionego” konsumpcjonizmu. Michał Piepiórka wylicza, że bohaterowie tych filmów spędzają czas w restauracjach i galeriach handlowych, a pracują w przeszklonych wieżowcach w openspejsie, z widokami na miasto<sup>12</sup>. Intratne zawody związane z przemysłami kreatywnymi lub mediami czynią ich wzorcowymi współtwórcami współczesnej kultury opartej na rozrywce i konsumpcji: Judyta z „Nigdy w życiu!” odpowiada na listy czytelników modnego magazynu, Małgosia z „Dlaczego nie!” aspiruje do pracy w agencji reklamowej, Tomek z „Planety singli” oraz Karina z „Narzeczonego na niby” realizują telewizyjny szoś. I choć zdarzają się odstępstwa od tej reguły, jak urzędniczka podatkowa Klara z „Podatku od miłości” czy nauczycielka muzyki w szkole podstawowej Ania z „Planety singli”, a nawet bezrobotny Marcin z „Nie kłam, kochanie”, to przecież wszyscy oni oprócz miłości dostąpią w finale szczęścia innego, lepszego życia. Klara spełnia marzenia o śpiewaniu i płynie statkiem do Szwecji, Ania staje się gwiazdą rzeczzonego szoś, a Marcin odzyskuje pracę.

Nawet jeśli bohaterowie odrywają się od wielkiego miasta, wyprowadzają na prowincję, wciąż funkcjonują w orbicie dobrobytu, jak Judyta z „Nigdy w życiu!” czy Katarzyna z „Miszmasz...”. Pieniądze oczywiście szczęścia nie dają, a skromność jest chlubną cechą, która będzie nagrodzona. Dlatego bohaterowie ostatecznie lądują bezpiecznie po zawirowaniach i komplikacjach w ramionach ukochanych, a wraz z lepszym statusem materialnym zyskują miłość. Jest to jednak uczucie przydarzające się tylko przedstawicielom klasy średniej. Bieda w zasadzie nie istnieje w tych opowieściach. Być może typem proletariusza albo wręcz żebraka jest Czarek (Andrzej Grabowski), ojciec „Mela” z „Listów do M. 3”, lecz jego funkcja zdaje się tylko komediowo-sentymentalnie-rodzinna. O jego trybie życie jest mowa tylko w kontekście ekscentryzmu postaci, nie zaś trudnych warunków bytowych. Inny bohater tego filmu to ubogi pracownik schroniska dla psów, Rafał. W tym jednak przypadku stan majątkowy postaci skontrastowany jest z zamożnością narzeczonego Zuzy, w której Rafał się zakochuje. Ten drugi mężczyzna wraz z całym swym stanem posiadania

<sup>12</sup> Piepiórka M., *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019, s. 181-184.

uosabia jednak najgorsze cechy partnera: jest apodyktyczny, protekcyjny, snobistyczny, pozbawiony empatii, i do tego zdradca. Zuza ostatecznie wybiera więc życie w kawalerce z Rafałem kosztem luksusowego dwupoziomowego loftu.

Cała trylogia „Listów do M.” została pomyślana także jako film świąteczny: czas akcji to dni wokół Wigilii i Świąt Bożego Narodzenia. Sam ten fakt czyni już opowieść bardziej magiczną, chociażby przez wszechobecną miejską scenografię tych świąt. Do tego grający „Mela” Tomasz Karolak chodzi właściwie cały czas w stroju Świętego Mikołaja. Wielowątkowość historii czyni zaś po raz kolejny miłość siłą demokratyczną, oddziałującą na wszystkich bohaterów równo. Magiczny czas jest zarazem rodzinny, więc temat uczucia rozrasta się do miłości rodzicielskiej, a nie tylko tej erotyczno-romantycznej. Zdaje się nawet, że święta łączą ludzi zarazem w pary, jak w rodziny. Jako że dzieje się to równocześnie na wielu poziomach i dotyczy wielu bohaterów, świat przedstawiony jest w całości spleciony z bajkowym czasem.

## 6. Podsumowanie

Z powyższych przykładów wynika, że miłość dotyka wszystkich. Podobieństwa charakterologiczne łączy podobnie jak przeciwieństwa. Jest też z pewnością piękna: zarówno w przeżywaniu bohaterów, jak po prostu w ich postaciach. Innymi słowy wiąże ze sobą ludzi ładnych lub co najmniej interesujących („pięknych duchem”). Bez miłości jest tylko pustka i bezdenny smutek. Nieprzypadkowo przekaz tytułowy filmu „Nigdy w życiu!” – w domyśle: nigdy w życiu więcej mężczyzn! – finalnie okazuje się raczej historyczny. Można traktować go z niejaką wyższością, politowaniem, gdy zdamy sobie sprawę, że przed kochaniem nie ma ucieczki. Zarazem miłość jest demokratyczna, pisana każdemu. A skoro „pisana”, to znaczy, że nie jest wyborem, lecz przeznaczeniem. Należy czekać cierpliwie lub uparcie jej szukać. Nie ma jednak znaczenia, którą obierze się drogę, bo ona i tak człowieka odnajdzie i wepchnie w te jedyne jemu lub jej pisane ramiona<sup>13</sup>.

Szczęśliwe zakończenia polskich komedii romantycznych w znaczącej większości zawieszają opowieść na wielokropku i sugestii „życia długiego i szczęśliwego”. Dużo rzadziej pozostawiają niepewność co do statusu pary<sup>14</sup> czy w ogóle dotyczą miłości trudnej, beznadziejnej, niemożliwej<sup>15</sup>. Happy end, jako immanentna składowa filmów tego gatunku, jest bodaj ostatecznym znakiem opowieści bajkowej. Jej morał to wiara w – i nadzieja na – miłość. To uczucie ma zmienić bohaterów, jeśli nie żyją godnie. Zwłaszcza mężczyzn: notoryczni kłamcy przestaną kłamać („Nie kłam, kochanie”), kobieciarze się ustatkują („Planeta singli”), emocjonalnie zdystansowani nauczą empatii („Tylko mnie kochaj”). Kobiety tymczasem dzięki miłości przede wszystkim

<sup>13</sup> Por. Grindon L., *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*, Wiley-Blackwell, West Sussex 2011, s. 77-80.

<sup>14</sup> Tak jest w „Miszmasz, czyli Kogel Mogel 3”, w wątku Marcina i Agnieszki. Warto jednak zauważyć, że film ten to kontynuacja losów bohaterów (i ich dzieci) z dwóch części powstałych w latach 80: „Kogel Mogel” (1988) i „Galimatias, czyli Kogel Mogel 2” (1989) w reżyserii Romana Załuskiego. Tamte obrazy raczej należałoby nazwać komediami neurotycznymi niż romantycznymi. Te neurozy przekazane zostały na barki następnych pokoleń – tak dorosłego potomstwa postaci filmów Załuskiego, jak i widzów.

<sup>15</sup> Można je odnaleźć w filmach „Och, Karol 2” – ponownie kontynuacja komedii neurotycznej z lat 80. – oraz „7 rzeczy, których nie wiecie o facetach”. W tym drugim obecny jest ważny motyw związku kobiety z mężczyzną cierpiącym na zespół stresu pourazowego (PTSD), który nie może przetrwać dopóki mężczyzna nie zacznie się leczyć. Choć jednak ci bohaterowie się rozstają, przyszłość dla nich rysuje się całkiem dobrze – z innymi partnerami.

nie będą się czuły samotne („Ja wam pokażę!”, „Lejdis”). Niezwykle ciekawa jest w tym kontekście figura matki bohaterki „Narzeczonego na niby”, która wręcz wymusza zamążpójście swoich córek. Jakby bycie samej było zarazem hańbą dla kobiety, jak ujmą dla jej rodziny. Brzmi to być może zanadto ironicznie i stereotypowo, ale też komizm tych filmów karmi się właśnie stereotypami. Ostatecznie w przebiegu akcji okazuje się, że mężczyznę miłość ma zmienić, a kobietę ochronić. Jego miłość ratuje przed hulaszczym bezsensu hedonistycznego życia, a ją przed smutną samotnością, prowadzącą do depresji lub społecznego zdziczenia.

Cóż zatem znaczy „kochać” według polskiej komedii romantycznej? Przede wszystkim filmy te sugerują, że miłość (erotyczna, romantyczna) nadaje życiu sens. Poza tym jednak – jest drogą, na której piętrzą się komplikacje. Chociaż kochać po prostu trzeba, dojście do szczęśliwego zakończenia nie jest wcale usłane różami. Takie przeświadczenia serwuje kino popularne omawianego gatunku. Jeśli są one proste i oparte na stereotypach, jednocześnie – jak cała popkultura – ogrywiają, kontestują i utwierdzają te stereotypowe myślenie o roli kobiety, mężczyzny i ich relacjach społecznych.

Na zakończenie warto dodać, że przedstawione filmy, a zatem i wnioski na ich temat dotyczą tylko bohaterów, którzy swoim statusem społecznym i wyglądem mieszczą się w kanonie tzw. klasy średniej: ładnych, zadbanych, umiarkowanie eleganckich, produktywnych, społecznie użytecznych. W rodzimych komediach romantycznych nie ma miejsca dla mniejszości, a przynajmniej miłość – główny wszak temat tych filmów – ich nie obejmuje. Mowa nie tylko o osobach grupy LGBT+, lecz także niepełnosprawnych, chorych psychicznie, skrajnie ubogich, a nawet starszych. Być może jest to wyzwanie dla gatunku w jego polskim wydaniu.

## Filmografia

Poniżej przedstawiono tytuły polskich filmowych komedii romantycznych wykorzystanych w artykule, których oglądalność w kinach przekroczyła 1 mln widzów (dane z boxoffice.pl) według lat produkcji:

„Nigdy w życiu” (2004), reż. Ryszard Zatorski, 1.625.485 widzów

„Tylko mnie kochaj” (2006), reż. Ryszard Zatorski, 1.669.638

„Ja wam pokażę!” (2006), reż. Denis Delić, 1.179.533

„Dlaczego nie!” (2007), reż. Ryszard Zatorski, 1.152.693

„Kochaj i tańcz” (2008), reż. Bruce Parramore, 1.336.552

„Nie kłam, kochanie” (2008), reż. Piotr Wereśniak, 1.400.287

„Lejdis” (2008), reż. Tomasz Konecki, 2.530.660

„Och, Karol 2” (2011), reż. Piotr Wereśniak, 1.709.101

„Listy do M.” (2011), reż. Mitja Okorn, 2.560.734

„Listy do M. 2” (2015), reż. Maciej Dejczer, 2.968.645

„7 rzeczy, których nie wiecie o facetach” (2016), reż. Kinga Lewińska, 1.147.058

„Planeta singli” (2016), reż. Mitja Okorn, 1.926.998

„Listy do M. 3” (2017), reż. Tomasz Konecki, 3.013.311

„Narzeczonego na niby” (2018), reż. Bartosz Prokopowicz, 1.127.269

„Podatek od miłości” (2018), reż. Bartłomiej Ignaciuk, 1.044.687

„Planeta singli 2” (2018), reż. Sam Akina, 1.695.588

„Miszmasz, czyli Kogel Mogel 3” (2019), reż. Kordian Piwowarski, 2.382.097

„Planeta singli 3” (2019), reż. Sam Akina, Michał Chaciński, 1.423.544

## **Literatura**

Grindon L., *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*, Wiley-Blackwell, West Sussex 2011.

Jeffers McDonald T., *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*, Wallflower, London-New York 2007.

Majer A., *LGBT+ w polskich komediach romantycznych XXI wieku*, [w:]

Krawczyk Łaskarzewska A., Naruszewicz-Duchlińska A. (red.) *Postać w kulturze wizualnej. Tom 5: postacie, światy, fikcje*, Katedra Filologii Angielskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2019, s. 89-107.

Majer A., *Polska filmowa komedia romantyczna na rodzimym kinowym rynku dystrybucyjnym XXI wieku*, s. 97-114, [w:] Rogowski S., Wróblewska A. (red.), *Dystrybucja filmowa. Od kina do streamingu*, Wydawnictwo Semper, Warszawa 2020, s. 97-114.

Ogonowska A., *Tożsamość translacyjna, pamięć kulturowa i nowe media. O rozumieniu siebie i rzeczywistości społecznej poprzez współczesne narracje filmowe i telewizyjne*, [w:]

Gromkowska-Melosik A., Melosik Z. (red.), *Kultura popularna: konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2010, s. 77-90.

Piepiórka M., *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne wobec transformacji gospodarczej*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019.

Stachówna G., *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.

Stachówna G., *Sny o miłości i urodzie życia, czyli polskie filmowe komedie romantyczne*, [w:]

Zwierzchowski P., Mazur D. (red.), *Polskie kino popularne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011, s. 94-107.

Stachówna G., *Śmiech przez łzy – o filmowej komedii romantycznej*, [w:] Loska K., *Wokół kina gatunków*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001, s. 151-165.

## **Kochać najbardziej popularnie – miłość według polskiej komedii romantycznej**

### **Streszczenie**

Artykuł ukazuje sposoby, jakimi twórcy polskich komedii romantycznych przedstawiają miłość: kto kocha, jak to czyni i jakie napotyka przeszkody. Do badania wybrano najpopularniejsze rodzime komedie romantyczne XXI wieku, czyli te, które zgromadziły w kinach ponadmilionową publiczność. Próba odpowiedzi na zadane pytania dokonana jest poprzez porównanie typów urody i gry aktorskiej amantów i amantek, analizę pierwszego spotkania głównych bohaterów (miłość od pierwszego wrażenia) oraz komplikacji na ich drodze do szczęśliwego zakończenia („żyli długo i szczęśliwie”). Okazuje się, że większość filmów przekazuje wizję miłości jako uczucia wszechobecnego i demokratycznego. Każdy nie tylko na nie zasługuje, ale wręcz musi je poznać. Ponadto miłość ratuje mężczyznę przed hulastycznym bezsenssem hedonistycznego życia, zaś kobietę chroni przed smutną samotnością, prowadzącą do depresji lub społecznego zdziwienia. W tym kontekście polska komedia romantyczna jest idealnym produktem popkultury: zarówno żywi się społecznymi stereotypami, jak je utwierdza.

Słowa kluczowe: kino polskie, komedia romantyczna, miłość, narracja filmowa

## Miłość szalona, miłość niezwykła w twórczości nadrealistów

### 1. Wstęp

W 1924 roku, w ulotce opublikowanej przez Biuro Badań Surrealistycznych, padają znamienne słowa: „Jeśli kochasz miłość, pokochasz surrealizm”<sup>2</sup> i odtąd motyw miłości będzie stale obecny w rozważaniach teoretyczno-światopoglądowych André Bretona, głównego animatora kierunku; obecny będzie także w twórczości literackiej i plastycznej wielu jego przedstawicieli. Surrealizm chce przekształcać świat – to w duchu Marksa i chce zmieniać życie – to za Arturem Rimbaud<sup>3</sup>; chce przekraczać bariery poznania, penetrować rejony podświadomości, rzuca wyzwanie mieszczańskiemu społeczeństwu, chce zanurzyć się w wolności, cudowności, tajemnicy i niezwykłości; chce zniwelować różnicę pomiędzy jawą i snem. Miłość jest wszechogarniającym stanem, który pozwala połączyć wszystkie te elementy, który pozwala doświadczać nadrzeczywistości. W 1929 roku André Breton publikuje „Ankiętę na temat miłości”. Poprzedza ją słynna „Ankieta na temat seksu”<sup>4</sup>, realizowana wielokrotnie, zazwyczaj w wąskim gronie surrealistów. Ankiętę o miłości otwiera jednoznaczna konstatacja: „Jeżeli istnieje jakaś idea, która po dzień dzisiejszy oparła się wszelkim próbom redukcji i stawiała czoło największym pesymistom wcale nie narażając się na ich gniew, to jest to idea m i ł o ś c i, jedyna idea, która potrafi każdego człowieka, choćby na chwilę pogodzić z ideą ż y c i a”<sup>5</sup>. Następnie, po krótkich rozważaniach nad sensem „prawdziwej” miłości, w typowy dla Bretona sposób, nie pozbawiony egzaltacji, ale także ironii, przechodzi autor do stawiania szeregu pytań w rodzaju: „Czy poświęciłbyś dla miłości, chętnie lub niechętnie, swoją wolność? Czy zgodziłbyś się nie zostać, tym czym mógłbyś zostać, jeżeli za tę cenę miałbyś osiągnąć całkowitą pewność w miłości? Czy wierzysz w zwycięstwo wspaniałej miłości nad plugawym życiem czy plugawego życia nad wspaniałą miłością?”<sup>6</sup>

### 2. Literatura i poezja

W tym samym czasie, w 1928 roku, ukazuje się „Nadja”, literacka opowieść, której bohaterką jest poznana przypadkowo przez Bretona prostytutka obdarzona mediumicznymi zdolnościami. Przemierzają ulice Paryża, Nadja i te spacerują fascynują autora aurą

---

<sup>1</sup> romwicz@poczta.onet.pl, Instytut Sztuk Plastycznych, Wydział Sztuki i Nauk Pedagogicznych, Uniwersytet Śląski, www.us.edu.pl

<sup>2</sup> Taborska A. *Senny żywot Leonory de la Cruz*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 136

<sup>3</sup> Zob. Passeron R. *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. Janicka K. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993, s.14

<sup>4</sup> Taborska A. *Surrealiści i „Badania nad seksem”*,

<http://nowaorgramysli.pl/index.php/2016/09/20/surrealisci-i-badania-nad-seksem/>

<sup>5</sup> Ważyk A. *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Czytelnik, Warszawa 1973, s. 120

<sup>6</sup> Tamże, s. 121



cudowności, kobieta zdaje się ucieleśniać niezwykłość „przypadku obiektywnego”<sup>7</sup>, tej osobliwej kategorii zdarzeń, której nadrealiści przypisywali szczególną rolę. Nadja jest szalona i nieprzewidywalna; fascynuje i przeraża, Nadja jest na surrealistyczny sposób ideałem kobiecej tajemnicy, wyzwolonej seksualności i nieprzewidywalnych koincydencji. Tę opowieść kończą słowa: „Albo Piękno będzie konwulsyjne, albo nie będzie go wcale”<sup>8</sup>. To słynna definicja piękna, rozwijana później przez Bretona m.in. w 1937 roku. Tak formułowana kategoria piękna może odnosić się również do następnej książki André Bretona, której bohaterką jest kobieta: „L’amour fou” (miłość szalona) z 1937 roku. I ją kończą znamienne zdania, definiujące miłość w rozumieniu nadrealizmu: „Książkę Bretona (...) zamyka list do córki Aube, napisany z myślą o jej szesnastych urodzinach w 1952 roku »(...) pozwól mi wierzyć, że słowa „miłość szalona” będą opisywały kiedyś twoje upojenie. (...) Chcę, byś była szaleńczo kochana.«”<sup>9</sup> Pierwowzorami opisywanych w obu książkach postaci są istniejące realnie kobiety. O ile tożsamość Nadii przez długi czas stanowiła element sporów, aż do roku 2009, kiedy to jej pierwowzorem okazała się Léona Camille Ghislaine Délcourt, pensjonariuszka szpitali psychiatrycznych, o tyle bohaterka „Miłości szalonej” to druga żona Bretona, malarka Jacqueline Lamba. Wszystkim żonom, w sumie trzem, zawsze dedykował ten sam, napisany w 1931 roku, wiersz zatytułowany „Wolny związek”, którego pierwszy wers brzmi następująco:

*Moja żona o włosach z płonącego drewna*

*O myślach w upale błyskawic*

*O talii piaskowego zegara*

*Moja żona o talii jak u wydry w zębach tygrysa*

*Moja żona o ustach jak kokarda i jak wiązanka gwiazd ostatniej wielkości*<sup>10</sup>.

Poezja surrealistów to, z jednej strony, spuścizna wielkich poetów XIX wieku, „poetów wyklętych” – Artura Rimbauda, Charles’a Baudelaire’a, Paula Verlaine’a; romantyzmu (którego, jak twierdzili surrealiści, nigdy naprawdę we Francji nie było), Gerarda de Nerval, de Lautreamonta, Paula Valery i oczywiście Guillaume’a Apollinaire’a – wszystkich tych, dla których słowo i za jego sprawą wykreowany literacki obraz zyskiwały coraz większą autonomię; z drugiej strony zaś, to całkowicie nieskrępowana chęć poszukiwania nowych przestrzeni słownych dla poezji – temu miał służyć automatyzm psychiczny, niekontrolowany strumień podświadomości ujawniający prawdziwy tok myśli. Powstałe w pierwszej fazie nadrealizmu „Pola magnetyczne” z 1919 roku, Breton i Philippe Soupault pisali pod dyktat automatyzmu. To wspólne dzieło jest jeszcze wprawką i pokłosiem doświadczeń ruchu Dada. Ale już poezje Louisa Aragona, Paula Eluarda, René Chara osiągają wkrótce gatunkowy ciężar i ich twórczość, choć dla niektórych surrealizm był tylko epizodem, na stałe wejście do historii literatury. W 1926 roku Aragon publikuje powieść-poemat, pełną niezwykłych obrazów kronikę Paryża czasów surrealizmu, w której oczywiście

<sup>7</sup> Przypadek obiektywny (hasard objectif) pełnił niezwykle ważną rolę w doświadczeniu surrealistycznym. Jest nieoczekiwanym zdarzeniem, spotkaniem, splotem zdarzeń, którego niejasny związek przyczynowy nabiera znaczenia dzięki szczególnemu uwrażliwieniu; może być poprzedzony szeregiem znaków i sygnałów. Breton opisywał jego rolę, funkcję i działanie w „Manifestie surrealizmu”, w „Nadii”, w „L’amour fou”.

<sup>8</sup> Breton A. *Nadja*, przeł. Waczków J., Oficyna Literacka, Kraków 1993, s. 57.

<sup>9</sup> Taborska A., dz. cyt. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 136.

<sup>10</sup> Ważyk A. dz. cyt., Czytelnik, Warszawa 1973, s. 272.

nie może zabraknąć kobiety i fraz o miłości. Według Agnieszki Taborskiej „Wieśniak paryski”, „(...)zawiera poetyckie opisy, »kleptomanek rozkoszy« oraz najpiękniejsze strony poświęcone miłości fizycznej, jakie wówczas we Francji napisano”<sup>11</sup>. Aragon stawia to uczucie na równi z doznaniem metafizycznym: „To, co w tej kobiecie przeobrażało się poza jej obrazem i znów przyjmowało jej obraz, boski smak, smak towarzyszący zawrotnym moim szaleństwom raz jeszcze ostrzegał mnie, że wchodzę w świat konkretny i zamknięty dla przygodnych przechodniów. Miłość odrodziła we mnie poczucie metafizyczne. Była jego źródłem i nie chcę już wychodzić z tego zaczarowanego lasu”<sup>12</sup>.

Éluard przez blisko dekadę, od 1929 roku, tworzył miłosną lirykę, zapewne fakt ten należy wiązać zarówno z rozstaniem z Eleną Iwanowną Diakonową, czyli Galą – późniejszą żoną Salvadora Dali, którą poeta poślubił w 1917 roku, jak i z kolejnym małżeństwem z Marią Benz, znaną odtąd jako Nusch Éluard. Gala, muza wielu artystów, to osobny rozdział – kobieta o silnie rozwiniętym zmyśle menedżerskim i równie dużym temperamencie erotycznym.

Poezja Éluarda, jak powiedzieliśmy, sytuuje go pośród najważniejszych twórców ruchu i zarazem pośród ważniejszych poetów XX w. Jego poezja miłosna, dedykowana zazwyczaj konkretnym kobietom, to nieoczekiwane zderzenia znaczeń, siła poszczególnych słów tworzących zaskakujące obrazy, dosadność sąsiadująca z subtelnością. To właśnie obraz wywołany poetycką wyobraźnią stanowi o sile poezji surrealistycznej; obraz, który ma zniweczyć banał codzienności, podnieść ją do innego wymiaru, przenieść nas w nadrzeczywistość. To za sprawą poezji mamy doświadczać stanu łaski, jaką jest „cudowność”, to za sprawą siły poetyckiego obrazu mamy znaleźć się w przestrzeniach zarezerwowanych dla niezwykłości. O tej sile decyduje ontologiczna właściwość świata wykreowanego za sprawą słowa i obrazu.

*Paul Éluard*  
*ZAKOCHANE (1932)*

*Mają wysokie ramiona*  
*I złośliwą minę*  
*Albo grymasy zbijające z tropu*  
*Ufność się kryje na wysokości*  
*Gdzie wschodzi jutrzienka ich piersi różowa*  
*Aby rozebrać noc*

*Oczy od których pękają glazy*  
*Uśmiechy o których nie myślą*  
*Zamiecie śnieżnego lamentu*  
*Jezióra nagości*  
*I cienie od pnia oderwane*

*Trzeba im wierzyć na pocałunek*  
*Na słowo i na spojrzenie*  
*I całować ich pocałunki*

<sup>11</sup> Taborska A., dz cyt., Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 42

<sup>12</sup> Aragon L. *Wieśniak Paryski*, przeł. Międzyrzecki A., PIW Warszawa 1971, s. 178

*Wskazują tylko twoje czoło  
Tylko wielkie burze w twej piersi  
Wszystko co wiem i czego nie wiem  
Moją miłość twoją miłość twoją miłość twoją*<sup>13</sup>

Éluard dedykował swej kolejnej żonie dwa tomiki erotyków: „Facile” („Łatwe”) z 1935 i „Les yeux fertiles” („Twórcze oczy”) z 1936 roku. „(...) Surrealistyczną muzę najdoskonalej ucieleśniła Nusch Éluard – wyrozumiała żona poety; kobieta-dziecko i kochanka, dla której Paul Éluard pisał erotyki; chętna uczestniczka surrealistycznych zabaw; (...) artystka, w cieniu innych mężczyzn tworząca własne kolaże; cierpliwa modelka Picassa i Man Raya. Gdy młodzianka Nusch przyjechała z Berlina do Paryża, zarabiała jako statystka w teatrze Guignol, spacerując po ulicy w czarnej maseczce. Tak poznał ją porzucony właśnie przez Galę Éluard: zaciekawiła go nieznajoma o zakrytej twarzy; spotkana przypadkiem na bulwarze. Lepszego początku nie mógłby wyreżyserować mistrz surrealistycznej ceremonii”<sup>14</sup>.

### 3. Film

Luis Buñuel i Salvador Dali wyreżyserowali w 1929 roku „Psa andaluzyjskiego” – oniryczne dzieło, pierwszy film na wskroś surrealistyczny. Ten ciąg obrazów, trwający niespełna dwadzieścia minut i nie mający ze sobą większego związku i linearnej fabuły, to swoisty nadrealistyczny manifest. Jego treść, osnuta na wzajemnej relacji pary młodych ludzi, organizuje logika marzenia sennego. Scenariusz filmu kończą następujące sekwencje: „(...) Kamera jedzie, towarzysząc spacerującym. Fale wyrzucają łagodnie pod ich stopy najpierw rzemienie, następnie pudełko w paski, dalej pelerynki, a w końcu rower. (...) Para w dalszym ciągu spaceruje po plaży i stopniowo przestaje być widoczna, podczas gdy na niebie ukazuje się napis: KIEDY NADESZŁA WIOSNA. Wszystko jest zmienione. Teraz widać pustynię bez kresu. Na środku, zagrzebani w piasku po piersi, główna postać męska i dziewczyna, ślepi, w podartych ubraniach, wydani na pastwę promieni słonecznych i roju owadów”<sup>15</sup>.

Próbowano stosować do rozszyfrowania treści filmu klucz psychoanalizy, czasem w sposób nadmiernie ją eksploatujący, doszukując się wyłącznie niemal treści erotycznych<sup>16</sup>.

Następny film Buñuela powstały również we współpracy z Dalim, „Złoty wiek” z 1930 roku, to także surrealistyczny manifest podejmujący najistotniejsze dla tego kierunku wątki, to również ciąg szokujących obrazów, niezwykle ostro wymierzony przeciwko ograniczeniom, nakazom i normom, jakie niesie funkcjonowanie w społeczeństwie, wymierzony w mieszczańską moralność, w kościół katolicki i w ustalony porządek. Na to tło rzucona jest para kochanków, których miłość nie może się spełnić: „(...) Wspomniany wątek fabularny to historia lansowanej przez surrealizm „miłości szalonej”. Dwoje zakochanych, splecionych w miłosnym uścisku (kobieta wydaje przy tym okrzyki rozkoszy), zostaje rozdzielonych przez stojących w hierarchicznym porządku reprezentantów społeczeństwa: urzędników, księży, policję, rodzinę, którym zakłóca podniosłą uroczystość. Po pokonaniu różnych przeszkód para spotyka się na

<sup>13</sup> Ważyk A. dz. cyt., Czytelnik, Warszawa 1973, s. 301.

<sup>14</sup> Taborska A. dz. cyt. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 119.

<sup>15</sup> Buñuel L. *Pies andaluzyjski*, przeł. Żurowski M. Literatura na świecie, 9 (1974), s. 375.

<sup>16</sup> Tamże, s.364-366.

wytwornym przyjęciu, gdzie miłość natrafia na trudności w spełnieniu, tym razem z powodu nieustannej konieczności przestrzegania konwenansów. Ostatecznie kochankowie zostają rozdzieleni, a film kończy się wyjściem uczestników orgii w zamku w Selligny, opisaney w „120 dniach Sodomy” Markiza de Sade’a, wśród nich... Jezusa Chrystusa”<sup>17</sup>.

Film wywołał skandal i tak wielkie oburzenie, że został zakazany na pięćdziesiąt lat. „Złoty wiek” otwiera konsekwentną drogę twórczą Buñuela (należy dodać, że udział Dalego w tym filmie ograniczył się do jednej tylko sceny). Wątek miłości niezwykłej, szalonej i perwersyjnej będzie obecny w wielu filmach Hiszpana, W „Piękności dnia” (1967 r.), bohaterka, młoda żona szanowanego lekarza, wiedzie podwójne życie: przykładnej żony i prostytutki, „Tristana” (1970 r.) skupia się na niespełnionej miłości podstarzałego opiekuna do młodej siostrzenicy; czy wreszcie „Mroczny przedmiot pożądania” (1977 r.), błyskotliwie mistrzowska adaptacja, błażej w sumie powiastki „Kobieta i pajac” autorstwa Pierre Louÿsa, gdzie – znowuż dojrzały mężczyzna – darzy wielkim i niespełnionym uczuciem dwudziestoletnią Conchitę, której dwoistą i przewrotną naturę pokazał Buñuel angażując dwie aktorki do tej samej roli. W swojej autobiografii tak o miłości pisał osiemdziesięciodwuletni wówczas reżyser: „W czasach naszej młodości miłość wydawała mi się uczuciem wszechwładnym, zdolnym przeobrazić życie. (...) Jedna z najślawniejszych ankiet surrealistycznych zaczynała się takim oto pytaniem: »Jakie nadzieje wiąże pan(i) z miłością?« Odpowiedziałem na to: »Jeśli kocham – mam wszelką nadzieję. Jeśli nie kocham – żadnej«. Miłość wydawała nam się niezbędną do życia, do wszelkiego działania, dla wszelkiej myśli, wszelkich poszukiwań”<sup>18</sup>.

#### 4. Malarstwo, kolaże i Hans Bellmer

Udział Salvadora Dali w pracach nad scenariuszem „Złotego wieku” ograniczyła świeżo poznana przez artystę Gala. Wielka, obopólna namiętność w bardzo istotny sposób wpłynęła na karierę i na twórczość malarza. Portretował Galę wielokrotnie, swoją mużę podnosił do roli mitycznej i mitologicznej, z podobną emfazą, graniczącą z kabotyństwem, jak siebie do roli geniusza: „Ta jedyna w swoim rodzaju książka jest (...) pierwszym dziennikiem napisanym przez geniusza. Co więcej – przez jedyne go geniusza, który miał niepowtarzalną szansę poślubić genialną Galę, jedyną mitologiczną niewiastę naszych czasów” – pisał Dali w „Dzienniku geniusza”<sup>19</sup>, który zadeedykował swojej mużce, nazywając ją Galą Gradivą, Heleną Trojańską, Świętą Heleną i Galą Galateą Placidą. Kilkanaście, jeśli nie kilkadziesiąt portretów Gali ukazuje ją w przeróżnych konfiguracjach, ujęciach, kontekstach, zależnie od aktualnych fascynacji Dalego np. fizyką kwantową, dziełami innych malarzy czy religijnymi uniesieniami. I tak powstają dwa „Portrety Gali”, pierwszy, namalowany w 1932 roku, przedstawiający ją en pied w niezwykle rozświetlonym fragmencie pejzażu; drugi, z 1935 roku, znany jako „Angelus Gali” to bardziej enigmatyczne jej ujęcie, ukazujące siedzącą postać, sportretowaną od tyłu i równocześnie od przodu, z wariacją na temat obrazu Francois Milleta w tle zatytułowanego „Anioł Pański”, zarówno płótna, jak i artysty, do którego Dali wracał wręcz obsesyjnie. „Leda atomowa”, niczym

<sup>17</sup> Bukowiecki A., *Złoty wiek*, s.1, <https://www.sfp.org.pl/film,1379,1,Zloty-wiek.html>.

<sup>18</sup> Buñuel L., *Moje ostatnie tchnienie*, przeł. Braunstein M, Świat Literacki, Izabelin 2006, s. 172-173.

<sup>19</sup> Dali S., *Dziennik geniusza*, przeł. Kortas J., Książnica, Katowice 2009, s. 11.

tronująca madonna, lecz oczywiście naga, to obraz z 1945 roku, natomiast późniejsza o cztery lata „Madonna z Port Lligat” to echo religijnych uniesień Dalego i zarazem obraz zapowiadający zainteresowania malarza fizyką kwantową, rozbiciem atomu, które znajdują wyraz m.in. w „Galatei sfer” z 1952 roku, na którym głowa portretowanej składa się z ruchliwych kul i przede wszystkim w „Anty-protonowym Wniebowzięciu” namalowanym w 1956 r., które wg Dawn Adesa jest jednym z najbardziej niezwykłych połączeń teorii nuklearnej fizyki i mistycyzmu malarza<sup>20</sup>. To zaledwie kilka przykładów portretów miłości Dalego, która z czasem, wraz z upływem lat zaczęła przybierać osobliwe formy, a nawet dramatyczny kształt. Pod koniec życia para oddala się od siebie; Gala szuka pocieszenia w religii i w ramionach młodych kochanków, Dali odcina kupony od sławy i z zapalem oddaje się ekscentrycznym zajęciom, urządza towarzyskie spotkania, które przekształcają się w orgiastyczne seanse, podczas których malarz pełni rolę wojerysty.

W weneckim Muzeum Peggy Guggenheim znajduje się jedno z najbardziej fascynujących płócien Maxa Ernsta pt. „Ubieranie panny młodej” z 1940 roku. Ernst to historia ruchu dada i surrealizmu. Niezwykle aktywny, twórczy, wierny przez całe życie ideom wolności mającej swój rodowód w nadrealizmie, realizujący pełne tajemnicy, nadrealnej cudowności i niepokoju prace w różnych technikach; twórca m.in. frotażu, gratażu, wykorzystujący również w swoich pracach metodę dekalkomanii<sup>21</sup>. Na wielu obrazach, a także w kolażach, pojawiają się ptaki, ludzie z głowami ptaków. Ma to swój rodowód w obsesyjnym przekonaniu artysty, że wyklął się z jaja i, w związku z tym, z upodobaniem tworzył własną, ptasią mitologię. Wspomniany obraz jest poniekąd świadectwem, niedługiego i nieudanego związku Ernsta z Peggy Guggenheim, amerykańską kolekcjonerką sztuki, tworzącą swe zbiory w Nowym Jorku i w Wenecji. Na pierwszym planie, jakby krocząc, naga kobieta z głową ptaka, która przechodzi w imponująco czerwony płaszcz utkany z ptasiego puchu i piór. Towarzyszy jej postać innej, nagiej kobiety z imponującym pióropuszem oraz drapieżny ptako-człowiek dzierżący włócznię. Obecność tych niezwykłych, pełnych niepokojącego ruchu, gestów i współobecności postaci dopełnia niewielki, zielony – o czterech piersiach – groźny i zarazem groteskowy ludzik oraz wiszący na ścianie ciasnego wnętrza, w którym rozgrywa się ta scena, obraz będący w części powtórzeniem tego przedstawienia, lecz w innej scenarii. Osobliwa to panna młoda i jej ubieranie. Podobne w klimacie są wcześniejsze kolaże artysty z trzech cykli: „Kobieta stugłowa” z 1929 roku „Sen dziewczynki, która chciała wstąpić do Karmelu” (1930) oraz „Tydzień dobroci lub Siedem żywiołów głównych” (1933). Aby w pełni poddać się urokowi tych kolaży, powstałych ze zderzenia obrazów starych rycin, katalogów reklamowych, rycin z atlasów anatomicznych, należy pójść tropem oniryczno-halucynacyjnej poetyki, poddać się jej urokowi, dostrzec niesamowite koincydencje, szalone spotkania, niezwykłe kobiety. I jak zauważa René Passeron: „Praktyka zainspirowana frotażem i dekalkomanią uczyniła z Ernsta alchemika materii malarskiej, ale

<sup>20</sup> Ades D. *Dali*, Thames and Hudson, London 1982, s. 175.

<sup>21</sup> Frotaż (franc. frottage) – technika polegająca na przenoszeniu na papier wybranej, chropowatej powierzchni poprzez pocieranie ołówkiem, kredką. Grataż (grattage) – malarska technika, polegająca na podobnym zabiegu, lecz z wykorzystaniem farby, która zostaje zdrapana z powierzchni płótna. Dekalkomania (décalcomanie) wynaleziona przez Oskara Dominqueza polega na rozlaniu farby na papierze (płótnie), przyłożeniu innego papieru, odciśnięciu i odklejeniu go.

w rzeczywistości dla surrealizmu jest tym, który skomponował „Kobietę o stu głowach” i „Tydzień dobroci”<sup>22</sup>.

Dwie kobiety związane z Maxem Ernstem – Leonora Carrington i później Dorothea Tanning – to malarki związane również z surrealizmem. Carrington, wrażliwa artystka, poetka przeżywająca silne, leczone w szpitalu psychiatrycznym załamanie nerwowe po dwukrotnym internowaniu Ernsta w 1939 i 1940 roku i w efekcie po rozstaniu z nim, szukała ratunku w twórczości, także literackiej. Jej opowiadanie „Na dole” jest relacją z popadania w obłąd, ale także próbą wyjścia z niego<sup>23</sup>.

Tanning, którą Max Ernst poślubił w 1946, i która towarzyszyła mu do śmierci w 1976 r., była artystką o wielu zainteresowaniach i tradycyjnym, początkowo warsztacie malarskim. Jej poetyckie, często przesyczone erotyzmem obrazy i zawsze tajemnicą, pokazują świat młodych dziewczyn, kobiet uwikłanych w oniryczne spotkania w onirycznych przestrzeniach. Są także, jak utrzymywała artystka, reminiscencją sennych koszmarów z dzieciństwa. Max Ernst poznał ją, kiedy odwiedził pracownię malarki, by zakupić obraz do kolekcji żony, Peggy Guggenheim. Zauroczenie artystką, jej obrazami, a w szczególności autoportretem pt. „Urodziny” przypieczętowało rozpad małżeństwa z kolekcjonerką sztuki.

Miłość, jako emocjonalnie potężna siła, zarówno w twórczości, jak i w życiu nadrealistów, popada w skrajności. Owa „miłość szalona” jest zatem nie tylko ekstatycznym uniesieniem, całkowitym oddaniem się, zatopieniem w drugiej osobie, ale potrafi przybrać formę szaleństwa, którego skutki są tragiczne. Przykłady Nadii, Leonory Carrington, a przede wszystkim Uniki Zürn, również malującej i piszącej artystki, towarzyszy życia Hansa Bellmera, która popełniła samobójstwo, nie wyczerpują listy.<sup>24</sup> Wydaje się, że transgresja w przypadku pojmowania miłości przez surrealizm, sytuuje go pośród tego rodzaju doświadczeń artystycznych, gdzie sztuka i życie (nawet z jego skrajnościami) wchodzi w szczególny rodzaj symbiozy. Należy zresztą podkreślić fakt, że wszelkie anomalie psychiczne nadrealiści darzyli szczególną atencją, przypisując im niebagatelną rolę w poszerzaniu granic poznania i granic twórczości. Dość wspomnieć tekst Louisa Aragona i André Bretona „Pięćdziesięciolecie hysterii (1878-1928)”<sup>25</sup> i zachwyty surrealistów nad fotografiami pensjonariuszek szpitala psychiatrycznego Salpêtrière, czy stany halucynacji i seanse mediumiczne, którym sami się oddawali.

Hans Bellmer (1902-1972), katowiczaniek do 22 roku życia, twórca słynnej „Lalki”, świetny rysownik kobiecej cielesności i bolesnego erotyzmu. Jego lalki, dziwne twory z pogranicza rzeźby i obiektu sztuki, o zawieszonym spojrzeniu i o ruchomych kończynach dzięki kulowym przegubom, są bolesne i zarazem prowokujące. Umieszczane w różnych przestrzeniach (i tam fotografowane), odgrywają różne role. Nieruchomy fantom, substytut kobiecości, przedmiot pożądania – znak rozpoznawczy twórczości artysty. Konstanty Jeleński, w poświęconym dziełu artysty eseju „Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości” pisze: „Pośród fantazmatów, które zrodziła sztuka nowoczesna, a które żyją teraz własnym życiem, wciąż gotowe ożywić wyobraźnię ludzi, jednym z najbardziej wpływowych, najbardziej olśniewających jest

<sup>22</sup> Passeron R. dz. cyt., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993, s. 205.

<sup>23</sup> Zob. Taborska A. dz. cyt., Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 230-231.

<sup>24</sup> Zob. Tamże, s. 229.

<sup>25</sup> Zob. Ważyk A. dz. cyt., Czytelnik, Warszawa 1973, s. 117-119.

Lalka Hansa Bellmera. Znacząc więcej niż obraz, więcej niż przedmiot, zrodziła swoją własną mitologię, stała się fetyszem, idolem”.<sup>26</sup> Bellmer przekracza granice pomiędzy nakazem i zakazem, wpisując się zarówno „Lalką”, rysunkami i grafikami w krąg artystów łamiących tabu dotyczących erotyki. Podobną drogą kroczyć będą malarze: dosadnie erotyczny Pierre Molinier, obrazoburczy Clovis Trouille i Wilhelm Freddie oraz tworzący fotogramy i obiekty Man Ray.

Osobne miejsce w surrealistycznym malarstwie zajmuje Paul Delvaux (1897-1954), który, jak pisał André Breton, „(...) czyni ze wszechświata królestwo zawsze tej samej kobiety, panującej na wielkich przedmieściach serca, gdzie stare młyny flandryjskie obracają perłowy naszyjnik w metalicznym świetle.”<sup>27</sup> Ta poetycka fraza świetnie oddaje charakter tego malarstwa, pełnego wielkookich kobiet, zastygłych w pozach zawieszonych gestów, kroczących pośród miejskiego pejzażu, starożytnych ruin, pośród nieistniejących, często wieczornych pejzaży. Są archetypem, wyobrażeniem na poły idealnym, na poły nierealnym; są marzeniem, snem. Nagie lub ubrane, czasem w towarzystwie mężczyzn („Fazy księżycy”, 1939 r.), czasem samotne, czasem w tłumie sobie podobnych („Pompeje, 1970 r.”). To ich senne, tajemnicze oczekiwanie przenosi nas, w tak ważne dla nadrealistów, rejony cudowności.

## 5. Podsumowanie

Miłość w wydaniu surrealistów chce dotykać wszystkich niemal sfer życia, chce być obecna w wielu przejawach i dziedzinach sztuki. Powyższy tekst, co oczywiste, nie wyczerpuje tematu, bowiem nadrealizm, właśnie ze względu na nieprzewartą chęć anektowania wielu przestrzeni, jest zjawiskiem bardzo rozległym, obejmującym wiele krajów; i choć historycznie zamknięty, odcisnął piętno na wielu dziedzinach twórczości, a przymiotnik „surrealistyczny” wszedł do potocznego języka. Rozdział ten głównie skupia się na pionierskim okresie kierunku, kiedy we Francji lat dwudziestych ubiegłego stulecia, zostały sformułowane najważniejsze podstawy jego światopoglądu i choć często modyfikowane przez samego Bretona, akurat w przypadku definicji i rozważań nad istotą miłości, są konsekwentnie przez niego i innych przedstawicieli ruchu, realizowane i stanowią nieustanną pożywkę dla twórczej aktywności. Nie może być inaczej, przecież miłość i wszystkie związane z nią kwestie, są motorem naszych działań, stanowią zarówno o sile naszych poczynań, jak i o ich ułomności.

Miłość, erotyzm, pożądanie, są dla światopoglądu nadrealistycznego tożsame, są nieustanną transgresją, bowiem, jak pisze Georges Bataille, transgresja nie neguje zakazów, lecz je przekracza i dopełnia.<sup>28</sup> Stąd też sąsiedztwo szaleństwa i poezji, perwersji i wzniosłej egzaltacji, obscenicznej erotyki i subtelnych uniesień. W twórczości, jak w zwierciadle, odbijają się pełne niepokoju, balansujące na granicy zdrowia psychicznego, doświadczenia artystów. Twórczość jest katalizatorem, obnaża lęki, niepokoje; sublimuje i oczyszcza. Dla nadrealistów powinna ukazywać nieskrępowany zakazami strumień podświadomości, stąd też tak znacząca fascynacja psychoanalizą Freuda.

Przejawy twórczej aktywności są w surrealizmie niebywale rozległe. Można z pełnym przekonaniem stwierdzić, że ruch ten, jak żaden inny z pośród mnogości

<sup>26</sup> Jeleński K. A. *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1998, s. 6.

<sup>27</sup> Ważyk A. dz. cyt., Czytelnik, Warszawa 1973, s. 192.

<sup>28</sup> Bataille G. *Erotyzm*, przeł. Ochab M. *Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 68.

kierunków sztuki XX wieku, nie ujawnił tak dużej inwencji w dziedzinie literatury, filmu, sztuk plastycznych, zaistniał w reklamie, w modzie. Co bardzo charakterystyczne, nie stawiał, np. w malarstwie, żadnych ograniczeń formalnych, wręcz przeciwnie. Dlatego też możemy obserwować subtelne, abstrakcyjne formy, znaki na obrazie Joana Miro, który zapewnia nas, że są to „Szyfry i konstelacje zakochane w kobiecie” lub podziwiać iluzyjne przedstawienie siedzącej nad brzegiem skalistego wybrzeża, przytulonej pary na poły ludzi, na poły ryb, których, kamienne ciała zastygły w czułym geście, a daleki żaglowiec jest tylko fantomem – na obrazie pt. „Pieśń miłości” autorstwa René Magritte’a. Ta wizja niech będzie zatem zwieńczeniem tych krótkich rozważań o miłości w surrealistycznym wydaniu.

## Literatura

Ades D., *Dali*, Thames and Hudson, London 1982

Aragon L., *Wieśniak Paryski*, przeł. Międzyrzecki A., PIW Warszawa 1971

Bataille G., *Erotyzm*, przeł. Ochab M. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012

Breton A., *Nadja*, przeł. Waczków J., Oficyna Literacka, Kraków 1993

Bukowiecki Andrzej: *Złoty wiek* [online], [dostęp 23 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://www.sfp.org.pl/film,1379,1,Zloty-wiek.html>

Buñuel L., *Pies andaluzyjski*, przeł. Żurowski M. Literatura na świecie, 9, 1974

Buñuel L., *Moje ostatnie tchnienie*, przeł. Braunstein M, Świat Literacki, Izabelin 2006

Jeleński K. A., Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości, *Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1998

Bukowiecki Andrzej: *Złoty wiek*, [online]. [dostęp 23 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://www.sfp.org.pl/film,1379,1,Zloty-wiek.html>

*Dali S.*, *Dziennik geniusza*, przeł. Kortas J., Książnica, Katowice 2009

Passeron R., *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. Janicka K. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993

Taborska A., *Senny żywot Leonory de la Cruz*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011

Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011

Taborska Agnieszka: [online]. [dostęp 23 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: *Surrealiści i „Badania nad seksem”*, <http://nowaorgiamysl.pl/index.php/2016/09/20/surrealisci-i-badania-nad-seksem/>

Ważyk A., *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Czytelnik, Warszawa 1973

## Strony www – prace artystów przywołanych w tekście

Bellmer Hans: *Lalka* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://historiamniejznanaizapomniana.files.wordpress.com/2019/10/lalka-autorstwa-rzecz5babiarcz-hansa-bellmera-1936-r.jpg?w=455>

Bellmer Hans: *Lalka* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: Bellmer H. *Lalka* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://i.pinimg.com/564x/ca/0b/18/ca0b18194d9a5ad76d150221203d30e8.jpg>

Bellmer Hans: *Lalka* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://i.pinimg.com/564x/b1/32/a0/b132a02fb810b4f985f467d20bb1f670.jpg>



Bellmer Hans: *Analogie* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: [http://www.artcurial.com/sites/default/files/lots-images/2017-08-28-21/1441\\_10219138\\_0.jpg](http://www.artcurial.com/sites/default/files/lots-images/2017-08-28-21/1441_10219138_0.jpg)

Bellmer Hans: *Ilustracja do „Historii oka G. Bataille’a”* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie:

<https://dantebea.files.wordpress.com/2015/03/hans-bellmer-pour-histoire-de-loeil-de-georges-bataille-1940.jpg?w=549>

Bellmer Hans: [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://i.pinimg.com/564x/29/b7/ef/29b7ef8fd40d6cff0d1ded6b695e8951.jpg>

Dali Salvador: *Portret Gali*, [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: [https://galeria-zdjec.com/images/image582\\_1.jpg](https://galeria-zdjec.com/images/image582_1.jpg)

Dali Salvador: *Portret Gali (Angelus Gali)*, [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://www.dalipaintings.com/images/paintings/the-angelus-of-gala.jpg>

Dali Salvador *Madonna z Port Lligat*, [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/d3/The\\_Madonna\\_of\\_Port\\_Lligat.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/d3/The_Madonna_of_Port_Lligat.jpg)

Dali Salvador: *Anty-protonowe Wniebowzięcie* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://dali.com/wp-content/uploads/2018/07/anti-protonic-assumption.jpg>

Dali Salvador: *Leda atomowa*, [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/38/Leda\\_atomica.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/38/Leda_atomica.jpg)

Dali Salvador: *Galatea sfer*, [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: [https://galeria-zdjec.com/images/image529\\_0.jpg](https://galeria-zdjec.com/images/image529_0.jpg)

Delvaux Paul: *Fazy księżycy* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://i.pinimg.com/564x/64/89/4a/64894a002f7e20e6f0d36856f5bb33b4.jpg>

Delvaux Paul: *Popłudniowa msza* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://uploads3.wikiart.org/images/paul-delvaux/afternoon-mass-1937.jpg!Large.jpg>

Delvaux Paul: *Pompeje* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://uploads4.wikiart.org/images/paul-delvaux/pompei-1970.jpg!Large.jpg>

Delvaux Paul: *Noc nad morzem* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://uploads7.wikiart.org/images/paul-delvaux/night-sea-1976.jpg!Large.jpg>

Ernst Max: *Ubieranie panny młodej* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <http://b2.pinger.pl/fad2a31e50e44ab90308ac33d200b2c5/3e1b327fddbe99fc98ac49363ee45c2f.jpg>

Ernst Max: *Kobieta stugłowa* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: [http://cdn2.allart.org/art\\_20th\\_century/surrealist\\_art/ernst/190-8.jpg](http://cdn2.allart.org/art_20th_century/surrealist_art/ernst/190-8.jpg)

Ernst M. *Kobieta stugłowa* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: [http://cdn2.all-art.org/art\\_20th\\_century/surrealist\\_art/ernst/170.jpg](http://cdn2.all-art.org/art_20th_century/surrealist_art/ernst/170.jpg)

Ernst Max: *Kobieta stugłowa* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: [http://cdn2.all-art.org/art\\_20th\\_century/surrealist\\_art/ernst/190-9.jpg](http://cdn2.all-art.org/art_20th_century/surrealist_art/ernst/190-9.jpg)

Ernst Max: *Kobieta stugłowa* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: [http://cdn2.all-art.org/art\\_20th\\_century/surrealist\\_art/ernst/190b.jpg](http://cdn2.all-art.org/art_20th_century/surrealist_art/ernst/190b.jpg)

Ernst Max: Tydzień dobroci lub Siedmiu żywiołów głównych [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://assets.catawiki.nl/assets/2017/6/12/7/2/0/720c3828-e011-4c67-9642-b918b649768a.jpg>

Ernst Max: Tydzień dobroci lub Siedmiu żywiołów głównych [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie:<https://artdone.files.wordpress.com/2016/08/max-ernst-oedipus-7-from-the-novel-une-semaine-de-bontc3a9-1934.jpg>

Ernst Max: Tydzień dobroci lub Siedmiu żywiołów głównych [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie:<https://i.pinimg.com/564x/4d/36/bd/4d36bd75c48b8aba53c40f6e65adba5d.jpg>

Ernst Max: Tydzień dobroci lub Siedmiu żywiołów głównych [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie:[http://libertadgills.weebly.com/uploads/2/7/1/4/2714473/8738031\\_orig.jpg](http://libertadgills.weebly.com/uploads/2/7/1/4/2714473/8738031_orig.jpg)

Magritte René: *Pieśń miłości* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: [https://uploads0.wikiart.org/images/rene-magritte/the-song-of-love-1948\(1\).jpg](https://uploads0.wikiart.org/images/rene-magritte/the-song-of-love-1948(1).jpg)

Miro Joan: *Szyfry i konstelacje zakochane w kobiecie* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie: <https://i.pinimg.com/564x/03/79/4a/03794af4a65ff8a0b7a2f429e11855f8.jpg>

Tanning Dorothea: *Wnętrze niespodziewanej radości* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie:[https://miro.medium.com/max/1400/1\\*ESvawfFf0I\\_PiF5T1LcAag.jpeg](https://miro.medium.com/max/1400/1*ESvawfFf0I_PiF5T1LcAag.jpeg)

Tanning Dorothea: *Urodziny* [online]. [dostęp 24 czerwca 2020]. Dostępny w Internecie:<https://beamagazine.files.wordpress.com/2012/06/dorothea-tanning-birthday-19421.jpg>

## **Miłość szalona i miłość niezwykła w twórczości nadrealistów**

### Streszczenie

Praca podejmuje temat miłości, jako jednego z istotnych elementów światopoglądu surrealistycznego – obok haseł wolności, rewolucji, znaczenia marzeń sennych, roli podświadomości – i stanowiła nieustanny teren eksploracji twórczej. Przede wszystkim w literaturze, ale także w sztukach plastycznych, w filmie. L'amour fou - miłość szalona to nie znające granic uczucie, które definiuje w ten sposób przywódca ruchu, Andre Breton. Szereg poetów ruchu, mieniących się spadkobiercami tzw. „poetów wyklętych”, zafascynowanych kobietą, podejmuje temat miłości. Kobiety żony, kochanki – obiekty miłosnych adoracji, obecne są w życiu i w sztuce. Fascynacje, urzeczenia, spełnienia i rozstania. Tekst stara się prześledzić obecność kobiety jako inspiracji, miłosnej fascynacji w twórczości najwybitniejszych przedstawicieli kierunku. Pokazuje alchemię słowa w twórczości literackiej, najważniejsze i pionierskie realizacje filmowe, mnogość dzieł w sztukach plastycznych (głównie w malarstwie), w których obecność kobiety stanowi o treści dzieła, decyduje o jego sile. Zwraca też pokrótce uwagę na niszczyielską siłę zaburzeń psychicznych, których doświadczyło kilka kobiet związanych z ruchem i z jego przedstawicielami, co stanowić może odrębny temat rozważań. Tekst skupia się na początkach surrealizmu, kiedy to we Francji zostają zdefiniowane najważniejsze dla kierunku hasła, postulaty i działania.

Słowa kluczowe: surrealizm, miłość, erotyzm, sztuka

## O miłości utraconej i macierzyństwie niespełnionym w utworze „Obsoletki” Justyny Bargielskiej

### 1. Wprowadzenie

Miłość jest uczuciem towarzyszącym ludzkości od wieków. Stanowi jedną z nadrzędnych wartości życiowych. Jej oblicza znajdują odzwierciedlenie na przestrzeni egzystencji w różnorodnych dziedzinach, stając się wielokrotnie tematami absorbującymi badaczy. Zakres wspomnianego pojęcia jest niezwykle szeroki, jednak często sprowadza się przede wszystkim do analizy więzi międzyludzkich. Miłość może być uczuciem spełnionym, odnoszącym się poniekąd do kategorii piękna. Jednakże bywa także kojarzona z bólem, smutkiem i cierpieniem, przywołując tym samym negatywne konotacje.

Nietrudno zauważyć, iż semantyka pojęcia miłości odwołuje się często do różnych przedstawień figury kobiety. Zostaje ona ukazywana pod wieloma postaciami widzianymi między innymi z perspektywy nauk społecznych, jak i humanistycznych. Najbardziej powszechnymi portretami kobiet są te, w których odgrywają one role: matek, córek i żon. Rzadziej, choć nie można uznać owych wizerunków za nieakcentowane, zostają przedstawiane jako kochanki lub prostytutki. Wszystkie aspekty tworzące całokształt szeroko pojętej kategorii kobiecości wpływają zarazem na kształtowanie się somatycznych kobiecych doświadczeń. Do tych najczęściej opisywanych i analizowanych należy macierzyństwo. Siła uczucia łączącego matkę i jej dziecko jest nieporównywalna do innych relacji pod względem natężenia. Gdy decyzja dotycząca macierzyństwa stanowi wolny wybór kobiety, staje się ono dla niej kwintesencją kobiecości i jednym z wyznaczników obrazujących pełnię szczęścia.

Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, iż istnieje również grupa kobiet, które straciły potomstwo. Bez względu na przyczynę śmierci nienarodzonych dzieci, dla matek – kobiet oczekujących ich przyjscia na świat, jest to przeżycie bolesne, silnie wpływające na ich emocje. Muszą one zmierzyć się z doświadczeniem straty, stanąć w obliczu trudnego do opisu cierpienia. Kobiety, tracąc swe nienarodzone dzieci i pragnąc ich zarazem, zaczynają myśleć w kategoriach rodzioelek niespełnionych. Zaledwie jeden, nieoczekiwany moment diametralnie odmienia ich dotychczasową egzystencję. Sprawia również, że wartościowanie przez nie macierzyństwa staje się zupełnie inne niż dotychczas.

Celem artykułu jest przyjrzenie się doświadczeniu poronienia jako jednemu z tych odnoszących się do egzystencji kobiety. Stanowi ono temat niełatwy, związany z bólem i licznymi trudami, przede wszystkim wewnętrznymi, jakim kobieta musi podołać, by nauczyć się na nowo funkcjonować w społeczeństwie. Artykuł odwołuje się będzie do macierzyństwa niespełnionego i oblicza miłości utraconej w kontekście doświadczenia straty nienarodzonego dziecka. Analiza wspomnianych aspektów odnosi się do perspektyw: psychologicznej, biologicznej oraz literackiej, ze szczególnym naciskiem

---

<sup>1</sup> madlene22@onet.pl, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, <https://ug.edu.pl>.

na drugą z nich. Pierwsza z wymienionych stanowić będzie jedynie rodzaj teoretycznego tła dla pozostałych treści zamieszczonych w artykule. Perspektywa literacka okazuje się być istotna, gdyż problematyka oscylująca wokół doświadczenia poronienia nie jest poruszana przez twórców literatury pięknej zbyt często. Współcześnie zagadnienie coraz częściej zaczyna wykraczać poza granice tabu. Jednak można pokusić się o stwierdzenie, iż jest ono prawie tak samo bolesne dla osób dotkniętych traumą, jak i trudne do przekazania w formie fabularnej dla autorów.

Warto podkreślić, że literatury (zarówno pięknej, jak i „fachowej”, np. psychologicznej) na temat traumatycznego doświadczenia niespełnionego macierzyństwa wciąż jest niewiele, dlatego na szczególną uwagę i głębszą analizę zasługują takie pozycje jak „Obsoletki”, zwłaszcza, że autorce udało się w sposób lakoniczny, a przy tym niepozobawiony empatii opowiedzieć o tym trudnym doświadczeniu.

Jednym z nielicznych utworów poruszających kobiece doświadczenie poronienia jest krótka opowieść, a właściwie ich zbiór noszący tytuł „Obsoletki” Justyny Bargielskiej<sup>2</sup>. Choć autorka jest przede wszystkim kojarzona z utworami poetyckimi, a dzieło stanowi jej debiut prozatorski, to potrafi w niekonwencjonalnej formie ukazać wymiar problemu. „Obsoletki”, czyli niedługie narracje są dokumentem rejestrującym autentyczne doświadczenia kobiet, które zmagają się z traumą po starciu nienarodzonych dzieci. Choć z pozoru każda z nich opisuje odrębną historię, to wszystkie tworzą spójną całość, połączoną tematem przewodnim, jakim jest doświadczenie poronienia. Tłem dla poszczególnych z nich są losy autorki utworu zamieszczone w tekście. Utwór Bargielskiej jest opisem przeżyć kobiet będących w różnym wieku, posiadających zróżnicowany status społeczny i prowadzących odmienny styl życia. Autorka w sposób barwny i nietuzinkowy przedstawia ich historie, odzwierciedlając emocje i uczucia im towarzyszące w momentach krytycznych i przepełnionych smutkiem. W utworze, dotyczącym chwil trudnych, nie brak elementów groteskowych, interesujących również z perspektywy językowej. O nietypowym stylu „Obsołek” pisze Alicja Wódkowska: „Jednym z najważniejszych aspektów utworu jest właśnie osobliwy styl, za pomocą którego narratorka wprowadza czytelnika w sferę swoich fizycznych i psychicznych doświadczeń. Wypracowany wcześniej na gruncie twórczości poetyckiej, niezwykle emocjonalny, obfity w neologizmy i zapożyczenia, niekiedy brutalny i naturalistyczny, czasem wulgarny język tych narracji, posłużył autorce do zbudowania śmieszno-strasznego świata, gdzie makabryczny, a nierzadko równie absurdalny dowcip pozwala niejako na przybliżenie czy [...] obrysowanie problemu, który wymyka się wszelkiemu opisowi”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Justyna Bargielska (ur. 7 lipca 1977) – polska poetka i prozaiczka współczesna. Autorka utworów poetyckich m.in.: *Dating Sessions* (2003), *Bach for my baby* (2012), *Selfie na tle rzepaku* (2016); antologii poezji m.in.: *Solistki* (2009) i *Warkoczami. Antologia nowej poezji* (2016) oraz prozy m.in.: *Obsoletki* (2009) i *Siedem przygód Rozalii Grozy* (2017). Autorka pisze w sposób wysmakowany, wymyka się schematom, łączy style i „bawi się” słowami. Poruszając tematykę spraw powszednich, potrafi podejmować ją w sposób niekonwencjonalny, ale niepozobawiony zarazem emocjonalności. Utwór Justyny Bargielskiej „Obsoletki” został nagrodzony Nagrodą Literacką „Gdynia” 2011 w kategorii prozy.

<sup>3</sup> Wódkowska A., *Obumarłe. O konstruowaniu podmiotu melancholijnego w „Obsoletkach” Justyny Bargielskiej*, [w:] „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (144) (2013), s. 337.

