

INTERDYSCYPLINARNE SPOJRZENIE NA SZTUKĘ I KULTURĘ I N S P I R A C J E I B A D A N I A

Redakcja: Paulina Pomajda, Izabela Mołdoch-Mendoń



Lublin 2023

**Interdyscyplinarne spojrzenie
na sztukę i kulturę –
inspiracje i badania**

Interdyscyplinarne spojrzenie na sztukę i kulturę – inspiracje i badania

Redakcja:
Paulina Pomajda
Izabela Mołdoch-Mendoń

Lublin 2023

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

Recenzentami niniejszej monografii byli:

- dr hab. Ewa Bugaj, prof. UAM
- prof. dr hab. Magdalena Dziadek
- prof. dr hab. Iwona Kowalkowska
- dr hab. Ilona Dulisz, prof. UWM
- dr hab. Anna Tryksza
- dr hab. Anna Ziębińska-Witek, prof. UMCS
- dr Ewa Biłas-Pleszak, prof. UŚ
- dr Elżbieta Januszewska
- dr Agnieszka Jaros
- dr Joanna Kiereś-Łach
- dr Tymoteusz Król
- dr Adam Rosiński

Wszystkie opublikowane rozdziały otrzymały pozytywne recenzje.

Skład i łamanie:
Monika Maciąg

Projekt okładki:
Marcin Szklarczyk

Korekta:
Ewelina Chodźko

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

ISBN 978-83-67881-23-4

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

Spis treści

Józef Tarnowski

Dlaczego tylko w sztuce greckiej zdarzyła się rewolucja naturalistyczna?
Czyli o potrzebie badań inter- i multidyscyplinarnych 7

Iwona Świdnicka

Inspiracje naturą w twórczości Andrzeja Karłowicza..... 15

Marzena Kamińska

Muzyka minimalistyczna Tomasza Sikorskiego w interpretacjach ruchowych wybranych kompozycji..... 26

Rafał Syska

Materializacja muzyki w przestrzeni wystawienniczej. Ekspozycja „Jan A.P. Marzyciel” i „Muzyka w roli głównej. Polscy kompozytorzy w amerykańskim przemyśle filmowym” 47

Ewelina Paulina Mokijewska

Wpływ emocji na twórczość nieprofesjonalną. Przypadek Marii Wnęk..... 60

Stanisław Łojek

Krytyka kultury według Nietzschego i Foucaulta..... 75

Olga Hołodewicz

Obraz Wilamowian w literaturze..... 94

Aleksandra Bak-Zawalski

Prawda jest taka, że ciągle czuję się nie na miejscu – ocalałe z Holocaustu i ich (nie)możność odnalezienia się w powojennej rzeczywistości 110

Zenon Birkholz

Interdyscyplinarność we współczesnej historii sztuki na przykładzie badań nad gotyką, sakralną plastyką z kości słoniowej..... 127

Grzegorz Kościński

Muzyka w mediach audiowizualnych w kontekście rozwoju mediów w procesie konwergencji i digitalizacji..... 149

Piotr Kładoczny

Dźwięk i muzyka w ujęciu językoznawczym..... 157

Monika Bachowska Krakowska	
Muzyka a intelekt, emocje i relacje. Śpiew i jego rola w funkcjonowaniu człowieka.....	169
Małgorzata Rusak-Mietlińska	
Wербalizacja muzyki fortepianowej w języku polskim i rosyjskim na przykładzie tekstów Raula Koczalskiego i Henryka Neuhaus.....	178
Barbara Pastuszek-Lipińska	
Związki temperamentu, osobowości i procesów poznawczych z poziomem wykonania utworu muzycznego	189
Indeks Autorów	203

Dlaczego tylko w sztuce greckiej zdarzyła się rewolucja naturalistyczna? Czyli o potrzebie badań interdyscyplinarnych

1. Wprowadzenie

W wielu obszarach badań naukowych formułowane są pytania, na które nie ma zadowalających metodologicznie odpowiedzi. I albo nie ma nadziei, że one się kiedykolwiek pojawią, albo – jeśli taka nadzieja jest – to można się spodziewać, że odpowiedzi będą miały charakter jedynie poszlakowy, co rzecz jasna nie dyskwalifikuje ich z obszaru nauki – takiej, jaka ona obecnie jest. Dla ilustracji kilka takich pytań: Co było przed wielkim wybuchem? Jak powstał pierwszy organizm żywy? Jak z hominidów powstał człowiek? Jaka jest relacja między mózgiem a umysłem? Jak budowano piramidy²? Do czego służył kamienny krąg w Stonehenge? Czemu realnie odpowiadają byty nieobserwowalne fizyki³?

W historii sztuki jedna z takich nierozwiązanych kwestii zawarta jest w tytule tego tekstu: dlaczego tylko w sztuce antycznej Grecji, a nie w żadnej innej kulturze starożytnej, dokonana się rewolucja naturalistyczna? Od razu muszę uczynić dwa zastrzeżenia do tak sformułowanego problemu. Po pierwsze, dotyczy to przede wszystkim rzeźby, albowiem zachowało się sporo oryginalnych artefaktów, a jeszcze więcej antycznych replik, których doskonałość nie budzi zastrzeżeń fachowców⁴. Mamy więc w tym zakresie bogatą ewidencję empiryczną, w odróżnieniu od malarstwa tablicowego, które w całości przepadło, a to, co o nim wiemy zawdzięczamy opisom zawartym przede wszystkim w „Historii naturalnej” Pliniusza oraz w „Obrazach” Filostrata Starszego. Mamy liczne artefakty z zakresu malarstwa wazowego oraz ocalałe fragmenty malarstwa ściennego w Pompejach, Stabiach i Herkulanum. Po drugie słowo „naturalizm” przyjmując tu, zgodnie z ususem utrwalonym w historii sztuki, w znaczeniu sztuki wiernie przedstawiającej naturę, co oczywiście nie wyklucza idealizacji. Notabene, najstarsze zachowane ideowe potwierdzenie istnienia takiego malarstwa znajdujemy we „Wspomnieniach o Sokratesie” Ksenofonta⁵. Słowo „naturalizm” pod koniec XIX wieku było przez pewien czas używane ekwiwalentnie ze słowem „realizm”, a i XX wieku byli historycy

¹ jozef.tarnowski@ug.edu.pl, Uniwersytet Gdański.

² Nie ma w tej sprawie wiedzy pewnej opartej na empirycznych dowodach, są tylko hipotetyczne spekulacje oparte na poszlakach. W egiptologicznej literaturze światowej ciągle trwa dyskusja na ten temat. Na przykład: Jana D., *The Great Pyramid Debate. In 29th International Cement Microscopy Association (ICMA) Conference*, Canada, Quebec City 2007. Brichieri-Colombi S., *A spurred spiral ramp for the great pyramid of Giza*, *PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology*, 17(3), 2020.

³ Rodzeń J., *Czy sukcesy nauki są cudem? Studium filozoficzno-metodologiczne argumentacji z sukcesu nauki na rzecz realizmu naukowego*, OBI, BIBLOS, Kraków-Tarnów 2008.

⁴ Jednakże, co oczywiste, jeśli oryginał nie istnieje, to empiryczne orzeczenie wierności jest niemożliwe. Burn L., *The British Museum Book of Greek and Roman Art*, British Museum Press, London 1991, s. 56-73. Gombrich wskazał przykład słabej imitacji – nieco ponadmetrową rzymską kopię dziesięciokrotnie większego Fidiaszowego chryzelefantynowego oryginału przedstawiającego Atenę w ateńskim Partenonie (o którego istnieniu wiemy tylko z opisów). Gombrich E.H., *O sztuce*, przeł. Dolińska M. i in., Arkady, Warszawa 1997, s. 84.

⁵ Ksenofont, *Pisma Sokratyczne*, przeł. Joachimowicz L., PWN, Warszawa 1967, s. 160-163.

sztuki, którzy trzymali się tej tradycji, np. Ernst Gombrich, ale byli – i są – też tacy badacze, którzy różnicują jego znaczenia; rozbieżności te pominę tu jako drugorzędne dla głównego zagadnienia⁶.

2. Gombrich o rewolucji naturalistycznej w antycznej Grecji

O rewolucji tej napisał pięknie wspomniany Ernst Gombrich w dziele „The Story of Art”. Nazywa ją „wielką rewolucją” (ang. *the great revolution*) i dookreśla jako *wielkie przebudzenie sztuki do wolności (the great awakening of art to freedom)*⁷.

Rzeźbę grecką wywodzi Gombrich z rzeźby egipskiej, ale – jak pisze – startując z miejsca, do której ona tam doszła, w Grecji poszła dalej: w kierunku coraz większej doskonałości w ukazywaniu prawdziwego wyglądu rzeczy. Trwająca niemal trzy tysiąclecia sztuka egipska opierała się na stosowaniu kanonu nakazującego przedstawianie cech najbardziej charakterystycznych. Przeniknęła przez Kretę do Grecji kontynentalnej w erze archaicznej. I tam właśnie, już w erze klasycznej, dokonała się ta *rewolucja, największa i najbardziej zadziwiająca (astounding) w całej historii sztuki*⁸. I dodaje, że trudno wskazać dokładnie, kiedy się rozpoczęła, przypuszczalnie w VI wieku p.n.e., gdy zaczęto wznosić kamienne świątynie. W odróżnieniu od Egipcjan, którzy opierali swą sztukę na wiedzy, czyli znajomości reguł, Grecy oparli ją na obserwacji (*eyes*)⁹. I kiedy już się ta rewolucja zaczęła, nie dało się jej zatrzymać. Gombrich ilustruje początek tego przejścia między innymi przykładem najwcześniejszych artystycznych odkryć tego typu – dwóch kurosów z przełomu VII i VI wieku p.n.e. naśladowujących jeszcze kanon egipski, ale zawierających element nowy – coś tak pozornie błahaego, jak wygląd kolana.

*Rzeźbiarze w swoich pracowniach wypróbowywali nowe pomysły i nowe sposoby przedstawiania postaci ludzkiej, a każdą innowację chętnie przyjmowali inni, którzy dodawali nowe odkrycia. Jeden nauczył się, jak rzeźbić korpus, inny stwierdził, że posąg nabiera znacznie więcej życia, jeśli obie stopy nie wspierają się równie mocno na ziemi. Jeszcze inny zaobserwował, że może ożywić twarz wyginając ku górze kąci ust, tak by zdawały się uśmiechać. [...] Naśladowali ich malarze*¹⁰.

Co prawda nie zachowało się malarstwo tablicowe, ale zachowały się wazy z przedstawieniami figuratywnymi, w których postaci ukazane są w skrócie perspektywnym, co było kolejnym wielkim odkryciem greckich artystów, stosowanym także w płasko-rzeźbach.

*Był to niesłychany moment w historii sztuki, kiedy to nieco przed 500 rokiem przed naszą erą artyści po raz pierwszy ośmielili się ukazać stopę widoczną z przodu. W tysiącach egipskich i asyryjskich dzieł, jakie się zachowały, nie zdarzyło się nic podobnego*¹¹.

⁶ Zawiloci terminologiczno-pojęciowe z tym związane omawiam w rozdziale pierwszym książki: *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

⁷ Gombrich E.H., *The Story of Art*, Phaidon Press, London 1983, s. 52, 65.

⁸ Tamże, s. 48.

⁹ Zachowane dzieła świadczą o tym, że Grecy także stosowali reguły „kanoniczne”, ale nie zachowały się teksty źródłowe tego dotyczące, a o istnieniu kanonów wnosi się z pomiarów artefaktów. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. I, Arkady, Warszawa 1985, s. 80-83.

¹⁰ Gombrich E.H., *O sztuce*, przeł. Dolińska M. i in., Arkady, Warszawa 1997, s. 78.

¹¹ Tamże, s. 81.

Wtedy właśnie rozpoczęła się ta wielka rewolucja sztuki greckiej, polegająca na odkryciu form naturalnych i skrótów perspektywicznych, rewolucja, która nabrała przyspieszenia w okresie odbudowy miast greckich po wygranej wojnie z Persją. Pierwszym wielkim rzeźbiarzem tej nowej epoki artystycznej był Fidiasz, po nim Myron, Praksyteles, Lizyp i wielu innych. Powstawały dzieła przedstawiające „prawdziwe istoty ludzkie”, a zarazem doskonałe, piękne i pełne swobodnego wdzięku. Gombrich konstatuje ten historyczny fakt i zadaje pytanie „dlaczego?”¹². Generalnie widzi genezę w narracyjnym charakterze opowieści homeryckich i wskazuje jeden konkret: opis złotej sprzączki Odysa¹³. Trudno pojąć, dlaczego nie wskazał „Iliady”. A tam właśnie znajduje się odpowiedź na pytanie o genezę.

3. Kulturowe (literackie) źródło rewolucji naturalistycznej – „Iliada”

Ograniczając badania tylko do antycznej greckiej rzeźby i malarstwa wazowego, nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie, dlaczego tylko w Grecji dokonała się naturalistyczna rewolucja. Możemy ją natomiast znaleźć w „Iliadzie” Homera. Osiemnasta księga tego eposu opowiada jak to Tetyda udaje się do boskiego kowala Hefajstosa z prośbą, aby ten wykuł nową zbroję dla jej syna Achillesa. Hefajstos puszcza więc w ruch miechy hutniczego pieca, bierze blachy czterech rodzajów – miedzi, złota, srebra i cyny – i *na powierzchni cuda swej sztuki ryje* (330)¹⁴. Te cuda to kilkanaście ruchomych, doskonale iluzyjnych scen prawdziwych jak samo życie. Pierwsza scena przedstawia ziemię, niebo i ocean głęboki (widać więc jego głębie!), a także Słońce, Księżyc i gwiazdy przesuwające się po niebie, a wśród nich całe gwiazdozbiory niechowujące się za nigdy horyzontem (więc krążące na nieboskłoniu!)¹⁵. Druga scena przedstawia taneczny pochód weselny idący przy świetle pochodni z domu nowożeńców, przy dźwiękach muzyki granej przez muzykantów, a w progach domów widać niewiasty przyglądające się tańczącym młodzieńcom *chciwym okiem, nie mogąc się tak miłym nasycić widokiem* (345)¹⁶. W trzeciej scenie oczyma wyobraźni widzimy rozprawę sądową, której przedmiotem jest spór o zapłatę jako zadośćuczynienie za zabójstwo. Pozwany twierdzi, że zapłacił, powód – że nie zapłacił, a obaj zeznają pod przysięgą i przedstawiają świadków; zgromadzeni dzielą się na dwa hałaśliwe stronnictwa, które uciszają woźni. Sędziowie zaś zasiadający na wyświeconych od długotrwałego użycia kamiennych ławach biorą po kolei berło i wydają wyrok, a czekają *dwa talenta dla tego nagrody, kto słuszność najlepszymi wykaże dowody* (358)¹⁷. Czwarta scena przedstawia przedmurze miasta i stojące tam, rzucające blask oręża wojsko szykujące się do szturm na miasto, w którym z kolei jego mieszkańcy szykują się do obrony: niewiasty, starcy i dzieci obsadzają szańce, a młodzi przygotowują się do skrytej wyprawy przeciw wrogom. Widzimy tu także – to piąta

¹² Podobnie konstatacje czyni wielu innych historyków sztuki. Na przykład Jan Białostocki: konstatuje, że *człowiek w sztuce greckiej jest istotą żywą [...], poruszającą się w sposób naturalny, istniejącą w trójwymiarowej przestrzeni. [...] Artyści greccy osiągnęli mistrzowską umiejętność przedstawiania ludzi w gwałtownym ruchu, ludzi przeżywających dramatyczne wydarzenia, ludzi, których myśli i uczucia są nam w sposób przekonujący pokazane w ich ruchach i wyrazie twarzy*. Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, WN PWN, Warszawa 2006, s. 35.

¹³ Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, PWN, Warszawa 1981, s. 119-134.

¹⁴ Homer, *Iliada*, przeł. F.K. Dmochowski, Wydawnictwo Greg, Kraków 2009, s. 207.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże s. 207-208.

¹⁷ Tamże, s. 208.

scena – interweniujących w losy bitwy bogów: Aresa i Pallas Atenę; obydwójce są złoci i w złotych zbrojach, doskonali i piękni, jak przystało na bogów, ukryci w zasadzce nad wijącą się rzeką o pochyłych brzegach¹⁸. A nieopodal – to już szósta scena – dwóch wybranych przez nich szpiegów czeka w ukryciu, aż się zbliżą woły i owce prowadzone przez nieświadomego nadciągającego nieszczęścia pasterza przygrywającego sobie na flecie rozmaite pieśni. Obraz, jak wszystkie, jest ruchomy, ma krótką, dramatyczną fabułę: *Za danym znakiem męże wypadły ukryte/ Krzyk ostry naokoło i postrach się szerzy/ Biorąc trzody, krew leją niewinnych pasterzy* (376-378)¹⁹. Słyszac to rycerze żądni zemsty, wsiadają na wozy i poganiając chyże konie doganiają wrogów popędzających swą zdobycz i wszczyna się bój nad rzeką, w którym *obie rażą się strony w okrutnym zapale* (384)²⁰. W siódmej scenie wirtualny widz przenosi się na podmiejskie pola i widzi licznych rolników orzących pługami tłustą ziemię, a także dziedzica, jak w nagrodę po zagonie trzykroć zaorany razczy każdego oracza pełnym pucharem wina, po czym ci z nową energią, wznawiają swą pracę, *nowe rysują bruzdy i nie szcędzą znoju* (394)²¹. Ósma scena przedstawia drugie pole, na którym dojrzałe zboże kosami ścinają jedni, a drudzy wiążą je w grube snopy, w czym pomagają im dzieci. W następnej, dziewiątej scenie, przedstawiona jest wiejska biesiada w cieniu dębu, na ogniu piecze się wół, a niewiasty przygotowują chleb w *miękkiej grzebiąc mące* (408), więc rolnicy wracający z pola znajdują tu pożywny posiłek²². W dziesiątej scenie „widzimy” winnicę *obfitym płodem obciążoną*, do której prowadzi jedna tylko kręta ścieżka, którą podążać będą – gdy nadejdzie właściwy czas – *weseli chłopcy i różne dziewczyny*, by zebrać słodkie grona do niesionych koszyków²³. A dalej – to już jedenasta scena – *wołów pyszne stado* ryczące i biegnące ku rzecze; a za nim czterech pasterzy i dziesięć psów. Nagle dochodzi do perypetii: z kniei wyskakują dwa lwy i porywają buhaja wśród przestraszonego stada, a porwany przeraźliwie ryczy. Na ratunek biegną pasterze z psami, ale nie zdążyli oswobodzić wołu, gdyż lwy już odarły go ze skóry, wypily jego krew czarną i wewnątrz pożarły, a psy zagrzewane do walki szczekają, jednak lwów *ugryźć nie śmieją* (434)²⁴. Dwunasta scena przedstawia dolinę, a w niej stado owiec pokrytych śnieżnobiałym runem, a dalej chaty i stajnie, i otoczone drzewami zagrody, oraz dziewczęta i chłopcy w tańcu wymyślonym przez Dedala dla ślicznej Ariadny; wdzięki dziewczęce ukryte pod lekką zasłoną, głowy ozdobione wiankami, chłopcy bogaciej ubrani, a *obie płcie najwyższej urody*. Taniec ich obserwuje z zachwytem liczny lud, pośrodku którego jeszcze jedna scena: *dwa skoczki (...) pokazują swe sztuki* (454)²⁵. A wszystko to Hefajstos *szumiącymi obwodzi oceanu wały* (456)²⁶.

Dwanaście scen tak prawdziwych, że wyglądały jak samo życie, a do tego ruchomych (jakaż niesamowita antycypacja kina fabularnego i do tego dźwiękowego!). Jak wiadomo, znajomość „Iliady” (i „Odysei”) była w starożytnej Grecji powszechna. Przez trzy wieki Grecy tylko wyobrażali sobie sztukę prawdziwie ukazującą życie. Aż w końcu

¹⁸ Tamże, s. 208-209.

¹⁹ Tamże, s. 209.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 209-210.

²³ Tamże, s. 210.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 210-211.

²⁶ Tamże, s. 211.

rzeźbiarze i malarze zaczęli eksperymentować, by spełnić – na ile to w ogóle możliwe – w sztuce statycznej, jaką jest rzeźba i malarstwo, tę oszalałającą archaiczną wizję.

A zatem, aby odpowiedzieć na pytanie stawiane w obrębie historii sztuki, trzeba sięgnąć do historii literatury i wesprzeć się historią kultury. Badania monodyscyplinarne zatem nie wystarczą. Do rozwiązania problemu poznawczego potrzebne są badania multidyscyplinarne: łączące historię rzeźby, literatury i kultury w jedną synergiczną całość.

4. Problem z drugą rewolucją naturalistyczną i z uniwersalnym geniuszem

Druga rewolucja naturalistyczna dokonała się około dwóch tysięcy lat później we włoskim renesansie. Rozpoczęła się w trecento, a pierwszym jej lakonicznym wyrazicielem był Boccaccio, natomiast dojrzały wyraz teoretyczny znalazła w traktatach o sztuce Albertiego i Leonarda da Vinci.

W opowieści piątej dnia szóstego „Dekameronu” – dziele z ok. 1350 roku – której bohaterem jest Giotto, Boccaccio pisze, że malarz ten sprawił, że sztuka zalegająca od kilkunastu stuleci w grobie, ponownie się odrodziła, a odrodzenie to polega na tym, że artysta ten tak doskonale potrafił w swoich dziełach naśladować naturę, że to, co było w nich przedstawione, samą naturą się być zdawało, i *wiele razy za prawdziwe brano to, co wymalowane było*²⁷.

Alberti napisał trzy traktaty: o architekturze, o rzeźbie i o malarstwie. W „De pictura” (1435) stworzył Alberti naukowe podstawy perspektywy geometrycznej i praktycznego jej zastosowania w malarstwie²⁸. W pisany przez całe dorosłe życie traktacie o malarstwie, wydany dopiero 132 lata po śmierci, Leonardo da Vinci rozwinął w oparciu o wnikliwe obserwacje natury naukowe podstawy malarstwa oddającego prawdziwe jej wyglądy o trzy inne rodzaje perspektywy: konturu, koloru i powietrza²⁹. Drugi przełom naturalistyczny stał się dziedzictwem ogólnoeuropejskim. I chociaż jest od ponad wieku przedmiotem badań, to w moim odczuciu nie została udzielona odpowiedź na pytanie, dlaczego właśnie w renesansowych Włoszech dokonał się najpierw.

Także i spuścizna najbardziej wszechstronnego geniusza tamtej epoki – Leonarda da Vinci – stanowi ciągle wyzwanie dla badaczy³⁰. Leonardo zostawił dzieła tak różne – artystyczne, naukowe, techniczne, filozoficzne – że, jak pisała prawie czterdzieści lat temu Maria Rzepińska, *ciągle jeszcze nie jest całkowicie zbadany i ogarnięty, i że aby go poznać, potrzebny jest wysiłek specjalistów z różnych gałęzi wiedzy, a także historyków nauki i wynalazków technicznych, nie tylko historia sztuki*³¹. Te słowa naszej wybitnej badaczki nie straciły na aktualności mimo postępów w badaniach interdyscyplinarnych, czyli takich, które są składanką badań specjalistów różnych dziedzin i dyscyplin nauki. A gdyby pojawił się taki wybitny badacz, który ogarniałby je wszystkie

²⁷ Boccaccio G., *Dekameron*, t. II, przeł. E. Boyé, PWN, Warszawa 1975, s. 24.

²⁸ Alberti L.B., *O malarstwie*, przeł. L. Winniczuk, Ossolineum, Wrocław 1963, s. 32.

²⁹ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł. Rzepińska M., [w:] Rzepińska M., *Leonarda da Vinci „traktat o malarstwie”*, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 61, 166, 167.

³⁰ Notabene, traktat Leonarda był jednym ze źródeł trzeciej rewolucji naturalistycznej w malarstwie europejskim, także polskim. Wydany w roku 1876 przez Wojciecha Gersona i w jego tłumaczeniu był pilnie studiowany przez naszych malarzy. Szerzej piszę o tym w książce „Antoni Sygietyński – inicjator i współtwórca przełomu naturalistycznego w polskiej estetyce i krytyce artystycznej”, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021.

³¹ Rzepińska M., *Przedmowa*, [w:] też, *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Ossolineum, Wrocław 1984, s. VI.

i dokonał jednolitej syntezy badawczej? Nie byłyby to już badania interdyscyplinarne, ale multidyscyplinarne. Takich badań nie przewiduje jednak obowiązujący u nas urzędowy wykaz dziedzin i dyscyplin naukowych.

Dobrym przykładem badań multidyscyplinarnych jest inne – wspomniane wcześniej – dzieło Ernsta Gombricha: „Art and Illusion”. Autor połączył w nim w synergiczną, spójną całość dociekania z zakresu historii sztuki oraz psychologii percepcji wzrokowej, co oddaje już podtytuł książki: „A Study in the Psychology of Pictorial Representation”. Do jakiej dyscypliny byłoby zaliczone to dzieło, gdyby teraz powstało?

Na marginesie zauważmy, że bazowym założeniem Gombricha w tym dziele jest przekonanie o aktywnej roli artysty w tworzeniu iluzji piktorialnej, negujące przekonanie o biernym, naśladowczym charakterze sztuki naturalistycznej/realistycznej. W ujęciu najbardziej lakonicznym teza tego badacza brzmi: *no artist can copy what he sees*³². Nie przeczy to przekonaniu o naśladowczej naturze sztuki. Naśladowanie nie jest biernym odtwarzaniem wyglądu natury, ale aktywnym, odkrywczym poszukiwaniem metod wykreowania obrazu do niej podobnego. A percepcja obrazu – plam barwnych na płaskim podłożu – nie jest biernym odbiorem, lecz projekcją umysłu na percypowane malowidło. Gombrich wskazuje antycypację współczesnych badań nad psychologią odbioru w innym dziele starożytnego autora Filostrata – „Żywot Apolloniusza”. Streszcza najpierw fragment tego dzieła, w którym Filostrat opisuje, jak to Apolloniusz w stylu Sokratesa bierze w krzyżowy ogień pytań swego rozmówcę – Damisa.

*Powiedz mi, czy istnieje coś takiego, jak malarstwo? Oczywiście, odpowiada Damis. A na czym ta sztuka polega? No – mówi Damis – na mieszaniu farb. A po cóż to robią? W celu naśladowania, dla oddania podobieństwa do psa, konia, czy człowieka, do statku, albo czegokolwiek innego pod słońcem. A zatem – pyta znów Apolloniusz – malarstwo to imitacja? A cóż by innego? – odparowuje uczeń. – w przeciwnym razie byłoby tylko śmieszną zabawą farbami. Tak – przyznaje mentor – ale co z tym wszystkim, co widzimy na niebie w płynących obłokach, z tymi centaurami, antylopami, wilkami i koźmi? Czy one są także naśladownictwem? Czy Bóg jest malarzem, który w wolnych chwilach tak się bawi?*³³

Gombrich streszcza następnie dalszą część dialogu – pisze, że *obaj się zgadzają, że kształty chmur same w sobie nic nie znaczą i że tylko nasza natura skłania nas do odtwarzania i określania tych chmur*³⁴. I dalej cytuje Filostrata:

*Ale czy nie oznacza to – nastaje Apolloniusz – że sztuka naśladowania jest dwojaka? Już to posługuje się rękami i umysłem dla wytworzenia naśladownictw, już to wytwarza podobieństwo jedynie w samym umyśle?*³⁵

Następnie Gombrich komentuje ten fragment. Pisze, że ów starożytny autor miał genialną intuicję na temat aktywnego poznawczo udziału widza w odczytywaniu obrazów,

³² Gombrich E.H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, London 1989, s. XI.

³³ Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zaráński, PWN, Warszawa 1981, s. 181-182.

³⁴ Tamże, s. 182.

³⁵ Tamże.

czym się – jako zagadnieniem projekcji – zajmuje dopiero współczesna psychologia. Gombrich w tym passusie przy pomocy psychologii i z hermeneutycznym ekskursem do starożytnego tekstu rozwiązuje jeden z fundamentalnych problemów estetyki, wokół którego narosło wiele nieporozumień – czym jest mimesis. W tym passusie ujawnia się dobitnie nasz problem – do jakiej dyscypliny zaliczyć teksty takie jak ten? Do psychologii? Historii idei? Hermeneutyki antycznej literatury? A może do żadnego z nich, a zarazem do każdego z nich, i jeszcze do historii sztuki i filozofii, bo dzieło Gombricha jest multidyscyplinarne i nie da się z niego wykroić fragmentów należących poszczególnych dyscyplin, a tym bardziej określić procentowo ich udziału.

5. Konkluzja

Pojęcie interdyscyplinarności, rozumiane jako stosowanie do danego przedmiotu badań osobno metod różnych dyscyplin badawczych, odnosi się do istniejących już co najmniej od pokolenia owocnych praktyk badawczych w różnych dziedzinach nauki. Ciągłe w różnych dziedzinach praktykowana jest – także owocnie – monodyscyplinarność, czyli stosowanie metod jednej dyscypliny do przedmiotu jej badań. Jednakże coraz większą rangę w nauce zyskuje multidyscyplinarność, rozumiana jako synergia różnych metod badawczych w zastosowaniu do jednego przedmiotu badań. Niestety nie ma to odzwierciedlenia w bazujących na idei monodyscyplinarności urzędniczym podziale nauki na dyscypliny i dziedziny oraz w implikacjach tego podziału w zakresie oceny dorobku w zakresie poszczególnych dyscyplin, a w konsekwencji ich finansowania. Należałoby więc tak zmienić typologię nauki, aby obejmowała ona zarówno badania interdyscyplinarne, jak i multidyscyplinarne.

Literatura

- Alberti L.B., *O malarstwie*, przeł. Winniczuk L., Ossolineum, Wrocław 1963.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, WN PWN, Warszawa 2006.
- Boccaccio G., *Dekameron*, t. II, przeł. Boyé E., PWN, Warszawa 1975.
- Brichieri-Colombi S., *A spurred spiral ramp for the great pyramid of Giza*, PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology, 17(3), 2020, s. 1-20.
- Burn L., *The British Museum Book of Greek and Roman Art*, British Museum Press, London 1991.
- Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. Popowski R., Pruszyński i S-ka, Warszawa 2004.
- Gombrich E.H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, London 1989.
- Gombrich E.H., *O sztuce*, przeł. Dolińska M. i in., Arkady, Warszawa 1997.
- Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. Zarański J., PWN, Warszawa 1981.
- Gombrich E.H., *The Story of Art*, Phaidon Press, London 1983.
- Homer, *Iliada*, przeł. Dmochowski F.K., Wydawnictwo Greg, Kraków 2009.
- Jana D., *The Great Pyramid Debate. In 29th International Cement Microscopy Association (ICMA) Conference, Canada, Quebec City 2007*.
- Ksenofont, *Pisma Sokratyczne*, przeł. Joachimowicz L., PWN, Warszawa 1967.

Leonardo da Vinci, *Rozprawa o malarstwie*, przeł. Gerson W., Wydana Nakładem Tłumacza, Warszawa 1976.

Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł. Rzepińska M., [w:] Rzepińska M., *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 61, 166, 167.

Pliniusz, *Historia naturalna (wybór)*, t. II, przeł. Zawadzcy I., T., Ossolineum-Deagostini, Wrocław-Warszawa 2004.

Rodzeń J., *Czy sukcesy nauki są cudem? Studium filozoficzno-metodologiczne argumentacji z sukcesu nauki na rzecz realizmu naukowego*, OBI, BIBLOS, Kraków–Tarnów 2008.

Rzepińska M., *Przedmowa*, [w:] też, *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Ossolineum, Wrocław 1984.

Tarnowski J., *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

Tarnowski J., *Antoni Sygietyński – inicjator i współtwórca przełomu naturalistycznego w polskiej estetyce i krytyce artystycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. I, Arkady, Warszawa 1985.

Dlaczego tylko w sztuce greckiej zdarzyła się rewolucja naturalistyczna? Czyli o potrzebie badań inter- i multidyscyplinarnych

Streszczenie

Tytułowe pytanie zadaje sobie wielu estetyków i historyków sztuki. Jeśli do tej pory nie odpowiedziano na nie zadowalająco, to chyba tylko dlatego, że odpowiedź była... za blisko. Pragnienie stworzenia dzieł rzeźbiarskich i malarskich, które prawdziwie odtwarzałyby wyglądy realnego świata – przede wszystkim, choć nie tylko wygląd człowieka, w tym także ekspresję jego duszy – wzbudzone było wizją dzieła, które właśnie takie było, wizją znaną powszechnie starożytnym Grekom, bo zawartą w XVIII księdze „Iliady”, eposu, który był powszechnie znany i na którym Grecy wychowywali swoje dzieci. W księdze tej Hefajstos ryje w zbroi dla Achilleusa sceny tak prawdziwie, że wirtualnemu widzowi dają złudzenie patrzenia na samą rzeczywistość. Dążenie do doskonałości aleteicznej zrealizowane zostało w sztuce greckiej okresu klasycznego – i to była właśnie owa pierwsza rewolucja naturalistyczna. Zdarzyła się ona tylko w Helladzie, w piątym wieku, a potem doskonałona była w okresie hellenistycznym, a następnie przejęta została przez Rzym, czego dowodami są zachowane rzeźby, a w malarstwie – tylko opisy w „historii naturalnej” Pliniusza i w „Obrazach” Filostrata Starszego. Druga rewolucja naturalistyczna zdarzyła się w renesansowych Włoszech w *trecento* i *quattrocento*. Miała ugruntowanie teoretyczne w traktatach Albertiego i Leonarda da Vinci. Dokonania Leonarda są tak wielostronne, że wymagają nadal wielostronnych badań. Obie te rewolucje naturalistyczne, jak i spuścizna Leonarda są przykładami obszarów badawczych, które powinny mieć charakter nie tylko interdyscyplinarny, ale także multidyscyplinarny.