## **2. Istota macierzyństwa w kontekście kobiecych doświadczeń somatycznych**

Kobiece ciało i postrzeganie przez jednostki płci żeńskiej własnej cielesności ma kluczowe znaczenie dla kształtowania się ich osobowości. Tożsamość kobiety warunkowana jest przez różnorodne czynniki psychofizyczne zakorzenione w poszczególnych etapach jej egzystencji. Konkretnie fazy rozwoju jednostki bywają ze sobą powiązane, a zależności te zauważalne są poprzez wzajemne oddziaływanie na siebie w określony sposób. Istotnymi etapami dla rozwoju dziecka są dzieciństwo i adolescencja. Jednak w rozważaniach na temat kształtowania się jednostki nie należy pomijać życia płodowego. Wspomniany okres okazuje się być równie ważny, gdyż podczas jego trwania kobieta zaczyna budować swoją relację z nienarodzonym dzieckiem. Zostaje ona początkowo stwarzana z emocji i uczuć, które matka stara się przekazać tkwiącemu w niej zarodkowi. Już w okresie prenatalnym kobieta i nienarodzona jeszcze istota zaczynają tworzyć jedność. Stanowią pewną całość, której poszczególne elementy są od siebie zależne. Matka pragnie odczuwać ruchy płodu, komunikując się z nim za pomocą słów bądź zmysłów. To, w jaki sposób przebiega okres życia płodowego istoty ludzkiej może mieć wpływ na kolejne lata jej egzystencji, co znajduje odzwierciedlenie w badaniach przeprowadzanych na gruncie psychologii prenatalnej. Dziecko, dorastając, może wykazywać zainteresowanie określonymi smakami lub dźwiękami, dokładnie tymi, które poznało, będąc w łonie matki.

O możliwościach percepcyjnych ludzkiego płodu pisze Barbara Szmigielska w artykule zatytułowanym „Pełnia życia w łonie”. Wiadomym jest, iż płód potrafi odbierać docierające do niego informacje za pomocą bodźców słuchowych. Jednakże wspomniana badaczka zwróciła uwagę na to, że w okresie życia płodowego kształtuje się nie tylko aktywność ruchowa i zmysły dziecka, ale także jego zdolności do uczenia się<sup>4</sup>. Płód przebywający w pomarańczowym półmroku<sup>5</sup> jest uzależniony od ruchów matki, jej nastrojów, czy zachowań. Znajduje się w ciągłym ruchu, charakteryzuje także dobrze wykształconym zmysłem dotyku i wrażliwością na ból oraz dźwięki. Najistotniejszym z nich okazuje się być głos matki. Miarowe dźwięki, zbliżone do bicia serca rodzicielki, oddziałują na płód w sposób wyciszający. Embryon ludzki, jeszcze przed pojawieniem się na świecie, powinien również rozróżniać podstawowe smaki i zapachy<sup>6</sup>. Szmigielska zauważa także, iż: „[...] wszystko, czego dziecko uczy się w życiu płodowym [...] dokonuje się zarówno w czasie jego snu, jak i czuwania”<sup>7</sup>.

Zachowania matki, zmienność jej nastrojów mają znaczenie dla prawidłowego rozwoju płodu, a w późniejszym okresie zdrowej jednostki ludzkiej: „Przeżywane przez matkę emocje są kodowane w centralnym układzie nerwowym dziecka i warunkują jego wrodzoną predyspozycję do pogodnego (radosnego) bądź lęklivego reagowania na otoczenie po urodzeniu się”<sup>8</sup>. Doświadczenia cielesne kobiet wywierają wpływ nie tylko na kształtowanie embrionu, lecz także na formowanie się jej tożsamości. Emocje towarzyszące matce podczas okresu ciąży, ale także zachowania przekazywane jej

<sup>4</sup> Szmigielska B., *Pełnia życia w łonie*, [w:] „Charaktery”, nr 2 (1999), s. 12.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże, s. 14.

<sup>7</sup> Tamże, s. 17.

<sup>8</sup> Maciarz A., *Macierzyństwo w kontekście zmian społecznych*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2004, s. 10.

wcześniej przez rodzicielkę zostają przez nią, w określonym stopniu, zarówno powielane, jak i przekazywane dziecku. Na aspekt dotyczący znaczenia pozytywnych relacji między nimi zwróciła uwagę Simone de Beauvoir: „Stając się matką, kobieta zajmuje [...] miejsce tej, która dała jej życie: jest to więc dla kobiety całkowita emancypacja.

Jeżeli szczerze pragnie tej emancypacji, będzie się cieszyła, że jest w ciąży, i będzie chciała przeżyć ten okres bez pomocy; jeżeli natomiast czuje się jeszcze we władzy matki [...], odda się chętnie w jej ręce. [...]. Jeżeli natomiast chce, ale nie śmie się wyzwolić, [...] obawia się, że dziecko, [...] wtrąci ją z powrotem w niewolę [...]”<sup>9</sup>.

Według Simone de Beauvoir, ciąża jest dla jednostki płci żeńskiej okresem powrotu do dzieciństwa, co ma nierozzerwalny związek z ciałem: „[...] znów jest skąpana w strumieniu życia, spojona ze wszystkim, [...]ciałem istniejącym dla innego ciała i przez inne ciało”<sup>10</sup>. Natomiast okres adolescencji kobiety jest związany z etapem, nazwanym przez cytowaną badaczkę, mianem „wtajemniczenia płciowego”<sup>11</sup>. We wspomnianych latach życia nastolatka poznaje swoje ciało. Pragnąc zrozumieć cielesność, jak i własną fizjologię, niejednokrotnie musi mierzyć się z również z uczuciem frustracji. Czas poznawania siebie z perspektywy somatycznej również wiąże się z postawą matki. To, czy i w jaki sposób pomoże ona córce zagłębić się i zrozumieć określone procesy dotyczące funkcjonowania ciała, może mieć wpływ na późniejsze postrzeganie przez nią kwestii dotyczących seksualności.

### 3. Kobieta w roli matki

Macierzyństwo rozumiane jest jako: „[...] zespół cech właściwych matce, naturalne, wrodzone uzdolnienie, silna, dziedziczna i niezmienna tendencja organizmu do reagowania w skomplikowany i specyficzny sposób na bodźce środowiskowe bez udziału rozumu”<sup>12</sup>. Odnosząc się do przytoczonej definicji, można skłaniać się ku pojmowaniu pojęcia raczej w kategoriach empirycznych i sensualnych, nie zaś typowo racjonalnych. O pierwszej z wymienionych wspomina Adrienne Rich, poszerzając semantykę pojęcia o aspekt związany z doznaniem. Amerykańska badaczka traktuje macierzyństwo z jednej strony jako indywidualne doświadczenie kobiety, z drugiej zaś uznaje je za pewnego rodzaju instytucję wywierającą rodzaj presji na jednostkach płci żeńskiej<sup>13</sup>.

Bez wątplenia można uznać, iż przymioty macierzyńskie są związane z szeroko pojętą kategorią kobiecości, gdyż nie posiadają odpowiednika męskiego. Aspekty macierzyńskie najczęściej odwołują się do kwestii biologicznych, ojcowskie natomiast oparte są na konstrukcji prawnej<sup>14</sup>. Rola matki przypisywana jest kobiecie, wielokrotnie stając się rodzajem tej wykreowanej na podstawie wyobrażeń kręgów społecznych. Czasy współczesne ukazują, iż stereotyp Matki Polki nie jest obecnie tak silnie zakorzeniony i reprezentowany, jak w latach minionych. Jednak nadal jest

<sup>9</sup> de Beauvoir S., *Druga płeć*, przeł. Mycielska G., Leśniewska M., Wydawnictwo Jacek Sanatorski & Co, Warszawa 2003, s. 551.

<sup>10</sup> Tamże, s. 555.

<sup>11</sup> Tamże, s. 400.

<sup>12</sup> Różycka E. (red.), *Encyklopedia Pedagogiczna XXI wieku*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2004, s. 9.

<sup>13</sup> Rich A., *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. Mizielińska J., Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 47.

<sup>14</sup> Różycka E. (red.), dz. cyt., s. 9.

poddawany zarówno krytyce, jak i demitologizacji<sup>15</sup>. Na ideę współczesnego macierzyństwa w kontekście odgrywania roli społecznej zwróciła uwagę Joanna Pawelska, opisując aspekt ten następującymi słowami: „Macierzyństwo to jedyna kariera, będąca kobiecym monopolem. [...] Jak bardzo kobieta by nie była pomysłowa, inteligentna, ambitna czy twórcza, prawdopodobnie nie ominie jej rola, ku której kierowana jest przez szersze społeczeństwo”<sup>16</sup>.

Kobieta, zostając matką, zaczyna budować relację między sobą a dzieckiem, nawet tym jeszcze nienarodzonym. To, w jaki sposób będzie ona przebiegać, jakie przeszkody napotykać, wpłynie na jej ogólny obraz. Czas oczekiwania na potomstwo przez kobiety, które zdecydowały się na pełnienie roli matek z własnego wyboru, stanowi dla nich jeden z najważniejszych okresów w życiu. Jest dla nich kwintesencją kobiecości i spełnieniem wewnętrznych pragnień. Dziecko staje się dla matki owocem miłości. Kobieta świadomie decydująca się na macierzyństwo pragnie się nią z nim dzielić, obdarzać je troską i opieką na każdym etapie rozwoju. W przeciwieństwie do matek pałających do potomstwa nienawiścią spowodowaną różnymi pobudkami, w tym niechcianą ciążą, rodzicielki pewne swoich uczuć względem dzieci traktują je jako istoty najważniejsze, stawiając ich dobro i szczęście na szczycie w hierarchii wyznawanych wartości. Matczyzna miłość i bliskość są niezbędne dla prawidłowego rozwoju jednostek ludzkich. Aleksandra Maciarz twierdzi, że dziecko pozbawione relacji z matką jest: „[...] człowiekiem upośledzonym emocjonalnie i zaburzonym społecznie”<sup>17</sup>. Idea miłości macierzyńskiej jest zagadnieniem bogatym semantycznie. Każda kobieta tworzy jej obraz we własnym umyśle. Zazwyczaj jest on kompilacją przeżyć, uczuć, przekazanych wartości, czy wyznawanych zasad. Czasami do odwzajemnienia matczynej miłości kobiety, w szczególności te w młodym wieku, muszą dorosnąć, choć nie zawsze ich podejście ulega diametralnej zmianie wraz z upływem lat. Relacja pomiędzy rodzicielką a dzieckiem stanowi proces, co oznacza, że jest czymś dynamicznym, rozwijającym się. Nie jest on zjawiskiem oczywistym, niezmiennym, lecz dotyczy wzajemnej pracy opartej na obserwacji i rozumieniu własnych pragnień oraz uczuć. Simone de Beauvoir opisuje ideę miłości do dzieci następującymi słowami: „Dzieci nie są namiastką miłości, nie zastępują celu w złamanym życiu, nie są materiałem przeznaczonym do wypełnienia pustki naszego życia: są odpowiedzialnością i ciężkim obowiązkiem; są najszczerzejszym kwiatem wolnej miłości. Nie są ani zabawką rodziców, ani spełnieniem potrzeby istnienia, ani namiastką niezaspokojonych ambicji. Dzieci – to obowiązek tworzenia istot szczęśliwych”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Zob. Hryciuk R. E., Korolczuk E., (red.), *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012; Budrowska K., *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Trans Humana, Białystok 2000 oraz Zwolińska B., *Proza kobieca po 1989 roku wobec mitu matki-Polki*, [w:] Głowczewski A., Wróblewski M. (red), *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007, s. 73-84.

<sup>16</sup> Pawelska J., *Cechy współczesnego macierzyństwa*, [w:] „Małżeństwo i Rodzina”, nr 1/2 (2005), s. 28.

<sup>17</sup> Maciarz A., dz. cyt., s. 10.

<sup>18</sup> de Beauvoir S., dz. cyt., s. 582.

#### 4. Doświadczenie poronienia a macierzyństwo

Obok grupy kobiet-matek spełnionych, którym dana została możliwość wydania na świat oraz wychowania potomstwa, istnieje także druga, o której wspomina się znacznie rzadziej. Powodami kontynuacji zasugerowanego podejścia w kręgach społecznych mogą okazać się między innymi: trudność w wyrażaniu emocji negatywnych i bolesnych oraz brak chęci dzielenia się nimi. Mowa tu o matkach niespełnionych, które doświadczyły przedwczesnej straty nienarodzonych dzieci. Nie zdołały przekazać im ogromu miłości, jaki nosiły w sobie. Poronienie jest jednym z tych doświadczeń somatycznych kobiety, które pozostawia w jej psychice trwałe, niemożliwe do usunięcia z pamięci, ślad. Strata dziecka, dla matki oczekującej upragnionego potomstwa, stanowi przeżycie traumatyczne, skutkujące problemami dotyczącymi funkcjonowania w świecie oraz nawiązywania relacji interpersonalnych.

Ogólnie przyjęta definicja poronienia precyzuje, iż: „Terminem tym [przypis MW] określa się zakończenie ciąży poniżej 22. tyg. jej trwania lub, biorąc pod uwagę kryterium masy ciała płodu, poniżej 500 g”<sup>19</sup>. Autorki artykułu pod tytułem „Charakterystyka poronień i prawa przysługujące kobiecie po stracie ciąży” wymieniają główne czynniki mogące przyczynić się do straty ciąży. Należą do nich te o podłożu genetycznym, anatomicznym, immunologicznym, hormonalnym, infekcyjnym [...], o niewyjaśnionej etiologii [...] tzw. poronienia idiopatyczne”<sup>20</sup>. Kobiety, które poroniły zostały narażone nie tylko na ból fizyczny, związany z fizjologią, lecz także na ten silnie oddziałujący na ich psychikę. Z klinicznego punktu widzenia można zakwalifikować do nich przede wszystkim krwotoki łożnicze, czy interwencje wewnątrzmaciczne<sup>21</sup>. Jednak czynniki wykraczające poza granice cielesne są znacznie częściej w praktyce medycznej traktowane w sposób marginalny. Stanowią natomiast jeden z aspektów poddawanych dogłębnej analizie w dziedzinie psychologii. Cytowane wcześniej badaczki wymieniają najistotniejsze pozasomatyczne skutki odnoszące się do kobiet, które doświadczyły poronień: „Dominującymi przeżyciami kobiety po stracie ciąży są: szok, zaprzeczenie, gniew, złość, poczucie winy i bezradność. Kolejną, często obserwowaną reakcją, jest depresja. Do psychopatologicznych następstw poronienia należą również zespoły lękowe oraz zespół stresu pourazowego. Wszystkie te patologie powodują, iż coraz częściej zwraca się uwagę na tworzenie standardów wielodyscyplinarnej opieki nad kobietami tracącymi ciążę w wyniku poronienia”<sup>22</sup>.

Nie tylko kobieta, która przygotowuje się do sprawowania roli matki, w momencie straty dziecka jest obciążona traumą. Negatywne emocje udzielają się również jej partnerowi i osobom bliskim. Autorzy artykułu zatytułowanego „Wczesne i późne psychologiczne skutki utraty ciąży” zauważają, iż: „Wielu rodziców dopiero w chwili poronienia odkrywa wartość dziecka, realnej osoby, która zmieniła perspektywę postrzegania własnej przyszłości”<sup>23</sup>. Dlatego też tak istotnym aspektem jest odpowiednia opieka medyczno-psychologiczna nad kobietami, które utraciły ciążę, ułatwia-

<sup>19</sup> Lewicka M., Sulima M., Pyć M., Stawarz B., *Charakterystyka poronień i prawa przysługujące kobiecie po stracie ciąży*, [w:] „Annales Academiae Medicae Stetinensis – Roczniki Pomorskiej Akademii Medycznej w Szczecinie”, nr 59,1 (2013), s. 124.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże, s. 126.

<sup>22</sup> Tamże, s. 127.

<sup>23</sup> Łuczak-Wawrzyniak J., Czarnecka-Iwańczuk M., Bukowka A., Konofalska M., *Wczesne i późne psychologiczne skutki utraty ciąży*, [w:] „Ginekologia Polska”, nr 5 (2010), s. 375.



jąca im przeżycie żaloby. Doświadczenie straty wpływa na pojmowanie przez kobiety-matki istoty macierzyństwa. Zaczynają one rozpatrywać je poprzez pryzmat emocji negatywnych. Pod względem natężenia mogą one okazać się równie silne, co te pozytywne, którymi obdarzały płód. Monika Guzewicz zauważa, że: „Kobiety po stracie dziecka odczuwają rozczarowanie, żal, gniew, litują się nad sobą, mają poczucie braku wartości, co nie jest spotykane w opisie kobiet po urodzeniu dziecka”<sup>24</sup>. Tracąc nienarodzone potomstwo i pragnąc go zarazem, niespełnione matki wpędzają siebie zarówno w poczucie winy, jak i towarzyszących mu bezsilności oraz nieprzemijających stanów lękowych. Zostają pozbawione możliwości zbudowania jednej z relacji, na której najbardziej im zależało, a także obdarzenia bezwarunkową miłością swych dzieci.

## **5. Miłość utracona w utworze pt. „Obsoletki” Justyny Bargielskiej**

### **5.1. Kim są tytułowe „Obsoletki”?**

Utwór Justyny Bargielskiej to interesująca w formie opowieść o kobietach doświadczających straty nienarodzonych dzieci lub tych zmarłych niedługo po pojawieniu się na świecie. Wspomniana forma literacka traktuje zatem o przeżyciach odnoszących się do: „[...] traumy wyjątkowego doświadczenia zetknięcia się ze śmiercią, jakim jest utrata perinatalna, czyli śmierć dziecka podczas ciąży, porodu lub wkrótce po urodzeniu się”<sup>25</sup>. Autorka, opisując w krótkich narracjach ich różnorodne historie, wpisuje w fabułę również wybrane fragmenty ze swojego życia. Granica pomiędzy wspomnieniami kobiety, a tymi będącymi retrospekcjami z życia jej bohaterek jest niewielka, co pozwala na stworzenie spójnej całości. Utwór przyciąga uwagę odbiorcy swą nieszablonową formą. Bargielska pisze w sposób nie w pełni oczywisty i niejednokrotnie zawiły. Poszczególne rozdziały opatruje często intrygującymi tytułami. Na uwagę zasługuje również używany w tekście język. Autorka nie stroni od modyfikacji w jego zakresie, co czyni utwór z jednej strony nieco nieczytelnym, z drugiej zaś nadającym mu pierwiastek niepowtarzalności. We fragmentach smutek, żal i cierpienie zostają połączone z elementami groteskowymi. Jako że Bargielska jest również poetką, to zagłębiając się w fabułę można odczuć pewne nawiązania do stylistyki poetyckiej.

Pierwsze zetknięcie z utworem zaczyna ciekawić z pewnością ze względu na jego tytuł. Kim zatem są obsoletki i w jakim kontekście zostały w nim użyte? O genezie utworu, jak i definicji wspomnianego pojęcia wypowiada się Justyna Bargielska w jednym z udzielonych wywiadów prasowych. Odpowiedź na postawione wyżej pytanie odnaleźć można w następujących słowach autorki: „Coś na wzór szarytek, oblatek, zakonu albo sekty. »Sekty« kobiet, które łączy to, że dowiedziały się, co znaczy »gravid obsoleta«. [...] gravid obsoleta oznacza ciążę obumarłą, czyli kiedy dochodzi do wewnątrzmacicznej śmierci płodu”. [...] Pomyślałam, że w „Obsoletkach” groza musi mieszać się z groteską, autoironią, makabrycznym śmiechem”<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Guzewicz M., *Psychologiczne i społeczne konsekwencje utraty dziecka w wyniku poronienia*, [w:] „Civitas et Lex”, nr 1 (2014), s. 16.

<sup>25</sup> Adelgejm I., „Chcę rozmawiać” *Autoterapeutyczne funkcje narracji Justyny Bargielskiej i Anny Starobiniac o utracie perinatalnej*, [w:] „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2(20) (2017), s. 105.

<sup>26</sup> Szostak W., *Justyna Bargielska. Poroniłam*, [https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,9625264,Justyna\\_Bargielska\\_Poroniłam.html](https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,9625264,Justyna_Bargielska_Poroniłam.html), dostęp: 05.06.2020.

W swojej opowieści Justyna Bargielska zamieszcza niedługie historie kobiet z jej dalszego i bliższego otoczenia. Ich doświadczenia okazują się dla niej istotne i pozwalają niejako stworzyć w wyobraźni indywidualne podejście odnoszące się zarówno do poronień, jak i śmierci. Kwestie te są Bargielskiej nieobce również ze względu na fakt, iż sama straciła dziecko. Obecnie wychowuje dwoje dzieci: córkę i syna. Jednak, jak wspomniała, dla nienarodzonego dziecka również zawsze będzie matką<sup>27</sup>. Narratorka „Obsoletek” staje się zarówno świadkiem emocji i przeżyć kobiet borykających się często z samotnością utraty, z niemożnością dzielenia jej z innymi, jak i uczestniczką ich doświadczeń. Zajmując się fotografowaniem zmarłych dzieci, a tym samym utrwalaniem ich obrazu, poprzez swoje prace pragnie upamiętnić te istoty, którym nie dane było doświadczyć ciepła miłości macierzyńskiej. W ten sposób narratorka staje się powierniczką i organizatorką żałoby matek, oplakujących miłość utraconą, ułatwiającą im choćby częściowe przepracowanie straty, oswojenie się z nią.

## 5.2. Matki-bohaterki „Obsoletek” w obliczu utraconej miłości do dzieci

Matki-bohaterki powieści „Obsoletki” to kobiety nienależące do jednego przedziału wiekowego, o różnych osobowościach, mające odrębne marzenia i plany związane z macierzyństwem. Wszystkie, w obliczu tragedii, jaka je spotkała, stają się jednością. Zbliżają je podobne wspomnienia oraz niewykorzystane szanse na okazanie miłości własnym dzieciom. Choć doświadczenie poronienia jest dla jednostek płci żeńskiej tematem trudnym nawet po czasie, który można by potraktować jako ten przeznaczony na przepracowanie żałoby, w utworze Bargielskiej problem ten zostaje ujęty w sposób nieco mniej dotkliwy. Stanowi rodzaj pamiętnika skierowanego do tych kobiet, które musiały lub nadal muszą mierzyć się z traumą po stracie.

Żałoba po śmierci bliskiej osoby jest okresem niełatwym dla tych, którzy mają za zadanie ją przetrwać. W momencie, kiedy umiera dziecko, ból okazuje się być jeszcze bardziej doskwierający i wzmagający uczucie ogromnej pustki w sercu: „Gdy dziecko umiera bez chrztu i jest bardzo małe, tak do trzynastu centymetrów, robi się mu pokropek zamiast pogrzebu. [...]. Pudełko pomalował w części wesołej ojciec, a w części stonowanej matka”<sup>28</sup>. Sposób, w jaki dziecko nienarodzone zostanie pochowane nie jest równoznaczny z przeminięciem bólu po starciu. Monika Guzewicz podkreśla, iż: „Strata upragnionego dziecka oznacza dla rodziców przede wszystkim utratę szans na stanie się dla niego wychowującym rodzicem. Płód, który został poroniony, wciąż jest związany z ciałem matki, z jej psychiką i duchowością”<sup>29</sup>. Śmierć dziecka traktowana jest jako jeden z przypadków – śmierci-ty<sup>30</sup> włączonych w funkcjonujące w obrębie myślenia o śmierci modele tanatologiczne i powiązanych z nimi głębokim, indywidualnie odczuwanym strachem tanatycznym<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Bargielska J., *Obsoletki*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 18.

<sup>29</sup> Guzewicz M., dz. cyt., s. 18.

<sup>30</sup> Adelgejm I., dz. cyt., s. 106.

<sup>31</sup> Zob. Adelgejm I., „*Chcę rozmawiać*” *Autoterapeutyczne funkcje narracji Justyny Bargielskiej i Anny Starobiniec o utracie perinatalnej*, [w:] „*Postscriptum Polonistyczne*”, nr 2(20) (2017). Autorka pisze o trzech modelach tanatologicznych i odnoszącego się do nich odczuwania strachu przed tym, co nieznanne, niewiadome, a jednocześnie nieuniknione dla człowieka. Badaczka wymienia trzy typy sytuacji tanatologicznych określanych jako: „śmierć-ja”, „śmierć-on” i „śmierć-ty”. Do ostatniej z nich zaliczana jest utrata dziecka.

W utworze Justyny Bargielskiej zauważalne są również odwołania do kwestii onirycznych odnoszących się do relacji matki i jej nienarodzonego dziecka. Zostaje ono porównane do anioła. Dziecko pojawiające się w snach rodzicielki pod jego postacią ma na celu potwierdzenie swej ciągłej obecności w jej sercu: „W nocy tylko jakby mniej od Bonda, bardziej od anioła z nieba mój syn podchodzi: woła mnie cichutko, a czasem nawet nie woła, tylko skrobnie paznokietkiem o kołderkę, zaszeleści rzęską o poduszkę i już leczę, przynoszę go do łóżka, przystawiam do piersi i śmieję się, gdy przebiera nóżkami w takt przełykania i tak przebierając, zasypia. Ja też zasypiam, idę boso przez śnieg”<sup>32</sup>.

Bargielska przedstawia w utworze obraz świata widziany z perspektywy matki-narratorki-autorki oraz jej bohaterek, również kochających matek, których miłość do nienarodzonych dzieci nie została pogrzebana wraz z ich odejściem. Czytelnik ma możliwość dotrzymania im kroku podczas najbardziej intymnych momentów. Można przypuszczać, iż autorka opisując smutne, nierzadko traumatyczne przeżycia kobiet, solidaryzuje się z nimi i traktuje ich losy jako rodzaj terapii również dla siebie. Jest w stanie fotografować fragmenty niewykształconych małych ciał, starając się zarazem zrozumieć i wesprzeć kobiety w trudnych dla nich chwilach: „[...] Te matki to czasem takie pomysły mają – mówi i rozwija zawiniątko warstwa po warstwie. [...] dziecko umarło w jakimś piętnastym, czarne toto, zmacerowane. Przyszli już po trumnę z zakładem pogrzebowym, a ona wyjmuje z siatki i sypie do tej trumny jakieś płatki. Róż chyba. [...] Robię zdjęcia kawałkowi zeschniętej wątróbki i widzę, że coś ma, że coś ma. Niby nóżkę. Niby główkę”<sup>33</sup>.

Kolejnym przykładem łączenia się w cierpieniu kobiet – obsołek jest organizacja wspólnych spotkań, podczas których wypuszczają one w stronę nieba różowe i niebieskie balony ku pamięci swoich zmarłych dzieci<sup>34</sup>. Choć wydarzenie ma pozytywne przesłanie stanowi zarazem moment powrotu bolesnych wspomnień. Są one, z jednej strony nadal niezwykle ważne, z drugiej zaś stanowią rodzaj intymnych retrospekcji, które matki chciałyby zachować jedynie dla siebie. Odzwierciedlenie emocji rodziców dotkniętych doświadczeniem straty dzieci przedstawia następujący fragment:

*„[...] Na trzy-cztery wypuszczają baloniki, część kamer śledzi ich lot, część skrzętnie nagrywa łzy na twarzach obecnych. [...] To było jak pogrzeb, którego nie mogliśmy mieć. Dziękujemy. [...] W torbie mam laleczkę, z tych, które dwadzieścia lat temu sprzedawali w kioskach Ruchu: jest goła i łysa, choć wcale nie ma niemowlęcych kształtów. I ma dokładnie tyle centymetrów, ile miało moje dziecko, gdy umarło. A tak ją sobie noszę. — Wiecie co – mówię – spierdalajcie, dziwki. Chcę teraz spędzić tysiąc lat sama ze swoją laleczką na dnie brudnej rzeki. — Sama spierdalaj, dziwko – odpowiadają — A my niby nie?”<sup>35</sup>.*

Justyna Bargielska zbliża narrację utworu zarówno do pamiętnikowych zapisów, jak i monologu skierowanego do odbiorcy. Opowiada o losach i uczuciach występujących w nim bohaterek oraz własnych, chcąc zachęcić czytelnika zarówno do ich wysłu-

<sup>32</sup> Bargielska J., dz. cyt., s. 31.

<sup>33</sup> Tamże, s. 38.

<sup>34</sup> Justyna Bargielska jest działaczką Stowarzyszenia Rodziców po Poronieniu. Jako pierwsza w Polsce rozpoczęła cykl spotkań dla rodziców dotkniętych traumą po stracie dzieci.

<sup>35</sup> 35Tamże, s. 56-57.

chania, jak i wymiany doświadczeń. Potwierdzenie owej idei zauważalne jest między innymi w rozdziale zatytułowanym „Jak myślałam, że co jest w słoiku?”. Jej wydźwięk obrazują zacytowane słowa: „Zamontował mnie za pomocą jakichś gniewnych, szamańskich zaklęć na samolocie [...] jestem pewna, że [...] tylko wyzwał mnie od najgorszych [...] i podłubawszy, potwierdził poronienie w toku. [...] wyjął ze mnie jakiś kawałek czegoś i wrzucił do słoika. Położna nakleiła poloplast z moim nazwiskiem [...]. Na oddziale zrobili mi USG. Lekarz uprzedził, że usłyszę różne dźwięki, ale żaden z nich nie będzie biciem serca mojego dziecka. — Oj, no wiem – obruszyłam się. — Przecież serce mojego dziecka jest w słoiku”<sup>36</sup>.

### 5.3. Nielatwa sztuka pisania o doświadczeniu poronienia

Powieść „Obsoletki” jest jednym z nielicznych utworów z zakresu polskiej literatury współczesnej poruszającym zagadnienie poronienia i doświadczenie straty<sup>37</sup>. Marta Koronkiewicz zauważa w utworach Bargielskiej strategię braku tłumaczenia<sup>38</sup> wynikającą również ze sposobu, w jaki autorka analizowanego w niniejszych rozważaniach utworu konstruuje swój tekst. U niektórych odbiorców może wywołać on szok, dla innych stanowić rodzaj literackiego, inspirującego doznania, w końcu dotrzeć do tych odbiorców, których zawstydzi zbyt silnie akcentowaną bezpośredniością dotyczącą spraw podniosłych. Utwór „Obsoletki” spotyka się ze zróżnicowanymi głosami krytyki. Będąc opowieścią opisującą aspekty trudne, należące równocześnie do kwestii natury egzystencjalnej, wielokrotnie wymyka się zakorzenionym schematom dla nich przeznaczonym. Jak twierdzi Koronkiewicz, Bargielska posługuje się w swojej twórczości odmową, gdyż, co stwierdza badaczka, nielatwo jest wytłumaczyć się między innymi z uczucia wstydu<sup>39</sup>. Dla autorki artykułu pod tytułem „Bargielska bez wymówek”: „Wydanie „Obsoletek” było wyjątkowo wyraźną odmową. Książka olśniła nadzwyczaj bezpośrednim ujęciem tak słabo opowiedzianego dotąd zjawiska, jakim jest żaloba po poronieniu, żaloba po śmierci samej możliwości człowieka”<sup>40</sup>.

Alicja Wódkowska traktuje „Obsoletki” jako rodzaj utworu poszerzającego spectrum badań nad kobiecą cielesnością o nie tyle nowy, co wykraczający poza pewne umowne granice tabu, aspekt dotyczący utraty dziecka przed jego wydaniem na świat<sup>41</sup>. Badaczka odwołuje się do słów Kingi Dunin, która uznaje utwór Bargielskiej za tekst »w rodzaju poronieniowego coming outu«<sup>42</sup>. Jak podkreśla autorka „Obsoletek” fabuła książki stworzona tylko na podstawie jej subiektywnych doświadczeń mogłaby okazać się niewystarczająca, gdyż zagadnienie poronienia jest procesem przeżywanym indywidualnie przez każdą z dotkniętych nim kobiet na wiele sposobów<sup>43</sup>. Bargielska

<sup>36</sup> Tamże, s. 26-27.

<sup>37</sup> Warto wspomnieć o jednej z autorek należących do współczesnego pokolenia twórców – Aleksandrze Zielińskiej. W jej dorobku literackim również można znaleźć odwołania tanatologiczne, poniekąd także dotyczące dzieci. Jednak fabuły dzieł prozaiczki nie odnoszą się do tych nienarodzonych. Zob. Zielińska A., *Sorge, Kijanki i kretowiska, Przypadek Alicji*.

<sup>38</sup> Koronkiewicz M., *Bargielska bez wymówek*, [w:] „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 1/2 (2014), s. 212.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Wódkowska A., dz. cyt., s. 334.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Zob. Szostak W., *Justyna Bargielska. Poroniłam*, [https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,9625264,Justyna\\_Bargielska\\_Poroniłam.html](https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,9625264,Justyna_Bargielska_Poroniłam.html).

tak oto wypowiada się na temat założeń fabuły „Obsoletek”: „Opowiadam o sobie, ale robię też »outing« innym postaciom, jest tu cała galeria kobiet. Książka o mnie byłaby bezwartościowa, ponieważ jest to doświadczenie tak głębokie, że nie ma innej możliwości pisania o nim, jak spróbować przedstawić reakcje różnych osób. Żałuję, że w tej galerii zabrakło kobiet, które straciły »tylko« ciążę, kobiet, które zobaczyły dwie kreski na teście i – ze względów światopoglądowych czy innych – nie myślały jeszcze o tym jak o dziecku, a jednak poronienie je zmieniło”<sup>44</sup>.

## **6. Tęczowe dzieci**

W kontekście zawartych w niniejszych rozważaniach spostrzeżeń dotyczących macierzyństwa niespełnionego i miłości utraconej warto wspomnieć o powstałym projekcie pod nazwą „Tęczowe dzieci”. Został on zrealizowany z inicjatywy rosyjskiej strony Puzi Raduga, oznaczającego „tęczowy brzuch”. Natomiast zaproponowane przez organizatorów określenie „tęczowe dziecko” odnosi się do tych istot, które pojawiają się na świecie po traumatycznych doświadczeniach ich matek związanych z utratą poprzednich ciąż. W projekcie ukazane zostały fotografie autorstwa Natalji Karpovej i Elleny Gannenکو, przedstawiające siedem brzemiennych kobiet. Na pierwszej z nich ich brzuchy zostały pomalowane barwami odpowiadającymi kolorom strojów. Wszystkie tworzą symboliczną „tęczę” – znak szansy na ponowne odnalezienie szczęścia po śmierci dzieci. Kolejne zdjęcie przedstawia te same kobiety, lecz już w roli matek, przytulających do piersi swe potomstwo. Projekt „Tęczowe dzieci” został stworzony w celu przekazania nadziei wszystkim kobietom, które stanęły w obliczu macierzyństwa niespełnionego<sup>45</sup>.

## **7. Podsumowanie**

Artykuł dotyczy zagadnień macierzyństwa niespełnionego i miłości utraconej w kontekście utraty dziecka w wyniku poronienia. Stanowią one aspekt obszerny, jednakże niezbyt szeroko omawiany na gruncie literackim. Dlatego też artykuł został poświęcony nie tylko zarysowaniu wspomnianego zagadnienia z perspektyw nauk społecznych i przyrodniczych, ale przede wszystkim humanistycznej. Analizie został poddany utwór współczesnej autorki, poetki i prozaiczki, Justyny Bargielskiej. Stanowi on zbiór krótkich historii kobiet, które doświadczyły w swym życiu poronienia i utraty dziecka. Autorka jest zarówno obserwatorką zdarzeń, jak i ich uczestniczką.

Jak wynika z cytowanych fragmentów tekstów źródłowych i fabuły utworu, moment związany ze śmiercią dziecka oraz towarzyszące mu problemy natury psychologicznej tworzą proces długotrwały i trudny. Przeżycie traumatyczne stanowi dla matek i ich rodzin nie tylko bolesne wspomnienie, ale również wpływa na późniejszą egzystencję oraz zmianę podejścia do macierzyństwa. Jednak poruszane zagadnienia, choć przykre i intymne, nie powinny być traktowane w sposób marginalny, gdyż zawsze będą mieć wpływ na tworzenie doświadczeń somatycznych kobiet.

---

<sup>44</sup> Szostak W., *żr. cyt.*, 05.06.2020.

<sup>45</sup> <https://www.poronilam.pl/wasze-historie/teczowe-dzieci>, dostęp: 07.06.2020.

## Literatura

- Adelgejm I., „*Chcę rozmawiać*” *Autoterapeutyczne funkcje narracji Justyny Bargielskiej i Anny Starobiniec o utracie perinatalnej*, [w:] „*Postscriptum Polonistyczne*”, nr 2(20) (2017), s. 103-118.
- Bargielska J., *Obsoletki*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Barton-Smoczyńska I., *O dziecku, które odwróciło się na pięcie*, Wydawnictwo Święty Paweł, Częstochowa 2015.
- Budrowska K., *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Trans Humana, Białystok 2000.
- de Beauvoir S., *Druga płeć*, przeł. Mycielska G., Leśniewska M., Wydawnictwo Jacek Sanatorski & Co, Warszawa 2003.
- Dziedzic J., Guzdek P. (red.), *Od bólu po stracie do nadziei życia: pogrzeb dziecka poronionego*, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II. Wydawnictwo Naukowe Kraków 2013.
- Guzewicz M., *Psychologiczne i społeczne konsekwencje utraty dziecka w wyniku poronienia*, [w:] „*Civitas et Lex*”, nr 1 (2014), s. 15-27.
- Guzdek Piotr., *Rozpoznaj swoje dziecko we mnie...: rzecz o poronieniu samoistnym dziecka i jego pogrzebie*, Wydawnictwo „scriptum”, Kraków 2017.
- Hryciuk R. E., Korolczuk E., (red.), *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki I reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Keirse M., Spitz B, Vandermeulen A., *Jak sobie radzić z poronieniem*, przeł. Wężowska M., Polwen Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, Radom 2007.
- Kielek-Rataj E., *Psychologiczna analiza systemów rodzinnych z dzieckiem utraconym w okresie prenatalnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.
- Koronkiewicz M., *Bargielska bez wymówek*, [w:] „*Śląskie Studia Polonistyczne*” nr 1/2 (2014), s. 207-215.
- Lewicka M., Sulima M., Pyć M., Stawarz B., *Charakterystyka poronień i prawa przysługujące kobiecie po starciu ciąży*, [w:] „*Annales Academiae Medicae Stetinensis – Roczniki Pomorskiej Akademii Medycznej w Szczecinie*”, nr 59,1 (2013), s. 123-129.
- Łuczak-Wawrzyniak J., Czarnecka-Iwańczuk M., Bukowka A., Konofalska M., *Wczesne i późne psychologiczne skutki utraty ciąży*, [w:] „*Ginekologia Polska*”, nr 5 (2010), s. 374-377.
- Maciarz A., *Macierzyństwo w kontekście zmian społecznych*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2004.
- Majewska J., *Wczesne poronienie z perspektywy kobiety*, [w:] Kleszcz-Szczyrba R., Gałuszka A., *Utrata i żałoba. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Pawelska J., *Cechy współczesnego macierzyństwa*, [w:] „*Małżeństwo i Rodzina*”, nr 1/2 (2005), s. 28-39.
- Rich A., *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. Mizielińska J., Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Różycka E. (red.), *Encyklopedia Pedagogiczna XXI wieku*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2004.

Szmigielska B., *Pelnia życia w lonie*, [w:] „Charaktery”, nr 2 (1999), s. 12-17.

Szostak W., *Justyna Bargielska. Poroniam*, [https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,9625264,Justyna\\_Bargielska\\_Poroniam.html](https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,9625264,Justyna_Bargielska_Poroniam.html), dostęp: 05.06.2020.

Waśniewski T., *Poronienie: przerwane marzenia*, [w:] *Przerodzić żal w nadzieję: medyczne, prawne i etyczne aspekty leczniczego wykorzystania komórek macierzystych pochodzenia płodowego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2017, s. 77-83.

Wódkowska A., *Obumarłe. O konstruowaniu podmiotu melancholijnego w „Obsoletkach” Justyny Bargielskiej*, [w:] „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (144) (2013), s. 333-343.

Zielińska A., *Kijanki i kretowiska*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2017.

Zielińska A., *Przypadek Alicji*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2014.

Zielińska A., *Sorge*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2019.

Zwołńska B., *Proza kobieca po 1989 roku wobec mitu matki – Polki*, [w:] Głowczewski A., Wróblewski M. (red), *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007, s. 73-84.

<https://www.poroniam.pl/wasze-historie/teczowe-dzieci>, dostęp: 07.06.2020.

## **O miłości utraconej i macierzyństwie niespełnionym w utworze „Obsoletki” Justyny Bargielskiej**

### **Streszczenie**

Artykuł dotyczy jednego z najważniejszych kobiecych doświadczeń somatycznych – macierzyństwa. Więzy i uczucia łączące matkę i dziecko pod względem natężenia są nieporównywalne z innymi doświadczeniami czy relacjami. Dają uczucie spełnienia, lecz tylko wtedy, gdy macierzyństwo jest wynikiem wolnego wyboru kobiety. W artykule wspomniane zagadnienie zostało poruszone z perspektywy doświadczenia poronienia. Gdy matka traci swe nienarodzone dziecko, pragnąc go zarazem, jej wartościowanie macierzyństwa staje się zupełnie inne. Zaczyna ona myśleć w kategoriach rodzicielki niespełnionej. Staje w obliczu miłości utraconej. Polska literatura piękna nie obfituje w dzieła, w których poronienie stanowiłoby motyw przewodni. O tym trudnym, traumatycznym doświadczeniu śmierci nienarodzonego dziecka pisze Justyna Bargielska w utworze „Obsoletki”. Jego analiza stanowi podstawę rozważań zawartych w artykule. Jego fabuła jest przykładem obrazującym problem straty dziecka nienarodzonego zarówno w polskiej literaturze współczesnej, jak i w odniesieniu do macierzyństwa w ujęciu ogólnym. W artykule zostały wykorzystane metody badawcze: feministyczno-genderowa oraz analiza tekstu literackiego.

Słowa kluczowe: macierzyństwo, poronienie, miłość, kobieta, dziecko

# Socjologia miłości Anthony'ego Giddensa

## 1. Wprowadzenie

Tekst ten poświęcony jest przede wszystkim koncepcji miłości współbieżnej oraz czystej relacji, stworzonej przez socjologa Anthony'ego Giddensa, którą zaliczyć można do socjologii miłości. Tę dość wąską subdyscyplinę zostanie na wstępie scharakteryzowana w oparciu o najważniejsze – zdaniem autorki – prace ją tworzące. Następnie przedstawiona zostanie omawiana praca „Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach”<sup>2</sup>, która nie sprowadza się jedynie do socjologii miłości, ale również rozważań z dziedziny nauk o polityce oraz swoistego programu praktyki politycznej i jednocześnie feministycznej, i wreszcie zostanie przedstawiona sama koncepcja miłości Anthony'ego Giddensa.

## 2. Nauki o miłości a socjologia

Socjologia miłości to bardzo wąska subdyscyplina. Autorzy opracowań z tego zakresu zazwyczaj mają obszerny dorobek nie mający wiele wspólnego z miłością, następnie wchodzi na chwilę do pokoju „miłość”, dzielą się swymi przemyśleniami i zazwyczaj zamykają je w obrębie jednej książki, po której opublikowaniu powracają do tematyki od dawna uprawianej. Stąd socjologia miłości nie należy do ugruntowanych, ustrukturyzowanych, sklasyfikowanych subdyscyplin, choć ma już swoją tradycję.

Socjologię miłości próbuje uporządkować Maciej Gdula w jego „Trzech dyskursach miłosnych”. Zwraca on uwagę, że miłością zajmuje się socjologia od jej zarania, od Karola Marksa, przez Maksa Webera do Georga Simmla<sup>3</sup>. Gdula wymienia cztery główne socjologiczne podejścia do zjawiska miłości:

- socjobiologię i psychologię ewolucyjną,
- miłość klasowego przeznaczenia Pierre'a Bourdieu,
- miłość jako kod Niklasa Luhmana,
- dotyk miłości Zygmunta Baumana<sup>4</sup>.

Do klasycznych pozycji o miłości zaliczyć można też prace nie-socjologów, jak cenionego przez socjologię Ericha Fromma czy prace socjologów o charakterze eseistycznym, stąd niekoniecznie należy się upierać przy ścisłym trzymaniu się klasyfikacji dyscyplin naukowych, i przyjrzeć się szerszemu niż sama socjologia naukowemu podejściu do miłości. Obok socjologów miłością zajmują się od prapoczątków nauki przedstawiciele niemal wszystkich jej dyscyplin, a rozważania o niej mają często

---

<sup>1</sup> Katedra Socjologii Polityki i Moralności, Instytut Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki; Interdyscyplinarne Seminarium Gender, Centrum Innowacji Społecznych, Uniwersytet Łódzki.

<sup>2</sup> Giddens A., *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. Szulczycka A., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

<sup>3</sup> Gdula M., *Trzy dyskursy miłosne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.

<sup>4</sup> Tamże.



charakter inter- lub transdyscyplinarny. Z drugiej jednak strony, niezależnie od naukowego *backgroundu* autorów przedstawionych dalej prac ich czytelniczki i czytelnicy często ignorują go, bowiem czytają je jako po prostu książki o miłości.

### 3. Naukowo o miłości

Późno odkryty w Polsce Jose Ortega y Gasset, autor „Buntu mas<sup>5</sup>”, to chronologicznie pierwszy autor naukowej refleksji o miłości, któremu chciałabym się przyjrzeć. Jego zbiór pisanych przez lata esejów o miłości, wydany w 1940 roku, został spolszczony dopiero w roku 1989, w międzyczasie polski czytelnik mógł więc zapoznać się z innymi pracami o miłości. Nie tylko z dzisiejszej perspektywy lektury Giddensa czy Eve Illouz (omawianych dalej), ale już w owym 1989 roku esej te raziły, nie tylko Małgorzatę Szpakowską, autorkę posłowia, swym przestarzałym mizoginizmem, kojarzącym się raczej z pracą Otto Winingera „Płeć i charakter”<sup>6</sup>. Mimo to niektóre obserwacje Ortegi y Gasset żywo korespondują ze współczesnymi analizami dotyczącymi miłości, a jego opinie o istnieniu zasadniczych podstawowych różnic między płciami popularne są nie tylko w dyskursie potocznym, ale i dyskursie socjologii i psychologii ewolucyjnej, o którym pisze przywołany niżej Maciej Gdula. Jednak Ortega y Gasset nie zgadza się z pojawiającymi się na początku XX wieku koncepcjami redukującymi miłość do jej biologicznego charakteru, a jego eseje można zakwalifikować, zdaniem Szpakowskiej jako próbę fenomenologicznej analizy zjawiska miłości<sup>7</sup>. Rozważania Ortegi y Gasset o kulturowych modach, które wyznaczają pewien preferowany typ mężczyzny czy model kobiety wciąż są aktualne, i korespondują z refleksjami Eve Illouz.

Z kolei „O sztuce miłości” Ericha Fromma, to – zdaniem Marcina Czerwińskiego, autora wstępu do tej pracy<sup>8</sup> – seans pedagogiczny. Fromm, przedstawiciel psychologii głębi, czytany i ceniony w środowisku socjologicznym, opisuje w niej różne rodzaje miłości: braterską, matczyną, erotyczną, miłość do Boga i wreszcie miłość do samego siebie. Zjawisku miłości własnej poświęca również część swych rozważań Harry Frankfurt w wydanej niedawno po polsku książce „Dlaczego kochamy”<sup>9</sup>.

Co ważne, autor wydanej w 1956 roku pracy „O sztuce miłości odnosi się do sprzeczności między miłością a systemem kapitalistycznym<sup>10</sup>, a wątek ten powraca nieustannie u współczesnych autorek i autorów. Wreszcie, mimo pedagogicznego charakteru utworu, Fromm porusza się na gruncie utopii, do której nawiąże w „Przemianach intymności ...” Giddens: nie podaje swym czytelnikom żadnych gotowych recept.

<sup>5</sup> Ortega y Gasset J., *Bunt mas* wyd. I: (*Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, R. Woźniakowski – *Bunt mas: I. Bunt mas, II. Kto rządzi światem?*; *Pisma socjologiczne: Rozmyślenia o technice (Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica 1939)*, *Człowiek i ludzie (El hombre y la gente – kurs z lat 1949-1950 opublikowany w roku 1957)*, *Rozmyślenia o Europie (De Europa meditatio quaedam – wykład wygłoszony w roku 1949)*) Warszawa 1982, Wyd. PWN, str. 765, wyd. II i III (*Bunt mas*): Warszawa 1995, 1997, 2008, Wyd. Muza

<sup>6</sup> Szpakowska M., *Posłowie*, [w:] Ortega y Gasset J. *Szkice o miłości*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 183; Weininger O., *Płeć i charakter*, wyd. Nakładem Księgarni L. Fiszera, Łódź 1921.

<sup>7</sup> Szpakowska M., dz. Cyt., s. 188.

<sup>8</sup> Czerwiński M., *Wstęp*, [w:] Fromm E., *O sztuce miłości*, przeł. Bogdański A., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 5

<sup>9</sup> Frankfurt H., *Dlaczego kochamy?*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2017.

<sup>10</sup> Fromm E., dz. cyt., s. 146

„Fragmenty dyskursu miłosnego” Rolanda Barthesa<sup>11</sup> to praca zupełnie innego rodzaju. Z jednej strony odczytywać ją można jako antologię dyskursów miłosnych w kulturze europejskiej, zwłaszcza związanych z wyróżnionym przez Giddensa modelem miłości romantycznej, z drugiej jako osobistą miłosną deklarację, bowiem autor postanowił udzielić głosu zakochanemu podmiotowi

Na gruncie polskim problematykę miłości podejmował między innymi Tomasz Szlendak w „Architektonice romansu”<sup>12</sup>. Kilka lat później Maciej Gdula zaproponował własną klasyfikację socjologicznych podejść do miłości, omówioną wyżej. Podobnie jak Anthony Giddens podjął się też przebadania współczesnych poradnikowych dyskursów i miłości i wyróżnił ich trzy typy:

- utopijny,
- utylitarny,
- utopijny<sup>13</sup>.

Omówione dotąd prace o miłości zostały opublikowane przez autorów-mężczyzn. Jednak od niedawna ich monopol na problematykę miłosną przełamany jest przez autorki. Najbardziej znaną z nich jest Eva Illouz, autorka socjologicznego studium „Dlaczego miłość rani?”<sup>14</sup> Według przywoływanego już Macieja Gduli walorem tej pracy jest pokazanie przez autorkę znaczącej pozycji miłości w kulturze współczesnej, w obliczu zmian w trzech obszarach życia społecznego:

- z przemianami demograficznymi i zmianami w organizacji rodziny,
- z transformacji relacji pomiędzy miłością a sferą gospodarki i konsumpcji,
- z ewolucją sposobu doświadczania utopii w społeczeństwach współczesnych<sup>15</sup>.

Z kolei Ulrich Beck i Elizabeth Beck-Gersheim, opublikowali wspólnie książkę „Miłość na odległość. Modele życia w epoce globalnej”<sup>16</sup>, w której zawierają uwagę na globalizację miłości. Sam fakt opublikowania przez parę socjologów zajmujących się na co dzień innymi obszarami, książki o miłości, ma charakter symboliczny.

Socjolożki i socjologowie pisząc o miłości starają się odwołać do własnego pola i oprzeć swe przemyślenia na teorii socjologicznej, co najwyraźniej widać w „Semantyce miłości” Niklasa Luhmanna. Jednocześnie odwołują się do przykładów ilustrujących ich tezy pochodzących z literatury pięknej, pierwotnie pierwszoplanowej dla opisywania i teoretyzowania o miłości. Luhmann, Giddens i inni nie zamieniają się jednak w badaczy literatury, nie stosują ich instrumentarium badawczego, stąd dobór dzieł może się literaturoznawcom wydać przypadkowy czy wręcz chaotyczny.

#### 4. „Przemiany intymności” Anthony’ego Giddensa

Książka Giddensa „The Transformations of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies” ukazała się w wydawnictwie Polity Press w 1992 roku, polskie wydanie (w tłumaczeniu Aliny Szulżyckiej) w Wydawnictwie Naukowym

<sup>11</sup> Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego (Pisma, Tom 2)*, Warszawa 1999.

<sup>12</sup> Szlendak T., *Architektonika romansu. O społecznej naturze miłości erotycznej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

<sup>13</sup> Gdula M., dz. cyt.

<sup>14</sup> Illouz E., *Dlaczego miłość rani. Studium socjologiczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

<sup>15</sup> Gdula M., dz. cyt., s. 23.

<sup>16</sup> Beck U., Beck-Gersheim E., *Miłość na odległość. Modele życia w epoce globalnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

PWN w 2006, polski wydawca zdecydował się na różową okładkę, co wyraźnie miało sugerować – obok tytułu i skromnej objętości pracy (248 stron) – lżejszy charakter tej pracy, i być może przyczyniło się do jej niedoceny. Powodem jej marginalizacji w polskiej recepcji może być również jej nowatorskie podejście do problematyki demokracji oraz nawiązanie do postulatów feminizmu drugiej fali.

#### 4.1. Program polityczny

„Demokracja jest nudna, seks jest ekscytujący”<sup>17</sup>

Ten cytat wskazuje dobitnie na kolejne źródło niedoceny koncepcji intymności Giddensa, zwłaszcza jako traktatu czy choćby programu politycznego. Choć kwestie miłości uchodzą, zwłaszcza w polu nauki, za mniej poważne, to jednak kojarzona z miłością problematyka relacji intymnych i seksualnych przyciąga uwagę czytelników, co znacznie odbiega od recepcji typowych naukowych opracowań, zwłaszcza odnoszących się do sfery polityki. Być może zamiarem autora jest przemyślenie jego koncepcji niezbędnej demokratyzacji relacji międzyludzkich poprzez umiejscowienie jej w obszarze intymności.

W wymiarze politycznym „Przemiany intymności...” traktują o demokracji i konieczności rozszerzenia procesu demokratyzacji na sferę prywatną, obejmującą relacje miłosne. O ile w sferze publicznej mowa jest tam o demokracji, czyli *democracy*, to termin *intimacy* odnosi się tu zarówno do rozumianej potocznie intymności jak i demokratyzacji sfery prywatnej, termin *intimacy* staje się więc odpowiednikiem publicznego *democracy* w tym obszarze. Tylko udemokratycznienie życia społecznego w obu wymiarach, publicznym i prywatnym, gwarantuje równość wszystkim we wszystkich sferach życia. Tylko czysta relacja, kluczowy element Giddensowskiej koncepcji relacji intymnej, gwarantuje osiągnięcie owego idealnego stanu.

#### 4.2. Program i praktyka feministyczna

Nawołując do uwzględnienia w swym politycznym projekcie sfery prywatnej Giddens podważa zapoczątkowany przez Arystotelesa podział na sferę publiczną i prywatną. Tradycyjnie, arystotelejsko rozumiana polityka dotyczy sfery publicznej, sferę prywatną pozostawiając poza kontrolą państwa. W koncepcji Arystotelesa sfera prywatna nie jest jednak sferą absolutnej wolności jednostek, które funkcjonują w niej w i poprzez rodzinę. Tak jak sfera publiczna i państwowa poddana są władzy politycznej, tak sfera prywatna realizowana jest w rodzinie i poddana patriarchalnej władzy ojca. Układ ten, przejęty przez średniowieczną Europę i jej spadkobierczynię, kulturę Zachodu, odpowiada, obok patriarchalnych religii monoteistycznych, za patriarchalizm systemu społecznego i politycznego. Dlatego też w drugiej fali ruchu feministycznego pojawiło się hasło i postulat zarazem: prywatne jest polityczne<sup>18</sup>, sformułowane przez Carol Hanisch<sup>19</sup> w 1970 r. Po pięćdziesięciu latach postulat ten realizuje Giddens w swoim projekcie.

<sup>17</sup> Giddens A., dz. cyt., s. 229.

<sup>18</sup> Por. hasło Prywatne i publiczne, [w:] Rudaś-Grodzka M., Nadana-Sokołowska K., Mroziak A., Szczuka K., Czeczot K., Smoleń B., Nasiłowska A., Serafin A., Wróbel A. (red.) *Encyklopedia gender, Pleć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014.

<sup>19</sup> Hanisch C., *Personal is Political*, w: Firestone S., Koedt A. (red.) *Notes from the Second Year: Women's Liberation: Major Writings of the Radical Feminists* (Magazine) Pamphlet – January 1, 1970.

Proces redefinicji sfery prywatnej i zainteresowania nią państw i polityki rozpoczął się zresztą wcześniej. Państwa i polityka zaczynają wchodzić w sfery dotąd uznane za prywatne, w prerogatywy rodziny lub kościoła, przejmując najpierw kontrolę nad związkami małżeńskimi i edukacją dzieci, następnie regulując rozwody i prawa dzieci, wprowadzając zakaz bicia dzieci, najpierw w szkole, potem w domu, i w końcu, już w XXI wieku, zakaz przemocy domowej<sup>20</sup>. Państwa zaczynają też, jeszcze w XX wieku, regulować kwestie reprodukcyjne i seksualne, od losu nieślubnych dzieci i dopuszczalności aborcji, po kwestie zapłodnienia pozaustrojowego, małżeństw jednopłciowych po prawne uzgodnienie płci i uznanie płci wychodzących poza tradycyjne rozróżnienie kobieta/mężczyzna.

### 4.3. Socjologia miłości Anthony'ego Giddensa czy socjologia intymności?

Uwzględniając polityczne i feministyczne konotacje omówionych wymiarów „Przemian intymności...” należy się zastanowić, czy zakwalifikowanie tej pracy do socjologii miłości nie jest błędem, skoro kluczowym pojęciem nie jest w niej miłość, a intymność, i to ten termin został wybrany jako tytułowy. W dodatku obok miłości pojawia się w książce czysta relacja. A więc miłość, intymność czy relacja?

Nawet jeśli to przemiany intymności są tematem „Przemian intymności...”, a czysta relacja jest czymś., do czego zmierzamy, w książce znajdziemy też Giddensowską teorię miłości.

Podważając Arystoteleską wizję świata, w którym publiczne oddzielone jest od prywatnego, a patriarchalny system polityczny opiera się na patriarchalnej rodzinie, Giddens zmierza tropami Platona, zwolennika równości płci, zwłaszcza metodologiczne. Swe główne założenia idealnego systemu społecznego wyłożył Platon w „Państwie”, traktacie politycznym skonstruowanym jako utopia. Do utopijności w kreśleniu politycznych światów wrócili renesansowi pisarze (Thomas More w „Utopii”, Francis Bacon w „Nowej Atlantydzie”, Tommaso Campanella w „Mieście Słońca”, czy Mikołaj Rej w „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach”)<sup>21</sup>. Antyutopia stała się orężem politycznych myślicieli XX wieku (w „Roku 1984” George’a Orwella, „Nowym wspaniałym świecie” Aldousa Huxleya, „My” Eugeniusza Zamiatina czy „Opowieści Podręcznej” Margaret Atwood)<sup>22</sup>. Przemiany intymności jako traktat o miłości z jednej strony przynosi klasyfikację rodzajów miłości rozwijających się kolejno w kulturze zachodniej, i postulat zmierzania ku najnowszej i najlepszej jej formule: miłości współbieżnej, bliskiej czystej relacji. Choć autor powołuje się na liczne poradniki dotyczące miłości, związków i relacji, sam takiego poradnika – pechowo dla tych, którzy go w książce szukaliby – nie dostarcza. Dokładnie jak dzieje się to w Platońskiej

<sup>20</sup> Konwencja o zapobieganiu i zwalczaniu przemocy wobec kobiet i przemocy domowej (*Convention on preventing and combating violence against women and domestic violence*), potocznie Konwencja Stambulska

<sup>21</sup> Morus T., *Utopia*, Wydawnictwo De Agostini, Warszawa, c. 2002; Bacon F., *Nowa Atlantyda*, Wydawnictwo PAX, 1954; Campanella T., *Miasto Słońca*, Wydawnictwo De Agostini, c. 2004; Rej M., *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, Zakład Narodowy Ossolińskich, c. 2005.

<sup>22</sup> Orwell G., *Rok 1984*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2015; Huxley A., *Nowym wspaniałym światem*, przeł. Baran B., Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2002; Zamiatin E., *My*, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1989; Atwood, M., *Opowieść Podręcznej*, przeł. Hanasz M., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

czy renesansowych utopiach, gdzie – jak pisał Jerzy Szacki<sup>23</sup> – mamy drobiazgowo dokładne opisy życia na wyspach szczęśliwych, tylko brakuje mapy, jak na nie dopłynąć.

Giddens wyróżnia trzy typy miłości, rozwijające się chronologicznie w kolejnych fazach rozwoju kultury:

- *amour passion*<sup>24</sup>,
- miłość romantyczną,
- miłość współbieżną (*confluent love*)<sup>25</sup>.

Ta ostatnia jest bliska lub wręcz zbieżna z czystą relacją (pure relationship), która jednak – uwaga – już nie ma w sobie nazwy „miłość”. Być może droga do równości w relacjach miłosnych wymaga porzucenia tradycyjnie rozumianej miłości.

„Amour passion” znajdziemy w kulturze europejskiej jeszcze w średniowieczu, nie bez wpływu miłosnej literatury arabskiej. Opowieści jakie znajdujemy w „Dekameronie” Boccaccia, jeśli nie inspirowane, to zbieżne są często z tymi, które czytamy w „Ogrodzie rozkoszy” Nefzawiego. Z kolei wątki z Dekameronu podejmuje William Szekspir, odpowiedzialny za wprowadzenie koncepcji romantycznej. Amour passion to miłosna pasja, ogarniająca jej poddanych, niezależna od instytucji małżeństwa, wręcz ogarniająca ich wbrew tej instytucji – amour passion podlegają kochankowie, nie małżonkowie.

Tristan z opowieści o miłości Tristana i Izoldy kocha cudzą żonę i bynajmniej nie zamierza się z nią ożenić, a jego związek z mężem ukochanej i konflikt lojalności jest równie silnym emocjonalnie tematem tej opowieści jak tragiczna miłość Tristana do Izoldy. Ten sam wątek konfliktu miłości do kobiety z przyjaźnią czy lojalnością wobec mężczyzny przyczyni się do udręk symbolicznego bohatera romantycznego, bohatera „Cierpień młodego Wertera” Johanna Wolfganga Goethego.

Wkład „Romeo i Julii” w rozwój kolejnej koncepcji – miłości romantycznej – to powiązanie emocjonalnego związku dwojga bohaterów, ich miłosnej pasji z pragnieniem zawarcia małżeństwa. Przez następne stulecia kultura, kultura popularna, Hollywood, powtarzać będą schemat miłości romantycznej jako niemożliwej do spełnienia, jakim miałyby być małżeństwo. Po dramatach Romea i Julii i Stefci Rudeckiej przyszedł w popkulturze czas romantycznych miłości, które unikają tragicznego końca, zazwyczaj jednak kończący je happy end to końcowy pocałunek, wieńczący lub zapowiadających scenę ślubu. Brak jest wizji romantycznego współżycia pary po tym symbolicznym pocałunku, kto zresztą chciałby oglądać Romea i Julię wiodących harmonijne pożycie po ślubie?

Ten mniej dramatyczny wariant miłości romantycznej, wyznaczony przez pocałunek przed ołtarzem, i dopisek, że żyli potem długo i szczęśliwie, odpowiada nie tylko za XIX-wieczne wyobrażenie miłości, ale i to, jak wyobrażamy ją sobie, my odbiorcy współczesnej kultury masowej.

Tymczasem koncepcja miłości romantycznej wnosi między kochającymi się kobietami i mężczyznami nierówności we wszystkich możliwych obszarach, To miłość romantyczna odpowiada za dzielące dziś kobiety i mężczyzn mentalne bariery.

<sup>23</sup> Szacki J., *Utopie*, Iskry, Warszawa 1968.

<sup>24</sup> Czyli miłość namiętna lub miłosna pasja.