Słowa kluczowe: interdyscyplinarność, multidyscyplinarność, naturalizm, rzeźba, sztuka

Inspiracje naturą w twórczości Andrzeja Karłowca

1. Wstęp

We współczesnym świecie istnieje silna potrzeba kontaktu i porozumienia między różnymi dyscyplinami nauki i sztuki. Ujmowanie zjawisk, dzieł w perspektywie transdyscyplinarnej wydaje się już nie tylko kwestią tendencji, lecz koniecznością. Nową metodą badawczą wyznacza *kontakt poszczególnych dziedzin naukowych na obrzeżach ich zainteresowań, co daje możliwość tworzenia zupełnie nowych pól badawczych*². Wzajemne relacje dyscyplin, takich jak architektura i psychologia, literatura i muzyka, określane terminem „interdyscyplinarność”, są komplementarne z „transdyscyplinarnością” rozumianą znacznie szerzej, jako ujmowanie zagadnień w wymiarze wielodyscyplinarnym. Termin „transdyscyplinarność” oznacza:

*przekraczanie granic pomiędzy dyscyplinami naukowymi. W myśleniu transdyscyplinarnym dotychczasowe spoglądanie na własną działalność naukową (...) przez pryzmat reprezentowanej przez siebie dyscypliny naukowej uzyskuje szerszą perspektywę poprzez odwołanie się do innych dziedzin*³.

W takim szerszym kontekście rozpatrzeć można działalność kompozytora młodego pokolenia – Andrzeja Karłowca – autora ponad osiemdziesięciu kompozycji, w którego twórczości dominują dzieła powstałe z inspiracji m.in. literaturą, malarstwem i architekturą, ale od kilku lat inspirowane także naturą – górskimi krajobrazami, lasami czy wodospadami. Tak zainspirowane kompozycje dopełniają akwarele i grafiki autorstwa samego kompozytora, a wykonane podczas przebytych podróży zdjęcia stanowią dodatkowe konteksty.

Celem pracy jest przedstawienie dzieł Karłowca inspirowanych naturą na tle jego bogatej twórczości, w znacznej mierze przejawiającej interdyscyplinarny charakter. Opracowanie zawiera opis trzech dzieł kompozytora powstałych z inspiracji naturą: „Venis” na orkiestrę (2019), „Florescence” na trio fortepianowe (2018/2020) oraz „Sonaty” na altówkę i fortepian (2021).

2. Dzieła inspirowane naturą w muzyce

Inspiracje naturą mają swój początek w dziełach średniowiecznych, albowiem najstarszym anonimowym utworem naśladującym odgłosy m.in. ptaków jest pochodzący z 1310 roku kanon „Sumer is icumen in” („Przyszło lato”). W tym samym okresie powstał gatunek muzyczny *caccia* ilustrujący polowania. Ponieważ temat ten zasługuje na

¹ iwona.swidnicka@chopin.edu.pl, Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.

² Kalisz A., *Inter- a transdyscyplinarność w badaniach nad mediami*, [w:] Kita M., Śliwska M. (red.), *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną. Stan wiedzy i postulaty badawcze*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 328.

³ Cylulko P., Gładyszewska-Cylulko J., *Wprowadzenie*, [w:] Cylulko P., Gołaszewska-Cylulko J. (red.), *Muzykoterapia. Tożsamość – transgresja – transdyscyplinarność*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2010, s. 9.

obszerniejsze opracowanie i poświęcić by mu można książkę, a nie rozdział w artykule, kolejne, jedynie wybiórcze przykłady można ująć następująco: w renesansie mistrzem efektów dźwiękowych i zabiegów onomatopeicznych był Clement Janequin, którego ptasie trele umieścił w utworach takich, jak m.in. „Śpiew słowika”, „Śpiew skowronka”, zaś w baroku tradycję muzycznej ilustracyjności kontynuowali jego rodacy Louis-Claude Daquin („Kukułka”), Jean-Philippe Rameau („Zakochany słowik”), Francois Couperin („Kanarki”), a także m.in. włoski kompozytor Antonio Vivaldi („Szczygieł”). W okresie klasycyzmu reprezentantem naśladownictwa natury w muzyce był Joseph Haydn, który *ćwierkające ornamenty*⁴ zawarł m.in. w „I Kwartecie smyczkowym C-dur” op. 33 nr 3 zwanym „Ptasim” czy w „Kwartecie D-dur” op. 64 zwanym „Skowronkowym”⁵. Tytuły części „VI Symfonii F-dur »Pastoralnej«” („Scena nad strumykiem”, „Burza”) oraz „Sonaty F-dur” op. 24 „Wiosennej” Ludwika van Beethovena także sugerują pozamuzyczne treści. Romantyzm słynął z programowości w muzyce i miał jej licznych reprezentantów m.in. Franza Schuberta („Pstrąg”), Roberta Schumanna („Sceny leśne”), Felixa Mendelssohna-Bartholdy („Pieśń wiosenna”), Ferencza Liszta („Słowik”), Edvarda Griega („Poranek z I Suity Peer Gynt”), Camille Saint-Saensa („Karnawał zwierząt”), Richarda Straussa („Symfonia Alpejska”), czy Gustava Mahlera („III Symfonia”). Wodę i jej ruch przedstawił w kompozycjach „Morze” i „Ogrody w deszczu” impresjonista Claude Debussy, zaś *muzycznym ornitologiem* (jak sam zresztą siebie określał) był Olivier Messiaen, który naśladował odgłosy ptaków m.in. w „Przebudzeniu ptaków”, „Kosie” czy „Katalogu ptaków”. Mirosława Żerańska-Kominek w artykule „»Muzyka« ptaków w muzyce. Imitacje, stylizacje, transpozycje” twierdziła:

*Messiaen nie kopiuje materiału dźwiękowego ptaków, lecz w pewnym sensie utożsamia się z ideami konstrukcyjnymi ptasich produkcji, obserwuje leżące u ich podstaw muzyczne procesy, którym daje się prowadzić, wykorzystując w pełni ich ekspresyjny potencjał*⁶.

Muzykę inspirowaną naturą określano w Polsce różnorodnie, m.in. termin „muzyka naturalna” zaproponował w 1986 roku Krzysztof Szwejgier, który zauważył, że termin ten dotyczy utworów mających *silny związek z naturą, rozumianą zarówno jako przyroda, jak i natura samego człowieka*⁷. Kompozycje „naturalne” miały rezygnować z szokowania na rzecz nawiązań do sfery przyrody, życia codziennego oraz wracać do źródeł prądźwięku. Inny termin zaproponowała współczesna kompozytorka Grażyna Pstrokońska-Nawratil, autorka takich dzieł, jak „Lasy deszczowe”, „Chorał morza”, czy „Strumyk i słońko”. Jej „ekomuzyka” to *sztuka dźwięków przyjazna człowiekowi, inspirowana naturą*⁸. W ślady Pstrokońskiej-Nawratil poszła młoda kompozytorka Barbara Kaszuba, używająca w swych utworach (m.in. w „Ptasim koncercie” na skrzypce, orkiestrę i głosy

⁴ Gwizdalanka D., *Historia muzyki*, t. 2, PWM, Kraków 2006, s. 139.

⁵ Haydn w swoich oratoriach „Stworzenie świata” i „Pory roku” imituje nie tylko odgłosy ptaków, ale zwierząt (ryk lwa, skoki jeleni), czy wzorem Vivaldiego pragnie zilustrować pory roku i związane z nimi akustyczne zjawiska.

⁶ Żerańska-Kominek S., „Muzyka” ptaków w muzyce. Imitacje, stylizacje, transpozycje, „Teoria Muzyki”, Nr 17 (2020), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020, s. 77.

⁷ Bartos K., *Muzyka naturalna? O podobieństwach między Olivierem Messiaenem i Grażyną Pstrokońską-Nawratil*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2020, s. 75.

⁸ Pstrokońska-Nawratil G., *Ekomuzyka*, [w:] *O naturze i kulturze*, Mozzymas J. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 145.

ptaków) naturalnych, pozyskanych z nagrań głosów (bez żadnych przekształceń), jako wyraz fascynacji bogactwem barw i odgłosów różnych gatunków ptaków.

3. Dzieła inspirowane naturą w twórczości Andrzeja Karalowa⁹

Andrzej Karalów zapytany czym jest dla niego inspiracja porównał ją do iskry, natchnienia, które prowadzi intuicyjnie w jakimś kierunku. Dodał, że inspiruje go zazwyczaj *jakaś idea, energia, którą chciałby przekazać czy też zawrzeć w utworze*¹⁰. Jego kompozycje powstały pod wpływem różnorodnych pobudek, wśród których można wyróżnić inspiracje: literaturą („4 Pieśni do słów Kazimierzy Iłłakowiczówny”, „2 Sonety Shakespeare’a”, „Śmierć” – pieśń do słów Juliana Tuwima, „Kepler” opera w 1 akcie do libretta Macieja Papierskiego, „Kołysanka” do słów Macieja Papierskiego), malarstwem („Vocalise, a tribute to Witkacy’s landscapes”, „Purple Sun on Black Canvas, painting – watercolor”, „Galilean Moons”, „Witkacy 622”), architekturą („Hymn”) czy szeroko pojętą wiarą, bez konieczności umieszczania jej w konkretnej religii („Psalm 16 na dwa chóry mieszane a cappella”). Jednak w twórczości młodego kompozytora przeważają dzieła powstałe z inspiracji naturą i spokojem, jaki jej widok ewokuje. Tego typu inspiracje obecne są już od samego początku drogi twórczej i do dzieł powstałych pod ich wpływem należą: „Red Moon” na trąbkę i orkiestrę smyczkową (2009), „Sonata na skrzypce i fortepian” (2012), „Kepler opera” (2014), „Geometria Nocy” na saksofon i fortepian (2014), „Multi-colour Horizon” na orkiestrę symfoniczną (2015), „Through” na klawet, skrzypce, fortepian (2016), „Florescence” na altówkę, wiolonczelę i fortepian (2018), „Veins” na orkiestrę (2019), „Celestial Delusion” na trio fortepianowe i elektronikę (2020), „Dunes” koncert na akordeon, perkusję i orkiestrę smyczkową (2020), „Viola Sonata” na altówkę i fortepian (2021), „Out of the light” (2021), „Timelapse Study” (2021), „Koncert na fortepian i orkiestrę” (2022). W niniejszym artykule opisane zostaną trzy z nich: „Veins”, „Florescence” i „Viola Sonata”.

4. „Veins”

Pierwszy utwór powstały z inspiracji naturą to „Veins” na orkiestrę¹¹ skomponowany w Londynie między lutym a majem 2019 roku dla brytyjskiego dyrygenta i kompozytora Sir James’a MacMillan’a i London Philharmonic Orchestra podczas warsztatów London Philharmonic Orchestra Young Composers Programme. W przedmowie do partytury kompozytor napisał:

inspiracje do napisania „Veins” wzięły się ze snu. W projekcji snu połączyły się inspiracje górkimi krajobrazami oraz florą ze świata fantasy. Sam obraz

⁹ Andrzej Karalów – doktor sztuk muzycznych, absolwent UMFC w klasach kompozycji prof. Stanisława Moryto oraz fortepianu prof. Bronisławy Kawalla, od 2016 wykładowca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, laureat wielu ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów pianistycznych, m.in. w Paryżu, Atenach, Warszawie, laureat międzynarodowych i ogólnopolskich konkursów kompozytorskich, m.in. w Katowicach, Warszawie, Poznaniu, Miskolcu; jego utwory wykonywane są w kraju i za granicą na koncertach oraz festiwalach w USA, Kanadzie i wielu krajach europejskich, a także nagrane na płyty monograficzne „Through”, „De invitatione mortis”, „After All”, „Wir” oraz na kilkunastu albumach wytwórni australijskich, amerykańskich i polskich, stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Rektora UMFC, w 2014 otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

¹⁰ Wywiad z kompozytorem przeprowadzony przez autorkę 10 marca 2023 roku.

¹¹ Instrumentacja: 2 flety, 2 oboje, klawet, klawet basowy, fagot, kontrafagot, 2 waltornie, 2 trąbki, 2 puzony, tuba, perkusja: marimba, 3 tom-tomy, wielki bęben, 5 temple blocks, wibrafon, talerz; harfa, fortepian, smyczki: 3 skrzypiec I, 2 skrzypiec II, 2 altówki, 2 wiolonczele, 2 kontrabasy.

przedstawia nieskończone drzewo, którego gałęzie rozrastają się w ogromną konstrukcję powolnie otaczając cały dotychczasowy krajobraz tworząc niekończącą się organiczną sieć rozgałęzień¹².

Motyw drzewa ma w tym dziele najistotniejsze znaczenie, tym bardziej że autor rozważał użycie alternatywnych tytułów: „Arborization”¹³ lub „Sacred Tree” („Święte drzewo”). Jako dopełnienie utworu stosuje grafiki i zdjęcia własnego autorstwa, których zadaniem nie jest ilustrowanie dzieła, lecz jedynie wzbogacenie strony muzycznej wizualnym dodatkiem (fot. 1).



Fotografia 1. Andrzej Karłow

W „Veins” rozrastanie drzewa widoczne jest już w samej partyturze, w stopniowym gęstnieniu brzmienia powodowanym dodawaniem kolejnych instrumentów (przykł. 1).

Przykład 1. A. Karłow, „Veins”, takty 1-6 – wstęp

¹² Karłow A., *Veins*, przedmowa do partytury, wydruk komputerowy, 2019, s. 4.

¹³ Arborization – drzewiasta postać lub układ rozgałęzionych części; przypominająca drzewo część komórki nerwowej (*a treelike figure or arrangement of branching parts especially: a treelike part or process of a nerve cell*), w: www.merriam-webster.com [data dostępu: 2.03.2023].

Utwór otwiera tajemniczy wstęp w partii fortepianu w nisko brzmiących, pojedynczych dźwiękach fortepianu, z towarzyszeniem tom-tomu i wielkiego bębna, na tle wiolonczel i kontrabasów. Nastrój potęgują wejścia pozostałych instrumentów (dętych oraz altówek i skrzypiec), a glissanda i tremola wprowadzają dodatkowo element niepokoju i zagadkowości. Wznoszące pochody instrumentów w dalszym przebiegu dzieła, a także zagęszczanie brzmienia symbolizują rozrastanie się drzewa ze snu. Z motywu drzewa wyprowadzane są kolejne elementy, a kilkakrotne spowolnienie tempa, aż do zatrzymania na pojedynczym dźwięku, symbolizuje wyciszenie, relaks. Czasem akcja utworu staje się niezwykle wartka, niemal ekstatyczna, by za chwilę migotać baśniowymi refleksami lub poważnie, dostojnie brzmieć w akordowych słupach. W zakończeniu utworu pojawia się jeszcze „mistyczny akord drzewa” w wibrujących długonutowych współbrzmieniach.

Kompozytor, będący jednocześnie synestetą, zastosował w utworze kilka dźwięków centralnych, będących podstawą, rdzeniem, mających swą określoną barwę. Jak twierdzi: *ideą muzyczną jest dźwięk cis i związana z nim barwa – czerni, z niej wylaniają się kolejne dźwięki h, dis, a, będące nadbudową owej bazy, a jednocześnie kolorami: perłowym, kryształowym i żółtym*¹⁴. Utwór wykonany był dotąd tylko raz 1 lipca 2019 roku przez London Symphony Orchestra pod dyrekcją Sir James’a MacMillan’a. Został nagrany na płycie monograficznej kompozytora i wydany przez UMFC.

5. „Florescence”

Trio fortepianowe „Florescence” zostało napisane w 2018 roku podczas warsztatów LABO w Montrealu. Jego autor na swojej stronie internetowej napisał:

*Jest to kompozycja, której narracja rozwija się na zasadach organicznego kształtowania materiału muzycznego: od źródła – początkowych dźwięków, jednej idei, naturalnie, jak roślina – wyrasta cała jej struktura muzyczna. Opiera się na segmentach aleatorycznych, ale określonych regułami. Poszczególne głosy-instrumenty traktowane są liniowo, tworząc struktury sonorystyczne i melodyczne. Aby stworzyć spójny organizm dźwiękowy, ważne jest zintegrowanie ich w kontekście kolorystycznym w oparciu o system wysokości dźwięków synestetycznych*¹⁵.

Inspiracją powstania utworu było rozkwitanie roślin, które kompozytor przedstawił, stosując glissanda, tremola i repetytywność dźwięków (przykł. 2). Ta migotliwość, rozdrzeganie, płynne przechodzenie dźwięków służyć ma zatarciu konturów i przedstawiać płynność kwitnienia, z którym ściśle powiązany jest także dobór dźwięków centralizacyjnych: najpierw pojawia się *fis* – ognisto-czerwony, potem dodaje do niego *a* – żółty i kolejne barwy (*dis* – kryształowy, *e* – zielony, *h* – perłowy).

¹⁴ Wywiad z kompozytorem przeprowadzony przez autorkę 10 marca 2023 roku.

¹⁵ Andrzej Karalów, komentarz na stronie internetowej kompozytora: <https://andrzejkaralow.pl/index.php/florescence/> [data dostępu: 5.03.2023].

floreescence

Andrzej Karatow (2018)

The musical score for "floreescence" is written for Violin, Cello, and Piano. It includes various performance instructions and dynamic markings. Key elements include:

- Violin:** Starts with "Ad libitum Serra sinistra". Includes instructions like "non vibr.", "full post multi", and "poco vibr.". Dynamic markings range from *ppp* to *f*.
- Cello:** Includes instructions like "change bow in random moments" and "full post multi". Dynamic markings range from *ppp* to *p*.
- Piano:** Includes the instruction "take the timbre of cello, integrate". Dynamic markings range from *ppp* to *f*. A note at the end says "instantly create strings by hand behind the notes".

Time markers of 10'' and 5'' are placed above the staves. A "5a" section marker is located at the bottom left of the piano part.

Przykład 2. A. Karatow, „Florescence”, takty 1-8 – repetytywność dźwięków, płynność

Kompozytor tak komentował kolorystyczny aspekt swojego dzieła:

Jest to kompozycja, która wykorzystuje bardzo szeroko moje inspiracje synestezją, natomiast sam tytuł, czyli „Rozkwitanie” odnosi się do wykorzystania jednej idei, z której rozwijany jest cały materiał muzyczny. Właśnie to rozkwitanie, które stanowi w jakiś sposób kolorystyczne odniesienie do kształtowania materiału nieustannie rozwijającego się, zmieniającego się, ewoluującego.

Inspiracją była także podróż Karatowa na Islandię, widok tamtejszych wodospadów, rzek lodowcowych, gór tęczowych oraz lasów w parku krajobrazowym Serra Tramuntana na Majorce, bowiem pasją kompozytora jest podróżowanie, malowanie i fotografowanie, stąd dodawane do warstwy muzycznej akwarele, grafiki i zdjęcia (fot. 2).



Fotografia 2. Zdjęcie wodospadu Seljalandsfoss na Islandii (A. Karalów)

Prawykonanie „Florescence” odbyło się 7 czerwca 2018 roku na Université de Montreal (Quebec, Kanada), kolejne wykonania miały miejsce: 5 listopada 2018 roku w Warszawie (UMFC), 17 stycznia 2020 roku w Planetarium Kopernika w Warszawie, 19 stycznia 2020 roku w Warszawie (UMFC), 9 lipca 2020 roku podczas 5. Festiwalu muzycznego „TRZY-CZTE-RY Konteksty. Kontrasty. Konfrontacje” oraz 18 września 2020 roku podczas 34. Legnickiego Konwersatorium Organowego w Legnicy.

Na zamówienie organizatorów festiwalu Dillo in Sintes i we Włoszech powstała druga – graficzna partytura „Florescence” („Florescence 02”), składająca się z grafik autorstwa kompozytora, którą losowo wybrany wykonawca obowiązany był wykonać w czasie jednej minuty.

6. „Viola sonata”

„Sonata” na altówkę i fortepian napisana została w 2021 roku na zamówienie altowiolistki Agnieszki Podluckiej i jej dedykowana. Karalów wybrał tym razem cykliczną formę, by w czterech częściach ukazać różnorodne zależności pomiędzy duetem. Na swojej stronie internetowej napisał:

to czteroczęściowa kompozycja eksplorująca kolor, czas i relacje między instrumentami. Inspirowana szeroko pojętą naturą, a szczególnie przestrzeniami różnorodnych krajobrazów. Poszczególne części kompozycji są obrazami, w których atmosfera danego miejsca – a tym samym przebieg narracji i jej czasu – gra najważniejszą rolę¹⁶.

Przyznaje też, że owe muzyczne obrazy inspirowane są też malarskimi obrazami konkretnych autorów, takich jak Mark Rothko, Paul Klee czy abstrakcyjnymi dziełami kanadyjskich malarzy-pejzażystów należących do „The group of seven”.

Wszystkie części dzieła łączy jedna idea inspiracyjna, tematyczna i kolorystyczna, bowiem w każdej pojawiają się te same dźwięki centralizacyjne: *fis, h, dis* (ognisto-

¹⁶ Andrzej Karalów, komentarz na stronie internetowej kompozytora: <https://andrzejkaralow.pl/index.php/viola-sonata/> [data dostępu: 03.03.2023].

czerwony, perłowy, kryształowy). Jest to zatem próba stopienia kolorystycznego brzmienia instrumentów. Finałowa część utworu „Cascadas, bosques, silencio” („Wodospady, lasy, cisza”) stanowi epilog, podsumowanie (przykł. 3). Dla podkreślenia nastroju spokoju, wyciszenia kompozytor wykorzystuje w tej części brzmienie misy tybetańskiej, której głębokie, długobrzmiące dźwięki, pomagające mnichom buddyjskim w medytacji, potęgują wrażenie mistycyzmu, harmonii, kontemplacji.

The image displays a musical score for the piece "IV. cascadas, bosques, silencio" by A. Karłow. It consists of three systems, each with a violin (vln.) and piano (pf) staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, f). There are also specific performance instructions in Polish, such as "zaczę bar dźwięk this movement should last ca. 4''-4''" and "zaczę bar dźwięk this movement should last ca. 4''-4''". The score is marked with "IV. cascadas, bosques, silencio" at the top.

Przykład 3. A. Karłow, „Viola Sonata”, cz. IV, takty 1-19 – użycie misy tybetańskiej

Prawykonanie utworu odbyło się 21 lutego 2022 roku w Warszawie (UMFC), kolejne wykonanie miały miejsce 7 maja 2022 roku w Pałacu Biskupa Erazma Ciołka w Krakowie oraz 22 listopada 2022 roku podczas Festiwalu Muzycznego Trzy-Cztery w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego w Warszawie.

7. Recepcja twórczości Andrzeja Karłowa

Publiczność słuchająca wykonań dzieł Karłowa jest nastawiona do nich bardzo pozytywnie, zaś recenzje krytyków muzycznych bywają wyłącznie pochlebne i życzliwe. Redaktorka polskiej radiowej „Dwójki” Ewa Szczecińska tak skomentowała jeden z omawianych w artykule utworów:

„Florescence” nawiązuje do organiczności, do organicznego rozprzestrzeniania się struktur dźwiękowych (...). W tym utworze muzycy skupiają się na tworzeniu medytacyjnej aury dźwiękowej i do tego samego jesteśmy zapraszani my – słuchacze. Musimy zwolnić tempo, skoncentrować się na muzyce, która rozwija się raczej w dynamice piano niż forte, w wolnym tempie, w licznych niuansach, które wspólnie tworzą pejzaż dźwiękowy¹⁷.

¹⁷ Szczecińska Ewa, „Płytomania”, rozmowa z Jackiem Hawrylukiem o nowej płycie zespołu „Chromatophonic” założonego w 2020 roku przez A. Karłowa, audycja emitowana w Polskim Radiu „Dwójka” dnia

W podobnym tonie brzmi komentarz Doroty Szwarzman dotyczący „Violi Sonaty”:

„Sonata” Karalowa jest z kolei utworem kontemplacyjnym – inspiracją dla niego, jak mówi kompozytor, była szeroko pojęta natura, a szczególnie przestrzenie różnorodnych krajobrazów. Bardzo uspokajająca, oniryczna niemal¹⁸.

W recenzjach czytamy o medytacyjnej, kontemplacyjnej aurze utworów, bo w istocie dzieła Karalowa mają w sobie tajemnicę, delikatność, jakby niedopowiedzenie. Gdy kończymy ich słuchać czujemy niedosyt. Trudno się od tych migotliwych struktur dźwiękowych uwolnić, na długo pozostają w pamięci.

Trafnie podsumowuje Szycińska twórczość kompozytora:

Andrzej Karalów – pianista, improwizator, kompozytor o unikatowej wyobraźni (...). Już powierzchowny kontakt z jego muzyką ujawnia kilka cech powtarzających się w kolejnych utworach, pogłębianych z utworu na utwór. Sprawiają one, że muzyka Karalowa wdzierą się w każdą szczelinę zmysłów, dotyka i uruchamia emocje, działa na podświadomość. Pierwsze, co usłyszymy natychmiast to jest brzmienie, nasycone, harmonijne, pełne ciepła, niekiedy wręcz roziskrzenia. Na pewno nigdy nie ma tu zimna czy obojętności. Drugie, co zauważymy zaraz po rozpoznaniu specyficznego, nasyconego brzmienia to harmonika, która ewidentnie i zdecydowanie jest kręgosłupem tej muzycznej narracji, to ona nadaje jej głęboi, lekko melancholijny koloryt (...). Wreszcie trzecia obserwacja prowadzi do dostrzeżenia (...) roli dysonansów – gryzących, dobarwiających, przenikających i to one sprawiają, że pełna niuansów muzyka nabiera sensu. Jego muzyka powstaje by intrygować, zadawać pytania i nie przestawać na tym, co proste i oczywiste¹⁹.

8. Podsumowanie

W swoich badaniach koncentrowałam się dotąd na związkach interdyscyplinarnych w twórczości muzycznej – konfrontacji własnej dziedziny z inną: literaturą, malarstwem, historią, psychologią, kulturoznawstwem, religią itd. Przedstawione przeze mnie trzy przypadki komponowania dzieł pod wpływem konkretnych inspiracji, wydarzeń, przeżyć pokazują jak ogromny wpływ na powstanie dzieł sztuki mają wpływy innych dziedzin, okoliczności, przeżyć. Wyniki przeprowadzonych przeze mnie badań wskazują na zależność procesu twórczego od wielu źródeł inspiracji, ukazując tym samym sztukę jako dziedzinę uwikłaną w wielowątkowe związki o transdyscyplinarnym wymiarze, bowiem Karalów łączy inspiracje pochodzące z różnorodnych dyscyplin artystycznych w jego własny, unikalny język muzyczny. Na swojej stronie internetowej kompozytor z jednej strony podkreśla, jaki wpływ na powstanie jego dzieł ma natura, a z drugiej wskazuje na swój kompozytorski idiom. Pisze:

Zainspirowany fenomenem pejzaży, próbuję odkryć własny język muzyczny poprzez penetrację i zgłębianie wizualnych, wielowarstwowych scenerii. Łącząc

22.01.2023 roku, w: <https://trojka.polskieradio.pl/artykul/3106398,Kammerakademie-Potsdam-i-trzy-symfonie-Beethovena> [data dostępu: 6.03.2023].

¹⁸ Szwarzman Dorota, „Dotarłam wreszcie na Trzy-Czte-Ry”, blog muzyczny „Co w duszy gra”, 23.11.2022.

¹⁹ Ewa Szczecińska, Audycja „Andrzej Karalów – subtelnie o sprawach ważkich” z cyklu „Nowa Polska”, Polskie Radio „Dwójka”, emisja dnia 27.04.2022 roku, w: <https://www.polskieradio.pl/8/8315/artykul/2946762,andrzej-karalow-subtelnie-o-sprawach-wazkich> [data dostępu: 07.03.2023].

muzykę z synestezją, chcę osiągnąć niepowtarzalne połączenie dźwięku, jego barwy i czasu. Najlepszym łącznikiem-symbolem do obserwacji paradoksu zmienności i trwałości krajobrazów jest podróż. Ziemia, ziemia fizyczna, warstwy tektoniczne, kolory – wszystkie te elementy łączą się z duchowym aspektem stałości i nieprzewidywalności.

Od lat mój język muzyczny oscyluje wokół tych samych dźwięków. To może stanowić pewien charakterystyczny element mojej twórczości.

W artykule „Motyw natury w muzyce i jego recepcja” Irena Burczyk stwierdziła: *Muzyka oddaje wrażenia, nastroje i stany emocjonalne towarzyszące doświadczeniom kontaktu z przyrodą*²⁰ i Karalów nam je przekazuje, wraz z kolorystycznymi odniesieniami i wieloma innymi kontekstami.

Literatura

Bartos K., *Muzyka naturalna? O podobieństwach między Olivierem Messiaenem i Grażyną Pstrokońską-Nawratil*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2020, s. 75-92.

Burczyk I., *Motyw natury w muzyce i jego recepcja*, *Chowanna*, 2(47), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 141-151.

Cylulko P., Gładyszewska-Cylulko J., *Wprowadzenie*, [w:] Cylulko P., Gołaszewska-Cylulko J. (red.), *Muzykoterapia. Tożsamość – transgresja – transdyscyplinarność*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2010, s. 9-13.

Gwizdalanka D., *Historia muzyki*, t. 2, PWM, Kraków 2006, s. 136-141.

Kalisz A., *Inter- a transdyscyplinarność w badaniach nad mediami*, [w:] Kita M., Śliwska M. (red.), *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną. Stan wiedzy i postulaty badawcze*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 328-335.

Karalów A., *Veins*, przedmowa do partytury, wydruk komputerowy, 2019.

Pstrokońska Nawratil G., *Ekomuzyka*, [w:] *O naturze i kulturze*, Mozrzyimas J. (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 143-151.

Szczecińska E., *Audycja „Andrzej Karalów – subtelnie o sprawach ważkich” z cyklu „Nowa Polska”*, Polskie Radio „Dwójka”, emisja dnia 27.04.2022.

Szczecińska E., *„Plytomania”, rozmowa z Jackiem Hawrylukiem o nowej płycie zespołu „Chromatophonic” założonego w 2020 r. przez A. Karalowa*, audycja emitowana w Polskim Radiu „Dwójka” dnia 22.01.2023.

Szwarcman D., *Dotarłam w końcu na „Trzy-Czte-Ry”*, Blog Muzyczny „Co w duszy gra”, 23.11.2022.

Żerańska-Kominek S., *„Muzyka” ptaków w muzyce. Imitacje, stylizacje, transpozycje*, „Teoria Muzyki” Nr 17, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020, s. 51-83.

<https://andrzejkaralow.pl/index.php/florescence/> [data dostępu: 05.03.2023].

<https://andrzejkaralow.pl/index.php/viola-sonata/> [data dostępu: 03.03.2023].

²⁰ Burczyk I., *Motyw natury w muzyce i jego recepcja*, „Chowanna” T. 2 (47), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 151.

www.merriam-webster.com [data dostępu: 02.03.2023].

<https://trojka.polskieradio.pl/artykul/3106398,Kammerakademie-Potsdam-i-trzy-symfonie-Beethovena> [data dostępu: 06.03.2023].

<https://www.polskieradio.pl/8/10024/artykul/3106844,swietlista-suita-oyvinda-torvunda> [data dostępu: 06.03.2023].

<https://www.polskieradio.pl/8/8315/artykul/2946762,andrzej-karalow-subtelnie-o-sprawach-wazkich> [data dostępu: 07.03.2023].

Inspiracje naturą w twórczości Andrzeja Karalowa

Streszczenie

We współczesnym świecie istnieje silna potrzeba kontaktu i porozumienia między różnymi dyscyplinami sztuki i nauki. Wzajemna relacja dyscyplin, takich jak np. muzyka i malarstwo określane terminem „interdyscyplinarność” są komplementarne z „transdyscyplinarnością” rozumianą szerzej, jako ujmowanie zagadnień w wymiarze wielodyscyplinarnym. W takim szerszym kontekście rozpatrywać można twórczość współczesnego kompozytora polskiego młodego pokolenia Andrzeja Karalowa – autora ponad 80 kompozycji, w którego twórczości dominują dzieła powstałe z inspiracji m.in. literaturą i malarstwem, ale od kilku lat inspirowane także naturą – góorskimi krajobrazami, lasami czy wodospadami. Tak zainspirowane kompozycje dopełniają grafiki autorstwa samego kompozytora, a wykonane podczas przebytych podróży zdjęcia stanowią dodatkowe konteksty.

Celem pracy jest przedstawienie wybranych dzieł Karalowa inspirowanych naturą na tle jego bogatej twórczości, w znacznej mierze przejawiającej interdyscyplinarny charakter. Opracowanie zawiera opis trzech dzieł kompozytora powstałych z inspiracji naturą: „Venis” na orkiestrę (2019), „Florescence” na trio fortepianowe (2018/2020) oraz „Sonaty” na altówkę i fortepian (2021). Pierwszy opisany utwór jest dynamiczną wizją zmieniającego się krajobrazu, rozrastaniem się drzew i roślin, drugi komponowany był tak, by osiągnąć jak najbardziej organiczne brzmienie budzące się do życia przyrody, trzeci zainspirowany atmosferą i spokojem miejsc natury m.in. lasami i wodospadami. W pracy użyto metody opisowej, porównawczej oraz intertekstualnej. Wnioski wysnute z analizy dzieł (których celem będzie wskazanie związków pomiędzy warstwą muzyczną a ww. inspiracją oraz sposobu przelania na partyturę obrazów, jakie możemy obserwować podczas przebywania w otaczającej nas przyrodzie) posłużą do dalszych badań nad wielorako zainspirowaną twórczością Andrzeja Karalowa.

Słowa kluczowe: Karalów, inspiracja, natura, interdyscyplinarność

Muzyka minimalistyczna Tomasza Sikorskiego w interpretacjach ruchowych wybranych kompozycji

1. Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie możliwości realizacji wizualizacji muzyki w postaci interpretacji ruchowej, zgodnej z metodą Rytmiki Emila Jaques-Dalcroze'a, wybranych utworów polskiego kompozytora nurtu *minimal music* – Tomasza Sikorskiego. Jego dwie kompozycje „Strings in the Earth” na orkiestrę smyczkową oraz „Autograf” na fortepian stały się przedmiotem eksploracji do stworzenia autorskich choreografii muzyki. Obszar tematyczny muzyki minimalistycznej w twórczości polskich kompozytorów fascynuje autorkę artykułu i stanowi dla niej pole do poszukiwań takich środków i rozwiązań ruchowych, które mogą oddać za pomocą ruchu ciała ludzkiego stylistykę i charakter muzyki minimalistycznej. Podjęcie się owego zadania – wykreowania interpretacji ruchowej kompozycji z omawianego nurtu stawia przed autorem choreografii muzyki niełatwe zadanie, gdyż muzyka minimalistyczna z zasady jest repetytywna i zredukowana. Właśnie ten element nabiera istotnego znaczenia w komponowaniu ruchu w przestrzeni, bowiem wymaga od autora interpretacji ruchowej muzyki zastosowania podobnych środków ruchowych oraz podobnej stylistyki ruchu. Poszukiwania w tym zakresie dotyczą odkrywania takich pomysłów i koncepcji ruchowych, które mogą podlegać modyfikacji i przetworzeniom, a ich repetytywność nie wpłynie na wprowadzenie czynnika nudy dla odbiorców. Należy bowiem mieć na uwadze, że innymi prawami rządzą się sztuki audytywne, a odmiennymi wizualne.

2. Tomasz Sikorski – kilka słów o reprezentancie polskiego nurtu *minimal music*

Tomasz Sikorski, żyjący w latach 1939-1988, to jeden z niewielu kompozytorów reprezentujących nurt minimalizmu w muzyce polskiej. Był synem znanego polskiego pedagoga, teoretyka i kompozytora – Kazimierza Sikorskiego. Wczesne dzieciństwo spędził w Warszawie, a po wojnie wraz z rodzicami przeniósł się do Łodzi, gdzie jego ojciec sprawował funkcję Dziekana Wydziału Teorii, Kompozycji i Dyrygentury, a następnie Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi. Aż do klasy VIII otrzymywał edukację domową oraz prywatne lekcje fortepianu, co niewątpliwie wywarło wpływ na kształtowanie się jego osobowości. W wieku 12 lat zadebiutował jako pianista, a następnie rozpoczął naukę w Liceum Muzycznym, najpierw w Łodzi, a po roku 1954 – w Warszawie. Od tego okresu datowane są jego pierwsze próby kompozytorskie. W wieku 17 lat stracił matkę, która zginęła w wypadku samochodowym. Od tego czasu samotnie wychowywał go tylko ojciec, który reprezentował surowy typ rodzica. W roku 1956, po otrzymaniu dyplomu ukończenia Państwowego Liceum Muzycznego

¹ m.kaminska@amuz.gda.pl, Katedra Rytmiki i Improwizacji Fortepianowej, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, www.amuz.gda.pl.

w Warszawie, Tomasz Sikorski rozpoczął naukę w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie na kompozycji, a potem na fortepianie². Tam los zetknął go ponownie z przyjacielem z czasów nauki w łódzkim środowisku – Zygmuntem Krauze, także wybitnym kompozytorem polskiej muzyki minimalistycznej. Obaj muzycy: *inspirowali się, wzajemnie <zarażali> tym, co było dla nich nowe i fascynujące. w ten sposób poszerzali swoje horyzonty, ale przede wszystkim budowali swój artystyczny świat*³.

Studia z kompozycji Tomasz Sikorski ukończył w roku 1962 i zaraz po nich rozpoczął pracę w macierzystej uczelni. Pobierał także lekcje u Nadii Boulanger w Paryżu, gdzie przebywał na stypendium w latach 1965-66. Na przełomie lat 1975-76 odbywał również stypendium w Nowym Jorku.

Tomasz Sikorski jako kompozytor nie uciekał się tylko do swojej dziedziny, miał szerokie horyzonty myślowe, interesował się dziełami literackimi, poezją, malarstwem i filozofią. Był jednym z organizatorów koncertów muzyki współczesnej w Polskim Radiu, członkiem Koła Młodych przy Związku Kompozytorów Polskich oraz Związku Kompozytorów Polskich. W latach 1967-74 należał do Komisji Repertuarowej Festiwalu Warszawska Jesień w Warszawie⁴.

Pomimo dużej aktywności zawodowej kompozytor był człowiekiem w gruncie rzeczy bardzo samotnym oraz wrażliwym. Niestety owa nadwrażliwość w zestawieniu z rzeczywistością, w której nie umiał się odnaleźć czy zaakceptować, powodowała u niego agresję, zamykanie się w sobie czy pewnego rodzaju odrzucenie. W latach 80. kompozytor coraz częściej zmagał się z ciągłymi stanami depresyjnymi, bezsennością, załamaniami nerwowymi, chorobą alkoholową oraz reumatyzmem. Ostatni okres życia kompozytora to czas mroczny, pełen zwątpienia, rozpacz, a nawet utraty kontroli nad własnym życiem, co przyczyniło się do jego śmierci⁵.

W twórczości Tomasza Sikorskiego wyodrębnić można oddziaływanie dwóch różniących się od siebie nurtów muzyki XX wieku: sonorystycznego i minimalistycznego. Nie był typowym sonorystą, choć brzmienie jako wartość kolorystyczna, miało dla niego istotne znaczenie w komponowaniu. Nie traktował jednak nowych sposobów wydobywania dźwięków jako głównej idei dzieła muzycznego. W jego utworach występują cechy typowo minimalistyczne, jak: powtarzalność, pojawianie się długich dźwięków, ograniczenie materiału muzycznego, dlatego też jego twórczość sklasyfikowana została w ten sposób⁶.

W polskiej muzyce lat 60. twórczość Tomasza Sikorskiego zaznaczyła się oryginalnością. Jak pisze Andrzej Chłopecki: *jego głos zabrzmiał na tyle inną, że dziś możemy stwierdzić polemiczną nutą. Zabrzmiał wśród orgii klastrów i brzmień szmerowych, dźwiękowych kaskad i energetycznych erupcji*⁷.

Z kolei w innym artykule poświęconym sylwetce kompozytora, zatytułowanym „Chwytając muzykę za dźwięki”, ten sam autor jego muzykę określa mianem kojącej

² www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/dziecinstwo-i-mlodosc [data dostępu: 30.04.2023],

www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/zycie-w-rozpaczy [data dostępu: 30.04.2023].

³ www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/dziecinstwo-i-mlodosc [data dostępu: 30.04.2023].

⁴ www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/kariera-kompozytorska [data dostępu: 30.04.2023], www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/zycie-w-rozpaczy [data dostępu: 30.04.2023].

⁵ www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/zycie-w-rozpaczy [data dostępu: 30.04.2023],

www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/osobowosc [data dostępu: 30.04.2023].

⁶ Miklaszewska J., *Minimalizm w muzyce polskiej*, Musica Jagiellonica, Kraków 2003, s. 59-60.

⁷ Chłopecki A., *Cztery Dominanty*, Ruch Muzyczny, nr 24, 1989, s. 6.

i psychoterapeutycznej⁸. O Tomaszu Sikorskim, jako osobie poświęcającej się w całości w procesie komponowania, pisał także – w kontekście zakupu praw autorskich do kilku jego utworów w roku 1982 – ówczesny Prezes Związku Kompozytorów Polskich oraz twórca Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, Józef Patkowski: *Pozwalam sobie podkreślić w tym miejscu, że kol. Tomasz Sikorski jest jednym z wybitniejszych polskich kompozytorów, piszących z prawdziwą twórczą pasją [...]*⁹.

Tomasz Sikorski już od pierwszych prób kompozytorskich tworzył utwory głównie ciche, łagodne, subtelne w brzmieniu, nieco podobne do utworów Mortona Feldmana, jednak niestanowiące zapożyczeń. Najważniejszy stał się dla niego dźwięk jako zjawisko akustyczne, z wszelkimi kolorytami barwy i wybrzmiewania. w jego muzyce występuje jednocześnie oszczędność środków technicznych oraz bogactwo pozornie statycznych struktur, tętniących „wewnętrznym życiem dźwięku”¹⁰. Kompozytor uruchamia rozmaite barwy instrumentów. Narracja muzyczna utrzymywana jest głównie w dynamice piano, jako siła przewagi nad dynamiką forte i powoduje uspokojenie, ucieczkę od hałasu, krzyku czy też nieokreślonych, ale silnych bodźców. Jedną z jego kompozycji, która charakteryzuje się wymienionymi cechami, jest „Samotność dźwięków” – skrajnie minimalistyczna, zredukowana do jednego wielotonu, trwającego 20 minut¹¹.

Muzyka Tomasza Sikorskiego znacznie różni się od amerykańskiego nurtu *minimal music*, w której kompozytorzy, pełni optymizmu, dążą do samoakceptacji i nirwany. U polskiego kompozytora widać krąg zainteresowań literackich, filozoficznych, a także związanych z naturą. Powiązania z innymi sztukami można znaleźć w tytułach niektórych jego dzieł, jak np. „Milczenie syren” (nawiązujące do twórczości Franza Kafki), „W dali ptak” (w oparciu o teksty Samuela Becketta), „Struny w ziemi” (cykl wierszy Jamesa Joyce’a) czy „La notte” (poświęcone filozofowi Fryderykowi Nietzschemu)¹².

Jak wspomniano powyżej, charakterystyczne dla twórczości kompozytora jest ograniczenie elementów i prostota użytych środków oraz zainteresowanie dźwiękiem samym w sobie wraz z jego trwaniem. W opisie sylwetki Tomasza Sikorskiego, dokonanej przez Ewę Wójtowicz, czytamy: *Najważniejszy dla niego był dźwięk, wraz z wybrzmieniem i pogłosem. Dlatego jego muzyka jest statyczna, ściszona, choć nie pozbawiona akcentów dramatycznych*¹³.

Pod względem doboru barwy w jego utworach występuje dysonansowość.

W technice kompozytorskiej Tomasza Sikorskiego odnaleźć można m.in.:

- repetytywność;
- technikę przesunięcia fazowego (dla uzyskania efektu echa);
- fakturę powstającą z powtarzania krótkich wzorów – wyróżnić można fakturę statyczną (powtarzane pojedyncze długie dźwięki lub akordy) oraz fakturę ruchliwą wewnątrz (różnego typu, z możliwie jak najszybszymi powtórzeniami oraz przyspieszeniami i zwolnieniami, dającymi efekt rozedrgania);

⁸ Tamże, s. 4.

⁹ www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/22-autograf [data dostępu: 19.02.2023].

¹⁰ Chłopecki A., dz. cyt., s. 5.

¹¹ Szwarzman D., *Wspomnienie o minimal music*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70-tych*, Akademia Muzyczna, Kraków 1986, s. 275.

¹² Wójtowicz E., *Sylwetka Tomasza Sikorskiego*, Muzyka Polska 1945-95, Materiały z Sesji Naukowej, Akademia Muzyczna, Kraków 1995, s. 283.

¹³ Tamże, s. 283.

- redukcję melodyki (z wyjątkiem utworów na orkiestrę smyczkową i wiolonczelę solo);
- dysonansową harmonikę (włączając ćwierćtony);
- organizację wysokościową opartą na swobodnym wykorzystywaniu 12-stopniowej skali; w mniejszych przestrzeniach występuje wybór kilku wysokości;
- pauzy – dające efekt rozczłonkowania utworu;
- formę statyczną, nierozwojową, wynikającą z szeregowania odcinków, często symetrycznych;
- zwolnienie przepływu czasu;
- dynamikę piano;
- blokowe traktowanie instrumentów¹⁴.

Choć Tomasz Sikorski był pierwszym kompozytorem nurtu *minimal music* w Polsce i jednym z pierwszych w Europie, niestety nie był doceniany przez środowisko artystyczne. Dopiero po jego śmierci, zaczęto inaczej spostrzegać jego twórczość. W tym miejscu zacytuję słowa Rafała Augustyna, kompozytora i krytyka, które czytelnik może odnaleźć w książeczce programowej Festiwalu „Warszawska Jesień” z roku 1989:

Muzykę Tomasza Sikorskiego łatwo rozpoznać, trudniej (mimo pozorów) scharakteryzować, jeszcze trudniej – bez obawy plagiatu – naśladować czy rozwijać. Bowiem obok uchwytnych składników techniki specyfikę jej tworzą zjawiska znacznie ogólniejszej natury: stosunek do czasu i przestrzeni, do praw słyszenia i poczucia czasu, do ‘wewnętrznego rytmu’ słuchacza, do literackich tekstów i podtekstów. Daleka od dosłowności, muzyka Sikorskiego jest wysoce symboliczna, a w miarę jej rozwoju symbolizm ten potęgują coraz chętniej ujawniane przez kompozytora aluzje literackie i filozoficzne. Krąg ich jest szczególny: Kierkegaard i Schopenhauer, Kafka i Joyce, Beckett i – ostatnio – Borges, mówiąc najogólniej, twórcy zainteresowani egzystencją i kondycją ludzką, pesymiści, moralisci bez złudzeń. Czasem ich teksty pojawiają się in crudo w utworze, czasem przebłyskują w tytule czy w dedykacji. Właśnie stąd, spoza muzyki, widać największą różnicę, jaka dzieli Sikorskiego od twórców muzyki minimalnej czy repetycyjnej, z którymi potocznie go spokrewniano. Tamci – głównie Amerykanie – albo stronią od filozofii, zanurzeni w urbanistycznej powszechności i cywilizacyjnym krzyku, albo dążą do panteistycznej nirwany. Tomasz Sikorski był Europejczykiem, z całym swym lękiem istnienia, fobiami, obsesjami, szaleństwem¹⁵.

3. Istota interpretacji ruchowej muzyki

Interpretacja ruchowa utworu muzycznego stanowi dzieło artystyczne, które powstaje w wyniku procesu twórczego. Choreografia muzyki zgodna z założeniami metody rytmiki Emila Jaques-Dalcroze’a polega na wyrażaniu ruchem ciała ludzkiego:

znaczeń zawartych w muzyce, a poprzez właściwe dla siebie formy poszukiwań dąży ona do zjednoczenia w nas samych niezbędnych elementów służących

¹⁴ Tamże, s. 283-284.

¹⁵ www.culture.pl/pl/tworca/tomasz-sikorski [data dostępu: 30.04.2023].

wyrażaniu tych znaczeń. To nic innego jak tylko spontaniczne uzewnętrznianie się wewnętrznych postaw, podyktowanych przez te same emocje, które ożywiają muzykę¹⁶.

Według Moniki Skazińskiej interpretacja ruchowa utworu muzycznego to sposób:

objaśnienia tegoż utworu środkami ruchowymi. Jej zadaniem jest przełożenie podstawowego tworzywa muzyki „języka dźwięków” na „język ruchów”. Interpretacja ruchowa utworu muzycznego zależy od interpretacji tegoż utworu przez wykonawcę-muzyka i ściśle z nią związana¹⁷.

W interpretacji ruchowej istotna jest *jedność kształtu dźwiękowego i kształtu wizualnego*¹⁸.

Z kolei Barbara Ostrowska rozszerza tę definicję następującymi słowami:

interpretacja ruchowa jest odzwierciedleniem treści wyrazowych utworu muzycznego w ruchu poprzez kompozycje gestów, wynikających z przeżycia emocjonalnego, mająca na celu uzewnętrznienie tych przeżyć. Tak więc ruchom i gestom nadajemy wyraz emocjonalny, który ukryty jest w gamie dźwięków interpretowanego dzieła, w przypadku muzyki ilustracyjnej czy programowej, dodatkowo wyraz treściowy¹⁹.

Tworzony w taki sposób obraz ruchowy staje się formą przekazu autora choreografii muzyki oraz jej wykonawców treści, które kompozytor ujął pomiędzy znakami graficznymi zapisu muzycznego i jest pomocne w zrozumieniu dzieła muzycznego, w „szukaniu drogi do muzyki”, „w jej zrozumieniu”²⁰.

W interpretacji ruchowej muzyki budowa formalna utworu muzycznego odzwierciedlona jest w kompozycji przestrzennej, stylistyka ruchu uzależniona jest od stylu muzycznego, a charakter i wyraz emocjonalny w muzyce wyrażany jest w ekspresji ruchu wykonawców. Tworzenie choreografii muzyki stwarza zarówno twórcom, jak i wykonawcom możliwość nie tylko poznania utworu muzycznego, ale i rozwoju wyobraźni muzyczno-ruchowej oraz koordynacji słuchowo-ruchowej. W trakcie aktu kreacji następuje rozwój świadomości ciała, umiejętności posługiwania się nim w zakresie kinesfery oraz poruszania się w przestrzeni, a także w zakresie kształtowania ruchu scenicznego zarówno indywidualnie, jak i w grupie. Wynika to bezpośrednio z narracji muzycznej i struktury formalnej danej kompozycji.

Aby podkreślić istotę interpretacji ruchowej muzyki zacytuję słowa Emila Jaques-Dalcroze’a, który w swoim kształceniu dążył do tego, aby w przyszłości można było powiedzieć: *przyjdzie czas, gdy widok poruszających się osób pozwoli słyszeć muzykę tańczących ludzkich instrumentów*²¹.

¹⁶ Jaques-Dalcroze E., *Pisma wybrane*, WSiP, Warszawa 1992, s. 63.

¹⁷ Skazińska M., *Znaczenie interpretacji ruchowej utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*, [w:] *Zeszyt Naukowy XVIII, Akademia Muzyczna, Łódź 1989*, s. 215.

¹⁸ Tamże, s. 216.

¹⁹ Ostrowska B., *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze’a*, [w:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*, Akademia Muzyczna, Łódź 2002, s. 19-20.

²⁰ Tamże, s. 20.

²¹ Brzozowska-Kuczkiewicz M., dz. cyt., s. 179.

4. Interpretacje ruchowe wybranych kompozycji Tomasza Sikorskiego

4.1. „Strings in the Earth” („Struny w ziemi”) na orkiestrę smyczkową

4.1.1. Analiza kompozycji

Utwór „Strings in the Earth” na orkiestrę smyczkową powstał na przełomie lat 1979 i 1980. Kompozycja została zadedykowana Jerzemu Maksymiukowi i Polskiej Orkiestrze Kameralnej. Jej prawykonanie odbyło się na XXIV Międzynarodowym Festiwalu „Warszawska Jesień” w roku 1980. Niezbyt duża ilość materiału muzycznego, konstrukcja utworu oraz technika repetycyjna powodują, że kompozycja prezentuje nurt minimalistyczny. Zastosowane przez kompozytora różnice dynamiczne, niewielkie zmiany w harmonice, a także obsada wykonawcza ukazują wpływy myślenia sonorystycznego²².

Tytuł utworu został zainspirowany wierszem Jamesa Joyce’a „Struny w ziemi” z tomu „Muzyka kameralna” powstałego w 1907 roku. Kompozycja Tomasza Sikorskiego jest pewnego rodzaju oddaniem wyrazu sztuki słowa – poezji – w symbolicznej poetyce muzycznej. Kontrastowe zestawienie prezentowanych w wierszu wartości pozytywnych i negatywnych kompozytor odzwierciedlił poprzez zastosowanie brzmień spokojnych i konsonansowych dla walorów pozytywnych oraz brzmień dysonansowych, bardziej wzburzonych dla cech negatywnych²³.

W materiałach źródłowych można znaleźć dwa przekłady wiersza w języku polskim: Hanny Milewskiej i Macieja Słomczyńskiego.

Tabela 1. Tekst wiersza „Strings in the Earth and Air” w oryginale Jamesa Joyce’a oraz w przekładach w języku polskim Hanny Milewskiej i Macieja Słomczyńskiego²⁴

„Strings in the Earth and Air” – „W ziemi, w powietrzu struny”		
Oryginal Jamesa Joyce’a ²⁵	Przekład Hanny Milewskiej ²⁶	Przekład Macieja Słomczyńskiego ²⁷
Strings in the earth and air Make music sweet; Strings by the river where The willows meet.	W ziemi, w powietrzu struny Brzęczą muzyką słodką, Nad rzeką wierzb korony, Gałęzie swe splatają.	Ze strun w powietrzu, w ziemi, Słodka muzyka; Ze strun, gdzie rzeki brzegi I wierzba dzika.
There’s music along the river For Love wanders there, Pale flowers on his mantle, Dark leaves on his hair.	Nad rzeką miłość idzie Na spacer przy muzyce. Kwiaty na pelerynie, Na włosach ciemne liście.	Jest nad rzeką muzyka, Miłość tam chodzi, Kwiatów płaszcz ją okrywa, Liść ciemny włosy.
All softly playing, With head to the music bent, And fingers straying Upon an instrument.	Przyroda gra cichutko Głowę ku nutom chyli. Gdy palce dotykają Strun lekko jak motyle.	Gra cała miętko, Ku muzyce głowy przegięcie, I błądzi ręką Po instrumentcie.

²² Miklaszewska J., dz. cyt., s. 70-71.

²³ www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/20-struny-w-ziemi [data dostępu: 28.04.2023].

²⁴ Opracowanie własne na podstawie materiałów źródłowych, zob. przypisy 22, 23, 24.

²⁵ www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/20-struny-w-ziemi [data dostępu: 30.04.2023].

²⁶ www.plezantropia.fora.pl/giganci-literatury,47/james-joyce,723.html [data dostępu: 18.11.2022].

²⁷ www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/20-struny-w-ziemi [data dostępu: 20.04.2023].

Kompozycja „Strings in the Earth” („Struny w ziemi”) ma budowę odcinkową, trzyczęściową ABC. Utrzymana jest w tempie Adagio. Występuje metrum zmienne:

w części a – $\frac{3}{4}$,

w części B – $\frac{5}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{7}{4}$

w części C – $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{3}{4}$

Czas trwania utworu – ok. 7 min.

Joanna Miklaszewska proponuje do analizy dzieła muzycznego nurtu minimalizmu zastosować metodę paradygmatyczno-syntagmatyczną, opartą na założeniach Nicolasa Ruweta²⁸. W oparciu o ten rodzaj analizy dzieła muzycznego, schemat formalny utworu „Strings in the Earth” („Struny w ziemi”) jest następujący:

Tabela 2. Schemat formalny utworu „Strings in the Earth” Tomasa Sikorskiego²⁹

Część	A					
Jednostka	a	b	a1	b1	a2	b2
Takty	1-4	5	6-8	9	10-12	13

Część	B														
Jednostka	c	c1	c2	c3	c2	c4	c2	c4	c2	c3	c5	c6	c7	c8	c9
Liczba powtórzeń	7x	1x	8x	4x	8x	4x	12x	4x	12x	4x	4x	4x	4x	12x	9x
Takty	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26-27	28-29	30

Część	C						
Jednostka	d	c10	c11	c12	a3	b3	b4
Takty	31-33	34	35	36	37-40	41	42

W częściach a i C występują te same ugrupowania motywiczne, co wskazuje na ich pokrewieństwo. W części B charakterystyczny jest podział na małe odcinki, oparte na interwale tercji małej w kierunku opadającym i rytmie złożonym z wartości krótszej i dłuższej.

W utworze zostały wyróżnione cztery jednostki paradygmatyczne: a, b, c i d. Jednostka a stanowi początkową grupę motywiczną, występuje w części a i C. Motyw pierwszy, składający się z dźwięków *d-g-d-f*, zaczyna się od przedtaktu i występuje w różnych wariantach melodycznych. Jego charakter jest spokojny, liryczny.

²⁸ Analiza syntagmatyczno-paradygmatyczna Nicolasa Ruweta w odniesieniu do kompozycji minimalistycznych przedstawiona została przez Joannę Miklaszewską w książce: *Minimalizm w muzyce polskiej*, dz. cyt., s. 11-14.

²⁹ Opracowanie własne na podstawie: Miklaszewska J., dz. cyt., s. 69-71.

①

Adagio meno a tempo allarg.

3 sempre sotto voce, sonore

vn I

vn II

vl

vc

cb

p *pp* *p* *mp*

Rysunek 1. Tomasz Sikorski – „Strings in the Earth”, jednostka a³⁰

Jednostka b – występująca trzy razy w części A, potem dwa razy w części C – stanowi pion akordowy, którym przedzielone są jednostki a w części A. Stanowią rodzaj wprowadzenia do harmoniczej jednostki c – w części B.

vn I

vn II

vl

vc

cb

pp

Rysunek 2. Tomasz Sikorski – „Strings in the Earth”, jednostka b³¹

Jednostka c – to para współbrzmień oraz ich warianty, oparte na tercji małej i rytmie złożonym z wartości krótszej i dłuższej (zazwyczaj ćwierćnuta i cała nuta), powtarzające się wielokrotnie (patrz schemat formalny – tabela 2), najpierw 7x, potem w transpozycji o 3 małą w dół, kolejno: 8x, 4x, 8x, 12x, 4x, 4x, 4x, 4x, 4x, a następnie jest wydłużona do 2-taktowej konstrukcji i również powtarzana kolejno: 4x, 8x, 4x. Powtarzane w tej części jednostki różnią się od siebie dynamiką i barwą. W ostatnim takcie (30.) w części B – pojawia się wariant jednostki c – w przesunięciu o sekundę małą w górę.

³⁰ Sikorski T., *Strings in the Earth* (partytura), takty 1-4.

³¹ Tamże, takt 5.

② poco animato 5/4 p

x7

②a meno mosso 4/4 mp

Rysunek 3. Tomasz Sikorski – „Strings in the Earth”, jednostki c i c1³²

Jednostka d – w całym utworze pojawia się tylko raz, na początku części C. Oparta jest na rytmie synkopowanym, jej charakter jest dynamiczny. Utrzymana jest w tempie molto agitato i w dynamice forte.

molto agitato 4/4 5/4 f

Rysunek 4. Tomasz Sikorski – „Strings in the Earth”, jednostka d³³

³² Tamże, takty 14-15.

³³ Tamże, takty 31-33.

W przebiegu całego dzieła najczęściej pojawia się jednostka c (w sumie 18 razy) oraz jednostka a (4 razy). W znacznej części są podstawą kształtowania materiału muzycznego omawianej kompozycji. Występuje zasada naprzemienności jednostek lub ich wariantów.

4.1.2. Opis interpretacji ruchowej utworu

W interpretacji ruchowej zastosowane zostało nawiązanie do *minimal art*. Bazując na powtarzalności segmentów w muzyce, wykorzystano ruch oparty na zasadzie wielokrotnych powtórzeń gestu przez jedną osobę oraz powielania danego gestu przez kolejne wykonawczynie. Uzyskano to poprzez dołączanie do gestu początkowego kolejnych osób, co w rezultacie stworzyło konstrukcję obrazu ruchowego bazującego na powielanych elementach. Każdy z segmentów: A, B i C w ruchu i w przestrzeni zakomponowany jest w odmienny sposób, a powtarzalność oraz modyfikacje poszczególnych odcinków w przebiegu muzycznym warunkują zastosowanie powyższych zasad w interpretacji ruchowej tego dzieła muzycznego.

Interpretacja ruchowa przeznaczona jest dla ośmiu wykonawczyń ubranych w złoto-czarne body oraz czarne spodnie. Kolory kostiumów nawiązują w symboliczny sposób do tytułu utworu: złoty – do metalowych strun tytułowych instrumentów, czarny – do koloru ziemi. Obowiązuje podział na dwie grupy, z których każda realizuje odpowiednio partię instrumentów o wyższej i niższej brzmieniowo skali. W koncepcji ruchowej uwzględnione są powtórzenia jednostek muzycznych, wykonywanych jako ten sam ruch lub kształtowany według zasady podobieństwa, np. w ustawieniu ciała pod innym kątem lub gest, który jest transformowany poprzez wykonanie go na różnym poziomie. Nawiązanie do tytułu odzwierciedlone jest także w doborze charakterystycznych ułożeń ramion, które są albo wyciągnięte w górę albo ułożone w kształcie okręgu.

Część a – segment a oraz jego modyfikacje – realizowany jest w ruchu z wyciągniętymi ku górze otwartymi ramionami, ustawionymi równolegle w kształcie lekko zaokrąglonym lub jedna ręka ułożona jest wyżej, a druga niżej lub jedna ręka jest ustawiona w przedłużeniu drugiej.



Zdjęcie 1. Realizacja w ruchu segmentu a – i jego modyfikacji z charakterystycznym ułożeniem ramion lekko zaokrąglonych, wyciągniętych w górę [archiwum własne³⁴]

³⁴ Wszystkie zdjęcia pochodzą z interpretacji ruchowej utworu „String in the Earth” („Struny w ziemi”) Tomasza Sikorskiego autorstwa Marzeny Kamińskiej w wykonaniu Zespołu Rytmiki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, fot. Piotr Rodak.



Zdjęcie 2. Realizacja w ruchu segmentu a – i jego modyfikacji z charakterystycznym ułożeniem ramion, wyprostowanych, wyciągniętych jedna ręka w górę, druga w dół [archiwum własne]

Segment **b** i jego modyfikacje – realizowane są w ruchu z użyciem zamkniętego, okrągłego i zatrzymywanego gestu ramion, przypominającego kształt okręgu, dłonie ułożone są jedna na drugiej.



Zdjęcie 3. Realizacja w ruchu segmentu b i jego modyfikacji z charakterystycznym gestem ramion ułożonych w kształcie okręgu – na różnym poziomie [archiwum własne]

Część **B** – segment **c** oraz jego modyfikacje – realizowany jest ruchem kołysania ciała i prowadzenia ruchu otwartych ramion w płaszczyźnie poziomej i pionowej. W szybszych tempach następuje podbiegnięcie w inne miejsce na scenie i ułożenie zamkniętego, okrągłego kształtu ramion, w geście z dłońmi ułożonymi jedna na drugiej. Kolejne wykonawczynie powielają ruch poprzedniej osoby, zwielokrotniając gest i rozszerzając w ten sposób obraz ruchowy w przestrzeni. W wolniejszych tempach występuje kołysanie i obrót z ułożeniem rąk w geście przypominającym okrąg. Ustawienie poszczególnych wykonawczyń zmienia się pod względem kierunku i ustawienia ciała – zatrzymują się raz przodem, innym razem tyłem lub w diagonalu, tworząc w ten sposób spójną bryłę, w której poszczególne osoby są zwrócone w różne strony. Zmieniają się także ich

poziomy gestów, np. jedna grupa wykonuje gest wyżej, druga niżej lub jedna w pionie, a druga w poziomie.



Zdjęcie 4. Realizacja w ruchu segmentu segmentów b oraz c i ich modyfikacji z charakterystycznym gestem ramion ułożonych w kształcie okręgu – osoby są zwrócone w odmienne kierunki, a gest usytuowany jest na różnym poziomie [archiwum własne]



Zdjęcie 5. Realizacja w ruchu segmentu segmentów b oraz c i ich modyfikacji z charakterystycznym gestem schowania ciała, wykonawczynie wykonują gest na różnych poziomach [archiwum własne]

W tej części utworu następuje pierwsza kulminacja i jest realizowana obszernym ruchem w kole. Wykonawczynie zaczynają po linii okręgu, mając jedną rękę zaplecioną o osobę stojącą obok. Kolejno realizują wykrok na lewą nogę, otwierają lewą rękę, przenoszą ciężar ciała na prawą nogę wraz z zamaszystym ruchem zamknięcia lewej ręki, wykonują obrót za prawym ramieniem.



Zdjęcie 6. Realizacja w ruchu segmentu c i jego modyfikacji – ustawienie po linii okręgu z zaplecionymi ramionami o osobę stojącą obok [archiwum własne]



Zdjęcie 7. Realizacja w ruchu segmentu c i jego modyfikacji – ustawienie w dwóch liniach w trzymaniu szeroko otwartymi rękoma [archiwum własne]

Część C – segment d – następuje druga kulminacja kompozycji. Realizowane jest energiczne wyjście wykonawczyń z koła, poszerzenie przestrzeni i ruchu w zakresie kinesfery. Zastosowane są szerokie gesty ramion, bazujące na podnoszeniu rąk w górę i opuszczaniu w dół.



Zdjęcie 8. Realizacja w ruchu segmentu d – wyjście z koła i zatrzymanie wykonawczyń z szeroko otwartymi rękoma [archiwum własne]

Powrót materiału dźwiękowego z segmentów a i b w tej części implikuje wykorzystanie elementów ruchowych przypisanych odpowiednim segmentom.