<sup>25</sup> Szczegółową analizę zjawiska miłości u Anthony'ego Giddensa przedstawiłam wcześniej, por. Desperak I., *Kuchenne rewolucje, czyli polityczny projekt Anthony'ego Giddensa*, Acta Universitatis Lodzianis, Folia Sociologica nr 51, 2014.

W miłości romantycznej ona siedzi i czeka, jego zaś cechuje sprawczość, to on jest aktywny i dynamiczny, to on przybywa, oświadcza się – ona może jedynie siedzieć w domu i czekać. Przekonanie o przywiązaniu kobiety do sfery domowej powiązane z jej rolą biernie oczekującego obiektu uwielbienia. To odbicie wizji podziału świata na sferę domową/prywatną i publiczną, związaną z pracą, karierą i władzą. Podobnie jak romantyczny podział świata na męski i kobiecy pogłębiają zamiast burzyć różnice między mężczyznami i kobietami, tak wizja świata pracy, kariery i władzy jako męskiego terytorium odległego od obszaru kobiecej nieodpłatnej pracy domowej (zwanej czasem pracą miłości) odpowiada za dużą część współczesnych nierówności na rynku pracy i w świecie polityki. Współcześnie doświadczamy jeszcze jednej nierówności zapoczątkowanej przez kulturę romantycznej miłości: to kobiety stają się ekspertkami od miłości czy emocji w ogóle, to one są za nie wyłącznie odpowiedzialne, to one ponoszą winę, gdy coś w relacji, związku się nie układa, tymczasem od mężczyzn nie wymaga się żadnych związkowych kompetencji, mają prawo być emocjonalni, ale nie odpowiadają za swoje emocje.

Toteż to koncepcja miłości romantycznej odpowiada – obok innych czynników – za współczesne nierówności między kobietami i mężczyznami w sferze prywatnej i w relacjach intymnych. Dlatego też konieczny jest nowy model miłości, który wyłania się w XX wieku. To miłość współbieżna (*confluent love*), prowadząca do czystej relacji (*pure relationship*). Taka relacja zapewni równość, która niekoniecznie musi oznaczać równy podział obowiązków domowych. A jak mamy dojść do tej wolnej od starych nierówności formy miłości? No właśnie, tego już Giddens, podobnie jak renesansowi utopiści, nie wskazuje zbyt dokładnie.

Pewną podpowiedzą, o utopijnym charakterze, jest przywoływana przez niego różnica między współczesnymi opartymi na nierówności i pełnymi bólu związkami opartymi na uzależnieniu a intymnością:

**Tabela 1.** Uzależnienie i intymność według J. Hayes<sup>26</sup>

Uzależnienie	Intymność
Obsesyjne poszukiwanie „kogoś, kogo można by pokochać”.	Rozwój własny jest priorytetem.
Potrzeba natychmiastowej gratyfikacji.	Pragnienie dobrego współżycia w długiej perspektywie czasowej; związek ewoluuje krok po kroku.
Wymuszanie na partnerze seksu lub zaangażowania.	Wolność wyboru.
Nierównowaga sił.	Równowaga i wzajemność w związku.
Wykorzystywanie przewagi.	Kompromis, negocjacje lub dominacja na zmianę.
Tabuizacja, zwłaszcza w odniesieniu do spraw, które źle się układają.	Dzielenie się pragnieniami, uczuciami i właściwą oceną, ile znaczy dla ciebie partner.
Manipulacja.	Prostolinijność.
Brak zaufania.	Zaufanie na miarę (czyli świadomość, że partner będzie się zachowywał zgodnie z własną naturą).
Wymuszanie na partnerze zmiany pod kątem własnych potrzeb.	Wzajemna akceptacja swoich indywidualności.
Związek oparty na samooszukiwaniu się i uni-	Wszystkie sprawy są przepracowywane.

<sup>26</sup> Hayes J., *Smart love*, Arrow, London 1990, za: Giddens A., dz. cyt., s. 117/118.

kaniu nieprzyjemnych kwestii.

Związek nie zmienia się.

Oczekiwanie, że jeden partner zaspokoi i uratuje drugiego.

Złanie się (obsesja na punkcie problemów i uczuć partnera).

Namiętność pomieszana z lękiem.

Obarczanie winą za problemy siebie lub partnera.

Cykl bólu i rozpacz.

Związek wciąż się zmienia.

Każdy z partnerów troszczy się o siebie.

Dystans (zdrowa dbałość o dobro i rozwój partnera bez brania wszystkiego na własne barki).

Seks wynika z przyjaźni i czułości.

Wspólne rozwiązywanie problemów.

Cykl komfortu i zadowolenia.

Zestawienie tych dwóch rodzajów miłości wskazuje niedwuznacznie, że tylko i n t y m n o ś ć, w innym miejscu utożsamiana przez Giddensa z demokracją, gwarantuje nam szczęście. Jedyną słabością tego rozumowania jest, charakterystyczny dla utopii, brak szczegółowej mapy drogowej.

## 5. Podsumowanie

Omawiana tu praca Anthony'ego Giddensa mieści się zarówno w subdyscyplinie socjologii miłości, jak i szerszym naukowym nurcie naukowych rozważań poświęconych temu tematowi, zarysowanych na początku rozdziału. Inaczej niż Ortega y Gasset Giddens stawia na równość, podobnie jak Erich Fromm nie podaje gotowych recept, porzucając Arystotelejską koncepcję patriarchalnego porządku społecznego na rzecz Platońskiej utopii.

## Literatura

Atwood, M., *Opowieść podręcznej*, przeł. Hanasz M., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Bacon F., *Nowa Atlantyda*, przeł. W. Kornatowski, Wydawnictwo PAX, 1954.

Barthes R., *Fragmety dyskursu miłosnego (Pisma, Tom 2)*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999 .

Beck U., Beck-Gersheim E., *Miłość na odległość. Modele życia w epoce globalnej*, przeł. M. Sutowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

Campanella T., *Miasto Słońca*, Wydawnictwo De Agostini, c. 2004;

Czerwiński M., *Wstęp*, [w:] Fromm E., *O sztuce miłości*, przeł. Bogdański A., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

Desperak I., *Kuchenne rewolucje, czyli polityczny projekt Anthony'ego Giddensa*, Acta Universitatis Lodzianis, Folia Sociologica nr 51, 2014.

<http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/handle/11089/8713> dostęp 27.05.2020

Frankfurt H., *Dlaczego kochamy?* , przeł. M. Chyb, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2017.

Gdula M., *Trzy dyskursy miłosne*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.

Giddens A., *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. Szulżycka A., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

Hayes J., *Smart love*, Arrow, London 1990.

Huxley A. *Nowy wspaniały świat*, przeł. Baran B., Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2002.

- Illouz E., *Dlaczego miłość rani. Studium socjologiczne*, przeł. M. Filipczuk, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
- Morus T., *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, Wydawnictwo De Agostini, Warszawa, cop. 2002.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, PWN, Warszawa 1982.
- Orwell, G., *Rok 1984*, przeł. J. Mieroszewski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2015.
- Prywatne i publiczne*, [w:] Rudaś-Grodzka M., Nadana-Sokołowska K., Mroziak A., Szczuka K., Czczot K., Smoleń B., Nasiłowska A., Serafin A., Wróbel A. (red.) *Encyklopedia gender, Płeć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014.
- Rej M., *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, Zakład Narodowy Ossolińskich, c. 2005.
- Szlendak T., *Architektonika romansu. O społecznej naturze miłości erotycznej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Szapkowska M., *Posłowie*, [w:] Ortega y Gasset, J. *Szkice o miłości*, Czytelnik, Warszawa 1989.
- Weininger O., *Płeć i charakter*, wyd. Nakładem Księgarni L. Fiszera, Łódź 1921.
- Zamiatin E., *My*, przeł. JA. Pomorski, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1989.
- Hanisch C., *Personal is Political*, w: S. Firestone, A. Koedt (red.) *Notes from the Second Year: Women's Liberation: Major Writings of the Radical Feminists* (Magazine) Pamphlet – January 1, 1970.
- Szacki J., *Utopie*, Iskry, Warszawa 1968.

## **Socjologia miłości Anthony'ego Giddensa**

### Streszczenie

Tekst opisuje koncepcję miłości Anthony'ego Giddensa zarysowaną w jego „Przemianach intymności...”, i sytuuje ją na tle socjologii miłości. Opisuje rozwój koncepcji miłości w kulturze zachodniej od amour passion, poprzez miłość romantyczną do miłości współbieżnej i czystej relacji. Zwraca też uwagę na inne doniosłe aspekty analizowanej pracy: jej wymiar polityczny, feministyczny. Przyrównuje koncepcję Giddensa z antycznymi i renesansowymi utopiami.

Słowa kluczowe: miłość, socjologia, miłość współbieżna, czysta relacja, intymność



## Toksyczna miłość w operze

### 1. Wstęp

Bardzo ważnymi w życiu człowieka są pragnienia przynależności i miłości, nazywane potrzebami społecznymi. Pojawiają się one, gdy zarówno wszelkie aspekty fizjologiczne, jak i głód bezpieczeństwa zostają zaspokojone. Jednostka może zacząć wtedy wchodzić w relacje z innymi istotami ludzkimi. Potrzeba miłości obejmuje dawanie oraz przyjmowanie uczuć i nie jest związana z seksualnością, będącą aspektem cielesnym<sup>2</sup>. Jednak nie zawsze zacieśniając więzi emocjonalne człowiek jest spełniony i gotowy na to, by obdarowywać drugiego prawdziwym uczuciem. Dochodzi wtedy do pewnego rodzaju wynaturzeń. Pojawia się tzw. toksyczna miłość, uczucie destrukcyjne, negatywnie wpływające zarówno na kochającego jak i kochanego. Bardzo często obiekt afektu jest przez swego adoratora dręczony, doprowadzany do szaleństwa czy w ostateczności śmierci. Ludzie tworzą specyficzne relacje, w których stopniowo nawzajem się wyniszczają, by w końcu doprowadzić do całkowitej dewastacji łączących ich więzów. W sztuce istnieje wiele jaskrawych przykładów takich związków. Na materiał opracowywany w rozdziale jego autorka wybrała przykłady zaczerpnięte z czterech oper pochodzących przeważnie z różnych okresów w dziejach historii muzyki i napisanych przez kompozytorów odmiennych narodowości, jednak poruszających podobną tematykę, zobrazowaną przez twórców za pomocą środków muzycznych i aktorskich. Są to: „Otello” Giuseppe Verdiego, „Carmen” Georges’a Bizeta, „Zamek Księcia Sinobrodego” Béli Bartóka oraz „Wozzeck” Albana Berga. Wszystkie libretta inspirowane były literaturą, mianowicie: dramatem, baśnią i opowiadaniem. Zawierają one bardzo osobliwe historie miłości, która prowadzi nieuchronnie do obłędu i śmierci.

### 2. „Otello” – miłość czy obłęd?

*„Miłość cierpliwa jest, łaskawa jest.*

*Miłość nie zazdrości (...)*<sup>3</sup>

*1 Kor 13, 4*

Pierwszą analizowaną operą jest „Otello” Giuseppe Verdiego. To historia chorobliwie zazdrosnego Maura, który ulega podszeptom swego nieszczerzego podwładnego i zabija ukochaną, łagodną żonę. Owładnięty chęcią zemsty za wymagowaną zdradę zbyt późno odkrywa swoją pomyłkę. Zrozpaczony popełnia samobójstwo.

Zazdrość urojeniowa, jaka według psychologii cechowała głównego bohatera, zarówno sztuki Szekspira na podstawie której powstało libretto, jak i samej opery Verdiego, to zaburzenie cechujące się silnymi błędnymi przekonaniem na temat wierności partnera. Osoby chore dręczone są przez obsesyjne myśli na temat zdrady. Odczucia te powodują w nich dyskomfort i sprawiają, iż zaczynają oni obarczać swoimi podejrzeniami uko-

<sup>1</sup> martagabryelczakpaprocka@gmail.com, Studium Muzyki Kościelnej Archidiecezji Łódzkiej.

<sup>2</sup> Miller-Zawodniak A., *Teorie potrzeb jako współczesne teorie motywacji*, Obronność – Zeszyty Naukowe Wydziału Zarządzania i Dowodzenia Akademii Obrony Narodowej, 4 (2012), s. 105.

<sup>3</sup> *Pierwszy List Świętego Pawła do Koryntian*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przeł. K. Romaniuk, Wydawnictwo M, Kraków 2015., s. 1285.

chaną osobę i tyranizować ją<sup>4</sup>. W psychologii syndrom ten nazwany został, od imienia protagonisty męskiego w dramacie najślynniejszego angielskiego dramaturga, zespołem Otella, „(...) może występować jako izolowane zaburzenie urojeniowe, ale także jako składowa psychoz organicznych jak i funkcjonalnych takich jak schizofrenia paranoidalna, ale też jako przejaw depresji w chorobie afektywnej z cechami psychotycznymi”<sup>5</sup>. ICD-10 grupuje go w kategorii uporczywych zaburzeń urojeniowych. W 1997 roku odkryto, że może ujawniać się również w przypadkach postępującego otępienia. Oskarżenia o niewierność rozwijają się równolegle z pogarszającą się funkcją poznawczą. We wczesnych stadiach choroby szczególnie intensywne jej epizody następują wieczorami<sup>6</sup>. To właśnie o tej porze Otello wybudza ze snu i zabija swoją żonę.

Badania neurologiczne wykazały, iż chorzy, w wyniku różnych zaburzeń przejawiający cechy zespołu Otella, w analizie obrazu rezonansu magnetycznego mieli widoczne modyfikacje w obrębie grzbietowobocznej części płatów czołowych, szczególnie w zakręcie górnoczołowym i prawym tylnobocznym płacie skroniowym w porównaniu do pacjentów z tożsamymi zaburzeniami neurodegeneracyjnymi bez cech urojenia zazdrości. Autorzy artykułu sugerowali, iż uszkodzenie płata czołowego „zmniejsza zdolność do monitorowania interakcji, prowadząc do fałszywych przekonań, czyli do urojeń”<sup>7</sup>, które mogą występować również w przypadku schizofrenii, depresji, zaburzeń osobowości typu borderline lub u pacjentów z cechami paranoidalnymi<sup>8</sup>.

Mylne przekonanie o zdradzie Desdemony nie było spowodowane jej prowokacyjnym zachowaniem, a wyłącznie chorobliwymi myślami powstającymi w psychice męża. Ten rodzaj zaburzenia, jakie wykazywał Otello, w następujący sposób opisuje Przemysław Cynkier: „Z przekonaniem urojeniowym współwystępują typowe zachowania: wielokrotne oskarżenia o niewierność bez dostatecznych podstaw do takich twierdzeń, domaganie się zapewnień lub wymuszanie przysięgi o dochowaniu przez partnera wierności, szykanowanie go i kontrolowanie jego zachowań, a także domaganie się informacji na temat treści jego myśli, poglądów oraz fantazji. Tak zwana aktywność urojeniowa w tym wypadku sprowadza się do realizowania silnie wyrażonej potrzeby kontroli w postaci różnych form manipulowania partnerem, oszukiwania go, przeszukiwania jego rzeczy osobistych, podsłuchiwania rozmów telefonicznych, kontrolowania korespondencji”<sup>9</sup>.

Postępki tytułowej postaci opery, wielu tłumaczy udaną i przebiegłą intrygą Jagona, jednak czy człowiek zrównoważony jest w stanie uwierzyć w historie podszeptywane mu zarówno przez nowego zastępcę, jak i własną nieposkromioną naturę? Desdemona to niewinna ofiara intrygi byłego chorążego, który doskonale zdaje sobie sprawę, jak silną i, niestety, niepozobawioną rysów obsesji, miłością darzy żonę porywczy Maur.

Za kluczowe słowo, w aspekcie pewnego odosobnienia i niedostosowania bohatera, liczni badacze uznają właśnie wyraz „Maur”. Wielu tego typu ludzi o smagłej cerze i obcych korzeniach w czasach elżbietańskich zasiedlało Anglię. Byli jednak, jako

<sup>4</sup> Cynkier P., *Zazdrość patologiczna z perspektywy sądowno-psychiatrycznej*, [http://www.psychiatriapolska.pl/uploads/onlinefirst/Cynkier\\_PsychiatrPolOnlineFirstNr87.pdf](http://www.psychiatriapolska.pl/uploads/onlinefirst/Cynkier_PsychiatrPolOnlineFirstNr87.pdf), 31.07.2020, s. 2.

<sup>5</sup> Falkowska U., Adamczyk K., Adamczyk D., Soroka E., Petit V., Olajossy M., *Niezwykłe zespoły psychopatologiczne w psychiatrii*, *Current Problems of Psychiatry*, 19(4) (2019), s. 311.

<sup>6</sup> Tamże, s. 312.

<sup>7</sup> Tamże, s. 313.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Cynkier P., dz. cyt., s. 4.

przybysze z wybrzeży Afryki, bardzo odlegli kulturowo. Obojętnym jest, czy zinterpretujemy pochodzenie Otella jako mieszkańca północnych wybrzeży czarnego kontynentu, czy też osobę wywodzącą się z obszaru subsaharyjskiego. To istota odmienna kulturowo z kręgu islamskiego i, pomimo swej identyfikacji z Wenecją oraz chrześcijaństwem, przez ludzi kojarzona z tajemniczym i nieokiełznanym światem Bliskiego Wschodu<sup>10</sup>.

Choć to postać zeuropeizowana, w analizach badacza może się pojawić przypuszczenie, iż nadmierna emocjonalność, zazdrość i porywczliwość to cechy właściwe członkom społeczności afrykańskich, w ich środowisku uważane za typowe. Zaskakująca łagodność Desdemony wobec męża mogła początkowo fascynować go, jednak później również frustrować i ułatwiać zastosowanie przemocy, w tym przypadku prowadzącej aż do śmierci. Zachowanie Otella przypuszczalnie wynikało nie tylko z jego wrodzonych skłonności, ale również z naporu oczekiwań otoczenia czy stereotypowego postrzegania przez społeczeństwo jemu podobnych. Zawsze był w swej odmienności osamotniony.

Czy uczucie jakim bohater darzył żonę można nazwać miłością? Emocjonalność ludzi zaburzonych psychicznie lub osobowościowo jest zawsze skażona chorobą. Nie można określić czy kochają naprawdę, co dyktują im ludzkie uczucia, a co od zawsze jest składową wynaturzenia sprawiającego, że osobę ubóstwianą niezdrowy człowiek czyni ofiarą szalonego uwielbienia i własnych urojeń.

### 3. „Carmen – miłość czy niewola?”

„Miłość (...)  
nie szuka swego,  
nie unosi się gniewem,  
nie pamięta złego; (...)”<sup>11</sup>  
1 Kor 13, 5

Po raz kolejny literatura i opera poruszają temat miłości niebędącej prawdziwym uczuciem, a swoistego rodzaju uzależnieniem. W operze „Carmen” mamy do czynienia z chorobliwym przywiązaniem Don José’go do egoistycznej tytułowej bohaterki. O ile widz najczęściej współodczuwa z nieszczęśliwym żołnierzem, o tyle zaczyna potępiać niestałą Cygankę. Jednak, kiedy zagłębimy się w psychologiczne rysy postaci, możemy zauważyć, że kobieta jednak pałała miłością, ale nie do człowieka płci przeciwnej, lecz do życia i wolności, natomiast mężczyzna popadł w pewnego rodzaju obsesję na jej punkcie. W dzisiejszych czasach moglibyśmy go określić mianem stalkera, ponieważ prześladuje ukochaną, która znalazła już swoje szczęście bez jego obecności. Niewiasta ubóstwia samą siebie i swą nieskrępowaną wolność, mężczyźni zaś, to tylko obiekty krótkotrwałych fascynacji lub środki służące do osiągnięcia celu.

W operze *femme fatale*, Carmen, przeciwstawiona jest sentymentalnej i uroczej Micaëli, dawnej ukochanej Don José’go. Cyganka to kobieta, niezależna, pewna siebie, wykorzystująca własny spryt i rozsądek, by poradzić sobie z przeciwnościami losu. Więjska narzeczona głównego bohatera jest ideałem dziewiętnastowiecznej niewiasty – cicha, skromna, naiwna i czysta<sup>12</sup>. I ona, jako jedyna postać wplątana w dziwny układ Micaëla – Don José – Carmen – Escamillo, potrafi kochać miłością wierną i oddaną.

<sup>10</sup> Mielczarek L., *Polska recepcja tragedii „Otello” Williama Shakespere’a w świetle studiów krytycznoliterackich i adaptacji teatralnych*, <http://dSPACE.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/11915/Polska%20recepcja%20tragedii%20Otello%20 Williama%20Szekspira%20w%20C5%9Bwietle%20studi%C3%B3w%20krytycznoliterackich%20i%20ad aptacji%20teatralnych.pdf?sequence=1&isAllowed=n>, 31.07.2020, s. 25-28.

<sup>11</sup> *Pierwszy List Świętego Pawła...*, s. 1285.

<sup>12</sup> Dams J., *The femme fatale versus the traditional heroine in Georges Bizet’s operas: characterisation and performance*, Notes 56/1 (2011), s. 2.

Młody żołnierz jest owładnięty pragnieniem posiadania Carmen być może tylko dlatego, że to cel nie do osiągnięcia. Sama Cyganka jest specyficznym typem kobiety. Jej fizjonomia to apoteoza seksualności, co czyni ją obiektem pożądania większości mężczyzn w miasteczku. Bije od niej blask naturalistycznego erotyzmu. Jednocześnie jej wnętrze jest jakby zupełnie pozbawione stereotypowo postrzeganej kobiecości. Ona i Torreador są istotami analogicznymi. Błyszczą w świetle własnej chwały, uwielbiają się wyróżniać i przyciągać wzrok. To egocentrycy. Oprócz różnic płciowych ich odmienność zaciera się, są osobowościowo równi.

Carmen posiada więcej cech męskich niż typowo kobiecych (w czym celuje Micaëla). „*Stereotypy płci wszędzie na świecie są podobne – mężczyźni są uważani za sprawczych (skoncentrowanych na zadaniach i działaniu), kobiety są uważane za wspólnotowe (skoncentrowane na emocjach i relacjach społecznych)*”<sup>13</sup>. Cyganka nie jest skupiona na emocjach. Postępuje tak, by jej poczucie wolności nie zostało zachwiane. Jest kobietą czynu, co sprawia, iż wewnętrznie bardziej przypomina trzeźwego mężczyznę. Ma również podwyższony poziom agresji (świadczy o tym chociażby bójka w fabryce cygar) oraz specyficzny stosunek do seksualności (np. uwodzenie Don José, by ten wypuścił ją z więzienia). Utożsamiana w społeczeństwie z otwartością na doznania związane z aktem cielesnym pewność siebie pozwala kobiecie funkcjonować w twardym świecie biedoty i przemytników. Jeśli zapoznamy się z badaniami z lat 80. XX wieku, zauważymy, że tytułowa bohaterka posiada cechy, jakie kulturowo przypisano w społeczeństwie tradycyjnym mężczyznom. Wśród nich badacze wyróżniają:

- „*agresję,*
- *niezależność,*
- *opanowanie,*
- *ukrywanie emocji,*
- *uleganie złym wpływom,*
- *dominację,*
- *odporność na kryzysy,*
- *aktywność,*
- *skłonność do rywalizacji,*
- *myślenie logiczne,*
- *głowę do interesów,*
- *bezpośredniość,*
- *ryzykanctwo,*
- *łatwość podejmowania decyzji,*
- *pewność siebie,*
- *ambicję,*
- *niezależność,*
- *dbałość o wygląd,*
- *przekonanie o wyższości wobec kobiet,*
- *większą swobodę seksualną*”<sup>14</sup>.

Możemy zauważyć, że znaczną ich część odnajdujemy analizując sylwetkę i zachowanie Carmen, nie posiada ich natomiast Micaëla, która jest postacią stereotypowo kobiecą. Czego poszukuje więc Don José? Można stwierdzić, iż zabiega o odnalezienie

<sup>13</sup> Wojcieszke B., *Psychologiczne różnice mózgu*, Wszechświat, t. 113, nr 1-3 (2012), s. 17.

<sup>14</sup> Benisławska A., Koberzycki T., *Psychologia i patologia męskości/ identyfikacje, typy i role*, [https://www.academia.edu/32497939/Psychologia\\_i\\_patologia\\_m%C4%99sko%C5%9Bci](https://www.academia.edu/32497939/Psychologia_i_patologia_m%C4%99sko%C5%9Bci), 01.08.2020.

swego odbicia (a może bardziej tego, czym pragnąłby być) w osobowości niewiasty. On sam jest osobnikiem uczuciowym i nieco neurotycznym, owładniętym chęcią posiadania i zniewalania nieposkromionego żywiołu, jakim niewątpliwie jest Carmen. Chce podbić i stłumić jej męską naturę.

Idealnym partnerem dla femme fatale jest Escamillo będący bliźniaczko podobnym do Cyganki w aspekcie osobowościowym. Znamienna jest scena, w której Torreador śpiewa swoje kuplety. Każda ze zgromadzonych w karczmie kobiet jest nim oczarowana i pragnie zostać jego kochanką. On wybiera sobie tę z pozoru najbardziej obojętną, Carmen... Ona w męski sposób maskuje własne uczucia, pozostając powierzchownie zimną i niedostępną. Inne wysyłają jasny komunikat: „Jestem kobietą, pragnę więzi, relacji i bliskości.”, a co najważniejsze: „Jestem uległa”. Carmen zaś to istota niepokorna, niezależna oraz samowystarczalna, a jej miłość to zabawa, interes, cygańskie dziecię i ptak, który pojawia się, by za chwilę zniknąć. Postępuje ona z mężczyznami tak, jak oni niezwykle często traktują niewiasty. Staje się obiektem pożądania, gdyż jest czymś odległym, wyzwaniem, istotą tak wolną i nieposkromioną, że największą ambicją wielu jest spętanie jej.

Znamienna jest scena śmierci tytułowej postaci. Ma ona wiele cech wspólnych z obrazem corrido, w której udział bierze w tym samym czasie Escamillo. Ostatni duet Cyganki i Don José'go to tango emocji, jak w finalnej figurze tańca partner symbolicznie skręca swej partnerce kark, tak były żołnierz, a obecnie przemytnik, zabija ukochaną, której nie może odzyskać.

Najbardziej znanym szerokiej publiczności utworem z opery „Carmen” jest śpiewana przez tytułową bohaterkę habanera. Co ciekawe w „Encyklopedji Powszechnej Wydawnictwa Gutenberga” hasło tango oznacza: „*pierwotnie ludowy taniec południowo-amerykański (habanera (!)) w takcie 2/4, wprowadzony do Europy w 1913, jako taniec towarzyski, zrazu znany jako t. argentyński, później zmieniony i uproszczony jako t. milonga*”<sup>15</sup>.

Przez całą obecność Carmen na scenie, w różnych odsłonach możemy odnaleźć motyw tanga (czy to formy muzycznej, czy metafory scenicznej). Habanera, czyli według źródeł prototyp tego tańca, śpiewana przez tytułową bohaterkę posiada tekst będący apoteozą jej umiłowania niezależności. W tłumaczeniu autora brzmi on:

*„Miłość to zbuntowany ptak,  
którego nikt nie może okiełznać.  
I na próżno go przyzywamy,  
Jeśli będzie chciał, odmówi.  
Nic nie pomaga, groźba ani modlitwa,  
Raz zgadza się, innym razem milczy.  
Miłość Miłość!...  
Miłość Miłość!...  
Miłość jest cygańskim dziecięciem,  
Które nigdy, przenigdy nie podlegało żadnym prawom.  
Jeśli mnie nie kochasz, Kocham cię  
Jeśli cię kocham, strzeż się!  
Jeśli mnie nie kochasz,*

<sup>15</sup> Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna Wydawnictwa Gutenberga, tom XVII – Szkocka literatura Victor Wydawnictwo „KURPISZ”, Poznań 1995, s. 87.

*Jeśli mnie nie kochasz, Kocham cię.  
Ale jeśli cię Kocham jeśli cię Kocham, strzeż się.  
Jeśli mnie nie kochasz  
Jeśli mnie nie kochasz, Kocham cię.  
Ale jeśli cię Kocham jeśli cię Kocham, strzeż się!*

*Ptak, którego chciałeś złapać,  
zatrzepotał i odleciał.  
Miłość jest daleko, możesz na nią poczekać,  
Jeśli na nią nie czekasz, pojawia się bardzo blisko.  
Dookoła ciebie, szybko, szybko,  
Przychodzi, odchodzi, a potem znów wraca.  
Myślisz, że ją schwytałeś, unika cię,  
Myślisz, że jej unikasz, ona już cię ma.  
Miłość Miłość!...  
Miłość Miłość!...  
Miłość jest cygańskim dziecięciem (...) etc.<sup>16</sup>*

Miłość Carmen do samej siebie nie wyniszcza kobiety, lecz dystansuje ją od świata emocjonalnych relacji. Niewiasta nie pozwala sobie na nadmierną ekspresję. Jest, w całej swej gorącej esencjonalności, jednak bardzo chłodną uczuciowo. To ulotny ptak i cygańskie dziecię nieznaną żadnym praw.

Obsesyjna pasja, jaką pała Don José, jest siłą toksyczną, niosącą ze sobą szaleństwo i śmierć. Chce on zniewolić wiatr, naturę, kogoś nieokiełzanego, kto kocha wyłącznie wolność... nierealne żądze niosą za sobą zniszczenie.

#### **4. „Zamek Księcia Sinobrodęgo” – miłość czy walka o dominację?**

*„Miłość (...)  
nie szuka poklasku,  
nie unosi się pychą (...)”<sup>17</sup>  
1 Kor 13,4*

Francuską krwawą baśń Charlesa Perraulta o żonobójcy, Księciu Sinobrodym, opracował muzycznie w 1911 roku Béla Bartók. Jest to opera ekspresjonistyczna na dwa głosy, baryton i mezzosopran.

Po ślubie młoda Judith przybywa do tytułowego zamku, mrocznej posiadłości swego męża, gdzie chce wnieść światło i radość. Nie spodziewa się, że nie posiada nad małżonkiem i jego niezależnością pełnej kontroli, a jej brak nie pozwoli kobiecie na osiągnięcie zamierzonego celu. Główny bohater postanawia wyjść z roli biblijnego Adama i przejąć funkcję Boga.

W Starym Testamencie, w dokładnym przekładzie z hebrajskiego, nie znajdziemy dwóch odmiennie brzmiących wyrazów dla określenia pierwszego człowieka i jego żony, nie są to mężczyzna i kobieta, ale mężczyzna i mężczyzna. Słowa te mają wspólny rdzeń. Ta równość językowa sugeruje też, iż zyskują oni tożsamą pozycję, również w Raju i wobec Stwórcy, zmienia to dopiero grzech pierworodny.

---

<sup>16</sup> Wolne tłumaczenie autora artykułu.

<sup>17</sup> *Pierwszy List Świętego Pawła...*, s. 1285.

Tytułowy bohater baśni, pan zamku, postanawia zaś w małżeńskiej arkadii przyjąć funkcję zarówno Boga, jak i węża. Jego jedyny zakaz dla ciekawej i wyzwolonej niewiasty jest wręcz zachętą do nieposłuszeństwa. Operowa Judith to postać zdawałoby się wyemancypowana. Zauważmy, że wbrew rodzinie porzuciła dotychczasowe życie i postanowiła wyjść za Sinobrodego. Kobieta zdaje sobie sprawę, jak mroczną postacią jest jej ukochany, a mimo to, chce być przy nim i odmienić ciemną rzeczywistość, która go otacza. Jej zamiary są czyste. Jednak, tak jak rodzina sprzeciwiała się małżeństwu z Księciem, tak również oblubieniec ogranicza jej swobodę. Nie pozwala otwierać drzwi jednej z komnat, „*a niezależnie od formy, w jakiej opór występuje, traktowany jest on zazwyczaj przez psychoanalitików jako czynnik blokujący przemianę*<sup>18</sup>”. Judith nie może się przemienić w żonę, istotę równą mężowi, będącą jego partnerem, lecz wciąż pozostaje jakby pod kuratelą kolejnego ojca, który rości sobie prawa do wręcz boskiej kontroli nad kobietą. „*Opór bywa spostrzegany jako przeszkoda w osiągnięciu indywidualnych lub społecznych celów. Jego dolegliwość jest szczególnie podkreślana w dziedzinie perswazji, czyli wszędzie tam, gdzie zachodzi potrzeba zmiany postawy i zachowania*”<sup>19</sup>. Bohaterka dorosła do bycia samodzielną, partnerką, natomiast ograniczenia wciąż stawiają ją w pozycji uległego dziecka. Jej uczucie do Sinobrodego jest pełne, a ona sama gotowa na swego rodzaju rytuał przejścia z dzieciństwa w dorosłość, jednak mąż we własnych psychopatycznych emocjach nie chce się przeistoczyć w równego partnera. Ma silną potrzebę kontroli i kreowania postaci żony wyłącznie według własnych upodobań.

W przeciwieństwie do swej biblijnej imienniczki młoda osoba nie ścina głowy wroga, ale zostaje przez niego pokonana. Wstępuje w noc. Sam koniec opery można odebrać metaforycznie i niejednoznacznie. Czwartha żona staje się mrokiem Sinobrodego. W Starym Testamencie, skąd też zaczerpnięte jest imię bohaterki, najbardziej znany motyw światła i ciemności pojawia się w opowieści o wyjściu Izraelitów z Egiptu. Ciemność, która ich opanovała gdziekolwiek się znajdowali, opisywana może być dosłownie lub, co dla większej ilości interpretatorów jest przekonujące, jako przenośnia i wtedy „*chodzi o ciemność jako stan człowieka, ciemność, która przeciwstawia się jakimkolwiek światłu*”<sup>20</sup>. Judith jasna i pełna miłości zapada w mrok, jednak jest to również zaćmienie dla Sinobrodego, gdyż noc jego egzystencji można interpretować jako śmierć. Ostatnia żona jest z nim w chwilach przemijania.

Biblijna Judyta pokonała wroga i ocaliła swój naród od ciemności, od zguby... Judith operowa sama staje się nocą, nocą Sinobrodego, jego utratą wiary w odnalezienie istoty tak posłusznej, że przejdzie próbę i nie odważy się otworzyć zakazanych drzwi.

Sam dobór głosu (partię Judith wykonują mezzosoprany bądź soprany o rozbudowanej średnicy) sugeruje, iż jest to postać silnej kobiety, która nie chce całe życie czuć nad sobą męskiej dominacji. Alicja Zabrocka w swoim artykule „Kreacja kobiety w «Zamku Sinobrodego»” bardzo silnie podkreśla chęć hegemonii niewiasty, w tym także w sferze seksualnej. Przypisuje jej, choć nazywa to raczej egoizmem, silną potrzebę posiadania cech uważanych kulturowo za męskie, choćby prymatu w akcie

<sup>18</sup> Pasikowski S., *Opór indywidualny. Teorie, klasyfikacje i diagnozowanie w ujęciu psychologicznym*, *Terazniejszość – Człowiek – Edukacja*, 68(4) (2014), s. 41.

<sup>19</sup> Tamże, s. 50.

<sup>20</sup> Rosik M., *Gdy światło zmagają się z ciemnością. Symbolika światła w Mt 28,1-10, 29* (2016), s. 244.

miłosnym. Jego metaforą mają być klucz, którym niewiasta chce usilnie kierować oraz kolejne otwierane drzwi. Autorka porównuje również ikonografię przedstawiającą scenę starotestamentową z treścią oryginalnej baśni Perraulta. W opisywanych wytworach kultury role Judyty biblijnej oraz Sinobrodego baśniowego równoważą się. „*Judyta najpierw chwyta Holofernesa za włosy, by następnie ściąć mu głowę, podobnie Sinobrody chwyta za włosy swoją żonę, aby zadać morderczy cios*”<sup>21</sup>. Jednak starotestamentowa imienniczka operowej heroiny, tak jak wcześniej opisywana Cyganka, Carmen, posiada przymioty płci przeciwnej, postać impresjonistyczna niestety nie. W operze walka głównych bohaterów, Judith o równość wobec ukochanego, a Sinobrodego o pozostanie władcą zarówno zamku, jak i niezależności zamieszkującej go kobiety, kończy się dołączeniem bohaterki do panteonu martwych żon. Przegrywa ona z własnym pragnieniem czy to wg Zabrockiej hegemonii, czy też zrównania się z mężczyzną.

Jednak w swych dążeniach jest ona nierównym przeciwnikiem dla męża. O ile starotestamentowa wdowa królowała inteligencją nad swą ofiarą, o tyle jej sceniczna imienniczka nie potrafi w odpowiednio przemyślany sposób wykorzystać swej kobiecości, ale ulega jej, reagując nadmiernie emocjonalnie. Ukazane jest to również w warstwie muzycznej. Sinobrody zachowuje męski chłód i opanowanie, czego nie potrafi zdecydowanie Judith, która staje się butna, impulsywna i nadwrażliwa, a to oddala ją od powziętego celu – uwolnienia się spod męskiego panowania.

Pokora jest uznawana w naszej kulturze za cnotę. Jednak biblijna Judyta, gdyby miała jej w nadmiarze, nie pokonałaby wroga i nie uwolniła swego ludu. Dlatego w ten sposób pisze o niej badacz Michał Wojciechowski: „*(...) jak się wydaje, zdaniem autora kłamstwa, seksualne nęcenie i skrytobójstwo – czyny popełnione przez Judytę – były same w sobie złe, ale jednak usprawiedliwione naciskiem wyjątkowych okoliczności, gdyż służyły dobrej sprawie. Dlatego Judyta, jak wielu bohaterów biblijnych, choćby Dawid, pozostaje postacią dwuznaczną*”<sup>22</sup>.

Również sama kwestia moralności próby Sinobrodego jest dość dwuznaczna. Z jednej strony, nasza etyka miłości każe poświęcać się dla ukochanej osoby, obdarowywać ją tym, co mamy najlepsze, zaś z drugiej pojawia się współczesna psychologia, która za właściwe uważa dbanie również o własne potrzeby, co robi Judith próbując urzeczywistnić pragnienie pewnej niezależności oraz równości małżeńskiej. Nie chce przecież być wiecznie córką, a przeistoczyć się nareszcie w pełnoprawną żonę.

W bohaterce wygrywa potrzeba uniezależnienia, obdarowywania uczuciem jako osobna jednostka, która nie należy do nikogo. Jednak psychika Sinobrodego, dominującego mizogina, nie jest w stanie przyjąć tego rodzaju uczucia. Z drugiej strony środki, jakimi kobieta próbuje wdrzeć się do męskiego świata, są zabiegami typowo niewieściami. Nie może jej się udać zaskarbić sobie uczuć męża i zrównać się z nim pozycją, gdyż w tej niesymetrycznej walce o dominację Judith będzie zawsze stroną słabszą, tj. emocjonalną, porywczą, nieopaną, a więc przegraną.

<sup>21</sup> Zabrocka A., *Kreacja kobiety w „Zamku Sinobrodego”*, <http://meakultura.pl/artukul/kreacja-kobiety-w-zamku-sinobrodego-1375,21.07.2020>

<sup>22</sup> Wojciechowski M., *Etyka Księgi Judyty*, *Collectanea Theologica* 82, 1 (2012), s. 30.



## 5. „Wozzeck” – miłość czy ekonomia?

„ Miłość (...)  
(...) nie dopuszcza się bezwstydu,  
nie szuka swego,  
nie unosi się gniewem,  
nie pamięta złego; (...)”<sup>23</sup>  
1 Kor 13, 5

Ostatnią z opisywanych oper stworzył w roku 1925 Alban Berg. Sztuka „Wozzeck” powstała na motywach niedokończonego dramatu Georga Büchnera, opartego na autentycznym wydarzeniu<sup>24</sup>. Kolejny raz, tak jak u Shakespear’a i Verdiego, spotykamy się z motywem szaleństwa, tym razem klinicznie stwierdzonego, gdyż tytułowy bohater poddaje się eksperymentowi medycznemu, który wykazuje jego ułomność psychiczną. Pozwala się zbadać, by zdobyć pieniądze dla ukochanej Marii.

Ścisłe formy instrumentalne, jakimi posłużył się twórca, komponując swoją operę, miały spoić luźne sceny z jakich składało się dzieło wcześniej zmarłego dramaturga. Muzyczna część spektaklu jest zasadniczo atonalna<sup>25</sup>. Wzmaga to efekt szaleństwa, a chaotyczne układy dźwiękowe są odzwierciedleniem stanu psychicznego bohatera.

Czy Wozzeck jest schizofrenikiem, jest kwestią dyskusyjną. Ma omamy i halucynacje, jednak jak stwierdza nauka: „występują w zaburzeniach psychotycznych, są jednak obserwowane również wśród osób zdrowych psychicznie”<sup>26</sup>, a „(...) około 4% osób doświadcza pojedynczych, klinicznych objawów psychotycznych. Dobrze udokumentowana jest obecność doświadczeń podobnych do psychotycznych (psychotic like experiences) (nie spełniających jednak kryteriów zaburzeń psychicznych) u osób zdrowych psychicznie”<sup>27</sup>. Być może jego halucynacje wynikają również z obecności zaburzeń osobowości lub zespołu PTSD wywołanego zarówno pobytem w wojsku, jak również ciężką sytuacją życiową, która nie pozwalała mu na normalne funkcjonowanie, stając się swoistego rodzaju nieodmiennym fatum<sup>28</sup>. Wszak całe środowisko Wozzecka jest dysfunkcyjne, a pozycja społeczna nie pozwalała mu na godne egzystowanie.

Tytułowy bohater jest człowiekiem zaburzonym, co stwierdza Doktor. Wszelkie doświadczenia ze sferą militarną dla wielu ludzi o wyższej wrażliwości bywają często czynnikiem traumatycznym<sup>29</sup>. Sam Berg przeżył wstrząs psychiczny w latach wcielenia do wojska. Jak pisał o głównym bohaterze swej opery w listach do żony, utożsamiał się z nim, gdyż poznał uczucie upokorzenia, strachu oraz spotkał ludzi, którzy nie mają zasad i litości.

<sup>23</sup> Pierwszy List Świętego Pawła..., s. 1285.

<sup>24</sup> Była to znana historia, pewien lipski cyrulik w 1821 roku zamordował swoją kochankę. Przyp. autora

<sup>25</sup> Kański J., *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1973, s. 516-517.

<sup>26</sup> Gawęda Ł., Kokoszka A., *Polska wersja Zmodyfikowanej Skali Halucynacji (RHS) Morrisona i wsp. Analiza czynnikowa skali oraz częstotliwość występowania doświadczeń podobnych do omamów wśród osób zdrowych psychicznie*, *Psychiatria Polska*, tom XLV, 4 (2011), s. 528.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Ogińska-Bulik N., *Negatywne i pozytywne skutki ekspozycji na traumę u żołnierzy uczestniczących w misjach wojskowych – rola ruminacji*, *Advances of Psychiatry Neurology*, 26/1 (2017), s. 7.

<sup>29</sup> Jak choćby dla pisarzy Maria Vargasa Llosy, Michaiła Bułhakowa.

Świat w którym żyje Wozzeck pozbawiony jest wartości, jego przełożeni mają niskie morale, kochanka, z którą ma dziecko to niewierna dziewczka uliczna, nie jest odpowiednio sytuowany.

Miłość, którą główny bohater odczuwa do Marie, jest niepozbawiona swego rodzaju obsesji, wszak naraża on zdrowie, poddając się eksperymentom medycznym, by zdobyć dla niej pieniądze, robi awantury z powodu niewierności, podczas których dochodzi bez mała do przemocy fizycznej, aż w końcu, nie mogąc znieść jej zdrady, zabija ją. Opera ta, dla widza przyzwyczajonego do piękna i swego rodzaju „uładzenia”, może wydawać się zdegenerowaną. Nie ma w niej choćby odrobiny piękna. A ono jest jasnością, np. w języku hebrajskim tożsame są słowa dobro i piękno. Tu mamy do czynienia z karykaturą i brzydotą. Również miłość Wozzecka do kochanki jest wynaturzona. Wciąż tłumaczy swoje niemoralne życie brakiem środków finansowych i niską pozycją społeczną, która nie pozwala mu ani na zawarcie małżeństwa z matką własnego dziecka, ani na zapewnienie rodzinie dostatniego życia.

Znamiennym jest, że Marie zdradza konkubenta z Tamburmajorem, kapelmistrzem, dyrygentem orkiestry wojskowej. Jego osoba łączy w sobie cechy, które dla niedowartościowanej kobiety zawsze będą intrygujące. Jest artystą i członkiem jednostki militarnej jednocześnie, posiada talent i odpowiednią pozycję społeczną. Właśnie ten ostatni czynnik tak mocno wpływa zarówno na autopostrzeganie przez człowieka własnej osoby, jak i na to, jak odbiera go otoczenie. W artykule Marii Zielińskiej i Tomasza Kołodzieja możemy odnaleźć stwierdzenie, iż: „*W różnych koncepcjach różne było także podejście do kwestii, czy to pozycja ekonomiczna, czy przynależność zawodowa jednostek ma być podstawowym wskaźnikiem usytuowania w strukturze społecznej. Empirycznie są potwierdzone dodatnie korelacje między tymi atrybutami położenia społecznego, ale istotny jest kontekst historyczny*”<sup>30</sup>. Społecznie Wozzeck znajdował się w najniższej możliwej warstwie klasowej. Polepszenia życia nie ułatwiał okres, w jakim w przybliżeniu mogła się rozgrywać akcja opery. W ciągu 100 lat od realnego wydarzenia, jakim zainspirował się tworząc dramat Büchner, w sytuacji najmniej uprzywilejowanych klas społecznych nic się nie zmieniało. Brak dostępu do dóbr materialnych i równej możliwości rozwoju w tym okresie blokował również nadzieję na zmianę stylu życia. Problematyka ta poruszona jest w artykule Piotra Żuka „O aktualności pojęcia «klasa społeczna» w społeczeństwie i analizach socjologicznych”. Podkreśla on, iż istniały teorie (z którymi wielu jednak się nie zgadza), że konsumpcjonizm i zaspokojenie potrzeb oraz swego rodzaju równość klasowa nie wpływają na morale klas najniższych. Jednak obserwacje, znajomość literatury oraz analiza źródeł potwierdzają, iż wszelka dostępność nie tylko dóbr materialnych, ale również przywilejów ma wpływ na likwidację przepaści kulturowej i ekonomicznej. Cytując za Piotrem Żukiem Herberta Marcusa: „*(...) to, w jakim zakresie potrzeby i ich zaspokajanie, służące zachowaniu establishmentu, są wspólne dla podstawowych grup ludności*”<sup>31</sup>. Potrzeby Wozzecka i Marie nie są zaspokojone, żyją oni nie tylko na dnie społecznym, ale również emocjonalnym. Nie mogą realizować się w żadnym aspekcie, gdyż ogranicza ich przynależność do danej klasy. Jest to miłość trudna, a w świecie,

<sup>30</sup> Kołodziej T., Zielińska M., *Pozycja stratyfikacyjna jednostki a subiektywna ocena położenia społecznego. Przyczynek do analizy stopnia zgodności skal pomiarowych*, *Przegląd Socjologiczny*, 63/2 (2014), s. 77.

<sup>31</sup> Żuk P., *O aktualizacji pojęcia „klasa społeczna” w społeczeństwie i analizach socjologicznych*, *Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny*, rok LXX/3 (2008), s. 173.

w jakim funkcjonują bohaterowie nie istnieją kategorie „mieć” i „być”, jest on bliski zwierzęcemu. Opisywane we wstępie artykułu podstawowy egzystencji nie są zaspokojone. Nie mają oni żadnej możliwości wyboru, zmiany zaistniałego położenia, co skazuje ich na upodlenie, a miłość, która w innych warunkach mogłaby się spełnić, na bycie upadłą, niemoralną, pełną kłamstw i nieadekwatnych poświęceń (poddanie się eksperymentom za pieniądze, zdrady w zamian za dobra konsumpcyjne). Warunki społeczne czynią ową miłość nieczystą i niezdatną do pełnej realizacji. W świecie, w jakim żyją bohaterowie wszystko skazane jest na degenerację, a zgniliznie moralnej towarzyszy już tylko śmierć.

## 6. Podsumowanie

Miłość nie jest wiecznym ogniem, nie jest ulotnym ptakiem ani cygańskim dziecieniem, nie dopuszcza się zdrady, nie pozbawia wolności i życia. Uczucia, które pojawiają się między opisywanymi bohaterami, wyniszczają wnętrza, czynią egzystencję nieznosną i wynaturzoną. Pojawia się pytanie czy w relacjach tych miłość w ogóle się pojawia, czy są to inne uczucia związane z niedojrzałością bądź wynaturzeniem psychiki bohaterów.

Wszystko ilustrowane jest muzyką. U Verdiego są to łagodne tony Desdemony i dramatyczne zabarwienie partii śpiewanej Otella. W „Carmen” na tle tanecznych melodii Hiszpanii rozgrywa się corrida, Cyganka do końca kpi z miłości żołnierza i gardzi nią. U Bartóka motyw uczucia, czyli tzw. „motyw Steffi” jest przetwarzany w wielu wariantach, od śpiewnej kantyleny zakochania po zniekształcone i nerwowe brzmienie niecierpliwości. Berg szaleństwo i upadek moralny ukazuje za pomocą atonalności, dzięki której warstwa dźwiękowa nabiera kolorytu obłędu. Postacie w wybranych operach mają silnie zaznaczone rysy osobowości, a w muzyce ukazany jest, właściwy epoce i przekazywanym emocjom, charakter.

Toksyczna, chorobliwa miłość często staje się dobrym tematem dla twórców dzieł operowych. Za pomocą muzyki i dramaturgii scenicznej przedstawione są różne aspekty wynaturzonych uczuć. Przeważnie, gdy jako widzowie dotykamy z bohaterami dna emocji, przeżywamy katharsis, które pozwala nam zrozumieć, jak ważne jest unikanie tego typu doświadczeń w realnym życiu i jak istotne są stabilność i swoiste spokojne piękno miłości.

## Literatura

Benisławska A., Kobierzycki T., *Psychologia i patologia męskości /identyfikacje, typy i role/*, [https://www.academia.edu/32497939/Psychologia\\_i\\_patologia\\_m%C4%99sko%C5%9Bci](https://www.academia.edu/32497939/Psychologia_i_patologia_m%C4%99sko%C5%9Bci), 01.08.2020.

Cynkier P., *Zazdrość patologiczna z perspektywy sądowo-psychiatrycznej*, [http://www.psychiatriapolska.pl/uploads/onlinefirst/Cynkier\\_PsychiatrPolOnlineFirstNr87.pdf](http://www.psychiatriapolska.pl/uploads/onlinefirst/Cynkier_PsychiatrPolOnlineFirstNr87.pdf), 31.07.2020.

Dams J., *The femme fatale versus the traditional heroine in Georges Bizet's operas: characterisation and performance*, *Notes* 56/1 (2011), s. 1-9.

Fałkowska U., Adamczyk K., Adamczyk D., Soroka E., Petit V., Olajossy M., *Niezwykłe zespoły psychopatologiczne w psychiatrii*, *Current Problems of Psychiatry*, 19(4) (2019), s. 299-322.

Gawęda Ł., Kokoszka A., *Polska wersja Zmodyfikowanej Skali Halucynacji (RHS) Morrisona I wsp. Analiza czynnikowa skali oraz częstotliwość występowania doświadczeń podobnych do omamów wśród osób zdrowych psychicznie*, *Psychiatria Polska*, tom XLV, 4 (2011), s. 527-543.

Kański J., *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1973.

Kołodziej T., Ziełińska M., *Pozycja stratyfikacyjna jednostki a subiektywna ocena położenia społecznego. Przyczynek do analizy stopnia zgodności skal pomiarowych*, *Przegląd Socjologiczny*, 63/2 (2014), s. 73-91.

Mielczarek L., *Polska recepcja tragedii „Otello” Williama Shakespere’a w świetle studiów krytycznoliterackich i adaptacji teatralnych*, <http://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/11915/Polska%20recepcja%20tragedii%20Otello%20Williama%20Sekspira%20w%20%C5%9Bwietle%20studi%C3%B3w%20krytycznoliterackich%20i%20adaptacji%20teatralnych.pdf?sequence=1&isAllowed=n>, 31.07.2020.

Miler-Zawodniak A., *Teorie potrzeb jako współczesne teorie motywacji*, *Obronność - Zeszyty Naukowe Wydziału Zarządzania i Dowodzenia Akademii Obrony Narodowej*, 4 (2012), s. 101-116.

Ogińska-Bulik N., *Negatywne i pozytywne skutki ekspozycji na traumę u żołnierzy uczestniczących w misjach wojskowych – rola ruminacji*, *Advances of Psychiatry Neurology*, 26/1 (2017), s. 1-12.

Pasikowski S., *Opór indywidualny. Teorie, klasyfikacje i diagnozowanie w ujęciu psychologicznym*, *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 68(4) (2014), s. 39-62.

Rosik M., *Gdy światło zмага się z ciemnością. Symbolika światła w Mt 28,1-10*, 29 (2016), s. 227-250.

Wojciechowski M., *Etyka Księgi Judyty*, *Collectanea Theologica* 82, 1 (2012), s. 21-31.

Wojcieszke B., *Psychologiczne różnice mózgu*, *Wszechświat*, t. 113, nr 1–3 (2012), s. 13-19.

Zabrocka A., *Kreacja kobiety w „Zamku Sinobrodego”*, <http://meakultura.pl/artukul/kreacja-kobiety-w-zamku-sinobrodego-1375>, 21.07.2020.

Żuk P., *O aktualizacji pojęcia „klasa społeczna” w społeczeństwie i analizach socjologicznych*, *RUCH PRAWNICZY, EKONOMICZNY I SOCJOLOGICZNY*, ROK LXX/3 (2008), s. 165-184.

*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przeł. K. Romaniuk, Wydawnictwo M, Kraków 2015.

*Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna Wydawnictwa Gutenberga*, tom XVII - Szkoła literatura Victor, Wydawnictwo „KURPISZ”, Poznań 1995, s. 87.

## **Toksyczna miłość w operze**

### **Streszczenie**

W rozdziale „Toksyczna miłość w operze” autorka skupia się na opisanu motywu miłości i interpretacji postępowania głównych bohaterów wybranych dzieł scenicznych. Są to: „Otello” Giuseppe Verdiego, „Carmen” Georges’a Bizeta, „Zamek Księcia Sinobrodego” Béli Bartóka oraz „Wozzeck” Albana Berga. Materiał oparty jest na analizie psychologicznej postaci w wybranych dziełach operowych. Autorka rozdziału korzysta z tekstów źródłowych z różnych dziedzin nauki (bardzo często z psychologii), które interpretuje w kontekście treści libretta. Poszukuje ona w strukturach psychologicznych bohaterów skomplikowanych procesów, które podnoszą również wartość dzieła operowego jako materiału do czynienia głębokiej analizy na wielu płaszczyznach, nie tylko muzycznej. Celem pracy jest przedstawienie odmiennego aspektu miłości, tego odbiegającego od sielankowego wyobrażenia o owym uczuciu. Opiswane relacje, to przykłady współzależności trudnych, będących dla bohaterów zgubnymi, prowadzącymi do obłędu i śmierci. Podkreślony jest negatywny skutek takich relacji jako zbliżających człowieka nieuchronnie ku destrukcji.

Słowa kluczowe: opera, miłość, psychologia, obłęd, śmierć

## Uczucia, relacje międzyludzkie i postawy zawarte w tekstach piosenek Beaty Kozidrak na płycie „Teraz płynę”

### 1. Wstęp

Uczucia i sposoby ich przeżywania są nieodłącznym elementem życia każdej osoby, podobnie jak relacje międzyludzkie. Człowiek indywidualnie decyduje o swojej postawie wobec siebie, ludzi, życia, Boga na podstawie swoich wartości, doświadczeń, często korzystając z wzorców jakie płyną od innych ludzi. Te obszary ludzkiej egzystencji interesują zarówno naukowców, zwłaszcza z obszaru psychologii i socjologii, ludzi zajmujących się kulturą i sztuką, jak i osoby prywatnie poszukujące odpowiedzi na ważne dla nich zagadnienia.

Tematyka uczuć, miłości, relacji często przedstawiana jest w tekstach piosenek. Odbiorca może w nich dostrzec elementy, z którymi może kojarzyć podobne doświadczenia odnośnie własnych przeżyć lub traktować je wyłącznie jako wyraz artystycznych przeżyć twórcy dzieła. Tę emocjonalną sferę życia niejednokrotnie porusza w swoich utworach Beata Kozidrak, pisząca teksty piosenek, które wykonuje z grupą Bajm, której jest wokalistką, oraz podczas realizacji solowych projektów<sup>2</sup>.

Niniejszy artykuł omawia teksty piosenek Beaty Kozidrak umieszczone na drugim solowym albumie artystki zatytułowanym „Teraz płynę”, które poruszają problematykę uczuć, ukazując postawy życiowe i relacje międzyludzkie.

### 2. Uczucia i postawy w aspekcie psychologicznym

W psychologii pojęcie „uczucie” rozumiane jest jako „czynność ustosunkowania się do przedmiotów poznania” i rozpatrywane jest w dwóch znaczeniach, w pierwszym jako czynność stanowiącą „bezpośrednią podnieć do działania”, w drugim – „istotny składnik motywacji postępowania”. Wobec tego uczucie jest chwilowym (bieżącym, aktualnym) przeżyciem na przykład strachu, a także utrwaloną dyspozycją (zdolnością), którą jest przykładowo miłość. W pierwszym sposobie patrzenia na uczucie doznaje się określonego uczucia, przeżywa się je w odniesieniu do wartości przedmiotów poznania, to znaczy stwierdzając ich ważność lub nieważność, stopień i rodzaj istotności. W drugim aspekcie jest to możliwość wystąpienia określonego rodzaju uczuć bieżących w postaci pewnych bodźców<sup>3</sup>.

Miłość jest jednym z kluczowych uczuć w życiu każdej istoty ludzkiej. Człowiek jest psychologicznie predysponowany do miłości, do niej też podświadomie dąży,

---

<sup>1</sup> a.jablonska1993@gmail.com, Instytut Historii, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, <https://www.kul.pl>.

<sup>2</sup> Grabau A., *Bajm to już instytucja*, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/bajm-juz-instytucja/>, [dostęp: 07.08.2020].

<sup>3</sup> Pieter J., *Psychologia ogólna. Część III. Uczucia, działanie i osobowość*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1974, s. 6.

ponieważ dzięki niej może on doświadczać życia w pełni<sup>4</sup>. Kochanie i bycie kochanym oraz dawanie i otrzymywanie stanowią kluczowe aspekty autentycznej i pełnej miłości<sup>5</sup>.

Miłość wpływa pozytywnie na dynamikę osobowości człowieka, ponieważ zaspokaja jej cztery „fundamentalne potrzeby”, które stanowią potrzeba relacji z samym sobą, z innymi ludźmi, z Bogiem i rzeczywistością zewnętrzną. Ich realizacja oraz działania do tego zmierzające dają siłę, dlatego warto wyznaczać sobie przejrzyste cele rozwojowe w oparciu o powyższe, połączone ze sobą aspekty natury życia<sup>6</sup>.

Pełną miłość tworzy możliwość kochania i bycia kochanym oraz dawania i otrzymywania, a odpowiednie proporcje tych elementów w relacji partnerskiej dają pełne zaspokojenie. Bardziej konstruktywną postawą życiową jest kochanie, niż oczekiwanie miłości ze strony drugiej osoby<sup>7</sup>. Jest tak, ponieważ nikt nie ma wpływu na uczucia jakimi zostanie obdarzony przez innych, dlatego koncentracja na pragnieniu bycia kochanym i uzależnianie od jego realizacji poczucia własnego szczęścia sprawia, że człowiek oddaje swoją niezależność emocjonalną innym. Z kolei obdarzanie innych miłością świadczy o dojrzałości psychologicznej osoby i niezależności emocjonalnej od innych oraz przynosi satysfakcję<sup>8</sup>.

Ważną kwestią w relacji dwojga ludzi jest bliskość, polegająca na możliwości podzielenia się z drugą osobą własnym życiem wewnętrznym, myślami i poznaniem tego samego u niej. Nie chodzi o to, żeby u partnera szukać schronienia, opieki, ucieczki przed strachem, ale aby zrealizować pragnienie by dać się poznać i zostać poznanym całkowicie<sup>9</sup>. Komunikatywność wzmacnia poziom zaufania w związku<sup>10</sup>.

Istnieje wiele klasyfikacji rodzajów miłości. Jedną z nich stanowi podział tego uczucia na: eros, storge, ludus, agape, manię i pragmę. Eros oznacza tutaj miłość namiętną i romantyczną, storge – łagodną miłość przyjacielską, ludus – miłość grę lub zabawę, agape – miłość altruistyczną w której dużo samopoświęcenia, mania – miłość w znaczeniu obsesyjnego uzależnienia od drugiej osoby i własnego uczucia, a pragma – miłość praktyczną, bazującą na świadomości zalet i wad partnera<sup>11</sup>.

Robert J. Sternberg wyróżnił trzy kluczowe elementy, składające się na ich przyporządkowanie do określonego rodzaju miłości. Są to intymność, zaangażowanie i namiętność<sup>12</sup>. Na podstawie ich występowania wprowadzono możliwość podziału miłości na: brak miłości (brak każdego z powyżej wymienionych składników), lubienie (występuje intymność), zakochanie (namiętność i zaangażowanie), miłość przyjacielską (intymność i zaangażowanie), romantyczną (intymność i namiętność), fatalną (namiętność

<sup>4</sup> Mina C., *Psychologia miłości*, WYDAWNICTWO OO. FRANCISZKANÓW „Bratni Zew”, Kraków 2000, s. 45.

<sup>5</sup> Tamże, s. 61.

<sup>6</sup> Tamże, s. 37.

<sup>7</sup> Tamże, s. 61.

<sup>8</sup> Tamże, s. 62.

<sup>9</sup> Block J. D., *Intymność w związku. Bliskość. Czulość. Akceptacja*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006, s. 53.

<sup>10</sup> Albisetti V., *Ból miłości. Jak radzić sobie z problemami życia uczuciowego*, Wydawnictwo JEDNOŚĆ, Kielce 1998, s. 103.

<sup>11</sup> Wojciszke B., *Psychologia miłości. Intymność. Namiętność. Zaangażowanie*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000, s. 233.

<sup>12</sup> Tamże, s. 8.

i zaangażowanie), kompletną (intymność, namiętność i zaangażowanie) i pustą (wyłącznie zaangażowanie)<sup>13</sup>.

Na sposób i dynamikę postępowania człowieka wpływają postawy, które jednocześnie stanowią istotny element jego osobowości. Składają się one z trzech czynników: poznawczego (zapoznanie się z opiniami lub wiadomościami z danego obszaru wiedzy), emocjonalnego (przeżycia dotyczące określonej sytuacji) i czynnościowego (nastawienie na aktywność lub podjęcie aktywności)<sup>14</sup>. Wśród różnych rodzajów postaw wymienić można między innymi postawy moralne, społeczne, altruistyczne, egoistyczne oraz do innych ludzi. Charakterystyczne dla każdej z nich jest „zawsze takie samo zachowanie się lub reagowanie w tych samych warunkach czy sytuacjach”<sup>15</sup>.