4.2. „Autograf” na fortepian

4.2.1. Analiza kompozycji

Utwór „Autograf” został napisany w 1980 roku. Jego powstanie przypada na okres intensywnego rozwoju indywidualnego języka muzycznego Tomasza Sikorskiego w latach 70. i 80. XX wieku. Kompozytor pracował wtedy szczególnie nad twórczością fortepianową. Utwory opatrzone tytułem, sugerującym rodzaj podpisu, budzą skojarzenie ukrytego przekazu kompozytora czy też pewnych zaszyfrowanych informacji. W przypadku omawianej kompozycji istnieją dwa tory myślowe. Pierwszy z nich wynika z analizy zastosowanych wysokości dźwięków: ponieważ na przestrzeni całego utworu spośród skali 12-stopniowej kompozytor nie użył ani razu dźwięku *es*, budzi to podejrzenie, że ten brak stanowi pojmowany wspak symboliczny podpis inicjału nazwiska kompozytora. Drugie przypuszczenie dotyczy tytułu kompozycji w kontekście języka muzycznego, potraktowanego jako rodzaj podpisu artystycznego czy też znak rozpoznawczy kompozytora w zakresie twórczości fortepianowej³⁵.

„Autograf” jest kompozycją niewielkiego rozmiaru, a czas trwania został określony przez kompozytora w minutażu (około 5 minut³⁶). Utwór ma strukturę modułową, a jego schemat formalny jest następujący³⁷: ABAIBC – pauza 15’ – A.

³⁵ www.sikorski.polic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/22-autograf [data dostępu: 19.02.2023].

³⁶ Nagranie wykorzystane do interpretacji ruchowej trwało 6’03”.

³⁷ www.sikorski.polic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/22-autograf [data dostępu: 19.02.2023].

Tabela 3. Schemat formalny kompozycji „Autograf” na fortepian Tomasza Sikorskiego³⁸

Segment	Takty	Metrum	Liczba powtórzeń
A	1	7 8	x3
	2	10 8	x2 x2
	3	7 8	x3
Pauza		20 8	
B	4	10 4	x3
A1	5	7 8	x3
	6	10 8	x2 x2
	7	7 8	x3
B	8	10 4	x3
Pauza		20 8	
C	9	15 4	
	10	3 4	x36
	11	5 4	x6
	12	3 4	x18
Pauza		15''	
A	16	7 8	x3
	17	10 8	x2 x2
	18	7 8	x3
Pauza		20 8	

³⁸ Opracowanie własne na podstawie zapisu nutowego utworu „Autograf” na fortepian Tomasza Sikorskiego, Współczesna Muzyka Polska, Seria utworów solistycznych, Wydawnictwo Agencja Autorska, Warszawa 1982.

„Autograf” to przykład kompozycji minimalistycznej, opartej na prostych powtórzeniach konstrukcji dźwiękowych poszczególnych segmentów utworu. Występują liczne zmiany metryczne, a także metrum zarówno ćwierćnutowe, jak i ósemkowe (zob. tabela 3). Kompozycja składa się z sześciu części zestawionych z segmentów A, B i C.

Segment a jest motoryczny, w metrum ósemkowym zmiennym – na 7 i 10, oparty na strukturach interwałowych septymy i sekundy. Dynamika – pp. Takt pierwszy – powtórzony jest trzy razy, takt drugi – dwa razy, takt trzeci – trzy razy.

Rysunek 5. Tomasz Sikorski – „Autograf” na fortepian, Segment A³⁹

Segment B – jest spokojny, liryczny, o jasnym brzmieniu. Metrum ćwierćnutowe na 10. Pomysł muzyczny oparty jest na harmonicznym współbrzmieniu o niewielkim ambitusie (undecymy), powtórzony trzy razy. Dynamika p – mp.

Rysunek 6. Tomasz Sikorski – „Autograf” na fortepian, Segment B⁴⁰

Segment C – najdłuższy, o charakterze jednostajnym, repetytywnym, ale jednocześnie niespokojnym; występują w nim największe zmiany dynamiczne: f, pp, f, pp. Metrum zmienne ćwierćnutowe na 10, 15, 3, 5, 3. Idea muzyczna oparta jest na strukturach interwałowych trytonu i septymy wielkiej. Takt 9 występuje tylko jeden raz, a kolejne takty powtarzają się wielokrotnie: takt dziesiąty – 36 razy, takt jedenasty – 3 razy, takt dwunasty – 8 razy.

³⁹ Tamże, s. 3, takty 1-3.

⁴⁰ Tamże, s. 4, takt 4.

Rysunek 7. Tomasz Sikorski – „Autograf” na fortepian, Segment C⁴¹

Ostatnią część kompozycji stanowi powtórzenie segmentu A.

4.2.2. Opis interpretacji ruchowej utworu

W interpretacji ruchowej kompozycji „Autograf” głównym założeniem było zastosowanie określonych pomysłów ruchowych dla poszczególnych segmentów, które w następstwie rozwoju utworu muzycznego poddawane zostały modyfikacjom i transformacjom w zakresie dynamiki oraz ekspresji ruchu, a także w rozplanowaniu przestrzeni.

Aдекватnie do zastosowanych w utworze trzech segmentów muzycznych – w interpretacji ruchowej wykonawczynie zostały podzielone na trzy grupy. Każdy segment muzyczny realizowany jest przez odrębną grupę pięciu osób, dla każdej grupy przewidziany został inny kolor kostiumów (grupa a – czerwony, grupa B – biały, grupa C – czarny).

Segment a realizuje grupa a w czerwonych kostiumach. Wykonawczynie poruszają się drobnymi krokami tyłem po linii okręgu, w kierunku przeciwnym do wskazówek zegara, dookoła ubranej na biało grupy B, która wyczekuje na swoją partię segmentu B, siedząc w środkowej części sceny. Grupa a zaznacza w ruchu każdy akcent metryczny w metrum $\frac{7}{8}$ poprzez naskok z wyrzuceniem rąk do przodu i skłonem sylwetki do przodu. Natomiast motyw muzyczny w metrum $\frac{10}{8}$ wykonawczynie realizują poprzez wyraźny naskok na akcent metryczny do boku z otwarciem rąk w górę i okrążeniem wokół własnej osi ciała drobnymi krokami, ale tym razem przodem do kierunku ruchu.

⁴¹ Tamże, s. 5, takty 8-12.



Zdjęcie 9. Realizacja w ruchu segmentu a [archiwum własne⁴²]

Segment **B** interpretuje ruchem grupa B, ubrana na biało. Wykonawczynie siedzą na podłodze, blisko siebie, na środku sceny, w nieregularnym kształcie. Realizują trzy współbrzmienia. Ruch polega na podniesieniu się na kolana i szybkim wyciągnięciu ramion w górę, po czym ciało powoli opada, a ręce powolnym ruchem zostają sprowadzone ku dołowi (ruch może budzić skojarzenie naśladowania pulsujących fal czy ruchu skrzydeł).



Zdjęcie 10. Realizacja w ruchu segmentu B [archiwum własne]

Segment **C** jest wykonywany przez grupę C. Wykonawczynie są ubrane na czarno i pojawiają się wraz z zaakcentowanym wejściem swojej partii na scenie nagle – zza kulis, z tyłu z prawego rogu sceny. Poruszają się, krocząc w pochylonej pozycji w wolnym tempie, jednocześnie lekko potrząsają ramionami, rozglądają się i przemieszczają w kie-

⁴² Wszystkie zdjęcia pochodzą z interpretacji ruchowej utworu „Autograf” Tomasza Sikorskiego autorstwa Marzeny Kamińskiej w wykonaniu Zespołu Rytmiki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, fot. Piotr Rodak.

runku pozostałych wykonawczyń, aby wmieszać się w grupę. Gdy dochodzą do środka, tworzą pary z osobami z grupy A. W tym odcinku w muzyce następuje kulminacja. Wykonawczynie z grupy a i C kolejno na zmianę wykonują przeskoki z asekuracją i rotacją w parze. Ruch powtarza się sześciokrotnie po linii okręgu. Po kulminacji w muzyce – osoby w grupach a i C wymieniają się rolami – wykonawczynie z grupy C pozostają na scenie, natomiast ruch przejmują wykonawczynie z grupy a – kontynuują sposób poruszania się w tym samym kierunku, podążają do lewego przedniego rogu sceny, aby pod koniec tej części ją opuścić. W trakcie realizacji omawianej części osoby przypisane do grupy B dołączają się do ruchu, aby wzmocnić jego siłę wyrazu.



Zdjęcie 11. Realizacja w ruchu segmentu C – kulminacji [archiwum własne]

Po generalnej pauzie następuje powrót muzyczny segmentu A, tym razem w ruchu wykonany jest on jednocześnie przez dwie grupy B i C, w dwóch kołach współśrodkowych, które poruszają się w przeciwnych kierunkach. Obie grupy wykorzystują ten sam ruch, który występował w części a (jak na początku interpretacji ruchowej).



Zdjęcie 12. Realizacja w ruchu segmentu a w ostatnim powtórzeniu przez dwie grupy wykonawczyń [archiwum własne]

5. Podsumowanie

Kompozycje nurtu *minimal music* stawiają przed autorem interpretacji ruchowych niemałe wyzwanie. Kształtowanie materiału dźwiękowego w sposób mało zróżnicowany, zastosowanie repetytywności oraz redukcjonizm pociągają za sobą chęć wykorzystania podobnego sposobu traktowania środków ruchowych, czyli powtarzalności w ruchu. Istotne znaczenie ma spójność warstwy dźwiękowej i ruchowej, która pozwala na zbliżenie się do muzyki i podkreślenie waloru artystycznego choreografii muzyki. O ile repetytywność w muzyce może stanowić dla słuchacza pole do głębokiego przeżycia, kontemplacji muzyki, to zastosowanie tego samego zjawiska w ruchu może być dla odbiorcy po prostu nudne. Wobec tak kształtowanego i traktowanego brzmienia homogenicznego w *minimal music* nawet minimalne zmiany w przebiegu muzycznym są mocno uwypuklone. Sednem interpretacji ruchowej utworu jest właśnie pokazanie tych niuansów w ruchu.

W trakcie procesu tworzenia choreografii muzyki dobrym rozwiązaniem jest zastosowanie takich idei i koncepcji ruchowych, które mogą być powtarzalne i podlegać modyfikacji czy transformacji, zależnie od narracji muzycznej. Repetytywność rozwiązań ruchowych należy rozpatrywać pod względem powtarzalności ruchu zarówno przebiegającego w czasie, jak i w kształtowaniu obrazu przestrzennego poprzez zwielokrotnienie gestu wykonywanego przez większą liczbę osób. Modyfikacje ruchu dotyczyć mogą poszukiwań związanych z wykorzystaniem odmiennych kierunków poruszania się w przestrzeni scenicznej, rozmaitych kierunków ustawienia ciała zatrzymanego w geście lub też kształtowania obrazu ruchowego, wykorzystującego różne poziomy poszczególnych osób w grupie. W taki sposób powstaje plastyczna bryła złożona z ciał wykonawczyń, ułożonych w gestach na różnym poziomie, zwróconych w odmiennych kierunkach, a powielanie gestów tworzy możliwości rozszerzenia obrazu ruchowego w przestrzeni scenicznej.

Literatura

- Brzozowska-Kuczkiewicz M., *Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991.
- Chłopecki A., *Chwytając muzykę za dźwięki*, Ruch Muzyczny, nr 24, 1975.
- Chłopecki A., *Cztery Dominanty*, Ruch Muzyczny, nr 24, 1989.
- Jaques-Dalcroze E., *Pisma wybrane*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- Miklaszewska J., *Minimalizm w muzyce polskiej*, Musica Jagiellonica, Kraków 2003.
- Ostrowska B., *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a*, [w:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*, Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej, Akademia Muzyczna w Łodzi, 2002.
- Sikorski T., *Autograf na fortepian (nuty)*, Współczesna Muzyka Polska, seria utworów solistycznych, Warszawa 1982.
- Sikorski T., *Strings in the Earth (partytura)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
- Skazińska M., *Znaczenie interpretacji ruchowej utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*, [w:] *Zeszyt Naukowy XVIII*, Materiały z 12 Sesji, Akademia Muzyczna, Łódź 1989.
- Skowron Z., *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Jagiellonica, Kraków 1995.

Szwarcman D., *Wspomnienie o minimal music*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70-tych*, Akademia Muzyczna, Kraków 1986.

Wójtowicz E., *Sylwetka Tomasza Sikorskiego*, Muzyka Polska 1945-95, Materiały z Sesji Naukowej, Akademia Muzyczna, Kraków 1995.

www.culture.pl/pl/tworca/tomasz-sikorski [data dostępu: 30.04.2023].

www.plezantropia.fora.pl/giganci-literatury,47/james-joyce,723.html [data dostępu: 18.11.2022].

www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/dziecinstwo-i-mlodosc [data dostępu: 30.04.2023].

www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/kariera-kompozytorska [data dostępu: 30.04.2023].

www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/osobowosc [data dostępu: 30.04.2023].

www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/biografia/zycie-w-rozpaczycy [data dostępu: 30.04.2023].

www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/20-struny-w-ziemi [data dostępu: 28.04.2023].

www.sikorski.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/22-autograf [data dostępu: 19.02.2023].

Muzyka minimalistyczna Tomasza Sikorskiego w interpretacjach ruchowych wybranych kompozycji

Streszczenie

W artykule przedstawiono zagadnienie, związane z możliwościami realizacji choreografii muzyki polskiego kompozytora nurtu *minimal music* – Tomasza Sikorskiego na przykładzie dwóch kompozycji: „Strings in the Earth” na orkiestrę smyczkową oraz „Autograf” na fortepian. Poruszono znaczenie oraz istotę używanych zamiennie terminów: interpretacja ruchowa dzieła muzycznego i choreografia muzyki. Taki specyficzny rodzaj wizualizacji muzyki istnieje jako integralna część artystyczna w metodzie Emila Jaques-Dalcroze’a i polega na ukazaniu muzyki za pomocą ekspresyjnego ruchu ciała. W tekście przedstawiono sylwetkę kompozytora Tomasza Sikorskiego i podano cechy charakterystyczne jego muzyki. Istotną częścią tekstu jest opis przykładów realizacji autorskich interpretacji ruchowych na przykładzie dwóch wybranych kompozycji. W obu przypadkach w tekście zawarto analizę formalną utworów, podano źródło inspiracji dla powstania utworu „Strings in the Earth” oraz znaczenie użycia pojęcia autograf jako tytułu dzieła na fortepian. Opis choreografii muzyki jest zilustrowany zdjęciami, pochodzącymi z autorskich choreografii muzyki. W końcowej części artykułu znajdują się wnioski, wynikające z procesu powstawania interpretacji ruchowych zacytowanych przykładów muzycznych, w których głównymi cechami charakterystycznymi, podobnie jak w sztuce *minimal art*, są redukcjonizm oraz repetytywność. Cechy te odnoszą się do różnych aspektów dzieła artystycznego i stały się polem do eksploracji tworzenia wizualizacji muzyki minimalistycznej za pomocą ruchu ciała ludzkiego. W obszarze poszukiwań środków ruchowych, koncepcji i rozwiązań ruchowo-przestrzennych, znalazły się takie idee ruchowe, które mogą podlegać modyfikacjom, transformacjom i przetworzeniom. Z uwagi na repetytywność w muzyce, również podczas kreowania choreografii muzyki wymienionych dzieł, należało uwzględnić ten element w procesie ich realizacji, traktując go z wielką uważnością, aby nie wprowadzać czynnika nudy dla odbiorców.

Słowa kluczowe: minimalizm, Tomasz Sikorski, repetytywność, interpretacja ruchowa muzyki, choreografia muzyki

Materializacja muzyki w przestrzeni wystawienniczej. Ekspozycja „Jan A.P. Marzyciel” i „Muzyka w roli głównej. Polscy kompozytorzy w amerykańskim przemyśle filmowym”

1. Wprowadzenie

Tematem tekstu jest analiza zjawiska wystawiennictwa muzycznego dokonana na dwóch przykładach: ekspozycji „Jan A.P. Marzyciel”, która odbyła się w maju 2023 roku w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie oraz „Muzyka w roli głównej. Polscy kompozytorzy w amerykańskim przemyśle filmowym”, której wernisaż odbył się 2 lipca 2023 roku w Muzeum imienia Kazimierza Pułaskiego w Warce. Opiszę strategię wystawiennicze zaproponowane przy realizacji obu projektów, sposoby opowiadania o muzyce i metody uprzestrzennienia i ufizycznienia utworu muzycznego – będącego niełatwym, choć wdzięcznym artefaktem ekspozycyjnym w nowym muzealnictwie.

2. Teoria wystawiennictwa muzycznego

Analizę rozpocznę od założeń teoretycznych, posiłkując się wynikami badań w zakresie wystawiennictwa filmowego² i narracyjnego³. Wybór ten jest podyktowany kilkoma powodami. Po pierwsze, tematyka opisywanych przeze mnie wystaw ulokowana jest na pograniczu badań nad muzyką i filmem. Po drugie, strategię wystawiennicze i sposoby wykorzystywania muzyki w przestrzeni muzealnej i galeryjnej nie odbiegają w zasadniczy sposób od analogicznych w medium filmowym. Owszem, sfera wizualna nie jest tak istotna jak obszar akustyki, ale takie zjawiska, jak: „uprzestrzennienie”, „ufizycznienie”, „cyfryzacja”, „scenograficzność” czy „emotywność” filmu i muzyki wybrzmiewa na wystawach w dość podobny sposób i opiera się zbieżnych mechanizmach prezentacyjnych. Wreszcie po trzecie, wykorzystanie paralel między obecnością filmu a obecnością muzyki na wystawach wynika z ogromnej popularności obu mediów we współczesnym wystawiennictwie narracyjnym (historycznym, edukacyjnym, fabularnym) – czyli jednym z najbardziej atrakcyjnych formatów współczesnej kultury audiowizualnej i muzealnej. W takich placówkach, jak Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Terror Háza w Budapeszcie obiekt muzealny i charakterystyczne dla tradycyjnego wystawiennictwa formy komunikacji ze zwiedzającym zanikają na rzecz silnie podkreślonej haptyczności doświadczeń odbiorczych, a także obecności w przestrzeni wystawy multimedialnych

¹ rafal.syska@uj.edu.pl, Instytut Sztuk Audiowizualnych, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie.

² Syska R., *Film w przestrzeni. Kino polskie na wystawach galeryjnych i muzealnych*, [w:] Giec M., Majer A. (red.), *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, PWSFTviT w Łodzi, Łódź 2021, s. 261-282.

³ Syska R., *Dotknięcie filmu. Techniczne uwarunkowania obecności filmu w muzeum*, [w:] Kwartalnik Filmowy, 113 (rok 2021), s. 68-90.

przetworzeń, fetyszyzacji urządzeń audiowizualnych i scenograficzności poszczególnych stanowisk ekspozycyjnych. W tym kontekście muzyka, audiosfera, film i jego post-filmowe rozszerzenia (VR, AR, *mapping*, wideoesej itd.) uległy nie tylko emancypacji i rozpoznaniu w działaniach aranżacyjno-kuratorskich, ale wręcz stały się wiodącym komponentem strategii narracyjnych.

Uobecnienie się muzyki w przestrzeni wystawienniczej nie jest więc zagadnieniem nowym. W nowoczesnym muzealnictwie narracyjnym audiosfera odgrywa ważną rolę, oddziałując zarówno na warstwę informacyjną wystaw, jak również na sferę emotywną. Towarzyszy narracji jako komponent audio-scenografii, słyszalna jest w kategoriach ambientowego tła i izolowanych dźwięków, wzmaga dramatyzm, a także lokuje zwiedzającego w czasoprzestrzennym kolorycie epoki. Bywa nie tylko narzędziem opowiadania, ale też tematem wystawy – zwłaszcza w ekspozycjach monograficznych poświęconych kompozytorom, artystom lub epokom muzycznym. Wówczas wychodzi na plan pierwszy, eksperymentując z różnymi formami komunikacji z audio-widzem.

Problematyczna jest w tych miejscach materializacja muzyki, bo wystawa muzealna jest w pierwszym rzędzie przestrzenią, dialogiem perspektyw i ruchem zwiedzającego. Obraz skupia i obramowuje obiekt. Artefakt muzealny kieruje uwagę w jedną stronę. Tymczasem muzyka i dźwięk (mimo nowych narzędzi technologicznych) buduje przekaz o wiele bardziej otwarty, rozwijający się w czasie i trudny do przestrzennego okiełznanania. Wystawa „Jan AP Marzyciel” – która będzie głównym przykładem zawartym w niniejszym tekście – zmierzyła się z tymi fundamentalnymi aporiami w mikroskali, łącząc obiekt fizyczny (instrumenty muzyczne), opowieść o procesie twórczym (partytury i dokumentacje) i recepcję muzyki (opinie krytyków i nagrody) z próbą ucieleśnienia muzyki (oraz – w konsekwencji – filmu) w formie wielkoformatowych projekcji wchodzących ze sobą w dialog i zamieniających przestrzeń wystawy w rodzaj performatywnej sceny. Drugi wybrany przeze mnie przykład rozwiązał ten problem w odmienny sposób, decydując się stworzyć w Sali wystawienniczej rodzaj widowni, w której zwiedzający, siadając na krześle, wsłuchiwał się w poszczególne utwory, oglądając na ekranie projekcję o charakterze informacyjno-prezentacyjnym. Te dwie metody – różne – należą do charakterystycznych strategii tworzenia muzycznych wystaw.

Nim przejdziemy do analizy tej konkretnej wystawy, warto wprowadzić kilka zagadnień teoretycznych, bowiem refleksja nad ekspozycjami dotyczącymi muzyki i muzyków realizuje się na przecięciu trzech obszarów badawczych: filmoznawstwa, muzykologii i wystawiennictwa. Z nich można wysnuć kilka powtarzających się antynomii, które w równym stopniu dotyczą świata wystaw filmowych, jak też muzycznych.

Po pierwsze, analizując ontologiczny aspekt obecności muzyki w przestrzeni muzeum, można dostrzec kluczowy dla tego rodzaju ekspozycji paradoks. Wystawy, w których tematem jest muzyka, życie kompozytora lub epoka muzyczna, tym się bowiem różnią od tradycyjnych projektów ekspozycyjnych, że znika na nich właściwy artefakt wystawienniczy, jakim jest muzyka. Jest ona bowiem zastępowana serią substytutów: partytur, wydań płytowych, pamiątkowych batut, fotografii, fraków dyrygenta, instrumentów muzycznych, afiszy itd. Nawet jeśli muzyka pojawia się jako „obiekt wystawienniczy” i dociera do uszu zwiedzającego za pomocą głośników lub słuchawek, to zwykle trafia do niego/niej w formach ułomnych, fragmentarycznych, przeobrażonych w rodzaj dźwiękowego kolażu. Rzadko mamy okazję wysłuchać całości utworu, rzadko też warunki odsłuchowe są komfortowe i pozwalają na zatopienie się w dziele. Częściej więc utwór

pojawia się we fragmencie, często w specjalnych stanowiskach wyposażonych w słuchawki, gdzie zwiedzający słyszy odtwarzany utwór na tzw. pętli, czasem w stanowiskach responsywnych, w których naciska odpowiedni klawisz i wybiera utwór do odsłuchania, jeszcze rzadziej w specjalnych kapsułach lub kabinach akustycznych, w których może odseparować się od pozostałej części przestrzeni wystawienniczej i ścieżki zwiedzania. Jeśli artefaktem nie jest utwór (choćby jego fragment lub kolażowe zestawienie), to częściej się staje materiał dokumentujący próby do koncertów lub sesje nagraniowe, rejestracje występów lub koncertów albo film podglądający proces komponowania. Wówczas muzyce najczęściej towarzyszy obraz – film dokumentalny, *making of*, rejestracja.

Z tej pierwszej antynomii wynika druga. Muzyka na wystawach muzealnych i galerijnych staje się „wielkim nieobecnym”, niby wybrzmiewa w pojedynczych stanowiskach, ale zwykle staje się zestawem pretekstów (przedmiotów stanowiących podstawę przygotowania utworów: kolejnych wersji partytur, listów opisujących inspiracje, rejestracji wideo aktu tworzenia czy notatek zespołu przygotowującego nagrania), paratekstów (dzieł równoległych wobec utworu muzycznego, zapisów koncertów, wydań płyt lub partytur, wywiadów z kompozytorami lub ekipą tworzącą koncert), a wreszcie posttekstów (utworów tworzonych już na pierwotnym materiale muzycznym: montażówki dzieł, wideoklipy, alternatywne wersje wcześniej dystrybuowanych treści, nagrody pozyskane za kompozycje, dowody sławy, recenzje krytyków)⁴.

Można więc przyjąć, że utwór muzyczny – jako kompletne, samowystarczalne i odrębne dzieło sztuki, „zaramowane w formie wystawienniczej”, ograniczone czasowo i udostępnione jako gotowy do odbioru produkt – na wystawie ulega koniecznemu rozproszeniu, materializując się za pośrednictwem wybranych przez kuratora interpretacji. Są nimi przede wszystkim zastępcze obiekty fizyczne – bo skoro muzyka jest bezcielesna, na wystawie potrzebuje dla swej materializacji stosowne substytuty. Artefakty te, wykorzenione z pierwotnego kontekstu, mocą muzealnej selekcji zostają wpisane w porządek relikwii⁵. Dokonuje się w tym wypadku proces podwojonej dekontekstualizacji: nie mamy tu do czynienia z pierwotnym wykorzeniem (czyli typowym dla praktyki muzealnej wyprowadzeniem obiektu z naturalnego dla siebie otoczenia – np. rzeźby kościelnej ze świątyni lub urządzenia technicznego z fabryki) i wprowadzeniem go na ekspozycję muzealną, w nowy układ zależności i znaczeń, który rzecz zamienia w artefakt⁶. W wypadku muzealnictwa muzycznego na wyjściowy mechanizm dekontekstualizacji nakłada się drugi – gdy obiekt stanowiący zaledwie egzemplifikację procesu komponowania (np. przeskalowane kolorowe partytury Krzysztofa Pendereckiego, pamiętki z gabinetu Fryderyka Chopina, instrumenty skonstruowane i używane przez Jana A.P. Kaczmarka) nie tyleż zaświadcza o swojej wartości (jako artefakt wystawienniczy), co uzyskuje ją zastępczo – jako substytut obiektu nieobecnego, czyli muzyki.

Powyższa obserwacja prowadzi nas do trzeciej antynomii charakterystycznej dla obszaru wystaw poświęconych muzyce. Chcąc bowiem uniknąć sytuacji, w której utwór muzyczny będzie kaleki i obcy, na ekspozycji musi zaistnieć w kształtach, proporcjach

⁴ Skowronek B., *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2020, s. 117-118.

⁵ Huyssen A., *Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium*, [w:] tegoż, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, London-New York 1995, s. 13-14.

⁶ Pomian K., *Zbiornice i osobliwość. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, s. 39.

i sposobach dialogowania z odbiorcą, które znacząco różnią się od tych panujących w filharmonii lub sali koncertowej. Różnica ta wiąże się nie tylko z warunkami akustycznymi, jakością dźwięku, kompletnością dzieła, ale też sytuacją motoryczną odbiorcy. Podczas gdy w operze lub mieszkaniu słuchacz jest przywiązany do fotela i jednej perspektywy oglądu, na wystawie przemieszcza się i sam (w ramach kuratorskiej narracji) obiera punkt widzenia i słyszenia dzieła. Tak jak esencją medium muzycznego jest zawarty w utworze ruch rozwijany w określonej jednostce czasu (nut, dźwięków, aktywności muzyków w orkiestrze, gry aktorów na scenie operowej), tak dla stale przemieszczającego się po wystawie odbiorcy dzieło muzyczne może niejako zatrzymać się w bezruchu, wyjść poza użytkowy kontekst i dać się wysłuchać z niejednej strony – dłużej lub krócej, z bliska lub z dala, w izolacji lub w pełnym kontekście z otoczeniem. Pasywność słuchacza zostaje zastąpiona motoryką zwiedzającego.

Wspomniane wcześniej parateksty kierują nas do czwartej antynomii. Wystawy muzyczne, podobnie jak filmowe, mogą bowiem przybierać dwie – w swej istocie sprzeczne – strategie zaangażowania słuchacza. Pierwsze z nich można byłoby nazwać *making-ofami* – wystawami, które odtwarzają proces komponowania. Działają deziluzyjnie, a atrakcyjność medium wiąże z zachwytem nad niezwykłością (a wręcz magią) procesu twórczego. Na tego rodzaju wystawach odtwarzamy (a ściślej odsłaniamy) proces komponowania. Śledzimy sieć inspiracji, analizujemy język muzyczny, rozkładamy na czynniki pierwsze genealogię poszczególnych utworów, zachwycamy się talentem, a zarazem wyjaśniamy jego mechanikę. To wystawy edukacyjne, wspierające proces kształcenia, często interaktywne, powiązane z warsztatami przystosowanymi do podstaw programowych szkolnictwa. Stanowią rodzaj wykładu, prezentacji, rekonstrukcji. Ułożone chronologicznie, w jasny sposób wyjaśniają proces twórczy, analizują epoki muzyczne, pozwalają zwiedzającemu poczuć się kompozytorem – jak w stanowiskach, w których można układać kolejność nut, rozpoznawać instrumenty muzyczne, dobierać barwę do nastroju dzieła itp.

Drugi rodzaj wystaw muzycznych można nazwać immersjami, bo pozwalają one słuchaczowi zatopić się w muzyce, działać iluzyjnie, teatralnie i performatywnie. Są one mniej zainteresowane maszyną tworzenia, a bardziej finalnym arcydziełem, któremu zwiedzający oddaje się w zachwycie. Wówczas do głosu dochodzi nie tyle sztuka kompozytora, ile unikatowość miejsca wystawy, która staje się rodzajem wyobrazonego świata przedstawionego muzyki. Działa wówczas haptycznie i wymaga od słuchacza aktywności fizycznej. Wówczas w przestrzeniach pojawiają się sofy, pufy lub miękkie wykładziny, zwiedzający może usiąść, położyć się, rozglądać wokół, a na ścianach – w formie wielkoformatowych projekcji mappingowych – wyświetlany jest szereg atrakcji wizualnych: fotografii, animacji, kolaży, plastycznych przetworzeń, przesuwających się wraz z muzyką nut na partyturze, mniej bądź bardziej abstrakcyjnych atraktorów wizualnych.

Nierzadko jest tak, że obie strategie wchodzą ze sobą w udane interakcje. Odtworzona w przestrzeni ekspozycyjnej scenografia gabinetu artysty zarówno zaświadcza o intymnym świecie kompozytora, intryguje detalem, pozwala poznać otaczającą go przestrzeń inspiracji i emocji, jak również zamienia zwiedzającego w samego protagonistę wystawy, pozwalając mu/jej przez chwilę doświadczyć tych samych nastrojów i sensualnych doznań, jakie na co dzień były udziałem kompozytora.

Na kształt współczesnego muzealnictwa muzycznego oddziałuje również gwałtowny proces digitalizacji i na nim zasadza się piąta kluczowa antynomia: realne-cyfrowe. To rewolucja nośnika i transmisji dzieła, sprowadzona do kombinatoryki zer i jedynek, pozwoliła muzykę archiwizować, modyfikować, zespałać z ciałem odbiorcy, przemieszczać z miejsca na miejsce i dostosowywać do niestandardowej przestrzeni. Niedługo muzyka i audiosfera ograniczana była na wystawie przez łatwo zużywający się nośnik (optyczny lub magnetyczny), słabą jakość głośników i niemożność synchronizacji kilku kanałów emisji. Dziś rewolucja w technice cyfrowej zaowocowała powstaniem nowych kształtów, proporcji, przestrzennych zestawień i kodów dialogowania z interfejsem. W tym wypadku film jeszcze bardziej niż muzyka stał się beneficjentem przemian, ale także muzyka okazała się niemal niezniszczalna, zdolna do wybrzmienia bez ujawnienia całej maszynierii jej „prezentacji”. Stała się jeszcze bardziej bezcielesna, wszędobylska i intymna.

Już na wstępie wspominałem, że tym, czym najbardziej różni się od filmu, to fakt jej swoistego nieokielznania. Obraz może (wręcz musi) być zaramowany, ograniczony przestrzennie, zdolny do scalenia się z konkretnym miejscem. Muzyka niekoniecznie. Na wystawie wędruje w niemal nieprzewidywalny sposób, a jej kalibracja i synchronizacja jest największą zmartwieniem kuratorów i aranżerów. Dziś jest już łatwiej. Także akustyka, dzięki nowoczesnym technologiom (głośnikom kierunkowym, plikom cyfrowym, kartom dźwiękowym w komputerach, playerom obsługującym po kilka osobnych głośników) stała się bardziej plastyczna, dostosowana do miejsca, przywiązana do konkretnej przestrzeni, a przez to bardziej cielesna, ukonkretniona fizycznie, a nie – jak to bywało – stanowiąca scenograficzne tło obiektów wystawienniczych. W konsekwencji muzyka na wystawie stała się bardziej intymna: słyszana w audioguidzie jako tło narracji, izolująca przestrzennie odbiorcę prysznicami dźwiękowymi, zwracająca na siebie uwagę niespodziewanym odgłosem zza pleców, budząca emocje cichym szeptem, delikatnym ambientem lub nagłym crescendo punktującym kuratorską narrację.