### 3. Płyta „Teraz płynę”

W 2005 roku na rynku muzycznym pojawiła się druga solowa płyta Beaty Kozidrak zatytułowana „Teraz płynę”, która już pierwszego dnia sprzedaży otrzymała status „Złotej Płyty”<sup>16</sup>, a niedługo później „Platynowej Płyty”. W kolejnym roku album zyskał nagrodę „Płyty Podwójnie Platynowej” i „Złote dzioby” przyznaną mu przez Radio Wawa w kategorii „płyta roku”<sup>17</sup>. Album liczy 12 utworów – „Na chłodnej”, „Teraz płynę”, „Nie pokonam sercem skał”, „Tak wiem”, „Nigdzie już nie znajdziesz”, „Między brzegami”, „Miłość jak lód”, „Gdybyś tylko chciał”, „Gdy nie słyhać braw”, „Złota brama”, „Lazurowy sen”, „Biały stół”. Autorką słów każdej z piosenek jest Beata Kozidrak, zaś za kompozycje muzyczne odpowiadali Adam Abramek i Paweł Sot<sup>18</sup>. Interpretacji zostały poddane wszystkie wyżej wymienione teksty, w tej właśnie kolejności, zgodnie z układem na nośniku muzycznym.

### 4. „Na chłodnej”

Płytę „Teraz płynę” rozpoczyna utwór pod tytułem „Na chłodnej”<sup>19</sup>, który nawiązuje do nazwy ulicy, przy której mieszkali kompozytorzy piosenek zamieszczonych na albumie. Poza tym, jak wskazuje sama autorka tekstu, sygnalizuje brak uczuć, potrzebę odnalezienia bliskości z drugim człowiekiem, miłości i sensu życia<sup>20</sup>.

Podmiotem lirycznym w utworze „Na chłodnej” jest kobieta, która prowadzi rutynowe życie, odczuwa brak miłości, a jednocześnie ma nadzieję, że w jej życiu pojawi się człowiek, którego pokocha i który pokocha ją<sup>21</sup>.

W pierwszej zwrotce ukazany jest schemat życia kobiety, jej notowanie bieżących dni w pamiętniku, jednak są one monotonne, podobne do siebie („W pamiętniku opisany dzień/ Kolejny/ W którym nic nie działo się”<sup>22</sup>). W dalszej części przedstawiono otoczenie kobiety, jej miejsce zamieszkania, drzewa dające schronienie („Tu na Chłodnej

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 232.

<sup>14</sup> Putkiewicz Z., Dobrowolska B., Kukołowicz T., *Podstawy psychologii, pedagogiki i socjologii. Podręcznik dla średnich szkół medycznych*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1981, s. 204.

<sup>15</sup> Tamże, s. 205.

<sup>16</sup> Tutka E., *Bajm. Płynie w nas gorąca krew*, EMI Music Poland, Warszawa 2012, s. 242

<sup>17</sup> Oficjalna strona internetowa zespołu Bajm, <http://www.bajm.pl/historia>, [dostęp: 09.08.2020].

<sup>18</sup> Tutka E., *Bajm. Płynie w nas...*, dz. cyt., s. 242.

<sup>19</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>20</sup> Tutka E., *Bajm. Płynie w nas...*, dz. cyt., s. 242.

<sup>21</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>22</sup> Tamże.

rośnie kilka drzew/ Taki mały gaj/ Lecz można znaleźć cień<sup>23</sup>). Pamiętając o tym, że Chłodna wyraża potrzebę bliskości można przypuszczać, że w środowisku w którym przebywa podmiot liryczny są osoby, na których wsparcie może on liczyć, które w pewnym stopniu zapewniają mu poczucie bezpieczeństwa, komfortu psychicznego. Osoba mówiąca w utworze zaczyna akceptować swoją sytuację, ryzyko niebezpieczeństwa i obecność zasad kulturowych, którym podlega („Przyzwyczajam się do codziennych spraw/ Niebezpiecznych miejsc/ Niewidocznych ram<sup>24</sup>). Ostatnia zwrotka uwidacznia nadzieję kobiety na to, że doświadczy uczucia miłości ze strony drugiego człowieka. Bohaterka utworu wyobraża sobie to, jak będzie zachowywać się ona i jej potencjalny partner. W swoich planach zakłada, że ukochany będzie dla niej najważniejszy, że zrealizuje jej silną potrzebę bliskości i miłości, zapełni pewien brak w tym zakresie oraz że będzie wypełniał swoją obecnością także inne obszary jej życia („Będziesz dla mnie całym światem/ Tu na Chłodnej/ I kilka ulic dalej<sup>25</sup>). Być może dzięki jego obecności kobieta poczuje większą satysfakcję ze swojego życia, poczuje się dowartościowana. Ponadto ma ona określone preferencje na temat sposobu w jaki będzie traktował ją mężczyzna, obdarzając bukietem róż, który odnosi się zarówno do doceniania kobiety, sprawiania jej przyjemności, jak i okazywania miłości. Róża jest symbolem między innymi wieczności, życia, piękna i miłości<sup>26</sup>, a także „odrodzenia i miłości zwyciężającej śmierć<sup>27</sup>, w takich też kategoriach podmiot liryczny rozpatruje swoją przyszłą relację uczuciową. Osoba mówiąca w utworze jest przekonana, że kiedy właściwy człowiek, z którym będzie mogła zbudować związek, pojawi się w jej życiu, to odmieni je na stałe, zwłaszcza, że wtedy już zawsze chciałaby doświadczać jego obecności („Będziesz mój na zawsze już<sup>28</sup>). Uczucie tęsknoty kobieta wyraża w nadziei, że spotka człowieka, który zrealizuje jej potrzebę miłości i bliskości, oczekując jednocześnie, że kiedy on już pojawi się w jej życiu, to będzie jego stałym elementem, że ich relacja będzie długotrwała, że nic nie będzie w stanie jej zepsuć. Kobieta nie uwzględnia innej możliwości, prawdopodobnie dlatego, że jej tęsknota za miłością jest na tyle silna, że potrzebuje związać się z kimś, kto ją wypełni i da poczucie bezpieczeństwa.

Osoba mówiąca w omawianym tekście wyraża swoją naturalną potrzebę kochania i bycia kochaną, licząc na to, że dzięki drugiej osobie wyzwoli się z poczucia osamotnienia i monotonii swojego życia. W tymże utworze dostrzegalna jest właściwa człowiekowi predyspozycja do uczucia miłości, dzięki któremu może on doświadczać harmonijnego i pełnego życia<sup>29</sup>.

## 5. „Teraz płynę”

Kolejna piosenka umieszczona na drugiej solowej płycie Beaty Kozidrak to „Teraz płynę”, a jej tytuł stanowi również nazwę albumu. Zastanawiające jest to połączenie słów, zastosowane przez autorkę, zwłaszcza w odniesieniu do zawartości tekstu.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> [hasło:] Róża [w:] Kopaliniński W., *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2015, s. 362-363.

<sup>27</sup> [hasło:] Róża [w:] Biedermann H., *Leksykon symboli*, Muza SA, Warszawa 2001, s. 310.

<sup>28</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>29</sup> Mina C., *Psychologia...*, dz. cyt., s. 45.



Naturalnie sugeruje aktywność dokonywaną w czasie terażniejszym, a w połączeniu z treścią utworu odbiorca może interpretować to nie w odniesieniu do czynności sportowej, a w kierunku aktualnego doświadczania harmonii, szczęścia i miłości przez podmiot liryczny.

Osoba mówiąca w tekście „Teraz płynę” to kobieta, która dostrzega różnorodność w sposobach postrzegania życia przez ludzi, wśród wymienionych przez nią perspektyw jest grzech, gra, cud i zew. Najważniejsza dla niej w tej chwili jest radość z możliwości rozpoczęcia dnia u boku ukochanego człowieka, od którego uzależnia swoje życie. Obecność partnera dodaje kobiecie energii i siły, ponadto uczy się ona na nowo dostrzegać piękno w życiu za sprawą przepełniających ją uczuć.

Na początku, w dwóch pierwszych zwrotkach, podmiot liryczny ukazuje dwa z kilku sposobów patrzenia na życie ludzkie. Pierwszym z nich jest grzech patrząc z perspektywy religijnej, do której konieczna jest wiara, by zrozumieć wszystko co się wydarza („Życie to grzech/ Ile wiary trzeba/ By opisać je”<sup>30</sup>). Grzech kojarzy się z zakazami, nakazami, etyką, moralnością, a wiara z tym, że ich przestrzeganie prowadzi do czegoś większego, generuje dobrostan człowieka, co wiąże się z przekonaniem o istnieniu Boga. Ponadto łączy się z przeświadczeniem, że człowiek został powołany do życia w jakimś celu, że ma swoją misję a jego życie sens. Porównanie życia do grzechu wskazuje zapewne na nieprzestrzeganie przez człowieka pewnych norm, uleganie słabościom. Warte uwagi jest dodanie przez podmiot liryczny wiary jako niezbędnego elementu, umożliwiającego przyjmowanie tego, co się dzieje, dającego siłę do przezwyciężania trudności.

Drugi model to gra, prawdopodobnie na instrumencie, na co wskazują słowa „czasem tylko kilka pięknych dźwięków ma”<sup>31</sup>. Być może chodzi o trud pracy włożony w dane zadanie i uzyskane efekty, które nie zawsze są satysfakcjonujące i doceniane na zewnątrz. To przesłanie podmiotu lirycznego wskazuje na uczenie się życia, praktykę danej sztuki, również sztuki życia i rezultaty podejmowanego wysiłku. Jednak owa gra może również odnosić się do braku decydującego wpływu na wiele spraw i występowanie pięknych chwil, które mogą nie zdarzać się zbyt często, ale jednak są obecne w życiu każdego człowieka.

W trzeciej zwrotce, będącej refrenem, ujawnia się podmiot liryczny w pierwszej osobie, uprzednio dzielący się z odbiorcą swoimi refleksjami na temat życia. Kobieta, będąca osobą mówiącą w tekście, adresuje swoje słowa do ukochanego. Dzieli się z nim wyznaniem, że gdy rozpoczyna kolejny dzień, początkowo nie mając w sobie entuzjazmu, to gdy dostrzega obok siebie partnera, to nabiera energii do działania, czuje radość i uczy się dostrzegać piękno w otaczającej ją przestrzeni („Budzi mnie szary świt/ Widzę Cię przy mnie i.../ Wtedy płynę, płynę/ Chwytam w żagle wiatr/ Jakby szczęście miało chwilę trwać/ Wtedy płynę, płynę/ Znów się uczę jak/ Można kochać świat”<sup>32</sup>).

W kolejnej zwrotce podmiot liryczny ukazuje postrzeganie życia w kategorii cudu, zaznaczając, że to od człowieka zależy każde kolejne zdarzenie, poprzez jego decyzje,

---

<sup>30</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Oficjalna strona internetowa Beaty Kozidrak, <http://www.beatakozidrak.pl/teksty/teraz-plyne>, [dostęp: 04.08.2020].

modele myślenia („Życie to cud/ Lecz od Ciebie wciąż zależy każdy ruch”<sup>33</sup>). Te słowa osoby mówiącej w tekście można rozpatrywać na dwa sposoby. W kontekście ogólnym, że to każdy człowiek indywidualnie decyduje o tym jak przeżyje swoje życie, jak wykorzysta ten otrzymany dar, czy zrobi to w pełni świadomie. Można także odczytać je w odniesieniu do adresata wypowiedzi, którym jest bliski człowiek, dający tyle powodów do radości. To dzięki niemu możliwe jest postrzeganie tego, co dzieje się w życiu podmiotu lirycznego w kategorii niesamowitych zdarzeń, zależnych właśnie od niego.

Następnym modelem życia jest zew, jednak dla osoby mówiącej w utworze warto doświadczać go tylko z tym wybranym człowiekiem („Życie to zew/ Ale tylko z Tobą warto przeżyć je”<sup>34</sup>). Kobieta chce realizować określone projekty, misje życiowe i czuje, że najbardziej odpowiednie dla niej jest to, aby dokonać tego wspólnie ze swoim wybrankiem. Dalszą część utworu uzupełnia refren<sup>35</sup>, przypominający o radości bohaterki tekstu z obecności ważnego dla niej człowieka.

W odpowiednio ukształtowanej miłości odczuwana jest chęć znalezienia radości w osobie, którą się kocha oraz dawania siebie. Ten drugi aspekt związany jest z tym, że miłość przyczynia się do odkrycia piękna i bogactwa drugiego człowieka, jego wartości, co też pokazuje że warto się aktywnie zaangażować w relację z tą osobą<sup>36</sup>. Utwór „Teraz płynę” mówi o radości z obecności ukochanej osoby w życiu podmiotu lirycznego, dzięki dostrzeżeniu jej wartości.

## 6. „Nie pokonam sercem skał”

Trzecia piosenka umieszczona na albumie „Teraz płynę” to „Nie pokonam sercem skał”, której tytuł sugeruje na emocjonalne zaangażowanie jednej ze stron i wręcz przeciwną reakcję drugiej. Podmiotem lirycznym jest tu uwodziona kobieta, która jest świadoma tego, że to co kieruje nią i ważnym dla niej mężczyzną to pożądanie, jednak ona jest znacznie bardziej zaangażowana w tę relację. Jest w stanie zrobić dla obiektu swoich uczuć wszystko, chociaż wie, że w ten sposób stawia siebie na słabszej pozycji w tej relacji. Kobieta doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że spędzi ze swoim wybrankiem jedynie określony czas, być może tylko dzień i noc, jednak chce aby ten przedział czasowy był dla niej niezapomniany. Adresatem utworu „Nie pokonam sercem skał” jest mężczyzna.

W pierwszej zwrotce kobieta kieruje swoje słowa do atrakcyjnego mężczyzny, którego urok osobisty wpływa na jej zainteresowanie jego osobą („Twój wzrok niebezpieczny/ Twój wzrok wabi mnie/ Czy wiesz ile dziewczyn/ Poszłoby za tobą Bóg wie gdzie”<sup>37</sup>). Kobieta w pierwszej kolejności zwraca uwagę na spojrzenie tego człowieka, odbiera je jako coś niesamowitego, co oddziałuje na nią i w jej odczuciu na wiele innych dziewczyn także może zadziałać analogicznie. Jest świadoma, że mężczyzna nie angażuje się emocjonalnie w swoje relacje miłosne i akceptuje to, decydując się na to, by mu ulec („Nie pokonam skał/ Nie pokonam sercem skał/ Zrobię co będziesz chciał/ Bo ja/

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>36</sup> Mina C., *Psychologia...*, s. 21.

<sup>37</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

Zrobię co będziesz chciał<sup>38</sup>). Osoba mówiąca w tekście chce, aby ten czas, który spędzi z obiektem swoich uczuć, był wyjątkowy, zapamiętany przez nią („Niech dzień nie będzie/ Zwykłym dniem/ A noc zostanie tylko we mnie<sup>39</sup>). Bohaterka utworu poddaje się wpływowi uwodzącego ją człowieka. Chce doświadczyć właśnie z nim chwil, które pozostaną w jej pamięci, nawet jeśli on nie będzie odbierał wspólnych doznań w tej samej formie co ona. Kobieta dostrzega sposób w jaki działa na nią ten mężczyzna, jak pożądanie go zmienia ją („Ty masz w sobie ogień/ Ty masz dziwną moc/ A ja gubię siebie/ Wiedząc że to tylko jedna noc<sup>40</sup>). Jest świadoma ich sytuacji, że to co ich połączyło to namiętność i ten wspólny czas jest ograniczony, prawdopodobnie do jednej nocy. Pomimo tego osoba mówiąca w utworze akceptuje to, co łączy kochanków i to, co wydarza się między nimi, chce aby ten wspólny czas zapisał się w jej pamięci („Niech dzień nie będzie/ Zwykłym dniem/ A noc zostanie tylko we mnie<sup>41</sup>).

Aby przyciągnąć uwagę i zainteresowanie innych osób niejednokrotnie wykorzystywane jest uwodzenie, które nie jest elementem miłości, a stwarzaniem pozorów w celu osiągnięcia pewnej korzyści. Budowane jest ono na tajemnicy i potrzebie jej odkrywania, grze braków i obecności<sup>42</sup>. Uwodzenie u mężczyzny i u kobiety wygląda inaczej. Ten pierwszy kładzie nacisk na relację płciową, którą postrzega w odniesieniu do faktu, który ma swój początek i koniec. Kobieta uwodząc dba o to, aby zapewnić sobie przyszłość. Jej ostatecznym celem nie jest seks, w przeciwieństwie do mężczyzny, a działanie mające na celu rozkochanie mężczyzny, wywołanie w nim pragnienia, które odradza się stale i ciągle. Czasami kobiety nie potrzebują konkretnego związku, a poczucia, że jest ktoś, kto jest nią zainteresowany, kocha<sup>43</sup>.

Pod względem fizycznym wszystko to, co związane jest z drugim człowiekiem może stanowić źródło uwodzenia, na przykład postawa ciała, oczy, gesty, głos. Najczęściej spojrzenie i głos rozpatrywane są jako sposób uwodzicielskiej komunikacji. Z perspektywy męskiej uwodzenie łączy się z pięknem, mężczyzną najczęściej pociąga atrakcyjność i zmysłowość ciała kobiety<sup>44</sup>. Przedstawicielki płci żeńskiej, które nie są pewne swej atrakcyjności i zdolności do uwodzenia, czują obawę utraty ukochanego człowieka, dlatego przywiązują się obsesyjnie do swojego partnera. Takie osoby są w stanie zrobić wszystko, aby zatrzymać przy sobie drugą stronę, rezygnując z własnej tożsamości, kariery oraz poświęcając siebie<sup>45</sup>. Z kolei kobieta, wybierając sobie partnera, zwraca uwagę na urok i zdolność uwodzenia, a także na inteligencję, uczuciowość, władzę, szacunek ze strony innych. Nie przykładą ona aż tak dużego znaczenia do jego ciała. Mężczyzna oddziela płciowość od władzy, zaś kobieta postrzega je łącznie<sup>46</sup>.

W piosence „Nie pokonam sercem skał” kobieta poddaje się wpływowi mężczyzny, który wywarł na niej duże wrażenie, który uwiódł ją spojrzeniem. Jest ona świadoma tego, że z jego strony jest to dostrzeżenie jej atrakcyjności fizycznej, a nie pragnienie

---

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Albisetti V., *Ból miłości...*, dz. cyt., s. 53.

<sup>43</sup> Tamże, s. 55.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Tamże, s. 57-58.

<sup>46</sup> Tamże, 58.

stałej relacji uczuciowej, jednak zgadza się na to, żeby poddać się jego wpływowi, spędzić z nim czas, który ona odbierze jako wyjątkowy, on zaś z perspektywy aktu seksualnego. Potrzeba bycia upragnioną przez uwodzającego ją mężczyznę jest w niej silniejsza, niż zachowanie własnej integralności.

## 7. „Tak wiem”

Podmiotem lirycznym w utworze „Tak wiem” jest kobieta, która trwa w relacji miłosnej z mężczyzną na zasadzie romansu. Pierwsza zwrotka to słowa kobiety skierowane do swojego kochanka, którego nie jest w stanie zatrzymać przy sobie na stałe, jednak zostaje on w jej wspomnieniach wspólnych chwil. To sprawia wrażenie jakby nadal był, a przynajmniej jest obecny w jej marzeniach („Zatrzymać Cię/ Dłużej nie mogę/ Znikniesz a ja/ Znajdę Twój cień/ Obok/ Prawie jak obłok”<sup>47</sup>). Jej wyznanie sugeruje, że toleruje taki stan rzeczy, mianowicie przelotne spotkania pary kochanków. Natomiast jej powracanie w myślach do mężczyzny obrazuje, że jest jej w pewien sposób bliski. Być może nawet chciałaby zmienić formę ich relacji na stabilny związek, jednak z jakichś powodów, których nie podaje, nie może tego uczynić.

Kobieta zdaje sobie sprawę z tego, że to, co łączy ją z ukochanym mężczyzną to romans i że każdej ze stron taki stan odpowiada, a może tak to sobie tłumaczy („To jest gra wiem/ Miłość jej reguły zna”<sup>48</sup>). Kochankowie akceptują wzajemnie swoje potrzeby, lubią adrenalinę związaną z ich spotkaniami, gdzie tak naprawdę wystarcza im obecność fizyczna („To jest w nas wiem/ Tańczyć wciąż na linii tak/ Nieistotne słowa/ Gdy widzę Cie znów/ Ale jeśli tylko chcesz/ Mów do mnie mów”<sup>49</sup>). Można przypuszczać, że celem ich spotkań jest seks, a nie możliwość bliższego poznania, czy stworzenia długotrwałej relacji. Dla kobiety nie mają znaczenia wypowiedane przez mężczyznę słowa, ale jeśli on czuje potrzebę aby jej coś przekazać, to ona wyraża na to zgodę, akceptując w ten sposób jego wolę. Być może też wie, że cokolwiek powiedziałaby jej partner seksualny, to nie miałyby znaczenia, ponieważ mogłoby odbiegać od prawdy, zwłaszcza jeśli dotyczyłoby ich wspólnej przyszłości. Wobec tego preferuje brak zbędnych słów i skoncentrowanie się na tym, co wydarza się między nimi w tej chwili.

Miejszem spotkań kochanków jest nadmorska sceneria, hotel („Niewielki port/ Hotel na plaży”<sup>50</sup>). Według słów bohaterki tekstu, to ona zjawia się w umówionym pomieszczeniu jako pierwsza, oczekując przybycia mężczyzny („Czekam a Ty/ Zjawisz się tuż/ Obok”<sup>51</sup>). Kobieta zdaje sobie sprawę z tego, że wszystko o czym zapewnia ją kochanek, nie jest prawdą, chociaż brzmi czarująco, to jednak nie ma odzwierciedlenia w rzeczywistości („Zjawisz się tuż/ Obok/ By kłamać tak słodko”<sup>52</sup>). Być może jej partner prowadzi podwójne życie i te słodkie słowa, które do niej adresuje to zapewnienia o uporządkowaniu swojego życia w relacjach związkowych.

W refrenie kobieta potwierdza, że to, co łączy ją z tym mężczyzną to układ, który odpowiada im obydwójgu, romans bez zobowiązań i oczekiwań. Ten typ relacji można

<sup>47</sup> Koźdrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Tamże.

<sup>52</sup> Tamże.

określić jako eros, w którym główny nacisk położony jest fascynacją drugą osobą i jej atrakcyjnością oraz na sprawy związane ze wzajemnym pociąganiem fizycznym partnerów<sup>53</sup>.

## 8. „Nigdzie już nie znajdziesz”

Osobą mówiącą w utworze „Nigdzie już nie znajdziesz” jest kobieta, przekonana o tym, że jest najodpowiedniejszą partnerką dla swojego ukochanego. Dostrzega, że brak wyrażania swoich uczuć, oddala parę od siebie, dlatego prosi mężczyznę, aby wyznał jej swoją miłość pod warunkiem, że naprawdę to czuje.

Kobieta adresuje swoje słowa do ważnego dla niej człowieka, mówiąc mu, że zauważa to, że myśli, uczucia i emocje, które posiadają są integralną częścią każdego z nich. Widoczne jest to, że nie uzewnętrzniają się z nimi, nawet wobec siebie wzajemnie („To co jest tylko we mnie/ We mnie/ We mnie/ To co jest tylko w Tobie/ W Tobie/ W Tobie”<sup>54</sup>). Każde z nich ma swój własny świat przeżyć, refleksji i doświadczeń, a pomiędzy nimi brak wymiany tych wiadomości, które w znacznej mierze są elementem zespalającym bliskie relacje.

Bohaterka utworu dostrzega, że jednak ta duża samodzielność w przeżywaniu tych stanów wewnętrznych sprawia, że para oddala się od siebie emocjonalnie („Niech już nie dzieli nas/ Kamienna twarz”<sup>55</sup>). Kobieta prosi rozmówcę, by wyraził to, co czuje, zaznaczając mu, że jeśli darzy ją miłością, to ona potrzebuje to usłyszeć („Bo jeśli kochasz mnie/ Powiedz mi to, powiedz”<sup>56</sup>). Podmiot liryczny aktywnie angażuje się w działania zmierzające do polepszenia komunikacji i stanu relacji pomiędzy partnerami. Chce związkowi nadać satysfakcjonujący obydwójga charakter, a równocześnie oczekuje ze strony ukochanego potwierdzenia sensowności swoich starań.

Osoba mówiąca w tekście jest przekonana, że jest najlepszą partnerką dla tego mężczyzny. Zaznacza, że nie spotka on nikogo takiego jak ona, kto mógłby zaofiarować mu te same korzyści ze wspólnej relacji („Wiem że nigdzie/ Nigdzie już nie znajdziesz/ Takiej drugiej jak ja/ Wiem że nigdzie/ W żadnej nie odnajdziesz/ Tego co mogę Ci dać/ Co Ci mogę dać”<sup>57</sup>). Podmiot liryczny silnie akcentuje korzyści z pozostania z nim w związku, jednocześnie uprzedzając o konsekwencji rezygnacji z niego, którą w domyśle jest brak szczęścia mężczyzny.

Kobieta podkreśla, że bardzo dobrze zna swojego słuchacza, że wie w jaki sposób udzielić mu wsparcia, by było ono skuteczne („Znam wszystkie myśli Twoje/ Twoje/ Twoje/ Gniew każdy Twój ukoję”<sup>58</sup>). To wyznanie wskazuje na to, że zanim para oddaliła się od siebie, mieli intymną relację, dzielili się ze sobą swoimi przemyśleniami i emocjami. Poznali się na tyle dobrze, że podmiot liryczny wie, w jaki sposób zadziałać, aby pomóc ukochanemu.

Osoba mówiąca w utworze kieruje pytanie do swojego partnera czy już w tej chwili brak okazywania pomiędzy nimi swoich uczuć nie wywołuje w nich poczucia

---

<sup>53</sup> Wojciszke B, *Psychologia miłości...*, dz. cyt., s. 239.

<sup>54</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Tamże.

<sup>58</sup> Tamże.

oddalenia („Czy już nie dzieli nas/ Kamienna twarz”<sup>59</sup>). W związku z tym prosi go, by zapewnił ją o swojej miłości, jeśli jest to prawdą. Ponownie przypomina związanemu z nią człowiekowi, że nie znajdzie takiej drugiej jak ona, czując potrzebę pokazania każdemu z nich, że ona jest najlepszą możliwą dla niego partnerką. Widać, że zależy jej na tym, aby to właśnie z nim tworzyć relację miłosną, a także, aby wyeliminować z niej aktualny dystans pomiędzy partnerami. Kobieta w pewien sposób manipuluje swoim ukochanym, aby ten podjął odpowiednią dla niej decyzję, dostrzegając jej zalety i starania.

Ważną kwestią w relacji dwojga ludzi jest bliskość, polegająca na możliwości podzielenia się z drugą osobą własnym życiem wewnętrznym, myślami i poznaniem tego samego u niej. Nie chodzi o to, żeby u partnera szukać schronienia, opieki, ucieczki przed strachem, ale aby zrealizować pragnienie by dać się poznać i zostać poznanym całkowicie<sup>60</sup>. Komunikatywność wzmacnia poziom zaufania w związku<sup>61</sup>.

Intymność, związana między innymi z bliskością, namiętność i zaangażowanie w trwanie związku są elementami miłości według Roberta J. Sternberga<sup>62</sup>. W zależności od występowania poszczególnych składników w relacji dwojga ludzi, można rozpoznać poszczególne etapy związku miłosnego, którymi są zakochanie, romantyczne początki, związek kompletny, związek przyjacielski i związek pusty oraz rozpad związku<sup>63</sup>. Związek pusty opiera się wyłącznie na zaangażowaniu, a jego funkcjonowanie jest możliwe dzięki motywacji i zachowaniom, które nadal podtrzymują daną relację<sup>64</sup>.

David Buss zaobserwował, że podczas powstawania, trwania i rozpadu związku stosowane są różne taktyki manipulacji, podejmowane przez każdą z płci, w celu pozyskania i utrzymania przy sobie partnera<sup>65</sup>. W długotrwałym etapie związku lub w jego fazie zbliżającej się do rozpadu, aby zatrzymać partnera stosowana jest między innymi taktyka miłości i troski opierająca się na okazaniu dowodów swojego oddania względem drugiej osoby<sup>66</sup>.

W utworze „Nigdzie już nie znajdziesz” widać dążenie podmiotu lirycznego do uzyskania bliskości z partnerem, szczerą wymianę myśli i uczuć. Ponadto można dostrzec zaangażowanie kobiety w tę relację, chęć jej utrzymania, próbę ratowania związku. Zauważalny jest brak intymności i namiętności pomiędzy partnerami, przy jednoczesnym zaangażowaniu kobiety pragnącej dowieść, że to właśnie ona jest w stanie najlepiej zaspokoić potrzeby swojego mężczyzny, ponieważ poznała go na tyle dobrze, że wie w jaki sposób zadziałać, tak aby być dla niego wsparciem. Relacja opisana w tej piosence przypomina fazę związku pustego, gdzie utrzymane jest zaangażowanie jako decyzja partnerów o pozostawaniu w relacji miłosnej, jednak kobieta poprzez swoją otwartość dąży do odbudowania bliskości z partnerem. Poza tym stara się mu udowodnić, że pozostanie z nią w związku i działania zmierzające w celu jego utrzymania, doskonalenia mają sens.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> Block J. D., *Intymność w związku...*, dz. cyt., s. 53.

<sup>61</sup> Albisetti V., *Ból miłości...*, dz. cyt., s. 103.

<sup>62</sup> Wojciszke B., *Psychologia miłości...*, dz. cyt., s. 8.

<sup>63</sup> Tamże, s. 20-21.

<sup>64</sup> Tamże, s. 28.

<sup>65</sup> Mandal E., *Miłość, władza i manipulacja w bliskich związkach*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 139.

<sup>66</sup> Tamże, s. 140.

## 9. „Między brzegami”

Podmiotem lirycznym piosenki „Między brzegami” jest oddana refleksji kobieta, która zastanawia się nad swoim życiem. Kobieta dostrzega jak wiele dobra i korzyści otrzymała w swoim życiu, jednak podczas tych rozważań pojawia się w niej myśl jak długo ten stan może się utrzymać („Czasem myślę, że dostałam już wszystko/ Zastanawiam się jak długi jest most”<sup>67</sup>). „Ja” liryczne w swoich przemyśleniach wskazuje na most, a zgodnie ze słownikami symboli wyraża on „przejście z jednego stanu w drugi, zmianę bądź pragnienie zmiany”<sup>68</sup>, a także „połączenie między dwoma miejscami, rzeczami, ludźmi oddzielonymi przestrzenią” odczytywany w tym szerokim znaczeniu jako „symbol połączenia i pośredniczenia”, poza tym może być rozpatrywany jako „pokonanie czegoś w sensie przewyciężenia”<sup>69</sup>. Ponadto most może być postrzegany między innymi jako stałość, wybór i trudność<sup>70</sup>. W słowach podmiotu lirycznego most może symbolizować miejsce pomiędzy dwoma różnymi sposobami doświadczania życia, stałość, zmianę i wybór. Kobieta zauważa, że są dwie możliwości postrzegania życia, jedna to ta ciemna, związana z negatywnymi stanami, emocjami, a druga to ta jasna połączona z optymizmem, radością, koncentracją na doznawanym dobru („Pomiędzy brzegiem zbyt ciemnej nocy/ A brzegiem zbyt jasnego dnia”<sup>71</sup>). Jednak widoczne jest, że każdy z tych etapów jest potrzebny przez jakiś czas, że dzięki tym trudniejszym chwilom człowiek staje się silniejszy i zmierza w kierunku dobrostanu („To jest noc, która daje nowy dzień/ Słońca blask co po burzy zjawia się”<sup>72</sup>). Most może być tutaj symbolem rozdzielającym te dwa przeplatające się ze sobą okresy w życiu człowieka, pokazywać pewną stałość tej sytuacji, a jednocześnie wybór nastawienia, możliwość zmiany i przewyciężanie trudności.

Kobieta ma świadomość, że nigdy nie pozna praw według których następują po sobie pewne zdarzenia, skąd w jej życiu niespodziewanie pojawia się „skarb”, prawdopodobnie ukochany człowiek, mimo że tak naprawdę nie oczekiwała tego („Nigdy nie zgadnę więc dlaczego/ Nagle mi skarb podsuwa los/ Choć nie o to prosiłam go”<sup>73</sup>). Osoba mówiąca w utworze zdaje sobie sprawę z tego, że to, co ma jest dla niej ważne, że przyzwyczaiła się do obecnego stanu, dlatego czasem pojawia się w niej obawa utraty tego wszystkiego na czym jej zależy („Czasem boję się, że stracę to wszystko”<sup>74</sup>). Jej lęk wiąże się z tym, że zanim odnajdzie się w nowej rzeczywistości, najpierw będzie musiała się zmierzyć ze stratą i wtedy nie będzie potrafiła ukryć łez („Nie ukryję łez/ Nim znajdę się znów”<sup>75</sup>). Przymuszczalnie kobieta nie chce pokazać innym swojej słabości, którą z tym okazaniem smutku utożsamia. Być może podmiot liryczny boi się zmian, ponieważ utraci wtedy poczucie bezpieczeństwa i stałości, nie będzie mógł chociażby przez pewien czas wpływać na swoje zachowanie, mieć

---

<sup>67</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>68</sup> [hasło:] Most [w:] Cirlot J. E., *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s.260.

<sup>69</sup> [hasło:] Most [w:] *Leksykon symboli*, Oesterreicher-Mollwo M. (oprac.), Wydawnictwo ROK Corporation SA, Warszawa 1992, s. 99.

<sup>70</sup> [hasło:] Most [w:] Kopaliński W., *Słownik...*, dz. cyt., s. 233.

<sup>71</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>72</sup> Tamże.

<sup>73</sup> Tamże.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Tamże.

kontroli nad tym co się wydarza i jak on na to reaguje. Warte uwagi jest to, że uważa on, że i tak w pewnym momencie poradzi sobie z ewentualnymi trudnościami, że powróci do stanu harmonii.

Podmiot liryczny w utworze „Między brzegami” docenia to, co ma, co wydarza się w jego życiu, a jednocześnie obawia się utraty tych posiadanych dóbr, ponieważ wiąże się to z chwilowym stanem dezorientacji w jego życiu. Rozumie on, że nie ma wpływu na wiele sytuacji, a także to, że zarówno trudne momenty w życiu człowieka, jak i te pozytywne są potrzebne. Ma świadomość, że problemy z którymi być może będzie musiał się zmierzyć, nie są czymś trwałym, a stanowią jakiś etap, wyzwanie i podlegają zmianom ku czemuś dobremu.

## 10. „Miłość jak lód”

Podmiotem lirycznym utworu „Miłość jak lód” jest kobieta, która zмага się ze swoimi emocjami, która zrozumiała swoją sytuację i zachowanie swoje, i ważnego dla niej człowieka, którego obdarzyła zaufaniem i nadzieją na poprawę swojego stanu psychicznego. Adresatem słów osoby mówiącej w tekście jest mężczyzna, którego pokochała, jednak ich relacja z czasem stała się trudna. Kobieta informuje swojego słuchacza, że daje sobie szansę na ponowne obdarzenie go uczuciem, tak jak kiedyś, kiedy mogła mu zaufać i pokładała w nim swoje nadzieje („Słońce pozwala mi/ Kochać ciebie/ Tak jak dawniej”<sup>76</sup>). Osoba mówiąca w utworze zauważa, że te pozytywne przekonania na jego temat, które rodzą się w niej rano, razem z widokiem słońca, wieczorem znikają („Wieczór zamyka mi/ Przed tobą/ Wszystkie drzwi”<sup>77</sup>). Prawdopodobnie wieczorem kobieta odczuwa nieobecność fizyczną bądź emocjonalną ukochanego, dlatego też zastanawia się nad przyszłością, ponieważ ten niespodziewany brak uczuć jest jej dobrze znany („Myślę co będzie dalej/ Znam ten nagły chłód”<sup>78</sup>). Prawdopodobnie podobna sytuacja miała już miejsce. Kobieta wie, że brak okazywania uczuć ze strony partnera wprowadza w jej spokój niepewność, że jej ponowna wiara w to, że wszystko co się wydarzyło w ich relacji można naprawić i że za sprawą ukochanego ona się zmieni oraz rozczarowanie jego postępowaniem wprowadzają niepokój w jej życie („Gubi mnie znów/ Miłość jak lód/ Choć wierzyłam że/ Dzięki tobie zmienię się”<sup>79</sup>). Bohaterka tekstu stawia granicę, asertywnie prosi bliskiego jej człowieka, by nigdy ponownie nie zadawał jej pytań o to, czy mogła bardziej go kochać („Nigdy już nie pytaj mnie/ Czy mogłam bardziej kochać cię”<sup>80</sup>). Te słowa mogą sugerować, że kobieta uprzednio uwierzyła, że to ona ponosi odpowiedzialność za to, jak wygląda ich relacja. Być może mężczyzna wywołał w niej poczucie winy. Słowa „choć wierzyłam, że dzięki tobie zmienię się”<sup>81</sup> mogą wskazywać, że kobieta uzależniła od swojej zmiany i pomocy mężczyzny satysfakcję ze swojego życia. Jednak po tym, jak zrozumiała, że jego miłość, a raczej jej brak, nie są wynikiem jej zachowania, że ona zaangażowała się w przeciwieństwie do swojego partnera w ten związek, poprosiła o uszanowanie jej granic. Nowy dzień i wschodzące razem z nim

<sup>76</sup> Tamże.

<sup>77</sup> Tamże.

<sup>78</sup> Tamże.

<sup>79</sup> Tamże.

<sup>80</sup> Tamże.

<sup>81</sup> Tamże.



słońce sprawiają, że kobieta na nowo uczy się ufać ludziom („Słońce pozwala mi/ Ufać ludziom/ Tak jak dawniej”<sup>82</sup>). Wieczór jednak oddala ją od nich i zostaje sama ze swoimi problemami, chroniąc siebie przez pokazaniem prawdziwych emocji tkwiących w niej, które są negatywne („Wieczór zamyka mi/ Przed nimi wszystkie drzwi/ Chowam się w swej jaskini/ Złych nut/ I myśli złych”<sup>83</sup>).

Podmiot liryczny doświadcza podobnych stanów. Najpierw w odniesieniu do partnera kiedy rozpoczynający się dzień umożliwia mu ponowne obdarzenie go miłością, a wieczór pozbawia go kontaktu z nim. Później w relacji z ludźmi kiedy w trakcie dnia po raz kolejny otwiera się na zaufanie im, a wieczorem traci sposobność przebywania wśród nich. Efektem każdej z analogicznych sytuacji jest pozostanie „ja” lirycznego z własnymi myślami i emocjami w samotności. Świadomość swojego położenia i jego konsekwencji dla osoby mówiącej w utworze, sprawia, że decyduje się ona na wyrażenie asertywnej postawy wobec ukochanego, aby nie wprowadzał jej w poczucie winy zarzutem o zbyt słabym jej zaangażowaniu w tę relację.

Szacunek do siebie i zachowanie racjonalnego optymizmu w postrzeganiu pozytywnych zdolności ludzkości tworzą uczucie zaufania. Jednymi z widocznych jego elementów w relacji z innymi są szacunek, komunikatywność, szczerłość, prawda, wolność, uczucie, przebaczenie, współuczestnictwo, brak dominacji. Brak zaufania odbierany jest jako kluczowy element w separacjach uczuciowych<sup>84</sup>. Ludzi, którzy posiadają zdolność otrzymywania zaufania lub obdarzania nim w relacjach miłosnych cechuje szacunek do siebie, pewność własnych uczuć i dobrych stron, a co najważniejsze szanują oni osobowość drugiego człowieka. Szacunek i czułość są składnikami, które najbardziej wpływają na możliwość doświadczania satysfakcjonującego związku. Zaufanie pomiędzy zakochanymi w sobie ludźmi pojawia się spontanicznie, jednak później, gdy związek wkracza w kolejne etapy rozwoju trzeba je zdobywać, budować<sup>85</sup>. Ponowne zaufanie drugiemu człowiekowi, po doznaniu rozczarowania ze strony jakiegokolwiek osoby, w której złożyło się swoje nadzieje, jest aktem odwagi i decyzją życiową, jest ono także ważne aby zachować właściwą higienę psychiczną<sup>86</sup>.

Osoba mówiąca w utworze „Miłość jak lód” obdarzyła zaufaniem ważnego dla niej mężczyznę, po czym utraciła to uczucie w wyniku pewnych wydarzeń dziejących się pomiędzy nimi. Następnie dokonała wyboru, że chce odbudować swój związek z partnerem i na nowo mu ufać. Widząc brak zaangażowania ze strony partnera, szczerze wyraziła swoje stanowisko w tej sprawie. Kobieta uczy się ponownie ufać ludziom, jednak gdy ich nie ma w pobliżu zostaje sama ze swoimi problemami.

## 11. „Gdybyś tylko chciał”

Podmiotem lirycznym w utworze „Gdybyś tylko chciał” jest zakochana kobieta, która marzy o tym, by obiekt jej uczuć dostrzegł ją wśród innych ludzi. Jednocześnie rozważa jak wówczas wyglądałaby ich relacja.

Osoba mówiąca w tekście wyobraża sobie, jaką relację mogłaby stworzyć z człowiekiem, którym jest zafascynowana („Będę Twoim echem/ Gdy zawołasz mnie/

---

<sup>82</sup> Tamże.

<sup>83</sup> Tamże.

<sup>84</sup> Albisetti V., *Ból miłości...*, dz. cyt., s. 101.

<sup>85</sup> Tamże, s. 102.

<sup>86</sup> Tamże, s. 101.

Wiatrem, co wraz z burzą/ Zrywa się<sup>87</sup>). W jej wizji widoczne jest to, że współgrałaby z potrzebami atrakcyjnego dla niej mężczyzny, którego nie zna osobiście. Spotyka go czasami na ulicy, jednak wierzy w to, że spełni się jej marzenie o związku z nim („Kiedy na ulicy/ Czasem mijasz mnie/ Wierzę w to że spełni się sen<sup>88</sup>). Chce sprawić, żeby mężczyzna zainteresował się nią, licząc na to, że gdy już zwróci na nią uwagę, to zechce zbudować z nią relację miłosną („Może jeszcze/ O tym nie wiesz/ Może jeszcze/ Muszę bardziej starać się<sup>89</sup>). Kobieta liczy, że obiekt jej uczuć domyśli się i w końcu dostrzeże ją, zainteresuje się nią („Ale gdybyś tylko chciał/ Pomóc swej wyobraźni/ Mógłbyś wreszcie dostrzec mnie/ Na drodze swej<sup>90</sup>). Jest przekonana, że wtedy będą stanowić komplementarną jedność, że ona zapewni mu to czego on potrzebuje, że będzie obok niego („Będę Twym oddechem/ Kiedy skończysz biec/ Drzewem które/ Da Ci swój cień<sup>91</sup>”). Osoba mówiąca w utworze przebywając wśród innych ludzi, zwraca uwagę na bliską obecność swojego idealnego kandydata na partnera („Miasto mnie kołysze/ Wciąga ludzi tłum/ Jesteś obok/ Tak blisko już<sup>92</sup>). Nadal pokłada duże nadzieje w tym, że mężczyzna ją dostrzeże, gdy ona będzie się angażowała w to, by on zwrócił na nią swoją uwagę („Może jeszcze/ Muszę bardziej starać się<sup>93</sup>). Bohaterka tekstu oczekuje, że obdarzony jej uwagą i nadziejami mężczyzna, gdy już ją zauważy wśród innych ludzi, to odmieni jej życie, poprawi jego jakość („Ale gdybyś tylko chciał/ Pomóc swej wyobraźni/ Mógłbyś wreszcie dostrzec mnie/ Na drodze swej/ Ale gdybyś tylko chciał/ Mógłbyś coś/ W moim życiu wreszcie zmienić<sup>94</sup>). Podmiot liryczny uzależnia swoje szczęście od człowieka, który nie zdaje sobie z tego sprawy, a w dodatku nie jest w związku z tym w stanie pomóc w realizacji tej potrzeby. „Ja” liryczne nie podejmuje bezpośredniego działania zmierzającego ku polepszeniu swojej sytuacji, poznaniu atrakcyjnego dla siebie człowieka, oczekując inicjatywy z jego strony, a tym samym odbierając sobie poczucie sprawczości. Taka decyzja wiąże się prawdopodobnie z obawą przed odrzuceniem i brakiem odpowiedzialności za swoje życie oraz samoutrudnianiem, podświadomym utrudnianiem sobie realizacji swojego pragnienia.

Miłość jest istotnym uczuciem dla każdej istoty ludzkiej. W przypadku, gdy człowiek ustali sobie jako priorytet doświadczenie bycia kochanym przez drugą osobę w taki sposób, że uzależnia od realizacji tego pragnienia swój dobrostan, poczucie szczęścia i harmonię wewnętrzną wówczas staje się „hetero-zależny” w tym znaczeniu, że oddaje komuś swoją stabilność emocjonalną. To sprzyja powstawaniu rozczarowań i frustracji, ponieważ nikt nie ma wpływu na otrzymywanie miłości od innych. W związku z tym znacznie lepiej jest koncentrować się na obowiązkach kochania oraz na własnej autonomii, która jest jedną z podstawowych cech osobowości dojrzałej w aspekcie psychologicznym<sup>95</sup>. Osoba mówiąca w utworze „Gdybyś tylko chciał” wykazuje silne potrzeby kochania i bycia kochaną, a pragnienie ich realizacji w pełni uzależnia od atrakcyjnego dla niej człowieka, uzależniając od niego swoje samopoczucie i jakość życia.

<sup>87</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>88</sup> Tamże.

<sup>89</sup> Tamże.

<sup>90</sup> Tamże.

<sup>91</sup> Tamże.

<sup>92</sup> Tamże.

<sup>93</sup> Tamże.

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> Mina C., *Psychologia...*, s. 62.

## 12. „Gdy nie słycać braw”

Podmiotem lirycznym w tekście piosenki „Gdy nie słycać braw” jest osoba posiadająca pewne doświadczenie i mądrość, którymi dzieli się z odbiorcą swoich słów, udziela mu wskazówek dotyczących życia i realizacji swoich marzeń. Stosunek osoby mówiącej i adresata jej wypowiedzi przypomina relację mistrz – uczeń.

Pierwszą radą, której udziela mentor swojemu rozmówcy jest dostosowanie się do obowiązujących zasad („Raz i dwa/ I równo stań w szeregu<sup>96</sup>”). Bardzo ważne jest to, aby zwrócił on uwagę na początek swoich działań, ponieważ efekt który osiągnie będzie uzależniony od zaangażowania w pierwsze etapy aktywności w danym obszarze („Taka będzie meta jaki start<sup>97</sup>”). Te zalecenia pokazują jak duże znaczenie ma pełne zaangażowanie w realizację danego zamierzenia, od samego początku, wskazują, że z efekt, mniej lub bardziej pożądanym. Kolejna wskazówka podmiotu lirycznego dotyczy pokochania przez „uczniar” tej drogi, na którą wkracza, bez względu na to czy inni ją zaakceptują, zwłaszcza, że prawdopodobnie nie będą pochwalali jego wyboru („Pokochaj ten bieg/ Braw nie słyszysz więc<sup>98</sup>”). Polubienie tego, co robi jest istotne ze względu na to, że potrzebna mu będzie wytrwałość w działaniu, zwłaszcza, że nie może liczyć na zrozumienie wyboru swojej drogi życiowej ze strony innych, a zatem i na ich wsparcie w tym zakresie. Osoba mówiąca w utworze radzi swojemu słuchaczowi, by podążał za swoim celem, nawet gdy nikt nie udzieli mu aprobaty („Naucz się biec gdy nie słycać braw<sup>99</sup>”). Poza tym ważne jest aby kochał ludzi, nawet jeśli ktoś nie odwzajemnia jego uczuć. Kluczowe jest, aby po prostu doceniał każdy dzień i korzystał z możliwości, które ma, póki jeszcze posiada poczucie sensu, którym jest jego życiowy cel („Kochać gdy ktoś nie jest tego wart/ Tak zwyczajnie zachłysnąć się dniem/ Póki jeszcze masz swój cel<sup>100</sup>”). Doświadczony człowiek ostrzega, że przed rozpoczynającym działanie będą przeszkody, czasami naturalne na które nie ma wpływu, a czasami bariery ze strony innych ludzi, ponieważ mogą mu oni zazdrościć sukcesu („Deszcz i wiatr/ I ręki Ci nie poda/ Ten co ma/ Na plecach napisane/ Numer dwa/ Choć dobrze go znasz<sup>101</sup>”). Pomimo tego, że wydaje mu się, że dobrze zna niektórych ludzi, to jednak mogą oni zachowywać się inaczej w momencie, kiedy on odniesie zwycięstwo w dziedzinie, w której będą rywalizować. Wówczas podjęta aktywność i zaangażowanie mogą zostać niedocenione przez innych, jednak doradca zachęca do podjęcia działania nawet pomimo braku akceptacji ze strony innych, darzenia miłością bez względu na to czy druga strona docenia jego uczucia i zaangażowanie. Ponadto podmiot liryczny rekomenduje zwracanie uwagi na to, co dobre, co jest istotne dla słuchacza, ponieważ kluczowe jest to, do czego się dąży, że ma się w sobie to poczucie spełnienia w ważnym dla siebie obszarze życia.

Utwór „Gdy nie słycać braw” stanowi zbiór życiowych wskazówek, pokazujący jak ważne jest to aby podążać za wewnętrznym głosem, pasją, miłością do ludzi bez względu na to czy innym się to spodoba czy wręcz przeciwnie. To właśnie taka aktywna postawa pozwala utrzymać człowiekowi sens życia i niezależność emocjonalną, będącą fundamentem dojrzalej osobowości.

---

<sup>96</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>97</sup> Tamże.

<sup>98</sup> Tamże.

<sup>99</sup> Tamże.

<sup>100</sup> Tamże.

<sup>101</sup> Tamże.

### 13. „Złota brama”

Dziesiątą piosenką na płycie „Teraz płynę” jest „Złota brama”<sup>102</sup>. Warto przyjrzeć się symbolice każdego z tych słów użytych w tytule, by poznać sens przesłania autorki, które jak sama przyznała odnosi się do niespełnionej miłości i niezrealizowanych pragnień. Kozidrak wskazała, że napisała tekst, będący ostrzeżeniem dla kobiet poszukujących miłości zagranicą, z dala od rodzinnego miejsca zamieszkania w nadziei na polepszenie swojej sytuacji i pomyślny rozwój wydarzeń<sup>103</sup>. Brama symbolizuje wejście i miejsce, które się zaraz za nią znajduje, zawierające w sobie tajemnicę i moc<sup>104</sup>, a także „przejście z jednej sfery do innej”<sup>105</sup>, zaś złoto – doskonałość, niezmiennosc i wieczność<sup>106</sup>. Tytuł utworu Kozidrak, po zapoznaniu się z jego treścią, można rozumieć jako nadzieję na poprawę swojej sytuacji, na wyjście z trudnego położenia i wejście na nowy, atrakcyjny etap życia, wyzwolenie od doznawanej krzywdy.

Podmiotem lirycznym w utworze „Złota brama” jest osoba, która opowiada historię zniewolonej przez mężczyznę kobiety, która została pozbawiona przez niego paszportu i poddana przemocy. Poniżona kobieta próbowała uwolnić się z tej sytuacji, jednak jej działanie zakończyło się niepowodzeniem.

Pozbawiona wolności kobieta miała szansę, żeby zmienić swoje życie i odciąć się od tego co wiązało się z odebraniem jej godności i wzbudzaniem w niej niepokoju („Miała chwilę żeby wstać i wyjść/ Zrzucić z siebie cały strach/ I wstyd/ Tamtych nocy”<sup>107</sup>). Prawdopodobnie kobieta doznawała przemocy zarówno fizycznej jak i psychicznej, na co wskazują słowa podmiotu lirycznego odnoszące się do strachu i wstydu. Bohaterka tekstu była zdeterminowana do podjęcia aktywności w celu wyzwolenia się z opresji. Okazji w poprawie swojego położenia upatrywała w przebywaniu w miejscu publicznym, co wnioskować można na podstawie słów „obok ludzie snuli się jak dym”<sup>108</sup>. Zgodnie ze słownikiem symboli dym odnosi się między innymi do zasłony, ciemności, zmęczenia umysłu oraz domowego utrapienia<sup>109</sup>. Kobieta przebywając wśród innych ludzi, korzystając z osłony tłumu, zajętego swoimi sprawami, miała możliwość, chociażby niewielką, by odmienić swoje życie, które zdecydowanie jej nie odpowiadało i była zdeterminowana by podjąć próbę ucieczki od oprawcy („Obok ludzie snuli się jak dym/ Była pewna, że ma dość żyć tu/ Tak daleko”<sup>110</sup>). Podjęta przez kobietę próba ucieczki zakończyła się niepowodzeniem i pozbawiła ją nadziei na realną poprawę sytuacji („Rozpadła się/ Zniknęła gdzieś/ Złota brama/ Przez którą miała przejść/ Jasna jak dzień/ Piękna jak sen/ Niespełniony sen”<sup>111</sup>). Okazja na odebranie mężczyźnie swojego paszportu i ucieczkę trwała chwilę, jednak zakończyła się niepomysłnie dla ofiary przemocy („Miała chwilę żeby wstać i wyjść/ Wyrwać paszport z jego ręk/ I biec/ Biec, co sił/ Tak daleko”<sup>112</sup>).

<sup>102</sup> Tamże.

<sup>103</sup> Tutka E., *Bajm. Płynie w nas...*, dz. cyt., s. 244.

<sup>104</sup> [hasło:] Brama, drzwi, wrota [w] Biedermann H., *Leksykon...*, dz. cyt., s. 41.

<sup>105</sup> [hasło:] Drzwi, brama, wrota [w:] *Leksykon symboli*, Oesterreicher-Mollwo M. (oprac.), dz. cyt., s. 36.

<sup>106</sup> [hasło:] Złoto [w:] *Leksykon symboli*, Oesterreicher-Mollwo M. (oprac.), dz. cyt., s. 185.

<sup>107</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>108</sup> Tamże.

<sup>109</sup> [hasło:] Dym [w:] Kopaliński W., *Słownik...*, dz. cyt., s. 74.

<sup>110</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>111</sup> Tamże.

<sup>112</sup> Tamże.

Najbardziej dramatycznym zjawiskiem do jakiego może dojść w relacjach międzyludzkich jest przemoc, która może przybierać formę przemocy fizycznej, emocjonalnej i seksualnej. Zespół zachowań sprawcy, obejmujący atak, nadzór i kontrolę, jest zamierzony i instrumentalny, zmierzający do zniewolenia ofiary, pozbawienia jej autonomii myślenia i działania oraz zmuszenie jej do realizacji jego żądań i potrzeb. Elementami każdego aktu przemocy są: afekt który wyraża gniew, zachowanie przejawiające się w zadawaniu bólu i intencja, którą jest wyrządzenie krzywdy<sup>113</sup>. Powodem ataku gwałciiciela nie jest zaspokojenie seksualne, a przemoc, agresja, kontrola, siła, sadyzm, natomiast seks stanowi narzędzie do ich osiągnięcia. W nielicznych przypadkach intencją jest gratyfikacja seksualna, wtedy również jest ona połączona z celami agresywnymi<sup>114</sup>.

Podmiot liryczny utworu „Złota brama” opowiedział historię kobiety, która pozbawiona wolności, była zdecydowana pomóc sobie w tej niekorzystnej sytuacji i wyzwolić się od doznawanej przemocy. Podjęta przez bohaterkę utworu aktywność nie przyniosła pożądanego przez nią rezultatu.

#### 14. „Lazurowy sen”

Kolejnym utworem na omawianej płycie Kozidrak jest piosenka pod tytułem „Lazurowy sen”<sup>115</sup>. Sen symbolizuje między innymi życie, świat, przemijanie i słodycz życia<sup>116</sup>, zaś lazurowy, zgodnie ze słownikiem języka polskiego, oznacza błękitny<sup>117</sup>. W kontekście tego utworu połączenie tych słów odnosi się do przemijania tego, co piękne. Podmiotem lirycznym w tym tekście jest zakochana kobieta, która pragnie aby ten czas, który spędza z obiektem swoich uczuć trwał jak najdłużej, jednak ma świadomość, że za jakiś czas nastąpi zmiana w ich relacji, rozstaną się. Adresatem jej słów jest mężczyzna, budzący w niej niesamowite doznania.

Kobieta dobrze zna swojego towarzysza, jest w stanie przewidzieć jego pytanie i rozpoznaje typowe dla niego zachowania, kiedy uwaga płci pięknej koncentruje się na nim („Dobrze wiem, o co spytasz mnie/ Dobrze wiem, o co spytasz mnie/ Mrużysz oczy/ Kiedy patrzy kobieta”<sup>118</sup>). Osoba mówiąca w utworze oznajmia mężczyźnie, że daje mu szansę na to, aby mógł ją bliżej poznać, aby mogli stworzyć więź („Mógłbyś lepiej/ Lepiej poznać mnie”<sup>119</sup>). Kobieta jest zafascynowana swoim rozmówcą, jego skupieniem kiedy na niego patrzy, prawdopodobnie próbując wtedy zrozumieć jej intencje. Bohaterka tekstu pragnie, aby ta chwila, kiedy są razem pozostała na stałe, by nie doszło do momentu, kiedy się rozstaną („Niech nie kończy się lazurowy sen”<sup>120</sup>), a przynajmniej niech to nastąpi później, ponieważ zależy jej, aby ten wspólny czas

---

<sup>113</sup> Mandal E., *Miłość, władza i manipulacja...*, dz. cyt., s. 205.

<sup>114</sup> Wysocka-Pleczyk M., *Stereotypy ofiar przemocy a proces pomagania* [w] *Przemoc i marginalizacja. Patologie społecznego dyskursu*, red. Przemysław Piotrowski, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2004, s. 226-227.

<sup>115</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>116</sup> [hasło:] Sen i sny [w:] Kopaliński W., *Słownik...*, dz. cyt., s. 369.

<sup>117</sup> [hasło:] Lazurowy [w:] Drabik L., Kubiak-Sokół A., Sobol E., Wiśniakowska L. (oprac.), *Słownik języka polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 393.

<sup>118</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>119</sup> Tamże.

<sup>120</sup> Tamże.

jeszcze trwał („Nie od razu/ Nie od razu nie/ Nie od razu”<sup>121</sup>). Kobieta ma świadomość, że w pewnym momencie i tak mężczyzna pozostanie jej wspomnieniem, jednak koncentruje się na bieżącej sytuacji pomiędzy nimi („Nie od razu/ Znikniesz jak lazur”<sup>122</sup>). Być może jej przypuszczenia są związane ze stopniowym wejściem na kolejny etap każdej relacji lub z ewentualną możliwością rozpadu związku. W tym momencie jednak liczy się dla niej to, co dzieje się pomiędzy nią i tym mężczyzną, ich wzajemne uwodzenie siebie i bliskość.

## 15. „Biały stół”

Utwarem zamykającym płytę „Teraz płynę” Beaty Kozidrak jest „Biały stół”<sup>123</sup>, który jak wyznała autorka tekstu stanowił dla niej duże wsparcie w przeżyciu śmierci ojca<sup>124</sup>. Biel jest barwą śmierci i żałoby, symbolem czystości, doskonałości, nieskażonej niewinności<sup>125</sup>. Stół natomiast powszechnie kojarzy się z miejscem spotkań, rozmowy, uroczystości rodzinnych, a nakrycie stołu białym obrusem z doniosłym wydarzeniem i odświętnym jego przeżywaniem i tak też należy odczytywać znaczenie tytułu piosenki zamykającej omawiany album.

Podmiotem lirycznym w utworze „Biały stół” jest kobieta, która tęskni za bardzo ważnym dla niej człowiekiem. Jest pewna, że jego powrót zupełnie odmieniłby jej samopoczucie i podejście do wielu spraw, w pełni skoncentrowałaby się na nim, pozostawiając wszystkie sprawy bieżące. Piosenka ma charakter apostrofy skierowanej do bliskiej osoby, wyraża tęsknotę, świadomość niewypowiedzianych słów oraz poczucie niemożności pożegnania z ważnym człowiekiem, którego fizycznie już nie ma.

Piosenka rozpoczyna się obietnicą, że jeżeli mężczyzna kiedyś powróci to kobieta przygotuje dla niego stół, który przykryje białym obrusem, powita go jako wyjątkowego gościa („Jeżeli kiedyś wrócisz/ Nakryję biały stół”<sup>126</sup>). Poza tym dzięki możliwości spotkania z nim, zmieniłby się również jej stan emocjonalny, zamiast smutku jej wnętrzu wypełniłby spokój i radość z jego przybycia („Uciszę w sobie smutek/ Radosny będzie dom”<sup>127</sup>). Kobieta ma wyrzuty sumienia względem tego człowieka, jest świadoma tego w jaki sposób jej zachowanie mogło wpłynąć na niego, żałuje tego, że sprawiała mu przykrość i przeprasza za wszystko, co mogło wywołać w nim poczucie zranienia („Przepraszam Cię za wszystko/ Co we mnie było złe/ Dziś dobrze to rozumiem/ Czym zraniłam Cię”<sup>128</sup>). Osoba mówiąca w utworze otwarcie wyraża swoją tęsknotę i przypuszcza, że mężczyzna do którego kieruje swoje słowa zna jej stan emocjonalny („Tęsknię tak za Tobą/ Chyba już wiesz”<sup>129</sup>). Podmiot liryczny przypuszcza, że zmarły i bliski mu człowiek, będąc poza światem ziemskim może być świadomy tego, co się z nią aktualnie dzieje. Bohaterka tekstu przewiduje również, że ważny dla niej mężczyzna może chcieć poznać odpowiedzi na jakies istotne dla niego pytania, oczekiwać wyjaśnień („Jest coś/ Co pewnie wiedzieć

<sup>121</sup> Tamże.

<sup>122</sup> Tamże.

<sup>123</sup> Tamże.

<sup>124</sup> Tutka E., *Bajm. Płynię w nas...*, dz. cyt., s. 244.

<sup>125</sup> [hasło:] Biel [w:] Biedermann H., *Leksykon...*, dz. cyt., s. 35.

<sup>126</sup> Kozidrak B., *Teraz...*, dz. cyt.

<sup>127</sup> Tamże.

<sup>128</sup> Tamże.

<sup>129</sup> Tamże.

chcesz”<sup>130</sup>). Słowa „Przez ten cały czas/ Świt/ Był wtedy bliski gdy/ Czulałam cię tak/ Pod skórą jak...” i dodane na końcu utworu, po tym refrenie, „Byś był” mogą oznaczać sny kobiety, w których persona grata przebywa razem z nią, a czas ten trwa do momentu nadejścia kolejnego dnia albo wspomnienia w których przywołuje wspólnie spędzone chwile. Kobieta zapewnia, że gdyby ważny dla niej mężczyzna pojawił się ponownie w jej życiu, to ona obudzi w nim uczucia i poświęci swój czas wyłącznie jemu i ich relacji („Jeżeli kiedyś wrócisz/ Rozpalę w Tobie żar/ Nic się nie będzie liczyć/ Po prostu ty i ja”<sup>131</sup>). Wówczas na znaczeniu straciłyby rozmowy z innymi ludźmi, popularność i wiążące się z nią konsekwencje i zmierzanie w kierunku samorealizacji, ponieważ to właśnie ten człowiek jest dla niej priorytetem („Umilkną telefony/ Ten sławy cały zgiełk/ I wciąż nienasycony/ Życia bieg”<sup>132</sup>).

Piosenka „Biały stół” może być również odbierana jako tęsknota za żyjącym ukochanym i nadzieja na jego ponowne pojawienie się w życiu podmiotu lirycznego, wspomnienie wspólnych doświadczeń i deklarację gotowości do zmian, jeśli kontynuacja bliskiej relacji będzie możliwa.