Wiele z tych zabiegów przywodzi na myśl narzędzia znane z medium filmowego. Przykładów można byłoby mnożyć – podam tylko jeden – z Terror Háza w Budapeszcie – gdy zwiedzający trafia do sali przedstawiającej pierwsze lata terroru stalinowskiego. W pomieszczeniu znajduje się ukryty za dużą konstrukcją przykrytą tytułem samochód (można przypuszczać, że jest to limuzyna jakiegoś partyjnego dostojnika lub funkcjonariuszy policji politycznej). W pewnej chwili światło przygasa, a rozświetla się ledwie żarząca poświata z wnętrza konstrukcji, dzięki czemu można zobaczyć zarys samochodu (jakby sunącego bezszelestnie ulicami nocnego Budapesztu). Wówczas jedynym komentarzem dla sytuacji plastyczno-przestrzennej jest muzyka – typowa dla szpiegowskiego dreszczowca lub thrillera. Zwiedzający zamienia się w kinowego widza, kontemplując syntetycznie ujęte reprezentacje politycznej sytuacji zawarte w mechanice kina gatunków i jego konwencji dramaturgicznych – wizualnych i muzycznych.

Tych kilka zasygnalizowanych wyżej antynomii pozwala dostrzec, z jak niełatwym do analizy i wciąż ewoluującym fenomenem mamy do czynienia. Nie zmienia to faktu, że muzyka w przestrzeni wystawienniczej obecna była od dekad i była wykorzystywana na różne sposoby – jako narzędzie dramaturgiczne w muzealnictwie edukacyjnym i historycznym, jako obiekt artystyczny w muzeum sztuki współczesnej, a także jako temat wystaw poświęconych muzyce i audiowizualności – w specjalistycznych ekspozycjach i muzeach. Dokonując wstępnej typologii miejsc i form ujawniania się muzyki w przestrzeniach wystawienniczych, wymienię dla porządku trzy zjawiska.

Pierwszy przejaw uobecniania się muzyki w przestrzeni ekspozycyjnej jest najbardziej użytkowy. Mowa tu o muzyce jako instrumencie uzupełniającym narrację kuratora i aranżera, czyli o utworze wgranym do playera i odtwarzanym przez głośniki umieszczone na wystawach. Z takimi materiałami spotykamy się już w każdym rodzaju muzeum, najczęściej zaś na ekspozycjach multimedialnych i narracyjnych, gdzie muzyka dialoguje ze scenograficzną aranżacją miejsca i bogatym zestawem wizualnych atrakcji. Chętnie jest też wykorzystywana w przeróżnych wystawach i prezentacyjno-celebracyjnym charakterze – jak na przykład podczas targów Expo. W tych miejscach muzyka zazwyczaj przyjmuje rolę ambientowego dźwięku, staje się elementem akustycznego decorum, bywa rodzajem komentarza do obiektów, a najczęściej jest nośnikiem emocji⁷.

Z opisanymi wyżej przejawami muzyczności wystaw spotykamy się przede wszystkim we współczesnych muzeach narracyjnych – kombinatach wiedzy, rozrywki i zinstytucjonalizowanej edukacji. Z muzyką jako obiektem galeryjnym obcujemy za to w muzeach sztuki współczesnej i centrach kultury cyfrowej. W tym wypadku muzyka staje się obiektem działań artystycznych, praktykowanych przez twórców sztuki nowych mediów. Nie brakuje tu narzędzi podobnych do tych, jakie dominują w muzealnictwie narracyjnym. Słyszymy różnorodne dźwięki i utwory muzyczne dobiegające z nieoczywistych miejsc, zestawione z projekcjami wideo, docierającymi do nas za pośrednictwem słuchawek, głośników kierunkowych bądź wypełniających całą przestrzeń. Odbiorca często włączony jest w aktywny proces odbioru dzieła. Może podejść bliżej, wybrać własną ścieżkę i czas trwania spektaklu. Utwór muzyczny zwykle łączy się z innymi elementami instalacji, staje się akustyczną rzeźbą, audioprzestrzenią – jest samowystarczalny, unikatowy, niepowtarzalny, dziejący się w konkretnej przestrzeni i czasie. Dzieła te spotykamy w muzeach sztuki współczesnej, galeriach, a niekiedy w formie czasowego performansu w miejscach publicznych. Przede wszystkim natykamy się na nie w centrach medialnych technologii (jak ZKM w Karlsruhe, HeK w Bazylei i Fact w Liverpoolu) oraz na festiwalach sztuki współczesnej (jak Documenta w Kassel, Ars Electronica w Linzu, Biennale w Wenecji i WRO we Wrocławiu).

Trzeci typ uobecniania się muzyki w przestrzeni muzealnej interesuje nas – dla potrzeb tego tekstu – najbardziej. To muzyka, która nie jest tłem innych zdarzeń i nie jest obiektem wystawienniczym, ale staje się tematem ekspozycji czy całych muzeów. Opowiada o sobie na różne sposoby (opisane już wcześniej). Współcześnie to potężne i osobne terytorium działań na pograniczu muzealnictwa, wystawiennictwa, historii sztuki, muzykologii i archiwistyki medialnej. W tym miejscu przyjrzyjmy się dwóm propozycjom wystawienniczym, zaczynając od tej dla nas najważniejszej, czyli „Jan A.P. Marzyciel”.

3. „Jan A.P. Marzyciel”

Celem wystawy było uhonorowanie Jana A.P. Kaczmarka, jednego z najsłynniejszych i najbardziej utytułowanych kompozytorów muzyki filmowej, w związku z jego 70. rocznicą urodzin. Wystawa została zaprezentowana w sali wystaw zmiennych i w ogrodzie Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manngha” w Krakowie, w maju

⁷ O edukacyjnej funkcji muzeów narracyjnych powstało już wiele publikacji. W tym miejscu przywołam jedynie książkę powstałą pod redakcją naukową Folgi-Januszewskiej D. i Gryglas E., *Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym*, Universitas, Kraków 2013, a także numer monograficzny rocznika „Muzealnictwo”, nr 51, 2010.

2023 roku. Za cel obrała sobie biografię i charakter twórczości kompozytora, realizując to w nowoczesnej formie ekspozycyjnej, wykorzystującej mappingi, audiowizualne eseje i bogatą audiosferę. Stała się okazją do prześledzenia kariery artysty, opierając narrację ścieżki zwiedzania na ekspozycji nieznanymi wcześniej dokumentów, partytur, instrumentów muzycznych, fotografii i pamiątek. Była nie tylko przestrzenią wiedzy o twórczości kompozytora i jego aktywności społecznej, ale też multisensualnym doświadczeniem, zaprojektowanym tak, by architektura przestrzeni wytworzyła miejsce kontemplacji, emocjonalnego przeżycia i immersyjnego zanurzenia się w audiowizualny spektakl⁸.

Wystawa nie została oparta się na ściśle linearnej strukturze opowiadania, lecz stała się zestawem powiązanych ze sobą przestrzennych plam. Całość ekspozycji została podzielona na cztery części, wydzielone lekkimi przepierzeniami, ściankami, ekspozytorami lub projekcjami. Czynność zwiedzania mogła więc przyjąć możliwie najbardziej autonomiczny i swobodny dla widza charakter. Odbiorcę prowadziły na wystawie wielkoformatowe wydruki, napisy i projekcje, wokół których pojawiły się mniejsze formy wystawiennicze, pozwalające wniknąć w szczegól, intymnie doświadczany obiekt lub ulokowany w gablocie dokument. W ten sposób zwiedzający natykał się już na początku ekspozycji na fotografię Kazimierza Macińskiego, wiejskiego felczera, a zarazem muzyka amatora, który nie tylko przygrywał do niemych filmów w lokalnym kinie, ale też stał się pierwszym nauczycielem muzyki swego wnuka – małego Jasia Kaczmarka.

Na wystawie pokazana została wędrowka Kaczmarka z barw ciemnych ku jasnym. Na pierwszych fotografiach, gdzie z niesłychaną ekspresją prowadził Orkiestrę Ósmego Dnia, wydawał się mroczny, nieprzystępny – niczym guru, mistrz ceremonii i mistyk. W wywiadach często powtarzał, że hollywoodzcy reżyserzy bali się angażować go do napisania muzyki do filmów, bo spodziewali się ponuractwa i melancholii. Ktoś, kto przyjechał z Europy Środkowej, musi mieć we krwi fatalizm – twierdzili. Kaczmarek przełamał go na emigracji. Wyjechał, by eksperymentować z komputerami, które chciał wykorzystać w muzycznych performansach. Ale w Ameryce odkrył muzykę klasyczną, orkiestrową, tonalną, opartą na jasnych barwach i klarownych motywach – bo tylko taką był w stanie wykorzystać w swej karierze.

Do Stanów Zjednoczonych trafił dwa razy. Najpierw na tournée z Orkiestrą Ósmego Dnia, w czasach beznadziei stanu wojennego, a potem już po upadku PRL-u. W Stanach Zjednoczonych jego talent odkryły amerykańskie media i już za pierwszym razem Orkiestrze udało się wydać płytę. Ale Kaczmarek wrócił do Polski, pozostał w kraju przez kolejne lata, pracował dla teatru, eksperymentował. W tym czasie tworzył niezwykle spektakle multimedialne, wyprzedzające swój czas, łączące muzykę, sztukę nowych mediów, tradycyjne instrumenty i komputery. Tak powstał performatywny koncert „Czekając na Kometę Halleya”, do realizacji którego wypożyczono 150 telewizorów z gdańskiego Unimoru, a także „Symfonia Solo”, gdzie stuosobowa publiczność, siedząc na obrotowej scenie Teatru Polskiego, oglądała projekcje wyświetlane na wielkich płachtach tiulu.

W czasie swego drugiego pobytu w USA pisał muzykę do spektakli teatralnych, potem do filmu – zwykle dla reżyserów z Polski: Agnieszki Holland i Lecha Majewskiego. Z Polski angażował też współpracowników – w tym Leszka Możdżera. Tu także nagrał

⁸ Więcej na ten temat można przeczytać w katalogu wystawy: Syska R. (red.), *Jan A.P. Marzyciel*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, Kraków 2023.

muzykę do swej najśłynniejszej, bo nagrodzonej Oscarem ścieżki do „Marzyciela” („Finding Neverland”, 2003) Marca Forstera. Do kraju wracał z bagażem fascynujących idei. Taki był festiwal „Transatlantyk”, który nie ograniczał się li tylko do przeglądu filmów, lecz stał się miejscem spotkań, projekcji, koncertów, warsztatów i konkursów dla młodych kompozytorów. Równoległe powstał Instytut „Rozbitek”, założony w zrujnowanym zamku pod Poznaniem, który stał się miejscem, gdzie mogły nabrać kształtu kariery utalentowanych muzyków, szkolonych przez zapraszanych do współpracy uznanych mistrzów. Podobną rolę odgrywały wielkoskalowe koncerty Kaczmarka, przeznaczone na chór, solistów i orkiestrę, chwalcące najbardziej wiekopomne wydarzenia z historii Polski. Stąd tak płynnie współgrają u Kaczmarka tak odmienne w ekspresji i sile wyrazu dzieła wymagające monumentalnego aparatu muzycznego i intymnego popisu solisty. Ważny w muzyce Jana jest rytm, wyrazisty, jasny, skierowany do przodu, choć uchwycony w niekończącej się pętli wariacji i przetworzeń. Nie jest to rytm wojennych marszów lub celebracyjnych pochodów, a raczej rozmarzonego eskapizmu, jasnych tonacji, krótkotrwałego zatopienia się w prywatnych fantasmagoriach i tęsknotach. Aranżacja przestrzeni wystawienniczej musiała wyjść naprzeciw charakterowi muzyki, być jej wyrazem i reprezentacją. Stąd zwiewność i lekkość konstrukcji architektonicznej, która odpowiadała muzyce Kaczmarka. Stąd mrok przestrzeni rozświetlanej jedynie projekcjami i światłem ulokowanym w gablotach, co stanowiło z kolei odpowiedź na „kinowy” charakter doświadczenia wystawowego widza.

Zwiedzający jeszcze przed wejściem do wnętrza ekspozycji był przyciągany dużym portretem Jana A.P. Kaczmarka – to kompozytor u szczytu sławy, ale zarazem świadomy swego posłannictwa, które nie ogranicza się tylko do aktu tworzenia. Widz, nim tam dotrze, mógł się zatrzymać, by zapoznać się z biogramem kompozytora, a potem spacerować między czterema strefami.

Pierwszą z nich jest „Ósmy dzień”, zainicjowany wielkoformatowym cytatem: *Muzyka była dla mnie religią, a stała się profesją*, a także portretem Kaczmarka ukazującym go podczas jednego z muzycznych performansów z lat osiemdziesiątych. W strefie tej opowiedziano dzieciństwie Kaczmarka, o hymnie, jaki ówczesny licealista skomponował dla swojej szkoły w Koninie, o wyjeździe na studia prawnicze do Poznania i o krótkim okresie terminowania u Jerzego Grotowskiego. W Poznaniu Kaczmarek założył z Grzegorzem Banaszakiem Orkiestrę Ósmego Dnia, w której stał się wirtuozem zmodyfikowanej przez siebie fidoli Fischera i zaprojektowanego przez siebie niewkacza. Występował na koncertach w całej Europie – m.in. na zakończenie Biennale w Wenecji dla 50 tysięcznej publiczności. Z tournée po Stanach Zjednoczonych przywiózł wydaną tam płytę „Music for the End”. W latach 80. komponował też muzykę do spektakli teatralnych, a w podpoznańskim Rosnówku założył dom ucieleśniający idee wolnej kreatywności, związków z przyrodą i medytacji. W ekspozytorach można było więc zobaczyć zdjęcia z rodzinnego albumu, płyty gramofonowe wydane w Stanach Zjednoczonych i Polsce, recenzje z amerykańskich czasopism, dokumentacje koncertów czy ulotki spektakli teatralnych, do których Kaczmarek napisał muzykę. Najciekawszym obiektem fizycznym strefy były niewkacz i fidola, prezentowane w wolnostojącym ekspozytorze, powiązany z filmem wyświetlanym na niewielkim ekranie, gdzie zwiedzający mógł się zapoznać z dokumentacją procesu ich konstruowania.

Druga strefa została zatytułowana „Emigracja”, a zainicjowana została cytatem: *Do Europy powinno jeździć się po idee, a realizować je w Stanach*. W przestrzeni tej

narracja koncentrowała się na drugim pobycie Kaczmarka za oceanem, gdzie kompozytor trafił w 1989 roku dzięki stypendium Departamentu Stanu. Wówczas zawiesił działalność Orkiestry Ósmego Dnia i pisał muzykę do spektakli teatralnych i filmów. Za kompozycję do spektaklu JoAnne Akalaitis „Szkoda, że ona jest ladaczną” (1991) otrzymał prestiżową Drama Desk za najlepszą muzykę teatralną roku. Zasłynął też kompozycją do „Rozkoszy” („Bliss”, 1997) Lance’a Younga, „Niewiernej” („Unfaithful”, 2002) Adriana Lyne’a, filmów Agnieszki Holland, m.in. „Całkowitego zaćmienia” („Total Eclipse”, 1995) i Lecha Majewskiego „Ewangelia według Harry’ego” („Gospel According to Harry”, 1994). W Polsce skomponował muzykę do „Quo vadis” (2001) Jerzego Kawalerowicza, a w 2005 roku otrzymał Oscara za muzykę do powstałego rok wcześniej „Marzyciela”. W ekspozytorach zwiedzający mógł zobaczyć rękopisy partytur, dokumenty produkcyjne przygotowujące rejestracje muzyki i jej synchronizację z obrazem, nagrody otrzymane za działalność w amerykańskim teatrze, a także wydania płytowe i serie fotografii Kaczmarka z filmowymi gwiazdami.

W strefie trzeciej, zatytułowanej „Wielkie idee”, zwiedzającego wita kolejny cytat z wywiadów z Kaczmarkiem: *Zawsze fascynowały mnie miejsca styku estetyki i etyki. Czy przez działanie estetyczne, przez muzykę mogę wkroczyć na teren moralności? Czy przez układ dźwięków mogę np. budować w ludziach dyspozycję do czynienia dobra?* To w tej przestrzeni Kaczmarek został sportretowany jako organizator życia kulturalnego, twórca festiwalu filmowego „Transatlantyk” i założyciel wspomnianego instytutu „Rozbitek”. W ekspozytorze pojawiają się memorabilia festiwalowe, partytury muzyczne i ulubiona batuta kompozytora. Na ścianach wiszą plakaty do kolejnych edycji festiwalu „Transatlantyk”, a także kilka nagród otrzymywanych za działalność okołomuzyczną.

Ostatnią strefą, zatytułowaną „Marzyciel” i poprzedzoną cytatem: *Mam jedną ambicję – ambicję robienia rzeczy ciekawych*, była przestrzeń poświęcona największemu triumfowi kompozytora – nagrodzonej Oscarem ścieżce do filmu Marca Forstera. To tu głównym eksponatem stała się statuetka nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej, a także współczesne instrumenty kompozytora – zwłaszcza syntezator, na którym Kaczmarek szkicował pierwsze wersje utworów. Strefa ta była w zamierzeniu służyć pozwalającą na wyjście do ogrodu, bo z wystawy każdy zwiedzający mógł przejść na ostatnią fazę wystawy, złożoną z wielkoformatowych wydruków i siedzisk, a w pierwotnej koncepcji też sączącej się z głośników muzyki. To tam, w czasie wiosennych wieczorów, zwiedzający mieli szansę zatopić się w rekonstrukcji Nibylandii.

Opisana wyżej warstwa narracyjna była zaledwie wstępem do głównej atrakcji wystawy. Na ekspozycji zastosowano bowiem kilka systemów multimedialnych. Na niewielkich tabletach, wmontowanych w ekspozytory na dokumenty, pojawiały się na slajderze te dokumenty, które nie zmieściły się w samej ekspozycji obiektów fizycznych. Obok, na ścianach, pojawiły się (po jednym na każdą strefę) telewizory wyposażone w dwie pary słuchawek, gdzie zwiedzający mógł obejrzeć i posłuchać samego kompozytora opowiadającego o jednym z etapów swego życia i kariery. W tym miejscu pojawiły się dokumentacje procesu twórczego, fragmenty rejestracji koncertów i performansów, wypowiedzi krytyków i współpracowników kompozytora.

Najważniejsze były jednak wielkoformatowe projekcje. Było ich także cztery, po jednej na każdą strefę. Na każdym z ekranów (a były nimi ściany pokryte wielowarstwowym, czarnym tulle) widz mógł zobaczyć już nie Kaczmarka, ale albo fragmenty jego filmów, albo koncertów lub spektakli teatralno-muzycznych. Problemem była akustyka

i nakładanie się dźwięku, bo – jak zostało to już wcześniej wspomniane – muzyka nie poddaje się tak łatwej manipulacji jak obraz, który można obramować, skupić w jednym miejscu, łatwo montować i zamienić w kolaż. Muzyka nie może być montowana w tak prosty sposób: wymaga wybrzmienia, nie pozwala na zwolnienie lub przyspieszenie tempa, nie reaguje dobrze na zestawienia i kolaże. Zespół kuratorsko-aranżacyjny podjął więc decyzję, by przygotować nie jeden, lecz cztery osobne materiały do wielkoformatowych projekcji, zsynchronizować je ze sobą, uruchomić w jednej chwili i pozwolić wszystkim czterem materiałom wejść ze sobą w rodzaj dialogu. Dźwięk miał docierać tylko od jednej projekcji w danej chwili. Raz z przestrzeni „Ósmego dnia”, innym razem z sali „Marzyciela”. Zwiedzający był więc co chwile zmuszany do kluczenia po przestrzeni i rozglądania się w poszukiwaniu źródła dźwięku. Dzięki półprzezroczystym przepięrzeniom i ściankom wszystkie projekcje miał w zasięgu wzroku. Nawet gdy przebywał w jednej sali, fakt uruchomienia dźwięku w innej pozwalał mu przebić się przez tiul i zobaczyć – pewnej od siebie odległości – niewyraźny, majaczący się obraz wiodący.

Nazwałem ten rodzaj ekspozycji dialogiem, bo w istocie był to bardzo ściśły dialog projekcji i dźwięków. Gdy jedna z projekcji przejmowała kontrolę nad całością ekspozycji, dominując akustycznie nad przestrzenią, wówczas pozostałe głośniki milkły. „Milkł” też obraz, który ulegał lekkiemu zszarzeniu. Tempo stawało się wolniejsze, materiał merytoryczny bardziej marginalny. Widz w naturalny sposób skupiał się wówczas na projekcji dobiegającej z innej przestrzeni. Był zatem w niekończącym się ruchu – co jest zasadniczą różnicą między doświadczeniem wystawy a sali kinowej. Tylko w jednym fragmencie spektaklu wszystkie obrazy łączyły się w jeden, gdy w kolaż został wprowadzony materiał z uroczystości wręczenia Kaczmarkowi Oscara. Wówczas na wszystkich ekranach zaczęły dominować obrazy z gali i podziękowania kompozytora. Ich kontrapunktem stały się twarze z różnych filmów i wydarzeń pozafilmowych, uchwycone w napięciu, a potem entuzjazmie – tak jakby gratulacje dla Kaczmarka składali nie tyle uczestnicy uroczystości wręczenia Oscara, ile sami bohaterowie jego filmów.

Wystawa „Jan A.P. Kaczmarek” starała się zatem połączyć dwie główne strategie muzycznego muzealnictwa – ukazując proces twórczy i biografię artysty (model *making ofu*), przestrzenią spektaklu i iluzji (model immersji). Osiągnęła to poprzez wykorzystanie technik cyfrowych i nowoczesnych urządzeń akustycznych (zwłaszcza głośników kierunkowych i programów komputerowych pozwalających na synchronizację kilku audio-wizualnych ścieżek). Odtwarzała salę kinową (zaciemnienie, blask projektora jako jedyne – poza ekspozytorami i punktowymi doświetleniami wydruków – źródło światła), ale przede wszystkim starała się uruchomić przestrzeń i zwiedzającego wciąż wchodzącego w interakcje komunikacyjne z różnymi miejscami na wystawie. Stanowiła przegląd pre- i paratekstów, ale przede wszystkim starała się zmaterializować w przestrzeni ekspozycji podstawowy artefakt wystawy – muzykę. Czyniąc to dialogiem projekcji i zwiewnością architektury.

4. „Muzyka w roli głównej”

Wystawa pod tytułem „Muzyka w roli głównej. Polscy kompozytorzy w amerykańskim przemyśle filmowym” została zorganizowana przez Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce, a jej wernisaż odbył się 2 lipca 2023 roku (czyli zaledwie jeden miesiąc po zamknięciu wystawy krakowskiej). Przedstawiła ona losy kilku polskich kompozytorów, których kariera albo związana była ze Stanami Zjednoczonymi, albo przynajmniej zaha-

czała o kino amerykańskie. Chronologicznie opowiadała o Bronisławie Kaperze, Henryku Warsie, Krzysztofie Komedzie, Krzysztofie Pendereckim, Zbigniewie Preisnerze, Wojciechu Kilarze i Janie A.P. Kaczmarmku. Nie była to więc wystawa monograficzna – jak w wypadku wystawy w Mandze, lecz poświęcona dość heterogenicznemu fenomenowi obecności polskich kompozytorów za Atlantykiem. W jednej narracji kuratorskiej połączyła kompozytorów muzyki filmowej, którzy okazjonalnie współpracowali z Hollywood (Komeda, Preisner, Kilar), z artystami, którzy związali swoją karierę tylko i wyłącznie z filmem amerykańskim (Kaper), a także artystami, których autonomiczna muzyka została wykorzystana przez hollywoodzkich reżyserów (Penderecki).

W założeniu aranżacyjnym przestrzeń wystawy nie została podzielona na żadne wewnętrzne sektory. Zwiedzający wchodził do dużej przestrzeni, witany przez znajdujące się naprzeciwko wielki napis z tytułem wystawy, stylizowany na reklamę repertuaru amerykańskich kin, umieszczaną na fasadzie budynku, tuż nad wejściem do kinowego foyer. Główna część ekspozycji znajdowała się na po prawej stronie od wejścia na wystawę. Została ona od sufitu aż po podłogę obudowana charakterystycznym obiektem architektonicznym. Siedem części tej ściany odpowiadało siedmiu kompozytorom opisanym na wystawie. Koncept aranżacyjny polegał na tym, że poszczególne elementy ściany dzieliły się w sposób kojarzący się z podziałem nut na półnuty, półnut na ćwiartki, a ćwiartki na ósemki i potem szesnastki.

Na ścianie tej, oprócz nazwiska artysty, znalazły się plakaty z filmami, do których ci kompozytorzy pisali muzykę (lub jak w wypadku Pendereckiego muzykę tę zaadaptowano). Znajdujących się w najniższej części ściany szufladach, wysuwanych przez zwiedzającego, można było znaleźć interesujące artefakty związane z twórczością poszczególnych bohaterów narracji. Nie brakło tam partytur (najczęściej oryginalnych), zaskakujących artefaktów (jak na przykład moneta wręczona przez Romana Polańskiego Krzysztofowi Komedzie), listów przedstawiających proces twórczy, certyfikatów przyznania nagród za poszczególne kompozycje oraz fotografii. Najbardziej efektowne artefakty znajdowały się na wprost zwiedzającego, w niewielkich szklanych gablotkach.

Ta część ekspozycji pełniła funkcję celebracyjno-informacyjną. Tę ostatnią rolę odgrywała również druga część ekspozycji znajdująca się naprzeciwko opisanej ściany. Znajdował się tam ekran, na który rzucany był obraz z projektora. Zwiedzający mógł usiąść na jednym z krzeseł, który układ odtwarzał niewielką salę kinową. Na ekranie można było przeczytać biogram poświęcony poszczególnym kompozytorom, wyświetlany w tak zwanej pętli. Każdej prezentacji towarzyszył motyw muzyczny skomponowany przez wówczas opisywanego artystę. Kuratorzy i aranżerzy nie pokusili się o wyświetlanie fragmentów filmów, skoncentrowali się wyłącznie na muzyce. Z jednej strony pozwoliło to na skoncentrowanie się wyłącznie na samej ścieżce dźwiękowej, ale z drugiej – utrudniło zestawienie muzyki z jej wizualnym kontekstem.

Przyczyna takiego zabiegu leżała również w trudnościach związanych z pozyskaniem praw licencyjnych, bo te nie tylko są niezwykle kosztowne – zważywszy, że większość opisywanych tu filmów pochodziła ze Stanów Zjednoczonych, ale także bardzo trudne do pozyskania na polach eksploatacji niezbędnych dla aranżacji wystawienniczej. Już wspominałem wcześniej, że dzieło filmowe nie jest pokazywane na wystawie w całości, lecz tylko we fragmentach, często kolażowych zestawieniach, pozbawionych pierwotnej integralności. Aby pokazać wyimek twórczości kompozytora, film należy przemontować, odseparować od ścieżki dźwiękowej i zmontować na nowo. A zatem problemem jest nie

tylko dotarcie do licencjodawcy – co w kinie amerykańskim wcale nie musi być tak proste, ale również wynegocjowanie stawki za każdą minutę projekcji, możliwą do akceptacji w ramach budżetu posiadanego przez instytucję organizującą ekspozycję oraz takie sformułowanie umowy, by w jej świetle mieć możliwość naruszenia zaakceptowanej wcześniej przez reżysera i producenta wersji filmu. Pamiętajmy, że tak jak na wystawie poświęconej kinu film rzadko pokazywany jest w integralnej formie, tak też utwory muzyczne ulegają różnym modyfikacjom, podporządkowując się zamysłom kuratorskim i aranżacyjnym. To, co udało się na wystawie poświęconej Janowi A.P. Kaczmarskiemu, na wystawie „Muzyka w roli głównej” zostało zastąpione odtworzeniem wyłącznie utworów muzycznych skomponowanych przez artystów.

5. Podsumowanie

Te dwie wystawy to zaledwie skromny przykład wystawiennictwa muzycznego, które – można przypuszczać – będzie coraz chętniej wykorzystywane w praktyce muzealnej i galeryjnej. Tekst ten zaledwie sygnalizuje istotne dla tego zjawiska wyzwania i możliwości rozwoju. Na osobne eseje zasługują w tym kontekście zarówno intrygujące wystawy zagraniczne, nierzadko wielkobudżetowe, jak i jeżdżące po świecie w popularnym formacie *touring exhibition* (do nich należy AR-owa wystawa „David Bowie Is”, stworzona przez Victoria and Albert Museum oraz przygotowywana przez to samo muzeum „Pink Floyd: Their Mortal Remains”). Nie sposób też przeoczyć monograficznych muzeów dedykowanych poszczególnym kompozytorom – często zamienionych w salę pamięci (bo zlokalizowanych w miejscu, gdzie artyści przyszedli na świat, tworzyli bądź umarli), a czasem stworzone od podstaw, oparte na mechanice multimedialnych wystaw edukacyjnych (jak Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie). Do tej grupy warto też dodać osobne centra dydaktyki akustycznej – jak słynny Haus der Musik w Wiedniu, który pozwala zwiedzającemu – w serii interaktywnych stanowisk – poznać tajemnice muzyki i dźwięku. Na koniec osobnym zagadnieniem i tematem potencjalnych tekstów musi być muzyka uobecniona w przestrzeniach wystaw narracyjnych, gdzie audiosfera staje się jednym z najbardziej uwznioślonych i wyemancypowanych atraktorów i instrumentów dramaturgicznych, tworząc osobny kanał produkowania znaczeń lub rodzaj wystawiennej audio-scenografii.

W tym miejscu warto raz jeszcze wrócić do zasygnalizowanych na wstępie antynomii. Na pięciu wymienionych wcześniej przeze mnie (dzieło-interpretacja, artefakt-paratekst, ruch-bezruch, making of-immersja, realność-cyfrowość) opiera się specyfika wystaw, które za temat lub narzędzie ekspozycyjne obierają tak bezcielesne i potrzebujące zastępczej materializacji media jak muzyka i film. Ten drugi potrzebuje fizycznego ekranu (może być nim ściana, tiul, podłoga, wolnostojący obiekt architektoniczny lub matryca telewizora), w każdym razie materializuje się w ramach, w kształtach i w ciężarze miejsca swego uobecniania. Muzyka wyraża się na wystawie inaczej. Jest fenomenem wypełniającym przestrzeń, ograniczanym przez ściany, objającym się o obiekty, rezonującym z większą lub mniejszą intensywnością. Film potrzebuje płaszczyzny i światła, i dopiero wtedy może wybrzmieć w sali wystaw. Pomiędzy tymi płaszczyznami rozbrzmiewa za to dźwięk i muzyka. Te nie wymagają światła, matryc, przedmiotów emitujących lub absorbujących obraz. Potrzebują za to czasu, wymagają większej spójności, gorzej znoszą montaż. Oba media – mimo różnic – nie tracą jednak swej esencjonalnej własności istnienia. Właśnie w przestrzeni ekspozycji muzealnej, wchodząc ze sobą w relacje, ukazują pełną paradoksów materialność.

Literatura

- Bal M., *Wystawa jako film*, [w:] Hussakowska M., Tatar E.M. (red.), *Display. Strategie wystawiania*, Universitas, Kraków 2012.
- Folga-Januszewska D., Gryglas E., *Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym*, Universitas, Kraków 2013.
- Huyssen A., *Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium*, [w:] tegoż, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, London-New York 1995, s. 13-14.
- Kosiewski P., *Przełomy. Propozycja innego muzeum historycznego*, Muzealnictwo, 57.
- Kowal P., Wolska-Pabian K. (red.), *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, Universitas, Warszawa-Kraków 2019.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, przeł. Pieńkos A., Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, s. 39.
- Skowronek B., *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2020, s. 117-118.
- Smolińska M., *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020.
- Syska R., *Dotknięcie filmu. Techniczne uwarunkowania obecności filmu w muzeum*, [w:] *Kwartalnik Filmowy*, 113, 2021, s. 68-90.
- Syska R. (red.), *Jan A.P. Marzyciel*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, Kraków 2023.
- Syska R., *Film w przestrzeni. Kino polskie na wystawach galeryjnych i muzealnych*, [w:] Giec M., Majer A. (red.), *Film polski współcześnie: od głównego nurtu do eksperymentu*, PWSFTviT w Łodzi, Łódź 2021, s. 261-282.