## 16. Podsumowanie

Teksty z drugiej solowej płyty Beaty Kozidrak zatytułowanej „Teraz płynę” poruszają tematykę uczuć, relacji międzyludzkich oraz ukazują postawy życiowe, które łączą się ze sobą w większości utworów. W utworze „Na Chłodnej”, otwierającym album, przedstawiono uczucia wyrażające pragnienie bliskości, miłości, potrzebę kochania i bycia kochanym oraz nadzieję na spełnienie tego pragnienia, a także postawę akceptacji rzeczywistości i swojej sytuacji z ufnością na możliwość jej poprawy za sprawą odnalezienia odpowiedniego człowieka, z którym można zbudować trwałą relację. W następującym po nim „Teraz płynę” widoczne jest uczucie radości z obecności ukochanego, a także zawarte w tekście postawy odnoszące się do sposobu traktowania życia, jako gry w znaczeniu uczenia się danej sztuki i uzyskiwania różnych efektów włożonego w tą aktywność wysiłku, grzechu w odniesieniu do ulegania słabościom i wiary w poprawę swojego zachowania oraz sens tego co się dzieje w życiu człowieka, zewu – poczucia realizacji własnej misji życiowej z ukochaną osobą, cudu – dostrzegania piękna życia oraz wpływu jednostki na swój dobrostan, ewentualnie możliwości wpływania na samopoczucie innych ludzi. „Nie pokonam sercem skał” pokazuje uczucie pragnienia doświadczenia wspólnego czasu i doznań seksualnych z atrakcyjnym mężczyzną przez kobietę, która wykazuje postawę uległości wobec niego, łamiąc swoje dotychczasowe wartości. Relacja pomiędzy kobietą a mężczyzną ukazana w tym utworze opiera się na pożądaniu, uwodzeniu i poddaniu się temu zabiegowi. „Tak wiem” dotyczy relacji opartej na układzie, który odpowiada obydwu stronom, bazującym na korzyściach seksualnych i adrenalinie potajemnych spotkań. Doznawane przez kobietę uczucia to pewna bliskość partnera, nawet gdy nie ma go fizycznie przy niej, a jednocześnie oddalenie emocjonalne, gdy jest tuż obok. Kobieta wykazuje postawę pełną akceptacji sytuacji własnej i swojego kochanka, ich wzajemnych potrzeb, a także uleganie sile namiętności bez podjęcia próby budowania związku. „Nigdzie już nie znajdziesz” prezentuje relację oddalenia emocjonalnego

---

<sup>130</sup> Tamże.

<sup>131</sup> Tamże.

<sup>132</sup> Tamże.

dwojga ludzi od siebie, postawę kobiety wyrażoną w podjęciu próby ratowania związku i przywrócenia w nim bliskości pomiędzy partnerami. Uczucia, jakie tkwią w kobiecie to potrzeba potwierdzenia sensowności jej starań i zaangażowania w utrzymanie i odbudowanie relacji. „Między brzegami” ukazuje uczucie zadowolenia z aktualnie posiadanych dóbr, ale także obawę przed ich utratą i wiążącym się z tym chwilowym brakiem wpływu na to, co się wydarza gdy pojawiają się takie nieprzewidziane trudności. W tym utworze zauważalna jest postawa akceptacji zarówno trudnych, jak i dobrych momentów w życiu człowieka, rozumienie ich sensowności, wdzięczność za pozytywne aspekty własnego życia i przekonanie, że niezależnie od tego, co się wydarzy to dana osoba poradzi sobie z pojawiającymi się przeszkodami i że są one jedynie chwilowe. „Miłość jak lód” pokazuje relację, w której podjęto nieudaną próbę jej naprawy pomiędzy dwojgiem niegdyś bliskich sobie ludzi, gdzie teraz jedynie kobieta wykazuje zaangażowanie, natomiast brak tego samego u mężczyzny. Uczucia jakie pojawiają się w tym tekście to nadzieja kobiety na odbudowanie relacji miłosnej, jej zawiedzione zaufanie, niepewność przyszłości, a także przewyciężenie własnych obaw przed ponownym zaufaniem innym ludziom. Opiszana postawa to ponowne zaufanie i obdarzenie uczuciem partnera, po którym następuje asertywne wyznaczenie własnych granic, gdy partner zawodzi i jednocześnie podjęcie próby zaufania wobec pozostałych osób. „Gdybyś tylko chciał” pokazuje bierną postawę kobiety, jej brak podjęcia działania zmierzającego do poznania atrakcyjnego dla niej mężczyzny, pozostawanie jedynie w sferze marzeń oraz zależności emocjonalnej od drugiej osoby, której tak naprawdę nie zna osobiście. „Gdy nie słyhać braw” ukazuje rady odnośnie zachowania aktywnej postawy życiowej, opierającej się na: pełnym zaangażowaniu w podjęte działanie, wytrwałości pomimo barier i trudności, miłości, korzystaniu w pełni z możliwości jakie przynosi każdy dzień. „Złota brama” przedstawia relację między ofiarą a katem, polegającą na przemocy i ograniczeniu wolności, a także aktywną postawę kobiety podejmującej działanie zmierzające do wyzwolenia się od swojego oprawcy. „Lazurowy sen” prezentuje relację dwóch osób, spędzających czas w swoim towarzystwie, które są sobą wzajemnie zainteresowane. Postawa, która się wyłania z tego tekstu to przekonanie kobiety, że w pewnym momencie ten związek się zakończy, niewiara w jego trwałość. Być może jest to spowodowane jej gotowością do stworzenia bliskiej więzi z tym konkretnym mężczyzną, przy jednoczesnym dostrzeżeniu tego, że on nie jest w stanie odwzajemnić jej stanu. „Biały stół” ukazuje uczucie tęsknoty za bliską osobą oraz gotowość do zmiany swojej poprzedniej postawy życiowej opierającej się na podążaniu za sukcesami, na pełne skoncentrowanie się na obecności ważnego człowieka, jeśli tylko ponowna relacja z nim będzie możliwa.

Płyte „Teraz płynę” rozpoczyna piosenka „Na Chłodnej” odnosząca się do tęsknoty za uczuciem bliskości ze strony drugiej osoby, potrzebą spotkania człowieka z którym można zbudować związek, a wieńczy „Biały stół” opowiadający o tęsknocie za konkretną persona grata, której nie ma już fizycznie, jednak pozostaje we wspomnieniach, snach. W pierwszym przypadku jest to tęsknota za uczuciem, którego jeszcze nie doświadczone, a w drugim za relacją, która miała miejsce i dobiegła końca, za którą tęskni się i dla której człowiek jest gotowy zmienić swoje priorytety. Pomiedzy tymi dwoma rodzajami tęsknoty przedstawiono różne doświadczenia, rozciągające się kolejno przez radość z obecności ukochanej osoby w utworze „Teraz płynę”, niedostępność emocjonalną atrakcyjnego człowieka i uleganie sile namiętności w „Nie



pokonałam sercem skał”, romans w „Tak wiem”, próbę ratowania związku w „Nigdzie już nie znajdziesz”, obawę przed zmianami przy jednoczesnym zaufaniu, że można poradzić sobie w każdej sytuacji w „Między brzegami”, po raz kolejny zawiedzione zaufanie w stosunku do partnera w „Miłość jak lód”, bierną postawę i pozostawanie w sferze marzeń o relacji z konkretnym człowiekiem w „Gdybyś tylko chciał”, aktywną postawę i wytrwałość w realizacji celu w „Gdy nie słyhać braw”, przemoc i próbę wyzwolenia się z niej w tekście „Złota brama”, piękne chwile choć rozpatrywane w perspektywie krótkotrwałej relacji w piosence „Lazurowy sen”. Struktura 12 tekstów Kozidrak pokazuje różnorodność doświadczeń ludzkich, mogących się wydarzyć w życiu każdego człowieka, rozpoczynając od nadziei na daną relację, a wieńcząc na zakończeniu danej relacji i tęsknocie za nią.

## **Literatura**

Albiseti V., *Ból miłości. Jak radzić sobie z problemami życia uczuciowego*, Wydawnictwo JEDNOŚĆ, Kielce 1998, s. 53, 55-61, 64-66, 101-103.

Biedermann H., *Leksykon symboli*, Muza SA, Warszawa 2001, s. 35, 41, 310.

Block J. D., *Intymność w związku. Bliskość. Czulość. Akceptacja*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006, s. 53.

Cirlot J. E., *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s.260.

Drabik L., Kubiak-Sokół A., Sobol E., Wiśniakowska L. (oprac.), *Słownik języka polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 393.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2015, s. 74, 233, 362-363, 369.

*Leksykon symboli*, Marianne Oesterreicher-Mollwo (oprac.), Wydawnictwo ROK Corporation SA, Warszawa 1992, s. 36, 99, 185.

Mandal E., *Miłość, władza i manipulacja w bliskich związkach*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 139-140, 205.

Mina C., *Psychologia miłości*, WYDAWNICTWO OO. FRANCISZKANÓW „Bratni Zew”, Kraków 2000, s. 21, 37, 42-43, 45, 61-62.

Pieter J., *Psychologia ogólna. Część III. Uczucia, działanie i osobowość*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1974, s. 6.

Putkiewicz Z., Dobrowolska B., Kukołowicz T., *Podstawy psychologii, pedagogiki i socjologii. Podręcznik dla średnich szkół medycznych*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1981, s. 204-205.

Tutka E., *Bajm. Płynię w nas gorąca krew*, EMI Music Poland, Warszawa 2012, s. 242, 244.

Wojciszke B., *Psychologia miłości. Intymność. Namietność. Zaangażowanie*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000, s. 8, 20-21, 28, 232-233, 239.

Wysocka-Pleczyk M., *Stereotypy ofiar przemocy a proces pomagania [w] Przemoc i marginalizacja. Patologie społecznego dyskursu*, red. Przemysław Piotrowski, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2004, s. 226-227.

## **Dokument muzyczny**

Kozidrak B., *Teraz płynę*, CD, Warszawa: Warner Music Poland, 2010.

## Inne

Grabau A., *Bajm to już instytucja*, <https://www.tygodnikprzeklad.pl/bajm-juz-instytucja/>, [dostęp: 07.08.2020].

Oficjalna strona internetowa zespołu Bajm, <http://www.bajm.pl/historia>, [dostęp: 09.08.2020].

Oficjalna strona internetowa Beaty Kozidrak, <http://www.beatakozidrak.pl/teksty/teraz-plyne>, [dostęp: 04.08.2020].

## **Uczucia, relacje międzyludzkie i postawy zawarte w tekstach piosenek Beaty Kozidrak na płycie „Teraz płynę”**

### Streszczenie

Celem artykułu było przedstawienie uczuć, relacji międzyludzkich i postaw zawartych w tekstach Beaty Kozidrak umieszczonych na jej drugim solowym albumie pod tytułem „Teraz płynę”, co zrealizowano interpretując jej utwory. Tekst „Na chłodnej” przedstawia potrzebę kochania i bycia kochanym, nadzieję kobiety na odnalezienie swojego szczęścia w relacji z drugim człowiekiem. „Teraz płynę” ukazuje różne możliwości postrzegania życia i przede wszystkim koncentruje się na doświadczaniu radości z obecności ukochanej osoby. „Nie pokonam sercem skał” przedstawia relację pomiędzy kobietą i mężczyzną opartą na uwodzeniu i pożądaniu. „Tak wiem” opowiada o romansie, relacji erotycznej pomiędzy kochankami, zaś „Nigdzie już nie znajdziesz” ukazuje zaangażowanie kobiety w odbudowanie bliskości ze swoim partnerem. Utwór „Między brzegami” stanowi zbiór refleksji nad życiem podmiotu lirycznego, dostrzegającego potrzebę pozytywnych i negatywnych zdarzeń, wykazującego zadowolenie z posiadanych dóbr oraz odczuwającego obawę przed utratą tego co ma. „Miłość jak lód” traktuje o zaufaniu, próbie ponownego obdarzenia nim partnera i doznany rozczarowaniu jego postawą, a także o odwadze wzbudzania tego uczucia w sobie względem innych ludzi. „Gdybyś tylko chciał” mówi o kobiecie niepewnej siebie, która nie podejmuje realnych działań zmierzających do realizacji jej pragnienia poznania i zbudowania relacji z atrakcyjnym dla niej mężczyzną. „Gdy nie słyhać braw” stanowi zbiór rad życiowych dla osoby, która może zrealizować swój cel i w swoim działaniu upatrywać sensu życia. „Złota brama” pokazuje postawę zniewolonej i doznającej przemocy kobiety, która podjęła próbę odzyskania wolności, aby poprawić swoją sytuację. „Lazurowy sen” opisuje relację pomiędzy dwójgim ludzi, w której odnaleźć można uwodzenie, bliskość, jednak w przekonaniu kobiety ta znajomość nie przetrwa, pozostając jedynie jej wspomnieniem. Ostatni utwór z omawianego albumu to „Biały stół” opowiadający o tęsknocie za ważnym człowiekiem, o gotowości do rezygnowania z bieżących spraw dla ukochanej osoby. Słowa kluczowe: Teraz płynę, Beata Kozidrak

## Ogrody w głowach poetek

### 1. Wstęp

Niniejszy artykuł jest przeglądem wybranych przykładów z literatury i sztuki kobiecej, która wykracza poza popkulturową infantyлизację miłości do natury. Nawiązuje też do najważniejszych głosów w obszarze ekofeminizmu, wspierających tę narrację.

Opracowanie rozpoczyna prezentacja sylwetki Safony, starożytnej greckiej poetki żyjącej w VI wieku p.n.e., a przywołanej współcześnie w dwóch bardzo różnych interpretacjach jej poezji – wiernym oryginałowi tłumaczeniu oraz współczesnej sztuce teatralnej. Następnie nakreślona jest sytuacja miłości do natury w kontekście ekologii – oraz osób, które zazwyczaj wspierają organizacje i działania proekologiczne. Poezja Safony pochodzi z czasów, gdy siłą rzeczy wszystkie społeczności żyły bliżej natury. Dziś niektóre się od niej oddalają, filtrując jej wizję przez wyidealizowane wytwory kultury popularnej. Przyglądając się tym zjawiskom z perspektywy literatury i sztuki kobiecej, można odnieść wrażenie, że również miłość do natury w znaczeniu natury własnego ciała (jego instynktów, zmieniającego się wyglądu, odmienności od innych) jest przeinaczona przez podobne kulturowe filtry.

Dobór omawianych dzieł i artystek odzwierciedla artystyczne wizje poetyckich ogrodów, od surowej antycznej wyspy Safony, przez latynoski Eden wymyślony przez Emily Dickinson, aż po przedmiejską naturę i cielesność w powieści Jules Grant. Są one poetyckimi wizualizacjami idei wyimaginowanych, naturalnych światów oraz ekofeminizmu.

Po Safonie, następną omawiana postać to dziewiętnastowieczna amerykańska poetka Emily Dickinson. Swoją twórczością, a zwłaszcza korespondencją, nawiązuje do tytułowych ogrodów w głowach poetek. W jej przypadku jest to wyobrażony raj w odległych, nieznanach krainach, o których wie tylko z pogłosek. Chociaż jest to jej wizja idealnego świata, w którym mogłaby zrealizować pragnienia niemożliwe do spełnienia w prawdziwym życiu, to również ten wyimaginowany rajski ogród daleki jest od infantyлизmu.

Dalsza część artykułu traktuje o obrazach. Są to dwa portrety wykonane przez mistrzów swojego rzemiosła, z których każdy stał się ponadczasową ikoną. Jest to także wiersz Safony, opisujący scenę niezwykle podobną do współczesnej nowojorskiej fotografii, omawianej przez dwóch współczesnych artystów. W tych przykładach miłość, pożądanie, zauroczenie tworzą magnetyzm, który sprawia, że obraz przyciąga uwagę widzów. Prace te zestawione są z omówionym następnie cyklem autorki fotografii inscenizowanych, w których to ona sama jest modelką i twórczynią narracji oraz samych obrazów. To ostatnie – sytuacja, gdy artystka jest również tematem swoich prac – to zjawisko współczesne, możliwe dzięki temu, że temat kobiety i miłości, szczególnie szeroko pojętej miłości do natury, nabiera obecnie wielu nowych znaczeń,

---

<sup>1</sup> a.juchnowicz@asp.wroc.pl, Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, <https://biblioarty.wordpress.com/>, ORCID iD: 0000-0002-2498-2796.

a artyści cieszą się o wiele większą swobodą wypowiedzi i bogactwem dostępnych środków. Są to środki zarówno literackie, jak i wizualne, oraz możliwe do zakwalifikowania gdzieś na styku tych obszarów.

## 2. Już Safona

Na początku XX wieku powstało kilka bardzo oryginalnych serii wydawniczych, takich jak „Verve” (1937-1960), późniejsze „Grands Livres” czy magazyn „Minotaure” (1933-1939). Współtworzyli je paryscy artyści, między innymi Pablo Picasso, Henri Matisse czy René Daumal. Wydawcą był Stratis Eleftheriades, pochodzący z greckiej wyspy Lesbos<sup>2</sup>. Tériade (taki przyjął pseudonim) zachęcał artystów do stosowania autografu i żywego dialogu między słowem a obrazem. Z czasem stał się uznanym mecenasem i popularyzatorem francuskiego *livre d'artiste*<sup>3</sup>.

Pomysł Tériadego na nowe wydawnictwo zakładał współpracę między artystami (głównie malarzami) i poetami, a sam Tériade zawsze związany był z rodzinną wyspą – to z niej wyruszył na studia do Paryża. W jego dawnym domu i ogrodzie znajduje się obecnie muzeum, w którym zgromadzono kolekcję książek i dzieł sztuki.

Chociaż to Safona jest najbardziej zasłużoną dla europejskiej kultury poetką pochodzącą z wyspy Lesbos, to jej postać nie pojawia się w licznych wzmiankach na temat działalności Tériadego. Za to często omawiany jest Teofilos, miejscowy artysta ludowy, którego Tériade odkrył i którego prace również znajdują się w jego muzeum<sup>4</sup>. Teofilos był przedstawicielem prymitywizmu, odpowiednikiem polskiego Nikifora. Kobiety istniały w projektach Tériadego i na obrazach jego przyjaciół wyłącznie jako anonimowe modelki.

„Nie jest częścią patriarchalnej tradycji literatury zachodniej, nie należy do promujących samorealizację i dyscyplinę, nie jest tylko poetką, być może nie jest »lesbijką«, nie do końca Europejką, nie całkiem Greczynką” – tak przedstawia Safonę Page duBois, we wstępie do swojej książki o tej starożytnej greckiej poetce<sup>5</sup>. Notabene, Safonę uważano również za mistrzynię zaprzeczeń.

Wymienione przez du Bois cechy sprawiły, że Safonę zapomniano na setki lat, a do współczesności przetrwały jedynie fragmenty jej obfitej spuścizny poetyckiej.

Wracała do powszechnej świadomości w różnych odsłonach. Jedną z najnowszych interpretacji jej poezji jest tomik Kanadyjki Anne Carson, pt. „If Not, Winter: Fragments of Sappho”<sup>6</sup>. Jest on szczególnie ciekawy dla badań obejmujących zarówno literaturę, jak i sztukę, ponieważ strona wizualna tego tomiku jest również istotna. Zarówno tłumaczenie, jak i graficzna kompozycja tej książki, są bardzo ascetyczne, co nadaje im nowoczesnego charakteru. Spotkały się tu dwa bardzo różne języki: pierwszy to dialekt eolski, w którym pisała Safona. Skomplikowany, pełen niuansów, a swoim zasięgiem obejmujący tylko niewielki obszar na terenie Morza Egejskiego. Z tego języka Carson tłumaczyła na angielski, którym współcześnie posługuje się ogromna część światowej populacji. Wydawałoby się, że wieloznaczność słów w języku

<sup>2</sup> Peppiatt, M., *The Making of Modern Art*, Yale University Press, London 2020, s. 97-99.

<sup>3</sup> Stupples P. (red.), *Art and Book. Illustration and Innovation*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016, s. 85-97.

<sup>4</sup> Museum Tériade, <http://www.museumterjade.gr/en/>, udostępniono 27.06.2020.

<sup>5</sup> du Bois P., *Sappho Is Burning*, The University of Chicago Press, Chicago i Londyn 1995.

<sup>6</sup> Carson A., *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, Vintage Books, New York 2003.

angielskim oraz pewna prostota gramatyczna w zestawieniu ze starożytną greką będą barierą, przez którą nie przebiją się skomplikowane eolskie niuansy.

Jednak te cechy okazały się atutem, ze względu na to, że z większości wierszy Safony zostało tylko parę słów, a przeważnie tylko ich fragmenty. Carson wykorzystała lakoniczność języka angielskiego, by pozostawić strzępy wierszy Safony otwarte na wszelkie możliwe interpretacje. Jednocześnie strona graficzna angielskiego tłumaczenia odzwierciedla proporcje między tym, co się zachowało, a ogromną większością, której brakuje. Ten efekt wzmacnia jeszcze ukazanie greckiego oryginału na sąsiednich stronach. Całość kompozycji i zamysł artystyczny w tej książce dały interpretację bardzo współczesną, pozwalającą odczytać Safonę od nowa.

Zupełnie inaczej potraktowała ją Jane Montgomery Griffiths, w swoim monodramie pt. „Sappho... in 9 Fragments”<sup>7</sup>. Jest to bardzo osobista, autorska interpretacja, w której artystka obficie i szczerze czerpie z własnego doświadczenia. Wskutek różnych zbiegów okoliczności, autorka nie tylko napisała, ale także zagrała swój monodram, który później ukazał się w jeszcze kilku interpretacjach na całym świecie. Ta niewielka, ale poprzedzona gruntownymi badaniami sztuka (autorka posiada wykształcenie nie tylko teatralne, ale również w dziedzinie literatury klasycznej) stała się dowodem, że trafiając w odpowiednie ręce Safona może przechodzić kolejne reinkarnacje niezliczoną ilość razy.

## 2.1. Kochając naturę

Ta druga interpretacja Safony, tzn. wspomnianej Griffiths, wpisuje tę autorkę w krąg artystek, które opowiadają o miłości do natury często okrutnej, wisceralnej, być może takiej, jaką ona jest w istocie. W kontekście miłości w relacjach międzyludzkich i do natury, będącej inspiracją dla sztuki, warto wspomnieć o pewnej dychotomii, którą omawia Kay Milton w swojej książce „Loving Nature”. Zauważyła ona fundamentalny rozdźwięk pomiędzy różnymi rodzajami proekologicznych organizacji pozarządowych. Pierwsze to te, których celem jest ochrona bioróżnorodności. Dla drugich najważniejsze jest ratowanie indywidualnych zwierząt jako jednostek, niezależnie od tego, czy są one przedstawicielami zagrożonych gatunków, czy nie<sup>8</sup>.

Milton zauważa, że czasami organizacje chroniące zagrożone gatunki spotykają się z niezrozumieniem, gdy odmawiają pomocy w przypadku zwierząt, których populacje są wystarczająco liczne.

Ludzie wrażliwi na cierpienie zwierząt chętnie pomagają im, gdy wyglądają one na bezbronne i osierocone. Sprzeciwiają się też zabijaniu ich, czasem nawet przez inne dzikie zwierzęta, nawet tam, gdzie nie powinno być ingerencji człowieka w procesy zachodzące w przyrodzie. To zjawisko, pragnienie zaopiekowania się pełną uroku, niewinną istotą, bywa nazywane „efektem Bambi”, terminem zaczerpniętym ze znanej animacji studia Walta Disneya, która była też jego wielkim sukcesem artystycznym i komercyjnym<sup>9</sup>. Film ukazał uproszczoną, zinfantyliżowaną wizję natury, w której niemal nie ma konfliktów, śmierci ani cierpienia – dopóki nie wkracza do niej człowiek.

<sup>7</sup> Montgomery Griffiths J., *Sappho... in 9 Fragments*, Currency Press, Sydney 2010.

<sup>8</sup> Milton K., *Loving Nature. Towards an Ecology of Emotion*, Routledge, Abingdon, Oxon 2002.

<sup>9</sup> Paehlke, R. (red.), *Conservation And Environmentalism. An Encyclopedia*, Garland Publishing, Inc., New York & London 1995, s. 64.

Sentyment do zwierząt pełnych uroku, zwłaszcza młodych osobników, o delikatnym wyglądzie i łagodnej naturze, bywa często przypisywany kobietom, jako rodzaj uogólnionego instynktu macierzyńskiego. Kobieta w otoczeniu natury często jest pokazywana jako jeden z jej ornamentów; szczególnie w klasycznym malarstwie.

Jednak nie jest to prawda ani w przypadku Safony, ani wielu innych artystek i poetek. Ilustracją ich odmienności jest scena z monodramu Griffiths, w której Safona wyłania się ze starożytnego sarkofagu, oburzona i rozgniewana, jedząc prawdziwe mięso. Można ją interpretować jako nawiązanie do ofiary z kozy i wina, składanej przez Safonę w jednym z wierszy. Nie wiadomo, dla kogo i w jakiej intencji jest ona składana, ale w innych jej wierszach najczęściej pojawia się Afrodyta – bogini miłości i pożądania.

## 2.2. Świadomość istnienia

Zbigniew Benedyktowicz w rozmowie z profesorem Marią Janion wspomina, że kultura wysoka próbuje uświadomić ludziom tragiczność egzystencji ludzkiej, tym samym stając w kontrze wobec idei hurtowych<sup>10</sup>. Janion odpowiada, że większość ludzi wcale nie życzy sobie świadomie przeżywać swojego istnienia, raczej pragnie żyć w świecie pozorów, nie odróżniając fikcji od rzeczywistości. Podobne pragnienie wyraża się w rozmaitych deklaracjach miłości do zantropomorfizowanej natury, w których ich autorzy chcieliby widzieć zwierzęta przebrane w ubranka ludzkich dzieci, niczym Tomek Kociak i inni bohaterowie ilustrowanych książeczek Beatrix Potter<sup>11</sup>. Wyłamujące się z takiej narracji artystki i poetki bywają dopasowywane do tej naiwnej wizji; stało się tak na przykład z poezją Emily Dickinson, odkrytą i zredagowaną dopiero po jej śmierci.

Janion twierdzi, że światopogląd tragiczny nie daje żadnej nagrody poza samym sobą, poza świadomym doświadczaniem własnego istnienia. Echo takiego światopoglądu pobrzmiwia w poezji Dickinson, która często patrzy na otaczającą ją naturę z perspektywy śmierci i przytłaczającej siły, przewyższającej ją samą<sup>12</sup>. W tomiku wydanym w roku 2016 jako wybór wierszy Dickinson, redaktorzy zdecydowali się użyć wersu z jednego z jej wierszy bez oryginalnej pisowni i interpunkcji jako tytułu. „My life had stood a loaded gun” można zrozumieć jako zniesienie, w sensie przetrwania, zagrożenia będącego jak naładowana broń. Drugie znaczenie, z oryginalną pisownią poetki: „My Life had stood – a Loaded Gun –” to metafora jej życia, które trwało, jak naładowana broń; pragnienia, myśli, często ukryte, tak jak wiersze, które ukazały się dopiero pośmiertnie. Niestety, publikacje jej poezji zredagowane podobnie jak ta, zdarzały się często. „Poprawiano” jej osobliwą interpunkcję, a nawet zmieniano słowa.

Dickinson używa metafory lasu i polowania. W wyżej wymienionym wierszu poszukiwaną ofiarą jest łania, co można również rozumieć jako podążanie za własnym pragnieniem ucieleśnionym w uniwersalnej żeńskiej formie. Chociaż nie jest silniejsza od „władcy”, któremu służy, pisze, że może żyć dłużej niż on, bo znając sztukę zabijania, nie ma jednak mocy, by umrzeć – jak martwy przedmiot, którym jest stojąca w kącie broń. Śmierć i nieśmiertelność to powracające tematy w poezji Dickinson. Interpunkcja w jej wierszach, po latach lekceważenia i przeinaczeń, sama stała się

<sup>10</sup> Janion M., *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Sic!, Warszawa 2018.

<sup>11</sup> Potter B., *Tomek Kociak*, Siedmioróg, Wrocław 1991.

<sup>12</sup> Dickinson E., *My life had stood a loaded gun*, Penguin Books, Great Britain 2016.

przedmiotem badań; wiersze i listy w oryginalnej wersji sprawiają wrażenie, że początkowo odczytywalne w nich znaczenia, po dłuższej kontemplacji ujawniające kolejne warstwy skojarzeń, w końcu zaczynają rozmywać się w gąszczu zanikających sensów<sup>13</sup>.

### 2.3. Damy i wulkany

Emily Dickinson nie tylko używała „wulkanicznej interpunkcji”, jak to określa Kamilla Denman, ale też stworzyła w swojej poezji i listach świat wyobrażony, na potrzeby wymyślonej dla siebie narracji. Kreowała w nim rzeczywistość nie mogącą zaistnieć naprawdę, ale to właśnie tam realizowała swoje pragnienia dotyczące realnych osób. Zarówno w wierszach, jak i w prywatnej korespondencji, Dickinson często zwraca się do swojej szwagierki, Susan Gilbert. Jak zauważa Lena Koski w swoim eseju, w XIX wieku intymne relacje między kobietami nie były potępiane, dlatego kobiety cieszyły się pewną swobodą w wyrażaniu romantycznych a nawet seksualnych uczuć między sobą. Dychotomia pomiędzy tym, co normalne a tym, co jest dewiacją, pomiędzy aktem seksualnym a platonyczną miłością, pojawiła się dopiero później. Dlatego Koski podzieliła język listów Dickinson do Gilbert na trzy kategorie: czułe, romantyczne i erotyczne<sup>14</sup>.

W tych ostatnich Dickinson używa metafor odległych krajów w Ameryce Południowej, nawiązując do sytuacji politycznej w czasie wojny amerykańsko-meksykańskiej<sup>15</sup>. Nie komentuje jednak wydarzeń społeczno-politycznych, a stwarza wyobrażone uniwersum, w którym jej więź z Gilbert może swobodnie się rozwijać poza ograniczeniami konwenansów i zwykłej codzienności.

Po ślubie Susan Gilbert z bratem Emily Dickinson, Austinem, w 1856 roku, para zamieszkała w domu bliżej poetki, ale jej relacja ze szwagierką nabrała dystansu. Ta sytuacja miała wpływ na twórczość literacką Dickinson, której pragnienie bliskości nie spotykało się z oczekiwaną odpowiedzią ze strony Susan. Jednak w swoich tekstach nie lamentowała nad fizycznym czy emocjonalnym dystansem, a zamiast tego – okrucieństwo tego bólu wplatała w doświadczenie przyjemności. Używając metafor politycznych, nawiązywała do imperialnych zapędów Ameryki Północnej, wyobrażając sobie, że egzotyczny, nieokiełznany latynoski świat byłby Edenem, w którym urzeczywistni swój plan.

W owym czasie Amerykę Łacińską wyobrażano sobie jako krainę „szlachetnych dzikich”, moralnej niewinności, a jednocześnie teren, z którego można pozyskać bogactwo.

Wymyślając swój latynoski Eden w listach do Susan, poetka pozostawia go jako krainę wyobraźni, wolną od jakichkolwiek przyziemnych trudności; ale jednocześnie jest to jej sposób na realizację rzeczywistej relacji ze szwagierką. W wyobrażonym królestwie Dickinson czyni je obie władczyniami. Ten gest nie jest bajkowym, disneyowskim wstąpieniem do raj, tylko brutalnym podbojem tego „purpurowego terytorium” i siebie nawzajem.

<sup>13</sup> Denman K., *Emily Dickinson's Volcanic Punctuation*, *The Emily Dickinson Journal*, Volume 2, Number 1, (1993), s. 22-46.

<sup>14</sup> Koski L., *Sexual Metaphors in Emily Dickinson's Letters to Susan Gilbert*, *The Emily Dickinson Journal*, Volume 5, Number 2, (1996), s. 26-31.

<sup>15</sup> Meiners B., *Lavender Latin Americanism: Queer Sovereignties in Emily Dickinson's Southern Eden*, *The Emily Dickinson Journal*, Volume 27, Number 1, (2018), s. 24-44.

W roku 2016 angielska pisarka Jules Grant opublikowała powieść pt. „We go around in the night and are consumed by fire”<sup>16</sup>. W tym czasie była to już jedna z licznych powieści napisanych przez kobiety, z wątkami homoseksualnymi opowiadanymi jawnie i otwarcie; między innymi, tak znanych autorek, jak Sarah Waters czy Jeanette Winterson. Tytuł swoją lakonicznością i mrocznym urokiem przypomina wyobrażone światy Dickinson. W powieści Grant nocne ulice na przedmieściach Manchesteru reprezentują pustkę otaczających poetkę lasów i milczącej zazwyczaj natury, niewrażliwej na bezwzględność własnych praw. Mógłby być też jednym z fragmentów wierszy Safony, których kontekstem często są rytuały lokalnej społeczności, a pożądanie wzbudza uroda, emocjonalność i naiwność młodych chłopców i dziewcząt.

### 3. Diwy i cienie

W literaturze tym, co tworzy głębię, narrację i metaforę, są słowa i znaki; w obrazach jest to światło i cień, kontury, proporcje i detale. W „Historii obrazów” David Hockney i Martin Gayford rozmawiają o użyciu światła i cienia w malarstwie i fotografii<sup>17</sup>. Omawiają pracę autorstwa Lee Friedlandera, wykonaną w Nowym Jorku w 1966 roku. Autor sfotografował swój cień na plecach, idącej przed nim kobiety. Na drugim planie jest ruchliwa ulica między nowojorskimi wieżowcami. Dzień jest słoneczny, więc cień mężczyzny wyraźnie rysuje się na plecach postaci widzianej od tyłu, a zdjęcie wygląda na wykonane w pośpiechu, nieupozowane. Gayford nazywa to zdjęcie „dyskretnym autoportretem”. Czy tak jest w istocie? Gdyby ta scena była kadrem z filmu (a nieco go przypomina, sprawiając wrażenie spontanicznie uchwyconego momentu), można by się spodziewać że za kobietą idzie napastnik, lub ktoś, kto ją śledzi. Czy jest coś dyskretnego w dużym, ostrym cieniu rzuconym na osobę przed fotografem, wyglądającą na nieświadomą całej sytuacji? A może jest to sam autor zdjęcia i wtedy modelka jest tylko tłem? Można sobie wyobrazić, że w następnej scenie kobieta odwróci się w naszą stronę, czując na sobie to spojrzenie.

W dalszej części rozmówcy porównują hollywoodzkie oświetlenie portretu Marleny Dietrich z „Moną Lisą” Leonarda da Vinci. Rzeczywiście, światło w obu przypadkach jest bardzo podobne; miękkie *chiaroscuro* wykorzystujące pełną skalę szarości, od czerni do bieli. Światło pada z różnych kierunków, realistycznie modelując portretowane twarze i stwarzając efekt enigmatycznej miękkości.

Hockney i Gayford nie omawiają tematyki żadnego z tych obrazów, a jedynie technikę ich wykonania. Dzięki tego rodzaju wzmiance przetrwał do współczesności jeden z fragmentów wierszy Safony; Chryzyp z Soloi w swoim traktacie „O zaprzeczeniach”<sup>18</sup> zacytował wers:

*„żadna dziewczyna jak sądzę  
która wpatruje się w światło słońca  
nigdy nie posiadzie  
takiej mądrości  
jak ta”*<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Grant J., *We go around in the night and are consumed by fire*, Myriad Editions, Brighton 2016.

<sup>17</sup> Hockney D., Gayford M., *Historia obrazów*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2016, s. 60-63.

<sup>18</sup> Carson A., *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, Vintage Books, New York 2003.

<sup>19</sup> Tłum. Anna Juchnowicz.



Całość wiersza, z którego pochodzi cytat nie zachowała się, więc nie można poznać jego kontekstu. W III wieku p.n.e. Safona być może była równie znaną i rozpoznawalną postacią, co dziś Mona Lisa i Marlena Dietrich; dla autora traktatu „O zaprzeczeniach” mogła być kimś, kogo nawet nie trzeba przedstawiać. Może nawet jej dzieła były wtedy jeszcze kompletne i dostępne w antycznej bibliotece?

We wszystkich wymienionych przykładach można doszukać się wspólnego wątku, jakim są wyobrażone pół-naturalne światy, pozwalające na alternatywną dla doświadczanej rzeczywistości interakcję. Jeśli wszystkie te cztery przykłady są „o miłości” – pełen zaprzeczeń fragment wiersza Safony, fotografia anonimowej modelki oraz portrety Mony Lisy i Marleny Dietrich – to wyrazem tego uczucia jest relacja pomiędzy widzem a postacią, na którą patrzy. Relacja ta w każdym przypadku jest inna. Czytając słowa Safony, można wyobrazić sobie podobne światło, co w fotografii Lee Friedlandera; ostre kontrasty słonecznego dnia. Zarówno w wierszu, jak i w tej fotografii, postać wydaje się nie być świadoma, że ktoś na nią patrzy i o niej myśli; ale pewnie może „czuć na sobie czyjś wzrok”.

Inaczej jest w portretach Mony Lisy i Marleny Dietrich, nie tylko dlatego, że tu obie modelki patrzą prosto w oczy widzów. Pierwszy obraz wykonany był na zamówienie florenckiego kupca, drugi to wytwór przemysłu filmowego. Obie postaci są kreacją. W przypadku portretu Dietrich jest tym bardziej oczywiste, że po drugiej stronie oka kamery jest tłum publiczności zauroczonej wykreowaną gwiazdą. Mona Lisa również jest szesnastowieczną diwą, spoglądającą z obrazu wprost na nieznanym widzów. Zrozumienie wyrazu twarzy obu modelek wymaga dokładnej analizy ust, oczu, spojrzenia, wielu różnych gestów składających się na ich upozowanie, a także tła, chociaż nikt świadomie nie patrzy na nie w pierwszym odruchu; najważniejsze jest spojrzenie i to ono przykuwa uwagę. Wszystko inne też dostrzegamy, ale podświadomie; ci, którzy stworzyli te obrazy, wiedzieli, jaki efekt chcą osiągnąć i to oni zaaranżowali całą scenę, która kreuje uczucia na pograniczu iluzji i prawdy.

### 3.1. Codziennosc

Wyżej wymienione fotografie, wiersz i obraz są w różnych proporcjach dziełem zarówno ich autorów, jak i bohaterów. Wiersz, jako najstarszy z nich, powstał w zupełnie innym kontekście społecznym, gdy życie artystyczne nie było jeszcze tak ustrukturyzowane, jak współcześnie. Dziś rynek sztuki głównego nurtu jest niemal rodzajem przemysłu. W czasie, gdy wykonano portret Marleny Dietrich, była ona jedną z pierwszych w historii gwiazd filmowych. Młode hollywoodzkie kino dopiero „nauczyło się mówić” i stało się dla niewielkiej garstki aktorów katapultą do bogactwa i sławy, dotychczas przynależnych arystokracji i zamożnym rodóm<sup>20</sup>. Mimo to, zewnętrzny wizerunek aktorki był ściśle zaplanowaną kreacją, zarówno przez wytwórnię – dla publiczności, jak i przez nią samą – dla ludzi, z którymi pracowała. Jej bogata filmografia przełożyła się na osobiste doświadczenie, które miało wpływ na tworzenie tej wielostronnej inscenizacji, ale każda jej odsłona była dziełem zbiorowym. W przeciwieństwie do Emily Dickinson, codzienność i finanse nie ograniczały rozmachu aktorki w tym zakresie; przynajmniej do roku 1930, gdy Hollywood poddało samo siebie autocenzurze, wprowadzając kodeks Haysa.

<sup>20</sup> Madsen A., *The Sewing Circle*, Open Road Distribution, New York 2015.

W hollywoodzkim blichtrze codzienność znana zwykłym śmiertelnikom w zasadzie nie istniała. W pewnym sensie Mona Lisa w portrecie Leonarda da Vinci też jest uwznioślona stwarzaną przez niego iluzją czegoś; nie jest to portret żadnej królowej ani arystokratki, a jednak emanuje z niego przynależny tej randze magnetyzm, a intencja malarza być może była podobna do zamysłu hollywoodzkiego fotografa. Ukazał on osobę, która miała wszystkie cechy potrzebne, by stać się obiektem kultu.

Na tym tle zupełnie inaczej wyglądają cykle fotografii słowackiej artystki Jany Hojstričovej, której głównym obszarem zainteresowań jest fotografia inscenizowana. Już tytuły jej cykli wskazują na pełną kontrolę artystki nad obrazami i narracją, które przedstawia: „Od siódmej do ósmej”, „Od dziesiątej do północy”, „Każdy dzień” i „Duże w małym”<sup>21</sup>. W każdej z tych serii artystka jest zarówno twórczynią narracji, jak i główną modelką wykonanych przez siebie obrazów. Dziś podobna wolność twórcza nie jest już niczym niezwykłym, szczególnie poza obszarem sztuki popularnej, przeznaczonej dla szerokiej publiczności. W pierwszej serii artystka opowiada o porannych rytuałach, w drugiej – o powrocie do sfery prywatnej pod koniec dnia, włącznie ze sferą seksualną, gdzie jednak nadal jest tylko ona sama i jej ciało. Trzecia seria to fotografie jej syna, wykonane ze świadomości niebezpieczeństwa popadnięcia w infantylizm. Tu jednak jest on naturalną konsekwencją rozumienia i zaspokajania potrzeb własnego ciała, zilustrowanych wcześniej. Ostatnia seria to ciała kobiece opakowane w za ciasne kombinezony z przezroczystego plastiku, nadające im kuriozalne kształty. Jest ona komentarzem do wizerunku kobiety w sztuce i popkulturze głównego nurtu, a zarazem kolejną demonstracją własnej wolności artystycznej na wszystkich polach, do tej pory bardzo rzadko dostępnych kobietom. Jest to na przykład pokazanie własnej cielesności oraz czynności intymnych w sposób bardziej zbliżony do rzeczywistości, choć nie całkowicie realistycznie. Przy okazji, fotografie te są, na swój przewrotny sposób, ładne; nie oszpecają ani nie ośmieszają modelek. Autorka tym samym pokazuje miłość do natury rozumianej jako natura własnego ciała, tego, kim ona sama jest w obrębie swojej sfery prywatnej.

#### 4. Kobiety, rodzina i ziemia: aktywiści

Chociaż tematem tego opracowania jest literatura i sztuka, to ze względu na wątki feministyczne nie sposób nie wspomnieć o idei miłości do natury z punktu widzenia przyrodników i obrońców praw człowieka. Jak powiedział David Attenborough:

„W krajach, gdzie kobiety mają polityczną kontrolę nad swoimi ciałami – mogą głosować, religia ich nie ogranicza, mają dostęp do edukacji, jest wolność oraz poszanowanie praw reprodukcyjnych i są medyczne ośrodki zapewniające kontrolę urodzeń – spada liczba urodzeń (średnio do 1,8). Najprostszym rozwiązaniem problemów świata jest właśnie to: dajmy kobietom prawo do decydowania o swym ciele i życiu”<sup>22</sup>.

Vandana Shiva, hinduska aktywistka na rzecz małych lokalnych społeczności, dostępu do ziemi rolnej, żywności ekologicznej i praw kobiet w Indiach dodaje, że to właśnie kobiety często są głównymi żywicielkami w małych, tradycyjnych społecznościach, wykonując większość pracy związanej z wytworzeniem żywności i innych

<sup>21</sup> Hojstričová J., *Každý deň*, Občianske združenie Fotofo, Bratislava 2006.

<sup>22</sup> Reiter P., *Ratuj się, człowieku: Co roku przybywa 80 mln ludzi. Skąd brać tę przestrzeń?*, Wysokie Obcasy, 8 listopada 2015.

potrzebnych dóbr. Shiva szczególnie broni ich przed największymi korporacjami kontrolującymi ten obszar życia<sup>23</sup>.

Zarówno Attenborough, jak i Shiva, w powyższych wypowiedziach naświetlają bardzo istotne aspekty współczesnej rzeczywistości, często dotyczące kobiet w sposób bezpośredni – jako matek i żywicielki rodziny. Procesy społeczne i kulturowe oraz naturalne zjawiska, które do tego doprowadziły, determinują sytuację wielu kobiet, a w przypadku artystek – stwarzają tematy dla twórczych wypowiedzi.

Sztuka, a szczególnie literatura kobieca głównego nurtu, bywa traktowana lekceważąco, obarczona wieloma stereotypami, które w istocie dotyczą kultury popularnej. Przykładem rozdzwień między rozpoznawalną artystyczną „marką” a własnymi dążeniami i aspiracjami była twórczość Tove Jansson, znanej na całym świecie jako autorka Muminków, która ubolewała nad tym, że nie doceniono tak samo innych form jej twórczości. Jej osobowość i stosunek artystki do natury, do pewnego stopnia dostrzegalne także w spopularyzowanych komiksach, jakie tworzyła, wyraża się w tym fragmencie listu do jednej z przyjaciółek:

„I matko boska, ile tu było ludzi. [...] Ale teraz wszystkich wywiał sztorm. Najwspanialszy, jaki kiedykolwiek widziałam. Cały domek się trząsał, drzwi dało się otworzyć tylko we dwie osoby. Podobno trąba na 10m (słup wody) ominęła wyspę, mówili locmani. Szkoda, że tego nie widziałam. Łódź wciągniętą na plażę wiatr przeniósł wiele metrów po piachu, całą wyspę ożywiła atmosfera katastrofy”<sup>24</sup>

W tym fragmencie zawiera się miłość do natury bezwzględnej i niebezpiecznej, wśród której Jansson zdecydowała się zamieszkać ze swoją partnerką. Jej listy są też dowodem znajomości swojej własnej natury, za którą artystka podążała nie zważając na konwenanse, podobnie jak wiele innych przed nią i po niej. Często taki wybór miał swoją cenę. Tego rodzaju miłość do natury, wraz z poznawaniem jej praw wciąż od nowa, jest ciekawym wątkiem przewijającym się w różnych dziedzinach sztuki i w rozmaitych narracjach, współcześnie także multimedialnych.

## 5. Zakończenie

Łącząc komentarze na temat różnego rodzaju literatury, sztuki, sylwetki ich autorek ze współczesnymi poglądami przyrodników i ekologów, można dostrzec zarysowującą się interesującą dla nowej twórczości artystycznej tematykę. Zarówno w literaturze, jak i w sztuce, zmienił się obraz kobiety, która sama częściej stawała się twórczynią narracji. Pierwszy z omówionych tu przykładów artystek datuje się na VI wiek przed naszą erą, a więc jasne jest, że wolność twórcza mogła być dostępna kobietom od najdawniejszych czasów; z pewnością jednak nie była tak powszechna, jak dziś.

Miłość do natury z perspektywy kobiecej również jest ciekawym tematem dla twórczości artystycznej; zarówno pod względem biologicznego ciała, emocji, reprodukcji,

<sup>23</sup> „Systemy rolne ukształtowane przez kobiety mają kilka kluczowych cech. Uprawy są na małą skalę. Zasoby naturalne – ziemia, woda, bioróżnorodność – są chronione i odnawiane. Prawie nie polegają na paliwach kopalnych i chemii [...]. Dodatki potrzebne do produkcji takie jak nawozy są produkowane na miejscu z kompostu, obornika, lub roślin wiążących azot. Różnorodność i integracja są kluczowe a wartości odżywcze są priorytetem. Małe gospodarstwa prowadzone przez kobiety maksymalizują wartości odżywcze na danym obszarze, jednocześnie oszczędzając zasoby”. Tłum. Anna Juchnowicz, [w:] Shiva V., *Staying Alive. Women, ecology and development*, North Atlantic Books, Berkeley 2016.

<sup>24</sup> Czechowska J. (tłum.), Westin B., Svensson H. (red.), *Listy Tove Jansson*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2016.

żywienia i związanej z tym hodowli roślin i zwierząt. Bliskość lub oddalenie od natury, tematy związane z ochroną przyrody i klimatu również stwarzają interesujące obszary dla badań i twórczości artystycznej. Bogactwo narzędzi i łatwość wykorzystania ich w różnych celach sprawia jednocześnie, że pojawia się problem autentyczności i manipulacji ideami, na które sztuka dotykająca najgłębszych emocji jest szczególnie wrażliwa.

Zmieniająca się sytuacja w świecie artystycznym może sprawić, że wypowiedzi twórcze artystek będą o wiele bardziej różnorodne i autentyczne, niż dawniej, gdy kobieta była częściej podmiotem w sztuce, niż przedmiotem, a nierzadko tylko ozdobą.

## Literatura

- Carson A., *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, Vintage Books, New York 2003.
- Czechowska J. (tłum.), Westin B., Svensson H. (red.), *Listy Tove Jansson*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2016.
- Denman K., *Emily Dickinson's Volcanic Punctuation*, The Emily Dickinson Journal, Volume 2, Number 1, (1993), s. 22-46.
- Dickinson E., *My life had stood a loaded gun*, Penguin Books, Great Britain 2016.
- duBois P., *Sappho Is Burning*, The University of Chicago Press, Chicago i Londyn 1995.
- Grant J., *We go around in the night and are consumed by fire*, Myriad Editions, Brighton 2016.
- Hockney D., Gayford M., *Historia obrazów*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2016, s. 60-63.
- Hojstričová J., *Každý deň*, Občianske združenie Fotofo, Bratislava 2006.
- Janion M., *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Sic!, Warszawa 2018.
- Koski L., *Sexual Metaphors in Emily Dickinson's Letters to Susan Gilbert*, The Emily Dickinson Journal, Volume 5, Number 2, (1996), s. 26-31.
- Madsen A., *The Sewing Circle*, Open Road Distribution, New York 2015.
- Meiners B., *Lavender Latin Americanism: Queer Sovereignties in Emily Dickinson's Southern Eden*, The Emily Dickinson Journal, Volume 27, Number 1, (2018), s. 24-44.
- Milton K., *Loving Nature. Towards an Ecology of Emotion*, Routledge, Abingdon, Oxon 2002.
- Montgomery Griffiths J., *Sappho... in 9 Fragments*, Currency Press, Sydney 2010.
- Museum Tériade, <http://www.museumterriade.gr/en/>, udostępniono 27.06.2020.
- Paehlke, R. (red.), *Conservation And Environmentalism. An Encyclopedia*, Garland Publishing, Inc., New York & London 1995, s. 64.
- Peppiatt, M., *The Making of Modern Art*, Yale University Press, London 2020, s. 97-99.
- Potter B., *Tomek Kociak*, Siedmioróg, Wrocław 1991.
- Reiter P., *Ratuj się, człowieku: Co roku przybywa 80 mln ludzi. Skąd brać tę przestrzeń?*, Wysokie Obcasy, 8 listopada 2015.
- Shiva V., *Staying Alive. Women, ecology and development*, North Atlantic Books, Berkeley 2016.
- Stupples P. (red.), *Art and Book. Illustration and Innovation*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016, s. 85-97.

## Ogrody w głowach poetek

Temat miłości przywodzi mi na myśl dwie interpretacje poezji Safony. Pierwsza to anglojęzyczny tomik Anne Carson, pt. „If Not, Winter. Fragments of Sappho”. Zachwycające jest w nim wizualne przedstawienie tej osobliwej, fragmentarycznej poezji, oraz bardzo współczesne, lakoniczne tłumaczenie. Druga to zupełnie inne potraktowanie Safony przez aktorkę i pisarkę Jane Montgomery Griffiths, w jej monodramie pt. „Sappho... in 9 Fragments”. W obu tych dziełach pojawia się obraz kobiety, która stworzyła wokół siebie własne uniwersum.

Dziś odnajduję podobne wątki w książce ekofeministycznej aktywistki Vandany Shivy, pt. „Staying Alive. Women, Ecology and Development”, czy w słowach znanego przyrodnika Davida Attenborough, gdy mówi on o prawie kobiet do własnego ciała.

Dostrzegam coś, co łączy tych aktywistów z poetkami i artystkami mówiącymi o intymności i niezależności kobiety, która potrafi kierować stworzonym przez siebie światem i umieścić w nim własne pragnienia.

Jest to miłość – jednak nie zinfantylizowana, dziecinna miłość małej dziewczynki do puchatych stworzonek i kolorowych kwiatków. Naga Safona jedząca mięso w monodramie Griffiths, to nawiązanie do prawdziwej Safony składającej w swym wierszu ofiarę z kozy i wina. Jest w niej gniew, siła i odwaga. To także anonimowe kobiety w Indiach, o których pisze Shiva, codziennie pracujące w swoich gospodarstwach by nakarmić rodzinę. To słowacka fotografka Jana Hojstričová, rejestrująca intymne, rozmyte portrety swojego syna i własnego ciała, czy Tove Jansson, szerokiemu światu znana jako autorka Muminków, gdy na swojej skalistej wyspie wybiega z aparatem fotograficznym, by podziwiać sztorm, który mógłby ją zdmuchnąć do zimnego skandynawskiego morza.

Jak napisała pewna miłośniczka ogrodnictwa, „ogrody w mojej głowie nigdy nie potrzebują wody”. Mają jednak swą mroczną, zdecydowaną, wisceralną stronę, o którą często kobiety nie są podejrzewane, albo nie wypada im o niej mówić, myśleć ani jej pokazywać światu.

Słowa kluczowe: liryka, narracja wizualna, ekofeminizm, natura, sztuka współczesna

## Gardens in the minds of female poets

### Abstract

The subject of love brings to mind two interpretations of the poetry of Sappho. First, is the English poetry book by Anne Carson, titled "If Not, Winter. Fragments of Sappho". It's an amazing presentation of this peculiar, fragmented poetry, and a very modern, laconic translation. The second is a completely different approach to Sappho by an actress and a writer Jane Montgomery Griffiths, in her one-woman play titled "Sappho... in 9 Fragments". Both of these works present a woman, who created her own universe.

Today I find similar threads in a book by ecofeminist activist Vandana Shiva, titled "Staying Alive. Women, Ecology and Development", or in the words of a well known environmentalist David Attenborough, when he talks about women's rights to their own bodies.

I see something, that these activists, poets and artists have in common, when talking about intimacy and independence of a woman, who can direct a world that she created and place her own desires within it.

It is love – but not the infantile, childish love of a young girl to fluffy critters and colourful flowers. Naked Sappho eating real meat in the play, is a reference to the real Sappho who in her poem makes a sacrifice of goat and wine. There is anger, strength and courage in her. It's also the anonymous women in India, that Shiva writes about, working in their homesteads every day to feed their families. It's the Slovak photographer Jana Hojstričová, as she registers intimate, blurry portraits of her son and her own body, or Tove Jansson, known worldwide as author of The Moomins, when she runs out of her hut on her rocky island to photograph a storm, which could blow her off to the cold Scandinavian sea.

As one nature lover wrote: "gardens in my mind never need water". But they have their dark, determined, visceral side, which women are often not suspected of, or it's not proper for them to talk about it, think or show it to the world.

Keywords: lyric poetry, visual narrative, ecofeminism, nature, modern art

# **Polisemantyczny charakter sztuki – twórczość Bharti Kher jako indyjski komentarz kulturowy à propos kobiecości**

## **1. Wstęp**

Artyści często stawali się głosem uciśnionych i inspirowali do zmian. Niektóre z dzieł zyskiwały nawet miano społecznych manifestów. W Indiach sztuka od wieków odgrywała istotną rolę w wielu przestrzeniach życia społecznego. Indie to również kraj zmian i rewolucji, pełen jednostek walczących o równość praw i zniesienie stereotypów. Połączenie zaplecza kultury indyjskiej i sztuki, wyrosłej w jej łonie, pozwoli spojrzeć na subkontynent indyjski z innej perspektywy: jako miejsce rozwoju sztuki zaangażowanej. Współczesne Indie mogą pochwalić się gamą niezaprzeczalnie genialnych twórczyń, które zmieniają bieg historii. Również one stają się głosem pokoleń i zarazem inicjują nowe spojrzenie na niektóre społeczne kwestie<sup>2</sup>.

Sztuka bywa wieloznaczna – jej polisemantyczność rozumiem jako możliwość zrozumienia dzieła na wiele sposobów, tak by każdy znalazł odpowiednią dla siebie interpretację, mając jednak na uwadze mnogość innych znaczeń w nim zawartych. Dzięki temu wytwór artystyczny może być rozpatrywany jako swoisty kod kulturowy, którego polisemantyczność ukazuje się na tle szerszego kontekstu – między innymi (szczególnie w przypadku Indii), będąc osadzonym w długoletniej tradycji sztuki w danym miejscu.

Sztuka Bhartki Kher koncentruje się na wielu aspektach tradycji i społeczeństw indyjskich – jednak szczególnie bliska wydaje się jej być postać kobiety. Prace artystki stanowią swoisty komentarz kulturowy, który poprzez połączenie elementów występujących w świecie naturalnym i symboli obecnych w mitologii indyjskiej, stanowi pomost między „starymi” a „nowymi” Indiami. Tworzone przez nią nowe znaczenia uwypuklają miejsce człowieka we współczesnym świecie, jego związki z kulturą, w której wyrasta i elementami natury, które potrafią metaforycznie to wyrazić. Kluczem do zrozumienia inspirujących artystkę zjawisk okazuje się odwołanie do religijnej i mitologicznej symboliki, która na nowo opracowana zwraca uwagę na niesprawiedliwość społeczną, szczególnie w odniesieniu do kobiet. Celem artykułu jest przybliżenie polisemantycznej wizji kobiecości w pracach indyjskiej artystki Bharti Kher.

## **2. Indyjskie rozumienie sztuki**

Tradycyjne rozumienie sztuki w Indiach wynikało z religijnego światopoglądu wykształconego przez hinduizm<sup>3</sup>. Obie dziedziny korzystały z siebie nawzajem. Skutkowało to specyficznym podejściem do tej artystycznej formy rzemiosła, która nie tylko pełniła funkcję dekoracyjną czy estetyczno-komunikacyjną, ale także musiała spełniać utylitarny cel – służyć rozwojowi jednostki. Od zarania dziejów sztuka była

---

<sup>1</sup> magda.bryla@doctoral.uj.edu.pl, Instytut Religioznawstwa, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński.

<sup>2</sup> Bednarz E., *Charakterystyka twórczości Anupam Sud*, „Ogrody Nauk i Sztuk” (2016), s. 458.

<sup>3</sup> Kamińska D., *Indyjskie malarstwo miniaturowe*, DIALOG, Warszawa 2002, s. 13-17.

zaangażowana w życie społeczeństwa – między innymi jako podpora praktyk religijnych<sup>4</sup>. Każdy krok, który wykonywał artysta został skodyfikowany i opisany w tekstach traktujących o sztuce (na przykład w *śilpaśastrach*<sup>5</sup>). W Indiach nigdy nie zrodziła się idea sztuki dla sztuki – czyli czysto estetycznej kontemplacji dzieła<sup>6</sup> – gdyż to nie tylko przekazywanie światu wartości estetycznych, ale również wskazówka jak właściwie przeżyć swoje ziemskie życie.

Artyści pełnili ważną rolę w społeczeństwie – stawali się tymi, którzy swoją pracą pomagali innym zbliżyć się do ostatecznego celu życia, czyli *moksy*. Ich ręce uważane były za święte – dzięki tworzeniu boskich wizerunków pozwalali na obecność *sacrum* wśród wiernych<sup>7</sup>. Inspirując się opowieściami zawartymi w kanonach *śrutii* (zbiorze najświętszych tekstów hinduizmu, zwanych objawionymi) i *smritii* (literaturze równie ważnej, ale nie przynależącej już do objawienia, tylko do tradycji) sprawiali, że świat bogów stawał się coraz bliższy zwykłym śmiertelnikom. Nobilitacja ich społecznej pozycji była wyraźna. Jednak z drugiej strony, ich artystyczny talent nie tyle stawał się przejawem ich geniuszu, ile świadomym wypełnianiem życiowego obowiązku (*swadharmy*)<sup>8</sup>. Sanskrycki termin *śilpin*, którym określano artystów, wywodził się od słowa *śilpa* oznaczającego ‘biegłość’, ‘wytwór rąk’, czyli po prostu rzemiosło<sup>9</sup>. Należy jednak pamiętać, że sztuka indyjska nie była monolitem – a sztuka hinduistyczna to jedna z wielu tradycji, które na trwałe wpisały się w krajobraz artystyczny Indii.

Wzorce zachodnie również trafiały na grunt indyjski. Ich asymilacja wiązała się z przekształcaniem rodzimej idei sztuki. Wraz z kolonializmem brytyjskim w Indiach pojawiła się znajomość nowych technik malarskich i tematów, które ono podejmowało<sup>10</sup>. Zakładano szkoły artystyczne, które nauczały europejskiego kunsztu<sup>11</sup>. W Indiach rodził się również ruch, nawołujący do tworzenia zgodnie z odwiecznymi zasadami sztuki. Szczególnie nurt kulturalno-artystyczny renesansu bengalskiego podkreślał konieczność powrotu do dawnych idei w sztuce<sup>12</sup>.

Kiedy Indie w 1947 roku odzyskały niepodległość, w kraju zaczął tworzyć się bardziej otwarty rynek sztuki. Nie oznacza to jednak, że nurty współczesne od razu zostały zaaprobowane na gruncie indyjskiej kultury – stały się popularne dopiero dzięki działalności komercyjnych galerii, a nie publicznych muzeów<sup>13</sup>. Jak zauważa Stephen Farthing: „Konserwatyzm instytucji państwowych i nastawienie galerii na zysk po części przyczyniły się do tego, że lekceważono inne gałęzie sztuki niż malarstwo i rzeźba; dopiero w latach 90. na scenie pojawiło się wideo, instalacja i performance. Wtedy właśnie sztuka indyjska zaczęła rozwijać się wielokierunkowo i straciła typowe dla wcześniejszego okresu zabarwienie narodowe”<sup>14</sup>. Otwarcie na nowe formy kultury

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 14

<sup>5</sup> Tamże, s. 15.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Staszczuk A. S., *Tworzenie i konsekracja boskich przedstawień w sztuce hinduistycznej*, Neriton, Warszawa 2007, s. 23.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Jakimowicz A., *Sztuka Indii. Szkice*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1964, s. 169.

<sup>11</sup> Tamże, s. 168.

<sup>12</sup> Tamże, s. 159.

<sup>13</sup> Mitter P., *Indian Art*, Oxford University Press, Oxford 2001, s. 221.

<sup>14</sup> Cyt. za: Farthing S., *Sztuka. Od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, Muza, Warszawa 2011, s. 560.

wizualnej pozwoliło zaistnieć wielu indyjskim artystom w globalnym świecie sztuki. Indyjski *artworld* zaczął być znany szerszej publiczności.

Frederik M. Asher zauważa, że kultura wizualna Indii korzysta zarówno z przeszłych jak i współczesnych dokonań artystycznych, stając się członkiem globalnego świata artystycznego<sup>15</sup>. Indie są krajem pełnym ambiwalencji, która ujawnia się w wierzeniach religijnych, strukturze społecznej, a także w działalności artystów. George Michell przypomina o ciągłym przepływie różnych wzorców na gruncie sztuki – podczas gdy współcześni twórcy zgłębiają nowe formy wyrazu i style, od czasu do czasu wplatając w nie motywy mitologiczne, wśród większości społeczeństwa ogromną popularnością cieszy się nadal szczególnie rodzima ikonografia (czego wyrazem są masowo produkowane reprodukcje, plakaty czy kalendarze, zdobiące biura, hotele, autobus, jak również domy turystów, którzy kupują je podczas swoich podróży)<sup>16</sup>. Sztuka w Indiach ma wiele obliczy – ciągle zadziwia swoim bogactwem i różnorodnością.

## 2.1. Kobiety na rynku sztuki indyjskiej

Indyjskie twórczynie długo zabiegały o możliwość artystycznego spełnienia się. Jeszcze w latach czterdziestych XIX wieku nie było dla nich miejsca na rynku sztuki<sup>17</sup>. Jedynie nielicznym kobiecym postaciom udało się na nim zaistnieć. Gayatri Sinha, krytyk i historyk sztuki, zaznacza, że indyjski świat otworzył się dla artystek dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku<sup>18</sup>. Mimo że kobiety mogły wystawiać swoje prace w galeriach, to nigdy nie sprzedawano ich za takie sumy jak dzieła tworzone przez mężczyzn<sup>19</sup>. Nawet to nie zmusiło kobiet do wycofania się z tego pola działalności. Dzisiaj sztuka Indii słynie z wybitnych rodzimych artystek, które swoimi dziełami zachwycają cały świat – warto wymienić chociaż kilka z nich: Anupam Sud, Anju Dodiya, Shilpa Gupta, Zarina Hashmi, Nalini Malani czy tytułowa Bharti Kher. Ich sztuka tworzy pomost między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Jest swoistym manifestem, który wpływa na społeczeństwo indyjskie, a nawet przybiera formę zakamuflowanej walki z wykluczeniem i stereotypami. To kobiety, które na nowo zinterpretowały indyjską rzeczywistość.

Niewątpliwie prawdziwą ikoną kobiecego arcyzmu, nie tylko w Indiach, ale na całym świecie, była Amrita Sher-Gil (1913-1941)<sup>20</sup>. To pierwsza indyjska kobieta, która odniosła tak ogromny sukces na polu sztuki<sup>21</sup>. Kształciła się w Europie, jednak to Indie stały się jej natchnieniem<sup>22</sup>. Tworzyła w czasach świetności szkoły bengalskiej, ale nie podporządkowała się jej przyciasnym założeniom – nie uważała, że tylko powrót do rodzimej sztuki ocali indyjskich twórców przed zapomnieniem<sup>23</sup>. Wypracowała swój

<sup>15</sup> Asher F. M., *The Shape of Indian Art History* [w:] *Asian Art History*, Desai V. N. (red.), Yale University Press, New Heaven/Londyn 2007, s. 7.

<sup>16</sup> Michell G., *Hindu Art and Architecture*, Thames&Hudson, Londyn 2012, s. 210.

<sup>17</sup> Roy N. S., *A Parity Gap for Women in Indian Art*, „The New York Times”,

<https://www.nytimes.com/2012/02/01/world/asia/01iht-letter01.html> [dostęp: 19.04.2020]

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Rani S., *A Critical Study Of Art and Thought of Rabindranath Tagore With Special Reference To Its Influence on Contemporary Painters*, Department of Fine Arts Aligarh Muslim University, Aligarh 2008, s. 137.

<sup>21</sup> Tamże, s. 137.

<sup>22</sup> Kamińska D., *Wizerunek kobiety indyjskiej w malarstwie Amrity Sher-Gil* [w:] *Studia o sztuce Bliskiego i Środkowego Wschodu*, Malinowski J. (red.), Trio, Warszawa 2009, s. 127.

<sup>23</sup> Jakimowicz A., dz. cyt., s. 185.



własny, rewolucyjny styl, który sprawił, że stała się rozpoznawalna. Łączyła elementy sztuki zachodniej i rodzimego kunsztu.

Z natury była buntowniczką. Urodziła się ze związku indyjskiego sikha i węgierskiej imigrantki<sup>24</sup>. Dorastała w atmosferze dwóch światów: indyjskiego i zachodniego. Nie zgadzała się jednak z rolą, którą miały przyjmować w swoim życiu indyjskie kobiety – czemu wyraz dawała w swojej sztuce. Sama nie uległa tym wzorcom – obserwowała otaczającą tradycję, którą potem uwieczniała przy pomocy sztuki. Jej prace to symboliczne manifesty. Tę rewolucyjną działalność zakończyła nagła śmierć artystki w wieku 28 lat. Dla Amrity Indie są kobietą. Jak stwierdza Dorota Kamińska: „W sposób szczególny interesowały ją postawy społeczne i kulturowe wobec kobiet. Obserwowała życie Indusek i dostrzegała zarówno pozytywne aspekty, jak i niedolę swoich rodaczek. Amrita – Euroinduska – rozumiała kulturę Indii; dostrzegała też jej wady, mając możliwość spojrzenia na nią z boku, a także porównania z europejską”<sup>25</sup>. Dała temu wyraz w wielu dziełach, należy wymienić choć kilka spośród nich: „Mother of India” (1935 r.), „Child Bride” (1936 r.) czy „Two Girls” (1939 r.). W swoich pracach skupiała się na wizerunku indyjskiej kobiety, która odpowiada postawie scharakteryzowana przez niektórych badaczy jako typ „prządki”. Jak stwierdza Marzenna Jakubczak: „Prawdziwą »prządkę« cechuje oddanie, podporządkowanie, niesamodzielność, a także pracowitość, bezkrytyczność i zachowawczość. (...) jest istotą niedojrzałą, nie przejawia inwencji ani własnej woli, która pozwoliłaby dostrzec w niej podmiot, a nie tylko instrument w rękach kontrolującego go mężczyzny”<sup>26</sup>. Sher-Gil poprzez ukazanie tego typu kobiecości być może chciała zwrócić uwagę na instrumentalną rolę kobiet w kulturze Indii. Pokazując ich życie i portretując je, oddaje głos tym najbardziej uciśnionym. Amrita była artystką, która wprowadziła Indie w świat współczesnej sztuki. Dała przykład, że tworzenie dzieł to również zaangażowanie w walkę o równość i prawa dla wszystkich. Inspirowała do zmian, szczególnie w świadomości Indusów. Chciała, aby każda indyjska kobieta mogła, na równi z mężczyznami, stać się jednostką, która świadomie kieruje swoim życiem. W swoich pracach pokazywała prawdziwe oblicze ówczesnych Indii – biednych, wykluczonych i opuszczonych przez społeczeństwo<sup>27</sup>. Nie krytykowała, ale uwidaczniała to, co najbardziej rażące.

### **3. Świat indyjski według Bharti Kher**

Biografia Amrity Sher-Gil, jej zakorzenienie w tradycji Indii, jak również w kulturze Zachodu, skłania do porównań z kolejną ważną postacią indyjskiego świata sztuki – artystką Bharti Kher (urodzoną w 1969 roku). Podobnie jak Amrita, wyrosła w łonie dwóch tradycji. Jej rodzice byli przedstawicielami indyjskiej diaspory w Wielkiej Brytanii, ona sama uczęszczała do angielskich szkół (razem z rodzeństwem odebrała artystyczne wykształcenie, co nie było pochwalane wśród innych przedstawicieli diaspory, gdyż większą popularnością wśród brytyjskich Indusów cieszyły się zawody prawnika, księgowego czy lekarza)<sup>28</sup>. W 1992 roku po ukończeniu Newcastle

---

<sup>24</sup> Rani S., dz. cyt., s. 137.

<sup>25</sup> Cyt. za: Kamińska D., *Wizerunek kobiety indyjskiej...* dz. cyt., s. 130.

<sup>26</sup> Cyt. za: Jakubczak M., *Wprowadzenie. Pleć i tożsamość w kulturze indyjskiej* [w:] *Wizerunki kobiety w kulturze Indii: boginie, prządki, wiedźmy i tancerki*, M. Jakubczak (red.), Universitas, Kraków 2005, s. 17.

<sup>27</sup> Farthing S., dz. cyt., s. 194.

<sup>28</sup> Mehta K., *Bharti Kher: The Macabre and The Beautifully Grotesque*, „Flash Art” November/December 2012, Milan IT, s. 83.

Polytechnic (obecnie Northumbria University) Kher zapragnęła podróżować. Jak sama wspomina, wahała się między Nowym Jorkiem i Delhi – w wyborze pomógł jej rzut monetą i tak trafiła do stolicy Indii, z którą związała swoją artystyczną przyszłość<sup>29</sup>. Kher zapytana o swoje korzenie odpowiada, iż bez wątplenia ma dwie głowy: indyjską i europejską<sup>30</sup>. Uważa, że nie tyle ważne jest pochodzenie, ile pamięć wykształcona przez połączenie dwóch kultur, mająca wpływ na to jak postrzega i doświadcza otaczający ją świat<sup>31</sup>. Stąd, jak sama przyznaje, interesują ją odmienne interpretacje i ambiwalencja, którą może wywołać dzieło kontemplowane przez osoby z różnych światów<sup>32</sup>. Jak sama przyznaje, walczy o zniesienie kategoryzowania artystów, definiowania ich przez miejsce, w którym tworzą – etykiety takie jak artysta „brytyjski” czy „indyjski” pokazują, oprócz absurdalności, imperialistyczne zakusy poszukiwania centrum sztuki, a dla niej świątynią artystów jest po prostu cały świat<sup>33</sup>.

Prace tworzone przez Bharti Kher to nie tylko dzieła malarskie, ale również instalacje czy rzeźby. Jest postacią nietuzinkową, która wpisała się we współczesny klimat Indii, gdzie niedaleko Delhi posiada swoją pracownię – to miejsce tętniące życiem i obecnością kobiet, ponieważ do pomocy w swoim atelier zatrudnia jedynie przedstawicielki płci pięknej<sup>34</sup>. Twórczość Kher jest doceniana na światowym rynku sztuki – jedną ze swoich rzeźb, „The Skin Speaks a Language Not Its Own” (2006), sprzedała za niebagatelną sumę prawie półtora miliona dolarów<sup>35</sup>. Od tego momentu jej nazwisko wciąż pojawia się w rankingach najlepiej zarabiających indyjskich artystów.

Szczególne miejsce w twórczości Kher zajmuje zagadnienie kobiecości. Artystka kwestionuje patriarchalny porządek, inspirując do zmian w kulturowym postrzeganiu damsko-męskich ról. Rzeźba „Warrior with Cloak and Shield” z 2008 roku jest tego doskonałym przykładem. Jako wzór postaci kobiecej posłużyło ciało koleżanki artystki, któremu zostało dodane ogromne poroże – symbolizujące pierwiastek męski<sup>36</sup>. To kobieta-wojowniczka, która nie mieści się w tradycyjnym, męskim zdefiniowaniu wojownika. Jej rogi są zastrzone, stanowią broń, mogącą zadać śmiertelny cios. Jednak tarcza, osłaniająca ciało kobiety, to po prostu liść bananowca – jest krucha i nie chroni przed niebezpieczeństwem. Podobnie jak tkanina (być może sari) wisząca na jednym z rogów. Przypomina wyzwoloną Amazonkę, jednak nie pozbywa się swojej bielizny – cały czas prześladuje ją poczucie wstydu<sup>37</sup>. Ta hybrydyczna postać, łącząca człowieka i zwierzę, to obraz współczesnej indyjskiej kobiety, która musi pogodzić sprzeczne żądania w swoim życiu. Odniesienie do elementów zwierzęcych ma

<sup>29</sup> Taylor F., Udas S., *The British-born artist who Became one of India's leading talents*, <https://edition.cnn.com/2013/01/17/world/asia/bharti-kher-indian-artist/index.html> [dostęp: 19.04.2020]

<sup>30</sup> Stathacos Ch., *A conversation with Bharti Kher*, <http://www.mommybysilasandstathacos.com/2013/11/01/a-conversation-with-bharti-kher/> [dostęp: 19.04.2020]

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Raffinetti C., *Bharti Kher's Surreal World Of Cyborgs Bindis And White Elephants*, <http://www.artlyst.com/reviews/bharti-khers-surreal-world-of-cyborgs-bindis-and-white-elephants/> [dostęp: 19.04.2020]

<sup>33</sup> Tantemsapya S., *Bharti Kher*, „Whitewall” Summer 2013, New York, s. 112.

<sup>34</sup> Holmes P., *Connecting the Dots*, „ARTnews” April 2009, s. 98.

<sup>35</sup> Xuan Mai Ardia C. A., *India's 8 Most Expensive Contemporary Artists*, <https://theculturetrip.com/asia/india/articles/india-s-8-most-expensive-contemporary-artists/> [dostęp: 19.04.2019]

<sup>36</sup> Griffin K., *Bharti Kher's art gets to heart of the Matter in Vancouver Art Gallery exhibit*, <http://vancouver.sun.com/entertainment/local-arts/bharti-khers-art-gets-to-heart-of-the-matter-in-vancouver-art-gallery-exhibit> [dostęp: 19.04.2020]

<sup>37</sup> Elaine W. Ng, *Bharti Kher*, „ArtAsiaPacific” Issue 61/2008, s. 296.

uwypuklić groźną, nieludzką wręcz stronę kobiecej osobowości. Zbudzenie jej powoduje, że kobieta staje się świadoma swojej mocy. Mimo wszystko to wojownicza ze zbyt kruchą zbroją do walki z tak mocno zakorzenionymi stereotypami. Kher określa swoją sztukę jako polowanie na chimery<sup>38</sup>. Hybrydy stają się jednym z głównych motywów jej prac – dzięki nim możliwe jest ukazanie androgynii oraz komplementarności żeńskich i męskich aspektów ludzkiej natury, kwestionując przy tym przypisywane im role<sup>39</sup>. Pytana o to czy jest religijna, odpowiada: „jeśli istnieje bóg to jest nim sztuka”<sup>40</sup>. Ponadto łączy sztuki z mitologicznymi odniesieniami – jak przyznaje, mity są jej inspiracją<sup>41</sup>.

Za szczególnie ważne uważa przekazy dotyczące bogini Kali – krwiożerczej matki, która w swojej postaci spaja oblicza dobra i zła, siły i uległości<sup>42</sup>. Oprócz mocy kreatywnych i destrukcyjnych ma, według artystki, postać hybrydy, która uwypukla pierwiastek męski w swej kobiecej naturze<sup>43</sup>. Podobne paralele można dostrzec w rzeźbie wojowniczk. Artystka stara się polemizować z indyjskimi modelami kobiecości. Sama otwarcie przyznaje, że jest feministką i to kobiecość staje się centrum jej sztuki<sup>44</sup>. Jako Euroinduska zauważa w kulturze indyjskiej ograniczenia, z którymi zmagają się kobiety. W Indiach można rozróżnić dwa główne modele kobiecości: z jednej strony silnej, niezależnej i twórczej osobowości, z drugiej biernej, zależnej i odtwórczej<sup>45</sup>. Przez długi czas to drugi z nich był dominującym wzorcem. Obecnie, dzięki różnym inicjatywom feministycznym czy liberalizacji prawa, podkreśla się siłę i potencjał tkwiący w kobietach<sup>46</sup>. Również Kher chce uwypuklić tę mocną stronę kobiecości i zerwać z panującymi do tej pory wzorcami jedynie uległej kobiety. Artystka korzysta z ambiwalencji żeńskich przymiotów, idealizuje je, sprawiając że przybierają wręcz demoniczną formę.

Rzeźba „The Messenger” (2011) również nawiązuje do demonicznego oblicza kobiecości. Za inspirację posłużyła mitologiczna postać Dakini – demona o silnym, wręcz groźnym potencjale<sup>47</sup>. Również jest hybrydą, oprócz kobiecej sylwetki widać wyraźnie ogon i genitalia małpy<sup>48</sup>. Trzyma w ręce ogromne widły. Wygląda jak szalona, podnosząc jedną ze swych nóg niczym do tańca, którym zniszczy wszystko, co jej zagraża. Ten motyw kobiecej siły przeważa w twórczości Kher. Jalaja Bonheim, redaktorka publikacji „Goddess. A Celebration in Art and Literature” (dotyczącej fenomenu obecności motywu bogiń w sztuce i literaturze) uważa, że ciągła popularność bogiń

---

<sup>38</sup> *Past Exhibition: Bharti Kher. The hot winds that blow from the West* <https://www.hauserwirth.com/hauserwirth-exhibitions/4095-bharti-kher-the-hot-winds-that-blow-from-the-west> [dostęp: 19.04.2020]

<sup>39</sup> Biografia Bharti Kher, <https://www.artsy.net/artist/bharti-kher> [dostęp: 22.04.2019]

<sup>40</sup> Cyt. za: Muhammad S., *13 Questions for Artist Bharti Kher*,

<http://in.blouinartinfo.com/news/story/762789/13-questions-for-artist-bharti-kher> [dostęp: 19.04.2020]

<sup>41</sup> Tantemsapya S., dz. cyt., s. 112.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Ring Petersen A., *Migration into art: Transcultural identities and art-making in a globalised world*, Manchester University Press, Manchester 2017, s. 161.

<sup>45</sup> Jakubczak M., dz. cyt., s. 13.

<sup>46</sup> Kamińska D., *Wizerunek kobiety w malarstwie miniaturowym Indii XVI-XIX wieku*, DiG, Warszawa 2007, s. 25.

<sup>47</sup> *Past Exhibition: Bharti Kher...* dz. cyt.

<sup>48</sup> Tamże.

wiąże się z tęsknotą współczesnego człowieka za duchową wspólnotą i kontaktem ze świętością tu i teraz, a nie dopiero w potencjalnej pośmiertnej egzystencji<sup>49</sup>.

Wykonana przez Kher seria rzeźb postaci kobiet, przypominających hybrydy zwierzęco-ludzkie, wywołała szeroki oddźwięk w świecie sztuki. Wielu zarzucało jej nachalność i brutalność w artystycznym wyrazie<sup>50</sup>. Artystka podkreślała, że dla kobiet brutalna jest codzienność w Indiach i przemoc na tle seksualnym, o której piszą indyjskie gazety – w zderzeniu z tym, jej sztuka nie powinna szokować<sup>51</sup>. To ona tworzy nową mitologię – przedstawia kobiety współczesności, nazywa je *urban goddesses* (miejskimi boginiami), które radzą sobie ze wszystkimi trudnościami w swoim życiu<sup>52</sup>. Te amorficzne stworzenia zapewniają wrażenie wieloaspektowości, mogą przybrać każdą z ról: matki, gospodyni, bogini czy kochanki – zależnie od interpretacji widza<sup>53</sup>. Kher podkreśla, że swoje kobiece rzeźby traktuje jako przepowiednie – w końcu indyjskie kobiety uzyskują wolność i położą kres kulturowym stereotypom<sup>54</sup>.

W artystycznych narracjach Kher korzysta również z symbolicznych form wyrazu – na przykład z sari, tradycyjnego stroju indyjskich kobiet. „Portrait of Lady” (2012) to praca, w której artystka przedstawia sari umieszczone na pionowym słupie. Jak wskazuje sam tytuł to portret kobiety, jednak bez odniesienia do jej cielesności. Wykorzystuje tradycyjny strój po to, aby zmusić do zastanowienia się nad rolą, jaką kobieta przyjmuje w społeczeństwie. Nieobecność ciała ma skłaniać do refleksji nad kwestiami pożądania i seksualności w Indiach<sup>55</sup>. Kobieta nie zarządza swoim losem, jest uwikłana w sieci nakazów i zakazów nałożonych na nią przez najbliższych czy dogmaty religijne. Nie jest wolna, ale ubezwłasnowolniona – o jej życiu stanowi się bez uwzględnienia jej potrzeb.

Jednym z ważniejszych elementów jej twórczości jest język, który wypracowała szczególnie w odniesieniu do *bindi* – tradycyjnej ozdoby indyjskiej, wykonywanej najczęściej z czerwonego pigmentu i noszonej przez kobiety zamężne. Samo słowo pochodzi od sanskryckiego terminu *bindu*, oznaczającego kropkę, punkt jak i liczbę zero. Kher uważa, że dzięki odniesieniu do tej tradycyjnej ozdoby pokazuje połączenie rodzimych rytuałów z popkulturą<sup>56</sup>. Współcześnie *bindi* to nie tylko kobiecy znak rytualny, ale też biżuteria, która stała się modna – na przykład wśród gwiazd zachodniej muzyki. Indyjskie *sacrum* przeszło w sferę zachodniego *profanum*. Kher często wykorzystuje ten symbol w swoich pracach – obrazy czy rzeźby pokryte *bindi* są jej znakiem rozpoznawczym. „The Skin Speaks a Language Not Its Own” (2006) rzeźba, która zapewniła Kher rozgłos, przedstawia leżącą słońcę, której szara skóra pokryta jest warstwą białych *bindi*. Artystka jest zainteresowana losem zwierząt, często w swoich pracach wyraża zaniepokojenie w związku z ich traktowaniem we współczesnym świecie. Słońca ze szkła jest również symbolem stanu liminalnego – bycia pomiędzy, o czym świadczy samo ułożenie zwierzęcia (być może układa się do odpo-

<sup>49</sup> *Goddess. A Celebration in Art and Literature*, J. Bonheim (red.), Stewart, Tabori & Chang, Nowy Jork 1997, s. 7.

<sup>50</sup> Stathacos Ch., dz. cyt.

<sup>51</sup> Tamże.

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> Homes P., dz. cyt., s. 101.

<sup>55</sup> *Understanding Bharti Kher: Bharti Kher explores radical ideas through other cliché's like sari and bangles*, [http://www.artsome.co/Bharti\\_Kher](http://www.artsome.co/Bharti_Kher) [dostęp: 19.04.2020]

<sup>56</sup> Stathacos Ch., dz. cyt.

czynku, zasypia albo po prostu umiera – wszystko jest zależne od interpretacji widza). W przypadku tej pracy *bindi* stało się symboliczną „skórą”, pełniącą rolę jakiegoś zabezpieczenia, zbroi czy oprawy – na której wypisana jest pamięć i tożsamość tej istoty. Taka interpretacja nasuwa skojarzenia z systemem warnowym w Indiach – według panującego tam do dziś stereotypu jaśniejsza skóra jest oznaką wyższego statusu społecznego. Artystka zaznacza, że każda „kropka” może być symbolicznym wyrazem jednostki, a złudzenie optyczne ruchu *bindi* odwzorowuje ciągle przemierzanie się Indusów, ich migracje, a tym samym krzyżowanie się kultur<sup>57</sup>. To zapewne również refleksja o przemijaniu – często martwimy się o tak wiele błahych spraw, a ostatecznie jesteśmy tylko takimi małymi punktami wśród wszystkich istnień. Jednak pamięć o własnym pochodzeniu, tradycji, w której się wyrosło jest niczym druga skóra, towarzysząca nam do końca dni. Podobnie jak modele i wzorce ról, które przybieramy w życiu.

Bharti Kher pokazuje jak zmieniają się role płci we współczesnym świecie, jej sztuka jest zaangażowana w polepszenie bytu kobiet. Tworzy futurystyczną wersję kobiecości poprzez połączenie idealizowanych postaw indyjskich kobiet z ich prawdziwym obliczem, które mogą ujawnić tylko w swoim domu<sup>58</sup>. W ten sposób komentuje zawłóści dotyczące tożsamości i płci – zarówno w Indiach, jak i na całym świecie.

#### 4. Wnioski

Miejmy nadzieję, że przyszłość Indii będzie należeć również do kobiet. Mimo lat uciśnienia i zaszkladkowania przez religijny obraz deifikowanej kobiecości, na subkontynencie pojawia się coraz więcej głosów sprzeciwu – również artystycznego. Warto podkreślić, że sięganie do motywów religijnych jest ciągle obecne we współczesnej sztuce. Dzięki nim możliwe jest stworzenie nowego, dominującego modelu kobiecości – pełnego siły, niezależności i samowystarczalności. Nie jest to nową praktyką, gdyż w wierzeniach hinduistycznych podkreśla się ambiwalencję żeńskich bóstw. Kobiety rozbudzają w sobie potencjał żeńskiej mocy – *śakti*, siłę Wielkiej Bogini<sup>59</sup>. W takiej interpretacji nadal odnosimy się do tła religijnego Indii, czyli utrwalamy zakorzenione w nim schematy – jednak modyfikując je, poprzez wzbudzenie w kobietach samoświadomości, można zapoczątkować rewolucję, która odetnie się od takich wzorców. Kher nie kwestionuje zasadności prawd hinduizmu – pokazuje jedynie ich odmienną interpretację.

Nie ma jednak pewności czy przyszłość będzie pod znakiem tego typu działalności pro-kobiecej. Nawet odgórna zmiana praw, nie będzie zapewne w stanie przekształcić stereotypowej pozycji kobiety (podobne próby podejmowali już kolonizatorzy brytyjscy)<sup>60</sup>. Ważne, aby rozbudzić świadomość Indusów i osłabić męski lęk przed kobiecością (czyli ginefobię), stwarzając tym samym szansę na równouprawnienie<sup>61</sup>. Od lat pojawiają się inicjatywy pomagające uwierzyć kobietom we własne siły. Jedną z nich jest fundacja The Fearless Collective, założona przez indyjską artystkę Shilo

---

<sup>57</sup> Raffinetti C., dz. cyt.

<sup>58</sup> Homes P., dz. cyt., s. 101.

<sup>59</sup> Jakubczak M., dz. cyt., s. 18.

<sup>60</sup> Kumar A., *Wybrane aspekty sytuacji kobiet w Indiach. Analiza społeczno-historyczna* [w:] *Gender. Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, Kowalska B., Zielińska K., Koschalka B. (red.), Rabid, Kraków 2009, s. 149-152.

<sup>61</sup> Por. Sacha M., *Ginefobia w kulturze hinduskiej. Lęk przed kobietą w dyskursie antropologicznym i psychoanalitycznym*, WUJ, Kraków 2012.

Shiv Suleman<sup>62</sup>. Celem ich działalności jest zwrócenie uwagi na status osób wykluczonych – na przykład kobiet czy osób homoseksualnych. Uświadamianie odbywa się poprzez wychodzenie ze sztuką do świata – na ulice. Murale i instalacje, które tworzą wraz z indyjskimi kobietami mają pokazać, że wykluczenie jest tylko stereotypowym, kulturowym wzorem, z którym można walczyć. Sądzę, że połączenie sztuki zaangażowanej ze zmianą nawyków społecznych (z którymi należy walczyć między innymi wspierając dostęp do edukacji) może stać się istotnym przyczynkiem do dalszej emancypacji indyjskich kobiet, co swoją sztuką postuluje Bharti Kher.

## Literatura

S Asher F.M., *The Shape of Indian Art History* [w:] *Asian Art History*, V. N. Desai (red.), Yale University Press, New Heaven/London 2007.

Bednarz E., *Charakterystyka twórczości Anupam Sud*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, 2016 (6).

Elaine W. Ng, *Bharti Kher*, „ArtAsiaPacific” Issue 61, 2008.

Farthing S., *Sztuka. Od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, Muza, Warszawa 2011.

Holmes P., *Connecting the Dots*, „ARTnews” April 2009.

Jakimowicz A., *Sztuka Indii. Szkice*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1964.

Jakubczak M., *Wprowadzenie. Pleć i tożsamość w kulturze indyjskiej* [w:] *Wizerunki kobiety w kulturze Indii: boginie, prządky, wiedźmy i tancerki*, M. Jakubczak (red.), Universitas, Kraków 2005.

*Goddess. A Celebration in Art and Literature*, J. Bonheim (red.), Stewart, Tabori & Chang, Nowy Jork 1997.

Kamińska D., *Indyjskie malarstwo miniaturowe*, DIALOG, Warszawa 2002.

Kamińska D., *Wizerunek kobiety indyjskiej w malarstwie Amrity Sher-Gil* [w:] *Studia o sztuce Bliskiego i Środkowego Wschodu*, J. Malinowski (red.), Trio, Warszawa 2009.

Kamińska D., *Wizerunek kobiety w malarstwie miniaturowym Indii XVI-XIX wieku*, DiG, Warszawa 2007.

Kumar A., *Wybrane aspekty sytuacji kobiet w Indiach. Analiza społeczno-historyczna* [w:] *Gender. Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, B. Kowalska, K. Zielińska, B. Koschalka (red.), Kraków 2009.

Mehta K., *Bharti Kher: The Macabre and The Beautifully Grotesque*, „Flash Art” November/December 2012, Milan.

Michell G., *Hindu Art and Architecture*, Thames&Hudson, Londyn 2012.

Mitter P., *Indian Art*, Oxford University Press, Oxford 2001.

Rani S., *A Critical Study Of Art and Thought of Rabindranath Tagore With Special Reference To Its Influence on Contemporary Painters*, Department of Fine Arts Aligarh Muslim University, Aligarh 2008.

Ring Petersen A., *Migration into art: Transcultural identities and art-making in a globalised world*, Manchester University Press, Manchester 2017.

Sacha M., *Ginefobia w kulturze hinduskiej. Lęk przed kobietą w dyskursie antropologicznym I psychoanalitycznym*, WUJ, Kraków 2012.

---

<sup>62</sup> Strona internetowa The Fearless Collective: <http://fearlesscollective.org/> [dostęp: 19.04.2020]

Staszczuk A. S., *Tworzenie i konsekracja boskich przedstawień w sztuce hinduistycznej*, Neriton, Warszawa 2007.

Tantemsapya S., *Bharti Kher*, „Whitewall”, Summer 2013, New York.

## **Netografia**

Biografia Bharti Kher, <https://www.artsy.net/artist/bharti-kher> [dostęp: 19.04.2020]

Griffin K., *Bharti Kher's art gets to heart of the Matter in Vancouver Art Gallery exhibit*, <http://vancouver.sun.com/entertainment/local-arts/bharti-kher-art-gets-to-heart-of-the-matter-in-vancouver-art-gallery-exhibit> [dostęp: 19.04.2020]

Muhammad S., *13 Questions for Artist Bharti Kher*, <http://in.blouinartinfo.com/news/story/762789/13-questions-for-artist-bharti-kher> [dostęp: 19.04.2020]

*Past Exhibition: Bharti Kher. The hot winds that blow from the West* <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/4095-bharti-kher-the-hot-winds-that-blow-from-the-west> [dostęp: 19.04.2020]

Raffinetti C., *Bharti Kher's Surreal World Of Cyborgs Bindis And White Elephants*, <http://www.artlyst.com/reviews/bharti-kher-surreal-world-of-cyborgs-bindis-and-white-elephants/> [dostęp: 19.04.2020]

Roy N.S., *A Parity Gap for Women in Indian Art*, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2012/02/01/world/asia/01iht-letter01.html> [dostęp: 19.04.2020]

Stanska Z., *Amrita Sher-Gil – The India's Frida Kahlo*, <http://www.dailyartmagazine.com/amrita-sher-gil-indias-frida-kahlo/> [dostęp: 19.04.2020]

Stathacos Ch., *A conversation with Bharti Kher*, <http://www.mommybysilasandstathacos.com/2013/11/01/a-conversation-with-bharti-kher/> [dostęp: 19.04.2020]

Strona internetowa The Fearless Collective: <http://fearlesscollective.org/> [dostęp: 19.04.2020]

*Understanding Bharti Kher: Bharti Kher explores radical ideas through other cliché's like sari and bangles*, [http://www.artsome.co/Bharti\\_Kher](http://www.artsome.co/Bharti_Kher) [dostęp: 19.04.2020]

## **Polisemantyczny charakter sztuki – twórczość Bharti Kher jako indyjski komentarz kulturowy à propos kobiecości**

### **Streszczenie**

Sztuka łączy w sobie wiele sprzecznych elementów. Nie tylko wpisuje się w zróżnicowane epoki historyczne, odzwierciedlając nastroje społeczne, polityczne czy kulturowe, ale też staje się komentarzem zastanej rzeczywistości. Innymi słowy: niesie ze sobą jakieś przesłanie. Artykuł to próba analizy wybranych dzieł jednej z czołowych współczesnych indyjskich artystek – Bharti Kher. Jej prace stanowią swoisty komentarz kulturowy, który poprzez połączenie elementów występujących w świecie naturalnym i symboli obecnych w mitologii indyjskiej, stanowi pomost między „starymi” a „nowymi” Indiami. Tworzone przez nią nowe znaczenia uwypuklają miejsce człowieka we współczesnym świecie, jego związki z kulturą, w której wyrasta i elementami natury, które potrafią metaforycznie to wyrazić. Kluczem do zrozumienia inspirujących artystkę zjawisk okazało się odwołanie do religijnej i mitologicznej symboliki, która na nowo opracowana zwraca uwagę na niesprawiedliwość społeczną, szczególnie w odniesieniu do kobiet.

Słowa kluczowe: Bharti Kher, hinduizm, Indie, kobieta, sztuka indyjska

## Miłość i pożądanie w powieści Grażyny Plebanek „Nielegalne związki”

### 1. Wstęp

Wydzielenie miłości z obszaru życia człowieka to pewien akt poznania jego odczuć i zachowań. Namysł nad tym fenomenem pozwala zatem na przeniesienie tego stanu ze sfery domniemań w sferę pewników. Miłość jest jednym z elementów naszej ludzkiej kondycji. W trakcie rozwoju języka pojawiła się też potrzeba nazwania tego stanu i próba jego opisu. Od prostych symboli i znaków przeszliśmy do niezwykle rozbudowanych koncepcji miłości. I nadal istnieje potrzeba definiowania jej założeń i najważniejszych wyznaczników. O ile poezja i literatura tworzą swobodny system skojarzeń, o tyle filozofia, psychologia czy badania kulturowe próbują budować pewną uporządkowaną koncepcję miłości.

W związku z tym, że filozofia, psychologia czy badania kulturowe, jako siostrzane czy bratnie nauki literaturoznawstwa, wzajemnie czerpią wiedzę ze swoich słowników pojęciowych, niniejsza analiza będzie się posiłkować odniesieniem do tych dyskursów. Jednym z zadań niniejszego opracowania jest przyjrzenie się, jak została zbudowana konstrukcja miłości i pożądania w powieści Grażyny Plebanek<sup>2</sup>, ze szczególnym uwzględnieniem losów głównego bohatera Jonathana.

### 2. Fenomen miłości i pożądania

Niemalże każdy człowiek w sposób mniej lub bardziej intuicyjny wyczuwa istnienie pewnego stanu uczuciowego, który jest skłonny nazwać miłością bądź zakochaniem. Jednak trudno jest go zdefiniować. Jak zauważa Elliot Aronson, przedstawiciel psychologii społecznej, „trudność zdefiniowania miłości zdaje się wynikać (...) z faktu, że miłość nie jest jednolitym, jednowymiarowym stanem, lecz złożonym, wieloaspektowym zjawiskiem, którego ludzie doświadczają w szerokim zakresie związków”<sup>3</sup>. To właśnie ten specyficzny związek spowodował, że pojawiło się tak wiele różnych interpretacji stanu zakochania.

Próbując odszukać literackie ślady miłości w przeszłości, zauważamy, że chociaż „ideę miłości wymyślili starożytni Grecy, a uczucie romantyczne narodziło się w średniowieczu”<sup>4</sup>, to jej źródła odnajdujemy już w starożytnym Egipcie. Natrafiono tam na hieroglif oznaczający miłość. Składa się on ze znaku motylki, ust i męczyzny z ręką w ustach. Znak ten oznaczał „chcieć, wybierać lub pragnąć”. Jak zauważa Diane

<sup>1</sup> wig72@wp.pl, Instytut Filologii, Katedra Filologii Polskiej, Akademia Pomorska w Słupsku

<sup>2</sup> Powieść *Nielegalne związki* została dostrzeżona przez badaczkę Małgorzatę Annę Packalen Parkman, jako przykład powieści erotycznej przełamującej stereotypy kobiecego pisania o miłości cielesnej. Por. Packalen Parkman M.A., *Qvo vadis polska prozo kobieca w zglobalizowanym świecie?* [w:] Cudak R. (red.), *Literatura polska w świecie, Tom IV, Oblicza świadomości*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2012.

<sup>3</sup> Aronson E., *Człowiek – istota społeczna*, przeł. Radzicki J., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 466, cyt. za: Szlendak T., *Architektonika romansu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 19.

<sup>4</sup> Ackerman D., *Historia naturalna miłości*, przeł. Gostyńska D., Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1997, s. 12.



Ackerman, w ujęciach miłości od pradawnych czasów pojawiało się kilka niezmiennych motywów: alchemia miłości, idealizacja ukochanej istoty, miłość jako niewola, niemoc, tajemnica strzeżona przed rodzicami, intensyfikacja doznań zmysłowych. Jednak w swojej analizie owego fenomenu Ackerman stwierdza, że „wszyscy pragniemy ekstazy. Nie miłości ani seksu, ale gorącej wzniosłości, która sprawia, że życie wydaje się radosne i podniecające”<sup>5</sup>. Zauważa również, że miłość rozkwita dzięki trudnościom, a siłą napędową jest pewna odmiana bólu.

Znaczny wkład w zrozumienie zjawiska miłości wniósł Erich Fromm, przedstawiciel psychoanalizy. Na podstawie swoich doświadczeń uznał, że: „Istnieje tylko jeden dowód na obecność miłości: głębokość wzajemnego związku oraz żywotność i siła każdej z zainteresowanych osób”<sup>6</sup>. To zaangażowanie pobudza jednostkę do twórczego działania, aby zrealizować swoją potrzebę bliskości. Fromm zauważa również, że miłość wiąże się z przenikaniem drugiej osoby, przez istnienie pragnienia poznania, aż do momentu zaspokojenia, które osiągamy dzięki zespoleniu. Miłość dojrzała powinna charakteryzować się troską, poczuciem odpowiedzialności, poszanowaniem i poznaniem.

W psychologii miłość jest definiowana jako „poryw serca popychający nas ku innej osobie”<sup>7</sup>, a także bywa „złożonym i wielowymiarowym ludzkim uczuciem, odgrywającym istotną rolę w intymnych związkach”<sup>8</sup>. Uczucie to może być doświadczane i wyrażane na różne sposoby.

Badacze tego fenomenu podjęli też próbę zbudowania modeli opisujących miłość. Kanadyjski socjolog, John Lee stwierdził, że istnieje sześć jej odmian: eros, ludus, storge, miłość maniakalna, agape i miłość pragmatyczna. Inny przedstawiciel tego kierunku badań, psycholog, Robert Sternberg, uznał, że jest to uczucie obejmujące namiętność, intymność oraz zobowiązanie. W zależności od kombinacji tych składowych możemy wyróżnić miłość jako lubienie, zadurzenie, pustą miłość, miłość romantyczną, niedorzeczną miłość, partnerską miłość i miłość doskonałą<sup>9</sup>. Biorąc pod uwagę fakt, że każdy związek dwojga ludzi podlega nieustannym zmianom, w ramach przedstawionych modeli miłości może następować przesunięcie z jednej kategorii do drugiej.

Według Bogdana Wojciszke, specjalisty z zakresu psychologii osobowości i psychologii społecznej, w każdym związku można zaobserwować mniej lub bardziej zaawansowany jego rozwój. Na początku pojawia się stan zakochania, który może przejść w romantyczne początki, następnie w związek kompletny, związek przyjacielski, związek pusty, aż do jego rozpadu<sup>10</sup>. Najbardziej ekscytującą fazą miłości jest zakochanie, a w nim namiętność i towarzyszące jej pobudzenie emocjonalne. „Miłość namiętna jest złożonym kompleksem, obejmującym oceny, subiektywne odczucia, wyrażanie uczuć, wzorce reakcji fizjologicznych i tendencje do pewnych zachowań. Miłość odwzajemniona wiąże się z ekstazą i poczuciem spełnienia. Miłość odrzucona wiąże się z poczuciem pustki, lękiem i rozpaczą”<sup>11</sup>. Jak zauważa Wojciszke, w okresie

<sup>5</sup>Tamże, s. 146.

<sup>6</sup>Fromm E., *O sztuce miłości*, przeł. Bogdański A., Sagittarius, Warszawa 1994, s. 88.

<sup>7</sup>Sillamy N., *Słownik psychologii*, przeł. Jarosz K., Książnica, Kraków 1995, s. 156.

<sup>8</sup>Turner J.S., Helms D.B., *Osobowość i rozwój społeczny*, przeł. Wojciechowska L, [w:] tychże, *Rozwój człowieka*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1999, s. 417.

<sup>9</sup>Por. tamże, s. 418-420.

<sup>10</sup>Por. Wojciszke B., *Psychologia miłości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2015, s. 23-36.

<sup>11</sup>Hatfield E., Rapson R., *Love, sex, and intimacy: Their psychology, biology, and history*, New York 1993, s. 5, cyt. za: Wojciszke B., dz. cyt., s. 42.

zakochania wzrasta poczucie piękna drugiej osoby i pragnienie kontaktu fizycznego, a po tym etapie mogą, ale nie muszą występować kolejne fazy, w których rozwija się intymność budowana na poczuciu zaufania i wzajemnego przywiązania.

Ważną rolę w fenomenie miłości odgrywa pożądanie. Uważane jest ono za nieodłączny jej element. Jak zauważa David M. Buss, przedstawiciel psychologii ewolucyjnej, pożądanie wiąże się ze strategią seksualną skierowaną „na rozwiązanie konkretnego problemu adaptacyjnego”<sup>12</sup>. Choć pożądanie wiąże się z pociąganiem seksualnym, to wybór partnera, który je wzbudza, jest sprawą bardzo złożoną. Bierze w nim udział mechanizm psychologiczny, który umożliwia określenie wartości partnera, a przez proces selekcji skierowanie swojego zainteresowania i zaangażowania uczuciowego w stronę wybranej osoby. Najważniejszą rolę odgrywa własna sytuacja życiowa, a następnie określenie zalet potencjalnego partnera. Niemniej jednak „wybór określonej strategii postępowania uzależniony jest nie tylko od cech ludzi zaangażowanych w daną sytuację, lecz także od kultury, której ludzie ci są uczestnikami”<sup>13</sup>.

Pożądanie jako pewien stan pobudzenia seksualnego wiąże się ściśle z miłością erotyczną. Według psychologów miłość erotyczna jest „charakterystycznym wyłącznie dla człowieka stanem emocjonalnym (uczuciem) powodowanym wzajemną atrakcyjnością, podobieństwem oraz bliskością (intymnością) osób wchodzących w związek partnerski. (...) Miłość jest w tym ujęciu konstruktem psychicznym opierającym się na popędzie fizycznym, ale często od niego oderwanym”<sup>14</sup>. W innym ujęciu, zaproponowanym przez Janusza Gajdę, miłość erotyczna to „biologiczne pożądanie prowadzące do zespolenia seksualnego, połączone z silnym uczuciem więzi emocjonalno-psychicznej dwojga ludzi”<sup>15</sup>. Od tak powstałej więzi następuje często przejście w kierunku połączenia wszelkich aspektów życia partnerów i zatroskania o wzajemne sprawy. Seks stanowi tu potężną moc spajającą w dążeniu nie tylko do wzajemnego zaspokojenia popędu, ale też do stworzenia warunków życia, które umożliwią osiągnięcie pełnej harmonii i wzajemnego zrozumienia. Jak stwierdza Tomasz Szlendak, „seks nie wiąże się u nas wyłącznie z prokreacją, ma przede wszystkim znaczenie więziotwórcze”<sup>16</sup>.

### 3. Bohater powieści wobec fenomenu miłości i pożądania

Jedno z wydań książki Grażyny Plebanek „Nielegalne związki” rozpoczyna się sentencją pochodzącą z dzienników Anais Nin. Odnajdujemy w niej zapowiedź tego, z czym zetkniemy się w powieści: „Miłość do jednego tylko mężczyzny czy jednej tylko kobiety jest wyrzeczeniem (...). Idealizm jest śmiercią ciała i wyobraźni”<sup>17</sup>.

O ile narrator wprowadza nas już na wstępie w spotkanie kochanków, Jonathana i Andrei, o tyle w dalszej części prowadzi nas przez uczuciowe zawirowania głównego bohatera – jego miłości do rodziny i pasji pisania. Epizodycznie pojawiają się spostrzeżenia jego żony Megi dotyczące sytuacji życiowej, w jakiej znaleźli się małżonkowie. Wiodący wątek stanowią jednak relacje kochanków.

<sup>12</sup>Buss D.M., *Ewolucja pożądania. Strategie doboru seksualnego ludzi*, przeł. Wojciszke B, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1996, s. 16.

<sup>13</sup>Tamże, s. 28.

<sup>14</sup>Szlendak T., *Architektonika romansu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 37.

<sup>15</sup>Gajda J., *Oblicza miłości*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1993, s. 115, cyt. za: tamże, s. 42.

<sup>16</sup>Szlendak T., dz. cyt., s. 220.

<sup>17</sup>Plebanek G., *Nielegalne związki*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010, s. 7.

Główny bohater, Jonathan, jest trzydziestokilkuletnim mężczyzną, który na pewnym etapie życia postanowił wyjechać z rodziną z Warszawy do Brukseli, gdzie Megi otrzymała posadę w Komisji Europejskiej. Na jednym z przyjęć, organizowanych przez znajomych Megi, Jonathan poznaje Andreę. Przez kolejne dni Jonathan „Nie demonizował wrażenia, jakie na nim zrobiła, przecież często pozwalał sobie na fantazjowanie o prawie nieznanymi kobietach, przerabiał scenariusze, na które w prawdziwym życiu nie miał czasu ani odwagi – co innego zanurkować członkiem w dziurce apetycznej trzydziestki, a co innego zmagać się z pytaniem o przyszłość rżnięć”<sup>18</sup>. Po tej imprezie Jonathan zajmował się nadal różnymi codziennymi sprawami, w tym związanymi z urządzeniem się w nowym mieszkaniu, opieką nad dziećmi i przygotowaniami do kursu twórczego pisania, który zdecydował się poprowadzić, pomimo niskiego wynagrodzenia. Dopiero przypadkowe spotkanie z Andreą i przypadkowy pocałunek uruchomiły maszynę uczuciowego zawirowania i fascynacji: „Ale Jonathan zapomniał, ile razy się tu całuje i po dwóch cmoknięciach schylił się po trzecie, a wtedy ona, zdezorientowana, zatrzymała obrót głowy w pół drogi i zamiast nadstawić policzek, dotknęła wargami jego ust. Jonathan odruchowo przesunął swoje o centymetr (coś w nim bezgłośnie krzyknęło: «chcę!») i złączone usta drgnęły pod wpływem ciepła i wilgoci, zaczęły się szukać...”<sup>19</sup>.

Po tym incydencie Jonathan zaczął myśleć o Andrei. Czuł zachwyty pocałunkiem. Wspominał ciepło jej ust. Jednak to ona zainicjowała między nimi flirt. Zdobyła od Stefana, przyjaciela Jonathana, numer jego telefonu i przysłała mu esemesa. Od tego momentu rozpoczęła się intensywne wymiana wiadomości:

*„Dramaturgią przypominało to zabawę w berka – raz on był blisko niej, raz ona go prawie dotykała. Nie tracił przy tym zimnej krwi, kombinował na kilka ruchów naprzód, błyskotliwość mieszał z czułością, komplementy urozmaicał niedopowiedzeniami. Aż sam się sobie w tym podobał! Nie uwodził nikogo od lat, a teraz pomysły wyskakiwały z takim impetem, jak ziarna popcornu smażone na oleju. Ależ go to wciągnęło!”<sup>20</sup>.*

Jonathan nie widział nic zdrożnego w tej zabawie, a jedynie urozmaicenie codzienności. Z czasem zaczęły się jednak pojawiać esemesy o dwuznacznym, erotycznym zabarwieniu. Obudziło to w bohaterze podniecenie i chęć spotkania, do którego w końcu doszło. Andrea i Jonathan zaczynają się widywać, a miejscem ich spotkań są puste kościoły, boczne uliczki czy parkingi. W życiu Jonathana nastaje czas wielkiego podekscytowania i poczucie zawładnięcia jakąś dziwną siłą. Targają nim też różne wątpliwości: „Nad kłębowskiem niepewności, strachu, ekscytacji i pożądania unosiło się retoryczne: «Po co mi to, po co?»”<sup>21</sup>. Ta nowa sytuacja powoduje, że Jonathan zaczyna się miotać w relacjach z żoną, chociaż nie zaniedbuje swoich obowiązków rodzinnych. Nadal wielką wagę przykładają do wychowania dzieci i dbania o dom. Ukrywa jednak swoją słabość do innej kobiety i coraz częściej okłamuje Megi – a to idzie na siłownię, a to na spotkanie z przyjacielem.

---

<sup>18</sup>Tamże, s. 41.

<sup>19</sup>Tamże, s. 44.

<sup>20</sup>Tamże, s. 51.

<sup>21</sup>Tamże, s. 76.

Uruchomiona fala pożądania czeka jedynie na moment, kiedy dobieje do brzegu, jakim jest zbliżenie ciał. Kiedy żona zostaje w Luksemburgu, a partner Andrei w Londynie, pojawia się okazja do skonsumowania tak wyczekiwanego zespolenia:

*„Naraz poczuł na ustach palce Andrei – i wessał się w nie w odruchu noworodka. Była swojska, smakowała jak dzika papierówka, była obca, podniecał go cierpki zapach jej perfum. Wargi miała pełne, wilgotne, cipkę ciepłą. Pociągnęła go na siebie – przez krótką chwilę był jeszcze osobny – ale oto Andrea zaplotła nogi wokół jego bioder... Słuchając jej gardłowych jęków, Jonathan dochodził do własnego orgazmu, a w głowie kołatała mu zaskakująca myśl: «Co za ulga, co za ulga...!»”<sup>22</sup>.*

Od tego momentu kochankowie spotykali się w mieszkaniu Andrei, kiedy tylko istniała taka możliwość. Obydwoje tego chcieli, byli zafascynowani sobą. Sprawność seksualna napawała Jonathana dumą. Spotkania zaś były chwilami pełnymi szczęścia. Zachwycała go cała otoczka miłości, od zapachów ciała, ubrań i włosów, po myśli, które wciąż wzbudzały w Jonathanie podniecenie. „Obudził się w malinconii wspomnień – łuk jej wygiętych bioder, jego oszołomienie, gdy dochodził, smak warg Andrei, górnych i dolnych... Jeszcze następnego dnia unosił się na elektryzującej poduszce wspomnień”<sup>23</sup>.

Fascynacja seksem z Andrea przerodziła się niemalże w obsesję. Jonathan nie mógł się na niczym skupić i wciąż fantazjował o kochance. Stała się dla niego inspiracją do nowych erotycznych doznań. Jednak w pewnym momencie Andrea zaprzestała kontaktu z Jonathanem. Spowodowało to olbrzymią emocjonalną burzę wątpliwości: „Zaliczył już etap nadziei, że do niego napisze, niepokoju, czy coś jej się nie stało, strachu, czy jej nie obraził, wściekłości, że tak go traktuje, gorączkowego wymyślania sposobów «przypadkowego» jej zobaczenia. Teraz przyszła faza tępej rozpacz”<sup>24</sup>. Porzucenie odczuwał jako ranę, a zarazem chorobę. Nie pomagała mu w tym rada przyjaciela, Stefana, aby traktował spotkania z dziewczyną „jako kilka owocnych wypukań niezłej dupy”<sup>25</sup>. W końcu nie wytrzymał niepewności i pojechał do Andrei. Chociaż chciał otrzymać wyjaśnienia, to wystarczył dotyk dziewczyny, aby znów fala pożądania zawładnęła jego ciałem. Ponownie poczuł w sobie przyływ sił. Czerpał je z bycia i z żoną, i z kochanką. Rano uprawiał seks z Megi, a po południu z Andrea. Ale to z kochanką

*„Odkryli zwierzęce pieprzenie i powolne kochanie, ocieranie się ciał w rytm muzyki i podniecenie, od którego płonęły uszy, skóra mrowiła, a z ust wysuwał się język. Jonathan usiłował schwytać istotę miłości, ale czy wgrzyzał się w słowa piosenek, czy w zapach kochanki, zrozumienie nie nadchodziło. Plątał się w banale, zatrząwał oczywistością, odrzucał popularne ścieżki myślowe, „opinie innych” i leciał – w górę, czy w dół – nie wiedział”<sup>26</sup>.*

W tym czasie żona zeszła na dalszy plan. Separował się od niej, oddając się w domu surfowaniu po Internecie, czytaniu gazet czy przygotowaniu do lekcji twór-

<sup>22</sup>Tamże, s. 77.

<sup>23</sup>Tamże, s. 80.

<sup>24</sup>Tamże, s. 114.

<sup>25</sup>Tamże, s. 116.

<sup>26</sup>Tamże, s. 125.

czego pisania. Ciało żony stało się mu obce. Jedynie dzieci były nadal jego oczkiem w głowie i pozostawał na każde ich zawołanie, pomimo że Andrea stawała się coraz bardziej zaborcza i oczekiwała ciągłego zainteresowania. Powoli zaczynało to drażnić Jonathana, ale nie potrafił powiedzieć jej „nie” i stawał się na każde wezwanie. Poczul też zazdrość o jej przeszłość i wcześniejszych kochanków. Zrodziło to refleksję, że jest coraz bardziej zaangażowany w ich związek i że Andrea stała się jego kobietą. Łapał się na wątpliwościach, czy jest zakochanym mężczyzną, czy żenującym idiotą. „Czuł, jak ciągnie go do niej siła tak uparta, jak wołanie wody pod powierzchnią ziemi, ślepe, odwieczne «chcę», tkwiące korzeniami w czymś potężniejszym niż on sam”<sup>27</sup>. Jonathan poczuł się w pewnym momencie mężczyzną na łasce kobiety. To głównie on o nią teraz zabiegał, prawil komplementy, pobudzał do wyznań i do seksu. Kiedy chciał sprawdzić jej uczucia, przez kilka dni nie odpisywał na esemesy, ale *summa summarum* to on nie wytrzymał braku spotkań i pisał do niej ponownie. Odkrył też, że w bardzo podobny sposób myślą o życiu: „Byli podobni do siebie – znali języki, z łatwością odnajdywali się w kolejnych krajach, ich myślenia nie determinował narodowy kanon lektur. (...) Wiedzieli, co znaczą rozstania i jak bolesne potrafią być powroty”<sup>28</sup>.

Dzięki takiemu rozwojowi sytuacji Jonathan czuł jednak, że ma w końcu dom przepelniony słońcem i miłością. Było w nim miejsce dla Megi, dzieci, pasji pisania i kochanki. Obie kobiety tworzyły coś w rodzaju symbiozy. Poczul się jeszcze pewniej, kiedy dowiedział się, że Andrea nie dąży do rozbicia jego rodziny. Choć chciała z nim zerwać, aby nie komplikować mu jego małżeństwa, to on ją za to jeszcze bardziej pokochał. „W tym wszystkim czuł się chciany, pożądany i kochany. Gdy wychodził z domu, Megi się nim zachwycała, przychodził do Andrei, ta tuliła się do niego. Tarzał się w pieszczotach, rozkwitał w ich miłości, odkrywając w sobie coraz lepsze strony”<sup>29</sup>.

Nowy etap ich romansu nastął wraz z ciążą Andrei. Okazało się, że to nie jego dziecko. Jonathan nie był bowiem w pierwszym okresie związku zainteresowany prokreacją. Andrea zresztą też nie. Pojawiła się wówczas huśtawka nastrojów, Jonathan na zmianę to nienawidził Andrei, to ją kochał. Miał do niej żal o to, że nie zapytała go, czy chce mieć z nią dziecko, zwłaszcza że nagle się okazało, że tak. Ale było już za późno. Zaczął też borykać się z problemami: „«Chcę z nią być», «Ale dzieci», «Jak bez niej?!», «Przecież Megi...»”<sup>30</sup>.

Kiedy próbował sobie wyobrazić coś więcej niż tylko potajemne spotkania i schadzki, pojawiała się dziwna konstatacja:

*„Nie widział jej w swojej codzienności, to pewne. Za każdym razem, gdy próbował sobie ten wariant wyobrazić, zaczynał myśleć o seksie. Zamazywało się otoczenie, brakowało znajomych przedmiotów, rytuałów, punktów w czasie, nawet haczyków jego własnych zwyczajów. Usiłował przypomnieć sobie, jak wyglądają jej ubrania, jej szafa, ale zamiast tego widział ją nagą. Taka miała być ich przyszłość?”*<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup>Tamże, s. 141.

<sup>28</sup>Tamże, s. 163.

<sup>29</sup>Tamże, s. 202.

<sup>30</sup>Tamże, s. 222.

<sup>31</sup>Tamże, s. 241.

Jednak po pewnym czasie złapał się na tym, że zaczął z nią budować coś na podobieństwo domu. Pojawiła się refleksja, że mają swoje ulubione smaki, kolory, filmy czy rytuały. Andrea zaczęła też coraz częściej wyrażać swoje uczucie zakochania, mówiąc „Kocham cię”. Jonathan był z tego dumny i cieszył się z wciąż wzrastającej witalności.

Mimo wszystko nadszedł okres kłótni pomiędzy nimi, a także wyrzuty, że jest głuchy na jej potrzeby. Okazało się również, że kochanka zaczyna flirtować z innymi. Jonathan zdał sobie w końcu sprawę z tego, że jednak „poświęcił” Andreę dla dobra rodziny. Pomimo to bał się, że „jeśli on zdusi w sobie miłość, zniszczy część swojego życia, część siebie”<sup>32</sup>. Dostrzegł jednak teraz bardziej wyraziście, że przecież zdradzał żonę. Poczul się w pewien sposób winny wobec rodziny. „Zawieszony w symbolach, czekając na kawę, zaczął się zastanawiać: czy jego romans, który zaczął się właśnie na tej ulicy, w piekarni kilka metrów stąd, nie wziął się z klasycznego splotu okoliczności: rodzina, rutyna, zduszona osobowość, nadwątłona ekspresja twórcza”<sup>33</sup>. Kiedy sytuacja związana z ciężką i dystansem, jaki powstał między nimi, stała się nieznośna, Jonathan wyznał, że ma dosyć Andrei, że jej nie lubi. Nie lubił jej za niewierność, za to, że decydowała o wszystkim sama. Jednak nie potrafił jej opuścić i kiedy żona wyjechała z dziećmi do Warszawy, przeniósł się na kilka dni do kochanki. Po powrocie Megi doszło między małżonkami, w końcu do kłótni o Andreę. W jej efekcie Jonathan wyprowadził się do Stefana. Miał teraz czas na przemyślenie sytuacji, która stała się o tyle niekorzystna, że nie chciał już zamieszkać z Andreą, chociaż ją kochał, nie mógł zostać z rodziną, gdyż okazał się kłamcą. Zrezygnowany, napisał do Andrei: „«Co teraz zrobimy? Będziemy się przyjaźnić?»». Nie odpowiedziała, więc wystukał: «Ale ty nie wierzysz w przyjaźń»”. «Nie wierzę» – odpisała Andrea. Po chwili ekranik komórki znów błysnął: «Żadna z nas nie zapewni ci szczęścia, ale możesz liczyć na przyjemne doznania, które pozwolą ci zapomnieć»<sup>34</sup>. Po tym esemesie Jonathan wrócił do rodziny i został przyjęty.

Na zrozumienia konstruktów miłości, jakim jest romans Jonathana, wpływa również osoba Megi. To, że związek Jonathana z Andreą miał możliwość rozwoju, to też efekt postawy jego żony. Wiązała się ona z wcześniejszymi doświadczeniami Megi, kiedy to sama zdradziła męża z kolegą z pracy. Zakochanie się w innym mężczyźnie spowodowało wówczas lawinę emocjonalnych rozterek, co było dla Megi czymś nowym, nie tylko przyjemnym, ale też zatrważającym:

*„Jej myśli sprzed sześciu lat – zanim zdecydowała się «wrócić» do Jonathana, zanim zerwała z tamtym – były świadectwami paniki i poczucia winy, przetykanymi przebhyskami buntu: «Moje ciało należy do mnie». Ile się wtedy nazastanawiała, ile przetrwała myśli swoich i cudzych! Kupiła nawet książkę o poligamii. Nie odpowiadała jej kultura przykrawająca wszystkich do wzorca «dobro–zło», «białe–czarne». Czytała, analizowała; czuła się tak, jakby odzyskiwała wzrok. Myślała, że wreszcie zauważyła odcienie, zamiast oceniać – stopniowała. Po tych stopniach wbiegała i schodziła, frunęła i spadała. Człowiek wolny się zakochuje, zajęty – zdradza. Czemu «zdradziła» Jonathana?»*

<sup>32</sup>Tamże, s. 255.

<sup>33</sup>Tamże, s. 336.

<sup>34</sup>Tamże, s. 372.

*Bo jej nie chciał? Dlaczego jej nie chciał? Trafiła go «kłątwa Madonny-dziwki»? Widział wówczas w Megi wyłącznie rodzicielkę i za Boga nie chciał dostrzec nikogo innego?»<sup>35</sup>.*

Ten „pracowy” romans pozwolił Megi w innym świetle spojrzeć na zdradę męża. Chociaż była zazdrosna i miała ochotę walczyć o Jonathana, to jednak powstrzymała się od gwałtownych ruchów aż do momentu, kiedy mąż zbyt wyraźnie nie zaczął dawać jej do zrozumienia, że jest w związku z inną. Megi była dość długo spokojna, gdyż sama w swym pragmatycznym podejściu do życia opracowała własny konstrukt psychologiczny stanu zakochania. Zaczynał się on od gromu, przechodził przez fazy szczęścia z wzajemności, stanów euforii, pierwszego zranienia i kłótni, po fizyczny dół i żalobę ciała. Ten alfabet miłości stał się prawdopodobnie fundamentem postawy Megi i tego, że po rozstaniu z Jonathanem przyjęła go z powrotem do domu.

Zarysowany powyżej romans Jonathana z Andrea jest jednym z poziomów konstruktów miłości, z jakim mamy tu do czynienia. Możemy w nim dostrzec między innymi motywy miłości zauważone przez Diane Ackerman. Bohater jest przepiękny niebywałą energią, która dodaje mu skrzydeł i uwzniośla. Jonathan „czuje, że ma więcej mocy niż czteroletnia Toyota. Najchętniej wytupałby dziurę w podłodze i dojechał do domu metodą z Jaskiniowców, bąbelki szczęścia pękają z cichym „pyk”, aż Jonathan wybucha śmiechem”<sup>36</sup>. W szczególności w pierwszym okresie zakochania bohater po spotkaniach z Andreą ma wrażenie, że „Coś przecież wziął – dawkę energii z bankomatu namiętności”<sup>37</sup>. Poza tym zauważa, że w Andrei jest coś narkotycznego, że przez nią marzy nie tyle o jej pośladkach, ile raczej o jej zapachu. Ta kobieta staje się „jego celem, powietrzem i smakołykiem, na nią się wspinał, żył jej oddechem, z zapalem liżał sutki dekorujące śniadane kulki piersi”<sup>38</sup>. Zachwyca się również jej zaletami, inteligencją, wyobraźnią, błyskotliwością i wrażliwością. Kiedy się z nią spotyka, dziwna „słodycz rozlewa się po ciele”<sup>39</sup>, a „powietrze bąbelkuje napięciem”<sup>40</sup>. Jonathan czuje się zaczadzony po miłosnych uniesieniach. Idealizując kochankę, porównuje jej oczy do bursztynów, a podczas jednego ze spotkań w kościele dostrzega, że jej „długie włosy falują za nią tym ruchem, którego na świecie za mało, chyba tylko biegnące konie albo bijąca o brzeg piana fal mogą się z nimi równać”<sup>41</sup>. Kościoły stają się świątyniami miłości, a coraz mocniejsze uczucie jest dla Jonathana niczym więzienie. Dostrzega, że kochanka go omotuje, oplątuje, zniewala, a rozstanie powoduje ból: „na tym etapie oczarowania rozczulał go wdzięk kochanki; chodził skołowany z zachwytu, pożądania, bezustannego pragnienia bliskości. To ostatnie uczucie było tak silne, że na samą myśl o rozstaniu, które stawało się nieuchronne z powodu nadciągających wakacji, przenikał go ból”<sup>42</sup>.

Jednym z motywów miłości jest niemoc, a w niej pojawia się zapominanie czy poczucie choroby. Jonathana to również spotyka. Zapomina o prośbach żony, jak wyb-

<sup>35</sup>Tamże, s. 218-219.

<sup>36</sup>Tamże, s. 12.

<sup>37</sup>Tamże, s. 14.

<sup>38</sup>Tamże, s. 34.

<sup>39</sup>Tamże, s. 52.

<sup>40</sup>Tamże, s. 183.

<sup>41</sup>Tamże, s. 11.