Materializacja muzyki w przestrzeni wystawienniczej. Ekspozycja „Jan A.P. Marzyciel” i „Muzyka w roli głównej. Polscy kompozytorzy w amerykańskim przemyśle filmowym”

Streszczenie

Tematem tekstu jest analiza zjawiska wystawiennictwa muzycznego, na przykładzie ekspozycji „Jan A.P. Marzyciel”, jaka miała miejsce w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie oraz „Muzyka w roli głównej. Polscy kompozytorzy w amerykańskim przemyśle filmowym”, której wernisaż odbył się 2 lipca 2023 roku w Muzeum imienia Kazimierza Pułaskiego w Warce. Uobecnienie się muzyki w przestrzeni wystawienniczej nie jest zagadnieniem nowym. W nowoczesnym muzealnictwie narracyjnym audiosfera odgrywa ważną rolę, oddziałując zarówno na warstwę informacyjną wystaw, jak również na sferę emotywną doświadczenia odbiorczego. Pełni funkcje podobne do tych, jakie praktykowane są w medium filmowym – jako towarzyszący fabule komponent audio-scenografii. Słyszalna jest w kategoriach ambientowego tła, izolowanych dźwięków wzmagających dramatyzm, komunikatu lokującego czasoprzestrzenny koloryt wystawienniczej narracji. Bywa także tematem wystawy – zwłaszcza w ekspozycjach monograficznych poświęconych kompozytorom, artystom lub epokom muzycznym. Wówczas wychodzi na plan pierwszy, eksperymentując z różnymi formami komunikacji z audio-widzem. Tak jest w Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie, Haus der Musik w Wiedniu czy na sławnej wystawie czasowej „David Bowie Is”. Problematyczne jest w tych miejscach ufizycznienie i uprzestrzennienie muzyki, bo wystawa w pierwszym rzędzie jest przestrzenią, dialogiem perspektyw i ruchem zwiedzającego. Obraz skupia i obramowuje obiekt. Muzyka i dźwięk (mimo nowych narzędzi technologicznych) buduje przekaz o wiele bardziej otwarty i trudny do okiełznania. Wystawa „Jan AP Marzyciel” zmierzyła się w mikroskali z tymi fundamentalnymi aporiami, łącząc obiekt fizyczny (instrumenty muzyczne), opowieść o procesie twórczym (partytura i dokumentacja) i recepcję muzyki (opinie krytyków i nagrody), z próbą ucieleśnienia muzyki (oraz filmu) w formie wielkoformatowych projekcji wchodzących ze sobą w dialog i zamieniających przestrzeń wystawy w rodzaj performatywnej sceny. I tej optyce poświęcone jest tekst pokonferencyjny.

Słowa kluczowe: wystawa, muzyka, film, multimedialność, muzeum

Wpływ emocji na twórczość nieprofesjonalną. Przypadek Marii Wnęk

1. *Art brut* – problematyka definicji

Emocje w życiu człowieka odgrywają niesamowicie ważną rolę i nie trzeba być artystą ani miłośnikiem sztuki, żeby je odczuwać. Dotyczą one bowiem każdego z nas, bez wyjątku. Co jednak począć, gdy trudne doświadczenia odcisną na nas tak wielkie piętno, że do końca życia będziemy mierzyć się z emocjonalnymi stygmatami, wyznaczającymi kierunek i cel naszego jestestwa?

Wpływ emocji na sztukę to zagadnienie poruszane przez wielu badaczy. Już sama teoria ekspresji, początkowo dotycząca tylko poezji i sztuki romantycznej, ale z czasem poszerzająca swoje horyzonty, głosi o istocie sztuki, którą jest przede wszystkim wyrażanie uczuć i emocji². Jest to jedna z tych bardziej istotnych funkcji twórczości, która świadczy o tym, że wszystko w procesie twórczym ma swoje źródło i nic nie dzieje się przypadkowo, wręcz przeciwnie – ogromną rolę odgrywają tu intencja oraz emocje osoby, która tworzy.

Sprawa komplikuje się nieco w momencie, kiedy chcemy mówić o zjawisku, które w latach 40. XX wieku Jean Dubuffet, francuski artysta i kolekcjoner, określił mianem *art brut*, zjawisku tak złożonym i trudnym do zdefiniowania, że do tej pory istnieje problem z wyznaczeniem jego granic. W rozumieniu Dubuffeta pojęcie *art brut* odnosi się do twórczości marginalnej, kreowanej w poczuciu odosobnienia i będącej swoistym panaceum na przetrwanie w subiektywnie trudnej codzienności, porównywalnym do powietrza, które niezbędne jest do życia. *Art brut* określa on jako wytwory stojące w opozycji do tworzenia w sposób mimetyczny czy wręcz akademicki. Mają one być wynikiem impulsu pochodzącego z wnętrza osób tworzących, niezakorzenionym w żadnym kodzie kulturowym ani wzorcu artystycznym. Aby tak się stało, należy wreszcie podkreślić, że zjawisko *art brut* dotyczy osób, dla których środowisko artystyczne jest obce i nieznane, a oni sami wolni są od jakiegokolwiek edukacji artystycznej, która mogłaby podświadomie nimi kierować i wpływać na to, co tworzą³. Zazwyczaj nie zdają sobie również sprawy z tego, że mają związek z czymś takim, jak twórczość, która może być rozpatrywana w kategoriach sztuki. Próbując ich określić, wiele środowisk wykształciło określenia, takie jak między innymi: „inni”, „z pogranicza”, „prymitywi”, „surowi”, „naiwni”, które podkreślają sposób posługiwania się przez nich środkami formalnymi oraz samego zdobywania wiedzy w zakresie technik sztuk plastycznych⁴. Co więcej, często ukrywają

¹ epmokijewska@gmail.com, Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, <https://art.umk.pl>.

² Sosnowski L., *Od emocji do ekspresji. Filozofia twórczości i odbioru sztuki*, Sztuka. Twórczość. Artysta. Wybór pism z filozofii ekspresji, Collegium Columbianum, Kraków 2011, s. 14.

³ Bouillet A., *Co to jest art brut?*, Konteksty, Polska Sztuka Ludowa, nr 1 (292), 2011, s. 141.

⁴ Łuków vel Broniszewska M., *Biografie (nie)autoryzowane. Lampart, Wiśnios, Wnęk, Gawłowa – artystki pogranicza sztuki ludowej*, [w:] Popiel M., Węgrzyn K., Kuster M. (red.), *Artyst(k)a: obecność i tożsamość. Manifestacje podmiotowości w gestach i procesach twórczych*, Wiele Krolepek, Kraków 2018, s. 9.

oni swoje prace przed światem, wstydzą się ich i traktują je jako coś niesamowicie intymnego, jako głęboko skrytą cząstkę własnej duszy, niedostępną dla świata zewnętrznego.

Należy jednak podkreślić, że zjawisko *art brut* jest na tyle złożone, że sam Jean Dubuffet poświęcił całe swoje życie na doskonalenie definicji i przeciwstawianie jej terminom, takim jak „sztuka naiwna” czy choćby „sztuka ludowa”, których podłoża należy doszukiwać się w zupełnie innym miejscu. Po tylu latach, pojęcie to wciąż nie pozostaje wpisane w żadne ramy ani dzieje historii sztuki jako takiej. Jest ono niestałe, poddawane ciągłemu procesowi definiowania i nadal nieuchwytnie dla tych, którzy chcą zamknąć je w ściśle ustalonej definicji. Być może to dobry znak, świadczący o tym, że *art brut*, zgodnie ze swoją ideą, opiera się niebezpieczeństwu, na jakie naraża je wciąż rosnące zainteresowanie i chęć dookreślenia? Nurt ten opiera się bowiem na artystycznej, dzikiej wręcz swobodzie i wolności wypowiedzi⁵. Emocje, które kierują ową twórczością, są przecież tak osobiste i nieuchwytnie, że dla każdego mogą oznaczać zupełnie coś innego, posiadać różną intensywność, oddziaływać i stymulować w całkowicie wieloraki, typowy dla konkretnej jednostki sposób.

Celem niniejszej pracy jest ukazanie i scharakteryzowanie wpływu emocji na twórczość nieprofesjonalną na przykładzie życia oraz działalności artystycznej Marii Wnęk. Skupmy się więc na trzech niezwykle ważnych zagadnieniach – źródle, znaczeniu i konsekwencjach emocji towarzyszących tytułowej artystce podczas aktów twórczych, których owoce wyrażają pewien manifest oraz odgrywają ogromną rolę, stanowiąc materialne świadectwo stanów emocjonalnych kobiety.

2. Życiorys jako praprzyczyna działalności Marii Wnęk

Jako praprzyczynę narodzin artystycznego i duchowego mikrokosmosu Marii Wnęk z całą pewnością można wskazać jej życie, a raczej trudne doświadczenia, jakich doznała na swojej życiowej drodze. I to właśnie od tego należałoby zacząć owe rozważania.

Bardzo ciężko opowiadać o życiu kobiety, wobec której pozostaje tyle niewiadomych lub dyskusyjnych, niepotwierdzonych przez lokalną społeczność bądź zwyczajnie przemilczanych spraw⁶. Postarajmy się jednak przyjrzeć przypadkowi Marii Wnęk, *artystki słynnej po całym świecie*⁷, której historia jest świadectwem tego, jak w konsekwencji trudnych życiowych doświadczeń zrodzić się może sztuka niosąca prawdę o świecie i o nas samych, sztuka szczerą i jedyną w swoim rodzaju, sztuka pełna emocji, które stają się siłą sprawczą i przyczynkiem do rozpoczęcia pędzlem malowanej drogi twórczej.

Maria Wnęk przyszła na świat 15 czerwca 1922 roku w niedużej wsi Olszanka położonej niedaleko Nowego Sącza. Pochodziła z wielodzietnej rodziny chłopskiej i z prawdopodobnie ośmiorga potomków jej rodziców – państwa Marii i Michała Wnęk – mała Maria przeżyła jako jedyna⁸. Już jako mała dziewczynka przejawiała ogromną religijność i pobożność, co ostatecznie zaprowadziło ją przed ołtarz do ślubów czystości, które dobrowolnie złożyła w wieku szesnastu lat i nigdy ich nie złamała. Jest to o tyle ważne, że praktyki religijne stały się integralną częścią jej istnienia, a sama duchowość odgrywała dla niej ogromną rolę zarówno w życiu osobistym, jak i późniejszej aktywności artystycznej.

⁵ Wilk S., *Maria Wnęk. „Malarka słynna po całym świecie”*, Muzeum Śląskie, Katowice 2011, s. 3.

⁶ Łuków vel Broniszewska M., *Biografie (nie)autoryzowane*, Muzeum Śląskie, Katowice 2021, s. 51.

⁷ *Artystka słynna po całym świecie* to określenie, którym Maria Wnęk wielokrotnie się posługiwała i utożsamiała się z nim.

⁸ Wilk S., dz. cyt., s. 5.

Maria dużą część swojego życia spędziła na pielgrzymkach. Szczególnie ukochała sobie Kalwarię Zebrzydowską, do której wybierała się przynajmniej dwa razy do roku, wracając z pamiątkami⁹, które wręczała zarówno bliskim sobie ludziom, jak i nieznanym, chcąc w ten sposób wpłynąć na ich życie duchowe, które sama ceniła sobie o wiele bardziej od doczesnego.

Ze względu na sytuację, w której znajdowała się rodzina Marii, dziewczynka zakończyła naukę na czwartej klasie szkoły podstawowej. Po latach jednak, w 1969 roku, rozpoczęła edukację uzupełniającą w szkole specjalnej dla dorosłych. Dziecięce lata jako jedyne kojarzyły jej się z całkowitą beztrudnością, miłością i akceptacją. Niestety, mama Marii zmarła, kiedy ta miała zaledwie dwadzieścia lat. Mimo to ojciec zawsze mógł liczyć na pomoc córki przy prowadzeniu gospodarstwa¹⁰. Kiedy odszedł i on, pomoc otrzymywała również macocha, której dziewczynka, według podań społeczności, nigdy nie zaakceptowała¹¹. Emocje i uczucia, jakie macocha budziła w Marii, pozostają więc pod znakiem zapytania.

Podczas swojego życia kobieta podejmowała się różnych prac. W wieku dwunastu lat pracowała przy regulacji Dunajca, gdzie cztery lata później miało dojść do nieszczęśliwego wypadku, z którego – według podań Marii – została cudownie ocalona, a potem uzdrowiona w samej Kalwarii Zebrzydowskiej¹², o czym sama często wspominała. Kobieta pracowała także przy budowach oraz sprzątała na poczcie¹³. W latach sześćdziesiątych XX wieku Maria przeprowadziła się do Nowego Sącza i tam dorabiała jako pomoc domowa. Była również zatrudniona w hotelu robotniczym oraz w mleczarni¹⁴. Wkrótce przeszła jednak na rentę inwalidzką ze względu na wypadek, którego doznała, co wiązało się z silnymi emocjami, które negatywnie wpływały na jej samopoczucie.

Z miasta często jeździła do rodzinnej wsi doglądać domu, który z czasem pozostawał w coraz gorszym stanie, co bardzo ją smuciło. Poza tym, kobieta nie była zbyt dobrze traktowana przez wiejską społeczność, dlatego każdy kolejny wyjazd wiązał się z ogromnymi emocjami, które w wyniku rozwijającej się wciąż choroby (u Marii zdiagnozowano schizofrenię) zaczęły przeradzać się w manię prześladowczą¹⁵. Uważano ją za odmieńca, nie dostrzegano w niej żadnego potencjału, drwiono z niej, co budziło w niej poczucie wstydu, a nawet złości. Sama Maria również nie troszczyła się o społeczne uznanie, wręcz przeciwnie – z czasem coraz bardziej widziała w ludziach potencjalnych wrogów zagrażających jej zdrowiu, a nawet życiu. Wpływ na taki stan rzeczy miało niewątpliwie środowisko, w jakim się wychowywała oraz choroba, która od najmłodszych lat naznaczyła ją piętnem, od którego trudno było się uwolnić, a które miało istotny wpływ na jej marginalizację i izolację w społeczeństwie. Maria spoglądała na nie bowiem pełna obaw i nieufności¹⁶. Kobieta uważała, że ludzie czyhają na jej życie, by pozbawić ją ojco-

⁹ Łuków vel Broniszewska M., dz. cyt., s. 54.

¹⁰ Wilk S., dz. cyt., s. 5.

¹¹ W wielu przypadkach relacje Marii Wnęk oraz społeczności różnią się, stąd wcześniej wspomniana trudność w ocenie wydarzeń, które często pozostają dyskusyjne.

¹² Kotarska E., *Artyści spod strzechy*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa 1993, s. 232.

¹³ Tamże, s. 234.

¹⁴ Słomska-Nowak J. (red.), *Mecenas i artyści. Kolekcja sztuki ludowej i nieprofesjonalnej Bolesława i Liny Nawrockich*, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, Toruń 2014, s. 58.

¹⁵ Wilk S., dz. cyt., s. 5.

¹⁶ Krasieńska E., *Malarstwo Marii Wnęk*, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Kraków 1983, s. 5.

wizny¹⁷, do której była niesamowicie przywiązana. Te przekonania sprawiały, że żyła w nieustannym poczuciu lęku.

Mimo że Maria od dziecka wykazywała zainteresowanie malarstwem, w rzeczywistości, w której przyszło jej żyć, niestety nie miała na to zbyt wielu możliwości. Początek jej twórczości można wyznaczyć dopiero na 1963 rok, kiedy kobieta skończyła 41 lat¹⁸. Nowy rozdział w jej życiu związany był z Nowym Sączem, w którym to trafiła do pracowni plastycznej przy Domu Kultury Kolejarza. Tam przyjęła ją pod swoje skrzydła Ewa Harsdorf¹⁹ i to właśnie tam Maria zaczęła artystycznie rozkwitać, uczęszczając jako wolny słuchacz na zajęcia plastyczne i poznając możliwości farb²⁰, które wkrótce stały się podstawowym medium jej twórczej wypowiedzi. Działalność artystyczna zaczęła sprawiać jej radość i dawała ukojenie, którego tak bardzo potrzebowała.

Nowy Sącz nie był jednak miejscem, w którym mogła zaznać całkowitego spokoju, ponieważ Maria nie do końca się w nim odnalazła. Talent kobiety wciąż pozostawał dla wielu tajemnicą, a ona sama skutecznie izolowała się od lokalnej społeczności nowosądeckiej, do której czuła pewnego rodzaju odrazę. Nie mogąc znaleźć dla siebie miejsca, często przesiadywała w kościelnych kruchtach i bez celu włóczyła się po miejskich ulicach. Żyła w ciągłym poczuciu niepokoju i niepewności, co przyniesie kolejny dzień. Mimo że niejednokrotnie wyciągano do niej pomocną dłoń, bywało, że kobieta spędzała noce na miejskim dworcu²¹. Nie potrafiła ona bowiem skorzystać z pomocy życzliwych jej osób, w jej mniemaniu jednak chcących jej zaszkodzić, co doprowadzało Marię do maniakalnego lęku i coraz większego szaleństwa. Przykładem może być choćby oferta mieszkania, którą odrzuciła ze względu na to, że owo miejsce nie spełniało jej oczekiwań. Kobieta marzyła o dużym, przestronnym mieszkaniu, gdzie mogłaby malować, odpoczywać i przyjmować gości. Była niezmiernie dumna z tego, kim jest, dlatego tym bardziej nie potrafiła zrozumieć, dlaczego inni nie chcą spełnić jej bezpośrednich życzeń. Uważała, że jako wielkiej malarce, należy jej się takie miejsce. Kiedy jednak przeprowadziła się w inne, bardzo utrudniała życie sąsiadom, których często doprowadzała do skrajnych emocji. Znosiła rzeczy znalezione w śmietnikach i nie dbała o swoje otoczenie, co budziło ogromną dezaprobatę. Po kilku latach znowu została bez dachu nad głową²². Mimo to kobieta zyskiwała coraz większe zainteresowanie jako twórczyni, a jej obrazami zaczęli interesować się między innymi kolekcjonerzy²³, wśród których należałoby wymienić choćby Bolesława Nawrockiego, któremu Maria wiele zawdzięczała, i którego uważała za swojego przyjaciela. Byli więc i tacy, których darzyła zaufaniem, co dawało jej choć odrobinę poczucia bezpieczeństwa.

Kobieta w późniejszym czasie została ubezwłasnowolniona. Właśnie wtedy, w 1982 roku, jej prawnym opiekunem stał się sołtys Olszanki, Wojciech Pasiut, którego również nie darzyła zaufaniem, uważając go za prześladowcę²⁴. Maria wielokrotnie przebywała w szpitalu psychiatrycznym w Kobierzynie, gdzie opieką otoczył ją dr Andrzej Kowal,

¹⁷ Kotarska E., dz. cyt., s. 232.

¹⁸ Wilk S., dz. cyt., s. 5.

¹⁹ Ewa Harsdorf była między innymi polską malarką, graficzką i działaczką na rzecz kultury, która od 1955 roku prowadziła amatorski zespół plastyczny przy Domu Kultury Kolejarza w Nowym Sączu.

²⁰ Słomska-Nowak J. (red.), dz. cyt., s. 58.

²¹ Wilk S., dz. cyt., s. 6.

²² Tamże.

²³ Krasieńska E., dz. cyt., s. 5.

²⁴ Kotarska E., dz. cyt., s. 231.

znany psychiatra i znawca sztuki psychopatologicznej²⁵. Posiadała tam swoją przestrzeń, w której mogła oddać się malarstwu, jednak jej zdrowie, wspierane farmakologicznie, coraz bardziej uprzykrzało jej życie, aż w końcu całkowicie podupało. Maria Wnęk, *malarka słynna po całym świecie*, odeszła 12 kwietnia 2005 roku, a jej ciało spoczywa w rodzinnej wsi Olszance.

3. Znaczenie emocji oraz ich konsekwencje, czyli obrazy duszą malowane

Te życiorysy są wszystkie moje – napisała Maria Wnęk na jednym ze swoich obrazów. Niewątpliwie wszystko, co spotkało twórczynię podczas życia, miało niebagatelny wpływ na to, w jaki sposób przyszło jej zmagać się ze światem zewnętrznym oraz wewnętrznym, czasem niezrozumiałym i trudnym do zaakceptowania ze względu na swoją złożoność, zarówno dla niej, jak i dla społeczeństwa, w którym funkcjonowała. Sama bowiem przez owe słowa identyfikowała się jako osoba rozpięta pomiędzy różnymi rzeczywistościami²⁶. I jest to całkiem zrozumiałe, zważając na postępującą chorobę psychiczną wpływającą na odbiór otaczającego świata często w sposób sprzeczny z rzeczywistością.

Wszystko, czego Maria doświadczyła, miało wpływ na jej postrzeganie świata i ludzi, a więc także na wszystko, co tworzyła i czym się otaczała. Brak zaufania to bariera, która sprawiła, że kobieta zamknęła się w sobie, a ukojenia poszukiwać zaczęła w Bogu i działalności artystycznej, którą w dużej części mu poświęciła. Jej wewnętrznemu oraz zewnętrznemu odosobnieniu towarzyszyło bowiem poczucie misji, które znalazło swój upust w osobliwej twórczości. Twórczyni uważała, że to ludzie są winni całemu złu na świecie, a sam Stwórca wyznaczył ją jaką osobę, która jest upoważniona do pouczenia i wskazywania im drogi do nawrócenia. Zadanie to traktowała niezwykle priorytetowo. Czuła się do tego wręcz zobowiązana, dlatego swoje posłannictwo dedykowała niemal całemu światu, co często podkreślała w przejmujących tekstach, które umieszczała na rewersach swoich prac.

Nagłąca wiadomość przekazana przez Pana Jezusa. Córko moja, przekaz to moje posłannictwo całemu światu – często od takich bądź podobnych słów Maria Wnęk rozpoczynała treść swojego posłannictwa mającego na celu odwieść ludzkość od grzechu i nakłonić do życia w zgodzie z nakazami boskimi. Zaraz obok, po lewej stronie, umieszczała tak zwane „zyciorysy” pełne wątków biograficznych, które tłumaczyły treść samego obrazu i zyskiwały charakter swoistych solilokwii²⁷, będących rodzajem wewnętrznych refleksji wyrażających stan emocjonalny autorki. Należy podkreślić, że dla Marii Wnęk najważniejsze były rewersy jej prac, nieco mniejszą rolę odgrywały zaś same wizerunki umieszczane na obrazach²⁸. Odwrocia obrazów wykańczała następującą adnotacją: *Maria Wnęk. Stary Sącz. Skrytka Poczтовая 148*.

Twórczyni w swoich obrazach podejmowała się różnorodnej tematyki, niemniej jednak zawsze ogromne znaczenie w jej dziełach odgrywały intensywne emocje, które jej towarzyszyły. Z uwagi na silne poczucie misji bardzo często podejmowała się tematyki

²⁵ Wilk S., dz. cyt., s. 6.

²⁶ Łuków vel Broniszewska M., „*Te życiorysy są wszystkie moje...*”. *Twórczość autobiograficzna Marii Wnęk – kobiety, artystki, posłanniczki Boga*, Poetyki czasu, miejsca i pamięci. Perspektywy ponowoczesności, Tom XVI, 2020, s. 317.

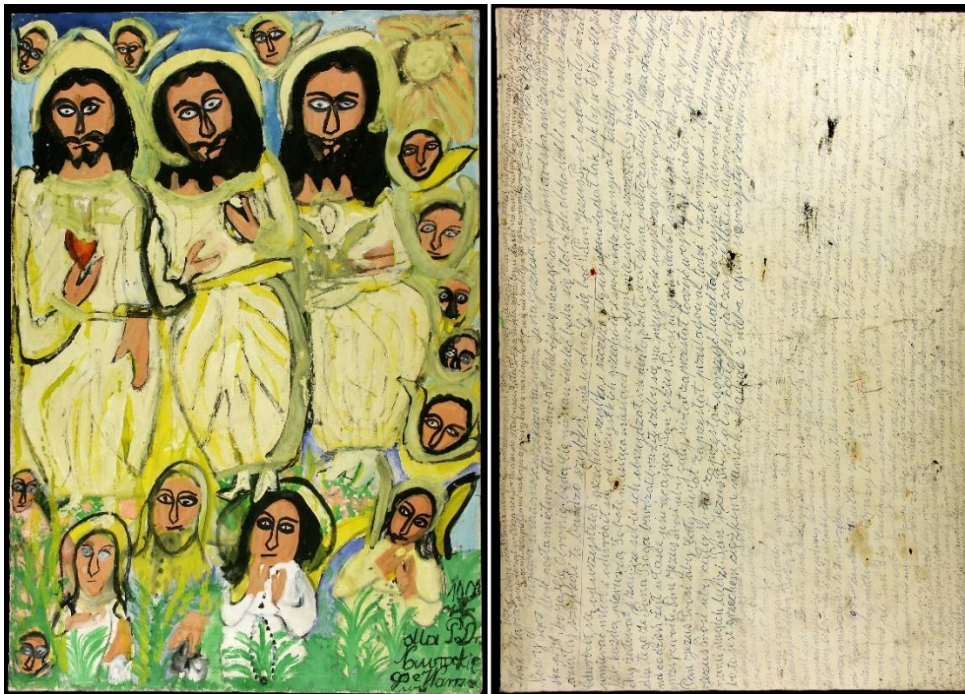
²⁷ W tym kontekście solilokwium rozumiane jest jako wewnętrzna refleksja odnosząca się do myśli, uczuć i emocji artystki; monolog refleksji niewypowiedzianych na oczach świata.

²⁸ Kotarska E., dz. cyt., s. 236.

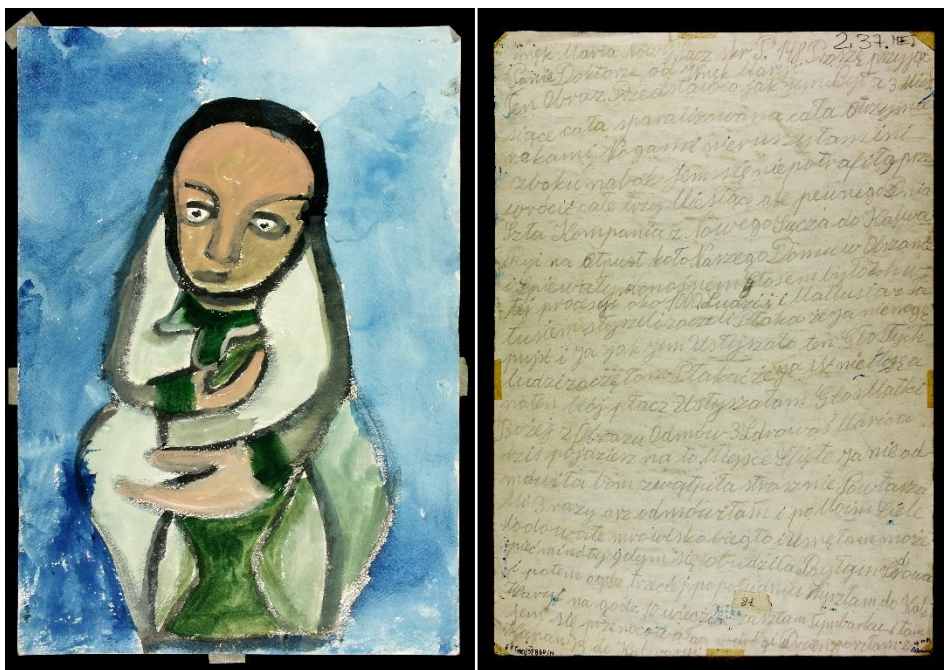
religijnej, a do jej ulubionych przedstawień tego typu należały między innymi Przemienienie Pańskie, sceny Męki Chrystusa, a także wizerunki świętych. Wśród przedstawień świętych często umieszczała również siebie, wskazując na swą zażyłość z Bogiem, który chroni ją przed wszelkim złem i często interweniuje w jej sprawie, aby ustrzec ją przed ziemską niesprawiedliwością, co ilustrują choćby obrazy: „Matka Boża ratuje Wnęk Marię” czy „Ukrycie w polach przed nieprzyjaciółmi”. Wszechogarniający strach towarzyszący artystce jest na owych dziełach dobitnie zaznaczony, co wzmacnia jeszcze przekaz umieszczony na rewersach prac.

Maria często malowała również osoby bliskie jej sercu i zaprzyjaźnione, które darzyła zaufaniem i czuła się przy nich bezpieczna. Taką postacią był zdecydowanie Bolesław Nawrocki, którego kobieta umieszcza na obrazach, takich jak „Pan dr Nawrocki ogląda obrazy” czy „Pan Nawrocki ratuje Marię Wnęk”. Przykłady te unaocniają, że mimo silnych negatywnych emocji i złych doświadczeń, mandat zaufania do ludzi nie został przez nią całkowicie wyeksploatowany, a w jej sercu wciąż tliło się światełko nadziei, że w ludziach tkwi również dobro.

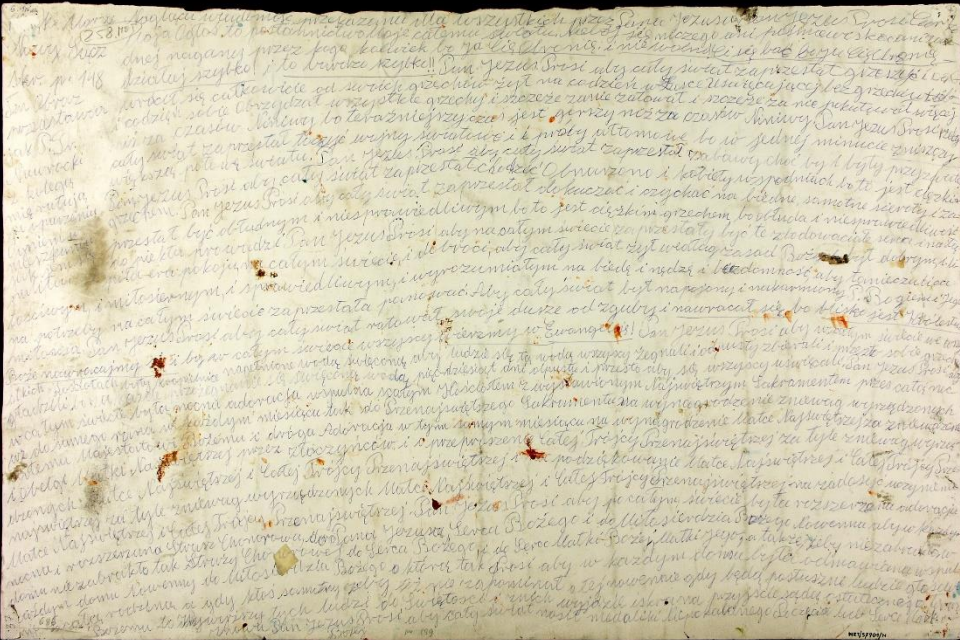
Należy podkreślić, że malarstwo Wnękowej było wynikiem wewnętrznej potrzeby wypowiedzenia się w sprawie krzywd, które w sposób prawdziwy, czasem być może i wymaginowany, dotknęły jej osobiście i zostawiły po sobie ślad w jej sercu. Były to między innymi wydarzenia z życia, które bardzo intensywnie przeżyła osobiście lub których była naocznym świadkiem. W tym kontekście można wymienić choćby paraliż, którego artystka doznała, liczne objawienia mistyczne, pożar w domu w Olszance, wyrzucenie z mieszkania czy ukrywanie się przed nieprzyjaciółmi. W swoich obrazach akcentowała także wydarzenia, które kojarzyły jej się z tymi radosnymi chwilami, kiedy czuła się bezpieczna i doceniona. Wśród takich przeżyć przytoczyć można na przykład moment ugoszczenia przez księdza Nitkę na plebani w Paszynie, oglądanie dzieł przez zainteresowanych kolekcjonerów czy w końcu ocalenie z wcześniej wspomnianego pożaru.



Fotografia 2. Maria Wnęk, „Ukrycie w polach przed nieprzyjaciółmi”, 1976/1977, technika mieszana, papier, 70,5 x 48,5 cm, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, fot. Marian Kosicki



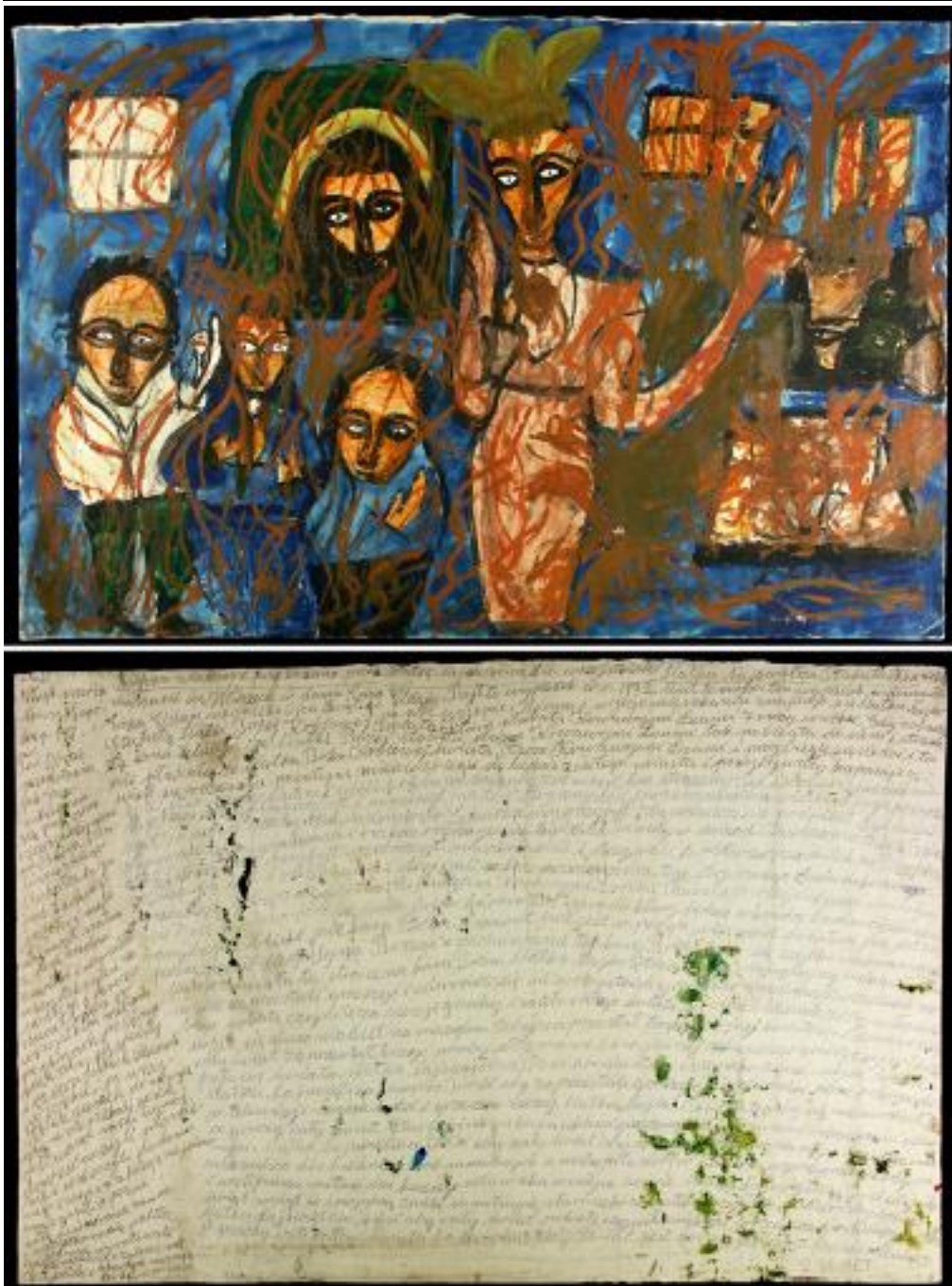
Fotografia 3. Maria Wnęk, „Trzy miesiące sparaliżowana”, 1981, akwarela, papier, 42 x 29,5 cm, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, fot. Marian Kosicki



Fotografia 4. Maria Wnęk, „Pan Nawrocki ratuje Marię Wnęk”, 1978, tempera, papier, 50 x 75 cm, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, fot. Marian Kosicki



Fotografia 5. Maria Wnęk, „Powitanie Wnęk Marii”, 1972, technika mieszana, papier, 29,5 x 42cm, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, fot. Marian Kosicki



Fotografia 6. Maria Wnęk, „Pożar domu w Olszance”, 1978, tempera, papier, 50 x 75 cm, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, fot. Marian Kosicki

Warto zwrócić uwagę na środki formalne, którymi Maria Wnęk posługiwała się w swoim malarstwie. Ogromną wagę przywiązywała bowiem do barw, za pomocą których komponowała duże płaszczyzny. Szczególnie ukochała sobie kolory, takie jak żółty z odcieniem złota, zielony oraz niebieski²⁹. To właśnie one zdradzały emocje kobiety związane z danym przedstawieniem – tak jak one, były niezwykle intensywne i wyraziste. Znaczące jest również stosowanie przez twórczynię sugestywnego koloru i stosowanie ciemnych barw do oddania tragizmu sytuacji. Barwy jasne zaś zarezerwowane były dla postaci świętych, które jednoznacznie kojarzyły jej się z dobrem i poczuciem bezpieczeństwa, czego tak bardzo jej brakowało.

Niezwykle charakterystyczne w twórczości Marii Wnęk są twarze malowanych przez nią postaci. Zazwyczaj wyłaniają się one z tła, wpatrując się w odbiorcę swoimi wielkimi, wyrazistymi oczami, swoim kształtem przypominającymi migdały. Sama twórczyni twierdziła bowiem, że: *twarz jest najpierwsza do wszystkiego*, dlatego też to właśnie oblicza malowanych przez nią bohaterów swoim magnetyzmem przyciągają wzrok, skłaniając do refleksji nad życiem artystki, ale również swoim własnym.

Elementy twórczości, takie jak zniekształcenia kończyn malowanych postaci, ornamentalne tła czy też natchnione teksty będące swoistym przesłaniem dla ludzkości można oczywiście tłumaczyć zaburzeniami psychicznymi, z którymi twórczyni borykała się przez całe życie³⁰. Byłoby to jednak zbyt uproszczenie obdarte ze sprawiedliwości. Jej malarstwo bardzo bliskie jest bowiem twórczości ekspresjonistów, którzy dążyli w swoich pracach do wydobywania zniekształconych, wręcz patologicznych zjawisk na świecie. Podobnie artystka, odwołując się do symboli skojarzeniowych, za pomocą swoich obrazów odkrywała subiektywną wizję codzienności pełną napięć i boskiego patosu. Główną rolę grają w jej twórczości emocje, mniejszą sama forma, która stanowiła tylko medium do wyrażenia tego, co zakorzenione w duszy i w sercu.

4. Podsumowanie

Maria Wnęk bezgranicznie wierzyła, że dzięki jej obrazom świat stanie się lepszym miejscem, a ludzie odwrócą się od Złego, który w jej mniemaniu wciąż próbował wtargnąć do jej życia. Jej przejmujące malarstwo było wypadkową poruszeń, uniesień, ekscytacji, a także niepokoju oraz lęku, niezwykle silnych oraz trudnych uczuć i emocji, które towarzyszyły jej każdego dnia. Twórczość, której kobieta się oddała, była pewnego rodzaju lekarstwem na wszechogarniającą samotność, wynikającą zarówno z choroby, niezrozumienia przez otoczenie oraz niemożność porozumienia się z nim. Chociaż wśród malowanych przez nią postaci pojawiali się święci czy życzliwe twarze, w tworzonych pracach dostrzec można jej największe troski i obawy, które były jednym wielu z twórczych impulsów mających wpływ na jej działalność artystyczną. Formy, które im nadawała, wynikały bowiem z wewnętrznej potrzeby, niekoniecznie zaś chęci pokazania światu swojego talentu³¹. Należałoby więc jeszcze raz podkreślić, jak ogromne znaczenie w twórczości Marii Wnęk, *artystki słynnej po całym świecie*, odgrywały emocje, bez których jej obrazy prawdopodobnie nigdy by nie powstały, a które były jedynym łącznikiem pomiędzy nią a światem zewnętrznym, który do końca pozostał dla niej niezrozumiały.

²⁹ Kotarska E., dz. cyt., s. 238.

³⁰ Lubińska-Kościółek E., *Twórcy z kręgu Art. Brut. Od społecznego wykluczenia do współtworzenia kultury symbolicznej*, Niepełnosprawność. Dyskursy pedagogiki specjalnej, nr 26, 2017, s. 238.

³¹ Bogaczyk M., *Sztuka Inna. O sztuce prymitywnej, naiwnej i surowej*, Filo-Sofija, nr 1 (6), 2006, s. 239.

Podziękowania

Chciałabym serdecznie podziękować pracownikom Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, w szczególności Panu Dyrektorowi dr. Hubertowi Czachowskiemu za możliwość wykorzystania dokumentacji fotograficznej Muzeum w niniejszej publikacji. Dziękuję również Pani mgr Bożenie Olszewskiej z Działu Sztuki i Estetyki oraz Pani mgr Jolancie Jakubowskiej z Archiwum Naukowego za życzliwą pomoc.

Oświadczenie Muzeum Etnograficznego w Toruniu

Muzeum Etnograficzne oświadcza, że nie posiada praw do publikowania wizerunku prezentowanych dzieł. Muzeum dołożyło wszelkich starań, aby odszukać spadkobierców autorów prac. Jeśli takowi istnieją, prosimy o kontakt.

Literatura

- Bogaczyk M., *Sztuka Inna. O sztuce prymitywnej, naiwnej i surowej*, Filo-Sofija, nr 1 (6), 2006, s. 239.
- Bouillet A., *Co to jest art brut?*, Konteksty, Polska Sztuka Ludowa, nr 1 (292), 2011, s. 141.
- Kotarska E., *Artyści spod strzechy*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa 1993.
- Kraśńska E., *Malarstwo Marii Wnęk*, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Kraków 1983, s. 5.
- Lubińska-Kościółek E., *Twórcy z kręgu Art. Brut. Od społecznego wykluczenia do współtworzenia kultury symbolicznej*, Niepełnosprawność. Dyskursy pedagogiki specjalnej, nr 26, 2017, s. 238.
- Łuków vel Broniszewska M., *Biografie (nie)autoryzowane. Lampart, Wiśnios, Wnęk, Gawłowa – artystki pogranicza sztuki ludowej*, [w:] Popiel M., Węgrzyn K., Kuster M. (red.), *Artyst(k)a: obecność i tożsamość. Manifestacje podmiotowości w gestach i procesach twórczych*, Wiele Kropek, Kraków 2018, s. 9.
- Łuków vel Broniszewska M., *Biografie (nie)autoryzowane*, Muzeum Śląskie, Katowice 2021, s. 51-54.
- Łuków vel Broniszewska M., „*Te życiorysy są wszystkie moje...*”. *Twórczość autobiograficzna Marii Wnęk – kobiety, artystki, posłanniczki Boga*, Poetyki czasu, miejsca i pamięci. Perspektywy ponowoczesności, Tom XVI, Wrocław 2020, s. 317.
- Słomska-Nowak J. (red.), *Mecenas i artyści. Kolekcja sztuki ludowej i nieprofesjonalnej Bolesława i Liny Nawrockich*, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, Toruń 2014, s. 58.
- Sosnowski L., *Od emocji do ekspresji. Filozofia twórczości i odbioru sztuki*, Sztuka. Twórczość. Artysta. Wybór pism z filozofii ekspresji, Collegium Columbianum, Kraków 2011, s. 14.
- Wilk S., *Maria Wnęk. „Malarka słynna po całym świecie”*, Muzeum Śląskie, Katowice 2011, s. 3-6.

Wpływ emocji na twórczość nieprofesjonalną. Przypadek Marii Wnęk

Streszczenie

Przedmiotem opracowania jest wpływ emocji na twórczość nieprofesjonalną, omówiony na przykładzie życia oraz działalności artystycznej Marii Wnęk. *Malarka słynna po całym świecie* to jedna z czołowych przedstawicielek nurtu *art brut* w Polsce. Emocje w działalności artystów nieprofesjonalnych odgrywają niebagatelną rolę i stanowią fundament pod ich spontaniczną twórczość. Zjawisko, które kilkadziesiąt lat temu

francuski artysta i kolekcjoner Jean Dubuffet określił jako *art brut*, do dziś pozostaje trudne do zdefiniowania ze względu na swoją trudną do objęcia w ramy specyfikę. Autorka w studium przypadku opierającym się na życiorysie i działalności Marii Wnęk wykazuje, że prace tworzone spontanicznie przez osoby bez formalnego wykształcenia artystycznego są przepełnione emocjami. Wyjątkowości omawianej twórczyni należy jednak doszukiwać się w fakcie, że to właśnie emocje stanowiły źródło oraz przyczynę narodzin jej artystycznego i duchowego mikrokosmosu. Doświadczenia, których doznała na swojej drodze życiowej, miały bezpośredni wpływ na jej poruszającą twórczość, przepełnioną najróżniejszymi i nierzadko skrajnymi emocjami, które towarzyszyły jej całe życie. Opracowanie podzielone zostało na kilka części. Podjęta została w nim problematyka zdefiniowania zjawiska *art brut*, następnie uwaga została skupiona na poszukiwaniach źródła, znaczenia oraz konsekwencji emocji w twórczości tytułowej artystki. Na wybranych przykładach zaprezentowane zostało również malarstwo Marii Wnęk oraz wszelkie przejawy jej artystycznej działalności. Przedstawione obrazy pochodzą ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu.

Słowa kluczowe: sztuka nieprofesjonalna, Maria Wnęk, Nikiforka, emocje, *art brut*

Krytyka kultury według Nietzschego i Foucaulta

1. Wstęp

Namysł nad kulturą niejednokrotnie przybierał wymiar krytyczny. Wielokrotnie jednak sama krytyka kultury była potępiana przez kulturowych konserwatystów jako ze swej natury destrukcyjna, a tym samym – nihilistyczna. Z drugiej strony wielu myślicieli uważało, że nie musi ona, i nie powinna, oznaczać degradowania czy odrzucania kultury jako kultury. Warto również zauważyć, że nie jest możliwe przeprowadzanie krytyki kultury, pozostając z „zewnątrz”. Oznacza to, że krytykujący zawsze pozostaje w jakimś kulturowym kręgu. Z drugiej jednak strony umiejscowienie krytykującego nie musi być określone raz na zawsze. Wydaje się bowiem, iż dzięki różnorodności kulturowego dziedzictwa możliwe jest, przynajmniej do pewnego stopnia, dokonywanie krytyki danej kultury z punktu widzenia kultury odmiennej. Krytyka jest wtedy ocenianiem, które dokonuje się wedle określonych kryteriów i zakłada preferowanie przez krytykującego kultury alternatywnej (rzeczywiście istniejącej, w przeszłości lub współcześnie bądź tylko przezeń projektowanej).

Z tego rodzaju przedsięwzięciem mamy do czynienia w przypadku Friedricha Nietzschego i Michela Foucaulta. Obaj wychodzą z założenia, sformułowanego wcześniej przez Jeana Jacquesa Rousseau, że daną kulturę należy oceniać wedle jej rzeczywistego wpływu na to, kim jesteśmy, a dokładniej – kim staliśmy się w procesie kulturowego kształtowania. Udzielając odpowiedzi na pytanie o to, kim jest człowiek nowoczesny, zarówno Nietzsche, jak i Foucault (a wcześniej Rousseau), nie kryją rozczarowania (Foucault) czy wręcz obrzydzenia (Nietzsche). Tym samym, zgodnie z przyjętym przez siebie założeniem, kierują ostrze krytyki przeciwko kulturze, która ukształtowała specyficzny dla człowieka sposób istnienia. Krytyka ta idzie w parze z przeświadczeniem, że możliwy jest inny, doskonalszy sposób istnienia.

Przekonanie to zakłada plastyczność, choć oczywiście nie nieskończoną, ludzkiej natury. Również tutaj rewolucyjne dociekania Rousseau zasadniczo pozostają w mocy. Jednakże w wyniku własnych badań Nietzsche oraz Foucault (który *notabene* otwarcie przyznawał się do czerpania inspiracji z Nietzscheańskiej filozofii²), dochodzą do radykalnie odmiennych wniosków.

Wspomniana różnica jest zresztą doskonale widoczna w odniesieniu do wszystkich poprzednich, i znakomitej większości im współczesnych oraz późniejszych, myślicieli. W dużej mierze wynika ona z zastosowania do krytyki nowoczesnej kultury metody genealogicznej, wynalezionej przez Nietzschego, a następnie przejętej i twórczo rozwi-

¹ lajczyk@poczta.onet.pl, Instytut Studiów Europejskich, Wydział Stosunków Politycznych i Międzynarodowych, Uniwersytet Jagielloński, www.uj.edu.pl.

² *Jestem po prostu Nietzscheanistą, i staram się jak to tylko możliwe, w odniesieniu do określonych zagadnień, dostrzegać z pomocą tekstów Nietzschego – lecz także z anty-nietzscheańskimi tezami (które niemniej są Nietzscheańskie!) – co można zrobić w tej lub innej dziedzinie. Nie robię niczego innego, ale staram się to robić dobrze.* Foucault M., *Dits et Ecrits*, 1954-88 (Bibliothèque des Sciences humaines), 4 t, IV, Volumes, Paris 1994, s. 704.

niętej przez Foucaulta. Genealogia pozwala inaczej spojrzeć na źródła, mechanizmy oraz etapy rozwoju kultury, a przede wszystkim – na przebiegający równolegle proces kulturowego kształtowania człowieka. Wiemy już, że końcowy (jak na razie) wytwór tego procesu nie satysfakcjonuje ani Nietzschego, ani Foucaulta, jednak uzyskany dzięki genealogii wgląd w warunki i mechanizmy *tworzenia* podmiotowości pozwala im mimo wszystko żywić nadzieję, że inny rezultat jest możliwy.

Wnioski, do jakich dochodzą Nietzsche i Foucault w wyniku refleksji nad kulturą, pozwalają im inaczej niż dotychczas spojrzeć na relacje między kulturą a ludzką naturą oraz podmiotowością. Odrzucają oni tradycyjne, substancjalne rozumienie jaźni, ujmując ją jako coś danego i zasadniczo niezmiennego w czasie. Uważają bowiem, że jest ona konstituowana przez społeczne i kulturowe praktyki. W swym ujęciu jaźni idą jednak jeszcze o krok dalej: stwierdzają, że jest możliwe, oraz wielce pożądane, kształtowanie własnych unikalnych jaźni, dokonywane poprzez adoptowanie, reinterpretowanie i aranżowanie na nowo wspomnianych praktyk. Dostrzeżenie tej możliwości każe im postawić na nowo pytanie o funkcję kultury, czyli również pytanie o zasadność i cel jej krytyki. Zgodnie z tym ujęciem kulturę należy oceniać ze względu na to, czy i na ile sprzyja wspomnianej twórczości, czynieniu dzieła sztuki z własnego, zawsze indywidualnego, istnienia. Przyjmując taki punkt widzenia, Nietzsche dokonuje krytyki kultury współczesnej oraz jej historycznych źródeł w oparciu o dwa, ściśle ze sobą powiązane, kryteria: witalne oraz estetyczne. To ostatnie kryterium odgrywa najistotniejszą rolę również w krytycznym przedsięwzięciu Foucaulta. Obaj filozofowie uważają, że właściwym uzasadnieniem i usprawiedliwieniem kultury jest jej zdolność do inspirowania i wspierania jednostek w dziele tworzenia samych siebie. Mierzona tą miarą, cała dotychczasowa kultura (z chwalebny wyjątkiem kultury greckiej) zasługuje ich zdaniem na wielce negatywną ocenę. Z drugiej jednak strony obaj uważają, że środki niezbędne do tego, by nadać kulturze właściwy kształt i znaczenie, można odnaleźć wyłącznie w jej obrębie. Obaj też twierdzą, że krytyka kultury, odpowiednio rozumiana i przeprowadzana, jest integralną częścią tego przedsięwzięcia.

2. Kultura i wyobcowanie (Rousseau i Nietzsche)

Jan Jakub Rousseau jest słusznie uważany za patrona nowoczesnej krytyki kultury³. Pozycję tę zawdzięcza między innymi temu, że zdołał wypracować wielce oryginalne i, jak się okazało, wpływowe rozwiązanie zasadniczych dylematów, które z całą mocą objawiły się w nastawionej krytycznie wobec kultury (i w dużej mierze ją rewolucjonizującą) myśli oświeceniowej. Jak pisze Schnädelbach:

W polu napięcia „kultura-natura” krytykę kultury naznacza podwójna ambiwalencja: natura jest uważana za to, co miarodajne, i za to, co należy opuścić (dzięki kulturze): i odwrotnie, kultura ma być jednocześnie tym, co podlega krytyce, i tym, co stanowi wartość⁴.

Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy w miejsce ogólnego pojęcia natury podstawimy pojęcie natury *ludzkiej*. Relacja między tymi pojęciami nie wzbudza kontrowersji, gdy zakładamy, że człowiek naturalny jest po prostu częścią szerszej rozu-

³ Zob. np. Schnädelbach H., *Kultura*, s. 560 i nn., [w:] Martens E., Schnädelbach H. (red.), *Filozofia. Podstawowe pytania*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995.

⁴ Tamże, s. 560.

mianej natury, że jego życie jest zgodne z jego własną, czyli ludzką, naturą wtedy, gdy pozostaje w harmonii z naturą. Kiedy jednak mówimy o naturze człowieka jako o czymś, co jest specyficznie ludzkie, siłą rzeczy przeciwstawiamy ją reszcie natury (na przykład rozum zostaje przeciwstawiony „czysto naturalnym” popędowi, skłonnościom czy pragnieniom). Rousseau uwzględnił wszystkie te powiązania w spójnej filozoficznej krytyce kultury. Jego dokonania w tej dziedzinie zainspirują wielu późniejszych myślicieli (między innymi Lessinga, Kanta, Hegla, Schillera czy Marksa).

Zasadnicza teza Rossowskiej krytyki jest powszechnie znana: wbrew temu, co twierdziła wcześniejsza filozofia epoki oświecenia, postęp w dziedzinie nauki i techniki nie doprowadził jego zdaniem do moralnej poprawy człowieczeństwa, lecz przeciwnie – przyczynił się do jej degradacji⁵. Ta pesymistyczna diagnoza staje się jednak punktem wyjścia dla zbudowania koncepcji, która pozwala mieć nadzieję na przezwycięzenie obecnego stanu. Rousseau głosi, że główną przyczyną naszego moralnego zepsucia jest to, że kultura wyobcowuje nas z natury. Zaraz jednak dodaje, że ten rodzaj wyobcowania jest koniecznym warunkiem rozwoju człowieczeństwa oraz że tylko dzięki spotęgowaniu i doprowadzeniu do końca tego kulturowego procesu może dojść do powtórnego pojednania (ale już na wyższym poziomie) człowieka z naturą. Zacytujmy jeszcze raz Schädelbacha:

Człowiek, wyszedłszy ze stanu naturalnego, nie utracił ani swej natury, ani więzi z zewnętrzną przyrodą, lecz tylko się z niej wyobcował, w rezultacie to, co naprawdę jest jego własne, stało się dla niego obce i teraz jako obce staje naprzeciw niemu. Jednocześnie jednak wyjście ze stanu naturalnego jest nieuniknionym warunkiem rozwoju człowieczeństwa w człowieku, „nienaturalna” kultura jest jednocześnie procesem wyobcowania i ukulturalniania człowieka naturalnego (homme sauvage – człowiek dziki), a jednak natura człowieka ma pozostać podstawą i wytyczną procesu kulturowego⁶.

Przedstawiona powyżej krytyczna koncepcja kultury opiera się na kilku założeniach, które przynajmniej w czasach Rousseau nie były powszechnie akceptowane. Po pierwsze, kultura jest rozumiana jako coś specyficznie ludzkiego, jako „sztuka” wytwarzana i powielana wyłącznie przez człowieka. Tylko człowiek jest zatem w stanie przeciwdziałać ewentualnym, negatywnym skutkom oddziaływania kultury. Jest to tym bardziej istotne, że proces ukulturalniania człowieka niekoniecznie prowadzi do jego ulepszenia czy poprawy. Bez wątplenia natomiast jest w stanie zasadniczo przekształcać istotę ludzką. Ta zdolność do transformacji każe uznać, iż człowiek jest istotą plastyczną, a co za tym idzie nie posiada niezmiennej natury. Rousseau mówi w tym kontekście o wrodzonej zdolności człowieka do samodoskonalenia. Zdolność ta odróżnia ludzi od zwierząt i to dzięki niej mogli opuścić naturalny stan zwierzęcości. Tak zwany niewinny dzikus Rousseau nie jest *jeszcze* człowiekiem. Może się nim stać i ostatecznie się staje, właśnie dzięki wspomnianej zdolności do samodoskonalenia. To jednak oznacza, że nie ma powrotu do natury (sam Rousseau, wbrew temu, co często się mu przypisuje, do takiego powrotu nie nawoływał). Przezwyciężenie wyobcowania może się dokonać nie poprzez cofnięcie się do poprzedniego stanu, lecz wręcz przeciwnie – poprzez dalsze i głębsze

⁵ Teza ta została sformułowana w rozprawie będącej odpowiedzią na konkursowe pytanie Akademii w Dijon, które brzmiało: „Czy ponowny rozkwit nauk i umiejętności przyczynił się do poprawy obyczajów?”.

⁶ Schnädelbach H., dz. cyt., s. 560.

ukulturalnienie człowieka, wynoszące jego naturę na jeszcze wyższy poziom, na którym dopiero możliwe jest pogodzenie jej z kulturą.

Ów wyższy poziom Nietzsche nazywa „udoskonaloną naturą”, podkreślając, że dopiero na tym poziomie możemy mówić o autentycznej kulturze⁷. Podobieństwo Nietzschego do Rousseau ujawnia się nie tylko w ich myśleniu o naturze i o naturalnej zdolności człowieka do samotransformacji. Obaj występują z wyjątkowo zjadliwym atakiem na moralny upadek nowoczesnego społeczeństwa, który to atak przeradza się w równie zjadliwą krytykę kultury. Karl Löwith tak oto podsumowuje ich dokonania:

Nietzsche jako krytyk zastanego świata był dla wieku XIX tym samym, kim Rousseau dla wieku XVIII. Jest on niejako rewersem Rousseau: wiąże go z nim jednakowo wnikliwa krytyka cywilizacji europejskiej, różni zaś to, że jego kryteria stanowią dokładną odwrotność Rousseau'a idei człowieka⁸.

Różnica, do której odnosi się Löwith, nie ogranicza się rzecz jasna do różnych wizji człowieczeństwa i kryteriów wartościowania istot ludzkich. Nadaje ona specyficzny kształt Nietzscheańskiej krytyce kultury.

3. Nietzsche contra Rousseau

Nietzsche jest bliski Rousseau, ponieważ tak jak on żąda przemiany natury ludzkiej, przemiany, która dla obu musi nastąpić w kontekście dekadencjonalnej cywilizacji. Tym, co ich dzieli, jest sposób, w jaki pojmują problem dekadencji, co widać w ich przeciwstawnych koncepcjach kulturywowania człowieczeństwa przyszłości. Rousseau pragnie, aby ludzkość zrealizowała, choć w zmodyfikowanej formie, swoją „naturalną dobroć”, podczas gdy Nietzsche uczy, że ludzkość musi nauczyć się, jak stać się bardziej „złą”⁹.

Umieszczając słowo „zły” w cudzysłowie, Ansell-Pearson dobrze oddaje intencje Nietzschego, który przestrzegał przecież, że jego niebezpieczne hasło „poza dobrem i złem” nie oznacza bynajmniej „poza dobrem i lichotą”¹⁰. Jeśli „dobry” znaczy dla nas to samo co „moralny” i jeśli przez moralność rozumiemy to, co zazwyczaj jest za nią uważane, to Nietzsche musiałby jawić się jako wróg dobra i nauczyciel zła. „Zły” bowiem to dla niego – niezgodny z panującą moralnością. To właśnie na tym tle rozgrywa się jego spór z Rousseau:

Również ja mówię o „powrocie do natury”, choć właściwie nie jest to ruch wstecz, lecz w górę – ku wyższej, wolnej, nawet straszliwej naturze i naturalności, takiej, która igrą, której wolno igrzać wielkimi zadaniami. /.../ Rousseau natomiast – dokąd właściwie chciał wracać? Rousseau, ten pierwszy człowiek nowoczesny, ten idealista i canaille w jednej osobie; który potrzebował „godności” moralnej, by wytrzymać własny widok. /.../ Nienawidzę Rousseau także w kontekście rewolucji: jest ona historycznym wyrazem tej dwoistości idealisty i canaille. /.../ Doktryna równości! ...Nie ma bardziej trującej trucizny:

⁷ Zob. Nietzsche F., *Schopenhauer jako wychowawca*, [w:] tegoż, *Niewczesne rozważania*, przeł. Łukasiewicz M., Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1996, s. 173 oraz *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, dz. cyt., s. 168.

⁸ Löwith K., *Od Hegla do Nietzschego*, przeł. Gromadzki S., Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 317.

⁹ Ansell-Pearson K., *Nietzsche contra Rousseau*, Cambridge University Press, 1996, s. 19-20.

¹⁰ Nietzsche F., *Z genealogii moralności*, przeł. Sowiński G., Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 61.

albowiem doktryna ta zdaje się propagować samą sprawiedliwość, podczas gdy w rzeczywistości stanowi jej koniec... „Równym równe, nierównym nierówne” – to byłoby prawdziwa mowa sprawiedliwości: a nierównych nigdy nie czynić równymi, co wynika z powyższego¹¹.

Moralność jest według Nietzschego systemem myśli, który usiłuje narzucić jednakowe dla wszystkich, zrównujące każdego z każdym, standardy dobra i zła, odcinając w ten sposób życie od tego, co jest źródłem jego żywotności i bogactwa. Dlatego „powrót” do natury jest dla niego ruchem wynoszącym ponad moralność – ku temu, co w naturze sprzeciwia się (panującej) moralności, ku temu, czemu w naturze sprzeciwia się moralność. Rousseau ma według Nietzschego rację, nisko oceniając stan współczesnej kultury. Niesłusznie jednak – aczkolwiek całkowicie zgodnie z własnymi przekonaniem i z własną naturą – ocenia ją z punktu widzenia moralności. Źródło upadku tkwi bowiem nie gdzie indziej niż w samej moralności:

Przeciwko Rousseau’owi. – Jeżeli to prawda, iż w cywilizacji naszej jest coś nikczemnego: to macie do wyboru wnioskować dalej z Rousseau’em: „ta nikczemna cywilizacja winna jest naszej zdrożnej moralności”, lub na odparcie wysnuć wniosek „nasza dobra moralność winna jest tej nędznej cywilizacji. Nasze słabe niemęskie pojęcia o dobru i złu, jako też ich olbrzymia przewaga nad ciałem i duszą, spowodowały w końcu osłabienie wszystkich ciał i wszystkich dusz i złamały ludzi samodzielnych, niezależnych, nieuleklnionych, te podpory silnej cywilizacji”¹².

Z cytowanych powyżej wypowiedzi łatwo wywnioskować, co według Nietzschego powinno być właściwym kryterium krytycznej oceny kultury: coś, czemu jego zdaniem przeciwstawia się moralność, a co jest zarazem przeciwstawne wobec moralności. Tym czymś, jak się dowiadujemy, jest natura i naturalność, ale taka, która jest *wyżynna, wolna, nawet straszliwa*, która *igra, której wolno igrać wielkimi zadaniami*; natura i naturalność, która wzmacnia ciała oraz dusze, umożliwiając pojawianie się ludzi *samodzielnych, niezależnych, nieuleklnionych*, wyjątkowych i wybitnych, którzy są *podporami silnej cywilizacji*.

Słów „natura” i „naturalność” Nietzsche używa zamiennie ze słowem „życie”, dając w ten sposób do zrozumienia, że interesuje go nade wszystko natura w człowieku, naturalność ludzkiego istnienia. Jest to oczywiste, gdy naturze (życiu) przeciwstawia właśnie moralność i za „zgodne z naturą” uznaje nadzwyczajne jednostki. W „Schopenhauer jako wychowawca” mówi zresztą wprost o zależności między naturą, wybitnymi jednostkami a kulturą:

Pytanie brzmi /.../ tak: kiedy indywidualne życie zyskuje najwyższą wartość, najgłębsze znaczenie? Kiedy najmniej się marnuje? Na pewno tylko wtedy gdy żyjesz na użytek najbardziej wyjątkowych i wartościowych egzemplarzy, a nie na użytek większości, to znaczy egzemplarzy pojedynczo mniej wartościowych. I takie właśnie przekonanie należy wszczepiać młodemu człowiekowi i kultywować, ażeby sam poniekąd pojmował siebie jako nieudane dzieło natury, ale zarazem jako świadectwo najwyższych i najwspanialszych zamysłów tej artystki

¹¹ Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz*, przeł. Sowiński G., Wydawnictwo A, Kraków 2000, s. 113.

¹² Nietzsche F., *Jurzenka*, przeł. Wyrzykowski S., Warszawa 1907, s. 169-170.

*/.../. Taka gotowość stawia go w kręgu kultury; kultura jest bowiem dzieckiem indywidualnego samopoznania i niezadowolenia z siebie /.../ celem kultury jest wylanianie prawdziwych ludzi i nic innego*¹³.

Nietzsche nawiązuje tutaj do koncepcji kultury jako drugiej, udoskonalonej natury: młody człowiek realizuje właściwy cel kultury, gdy wznosi się na najwyższy możliwy poziom swojej natury. Z kolei stwierdzając, iż osiągnięcie takiego stanu jest najwyższym i najwspanialszym zamysłem samej natury, pokazuje, idąc drogą wskazaną przez Rousseau, w jaki sposób może dokonać się przewyciężenie koniecznego wyobcowania człowieka przez kulturę, a zatem pojednanie kultury z naturą. Dopiero dzięki takiemu pojednaniu, dodaje Nietzsche, możliwe jest usprawiedliwienie natury. Jak pisze:

*Geniusz jest powołany, by usłyszeć, czy on sam, wyborny owoc żywota, gotów jest usprawiedliwiać życie w ogóle; wspaniały twórczy człowiek odpowiedzieć ma na pytanie: „Czy ty w głębi serca apróbujesz to istnienie? Wystarcza ci ono? Chcesz być jego rzecznikiem, jego zbawcą? Albowiem dość będzie jednego prawdziwego tak z twoich ust – a owo tak ciężko oskarżane życie będzie wolne”*¹⁴.

Oskarżanie i krępowanie życia jest, jak już wiemy, domeną moralności. Jeśli zatem oceniamy kulturę z punktu widzenia życia, nie możemy uznawać jej za zjawisko moralne. Musimy zwrócić się ku dziedzinie, która jest w stanie usprawiedliwić życie, która może być przestrzenią dla pojednania natury z kulturą. W „Narodzinach tragedii” Nietzsche uznaje, iż taką dziedziną jest sztuka. Przykładem jest według niego religia grecka, *artystyczny pośredni świat Olimpijczyków*, stworzony dzięki instynktowi piękna, który *powołuje do istnienia sztukę jako uwodzące do dalszego życia uzupełnienie i dopełnienie bytowania*¹⁵. Sztuka nie potępia i nie neguje, niczemu nie zaprzecza, przeciwnie – przekształcając i uwznioślając uwodzi do afirmowania *wszystkich* stron istnienia. Tym zasadniczo różni się od moralności, bo jak pisze Nietzsche: *Tu przemawia do nas tylko bujne, triumfalne nawet istnienie, w którym ubóstwione zostało wszystko, co istnieje, niezależnie od tego czy jest dobre, czy złe*¹⁶.