<sup>42</sup>Tamże, s. 133.

ranie pieniędzy z bankomatu, skręcenie regałów, kupno mięsa czy wypożyczenie stroju na wieczór sylwestrowy. Zapomina też dopilnować lekcji córki Antosi. Miłość nazywa zarazą, „która od miesiący go uskrzydlała, a teraz żarła robakiem, dotkliwszym od mydła w ranie, soli na skaleczeniu, bąbla w bucie”<sup>43</sup>.

Miłość do Andrei jest również tajemnicą skrywaną przed rodzicami: „gdy żegnając ojca, poczuł pragnienie, by poradzić się, co ma zrobić. «Mam dwie dziewczyny, tato, dwie miłości» – powiedziała by. Ale tego nie zrobił, bo nigdy się ojcu nie zwierzał”<sup>44</sup>. Jedyną osobą, która wie o jego romansie, jest przyjaciel Stefan.

W opisie miłości pojawia się też intensyfikacja doznań. Spotkania z Andreą są magią i „podniebną, gwiezdną beztroską”<sup>45</sup>. Jonathan ma poczucie, że „wskoczyli w taką intensywność, jakiej – o czym nawzajem zapewniali – nigdy wcześniej nie doświadczyli”<sup>46</sup>. Przytrafia mu się najlepszy w życiu seks. Niekiedy czuje się jak nastolatek albo jak ktoś, kto cofa się w rozwoju. Czasami staje się dzieckiem, które chce spełniać wszystkie swoje zachcianki.

Zakazana miłość wnosi w życie głównego bohatera radość i rozterki. Od samego początku próbuje on radzić sobie z trudnościami, jakie stają na drodze do jego szczęścia, chociaż jest ono rozłożone między rodziną a kochanką. Stara się wypełniać wszystkie obowiązki domowe, dbać o dzieci i żonę, relacje z przyjacielem, spełniać się jako opiekun kursu twórczego pisania, a zarazem wyłuskiwać godziny przyjemności na spotkania z kochanką. Nie jest to łatwe, szczególnie w trakcie opieki nad dziećmi, gdyż pojawiają się nieprzewidziane zdarzenia, jak przedłużająca się zabawa w przedszkolu czy oblanie się przez syna Tomaszka śmierzącym płynem. Oszukiwanie żony też z czasem zaczyna mu dokuczać, tym bardziej że zauważa, jak się od niej oddala i dystansuje między innymi w łóżku. Po pewnym czasie pojawia się też refleksja: „Jak daleko zabrnął! Kochał Andreę nawet za wady. Był poraniony, a mimo to szczęśliwy. «Czy to jest istota miłości? – pomyślał – Ból?» Naraz zatęsknił za spokojną miłością do Megi”<sup>47</sup>.

Z punktu widzenia psychologii zakochania, w niniejszy poziomie konstruktowi miłości, główny bohater przeżywa wszystkie etapy tego uczucia i na różne sposoby wyraża swoje emocjonalne zawirowania. Przechodzi przez etap nieznacznego podekscytowania poznaniem Andrei, fascynację, przez wzmożony etap niecierpliwości i oczekiwania na zbliżenie, aż po moment seksualnego zaspokojenia. Niektóre z jego odczuć tak relacjonuje narrator: „Jednocześnie czuł – mimo namiętych zbliżeń – że nie jest z nią tak blisko, jakby tego chciał, że wciąż nie jest pewny jej uczuć. Dezorientowało go to, że rozwój ich znajomości był inny od wszystkiego, co znał – zbyt intensywny jak na rytm przelotnych związków, zbyt tajny jak na poetykę związku z przyszłością”<sup>48</sup>. W innym miejscu dodaje: „W prześwitach emocji dostrzegał z przerażeniem zmienność stanów, których doświadczał – od porannej euforii, gdy

<sup>43</sup>Tamże, s. 144.

<sup>44</sup>Tamże, s. 262.

<sup>45</sup>Tamże, s. 116.

<sup>46</sup>Tamże, s. 34.

<sup>47</sup>Tamże, s. 171.

<sup>48</sup>Tamże, s. 133.



wybierał najlepsze bokserki, przez dźgające wyrzuty sumienia, kiedy poganiał dzieci, by wsiadły do auta, po poczucie bezsensu nielegalnego związku”<sup>49</sup>.

Odczucia i wyrażanie zakochania potęgują się w momentach opisu zbliżeń kochanków, natomiast stopniowo blakną od momentu, kiedy Andrea zachodzi w ciążę. Znajdujemy tu także opis reakcji fizycznych, do jakich dochodzi w organizmie Jonathana na myśl o kochance – usta wysychają mu z emocji, drżą ręce, nie może się skupić, odczuwa podniecenie i treść, robi mu się gorąco, ma wzwód. W jednej z sytuacji „Kiedy Andrea napisała do niego z propozycją spotkania, poczuł znajomą fizyczną reakcję – wolta w żołądku, suchość w ustach, mrowienie w jądrach”<sup>50</sup>. Innym razem: „Chociaż pieścił ją niedawno, nie mógł się pozbyć uczucia, które towarzyszyło mu ciągle w ich kontaktach – podniecenie i trema – trzęsła nim nawet, kiedy już się wykocharali”<sup>51</sup>. Pojawiają się też zachowania typowe dla kochanków – wyczekiwanie na spotkanie, dbanie o siebie, zapominanie o różnych sprawach, pośpiech w kochaniu, wystawianie pod domem ukochanej. Kiedy Jonathan szedł na spotkanie, „bieżnia krzywego chodnika uciekała mu spod nóg. W głowie zgrzytał zdroworozsądkowy wsteczny, ale nogi przyspieszały”<sup>52</sup>.

Miłość Jonathana do Andrei przedstawiona w powieści oddaje pewien proces czy też ścieżkę rozwoju emocji, która zaczyna się od zaciekawienia, przechodzi w ekscytację wzajemną bliskością, po słabnięcie i wygaszanie siły emocji. Ten stan zakochania jest bliski kombinacji miłości ludyczno-maniakalno-erotycznej, zaproponowanej przez Johna Lee. Początkowo bohaterowie kokietują się wzajemnymi esemesami i spotkaniami. Miłość stanowi przyjemną grę czy zabawę – w chwywanie i łapanie aluzji, uciekanie i łapanie się wśród zawirowań dnia codziennego. Potem główny bohater wpada w intensywną i obsesyjną żądzę, która wiąże się z silną potrzebą utrzymywania kontaktów, spotkań i dążeniem do zbliżenia z kochanką. Aż w końcu następuje zaspokojenie pociągu seksualnego i oczekiwanie na więcej. Z kolei miłość małżonków to już miłość pragmatyczna. Panuje tu poczucie rozsądku i uporządkowanie wzajemnych relacji w poczuciu obowiązku i odpowiedzialności za siebie i dzieci.

Patrząc natomiast na miłość według modelu Roberta Sternberga, zauważamy, że w przypadku związku Jonathana i Andrei mamy do czynienia z miłością romantyczną, w której relacja opiera się na namiętności i intymności, bez większych zobowiązań. Nawet ciąża Andrei nie zbliża na tyle partnerów, aby można było oczekiwać kolejnego ogniwa miłości. W związku Jonathana z Megi zauważamy proces zmiany. Od miłości doskonałej następuje przejście w kierunku miłości partnerskiej. W ich związku pożądanie i seks tracą na wartości na rzecz zobowiązania i intymności.

Obok romansu, który jest głównym tematem powieści, mamy tu również obraz miłości do rodziny – do żony i dzieci. Są to kolejne poziomy konstruktu miłości, z którymi mamy tu do czynienia. Jonathan zakochał się w Megi podczas pobytu w Warszawie: „bo była śliczna i miała zadatki na indywidualność, a nie tryb w maszynie do mielenia rodzinnych świąt”<sup>53</sup>. Ceni ją za siłę i mądrość, którą przejęła od swojej matki i babki. Dostrzegał w niej też seksapil. Z miłości do Megi dał się udomowić i stał się

<sup>49</sup>Tamże, s. 137.

<sup>50</sup>Tamże, s. 272.

<sup>51</sup>Tamże, s. 97.

<sup>52</sup>Tamże, s. 69.

<sup>53</sup>Tamże, s. 83.

przykładnym i opiekuńczym ojcem. Po narodzinach syna Tomaszka postanowił nawet przejść na urlop i zająć się chłopcem, żeby żona mogła pracować. Nie miał też większych obiekcji co do wyjazdu do Brukseli, tak aby Megi mogła rozwijać się zawodowo. Kiedy ona pracowała w Komisji Europejskiej, on zajmował się domem i opieką nad dziećmi. Jednak po poznaniu Andrei obraz żony zaczął blaknąć: „Megi po dwóch porodach miała lepszą sylwetkę niż przedtem. W takim razie, dlaczego od jakiegoś czasu, myśląc o żonie, w wyrazie «seksowna» zmieniał jedną literę – i nieubłagane wychodziło: «sensowna?»<sup>54</sup>. Pomimo romansu ich rytm życia pozostał niezachwiany. Razem spędzali popołudnia, wyjeżdżali wspólnie na wakacje, chodzili na zakupy czy imprezy. Wygasła tylko przyjemność wzajemnego obcowania ze sobą:

*„O Megi rzadko teraz myślał. A jeśli, to po to, by wyszukiwać jej słabości i winić za rutynę, której przypisywał ich rzadki i nie najlepszy ostatnimi tygodniami seks. Sztywniał przy niej – ale nie, jak dawniej, z pożądania – tylko z poczucia obcości. Odstrecał go jej naturalizm, płynny, wydzielina – wszystko to, co zachwycało go w Andrei. Uniknął «obowiązku małżeńskiego», żył na świat, że taki mu wyznaczył”<sup>55</sup>.*

Pomimo tych dylematów Jonathan nie wyobrażał sobie życia bez Megi i dzieci. Dla dzieci był czułym i opiekuńczym ojcem. Od momentu narodzin napawały go radością. Wciąż „Odkrywał je na nowo, przyglądał się zmianom nastrojów, euforycznym minom, małutkim manipulacjom, wybuchom zaraźliwego szczęścia”<sup>56</sup>. Kiedy zamieszkali już w Brukseli, zawoził Tomaszka i Antosię do szkoły, odbierał z niej, bawił się z nimi, oglądał filmy, odrabiał lekcje, pozwalał im uczestniczyć w powstawaniu książki o Psach P. Dzieci przepełniały go dumą: „Włączał się w ruch innych ojców i matek i z dumą prowadząc swoją dwójkę, dopytywał się o ich sprawy, przyglądał im włosy, ciągnął delikatnie za ręce, lawirując między śpieszącymi”<sup>57</sup>. Nawet kiedy poznał Andreę i zaczął się nieznacznie oddalać od rodziny, to jednak wciąż sobie uświadamiał, że nie mógłby żyć bez dzieci:

*„Codziennosc bez Antosi i Tomaszka była nie do pomyślenia. Znów uświadomił sobie, jak bardzo związek z córką i synem ewoluował podczas brukselskiego tacierzyńskiego. Przestał pojmować określenie: «odejść z domu». Zdał sobie sprawę, że płynący z ciała sygnał: «jestem głodny» przez te lata przetworzył się w nim na: «Czy dzieci już jadły?» «Jestem rodzicem» – skonstatował na poły z dumą, na poły ze zdumieniem Jonathan”<sup>58</sup>.*

Miłość Jonathana do rodziny jest miłością dojrzałą, na którą zgodnie z teorią Fromma, składa się troska, poczucie odpowiedzialności, poszanowanie i poznanie.

W konstrukcie miłości przedstawionym w powieści potwierdza się koncepcja miłości, o której wspomina Aronson. Jest ona doświadczana w szerokim aspekcie związków – związku Jonathana z żoną Megi, kochanką Andreą i dziećmi Antosią i Tomaszkiem. Stanowią one trzy poziomy konstrukt, które zostały przedstawione powyżej. Najbardziej rozbudowanym w powieści elementem miłości Jonathana jest uczucie do Andrei. Realizuje się ono zgodnie z motywami miłości zaobserwowanymi

<sup>54</sup>Tamże, s. 48.

<sup>55</sup>Tamże, s. 166.

<sup>56</sup>Tamże, s. 126.

<sup>57</sup>Tamże, s. 165.

<sup>58</sup>Tamże, s. 243.

przez Ackerman, koncepcją miłości Fromma, rozwojem miłości według założeń Wojciszke. Także pożądanie przyjmuje tu formy miłości erotycznej, spełnia rolę adaptacyjną i ma charakter więziotwórczy, o której piszą Buss, Gajda czy Szlendak. Natomiast miłość Jonathana do żony to wieloletni związek, w którym pomimo wygasającego pożądania, nadal panuje harmonia i wzajemność, odpowiedzialność i troska. Na poziomie miłości Jonathana do dzieci mamy do czynienia z ojcowskim zaangażowaniem w ich codzienność, niesłabnące do nich przywiązanie czy dumę ze swoich pociech. Ten szeroki aspekt związków miłości pokazuje, jak jest ona niejednorodna i trudna do uchwycenia. Bohater powieści odczuwa ciągle rozterki, które oddają jego wewnętrzne wątpliwości co do zmieniającego się stanu jego potrzeby samorealizacji poprzez bliski i intymny związek z kilkoma osobami. Poszczególne poziomy miłości przeplatają się ze sobą i wzajemnie na siebie wpływają. Miłość, która się tu realizuje, jest źródłem podekscytowania, fascynacji, zachwytu, uczucia szczęścia, inspiracją nowych doznań i przyływem sił. Dlatego też tak bliskie jest tu motto Anais Nin, ponieważ zgodnie z nim bohaterowie nie chcą wyrzekać się miłości do innej osoby czy osób, gdyż to wieloaspektowe uczucie ich uszczęśliwia, pobudza wyobraźnię czy też daje cielesne spełnienie. Doświadczają tego nie tylko Jonathan, ale również Megi i Andrea. Szczególnie Jonathan jest tu przedstawiony jako bohater, któremu miłość pozwala nie tylko na spełnienie w sferze uczuć do Andrei i rodziny. Również przelewa ją na uczestników kursu twórczego pisania, których inspiruje do opisania swoich wspomnień miłości.

Przedstawiony romans Jonathana z Andreą czy Megi z kolegą z pracy jest przykładem nielegalnego związku – stąd też tytuł powieści. Takie przekonanie pochodzi z kulturowego oblicza świata zachodniego, a w szczególności chrześcijaństwa, gdzie dopuszcza się związek tylko z jedną osobą. Każde odstępstwo uważa się za zdradę. Dlatego też w powieści odczuwa się ten charakter relacji. Niemniej jednak próbuje się rzucić nowe światło na zmieniające się związki małżeńskie i pojawiające się romanse. Jedno nie wyklucza drugiego, chociaż taki stan rzeczy jest wciąż trudny do zaakceptowania dla każdej ze stron.

#### **4. Podsumowanie**

Problematyka miłości w powieści „Nielegalne związki” to kilkupoziomowy konstrukt, dający nam wgląd w trudną uczuciową rzeczywistość głównego bohatera. Nic nie jest tu tak oczywiste, jakby mogłoby się wydawać. Wraz z płomiennym romansem Jonathana i Andrei została zarysowana sytuacja człowieka, który próbuje określić się w nowej rzeczywistości, jaką jest Bruksela. Mając tylko rodzinę i jednego zaufanego przyjaciela, Jonathan próbuje zapełnić pewne uczucie osamotnienia, poznając kobietę, która pod wieloma względami jest do niego podobna. To zbratanie się dusz, a potem i ciał pozwala bohaterowi rozkwitnąć, a nie tylko zaadaptować się do nowych warunków życia. Uzyskaną w ten sposób energię życiową Jonathan przekazuje nie tylko kochance, ale też rodzinie i ludziom z kursu pisania.

Powieść Grażyny Plebanek nie traktuje więc tylko o nielegalnym związku czy związkach, bo przecież Megi też zdradziła męża, a Andrea swojego partnera, natomiast rodzice Jonathana nie wytrwali w małżeństwie. To powieść o związku człowieka z człowiekiem w zmieniających się warunkach życia. Na tę nową sytuację związków wpływ ma przede wszystkim coraz bardziej nomadyczny styl życia i przemieszczanie

się nie tylko z miejsca na miejsce, ale też z kultury w kulturę. I kobiety, i mężczyźni mają obecnie dostęp do różnorodnych form przeżywania swojego życia w pełni, nawet za cenę utraty stabilności w istniejącym już związku. Jak zauważył Zygmunt Bauman, przedstawiciel koncepcji postmodernizmu, „Mamy solidne podstawy, żeby uznawać miłość, a zwłaszcza «bycie zakochanym», za stan – niemal ze swej istoty – powracający, możliwy do powtórzenia, a nawet domagający się prób ponowienia”<sup>59</sup>. Uważał również, że zakochanie to epizody pojawiające się w poczuciu kruchości i krótkotrwałości życia. Dlatego bycie razem czy osobno to przeplatające się momenty, w których na zmianę doświadczamy swojego osamotnienia i związku z innymi. Niniejszym powieść realizuje ponowoczesny model kulturowy<sup>60</sup>, a w szczególności model nomadyczny, w którym mobilność i zmiany jednego z elementów życia pociągają za sobą zmiany w innym. W przypadku bohaterów jest to przyjazd do Brukseli i pojawiające się nowe znajomości, na bazie których wyrastają nowe uczucia i fascynacje. Zmiana miejsca życia zachęca do zmian w relacjach między ludźmi. Natomiast odnosząc się do wariantu kulturowego analizowanego przez Agnieszkę Nęcą, proza Grażyny Plebanek plasuje się w kulturze popfeminizmu<sup>61</sup>.

Bohaterowie powieści czy to Jonathan, czy Megi, a także Andrea, poszukują intensywnych doznań, dzięki którym wzrasta wartość przeżywanego życia. Miłość zawsze wiąże się z ryzykiem, że kogoś zranimy, ale też dodaje skrzydeł i wydobywa z człowieka jego twórcze emocje. Powieść realizuje również hieroglificzne znaczenie miłości. Mamy tu chcenie, pragnienie i wybór. Pomiedzy chęcią intensywnego życia z rodziną, kochanką czy kochankiem i pracą znajduje się pragnienie erotycznego spełnienia i ekstatyczna przyjemność tworzenia nowych rzeczy lub wspinania się po szczeblach kariery. Wybór zawsze jednak naznacza bohaterów wątpliwościami i bólem. Jonathan, Andrea i Megi dokonują wyborów pomiędzy partnerami życiowymi a kochankami, między namiętnością a poczuciem zobowiązania. Wszyscy są w jakiś sposób pokaleczeni, ale też momentami niezwykle szczęśliwi.

## Literatura

- Ackerman D., *Historia naturalna miłości*, przeł. Gostyńska D., Wydawnictwo „Książka I Wiedza”, Warszawa 1997.
- Aronson E., *Człowiek – istota społeczna*, przeł. Radzicki J., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Bauman Z., *Razem osobno*, przeł. Kunz T, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Buss D.M., *Ewolucja pożądania. Strategie doboru seksualnego ludzi*, przeł. Wojciszke B, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1996.
- Fromm E., *O sztuce miłości*, przeł. Bogdański A., Sagittarius, Warszawa 1994.
- Gajda J., *Oblicza miłości*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1993.

<sup>59</sup>Bauman Z., *Razem osobno*, przeł. Kunz T, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 13.

<sup>60</sup> Por. Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.

<sup>61</sup> Por. Nęca A., *Popfeminizm: Gretkowska, Plebanek, Samson*, [w:] Buryła S., Gąsowska L., Ossowska D. (red.), *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2011.

Hatfield E., Rapson R., *Love, sex, and intimacy: Their psychology, biology, and history*, New York 1993.

Nęcka A., *Popfeminizm: Gretkowska, Plebanek, Samson*, [w:] Buryła S., Gąsowska L., Ossowska D. (red.), *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2011.

Packalen Parkamn M.A., *Qvo vadis polska prozo kobieca w zglobalizowanym świecie?*, [w:] Cudak R. (red.), *Literatura polska w świecie, Tom IV, Oblicza świadomości*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2012.

Plebanek G., *Nielegalne związki*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.

Szlendak T., *Architektonika romansu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

Sillamy N., *Słownik psychologii*, przeł. Jarosz K., Książnica, Kraków 1995.

Turner J.S., Helms D.B., *Osobowość i rozwój społeczny*, przeł. Wojciechowska L, [w:] tychże, *Rozwój człowieka*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1999.

Wojciszke B., *Psychologia miłości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2015.

### **Miłość i pożądanie w powieści Grażyny Plebanek „Nielegalne związki”**

#### Streszczenie

Literatura współczesna proponuje obecnie różne sposoby ujęcia problemu miłości i pożądania. Niniejsze opracowanie ma na celu przedstawienie tego zagadnienia zaprezentowanego w powieści Grażyny Plebanek „Nielegalne związki”. Metoda jaką zastosowano do analizy tekstu, to kulturowa teoria literatury. Przeprowadzona analiza pokazuje w jaki sposób została w powieści zbudowana konstrukcja miłości, ze szczególnym uwzględnieniem losów bohatera Jonathana. Po pierwsze zaprezentowano różne odmiany miłości, po drugie zbadano motywy miłości zgodnie z teorią Diane Ackerman, a następnie jej odniesienie do modeli miłości zaproponowanych przez Johna Lee, Roberta Sternberga czy Bogdana Wojciszke. Otrzymane wyniki wskazują, iż konstrukcja miłości i pożądania przedstawiona w powieści, jest bliska obserwacjom badaczy różnych dyskursów i pokrywa się z ich założeniami. Zgodność ta dotyczy przebiegu romansu, jak i stanów emocjonalnych czy zachowań głównego bohatera.

Słowa kluczowe: miłość, pożądanie, bohater, nielegalne związki

## Metafory miłości w polskim i angielskim przekładzie opowiadania M. Kundery „Falszywy autostop”

### 1. Wprowadzenie

Opowiadanie Milana Kundery „Falszywy autostop” z tomu „Śmieszne miłości: Anegdoty melancholijne” to opowieść o relacji łączącej dziewczynę i chłopaka, którzy jakby przypadkiem, podczas wyjazdu w góry, rozpoczynają grę w tytułowy fałszywy autostop. Wchodzą w zupełnie inne stereotypowe role, przybierają maski, aby wygrać rozpoczętą grę. Ta na pozór niewinna zabawa sprawia, że odkrywają dotąd nieznaną (albo ukrywaną) obszar własnej osobowości, pragnienia, lęki. Poznają również „drugą twarz” osoby, którą wydawało im się, że doskonale znają. W konsekwencji ta sytuacja doprowadza do wzajemnej niechęci, nienawiści i cierpienia. Ta zdawałoby się lekka opowiadka o parze zakochanych stanowi psychologiczne studium miłości jako relacji łączącej dwie osoby, które mogą inaczej się zachowywać, wchodzić w różne role, w zależności od okoliczności.

Jaka zatem wizja miłości wyłania się z tego opowiadania? Jakie jej aspekty zostały wydobyte, a jakie pominięte? Jakie elementy językowe zostały zmienione w polskim i angielskim przekładzie tego opowiadania? Jak one wpłynęły na sposób obrazowania miłości w opowiadaniu? To pytania badawcze, które stanowiły motywację do podjęcia badań polegających na analizie warstwy leksykalnej i semantycznej opowiadania M. Kundery.

Celem zatem niniejszego artykułu jest analiza konceptualizacji pojęcia miłość w polskim i angielskim przekładzie opowiadania M. Kundery. Analiza leksyki, połączeń wyrazowych oraz towarzyszących im konotacji oraz asocjacji pozwoli na wydobywanie elementów tekstowego obrazu<sup>2</sup> miłości wyłaniającego się z polskiego i angielskiego przekładu opowiadania Kundery. Badanie będzie głównie zmierzać do analizy metafor, gdyż to one pełnią ważną rolę w kreowaniu wizji świata. Są narzędziem kreacji świata z określonego punktu widzenia. Opierają się na analogii, czyli zakłada się, że pomiędzy dwoma zjawiskami istnieje podobieństwo. To zestawienie dwóch rzeczy może wpłynąć na zmianę postrzegania danego przedmiotu. Jest to związane z tym, że metafora uwidacznia dane elementy przedmiotu, ukrywając pozostałe. Pytanie zatem brzmi, które składniki zostały „podświetlone”, dodane, a które pominięte w artystycznej wizji miłości w porównaniu do konwencjonalnego językowego obrazu miłości zawartego w języku polskim oraz w języku angielskim<sup>3</sup>. Dodatkowo badanie zostanie rozszerzone o zagadnienie związane z analizą przekładu wybranych elementów językowych, które mogą wpłynąć na interpretacje oraz odbiór tekstu.

<sup>1</sup> malgosiabrozyna1@gmail.com, Katedra Dydaktyki Przekładu, Instytut Filologii Angielskiej, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

<sup>2</sup> W niniejszym artykule przyjmuje się, że tekstowy obraz świata to wizja świata zawarta w tekście, oparta w jakimś stopniu na językowym obrazie świata, której kształt zależy od gatunku tekstu, stylu oraz intencji illokucyjnej. Więcej zob. [w:] Brożyna M. *Językowy w języku, tekstowy w tekście* [w:] Chlebda W. (red.) *Etymology and lexicography*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010, s. 103-113.

<sup>3</sup> Zob. Brożyna-Reczko M. *LOVE in English and Polish*, *Cognitive Studies*, 17, (2017), 1-10.

## 2. Milan Kundera jako autor opowiadań

Milan Kundera jest znanym powieściopisarzem, eseistą, autorem opowiadań, teoretykiem literatury, a także nauczycielem akademickim. Jego pierwsza powieść „Żart” opublikowana w 1967 roku w Pradze przyniosła mu sławę, ale ze względu na poruszone w niej wątki polityczne została umieszczona na liście ksiąg zakazanych. Pojawiają się w niej odniesienia do ówczesnego ustroju politycznego Czechosłowacji. Ze względu na sytuację panującą w kraju, ostatecznie Kundera zdecydował się wyemigrować. W 1975 roku wyjechał do Francji i tam opublikował kolejne dzieła, napisane początkowo w języku czeskim lub w języku francuskim, a później jedynie w języku francuskim.

W pracach Kundery możemy znaleźć nie tylko elementy polityczne, ale także filozoficzne dotyczące kondycji oraz uwikłania człowieka, które mogą być związane z jego potrzebami, naturą oraz warunkami społecznymi. Choć warto dodać, że te wątki bardzo często przeplatają się ze sobą. Jak sam autor zaznacza w „Sztuce powieści”: „Historyk powiada nam o wydarzeniach, które się rozegrały. (...) Powieściopisarz nie bada rzeczywistości, lecz egzystencję, a egzystencja nie jest tym, co się wydarzyło, jest polem ludzkich możliwości, tym wszystkim, czym człowiek może się stać, do czego jest zdolny”<sup>4</sup>. Kundera „bada” człowieka w różnych sytuacjach, także związanych ze zmianami polityczno-społecznymi. Używa terminu „odsłonięcie” na oznaczenie tego, „czym jest człowiek, co w nim od dawien dawna jest, jakie są jego możliwości”<sup>5</sup>. Autor odnosi się głównie do powieści, ale można zaryzykować stwierdzenie, że zadaniem literatury czy sztuki jest „odsłanianie” pewnych zjawisk, istoty rzeczy, możliwości człowieka. Kundera odwołuje się również do pojęcia wariacji jako formy maksymalnego skupienia, która „umożliwia kompozytorowi mówienie o istocie rzeczy i dążeniu do samego jej jądra”<sup>6</sup>. Jest ona realizowana w ten sposób, że pewne sytuacje mogą zostać przedstawione wiele razy z pewnymi modyfikacjami, aby pokazać istotne możliwości człowieka. Jak udowadnia Kazimierz Bartoszyński<sup>7</sup>, Kunderę interesuje ujawnianie pozaprzyczynowego, nieprzewidywalnego, tajemnego wymiaru ludzkich działań. Potwierdzeniem niech też będą słowa Kundery ze „Sztuki powieści”: „Zrozumieć wraz z Cervantesem, że świat jest wieloznaczny, stanąć naprzeciwko nie jednej, absolutnej prawdy, lecz ogromu prawd sobie przeczących i względnych (...) za jedyne pewnik mieć przeto mądrość niepewności”<sup>8</sup>. Zatem w powieści według Kundery znajdziemy wiele znaków zapytania, przypuszczeń, wątpliwości, wymykania się ze sztywnych ram czy uciekania od ujmowania rzeczy w schematy. Dostrzeżemy elementy zabawy, kaprysu i niejednoznaczności.

Wymienione cechy możemy również zaobserwować w siedmiu opowiadaniach Kundery zebranych w zbiorze „Śmieszne miłości” i wydawanych w latach 1963-1970. Pierwsze polskie wydanie miało miejsce w 1970 r., angielskie w 1974 roku. Przekładu z języka czeskiego na język polski dokonała Emilia Witwicka, na język angielski Suzanne Rapport.

<sup>4</sup> Kundera M., *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004, s. 40.

<sup>5</sup> Tamże, s. 94.

<sup>6</sup> Kundera M., *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.

<sup>7</sup> Bartoszyński K., *Dwa modele powieści: Milan Kundera, Umberto Eco*, Teksty Drugie., 6 (1996), s. 52-63.

<sup>8</sup> Kundera M., *Sztuka powieści*, s. 13.

Tytuł zbioru opowiadań wskazywałby, że są to lekkie opowieści o tematyce miłosnej czy też erotycznej, pozbawione wątków politycznych. Jednak warto zauważyć, że autor skończył je pisać trzy dni przed inwazją wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Trudno nie zgodzić się z J. Goldfarbem<sup>9</sup>, który podkreśla, że „sama treść opowiadań nie wskazuje na aspekty polityczne, jednak pojawiają się w nich tematy dominacji, zniewolenia, które można łączyć z reżimem komunistycznym. Reakcją Kundery na życie w takim systemie może być zastosowanie odpowiednich środków wyrazu takich jak: czarny humor, satyra, ironia, paradoks, alegoria oraz inne”<sup>10</sup>.

Opowiadania ze zbioru „Śmieszne miłości” zostały już przez badaczy zanalizowane. Wskazują oni na różne ich aspekty. Pojawiają się głosy, że jest to zapowiedź późniejszych powieści autora<sup>11</sup>. Tematy poruszone w opowiadaniach zostają jeszcze raz zgłębiane w kolejnych dziełach autora. Jednak większość z badaczy skupia się na analizie ironicznego humoru, paradoksu, wieloznaczności czy kwestii związanych z seksualnością człowieka i erotyką, które można znaleźć w opowiadaniach<sup>12</sup>. Kilku badaczy również porusza zagadnienie gry, obecnej w pisarstwie Kundery.

Warto zauważyć, że forma opowiadania wymaga od autora doskonałego warsztatu, gdyż na kilku kartach musi on zbudować bohaterów, przedstawić historię. Jest to wymagający gatunek, ale obecny w życiu człowieka od zawsze: „Opowiadanie drwi sobie z dobrej czy niedobrej literatury; międzynarodowe, ponadczasowe, ogólnokulturowe, jest zawsze obecne, jak życie”<sup>13</sup>.

### **3. Miłość w opowiadaniu „Falszywy autostop” M. Kundery w przekładzie na jęz. angielski i na jęz. polski**

Miłość w opowiadaniach Kundery, jak zaznacza Robert C. Porter<sup>14</sup>, jest przeważnie nieszczęśliwa, opatrzona jakimś fatum, związana z intrygą, kłamstwem. Jest krucha, zależna od okoliczności, upływu czasu, zmienna<sup>15</sup>; przedstawiana jako gra bez stałych reguł i zasad. Wymienione elementy odnajdziemy również w wykreowanej wizji miłości w opowiadaniu M. Kundery „Falszywy autostop”. Już po pierwszej lekturze opowiadania nabierzemy przekonania, że miłość jest uczuciem złożonym, o różnych odcieniach i sposobach jej odczuwania, zależna od wielu czynników.

Warto rozpocząć nasze rozważania od analizy tytułu opowiadania, gdyż to on jako pierwszy pojawia się w kontakcie z czytelnikiem. Jego forma wpływa na oczekiwania odbiorcy. Bardzo często tytuł stanowi ważny element w interpretacji dzieła, jest „kluczem” do zrozumienia tekstu. Jest też istotnym składnikiem wizji świata. Może wyznaczać sposób profilowania przedmiotu bądź pojęcia, gdyż narzuca już od samego

<sup>9</sup> Za: Snyman E., Crous E., *Love Is a Losing Game: Textual Games in Milan Kundera's "The Hitchhiking Game"*, *Journal of Literary Studies*, 30:3 (2014), s. 26.

<sup>10</sup> Tamże, s. 26.

<sup>11</sup> np. Chvatik [w:] Snyman E., Crous E., *Love Is a Losing Game: Textual Games in Milan Kundera's "The Hitchhiking Game"*, *Journal of Literary Studies*, 30:3 (2014), s. 25-45.

<sup>12</sup> Snyman E., Crous E., *Love Is a Losing Game: Textual Games in Milan Kundera's "The Hitchhiking Game"*, *Journal of Literary Studies*, 30:3 (2014), s. 25-45.

<sup>13</sup> Barthes R., *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, *Pamiętnik Literacki* 59/4 (1968), s. 328.

<sup>14</sup> Porter C. R., *Freedom is my Love: The Works of Milan Kundera*, [w:] Bloom H. (red.), Milan Kundera, Chelsea House Publishers, Broomall, United States, 2003.

<sup>15</sup> Bartoszyński K., *Dwa modele powieści: Milan Kundera, Umberto Eco*, *Teksty Drugie*, 6 (1996), s. 52-63.



początku określony punkt widzenia. Jeśli przyjrzymy się tytułowi opowiadania M. Kundery oraz jego przekładom, to okaże się, że występują pewne różnice, które mogą wpływać na sposób interpretacji oraz odbioru tekstu. Angielski tytuł „Hitchhiking game” sugeruje, że fabuła będzie w jakiś sposób odnosić się do gry prawdopodobnie związanej z autostopem. Czytelnik może się domyślać, że chodzi o zabawę w autostop. Polski oraz czeski tytuł „Falszywy autostop” (czeski „Falešný autostop”) nie zawierają bezpośredniego nawiązania do gry. Jednak warto zwrócić uwagę na znaczenia czeskiego przymiotnika *falešný* ‘falszywy, sztuczny, obłudny’ oraz polskiego *falszywy* ‘podrobiony, niezgodny z prawdą, obłudny; też: świadczący o czyjejs obłudzie, podszywający się pod kogoś, nieharmoniczny’ (SJP PWN)<sup>16</sup>. Z przytoczonych tytułów raczej dowiadujemy się, że w opowiadaniu prawdopodobnie pojawi się nawiązanie do podróży autostopem, która będzie mieć elementy udawania, kłamstwa, fałszu. Trzeba jednak podkreślić, że użycie w tytule przymiotnika *falszywy* wprowadza negatywne wartościowanie, którego brakuje w tytule angielskim<sup>17</sup>. „Hitchhiking game” można powiązać z motywem podróży autostopem oraz gry, natomiast polski i czeski tytuł głównie podróży, która będzie w jakiś sposób udawana, fałszywa.

Dwa motywy (gry oraz podróży) łączą się ze sobą oraz oddziałują na siebie w analizowanym opowiadaniu. W tekście pojawia się nagromadzenie słownictwa z pola tematycznego gra, np. *rola* (*role*); *gra* (*game*); *zakończyć grę* (*stop the game*) oraz podróż, np. *kierowca* (*driver*); *auto* (*car*); *droga* (*highway*), *benzyna* (*gas*). Miłość, relacja między bohaterami, jest przedstawiona jako gra oraz podróż. Można nawet uznać, że opowiadanie opiera się na dwóch centralnych metaforach pojęciowych miłość to gra, miłość to podróż, wokół której toczy się akcja opowiadania. Stanowi ich artystyczne rozszerzenie. Bohaterów poznajemy na początku wyprawy w Tatry: kobietę (22 lata<sup>18</sup>) oraz mężczyznę (28 lat), którzy jadą samochodem na wakacje. Warto zwrócić uwagę, że podróżują autem, w którym są tylko dwa miejsca (oryg. *dvousedadlového osobního auta*). Nie ma siedzeń dla innych pasażerów. Podróż (= relacja) dotyczy tylko ich dwojga. W wersji angielskiej natomiast pojawia się samochód sportowy (*sports car*), który zazwyczaj ma dwa miejsca w środku do siedzenia. Jednak jeden aspekt został dodany w przekładzie na jęz. angielski: samochód sportowy jest zazwyczaj szybki. W terminologii przekładoznawczej taki rodzaj transformacji nazywany jest amplifikacją<sup>19</sup>. Dodanie tego elementu wpływa na sposób postrzegania całej sytuacji. Wprowadza dodatkowe skojarzenia.

Celem podróży są wysokie góry. To może sugerować, że ich relacja będzie trudna i wymagająca, być może pełna przeszkód do pokonania. W trakcie gry dochodzi do zmiany kierunku podróży. Droga do Nowych Zamków była dosyć skomplikowana:

<sup>16</sup> Słownik języka polskiego PWN <https://sjp.pwn.pl/szukaj/fa%C5%82szywy.html> (dostęp: 3.08.2020 r.).

<sup>17</sup> Zob. anotację emocjonalną w słowniku „Słowosieć”, hasło: *falszywy*.

<http://plwordnet.pwr.wroc.pl/wordnet/7a4cc818-5d15-11e9-ad10-33393b74d16d> (dostęp: 4.08.2020 r.).

<sup>18</sup> Dokładny wiek kobiety podany jedynie w angielskiej wersji językowej; por. „See that we don’t run out of gas again,” protested the girl (about twenty-two) and reminded the driver of several places where this had already happened to them.” (Kundera M., *Laughable Loves*, przeł. S. Rapport, Faber and Faber, London and Boston 1975, s. 3).

„— Żebyśmy tylko znowu nie stanęli bez benzyny — odezwała się dziewczyna i przypominała kierowcy parę miejscowości, gdzie im się to już przydarzyło”. (Kundera M. *Śmieszne miłości*, przeł. Emilia Witwicka, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 1968, s. 85).

<sup>19</sup> Balcerzan E., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Tower Press, Gdańsk, s.18.

„prowadziła tyloma okrężeniami i objazdami, że trwało prawie kwadrans, nim wreszcie dotarli do celu”<sup>20</sup>.

Dowiadujemy się również, że nie jest to pierwsza wspólna podróż bohaterów. Zdarzały się już sytuacje, kiedy brakowało im paliwa i kobieta „musiała wykorzystywać swoje wdzięki: stopować jakieś auto, kazać się odwieźć do najbliższej stacji benzynowej, znowu zatrzymać jakiś wóz i wrócić z pełnym kanistrem”<sup>21</sup>. To była jej rola, której nie lubiła: „Chłopiec zapytał, czy szoferzy, którzy ją zabierali, byli aż tak niemili, że mówi o swojej roli jak o czymś przykrym”<sup>22</sup>. W wersji angielskiej negatywny aspekt roli kobiety jako uwodzicielki został wyraźniej podkreślony przez dodanie leksemu *ill* przed czasownik *use*: „(...) she had had to make ill use of her charms by thumbing a ride and letting herself be driven to the nearest gas station, then thumbing a ride back with a can of gas”<sup>23</sup>. Takie połączenie można byłoby literalnie przetłumaczyć jako: źle, nieodpowiednio wykorzystywane (wdzięki). Ten element został również podkreślony w czeskiej wersji opowiadania poprzez użycie czasownika *zneužívát*, który literalnie można byłoby przetłumaczyć jako „źle używać”.

Należy również zauważyć, że to kobieta była odpowiedzialna za zdobycie paliwa, które w opowiadaniu może implikować energię, siłę potrzebną do utrzymania związku. Kobieta musiała wejść w rolę uwodzicielskiej autostopowiczki, podczas gdy mężczyzna się chował.

Kobietę poznajemy jako nieśmiałą, niepewną siebie, „czystą” kobietę, zazdrosną o swojego partnera określaną w tekście za pomocą rzeczowników odnoszących się do uczuć oraz sposobu zachowywania się: *czystość* (*purity*), *zazdrość* (*jealousy*), *wstyd* (*shyness*), *zmieszanie* (*embarrassment*) i *bojaźń* (*anxiety*). Kobieta próbowała się wyzbyć niektórych z przytoczonych cech, wolałaby „czuć się swobodnie, beztrąsko i pewnie, tak jak większość kobiet z jej otoczenia”. W przekładzie angielskim został mocniej zaakcentowane to, że ta swoboda ma się odnosić do ciała: „feel free and easy about her body”<sup>24</sup> dosłownie: czuć się wolna i swobodna, jeśli chodzi o swoje ciało. W wersji czeskiej ten aspekt nieskrepowania w strefie cielesności również się pojawił: *svém těle volně*. Bohaterce ciało kojarzyło się z lękiem: „Sama zanadto była swoim ciałem, toteż uświadamiała je sobie z lękiem”<sup>25</sup>. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w wersji czeskiej występuje rzeczownik *úzkost* (np. „Často toužila po tom, aby se uměla cítit ve svém těle volně, bezstarostně a neúzkostně”), który oznacza: ‘niepokój, lęk, obawa, stres’. W wersji angielski natomiast został użyty rzeczownik *anxiety* (np. „She was too much one with her body; that is why she always felt such anxiety about it”<sup>26</sup>), który definiuje się jako ‘niepokój, obawa, zmartwienie, pragnienie, lęk’. W podanej definicji pochodzącej ze „Słownika angielsko-polskiego”, wydanego przez PWN Oxford ostatni z przytoczonych ekwiwalentów *lęk* został opatrzony kwalifikatorem *psychologia*. Oznacza to, że *anxiety* występuje w znaczeniu ‘lęk’ w tekstach o tematyce psychologicznej. Pytanie, które tutaj się nasuwa: czy bohaterka

<sup>20</sup> Kundera M., *Śmieszne miłości*, przeł. Emilia Witwicka, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 1968, s. 97.

<sup>21</sup> Kundera M., *Śmieszne miłości*, przeł. Emilia Witwicka, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 1968, s. 85.

<sup>22</sup> Tamże, s. 85.

<sup>23</sup> Kundera M., *Laughable Loves*, przeł. S. Rapport, Faber and Faber, London and Boston 1975, s. 3.

<sup>24</sup> Kundera M., *Laughable Loves*, przeł. S. Rapport, Faber and Faber, London and Boston 1975, s. 5.

<sup>25</sup> Kundera M., *Śmieszne*, s. 88.

<sup>26</sup> Kundera M., *Laughable*, s. 5.

cierpiała na pewnego rodzaju zaburzenia psychiczne związane z postrzeganiem własnego ciała? Użycie w wersji polskiej rzeczownika *lęk* może nasuwać takie skojarzenia. Dodatkowo, w następnym zdaniu w tekście czeskim występuje odwołanie do tej samej emocji: *úzkostlivostí*. Tym razem chodzi jednak o odczuwanie jej (pol. *bojaźni*, ang. *anxiety*) w stosunku po partnera: „She experienced this same anxiety even in her relations with the young man”<sup>27</sup>; „Tak samo bojaźliwie odnosiła się i do chłopca”<sup>28</sup>). *Bojaźń* w jęz. polskim jest opatrzona kwalifikatorem *książkowy*. Dodatkowo ma konotacje religijne, por. *bojaźń Boża*.

Kolejnym elementem w opowiadaniu o charakterze religijnym jest dusza, która stanowi dopełnienie ciała w opowiadaniu: „była szczęśliwa właśnie dlatego, że nigdy nie oddzielał jej ciała od duszy i że mogła z nim współżyć cała”<sup>29</sup>. Użycie czasownika *współżyć* wprowadza w przekładzie polskim skojarzenia związane z fizycznością, cielesnością, por. *współżyć* ‘z sąsiadami, uprawiać seks, o bakteriach, o religiach’<sup>30</sup>. W wersji czeskiej oraz angielskiej został użyty czasownik *żyć z kimś: s ním žít cele, live with him wholly*.

W opowiadaniu połączenie duszy i ciała daje szczęście: „W tej niepodzielności było szczęście”; „In this unity there was happiness”. Można zatem wyłonić kolejną metaforę (szczęśliwa) miłość to jedność duszy i ciała, wokół której została zbudowana fabuła analizowanego opowiadania. Ten brak połączenia dwóch (czasem przeciwstawnych) elementów został bardzo mocno zarysowany w kreacji bohaterki. „Martwiła się, że potrafi być tylko poważna, nigdy lekkomyślna”<sup>31</sup>. „It worried her that she was not able to combine seriousness with lightheartedness”. W wersji angielskiej ta jedność, chęć połączenia dwóch elementów została podkreślona poprzez użycie czasownika *combine* ‘połączyć, powiązać’ (PWN Oxford). W wersji czeskiej również można dostrzec ten aspekt: „Trápila se tím, že neumí být kromě vážnosti i lehkovážná”.

Kolejną metaforą, która została również użyta w opowiadaniu do zobrazowania różnych aspektów miłości to: miłość to dawanie i branie: „(...) im bardziej usiłuje ofiarować mu wszystko, tym bardziej czegoś go pozbawia: tego właśnie, co daje człowiekowi miłość płytką i powierzchowną, co daje flirt”<sup>32</sup>. Okazuje się zatem, że miłość może przyjąć formę flirtu, niezobowiązującej relacji. W wersji angielskiej jest to: *light love* ‘dosł. miłość lekka’, *superficial love* ‘miłość powierzchowna’. W wersji polskiej został wprowadzony przymiotnik *płytki* (czes. *nehluboký*), który w odniesieniu do emocji jest negatywnie wartościowany. Natomiast angielski leksem *light* budzi raczej pozytywne skojarzenia.

Lekkość oraz wolność pojawiają się wiele razy w opowiadaniu. Wiążą się one również z czasem wakacji, odpoczynku. Taką formę miała także przyjąć zabawa partnerów: początkowo niewinna zmieniła się w przykre doświadczenie. Mężczyźnie podobał się pierwszy sposób zachowywania się kobiety: to, że w jego towarzystwie zachowywała się inaczej niż jego poprzednie partnerki: była pełna obaw, wstydliva

<sup>27</sup> Tamże, s. 5.

<sup>28</sup> Kundera M., *Śmieszne*, s. 88.

<sup>29</sup> Tamże, s. 88.

<sup>30</sup> *Wielki słownik języka polskiego* <https://wsjp.pl/> (dostęp 4.08.2020 r.)

<sup>31</sup> Kundera, *Śmieszne*, s. 88.

<sup>32</sup> Tamże, s. 88.

i nieśmiała. W trakcie gry zmienia się w uwodzicielską autostopowiczkę. Staje się kobietą pewną siebie, uwodzicielską, flirtującą ze swoim partnerem, otwartą na nowe doznania. Określana jest w tekście trzema leksemami: *lekkość, beztroška i frywolność* (w przekładzie angielskim: *lightheartedness, shamelessness, dissoluteness*). W tej roli kobieta skupia się na własnym ciele i zaczyna odkrywać przyjemność ze zbliżenia seksualnego z partnerem: „Ale teraz była autostopowiczką, kobietą bez wstydu, była wolna od delikatnych więzów swojej miłości i intensywnie zaczęła uświadamiać sobie własne ciało (...)”<sup>33</sup>. Warto zauważyć, że w cytowanym fragmencie autostopowiczka została określona jako „kobieta bez wstydu”. Natomiast w przekładzie angielskim autostopowiczka została zdefiniowana jako „the woman without a destiny” (dosł. kobieta bez przeznaczenia). W wersji oryginalnej również dostrzeżemy nawiązanie do metafory podróży: „Ale ted’ była stopařkou, řenou bez osudu” (dosł. Ale teraz była autostopowiczką, kobietą bez losu). Zatem rozpoczęcie gry przez bohaterów, wejście w nowe role spowodowały modyfikacje w obrębie metafory podróży, którą jako pierwszą możemy zidentyfikować w opowiadaniu. Kobieta nie ma konkretnego celu podróży, mężczyzna zwraca głównie uwagę na walory fizyczne kobiety. „(...) i wszedł w rolę twardego mężczyzny, wygrywającego wobec kobiety raczej brutalne męskie cechy: silną wolę, sarkazm, pewność siebie”<sup>34</sup>. Bohaterowie udają, że się nie znają. Ta gra zupełnie zaburza charakter podróży.

Partnerzy wchodzą w role, które są bardziej związane z fizycznym aspektem miłości. Biorą udział w erotycznej grze, która przypomina walkę i kończy się zbliżeniem seksualnym. Kobieta zostaje nazwana przez mężczyznę dziwką (płaci jej) i tak ma się zachowywać. Ma się rozebrać, wejść na stół. On stał się despota, a ona musiała wykonywać jego rozkazy. Przestała czuć się dobrze w tej roli. Chciała zakończyć grę. Ostatecznie miłość przeistacza się w nienawiść: „Nienawiść spłukała z jego namiętności cały osad uczucia”<sup>35</sup>. Stała się jakby drugim elementem tej relacji. Być może nawet jakimś uzupełnieniem. W jęz. angielskim funkcjonuje nawet wyrażenie *love-hate relationship*. Oznacza to, że tych dwóch emocji nie można traktować jako przeciwstawnych.

W opowiadaniu można również dostrzec pewne wzmianki, które odnoszą się do sposobu postrzegania miłości przez bohaterów. Jest to walka, polowanie. Narzędziem staje się sposób zachowywania się wobec mężczyzny, postawa uwodzicielska: „Wydało się jej, że tym samym sprząta im chłopca sprzed nosa, że wpada na to, jak użyć ich broni, jak ofiarować mu to, czego dotąd dać mu nie umiała (...) naraz tym samym może bez reszty (sama jedna) zainteresować i usidlić swego ukochanego”<sup>36</sup>.

W opowiadaniu warto również zwrócić uwagę na mimikę, wymianę uśmiechów czy nawet śmiech partnerów. To wypowiedziane słowa w połączeniu z komunikacją niewerbalną zostają opacznie zinterpretowane i toczona gra skutkuje smutkiem i płaczem bohaterów. Bohaterowie próbowali przerwać grę, ale nie było to możliwe. Nie zauważali zmiany mimiki, gestów, powrotu do poprzedniej roli: „Nie dostrzegł ufego, znajomego uśmiechu”<sup>37</sup>. Ponadto „od gry nie ma ucieczki”<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> Tamże, s.102.

<sup>34</sup> Tamże, s. 93.

<sup>35</sup> Tamże, s. 108.

<sup>36</sup> Tamże, s. 98.

<sup>37</sup> Tamże, s. 108.

Co więcej sami partnerzy zwracają uwagę nie tylko na sposób wyrażania się, ale także na gesty, mimikę: „(...) zrozumiał, że to nie tylko słowa czynią z niej kogoś obcego, ale że cała jest odmieniona, w gestach, w mimice (...)”<sup>39</sup>.

Kolejnym elementem wartym zauważenia w opowiadaniu jest obrazowanie za pomocą kolorów, zwłaszcza kontrastowanie jasny-ciemny. Na początku podróży niebo jest błękitne, bezchmurne. Taki obraz może kojarzyć się z czymś pozytywnym, dobrym dla bohaterów: „niebo było błękitne (cały rok myślała o tym, czy aby na pewno niebo będzie błękitne), a on był przy niej”<sup>40</sup>. W trakcie gry, po przybyciu do Nowych Zamków, niebo zmienia kolor na ciemniejszy. Po zakończeniu gry „leżał w ciemności obok niej, leżał tak, by ich ciała się nie dotykały”<sup>41</sup>.

#### 4. Podsumowanie

Trzy metafory: miłość to podróż, miłość to gra i miłość to jedność można uznać za dominujące w analizowanym opowiadaniu. To na nich opiera się fabuła, to one pełnią ważną rolę w kreacji bohaterów oraz świata przedstawionego. Dodatkowo odnoszą się do innych z poziomu wyższego, np. miłość to podróż do życia to podróż. W ten sposób Kundera nie tylko skupia się na przedstawieniu złożonego charakteru miłości, ale także samego życia.

Wymienione metafory (a raczej elementarne zdania metaforyczne) tworzą łańcuch, zostały odpowiednio rozbudowane o pewne elementy, zmodyfikowane, aby stworzyć tekstową realizację obrazu miłości. Pewne aspekty miłości zostały mocniej podkreślone, inne pominięte w porównaniu do skonceptualizowanego, potocznego obrazu miłości w języku angielskim, polskim, a także czeskim.

Miłość w opowiadaniu Kundery jawi się głównie jako relacja (np. *więzy swojej miłości*, *bonds of her love*) oraz uczucie (np. *uczucie, którego nie знаła*). W opowiadaniu została przedstawiona „droga” tworzenia relacji, jej etapy, przeszkody oraz możliwe zakończenie. Ważną funkcję pełni tutaj dwuelementowość, która została mocno „podświetlona”: kobieta-mężczyzna, relacja dusza-ciała, miłość-nienawiść oraz przeciwstawne role. Pomiedzy nimi toczy się nieustanna walka.

Ponadto podkreślony został dynamiczny charakter miłości, zmienność w czasie. Okazuje się, że nagle niespodziewane zdarzenia mogą wpłynąć na jej charakter, np. zabawa w autostop powoduje bardzo duże zmiany w życiu, postawie bohaterów.

Dzięki grze, wejściu w inną rolę, kobieta staje się wolna od więzów miłości i odkrywa radość z własnego ciała, przyjemność płynącą ze zbliżenia seksualnego z mężczyzną. Ta gra, zmiana ról wpływa na sposób postrzegania miłości, przestaje być relacją, została uwolniona od więzów, jest wolna. Uwolnienie dotyczy również kobiety: „Dziewczynnie sarkastyczna rezerwa chłopca okazała się na rękę: uwalniała ją od niej samej”<sup>42</sup>. Wpłynęła również na postawę mężczyzny, jego postrzeganie życia: „Życie-gra zaatakowało nagle życie, które grą nie było. Chłopiec oddalał się od samego siebie i od swojej dokładnie wytyczonej drogi, z której nigdy dotychczas nie zбочzył”<sup>43</sup>. Gra

<sup>38</sup> Tamże, s. 104.

<sup>39</sup> Tamże, s. 99.

<sup>40</sup> Tamże, s. 89.

<sup>41</sup> Tamże, s. 110.

<sup>42</sup> Tamże, s. 94.

<sup>43</sup> Tamże, s. 96.

zatem w opowiadaniu została z jednej strony wartościowana negatywnie (jako ktoś, kto atakuje), a z drugiej mocno „dowartościowana”, bo to ona spowodowała wiele zmian w życiu i relacji bohaterów: „Gra zespoliła się z życie”<sup>44</sup>. Zakłóciła również jedność duszy i ciała: „obcość duszy przydała niezwykłości ciału”<sup>45</sup>.

Relacja między bohaterami przedstawiona początkowo jako wymiana, dawanie i otrzymywanie czy nawet partnerstwo przeobraża się w pożądanie, dominację jednej strony, upokorzenie i nienawiść. Taka zmiana z jednej strony pokazuje różne oblicza miłości, a z drugiej, jak sądzą niektórzy badacze, może odnosić się do ówczesnych zmian politycznych w Czechosłowacji.

Warto również zwrócić uwagę na samą kreację bohaterów. Wchodzą oni w bardzo stereotypowe role: kobiety niewinnej, czystej; autostopowiczki, która przeobraża się w prostytutkę oraz mężczyzny despotycznego, brutalnie traktującego kobiety. Ponadto bohaterowie nie zostali nazwani. Oznacza to, że każda kobieta, każdy mężczyzna mogą stać się bohaterami takiej historii.

Na koniec warto także przyjrzeć się pewnym różnicom w przekładzie zanalizowanych elementów językowych, które wpływają na sposób obrazowania miłości w przekładzie i tym samym odbiór oraz interpretację opowiadania. Jak zostało zaznaczone, wybór tłumacza często był związany z redukcją lub zmianą konotacji bądź też dodaniem pewnego aspektu, którego nie ma w oryginale. Dobrym przykładem jest tutaj angielski przekład tytułu opowiadania. Ponadto w tekście angielskim możemy zauważyć dodatkowe asocjacje związane z podróżą: szybkość, sportowy charakter. Bohaterowie podróżują sportowym samochodem po autostradzie. Co więcej, aspekt cielesności został wyraźniej podkreślony w przekładzie angielskim.

Pewne wątpliwości mogą budzić wybory polskiej tłumaczki dotyczące określenia emocji związanych z postrzeganiem własnego ciała przez bohaterkę, np. *lęk* („Sama zanadto była swoim ciałem, toteż uświadamiała je sobie z lękiem”) oraz uczuć odnośnie chłopca, np. *bojaźń* („Tak samo bojaźliwie odnosiła się i do chłopca”). Zastanawia także, dlaczego tłumaczka pominęła wiek dziewczyny (obecny w oryginale oraz w przekładzie polskim) oraz nazwała ją „kobietą bez wstydu”, kiedy ona wcieliła się w rolę autostopowiczki.

Ostatnia uwaga dotyczy pewnych niezręczności stylistycznych, które pojawiły się w przekładzie polskim opowiadania, np. *stopować auto*. Wydaje się, że lepszym rozwiązaniem byłoby połączenie *zatrzymać auto*.

## Literatura

Balcerzan E., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Tower Press, Gdańsk.

Barthes R., *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, Pamiętnik Literacki 59/4 (1968), s. 327-359.

Bartoszyński K., *Dwa modele powieści: Milan Kundera, Umberto Eco*, Teksty Drugie., 6 (1996), s. 52-63.

Bierwiaczonek B., *A Cognitive Study of the Concept of LOVE in English*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.

<sup>44</sup> Tamże, s. 106.

<sup>45</sup> Tamże, s. 100.

Brożyna M., *Językowy w języku, tekstowy w tekście* [w:] Chlebda W. (red.) *Etnolingwistyka a leksykografia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, 2010, s. 103-113.

Brożyna-Reczko M., *LOVE in English and Polish*, *Cognitive Studies*, 17, (2017), s. 1-10.

Gicala A., *Przekładanie obrazu świata. Językowy obraz świata w przekładzie artystycznym*, UNIVERSITAS, Kraków, 2018.

Hejwowski K., *Iluzja przekładu*, „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2015.

Jarniewicz J., *Thumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław, 2018.

Kövecses Z., *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2002.

Kundera M., *Śmieszne miłości*, przeł. Emilia Witwicka, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 1968.

Kundera M., *Laughable Loves*, przeł. S. Rapport, Faber and Faber, London and Boston, 1975.

Kundera M., *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1993.

Kundera M., *Sztuka powieści*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 2004.

Kundera M., *Směšné lásky*, Wydawca Atlantis, Warszawa, 2015.

Lakoff G., Johnson M., *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

Lakoff G., Turner M., *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.

Porter C. R., *Freedom is my Love: The Works of Milan Kundera*, [w:] Bloom H. (red.), *Milan Kundera*, Chelsea House Publishers, Broomall, United States, 2003.

Semino E., *Metaphors in Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Snyman E., Crous E., *Love Is a Losing Game: Textual Games in Milan Kundera's "The Hitchhiking Game"*, *Journal of Literary Studies*, 30:3 (2014), s. 25-45.

## **Metafory miłości w polskim i angielskim przekładzie opowiadania M. Kundery „Falszywy autostop”**

### **Streszczenie**

Niniejszy artykuł stanowi analizę pojęcia miłość w jednym z opowiadań Milana Kundery „Falszywy autostop” z tomu „Śmieszne miłości: Anegdoty melancholijne” (w przekładzie na jęz. polski i jęz. angielski). Jest to trzecie opowiadanie z tomu Kundery opisujące pierwszy dzień urlopu dziewczyny i chłopaka, których imiona nie są znane czytelnikowi. Jak wskazuje angielski tytuł opowiadania „Hitchhiking game”, między partnerami toczy się pewnego rodzaju gra: wchodzi ona w inne role, udają kogoś innego. Ta niewinna zabawa w autostop (bez określonych zasad) skutkuje cierpieniem i rozpaczą bohaterów, zmienia ich relację i „odślania” skrywane potrzeby bohaterów, ich inny sposób zachowywania i reakcji.

Opowiadanie stanowi artystyczną eksplorację metafor dotyczących miłości takich jak: miłość to gra – obecnej w wielu językach i kulturach. Tekst jest również zbudowany wokół metafory miłość to podróż, miłość to połączenie (duszy i ciała). Artykuł stanowi zatem badanie artystycznej realizacji podanych metafor w dwóch tłumaczeniach opowiadania. Zwraca uwagę na różnice oraz podobieństwa w tych dwóch przekładach oraz przedstawia główne elementy tekstowego obrazu miłości w porównaniu do językowego potocznego obrazu miłości w tych dwóch kulturach.

Słowa kluczowe: metafora, miłość w literaturze, literatura czeska, opowiadanie

## Zjawisko miłości w późnej twórczości Iana McEwana

### 1. Wstęp

Celem niniejszego rozdziału jest analiza zjawiska miłości w późnej twórczości Iana McEwana, którą reprezentują wybrane powieści „Na plaży Chesil”, „Słodka przynęta” oraz „Maszyny takie jak ja” w świetle psychologicznych teorii miłości Roberta Sternberga i Bogdana Wojciszke. Analiza ma na celu wykazać czy wybrane teorie miłości są na tyle uniwersalne, iż mogą być zaaplikowane do relacji miłosnych prezentowanych w powyższych dziełach Iana McEwana czy jednak twórczość ta wykracza poza te teorie miłości, czyniąc z miłości zjawisko niepoddające się łatwo analizie naukowej.

Aktualny stan badań na temat miłości w późnej twórczości Iana McEwana nie zawiera zbyt wiele publikacji, które analizowałyby zjawisko miłości w późnej twórczości McEwana. Jako że omawiane w rozdziale powieści zostały opublikowane stosunkowo niedawno, można jedynie znaleźć kilka recenzji, które wspominają o temacie miłości w opublikowanych powieściach. W niniejszym rozdziale, powyższe teorie zostaną zaaplikowane do trzech wspomnianych powieści, w celu zbadania zjawiska miłości w późnym okresie twórczości artysty. Rozdział będzie się opierał na mojej pracy magisterskiej o tym samym tytule, napisanej w języku angielskim.

Ian McEwan jest znanym brytyjskim pisarzem, urodzonym w 1948 roku. Studiował Anglistykę na Uniwersytetach w Sussex i East Anglia. Podczas studiów odkrył pasję do pisania i ukończył kurs Creative Writing. Jest autorem kilku zbiorów opowiadań oraz powieści<sup>2</sup>. McEwan w latach swojej wczesnej twórczości nazywany był „Ian Macabre” z powodu tematów jego powieści i opowiadań, które wówczas obejmowały głównie tematy tabu, takie jak przemoc seksualna, kazirodztwo, niewola, zachowania agresywne i obsesyjne, a także fetyszyzm<sup>3</sup>. Jednakże, natura jego powieści z czasem się zmieniła, a jego (zwłaszcza) ostatnie powieści wydają się być coraz bardziej pouczające<sup>4</sup>. Jednakże, McEwan pozwala czytelnikowi wydać własną opinię i osąd, nie narzucając żadnego punktu widzenia<sup>5</sup>. Powieści analizowane w niniejszym rozdziale reprezentują najpóźniejszą fazę twórczości McEwana.

### 2. Tło psychologiczne do analizy twórczości McEwana

Wielu psychologów w swoich badaniach pochyliła się nad zjawiskiem miłości, próbując je zbadać i zdefiniować. Mimo to, nie jest łatwo jednoznacznie określić czym jest miłość. Niniejszy rozdział prezentuje jeden z najpopularniejszych konceptów

---

<sup>1</sup> nikola.bienkowska@gmail.com, Instytut Filologii Angielskiej, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II.

<sup>2</sup> Malcolm D., *Understanding Ian McEwan*, University of South Carolina Press, South Carolina 2002, s. 1-2.

<sup>3</sup> Tamże, s. 15.

<sup>4</sup> Tamże, s. 17.

<sup>5</sup> Tamże, s. 16.



miłości, jakim jest trójskładnikowa teoria miłości amerykańskiego psychologa, Roberta Sternberga, mówiąca o tym, że miłość składa się z trzech elementów, jakimi są: intymność, namiętność oraz zaangażowanie. Z kolei inny psycholog, Bogdan Wojciszke, podjął się rozbudowania powyższej teorii i zaprezentował fazy rozwoju związku miłosnego (od zakochania do rozpadu) opartego na trójskładnikowej teorii miłości<sup>6</sup>. Zatem, teorie te wydają się być dobrym narzędziem do zbadania tego, jak zjawisko miłości zostało ukazane w powieściach McEwana.

### **3. Analiza zjawiska miłości w powieści „Na plaży Chesil” Iana McEwana poprzez pryzmat psychologicznej teorii miłości Sternberga**

Powieść „Na plaży Chesil” (ang. „On Chesil Beach”) została opublikowana w 2007 roku i opowiada historię dwójga młodych ludzi, nowożeńców, mających przed sobą swoje pierwsze seksualne zbliżenie. Główni bohaterowie, Florence i Edward, żyją w czasach, w których rozmowa o seksie nie jest codziennością, co sprawia że komunikacja między małżonkami na tematy intymne jest barierą nie do przezwyciężenia, w efekcie czego są pozostawieni sami sobie ze swoimi obawami i problemami. Podczas gdy obawy Edwarda związane są głównie z presją przed pierwszym fizycznym zbliżeniem, Florence kojarzy seks z czymś okropnym, obraźliwym i bolesnym, głównie przez traumatyczne doświadczenia z przeszłości, kiedy była seksualnie wykorzystywana przez swojego ojca. W rezultacie pierwszy raz Florence i Edwarda okazuje się niepowodzeniem, na tyle silnym i wstydlivym, że nowożeńcy anulują swoje małżeństwo.

Główną przyczyną, która doprowadziła do rozpadu związku miłosnego Florence i Edwarda było wzajemne niezrozumienie (zarówno potrzeb, jak i lęków). Mimo że małżonkowie lubili spędzać ze sobą czas, rozmawiać ze sobą, poznawać się oraz nawzajem uszczęśliwiać, nie odważyli się jednak wyjawić przed sobą swoich trosk czy lęków. Ponadto w związku Florence i Edwarda pojawił się brak wzajemnego zaufania i wsparcia emocjonalnego w trakcie pojawienia się problemów, a także wstyd lub brak odwagi w dzieleniu się między sobą intymnymi szczegółami. Takie zachowania i uczucia, zgodnie z teorią Sternberga, wskazują na słabnący poziom jednego z trzech podstawowych składników miłości – intymności. Sternberg i Wojciszke zakładają, że aby relacja miłosna była na satysfakcjonującym poziomie, wszystkie trzy elementy (do intymności należy jeszcze dodać namiętność oraz zaangażowanie) powinny być obecne w związku i ponadto być odpowiednio intensywne. Wojciszke w swoim opracowaniu wprowadza próg natężenia danego elementu miłości, który mówi o obecności lub braku danego składnika, co determinuje typ i charakter relacji miłosnej<sup>7</sup>. Wyróżnia on zatem sześć faz rozwoju relacji miłosnej, jednakże zaznacza również, że dana relacja może się rozpocząć od różnej fazy, ale też na niej pozostać. Fazy związku przedstawiają się następująco:

- „zakochanie (tylko namiętność);
- romantyczne początki (namiętność i intymność);
- związek kompletny (namiętność, intymność i zobowiązanie);
- związek przyjacielski (intymność i zobowiązanie, ale już bez namiętności);

---

<sup>6</sup> Wojciszke B., *Psychologia Miłości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2018, s. 10.

<sup>7</sup> Tamże, s. 25.

- związek pusty (zobowiązanie, ale już bez intymności);
- rozpad związku (wycofanie zobowiązania)<sup>8</sup>.

W przypadku związku miłosnego Florence i Edwarda, a także kolejnego składnika miłości – namiętności, można zauważyć, że jednym z bohaterów wyraźnie kieruje pożądanie seksualne, z kolei drugi jest niemalże całkowicie powściągliwy. Narrator często sugeruje, że Edward w obecności Florence nie jest w stanie skupić się na czymś innym, jak tylko o myśleniu o seksie z nią i desperacko próbuje zrealizować to pożądanie seksualne, co jakiś czas zbliżając się do Florence. Tymczasem Florence jest przerażona na samą myśl o jakimkolwiek akcie seksualnym, mimo tego, że bardzo kocha Edwarda. Według trójskładnikowej teorii miłości, namiętność pojawia się zwykle przy zakochaniu i odnosi się często do pożądania seksualnego<sup>9</sup>, a także do takich zachowań jak tęsknota, obsesja i zazdrość względem drugiej osoby<sup>10</sup>. Obserwując Edwarda, można zauważyć wszystkie uczucia i emocje (które w swoim opracowaniu wymienia Wojciszke) świadczące o narastającym pożądaniu seksualnym, a tym samym rosnącym składniku miłości, jakim jest namiętność. W rezultacie Edward nie może doczekać się nocy poślubnej, pomimo stresu z jakim się ona wiąże. Jednakże w sytuacji Florence jest wręcz przeciwnie. Marzy ona o związku z Edwardem, w którym nie będzie żadnych kontaktów seksualnych. Według faz związku opisywanych przez Wojciszke, faza w której Florence chciałaby pozostać to „związek przyjacielski”, w którym miałyby pewność, że Edward ją kocha, opiekuje się nią, ale nie wymaga od niej żadnych kontaktów seksualnych. Narrator sugeruje, że Florence w przeszłości była wykorzystywana seksualnie przez swojego ojca. Od tamtej pory każda myśl na temat seksu jest dla niej koszmarem. Mimo to Florence wie jak bardzo ważny jest dla Edwarda seksualny wymiar miłości, i pomimo traumatycznych przeżyć z dzieciństwa i trudności w kontaktach seksualnych, stara się nie zawieść swojego (świeżo poślubionego) męża, i zadowolić go jako jego żona. Podczas ich nieudanego pierwszego aktu seksualnego, w trakcie którego Edward ma przedwczesny wytrysk, który zostawia ślad głównie na brzuchu Florence, do Florence wracają traumatyczne wspomnienia, przez które traci nad sobą kontrolę. Florence nie jest zdolna do żadnych kontaktów seksualnych, a tym samym w jej przypadku nie jest możliwe rozwinięcie składnika miłości potrzebnego do zbudowania romantycznego lub kompletnego związku (zgodnie z teorią Wojciszke). Wojciszke sugeruje, że zanik namiętności w związku może przybliżyć związek do rozpadu. W przypadku związku i małżeństwa Florence i Edwarda, namiętność (jako jeden z podstawowych składników miłości) nigdy nie była obecna w podobnej intensywności u obojga partnerów i to spowodowało, że w ich związku brakowało tego elementu miłości. Sama intymność, a także zaangażowanie (które w przypadku „Na plaży Chesil” jest decyzją o małżeństwie) nie wystarczyły, aby małżeństwo Florence i Edwarda przetrwało.

W powieści „Na plaży Chesil” McEwan pokazuje dwoje młodych ludzi, żyjących w epoce postwiktoriańskiej, tj. w czasach, w których temat seksu był tematem tabu. Efektem tego było zażenowanie i wstyd, z jakim mierzył się Edward, mając przed sobą pierwsze seksualne zbliżenie, a także narastająca presja, która powodowała u niego

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Sternberg R., *Dwuskładnikowa Teoria Miłości*, s. 276, [w:] Sternberg R. i Weis K., (red.), *Nowa Psychologia Miłości*, Moderator, Taszów 2007.

<sup>10</sup> Wojciszke B., *Psychologia Miłości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2018, s. 14.

napięcie i stres związane z przedwczesnym wytryskiem w trakcie pierwszej nocy z Florence. Jednakże, mimo towarzyszącego mu uczucia podenerwowania, Edward nie mógł doczekać się swojej nocy poślubnej z Florence, a napięcie seksualne z nią związane jedynie przybierało na sile. Dla Florence małżeństwo z Edwardem mogłoby opierać się jedynie na pozostałych dwóch składnikach miłości, tj. intymności i zaangażowaniu, tworząc tym samym raczej przyjacielską relację niż małżeństwo. Jednak propozycja takiego związku nie zdobywa aprobaty ze strony Edwarda, a wywołuje wręcz w nim agresję i poczucie urazy. Traumatyczne przeżycia z przeszłości skutecznie zablokowały Florence na jakiegokolwiek możliwości przeżywania kontaktów seksualnych, a konwencje epoki, w której żyła nie pozwalały jej porozmawiać o swoich obawach (lub problemie) z Edwardem (lub kimkolwiek innym). W rezultacie małżonkowie nie rozumiejąc się nawzajem, a także nie ufając sobie wzajemnie, anulują swoje małżeństwo, które nigdy nie zostało skonsumowane. Zgodnie z teoriami Sternberga i Wojciszke, brak namiętności w związku Florence i Edwarda można postrzegać jako przyczynę zaniku pozostałych dwóch składników – intymności i zaangażowania – co ostatecznie doprowadziło do rozpadu ich związku, a tym samym potwierdzenia powyższych teorii psychologicznych. Jednakże, gdy narrator przedstawia dalsze losy Edwarda, można wywnioskować, że Edward żałuje podjętej decyzji o rozstaniu, i z większym bagażem życiowych doświadczeń zastanowiłby się nad propozycją Florence i najprawdopodobniej by się na nią zgodził. McEwan stawia hipotezę o możliwym satysfakcjonującym związku bez seksu, opartym jedynie na pozostałych dwóch składnikach.

#### **4. Analiza zjawiska miłości w powieści „Słodka przynęta” Iana McEwana w świetle psychologicznej teorii Sternberga**

Powieść „Słodka przynęta” (ang. „Sweet Tooth”) została opublikowana w 2012 roku. Jest to połączenie historii szpiegowskiej z miłosną, która osadzona jest w roku 1970, w czasach zimnej wojny. Główną bohaterką jest młoda i atrakcyjna Serena Frome, która zostaje zatrudniona w brytyjskich służbach MI5 i poproszona o wzięcie udziału w tajnej operacji „Słodka przynęta”. Serena pod pretekstem fundacji wspierającej młodych artystów, ma za zadanie nakłonić nauczyciela języka angielskiego i aspirującego pisarza, Thomasa Haleya, do dołączenia do fundacji jako stypendysta. Gdy Haley się zgadza, między nimi wybucha romantyczne uczucie i pożądanie. Im bliższa staje się relacja między Sereną a Tomem, tym trudniej jest Serenie wyjawić całą prawdę swojemu chłopakowi. Gdy okazuje się, że Tom zna całą prawdę, oboje wybaczą sobie wzajemne kłamstwa, a ich związek ma szansę na przetrwanie.

W przypadku relacji miłosnej Sereny i Toma, która zaczęła się od kłamstwa i w której brakuje zaufania, intymność (jako składnik miłości składający się ze wzajemnego zaufania, dbania o dobro drugiej osoby, wzajemnego szacunku, oparcia i zrozumienia<sup>11</sup>) jest nieobecna, podczas gdy jest to element miłości niezbędny do budowania i utrzymania trwałej relacji. Według teorii Sternberga i Wojciszke, związek oparty na kłamstwie, a tym samym ubogi w intymność i składające się na nią uczucia i zachowania, prowadzi do nieuchronnego rozpadu związku. W tej relacji miłosnej nie tylko Serena przyczynia się do braku intymności (jako składnika miłości) w związku.

---

<sup>11</sup> dz. cyt.

Tom, który poznaje całą prawdę zarówno o tajnej operacji, jak i o Serenie stosunkowo wcześniej i decyduje się ją okłamywać, motywowany gniewem i chęcią zemsty na Serenie, również nie sprawia, że intymność ma szansę w tym związku się pojawić i rozwinąć. Zarówno Serena, jak i Tom udają kogoś innego, pomimo związanego z tymi kłamstwami cierpieniem. Serenę i Toma połączyło w zasadzie pożądanie seksualne, które zapoczątkowało ich miłosny związek. Nawiązując do wybranych teorii miłości, relacja Sereny i Toma opiera się głównie na jednym składniku – namiętności, tworząc tym samym pierwszą fazę związku z typologii stworzonej przez Wojciszke, jaką jest „zakochanie”, a więc początkowa faza ich związku pokrywa się z fazami typowego związku miłosnego według Wojciszke. Namiętność w tej relacji jest składnikiem wyraźnie dominującym, a jego intensywność w przypadku Sereny jak i Toma jest taka sama. Jednak Sternberg i Wojciszke zgodnie utrzymują, że związek oparty tylko i wyłącznie na namiętności nie ma szansy przekształcić się w trwały związek, jako że do tego potrzebne są dwa pozostałe składniki – intymność i zaangażowanie. Zaangażowanie jako ostatni składnik miłości, aczkolwiek wedle powyższych teorii trwający najdłużej, w relacji Sereny i Toma nie pojawia się w ogóle. Początkowo Serena jest skupiona wyłącznie na swojej misji i nie zakłada, że romans z jej podopiecznym może przerodzić się w poważną i trwałą relację. Ponadto kochankowie zdają się mieć własne plany na przyszłość, w których nie uwzględniają siebie nawzajem. Oprócz tego Serena uważa, że jej kłamstwa związane z powierzoną misją są zbyt trudną, a nawet niemożliwą do przewyciężenia przeszkodą w budowaniu trwałej relacji z Tomem. Z czasem, im bliższa staje się relacja kochanków, tym trudniej jest Serenie wyjawić prawdę, mimo że cierpi z powodu okłamywania swojego chłopaka i decyzja związana z powiedzeniem prawdy a kontynuowaniem kłamstw jest jej największym problemem. Jednakże, ostatni rozdział powieści (który jest listem Toma zaadresowanym do Sereny) pokazuje, że ostatecznie ambicje Sereny dotyczące prowadzenia tajnej misji słabną pod wpływem pogłębiającego się zakochania, a jej gotowość porzucenia misji na rzecz związku z Tomem może wskazywać na pojawiające się i powoli rozwijające zaangażowanie (jako składnik miłości) i chęć przekształcenia związku w długotrwałą relację. Z kolei Tom, który motywowany chęcią zemsty na Serenie, kontynuował kłamstwa, ostatecznie przyznaje w liście, że mimo świadomości misji Sereny i jej kłamstw, kocha ją i wybaczają jej wszystko, a także prosi o rękę, co wskazuje, że również w przypadku Toma zaangażowanie się pojawiło i rozwinęło do tego stopnia, iż jest gotów na małżeństwo z Sereną. Serena i Tom najprawdopodobniej się pobiorą, a to oznacza, że według teorii Sternberga chcą przekształcić swój związek w trwałą relację.

Porównując związek Sereny i Toma do teorii zaprezentowanej przez Wojciszke, można odnieść wrażenie, że rozpoczyna się on od zakochania i pożądania, jak typowa relacja miłosna. Jednak podobieństwo kończy się już na pierwszej fazie, jaką jest „zakochanie”, ponieważ relacja ta nie przekształca się w kolejne fazy związku i nie rozwija przy tym pozostałych składników miłości (intymności i zaangażowania) potrzebnych do budowania trwałej relacji. Zatem związek Sereny i Toma, oparty wyłącznie na kłamstwie i namiętności nie ma szans przerodzić się w idealną fazę związku, jaką jest „związek kompletny”, w której wszystkie trzy składniki miłości są obecne i tak samo intensywne. Zgodnie z teoriami Sternberga i Wojciszke, związek Sereny i Toma zmierza do rozpadu, z kolei McEwan w swojej powieści pokazuje, że

relacja oparta wyłącznie na namiętności ma szansę przetrwania i mimo wcześniejszych przeszkód i kryzysów, a także braku zaufania, związek może przerodzić się w wyjątkową i satysfakcjonującą relację miłosną.

## **5. Analiza zjawiska miłości w powieści „Maszyny takie jak ja” Iana McEwana w kontekście psychologicznej teorii miłości Sternberga**

Powieść „Maszyny takie jak ja” jest najnowszym dziełem Iana McEwana, opublikowanym w 2019 roku. Opowiada ona historię (osadzoną w latach 80. ubiegłego wieku) trzech bohaterów – pierwszym z nich jest Charlie Friend (który jest również narratorem), kolejnym postacią jest Miranda, dziewczyna Charliego, a ostatnią – robot o imieniu Adam, który wygląda jak człowiek. Charlie postanawia za odziedziczone pieniądze kupić androida zaprojektowanego przez Alana Turinga. Prosi swoją sąsiadkę Mirandę o pomoc w zaprogramowaniu Adama. Miranda zgadza się i zostaje na kolacji, po której para uprawia seks. Po tym wydarzeniu, Charlie i Miranda spotykają się regularnie i tworzą relację miłosną. Przeszkodą w tym związku wydaje się być robot Adam, z którym Miranda uprawia seks, a tym samym zdradza Charliego. Gdy Adam zakochuje się w Mirandzie, Charlie, będąc zazdrosnym, zaczyna postrzegać Adama jako potencjalne zagrożenie. Ponadto na jaw wychodzą wydarzenia z przeszłości Mirandy, z której okazuje się, że w ramach zemsty na gwałciicielu swojej przyjaciółki, wykorzystwała swoje ciało, uprawiając z nim seks, a następnie oskarżając go o gwałt i skazując do więzienia. Ostatecznie Miranda i Charlie, pomimo przeszkód biorą ślub.

Obserwując związek Mirandy i Charliego, można odnieść wrażenie, że relacja ta całkowicie pozbawiona jest intymności i zaangażowania (jako składników miłości). Miranda od samego początku jest bardzo skryta, niechętnie się również dzieli szczegółami ze swojego życia. Z kolei Charlie wydaje się być bardzo egoistyczny i skupiony głównie na sobie i na swoich potrzebach. Dopiero z czasem kochankowie otwierają się między sobą, mimo to wciąż nie zdradzając swoich uczuć. Może wskazywać to na brak intymności w ich związku, a ponadto na strach przed odrzuceniem lub zranieniem. Zaufanie, z którego między innymi składa się intymność, jest brakującym elementem w tej relacji miłosnej. Charlie wydaje się nie ufać Mirandzie na tyle, aby nie być w stosunku do niej zbyt podejrzliwym, z kolei Miranda, zatajając wydarzenia z przeszłości i wciąż będąc niechętną do dzielenia się intymnymi szczegółami i informacjami ze swojego życia również wykazuje brak zaufania w stosunku do Charliego. Jeśli chodzi o kolejny, brakujący w tym związku składnik miłości jakim jest zaangażowanie, powołując się na teorie Sternberga i Wojciszke, można założyć, że związek Mirandy i Charliego bez tego elementu nie ma szansy przetrwania, ponieważ partnerzy nie angażują się w budowanie i utrzymanie tej relacji miłosnej, a tym samym przekształcenie jej w długotrwały związek. W przypadku Mirandy i Charliego, to Charlie wydaje się być tym, który planuje wspólne życie z Mirandą i myśli o małżeństwie z nią. Według teorii opisanej przez Sternberga, wierność w związku jest jednym z kilku aspektów składających się na zaangażowanie<sup>12</sup>. W przypadku Mirandy, wierność seksualna nie ma dla niej zbyt dużego znaczenia, co powoduje, że zaangażowanie, jako potrzebny składnik miłości, nie może się rozwinąć w tej relacji. Ponadto Charlie zarzuca Mirandzie obojętność i brak

---

<sup>12</sup> Sternberg R., *Nowa Psychologia Miłości...*, s. 279.

wykazywania inicjatywy. Przez jej postawę Charlie boi się, że Miranda nie jest nim w ogóle zainteresowana. Warto zauważyć, że związek Mirandy i Charliego zaczyna się tuż po tym jak kochają się po kolacji u Charliego. Można odnieść wrażenie, że dla Charliego seks jest ważny i utożsamia on pożądanie z miłością do Mirandy. Ponadto Charlie jest na tyle egoistyczny (a nawet ma skłonności narcystyczne), że nie jest w stanie zauważyć, że Miranda nie może sobie poradzić z nurtującym ją problemem. Zastanawia się jedynie czy była zadowolona po ich pierwszym stosunku seksualnym. Charlie nie dostrzega tego, że Miranda emocjonalnie i być może również moralnie jest poniszczona. Chcąc zemścić się na gwałcicielu swojej najlepszej przyjaciółki, Miranda wykorzystuje swoje ciało i uprawia z nim seks, po czym oskarża go o gwałt i osiąga zamierzony cel – przestępca zostaje skazany. Jednakże od tego czasu Miranda nie jest w stanie zaangażować się emocjonalnie w seks z innymi. Miranda, prawdopodobnie przez to, że nie czuje emocjonalnego znaczenia kochania się ze swoim partnerem, nie łączy seksu z bliskością, głębokimi uczuciami i przywiązaniem. Niemniej jednak, seks w relacji Mirandy i Charliego jest obecny, a to oznacza, że ich związek opiera się wyłącznie na pożądaniu seksualnym.

Powołując się na wybrane psychologiczne teorie miłości, relacja miłosna Mirandy i Charliego nie powinna przetrwać próby czasu, jednak w (obojgu) partnerach zachodzą pewne zmiany, a pozostałe składniki miłości zaczynają się pojawiać i rozwijać. Najpierw pojawia się intymność w ich związku, kochankowie zaczynają sobie nawzajem ufać, a następnie rozwija się zaangażowanie i Miranda ostatecznie zgadza się wyjść za Charliego. Obecność wszystkich składników miłości i ich intensywność pozwala im stworzyć silniejszą relację, przekształcić ją w małżeństwo i utrzymać ten związek na zadowalającym poziomie.

## 6. Wnioski

Miłość jest popularnym zjawiskiem w literaturze. Niniejszy rozdział miał na celu analizę tego zjawiska w wybranych dziełach Iana McEwana w świetle psychologicznych teorii miłości Roberta Sternberga i Bogdana Wojciszke.

Analizując relacje miłosne w późnej twórczości McEwana poprzez pryzmat wybranych teorii, można wywnioskować, że McEwan przedstawia dość skrajne sytuacje, w których jedna relacja nie angażuje się w ogóle w kontakt seksualny, z kolei pozostałe relacje nie znają pojęcia zaufania i zaangażowania. W odróżnieniu od teorii miłości, McEwan pokazuje, że pierwsza relacja mogłaby być możliwa, gdyby nie konwencje epoki i stereotypowe myślenie Edwarda, który początkowo nie wyobraża sobie związku z Florence bez seksu, a pozostałe dwie relacje mogą się przekształcić w satysfakcjonujące związki, mimo braku podstawowych elementów miłości.

Nawiązując do składników miłości Sternberga, tj. intymności, namiętności i zaangażowania, można zauważyć, że w powieści „Na plaży Chesil” brakuje intymności ( a związek się rozpada), z kolei pozostałe dwie powieści – „Słodka przynęta” oraz „Maszyny takie jak ja” – które są głównie oparte na namiętności i według teorii najbardziej skazane na niepowodzenie, kończą się małżeństwem.

Analizując zjawisko miłości w okresie późnej twórczości Iana McEwana, można stwierdzić, że jego powieści mogą być interpretowane w świetle wybranych teorii miłości i jest możliwe, aby określić, które ze składników miłości są obecne lub nie. Jednak, sposób interpretowania miłości i związków miłosnych przez McEwana nie jest

do końca kompatybilny z powyższymi teoriami, mimo że McEwan przedstawia relacje w taki sposób, iż mogą one zostać interpretowane poprzez pryzmat teorii psychologicznych. Przedstawione wnioski są jednak hipotetyczne, ponieważ należałoby zbadać więcej powieści klasyfikowanych jako okres późnej twórczości Iana McEwana.

## Literatura

Malcolm D., *Understanding Ian McEwan*, University of South Carolina Press, South Carolina 2002.

Sternberg R., *Dwuskładnikowa Teoria Miłości*, [w:] Sternberg R. i Weis K., (red.), *Nowa Psychologia Miłości*, Moderator, Taszów 2007, s. 275-296.

Wojciszke B., *Psychologia Miłości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2018.

## Zjawisko miłości w późnej twórczości Iana McEwana

### Streszczenie

Tematem i celem niniejszej pracy było zbadanie zjawiska miłości w późnej twórczości Iana McEwana poprzez pryzmat psychologicznych teorii miłości. Postawione pytania badawcze miały na celu sprawdzić, w jaki sposób pokazana jest miłość w powieściach McEwana, czy jest możliwa interpretacja miłości w dziełach McEwana poprzez pryzmat psychologicznych teorii miłości oraz czy jego sposób interpretacji tego zjawiska oraz związków miłosnych jest kompatybilny z przedstawionymi teoriami.

Do analizy twórczości McEwana została zastosowana współczesna teoria Roberta Sternberga, mówiąca o psychologii miłości w sposób pragmatyczny i zakładająca, że związek dwojga ludzi powinien opierać się na składnikach miłości, jakimi są intymność, namiętność oraz zaangażowanie, które to składniki determinują przebieg danego związku.

Przeprowadzone analizy twórczości McEwana pozwalają na sformułowanie wniosku, że McEwan często odnosi się do tematu miłości, a wybrana teoria miłości wydaje się być uniwersalna, tj. można ją zaaplikować do wykorzystanych w niniejszej pracy powieści, jakimi są „Na plaży Chesil”, „Słodka przynęta” oraz „Maszyny takie jak ja”. Ponadto dzięki tej teorii można zauważyć, jakich elementów miłości brakuje w przedstawionych relacjach, a jakie elementy są obecne, i zinterpretować je na podstawie tego, co w swoich teoriach mówią Sternberg i Wojciszke. Analizy pokazują, że mimo tego, iż Sternberg i Wojciszke nie daliby szans przetrwania poszczególnym relacjom (z powodu brakujących składników miłości), McEwan przedstawia relacje, które są w stanie przetrwać i w szczęśliwy związek.

Tak więc, o ile możliwe jest wskazanie i analiza poszczególnych teoretycznych elementów oraz faz miłości w wybranych powieściach McEwana, to nie da się zastosować powyższej teorii psychologicznej w jego twórczości w sposób ścisły i jednoznaczny, gdyż twórczość ta wykracza poza te teorie czyniąc z miłości zjawisko niejednorodne i niepoddające się łatwo analizie naukowej.

Słowa kluczowe: psychologia miłości, relacje i związki, Ian McEwan, brytyjska literatura

## Motyw miłości w ukraińskich pieśniach kalendarzowo-obrzędowych

### 1. Wstęp

Ukraińskie pieśni kalendarzowo-obrzędowe są niezbędnym elementem systemu obrzędów i magicznych rytuałów, które stanowią istotną część ukraińskiej twórczości ustnej. Odzwierciedlone zostały w nich wszystkie etapy życia człowieka, na które wpływ miały pory roku, prace w gospodarstwie oraz tradycyjne święta. Pierwotne znaczenie pieśni obrzędowych wraz z rytualnymi działaniami, korowodami, tańcami i zabawami związane było z potrzebą zapewnienia powodzenia w gospodarstwie i co szczególnie istotne, życiu rodzinnym w ciągu całego roku<sup>2</sup>. Wszelkie święta rodzinne i cerkiewne stanowiły okazję do wypowiedzenia życzeń dobra, miłości, bogactwa, szczęścia, urodzaju i wszelkiej pomyślności z wiarą w moc sprawczą wyartykułowanego słowa<sup>3</sup>.

Nieprzypadkowo jednym z najpopularniejszych motywów pieśni kalendarzowo-obrzędowych stała się miłość, gdyż stanowiła ona początek i podstawę życia w nowej rodzinie, której powstanie było najbardziej uroczystym i radosnym świętem dla całej społeczności. Niewątpliwą okazją do spotkania i zawarcia znajomości był wspólny udział w obrzędach, związanych z całorocznym cyklem świąt, codzienne prace w polu, jarmarki, wiosenne gry, letnie zabawy oraz jesienne i zimowe wieczornice<sup>4</sup>.

Opis miłości, na każdym jej etapie zawarty został we wszystkich pieśniach kalendarzowo-obrzędowych, tj. w pieśniach cyklu wiosennego – hajiwky, wesnianky, letnio-jesiennego – kupalskie, sobótkowe, dożynkowe, zimowo-noworocznego – koladky i szchedriwky, a także rodzinno-obrzędowych (pieśniach weselnych). Niektóre ze wspomnianych pieśni obrzędowych: wesnianky, hajiwky, kupalskie i sobótkowe, gubiąc element kultu i magii, zmieniły swój charakter i pozostały w kulturze jedynie w postaci gier oraz zabaw dla dzieci i młodzieży. Natomiast kolędy, pieśni dożynkowe oraz weselne zachowały swe pierwotne znaczenie, którym było przywołanie dobrobytu, urodzaju, szczęścia i miłości w rodzinie. W tym miejscu należy podkreślić, że pieśni kalendarzowo-obrzędowe wraz z rodzinno-obrzędowymi stanowiły idealny grunt, na którym zrodziła się liryka miłosna.

Wybitny badacz ukraińskiej twórczości ustnej Filaret Kołessa zaznaczał, że ukraińskie pieśni ukazują pełen urody obraz miłości rodzącej się między parą młodych ludzi, poczynawszy od pierwszego, nieśmiałego spojrzenia i uśmiechu, oczekiwania na

<sup>1</sup> anna.michalko@uj.edu.pl, Katedra Ukrainoznawstwa, WSMiP UJ.

<sup>2</sup> Колесса, Ф. Українська усна словесність : Загальний огляд (із портретиками українських етнографів та народних співців): Вибір творів із поясненнями та нотами / Просвіта, Львів 1938, s. 36; Пор. Лановик М., Лановик З., *Українська усна народна творчість*, Київ 2001, s. 18; Вобровницька Н. В., *Ліричні пісні про кохання та сімейне життя: специфіка віриування*, Слов'янський світ, вип. 15, Київ 2016, s. 213-215.

<sup>3</sup> Пор. Грушевський М., *Історія української літератури*, т. 1 Київ 1993, s. 231; Łepki B., *Literatura ludowa* [w:] *Zarys literatury ukraińskiej*, Warszawa-Kraków 1930, s. s. 73.

<sup>4</sup> Michalko A., *Obraz rodziny w ukraińskiej twórczości ustnej i literaturze epoki romantyzmu*, Kraków 2014, s. 69.



spotkanie, przywoływania za pomocą sił przyrody, poprzez emocje towarzyszące wyznaniom miłosnym, do nadziei na szczęśliwe małżeństwo<sup>5</sup>.

Aktorzy zawartej w pieśniach opery miłosnej: para kochanków, ich rodzice oraz rodzeństwo, sąsiedzi, a także personifikowane siły przyrody – wiatr, rzeka, noc i ciała astralne: księżyc i gwiazdy – pełnią z góry przypisaną rolę. Tematyka pieśni obejmuje zarówno pozytywne jak i negatywne momenty w życiu zakochanej pary. Obok pieśni o spotkaniach romantycznych, wzajemnej miłości i marzeniu o weselu, istnieją również utwory traktujące o daremnym wyczekiwaniu ukochanego, przeszkodach w postaci nieżyczliwych osób, zdradzie, rozłące i przymusowym ślubie z niechcianym, lecz bogatym człowiekiem.

Problem przymusowego zamążpójścia pojawiał się szczególnie w przypadku biednych rodzin, gdyż małżeństwo z bogatym, często starszym mężczyzną, wdowcem stanowiło jedyny ratunek przed skrajnym ubóstwem. Mimo powszechności tego problemu stosunkowo niewiele – jak podkreśla Iwan Franko – było wymuszonych małżeństw, gdyż kobieta w narodzie ukraińskim cieszyła się dużym szacunkiem<sup>6</sup>, wolnością, niezależnością, miała równe prawa co do wyboru przyszłego małżonka i zachowywała godność w przypadku zdrady czy konfrontacji z rywalką<sup>7</sup>. Dziewczyna nie zmieniała swego zdania pod wpływem rodziców, ukochanego czy nawet wrogich sąsiadów i opinii społecznej<sup>8</sup>.

Pieśni ze szczególną wrażliwością ukazują emocje i przeżycia towarzyszące zakochanym dziewczętom oraz kobietom, gdyż to one, jak potwierdzają badacze – Kołessa czy Franko – były głównymi autorkami i wykonawczyniami wspomnianych utworów<sup>9</sup>.

## **2. Pieśni cyklu wiosennego – oczekiwanie na miłość**

Pierwsze zapisy i publikacje pieśni cyklu wiosennego zjawily się w I połowie XIX w., a ich autorami byli Zorian Dołęga-Chodakowski, Mychajło Maksymowycz, Amwrosij Metłyński. Wołodymyr Hnatiuk wydał tom *Гайвки*, w którym umieścił pieśni na cześć wiosny z terytorium całej Ukrainy. Zbiory pieśni wraz z melodiami wydał również Mykoła Łysenko, Kołessa oraz Jakiw Hołowacki (Гайлки). Jak zauważa Kołessa wesnianki i hajiwki to pieśni, wykonywane głównie przez dziewczęta, chłopcy mogli jedynie obserwować tańce i korowody, rzadko wywoływani uczestniczyli w grach<sup>10</sup>. Najważniejsze miejsce w pieśniach wiosennych zajmują motywy miłosne, zaloty, wyszywanie koszuli dla ukochanego, podarunki, spotkania, swatanie i ślub. Pragnieniem dziewcząt i chłopców wyśpiewanym w pieśniach cyklu wiosennego

---

<sup>5</sup> Рог. Колесса Ф., *Українська усна словесність*, Едмонтон 1983, s. 100.

<sup>6</sup> Zob. Франко І., *Жіноча неволя в руських піснях народних [w:] Вибрані статті про народну творчість*, Київ 1955, s. 112.

<sup>7</sup> Zob. *Пісні кохання / уторяд.*, вступ. ст. та прим. О. І. Дея ; відп. ред. Д. В. Павличко ; грав. В. С. Перевальського], Київ 1986, s. 10.

<sup>8</sup> Zob. Вобровницька Н. В., *Ліричні пісні про кохання та сімейне життя: специфіка віриування*, Слов'янський світ, вип. 15, Київ 2016, s. 220.

<sup>9</sup> Рог. Франко І., *Жіноча неволя в руських піснях народних [w:] Вибрані статті про народну творчість*, Київ 1955; Колесса Ф., dz. cyt., s. 86-87.

<sup>10</sup> Тамże, s. 50.

– hajiwkach i wesniankach – było znalezienie miłości, która niczym wiosna powinna pojawić się w życiu młodych ludzi.

Treść utworów wykonywanych wraz z nadejściem wiosny miała ożywić budzącą się do życia przyrodę, ale również doprowadzić do spełnienia marzeń o znalezieniu pary, założeniu rodziny, posiadaniu dzieci i życiu w miłości, szczęściu i szacunku. Największym nieszczęściem bowiem było życie u boku niekochanej osoby i ślub z jedynie materialnych powodów. Młode kobiety starały się ustrzec przed takim losem, wykonując szereg magicznych rytuałów i pieśni, czego przykładem jest jedna z najpopularniejszych wesnianek o tytule: Wierzbowa deseczka / *Вербовая дощечка* /, będąca pieśnią o dziewczynie, która zaklinając dobry los chodzi po mostku z drewna wierzbowego (wierzba – symbol zamążpójścia i płodności<sup>11</sup>) i wyczekując młodzieńca marzy o podarunku w postaci czerwonych trzewików, które symbolizują zamążpójście.

*Вербовая дощечка, дощечка,  
Ходить по ній Насточка, Насточка,  
На все поле леліє, леліє, [...]  
Звідти милий приїде, приїде*<sup>12</sup>.

Cechą wyróżniającą pieśni kalendarzowo-obrzędowe w tym również wiosenne była personifikacja sił przyrody, do których dziewczęta zwracały się z prośbą o przybycie ukochanego, a także pytaniem o powód jego nieobecności. Przyjazdu mężczyzny spodziewano się z tej strony, z której powieje wiosenny wiatr, posiadający niezwykle właściwości przenoszenia wieści o wierności lub zdradzie<sup>13</sup>. Apostrofa do wiatru była często wykorzystywanym w twórczości ustnej i czerpiącej z niej epoce romantyzmu środkiem stylistycznym, który stał się gruntem dla stworzenia poetyckiego obrazu, obecnego w poezji wybitnego romantyka ukraińskiego – Tarasa Szewczenki. Jego utwory – „*Рече та стогне*” czy „*Причинна*”, świadczą o nowatorskim sposobie artystycznego przetworzenia motywów zaczerpniętych z kalendarzowo-obrzędowej twórczości ustnej<sup>14</sup>.

Most, którym oprócz wiosny miał przybyć ukochany, dziewczęta imitowały stojąc naprzeciw i trzymając się za ręce. Istotnym elementem tej zabawy było kołysanie „mostem”, co nieprzypadkowo miało przywołać na myśl wodę, na której jest zbudowany. Symbolika wody, która magicznej mocy nabierała w noc św. Jana Kupały, stanowiła nawiązanie do wiosenno-letniego rytuału zaślubin pogańskich w pobliżu źródeł, studni i rzek<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> *Енциклопедичний словник символів України*, red. Коцур В. П., Потапенко О. І., Куйбіда В. В., вудаєса Гавришенко В. М., Корсунь-Шевченківський, Переяслав-Хмельницький 2015, s.110-113.

<sup>12</sup> *Вербовая дощечка*, Головацький Я.О., Гаїлки [w:] *Народня песні галицькой и Угорської Руси*, ч. III, Обрядня песни, Москва 1878, s. 191.

<sup>13</sup> *Словник символів культури України*, red. Коцур В. П., Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Київ 2002, s. 44-45.

<sup>14</sup> Jerzy Jędrzejewicz podkreśla, że twórczość Tarasa Szewczenki „nie jest prostym naśladownictwem folkloru, lecz folklorem przekształconym artystycznie, użytym konsekwentnie i celowo, wzbogaconym własną inwencją językową i kompozycyjną”, Zob. Jędrzejewicz J., Wstęp, [w:] *Taras Szewczenko, Poezje wybrane*, Warszawa 1972, s. 14.

<sup>15</sup> Митрополит Іларіон, *Дохристиянські вірування українського народу*, Львів 1992, (Вінніпер 1965), s. 40.

Woda jako żywioł zapładniający i życiodajny, cieszyła się wielkim szacunkiem i miała niebagatelne znaczenie na każdym etapie życia człowieka – od narodzin i chrztu, poprzez dobieranie się w pary, do wesela<sup>16</sup>.

Pieśni, tańce i zabawy wiosenne ośmielały młodych ludzi i stwarzały okazję do bliższego poznania. „Szczególnie popularne były tańce, podczas których najbardziej urodziwa dziewczyna, otoczona wianuszkami koleżanek, tańczyła, oczarowując wszystkich chłopców”<sup>17</sup>. Najważniejszą figurą wiosennych korowodów było koło – wianek, symbolizujący niewinność i szczęśliwe zamążpójście.

Oczekiwanie na przybycie ukochanego stanowi istotę pieśni wiosennych, ukazujących również różnicę w podejściu do miłości i relacji damsko-męskich. Mądrość ludowa przekonywała, że nie należy ufać mężczyznom, gdyż często okazują się niestali i nieszczerzy, dowodem czego są słowa wesnianki:

*Скільки в відрі водиці, водиці,  
Стільки в дівчат правдиці, правдиці!  
Скільки в решеті водиці, водиці,  
Стільки в хлопців правдиці!*<sup>18</sup>

Wiosenne pieśni i tańce rytualne imitując moment wyboru sympatii, ośmielały młodzież i umożliwiały jej niezobowiązujące wyznanie uczuć swym wybrancom. Pierwotne rytualne działania w postaci zamiatania ścieżki, po której będzie szedł ukochany, chronienia i przykrywania jego śladów ukazywały pragnienie dziewczyny zwrócenia ku sobie wybranego mężczyzny, a proste i szczerze teksty wesnianek spełniały funkcję dobrej wróżby, zwiastującej rychłe wesele.

### **3. Pieśni cyklu letnio-jesiennego – spotkania zakochanych**

Pieśni cyklu letnio-jesiennego ukazują kolejny etap miłosnej relacji dwojga ludzi, a mianowicie spotkania zakochanych pod osłoną nocy, w celu uniknięcia zazdrosnych spojrzeń sąsiadów. Ciepłe, letnie noce stwarzały doskonałą okazję do rozmów i miłosnych wyznań, gdyż tylko w świetle gwiazd i księżyca, będących w folklorze ukraińskim symbolami zakochanej pary, można dostrzec piękno kochanej osoby.

*Ніс ся місяць ясным небом,  
Там де зоря ясна;  
Летів хлопець чистим полем;  
Де дівчина красна!*<sup>19</sup>

Pieśni opowiadające o nastrojowych, letnich nocach nazywano petriwoczkami od św. Piotra, dnia w którym należało spodziewać się swatów, dlatego też motyw krótkiej nocy w pieśniach symbolizował zbliżający się koniec beztroskiego życia panińskiego. Zacytowany poniżej fragment ukazuje charakterystyczną dla wspomnianych pieśni sytuację, gdy niewyspana z powodu krótkiej letniej nocy dziewczyna nie zdążyła potańczyć i porozmawiać z ukochanym kozakiem:

<sup>16</sup> *Енциклопедичний словник символів України*, red. Коцур В. П., Потапенко О. І., Куйбіда В. В., wydawca Гавришенко В. М., Корсунь-Шевченківський, Переяслав-Хмельницький 2015, s. 143-145; Митрополит Іларіон, *Дохристиянські вірування українського народу*, Львів 1992, (Вінніпер 1965), s. 40.

<sup>17</sup> Michałko A., *Образ rodziny w ukraińskiej twórczości ustnej i literaturze epoki romantyzmu*, Kraków 2014, s. 78.

<sup>18</sup> *Веснянка* [w:] *Українські ліричні пісні*, Київ 1993, s. 64.

<sup>19</sup> Возняк М., *Писання Маркіяна Шашкевича*, Львів 1912, s. 13.

*Ой мала нічка – петрівочка –  
Не виспалася наша дівочка,  
Не виспалась, не нагулялась,  
Й а з козаченьком не настоялася<sup>20</sup>*

Dla młodych ludzi istotnym letnim świętem, przed którym cichły petriwoczky było święto Iwana Kupały – magiczny czas wróżb, wicia wianków, zbierania ziół, chroniących przed siłą nieczystą, szukania kwiatu paproci, skakania przez rozpalone ognisko wprost do wody na znak oczyszczenia i wspólnej przyszłości trzymającej się za ręce pary. Na podstawie legendy o czarodziejkiej roślinie, której znalezienie pomoże dziewczynie rozkochać w sobie wybranka i zapewni szczęście w miłości powstała w 1970 roku jedna z najpiękniejszych i najpopularniejszych pieśni ukraińskich, znana również poza granicami kraju – Czerwona ruta. Słowa wspomnianego utworu przekonują, że bezgraniczna miłość do dziewczyny musi być spowodowana czarodziejским działaniem tajemniczego kwiatu, bo jak inaczej wytłumaczyć tak wielkie uczucie.

*Ти признайся мені,  
Звідки в тебе ті чари,  
Я без тебе всі дні  
У полоні печалі.  
Можже, десь у лісах  
Ти чар-зілля шукала,  
Сонцеруту знайшла  
І мене зчарувала?<sup>21</sup>*

Pieśni na święto Kupały bogate były w motywy miłosne – spotkania zakochanych, podarunki, wychwalanie ukochanych ponad rodzinę, marzenie o weselu. Działania wykonywane w tę magiczną noc miały odkryć tajemnicę, dotyczącą przyszłego losu młodych dziewcząt, ich powodzenia, szczęśliwego zamążpójścia, miejsca, z którego przybędzie ukochany. Odbywające się nad rzeką zabawy, tańce i wróżby sprzyjały zawieraniu znajomości i deklaracji swych uczuć np. poprzez wyłowienie wianka wybranej dziewczyny.

Spotkaniom i zalotom sprzyjały również prace przy żniwach, czego dowodem są pieśni dożynkowe i żniwiarskie, tematycznie korespondujące z pieśniami weselnymi i stanowiące logiczną kontynuację wątku miłosnego zaczętego w pieśniach wiosennych, gdyż po żniwach wyprawiano wesela. Częstym tematem pieśni dożynkowych jest rozmowa chłopca z piękną, ciężko pracującą dziewczyną o zbliżającym się kolejnym etapie w jej życiu – weselu, do czego nawiązuje motyw żęcia przez dziewczynę pszenicy na przyszły korowaj (tradycyjne pieczywo weselne)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> *Да малая нічка – петрівочка [w:] Закувала зозуленька. Українська народна поетична творчість, ред. ШумадаН., Київ 1998, 106-107.*

<sup>21</sup> *Червона ruta, [w:] Пісенник, Київ 2000, s. 208.*

<sup>22</sup> *Стояла пшениченька стояла,  
Там її Галя дожинала.  
Там її Галя дожинала,  
Вишитими рукавами маяла,  
Золотими перстнями сіяла.  
Прийшов до неї той Іван:*

Idealną wręcz okazją do zawarcia znajomości i spotkania z rówieśnikami pod okiem starszej gospodyni, były jesienne wieczornice. Podczas długich jesienno-zimowych wieczorów dziewczęta zbierały się w wybranej, przestronnej chacie i spędzały czas szyjąc, skubiąc pierze, wyszywając. Wszystkiemu przyglądali się młodzi mężczyźni, którzy rozmową i żartem starali się zwrócić na siebie uwagę wybranych dziewcząt. Uroczyste wieczornice odbywały się przy okazji dwóch najważniejszych świąt, bogatych we wróżby, dotyczące przyszłej małżonki i małżonka, a mianowicie św. Katarzyny (7 grudnia) i św. Andrzeja (13 grudnia). Charakterystyczne dla obu świąt zwyczaje miały przywołać miłość i szczęście w przyszłym związku małżeńskim. Dzięki wróżbom dziewczęta dowiadywały się skąd przybędzie kawaler, jaki będzie jego zawód, a nawet charakter. Mężczyźni natomiast dawali wyraz swojej sympatii i przyszłych zamiarów bardziej bezpośrednio – w noc poprzedzającą święto Andrzeja, ale także noc noworoczną zdejmowali bramy, zatykali kominy, wynosili zwierzęta domowe, podpierali drzwi tej chaty, w której mieszkała wybranka ich serca<sup>23</sup>.

#### **4. Pieśni zimowo-noworoczne – koladki i szczerdówki**

Motyw miłości zawarty został również w pieśniach cyklu zimowo-noworocznego, których osobna grupa poświęcona była pannom i kawalerom. Tematyka wspomnianych pieśni dotyczyła ukazania idealnych wręcz cech chłopca czy dziewczyny. Istotną funkcję pełniły noworoczne kolędy życzące, które nabierały szczególnego znaczenia w przypadku panien na wydaniu, gdyż życzone im przyjscia swatów od ukochanego, właściwego mężczyzny i spełnienia marzeń o szczęśliwym małżeństwie. Kolędy i życzenia przeznaczone dla kawalera opiewały jego odwagę, męstwo i książęcą waleczność. Miłosne relacje zakochanej pary, wymiana podarunków, budowanie mostów, pilnowanie winnicy, wicie wianków, przybycie starostów i swatów stanowią najważniejsze motywy kolęd omawianej grupy. Treść kolęd miłosnych opierająca się na najczęściej powtarzanym schemacie – wychwalanie ukochanego i ukochanej ponad całą rodzinę<sup>24</sup>, nawiązuje do pieśni wiosennych. Kołessa podkreśla, że szczególnie popularny był schemat, według którego dziewczyna lub chłopiec znajdowali się w niebezpieczeństwie, niewoli, gubili woły, konie, pierścień, wianek lub potrzebowali pomocy w pracy na roli, niestety mimo próśb i wołań nie mógł usłyszeć ich nikt z rodziny, jedynie najbliższa sercu osoba nie była obojętna i przybywała z pomocą<sup>25</sup>.

Українське новорічне коляду, подібно як в польській культурі – це підкреслює Jerzy Bartmiński – були прикладом християнізації давніх коляд бажаних,

---

— Боже тобі, Галю, помагай,  
Буде з цієї пшениченьки коровай.  
Буде з цієї пшениченьки насіння,  
Коли в тебе, Галю, весілля?  
— В суботу, Іване, в суботу,  
Бо я маю за тебе охоту.  
В неділю, Іване, в неділю,  
Бо я маю на тебе надію.

*Жнивирські пісні – пісні літнього циклу*, <https://mala.storinka.org/пісні-літнього-циклу-жнивирські-пісні-з-книги-календарно-обрядові-пісні.html>[dostęp 31.07.2020]

<sup>23</sup> Michałko A., dz. cyt., s. 72.

<sup>24</sup> Zob. Вобровницька Н. В., *Ліричні пісні про кохання та сімейне життя: специфіка віршування*, *Слов'янський світ*, вип. 15, Київ 2016, s. 223.

<sup>25</sup> Воропай О., *Звичаї нашого народу*, Київ 1993, s. 76.

pełniących funkcję przywoływania szczęścia, czego przykładem jest polska kolęda życząca, której słowa skierowane są do młodej dziewczyny z życzeniami rychłego wesela:

„*Niech cię błogosławi Pan Jezus małuśki, żebyś wyszła za mąż w te same zapusty*”<sup>26</sup>

Zgodnie z wiarą w moc sprawczą wypowiedzianego często kilkakrotnie słowa<sup>27</sup>, życzenia wyśpiewane w kolędach i szczerówkach były szczególnie pożądane w domach, w których mieszkały panny i kawalerowie. Szczerze wypowiedziane życzenia zdrowia, urodzaju, dobrobytu w nowym roku i przede wszystkim szybkiego wesela traktowano jako swoistą przepowiednię. Słowa ukraińskiej pieśni noworocznej:

„*Дай же ти, Боже, в городі зиле,  
В городі зиле, дома весиле*”<sup>28</sup>

zawierają modlitewną prośbę do Boga o urodzaj w polu i co szczególnie istotne radość w domu z powodu wesela.

Interesującym zwyczajem noworocznym było chodzenie z Małanką (zgodnie z kalendarzem Juliańskim imieniny Melanii 14 stycznia były pierwszym dniem nowego roku), podczas którego kawalerowie wykonywali pieśni noworoczne, wychwalające urodę, pracowitość i charakter dziewczyny oraz jej dobrych rodziców<sup>29</sup>.

Świąteczny czas noworoczny kończył się wraz ze świętem Jordanu (19 stycznia, święcenie wody), z którym, jak uważał wybitny historyk ukraiński Mychajło Hruszewski, związany był rytuał wzajemnego obmywania się pary zakochanych poświęconą w rzece wodą, której niezwykle właściwości oczyszczające i zjednujące miały sprawić, że młodzi w przeszłości wezmą ślub.

## 5. Księżyc i gwiazda – odwieczni kochankowie

Symbolika astralna, szczególnie księżyc i gwiazdy, jest częstym motywem pojawiającym się w twórczości kalendarzowo-obrzędowej, a także rodzinno-obrzędowej. Już w epoce neolitu poranna i wieczorna gwiazda kojarzyła się z „wielką boginią”, której mężem był księżyc bóg nieba<sup>30</sup>. Gwiazda jako ukochana księżycy pojawia się w szczerówkach, stając się symbolem życiodajnej siły przyrody. Personifikowane ciała niebieskie stanowią najczęściej spotykany obraz również w ukraińskich pieśniach miłosnych, symbolizujący kochanków, a scena rozgrywająca się na wieczornym niebie, której głównymi aktorami są księżyc i gwiazdy, stanowi wzór idealnej miłości. Gwiazda, najbardziej umiłowany obraz ukraińskiego folkloru, pojawiająca się również jako motyw wyszywany na tradycyjnych ukraińskich koszulach, stała się symbolem dziewczyny wychodzącej na spotkanie z ukochanym. Natomiast pojawiający się na

<sup>26</sup> Zob. <https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/prof-j-bartminski-nowe-koledy-i-piesni-bozonarodzenioweciaz-powstaja> [dostęp 04.08.2020].

<sup>27</sup> „W każdej społeczności (...) istnieje wiara, że słowo wypowiedziane w określonych okolicznościach ma moc sprawczą, wiążącą, że wypowiedź z niezmienną mocą wywołuje skutek, (...) Słowa są aktem tak samo pełnym mocy jak każdy uścisk ręki”, Malinowski B., *Słowo w kontekście działania* [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003, s. 120-122; Drabik B., *Językowe rytuały tworzenia więzi interpersonalnej*, WUJ, Kraków 2010, s. 17.

<sup>28</sup> *Народні пісні в записях Івана Франка*, Київ 1981, s. 35.

<sup>29</sup> *Рог. Поділля. Історико-етнографічне дослідження*, red. Пономарьов А.П., Київ 1994, s. 369.

<sup>30</sup> *Рог. 100 образів української міфології*, red. Таланчук О., Київ 2002, s. 46.

niebie księżyc, samotnie czekający na swą narzeczoną – gwiazdę, stał się obrazem niebiańskiego narzeczonego, do którego dziewczęta zwracały się z prośbą o przywołanie ukochanego<sup>31</sup>. Pieśni obrzędowe jak i zrodzone na ich gruncie pieśni miłosne przedstawiają księżyc jako opiekuna zakochanych, który oświeca chłopcu drogę do dziewczyny, zachodzi za chmury, gdy kochankowie okazują się niewierni czy świeci jasno na znak stałości w uczuciach.

W większości pieśni miłosnych księżyc i gwiazdy jako kochankowie, będący symbolem niezwykle romantycznego obrazu kobiety i mężczyzny, wprowadzają odbiorcę w świat niezwykłych emocji oraz przywodzą na myśl niezapomniane chwile miłosnych przeżyć.

Widoczny jedynie w nocy blask ciał niebieskich został ośpiewany w ukraińskich pieśniach miłosnych podobnie jak piękna, tajemnicza, pełna zapachu ziół i kwiatów, ale zbyt krótka noc gdy wśród panującej dookoła ciszy słychać jedynie szept zakochanych.

## 6. Podsumowanie

W powyższych rozważaniach starano się przybliżyć w jak najszerszym kontekście motywy miłosne obecne w pieśniach kalendarzowo-obrzędowych, które stanowiły wzór dla powstałych w późniejszym okresie lirycznych pieśni miłosnych. Na podstawie dokonanej analizy kalendarzowo-obrzędowej twórczości ustnej można stwierdzić, że motyw miłości został zawarty w każdym cyklu pieśni, wykonywanych zgodnie z następującymi porami roku. Najpełniej jednak ukazany został w utworach cyklu wiosennego i letniego, gdyż najwierniej oddają one romantyczny nastrój pierwszych spotkań zakochanych. Panująca wokół cisza, śpiąca w świetle księżyca i gwiazd przyroda, ciepły letni wiatr, stanowią idealne tło dla rodzącego się uczucia, prowokują do nieśmiałych deklaracji i rozwiewają wszelkie wątpliwości:

*Тиша навкруги  
Сплять в росі луги  
Тільки ти і я  
Ясна зоря  
Розкажи мені, любиш ти чи ні?  
І в очах сія, я навік твоя!*<sup>32</sup>

Pieśń towarzyszyła przodkom dzisiejszych Ukraińców na każdym etapie ich życia. Badacze potwierdzają, że nie było sytuacji, która nie znalazłaby odzwierciedlenia w danym utworze muzycznym<sup>33</sup>. Zarówno pracom w gospodarstwie jak i wszelkim wydarzeniom w życiu rodzinnym akompaniowały pieśni kalendarzowo-obrzędowe i obrzędowe-rodzinne. W pieśniach wyrażano również wszelkie emocje i przeżycia związane ze stanem zakochania, a także szukano pocieszenia w przypadku nieszcześliwej miłości. Główni bohaterowie pieśni – dziewczyna i młodzieniec – uosabiali najbardziej pożądane cechy charakteru, tj. wrażliwość, dobroć, wierność, pracowitość oraz wyglądu, w przypadku dziewczyny: piękne, długie włosy zaplecione w warkocz,

---

<sup>31</sup> Zob. Michałko A., *Obraz rodziny w ukraińskiej twórczości ustnej i literaturze epoki romantyzmu*, Kraków 2014, s. 97-99.

<sup>32</sup> *Тиша навкруги* [w:] *Пісенник*, Київ 2000, s. 256.

<sup>33</sup> Zob. ВобровницькаН. В, *Ліричні пісні про кохання та сімейне життя: специфіка віршування*, Слов'янський світ, вип. 15, Київ 2016, s. 213.

czarne brwi, ciemne oczy, rumiana twarz, natomiast w przypadku mężczyzny: wysoki wzrost, czarne włosy, odświętny strój (m.in. wyszywana koszula, ozdobny pas). Idealnie piękny obraz zakochanej pary namalowany został za pomocą oryginalnych porównań, epitetów, synonimów i hiperboli. Ukraińska twórczość ustna ponad wszystko stawiała miłość, która ważniejsza była od wszelkich dóbr materialnych, a pierwsze niewinne uczucie rodzące się między młodymi ludźmi zasługiwało na największy szacunek.

## Literatura

Drabik B., *Językowe rytuały tworzenia więzi interpersonalnej*, WUJ, Kraków 2010

Galilej C., *Kolęda noworoczna w ujęciu geneologicznym na podstawie „Symfonii anielskich” Jana Żabczyca (XVII)*, *Prace Językoznawcze* 17/3, 27-40, 2015, *Prace\_Językoznawcze-r2015-t17-n3-s27-40.pdf*

Jędrzejewicz J., *Wstęp*, [w:] Taras Szewczenko, *Poezje wybrane*, Warszawa 1972

Koziara S., *Tradycja kolędy w języku i kulturze polskiej. Między uniwersalnością a swojskością*, SP.2019.002-23864.pdf

Łepki B., *Literatura ludowa* [w:] *Zarys literatury ukraińskiej*, Warszawa-Kraków 1930

Malinowski B., *Słowo w kontekście działania* [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, Warszawa 2003

Michalko A., *Obraz rodziny w ukraińskiej twórczości ustnej i literaturze epoki romantyzmu*, Kraków 2014

*Polskie kolędy ludowe. Antologia, zebrał, wstępem, komentarzami i przypisami opatrzył Jerzy Bartmiński*, Kraków 2002

*Wieczór Trzech Króli. Szkice o kolędach i zwyczajach bożonarodzeniowych*, red. Niebrzegowska-Bartmińska S., Wasiuta S., Polihymnia, Lublin 2009

<https://dzieje.pl/dziedzictwo-kulturowe/prof-j-bartminski-nowe-koledy-i-piesni-bozonarodzeniowe-wciaz-powstaja> [dostęp 04.08.2020]

## Literatura w języku ukraińskim

Вобровницька Н. В., *Ліричні пісні про кохання та сімейне життя: специфіка віршування*, Слов'янський світ, вип. 15, Київ 2016

Возняк М., *Писання Маркіяна Шашкевича*, Львів 1912

Войтович В. М. *Українська міфологія*; передмова В. Шевчука, Київ 2005

Воропай О., *Звичаї нашого народу*, Київ 1993

Головацький Я.О., *Гайли* [w:] *Народня песні галицькой и Угорської Руси*, ч. III, Обрядня песні, Москва 1878

М. Грушевський, *Історія української літератури*, т. 1 Київ 1993

*Енциклопедичний словник символів України*, red. Коцур В. П., Потапенко О. І., Куйбіда В. В., wydawca Гаврищенко В. М., Корсунь-Шевченківський, Переяслав-Хмельницький 2015

*Жниварські пісні – пісні літнього циклу*, <https://mala.storinka.org/пісні-літнього-циклу-жниварські-пісні-з-книги-календарно-обрядові-пісні.html> [dostęp 31.07.2020]



Закувала зозуленька. *Українська народна поетична творчість*, red. Шумада Н., Київ 1998

Лановик М., Лановик З., *Українська усна народна творчість*, Київ 2001

Лесюк М. *Символіка в українських народних піснях про кохання* Чернівці, 2009

Митрополит Лларіон, *Дохристиянські вірування українського народу*, Львів 1992, (Вінніпер 1965)

Народні пісні в записах Івана Франка, Київ 1981

Колесса, Ф. *Українська усна словесність : Загальний огляд (із портретиками українських етнографів та народних співців): Вибір творів із поясненнями та нотами / Просвіта, Львів 1938*

*Пісні кохання / упоряд., вступ. ст. та прим. О. І. Дея ; відп. ред. Д. В. Павличко ; грав. В. Є. Перевальського*, Київ 1986

*Пісенник*, Київ 2000

*Поділля. Історико-етнографічне дослідження*, red. Пономарьов А. П., Київ 1994

Потапенко О. І., Куйбіда В. В., wydawca Гавришенко В. М., Корсунь-Шевченківський, Переяслав-Хмельницький 2015

*Словник символів культури України*, red. Коцур В. П., Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Київ 2002

*Українські ліричні пісні*, Київ 1993

Франко І., *Жіноча неволя в руських піснях народних [w:] Вибрані статті про народну творчість*, Київ 1955

*100 образів української міфології*, red. Таланчук О., Київ 2002

[http://mifgournal.lnu.edu.ua/index.php/article\\_full\\_uk/items/346.html](http://mifgournal.lnu.edu.ua/index.php/article_full_uk/items/346.html)

## **Motyw miłości w ukraińskich pieśniach kalendarzowo-obrzędowych**

Streszczenie

W zaprezentowanym rozdziale podjęto próbę przedstawienia motywu miłości w tradycji ukraińskiej, a zwłaszcza w ustnej poezji kalendarzowo-obrzędowej.

Z przeprowadzonej analizy wybranych utworów z ukraińskiej twórczości ustnej żywej wśród wielu pokoleń Ukraińców wynika, że motyw miłości zajmuje istotne miejsce w zapisanych przez folklorystów, głównie w XIX i na początku XX wieku, pieśniach kalendarzowo-obrzędowych.

Miłość nieprzypadkowo stała się jednym z najpopularniejszych motywów ustnej poezji kalendarzowo-obrzędowej, gdyż stanowiła ona początek i podstawę życia w rodzinie, której powstanie było najbardziej uroczystym i radosnym świętem. Motyw miłości został zawarty w każdym cyklu pieśni, wykonywanych zgodnie z następującymi kolejno porami roku: cyklu wiosennego – hajiwky, wesnianky, letnio-jesienno – kupalskie, sobótkowe, dożynkowe, zimowo-noworoczno – koladky i szchedriwky, a także rodzinno-obrzędowych (pieśniach weselnych).

Wyidealizowany portret miłości jako wyczekiwanego, pożądanego, najważniejszego uczucia, o które modlono się, zaklinalo siły przyrody, wykonywano pieśni i gesty o magicznym zabarwieniu swój początek miał w pieśniach o dość konserwatywnej formule, pełniących funkcje ochraniań i zaklaniań, zgodnie z przekonaniem o ich realnym wpływie na rzeczywistość. Podjęte w pracy założenia zrealizowano drogą interdyscyplinarnej metody badawczej z zastosowaniem wiedzy z dziedziny folklorystyki, etnografii, a także literaturoznawstwa.

Słowa kluczowe: twórczość usna, pieśni obrzędowe, motyw miłości, para zakochanych, siły przyrody

## Indeks Autorów

Borysionek N. ....	152
Brożyna-Reczko M. ....	142
Bryła M. ....	118
Chłopicki W. ....	7
Desperak I. ....	64
Gabryelczak-Paprocka M. ....	73
Głowa W. ....	128
Jabłońska A. ....	85
Juchnowicz A. ....	107
Maciuszkiewicz R. ....	40
Majer A. ....	28
Michałko A. ....	160
Padsasonny S. ....	19
Rygiel D. ....	7
Wójtowicz M. ....	51