Starożytnych Greków uważał Nietzsche za najbardziej udany, najpiękniejszy, oglądany z największą zawiścią, najbardziej uwodzący do życia rodzaj dotychczasowego człowieka¹⁷. Dlatego właśnie do nich zwracał się z pytaniem o sztukę. Dzięki sztuce Grecy zdołali uporać się z przerażającymi prawdami o rzeczywistości: z bezwartościowością świata i bezsensem ludzkiego życia – i uczynić istnienie nie tylko znośnym, ale godnym najwyższej pochwały. O tym, jak tego dokonali, pisze Nietzsche w „Narodzinach tragedii”. Natomiast w rozprawie „O pożytkach i szkodliwości historii dla życia” porusza tę kwestię w szerszym kontekście greckiej kultury. Zasadniczym jej tematem jest jednak krytyka współczesnej kultury. Grecy są dla Nietzschego punktem odniesienia, przykładem tego, jak może wyglądać zdrowa kultura. Przy czym zdrowie wyraża się według niego w kategoriach estetycznych: *Kulturę danego narodu, w przeciwieństwie do barbarzyństwa, określono kiedyś – i słusznie, jak mi się zdaje – jako jedność artystycznego*

¹³ Nietzsche F., *Schopenhauer...*, s. 214-216.

¹⁴ Tamże, s. 194.

¹⁵ Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, przeł. Baran B., Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa 2009, s. 52-57.

¹⁶ Tamże, s. 53.

¹⁷ Tamże, s. 18.

stylu we wszystkich przejawach życia narodu¹⁸. Wiemy już jednak, że samo estetyczne spojrzenie na kulturę jest niewystarczające. Poświadczą to tytuły przywoływanej rozprawy. Na sztukę, jak powiada Nietzsche w innym miejscu, należy patrzeć z perspektywy życia¹⁹. Jednak patrząc z tej perspektywy, powinniśmy kierować wzrok nie na to, co niskie i nikczemne, lecz na to, co szlachetne i wielkie. Dokonując krytyki naszej kultury, Nietzsche stosuje wszystkie trzy wymienione kryteria.

4. O szkodliwości i korzyściach kultury dla życia

Nietzsche, w „Przedmowie” do przywoływanego już tekstu „O korzyściach i szkodliwości historii dla życia” wyjaśnia, co umożliwiło mu zajęcie krytycznego stanowiska wobec współczesnej kultury. Jak stwierdza:

Będąc dzieckiem dzisiejszych czasów, mogłem dojść do tak niewczesnych doświadczeń jedynie jako wychowanek czasów dawniejszych, zwłaszcza greckich. Wszak już z tytułu profesji, jako filolog klasyczny, mam chyba do tego prawo: gdyż nie wiem doprawdy, jaki sens miałaby filologia klasyczna w naszych czasach prócz niewczesnego oddziaływania – to znaczy działania wbrew czasom, a przeto oddziaływania na czasy obecne, w nadziei, że działa tym samym na korzyść czasów przyszłych²⁰.

Wbrew temu, co często twierdzą kulturowi konserwatyści, celem krytyki nie jest destrukcja i odrzucenie. Krytyka powinna skłaniać nas do poprawy istniejącego stanu rzeczy. W tym sensie nakierowana jest na przyszłość. Tak rozumiane krytyczne przedsięwzięcie może jednak niekiedy znaleźć wsparcie w przeszłości. Na szczęście niegdyś zdarzyli się Grecy, którzy *stali się prekursorami i wzorcem wszystkich innych kultur*²¹. Ale Nietzsche zwraca się do nich nie tylko z powodu niezrównanej doskonałości ich kultury. Czyni tak również dlatego, że jego zdaniem kiedyś groziło im niebezpieczeństwo podobne do tego, jakie zagraża nam dzisiaj²². Zażegnali je, tworząc *własną kulturę*, czyli... kulturę. Dla Nietzschego bowiem coś, co nie jest własne, nie może być kulturą, co najwyżej jej pozorem, czyli w swej istocie barbarzyństwem²³. Jak pisze: *Grecy powracali myślą do siebie, to znaczy do swoich autentycznych potrzeb, a potrzebom pozornym pozwalali obumierać*²⁴. W ten sposób zdołali powołać do istnienia autentyczną kulturę, czyli – jak dodaje – *nową ulepszoną physis, kulturę jako zgodność między życiem, myśleniem, pozorem i wolą*²⁵.

Przypowieść o Grekach, według Nietzschego, dotyczy każdego z nas, bo – jak wskazuje – *każdy człowiek musi organizować w sobie chaos, uświadamiając sobie swoje autentyczne potrzeby*²⁶. Dlatego nie powinniśmy dać się zwieść ogólnym określeniom, stosowanym w odniesieniu do kultur (np. kultura grecka czy kultura współczesna). Miernikiem doskonałości każdej kultury jest bowiem jakość (doskonałość) istnienia tych

¹⁸ Nietzsche F., *O korzyściach...*, s. 53.

¹⁹ Nietzsche F., *Narodźziny...*, s. 21.

²⁰ *O korzyściach...*, s. 85.

²¹ Tamże, s. 185.

²² Tamże, s. 167.

²³ Tamże, s. 110-111.

²⁴ Tamże, s. 168.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

jednostek, które są jej wytworem. Przy badaniu greckiej kultury powinno nas zatem obowiązywać to samo zalecenie, które zdaniem Nietzschego obowiązuje przy badaniu greckich systemów filozoficznych. Jak czytamy:

Kogo /.../ cieszą w ogóle wielcy ludzie, tego cieszą też takie systemy, choćby zupełnie błędne, mają one bowiem w sobie pewien nieodparty urok: subiektywny nastrój, koloryt, można je wykorzystać do uzyskania obrazu filozofa, tak jak z roślinności danego miejsca można wnioskować o podłożu²⁷.

Owo wnioskowanie z roślinności o wspańiałym, lecz minionym podłożu może być wielce pomocne przy ocenie tego, co mogłoby się rozwinąć w podłożu *naszej* kultury. Jak pisze Nietzsche: *Ten sposób życia i widzenia ludzkich spraw wystąpił w każdym razie, a więc jest możliwy²⁸*. Wiemy już, jakim kryterium powinniśmy się kierować przy tego rodzaju wnioskowaniu: jest nim autentyczność oraz spójność (*zgodność między życiem, myśleniem, pozorem i wolą*) indywidualnego istnienia wskazują na prawdziwą kulturą. Wspomniana zgodność oraz autentyczność cechowały podziwianych przez Nietzschego greckich filozofów. Stwierdza on, że: *wszyscy ci mężowie* [Nietzsche wymienia w tym miejscu Talesa, Anaksymandra, Empedoklesa, Demokryta i Sokratesa – S.Ł.] *są w całości wykuci z jednego kamienia. Ich myślenie wiąże z ich charakterem ścisła konieczność²⁹*. Osiągnięcie takiego stanu wymaga jednak czegoś jeszcze (o czym wyznawcy dominującego w naszej kulturze kultu „bycia sobą” na ogół zapominają). Aby móc właściwie odtworzyć grecki sposób istnienia i z tego przykładu samemu czegoś się nauczyć, konieczna jest ekspozycja – jak określa to Nietzsche – *tego, co musimy zawsze wielbić i szanować i z czego nie może nas odrzeć żadna późniejsza wiedza: wielkiego człowieka³⁰*. Bez wielkości, bez *wybicia się* na wielkość, nie jest możliwa ani autentyczność, ani spójność, zaś w ich miejsce wkrada się natomiast wewnętrzny chaos oraz przeciętność.

Te dwa określenia opisują zdaniem Nietzschego dzisiejszego człowieka, a ponadto pozwalają wnioskować o dzisiejszej kulturze. Człowieka tego charakteryzuje sprzeczność między tym, co wewnętrzne a zewnętrzem. Twierdząc, że zdobywa wykształcenie, pochłania on i w nadmiarze gromadzi wiedzę, która nie odpowiada żadnym jego autentycznym potrzebom. Wiedza ta pozostaje zamknięta „wewnątrz”, nie przekładając się na to, co rzeczywiście określa jego życie i motywuje postępowanie³¹. Żyje on zatem i postępuje tak, jak żyją i postępują inni, tacy sami jak on, kopiując ich postawy i czyny. W rezultacie tego rozdźwięku kultura i wykształcenie są utożsamiane wyłącznie z wewnętrznymi treściami, z pewnością bogatymi, ale chaotycznymi i bez konsekwencji dla tego, kim naprawdę jesteśmy:

My, ludzie nowocześni, z siebie nie mamy nic; tylko wskutek tego, że napelniamy się i przepelniamy obcymi czasami, obyczajami, sztuką, filozofiami, religiami, wiedzą, stajemy się coś warci, mianowicie stajemy się chodzącymi encyklopediami /.../. Cała wartość encyklopedii zasadza się zaś na tym, co jest w środku,

²⁷ Nietzsche F., *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, przeł. Baran B., [w:] tegoż, *Pisma pozostałe 1862-1875*, inter esse, Kraków 1993, s. 103.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 109.

³⁰ Tamże, s. 104.

³¹ *O pożytkach...*, s. 109 i nn.

*na treści, nie na tym, co napisano na wierzchu, i nie na tym, co jest oprawą albo lupiną; i tak też nowoczesna kultura jest co do swojej istoty wewnętrzna; na wierzchu introligator wytłoczył napis w rodzaju: podręcznik wewnętrznej kultury dla zewnętrznych barbarzyńców*³².

Jedność strony wewnętrznej i zewnętrznej wyróżniała natomiast kulturę Greków. Jest przy tym wielce prawdopodobne, że oceniając *ich* wnętrze wedle naszej współczesnej miary, uznalibyśmy ich za istoty płytkie i niewykształcone³³. Należy jednak odnotować, że sekret wspaniałej kultury Greków polegał właśnie na tym, że czerpiąc z bogactwa wielu innych kultur, asymilowali oni ich formy oraz treści, które odpowiadały ich rzeczywistym potrzebom, odrzucając wszystko inne³⁴. Selekcja ta pozwoliła im uniknąć nadmiaru oraz chaosu, które stały się naszym udziałem i przekształcić własną kulturę – i co za tym idzie: własne istnienie – w harmonijną jedność. To właśnie ta jedność, a konkretnie mówiąc jedność „artystycznego stylu”, odróżnia zdaniem Nietzschego kulturę od barbarzyństwa³⁵. Tworząc tego rodzaju żywą jedność, Grecy udowodnili, że kultura może i powinna służyć życiu. To zaś oznacza: troszczyć się o to, co w życiu szlachetne, wielkie, doskonałe.

Człowiek dzisiejszy, podobnie jak ówczesny Grek, jest otwarty na różnorodne wpływy kulturowe. Ponieważ w naszym przypadku znakomita większość z nich pochodzi z przeszłości, Nietzsche stosuje zamiennie pojęcia „historia” i „kultura”. Kondycja współczesnej kultury i, ściśle od niej zależna, kondycja człowieka współczesnego, skłaniają go do wniosku, że powinniśmy spróbować dokonać tego, co udało się dokonać Grekom: sprawić, by kultura (historia) służyła życiu, które rozumie on, powtórzmy, *nie* jako życie zwykłe, wygodne oraz możliwie długie. Jak czytamy: *Historia jest nam potrzebna do życia i do czynu, nie zaś, by odwodziła nas na wygodny dystans od życia i czynu lub zgoła upiększała życie samolubne i czyny tchórzliwe a złe*³⁶. Pisząc, że historia jest potrzebna do życia (i czynu), Nietzsche potwierdza to, co odkrył Rousseau: droga do drugiej, udoskonalonej natury wiedzie *poprzez* kulturę, a co więcej, inna droga dla człowieka nie istnieje.

Celem jego krytyki przesylenia nowoczesności historią jest więc ukazanie możliwości oddania historii na służbę najwyższym formom ludzkiego istnienia. Jego zdaniem historia może służyć życiu, pozwalając dostrzec słabości właściwe dla własnej epoki i dostarczając wzorców dla ich przezwyciężania. Nietzsche argumentuje, że zdrowe życie ludzkie wymaga umiejętnego połączenia w sobie tego, co niehistoryczne, z tym, co historyczne; połączenia możliwego do osiągnięcia dzięki praktykowaniu trzech rodzajów historii: monumentalnej, antykwarycznej i krytycznej.

Ponieważ nadmiernie rozwinięty zmysł historyczny utrudnia działanie, mnożąc możliwości i osłabiając uczucie osobistej odpowiedzialności, musi on zostać zmytygowany i ograniczony. Ujarzmienie zmysłu historycznego wymaga świadomego wyrobienia w sobie zdolności do myślenia ahistorycznego, które pozwala ograniczyć świadomość i działać bez namysłu³⁷. Myślenie ahistoryczne umożliwia kształtowanie horyzontów

³² Tamże, s. 110-111.

³³ Tamże, s. 110.

³⁴ Tamże, s. 167-168.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 84.

³⁷ Tamże, s. 89.

poprzez stwarzanie struktur i wytyczanie granic, które muszą zostać narzucone ludzkiemu doświadczeniu, aby ujarzmić nieustanny i sam w sobie pozbawiony sensu napływ wydarzeń. Nietzsche stwierdza, że musimy nauczyć się zapominać, czyli stosować *plastyczną siłę*, która *przetwarza i wchłania rzeczy przeszłe i obce* ze względu na życie i działanie w teraźniejszości³⁸. Dzięki takiemu ahistorycznemu myśleniu, to, co nie jest dla życia użyteczne, co jest niezgodne z naszymi autentycznymi potrzebami, może zostać odrzucone i zapomniane.

Jak już zasygnalizowano powyżej, według Nietzschego istnieją trzy zasadnicze rodzaje historii: monumentalna, antykwaryczna i krytyczna, z których każda może służyć różnym ludzkim aspiracjom i potrzebom, ale też każda, nieumiejętnie wykorzystana, może człowiekowi szkodzić. Zaznacza przy tym, że historia powinna być przede wszystkim *domeną charakteru czynnego i mocarnego, tego który /.../ potrzebuje przykładów, nauczycieli, pocieszycieli, a pośród swych towarzyszy i we współczesności nie może ich znaleźć*³⁹. Dostarczając takim ludziom obrazów dawnej świetności, kierując do nich postulat *wieczności rzeczy wielkich*⁴⁰, historia monumentalna skłania ich do potępiania i wyzbywania się wszystkiego, co niskie oraz małostkowe i pielęgnowania tego, co wybitne oraz rzadkie.

Ten rodzaj historii może jednak wyrządzić też wiele szkód, zwłaszcza u nieudanych i nieudolnych osób, a tych według Nietzschego zawsze jest zdecydowana większość. Kiedy usiłują oni praktykować historię monumentalną, przekształcają obrazy dawnej świetności w idoli, których trzeba czcić, a nie we wzorce, które należy naśladować i przewyższać. Co więcej, nieudana większość zawsze jest wrogiem ludzkiej szlachetności. Czcząc monumenty przeszłości, gloryfikują jeden obraz doskonałości jako boski i absolutny, taki, który wyklucza, i często zakazuje, możliwość pojawiania się nowych przykładów ludzkiej wielkości: *Nie chcą /.../ by powstawały rzeczy wielkie, i wzięli się na sposób, by mówić: „patrzcie, wielkość już mamy”*⁴¹. Dla takich ludzi monumentalna historia jest, jak pisze Nietzsche:

*kostiumem, pod osłoną sowitego podziwu dla wielkich i potężnych postaci przeszłości ukrywają nienawiść do wielkich i potężnych mieszkańców epoki współczesnej, pod tą osłoną prawdziwy sens takiego ujęcia historii obraca się w swe przeciwieństwo*⁴².

Podczas gdy monumentalna historia jest kroniką wielkich czynów i służy przede wszystkim jako zachęta do działania dla wybitnych jednostek, historia antykwaryczna jest domeną *charakteru zachowawczego i pełnego czci, który wiernym i czułym wzrokiem patrzy tam, skąd pochodzi, gdzie się stawał*⁴³. Historia antykwaryczna służy życiu, ucząc czci dla przeszłości danego ludu lub narodu. Kiedy jednak zachowanie tego, co przeszłe, staje się celem samym w sobie, pietyzm przeradza się w nienasyconą i niewybredną manię *nieustannego gromadzenia wszystkiego, co kiedyś było*⁴⁴. Jednakże nawet wtedy, gdy historia antykwaryczna nie ulega degeneracji, może być ona niebezpieczna, gdyż

³⁸ Tamże, s. 88-90.

³⁹ Tamże, s. 95.

⁴⁰ Tamże, s. 97.

⁴¹ Tamże, s. 101.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 102.

⁴⁴ Tamże, s. 105.

obezwładnia działającego, koncentrując się na zachowywaniu przeszłych form życia kosztem tworzenia nowych⁴⁵.

Antidotum na przesadną historię antykwaryczną jest historia krytyczna. Uwalnia ona człowieka do działania, obalając roszczenia, jakie przeszłość wysuwa wobec teraźniejszości. Historia krytyczna bezlitośnie obnaża nieracjonalność, niesprawiedliwość, przypadkowość tego, co było i co nas uformowało. Krytyka otwiera nas zatem na nowe możliwości, niezbadane dotychczas sposoby istnienia.

Ale proces krytycznego roztrząsania przeszłości jest zawsze niebezpieczny, bo – jak argumentuje Nietzsche – jest niebezpieczny dla samego życia: *ludzie i czasy, którzy i które w ten sposób służą życiu, że oszczędzają i niszczą jakąś przeszłość, zawsze stanowią niebezpieczeństwo i na niebezpieczeństwo się narażają*⁴⁶. Niebezpieczeństwo krytycznej historii polega na tym, że osłabia ona naszą „pierwszą naturę”, ujawniając jej nędzne pochodzenie. Jak czytamy:

*Albowiem skoro jesteśmy płodami poprzednich pokoleń, jesteśmy płodami także ich rozterek, namiętności i błędów, ba – ich zbrodni; nie da się całkiem zerwać tego łańcucha. Jeżeli potępiamy ich błędzenia i patrzymy na nie z wyższością, nie zmienia to w niczym faktu, że z nich się wywodzimy*⁴⁷.

Niebezpieczeństwa można co prawda uniknąć, zaszczepiając, dzięki „nowej surowej dyscyplinie”, tzw. drugą naturę. To jednak udaje się tylko nielicznym:

*Od czasu do czasu zdarza się jednak zwycięstwo, a walczący, ci, którzy posługują się krytyczną historią dla potrzeb życia, znaleźć mogą nawet szczególną pociechę: mianowicie w wiedzy, że i ta pierwsza natura była kiedyś drugą naturą oraz że każda zwycięska natura staje się pierwszą*⁴⁸.

Ostatnie uwagi Nietzschego o „pierwszej” oraz „drugiej” naturze każą zastanowić się nad samą naturą. Padają pytania: czy w przypadku istot ludzkich w ogóle możemy mówić o naturze? Czy to, co określamy tym mianem, nie jest aby ludzkim dziełem? Zatem nie dziełem natury, lecz – sztuki? Postawienie takich znaków zapytania otwiera nowe możliwości przed krytyką kultury. Nietzsche wykorzystał je, stosując w swych późniejszych dziełach metodę *genealogiczną* (przede wszystkim do krytyki moralności). Jednak wnioski wynikające z jej zastosowania najbardziej konsekwentnie i szczegółowo opracował zdeklarowany Nietzscheanista Michel Foucault⁴⁹, stąd też w niniejszej pracy mogą one zostać co najwyżej zasygnalizowane.

⁴⁵ Tamże, s. 105-106.

⁴⁶ Tamże, s. 107.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ *Jeśli chciałbym być pretensjonalny, to temu, co robię, nadałbym ogólny tytuł „genealogia moralności”. To Nietzsche umieścił stosunki władzy w centrum, jeśli można tak powiedzieć, filozoficznego dyskursu – tak jak Marks uczynił to ze stosunkami produkcji. Nietzsche jest filozofem władzy, filozofem, który był w stanie myśleć o władzy wychodząc poza obręb politycznej teorii. W dzisiejszych czasach obecność Nietzschego nabiera coraz większego znaczenia. Ale dość mam ludzi, którzy studiują go jedynie po to, by wyprodukować ten sam rodzaj komentarzy, jakie pisze się na temat Hegla czy Mallarmego. Ja sam wolę wykorzystywać autorów, których lubię. Jedynym prawdziwym holdem dla takiej myśli jak myśl Nietzschego jest właśnie jej wykorzystywanie, deformowanie, zmuszanie jej do jęku i protestu. A jeśli komentatorzy stwierdzają potem, że jestem wierny lub nie jestem wierny Nietzschemu, to nie ma to dla mnie absolutnie żadnego znaczenia. Prison Talk, Wywiad*

5. Genealogia i tworzenie siebie

Co ciekawe, opisowe i zarazem normatywne założenia genealogii jako metody krytycznej odnajdujemy już w omawianej powyżej wczesnej rozprawie Nietzschego o pożytkach i szkodliwości historii. Pisze on:

Aby żyć, człowiek musi mieć siłę i niekiedy posłużyć się nią do złamania i rozbicia przeszłości: osiąga to w ten sposób, że pozywa ją przed sąd, poddaje skrupulatnemu przesłuchaniu i na koniec wydaje wyrok skazujący; każda przeszłość na taki wyrok zasługuje, gdyż tak to już jest z ludzkimi sprawami: gwałt i słabość zawsze miały w nich znaczny udział. Nie sprawiedliwość zasiada w tym trybunale i bynajmniej nie łaska ogłasza werdykt, ale samo życie, owa mroczna, dynamiczna, nienasycenie pożądaną sama siebie moc. Wyrok jej jest zawsze nielaskawy, zawsze niesprawiedliwy, bo nigdy nie płynie z czystego źródła poznania: w większości przypadków jednak wyrok brzmiałby tak samo, gdyby go wydała sama sprawiedliwość. „Wszystko bowiem, co powstaje, do wytępienia tylko się nadaje, więc lepiej niech się nic już nie tworzy w tym świecie”⁵⁰.

Tekst ten można potraktować jako (wczesną) próbę opisu tworzenia ludzkiej podmiotowości. Diagnoza odnosząca się do pochodzenia *wszystkich* rzeczy (zacerpnięta z „Fausta” Goethego) zostaje zastosowana do wyjaśnienia pochodzenia „ludzkich spraw”. Czytamy oto o człowieku, który osądza przeszłość, by się od niej uwolnić. Jest to przeszłość, którą jest, która go uformowała. Dzięki krytycznemu namysłowi dowiaduje się o sobie dwóch fundamentalnych rzeczy: że to, czym jest, nie jest niczym koniecznym, danym z góry, zgodnym z niezmienną naturą człowieka; oraz że to, z czym się utożsamia (co nazywał swoją jaźnią, duszą, naturą) ma u swojego początku przypadki, niesprawiedliwości i okrucieństwa.

Te ogólne założenia przybrały dużo bardziej konkretny kształt w późniejszych pracach Nietzschego, a przede wszystkim w „Z genealogii moralności”. Nietzsche świadomie stosuje tam naszkicowaną powyżej metodę, między innymi po to, aby opisać proces kształtowania człowieka, czyli zwierzęcia, *które może przyrzekać*⁵¹. Aby mogło się to dokonać, wyjaśnia Nietzsche, należało najpierw *uczynić* zwierzę-człowieka *do pewnego stopnia podległym konieczności, jednolitym, równym wśród równych, prawidłowym i stąd obliczalnym*⁵², co wiązało się z głęboką przemianą właściwych mu instynktów, popędów, namiętności. Było to zadaniem społeczeństwa, niezbędne dla jego przetrwania i wymagało długotrwałego stosowania *społecznego kaftana bezpieczeństwa*, ogromnej *pracy obyczajność obyczajowi, ilekolwiek w niej tkwiło srogości, tyranii, tępoty, idiotyzmu*⁵³. Wytworem tego społecznego procesu jest dusza (świadomość, podmiotowość), bo – jak pisze dalej Nietzsche: *Dopiero jako zwierzę społeczne człowiek nauczył*

zamieszczony w: *Power/Knowledge, Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Pantheon Books, New York 1980, s. 53-54.

⁵⁰ Nietzsche F., *O pożytkach...*, s. 106.

⁵¹ Nietzsche F., *Z genealogii...*, s. 57.

⁵² Tamże, s. 59.

⁵³ Tamże.

się uświadamiać się sobie⁵⁴. Nauka ta polegała na wyrabianiu pamięci przy użyciu przymusu, stosowaniu najstraszliwszych kar za „zapominanie” i nieposłuszeństwo⁵⁵.

Michel Foucault również jest zainteresowany przedstawieniem genealogii podmiotu. Jak czytamy:

Byłoby interesujące, gdybyśmy spróbowali zobaczyć, jak doszło do ukonstytuowania podmiotu, który nie jest definitywnie dany, który nie jest rzeczą, na podstawie której prawda przydarza się historii – lecz raczej podmiotem, który konstytuuje się w obrębie historii i jest ciągle na nowo przez historię ustanawiany. To w stronę tego rodzaju radykalnej krytyki ludzkiego podmiotu przez historię winniśmy kierować nasze wysiłki⁵⁶.

Foucault, pisząc o wysiłkach, otwarcie inspiruje się dziełem Nietzschego⁵⁷. Dla obu myślicieli genealogia ma wymiar krytyczny: ujawnienie naszego pochodzenia jest wezwaniem do przemiany, która ich zdaniem jest nie tylko możliwa (skoro to, czym jesteśmy, nie jest niczym koniecznym, danym z góry, zgodnym z naszą prawdziwą naturą), ale ze względu na to, kim się staliśmy – wręcz konieczna. Dla obu też pożądana przemiana oznacza stworzenie siebie na nowo.

W eseju „Nietzsche, genealogia, historia”⁵⁸, Foucault ujawnia swoje inspiracje, opisując metodę Nietzschego, którą wykorzystuje również we własnych badaniach⁵⁹. Genealogia, jak powiada Foucault, *stara się raczej słuchać historii niż dawać wiarę metafizyce*, dzięki czemu dowiadyuje się, że *poza rzeczami znajduje się „coś zgoła innego”*: *bynajmniej nie ich pierwotna i odwieczna tajemnica lecz sekret, skrywający to, iż nie mają one istoty bądź że ich istota powstała stopniowo z form, które były jej obce⁶⁰*. Tym stopniowym powstawaniem istoty z obcych jej form nie rządzi żadna konieczność ani żaden zamysł, bo – jak czytamy – *u historycznych początków rzeczy nie znajdujemy tożsamości, chroniącej wciąż swe źródło, lecz panującą wśród nich waśń, sprzeczność⁶¹*. Początek historyczny jest zatem „nędzny”, jednak: *Nie w sensie skromnego czy niepozornego, niczym gołębi krok, lecz szyderczego, ironicznego, istniejącego po to, by zniweczyć wszelką dumę⁶²*. I tak rozum narodził się z przypadku; wolność zaś, jak Foucault powtarza za Nietzschem, jest *wynalazkiem stanów panujących⁶³*.

Badając nasze pochodzenie, odkrywamy, że:

tam gdzie dusza żąda jedności, tam gdzie „ja” wynajduje tożsamość lub spójność”, genealog znajduje „niezliczone początki” pozostawiające „wyblakłe barwy,

⁵⁴ Nietzsche F., *Wiedza radosna*, przeł. Staff L., Warszawa 1910-11, s. 309.

⁵⁵ *Ach, rozum, powaga, panowanie nad uczuciami, cała ta posepna sprawka, która zwie się rozważą, wszystkie te przywileje i wspianości człowieka, jakże drogo przyszło je opłacić! Ileż krwi i grozy kryje się na dnie wszystkich „dobrych rzeczy”*. Nietzsche F., *Z genealogii...*, s. 68.

⁵⁶ Foucault M., *Truth and Juridical Forms*, [w:] tegoż, *Power. Essential Works of Foucault*, Vol. 3, Faubion J. (red.), tr. Hurley R. and others, The New Press 2001, s. 3.

⁵⁷ Tamże, s. 5-6.

⁵⁸ Foucault M., *Nietzsche, genealogia, historia*, przeł. Leszczyński D. i Rasiński L., [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, PWN, Warszawa 2000.

⁵⁹ Przede wszystkim w *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* (przeł. Komendant T., Wydawnictwo ALETHEIA – SPACJA, Warszawa 1993).

⁶⁰ Tenże, *Nietzsche, genealogia...*, s. 115.

⁶¹ Tamże, s. 115-116.

⁶² Tamże, s. 116.

⁶³ Tamże.

prawie zatarte ślady”; analiza pochodzenia pozwala rozłożyć „ja” na składniki i pomnażać zamiast punktów swej próżnej syntezy, tysiące obecnie utraconych zdarzeń⁶⁴.

Wszystkie oddziaływania, które mają choćby najmniejszy udział w procesie naszego stawania się, czyli kształtowania, pozostawiają w nas trwałe ślady tworzące wspólnie nasze obecne „ja”.

Foucault, podobnie jak Nietzsche, uważa, że genealogia ma wymiar krytyczny:

Badanie pochodzenia nie kładzie fundamentów, a wręcz przeciwnie: nęka to, co postrzega się jako nieruchome, rozczłonkuje to, co traktuje się jako jednolite; ukazuje heterogeniczność tego, co uważano za zgodne z samym sobą. Jakież przekonania mu się oprą? A co ważniejsze, jakaż wiedza?⁶⁵

Nie oprą mu się wiedza i przekonania dotyczące naszej tożsamości. Jak czytamy:

Rozbije nasze emocje, udramatyzuje instynkty, zwielokrotni nasze ciała i rzuci je przeciw sobie. Nie pozwoli, by pod „ja” kryło się cokolwiek, co miałoby kojącą stabilność życia czy natury; nie pozwoli nieść się jakiemś ślepemu uporowi w kierunku milenijnego kresu. Wydrąży to, na czym zwykliśmy się opierać i rzuci się zapamiętałe przeciw swej rzekomej ciągłości. Wiedzę bowiem zdobywa się nie po to, by rozumieć, lecz by rozstrzygnąć⁶⁶.

Czego dotyczy owo rozstrzygnięcie i dlaczego genealogiczne badanie może mieć tak dramatyczne konsekwencje – tego dowiadujemy się, poznając konkretne rezultaty naszej genealogii.

Foucault zajmuje się nią w książce „Nadzorować i karać. Narodziny więzienia”, która jest jego pierwszym w pełni genealogicznym dziełem. Opisuje on w niej rewolucyjną zmianę w systemie karania, która dokonała się na przełomie XVIII i XIX wieku i polegała na przejściu od kary, jako publicznego spektaklu, do karania, jako taktyki politycznej mającej na celu zmianę postępowania⁶⁷. Przestępcę chciano odtąd uczynić *nie tylko chcącym, ale i zdolnym do życia w poszanowaniu prawa i zaspokajaniu swych potrzeb*⁶⁸. W tym celu zaczęto stosować „techniki władzy”, które za pośrednictwem duszy działają na ciało, by je ujarzmić i wytresować. Jak czytamy: *Po egzekucji, która wyladowuje się na ciele, kolej na karę, która głęboko zapadnie w serce, myśl, osiągnię, woli, przekonań*⁶⁹. Ciało miało zostać ujarzmię przez duszę, która poprzez *kontrolę idei*⁷⁰ staje się jego stałym nadzorcą. W ten sposób *tworzy się dusza jako „więzienie ciała”*; historia o narodzinach więzienia jest zarazem *genealogią nowoczesnej duszy*⁷¹.

Czym jest owa dusza? Mając genealogiczne doświadczenie, możemy dość precyzyjnie odpowiedzieć na to pytanie. Dusza to *aktualny korelatyw pewnej technologii sprawowania władzy nad ciałem*. Jest ona:

⁶⁴ Tamże, s. 118.

⁶⁵ Tamże, s. 119.

⁶⁶ Tamże, s. 125-126.

⁶⁷ Foucault M., *Nadzorować...*, s. 22 i nn.

⁶⁸ Tamże, s. 23.

⁶⁹ Tamże, s. 22.

⁷⁰ Tamże, s. 121.

⁷¹ Tamże, s. 36.

ciągłe produkowana wokół ciała, na jego powierzchni i wewnątrz niego dzięki funkcjonowaniu władzy, której podlegają ci, których się karze, i szerzej – ci, których się nadzoruje, których się tresuje i koryguje, szaleńcy, dzieci, uczniowie, skolonizowani, ci, których przykuwa się do warsztatu pracy i kontroluje przez całe życie.

Jej historyczna realność wspiera się: /.../ na procedurze sądowej, nadzorze, wyroku i przymusie. Dusza jest zatem: *rzeczywista i bezcielesna, nie jest żadną substancją; to element łączący skutki pewnego typu władzy z referencjami wiedzy.* Na podstawie tej „realności-referencji”:

głoszono moralne rewindykacje humanizmu. Nie powinno nas to jednak zmylić: nie zastąpiono duszy, iluzji teologów, rzeczywistym człowiekiem /.../. Człowiek, o którym tyle nam mówią i do wyzwolenia którego wzywają, jest już, sam w sobie, wynikiem o wiele głębszego ujarznienia. Zamieszkuje w nim, wynosi go do istnienia „dusza”, a jest ona częścią panowania władzy nad ciałem. Dusza – skutek i narzędzie pewnej politycznej anatomii. Dusza – więzienie ciała⁷².

Podmiot jest historycznie zmienną formą, kształtowaną poprzez społeczne praktyki. W różnorodnych społecznych procedurach poszczególne jednostki porównuje się, rozróżnia, hierarchizuje, homogenizuje, wyklucza i na różne sposoby egzaminuje, słowem – normalizuje⁷³. Wiedza odgrywa decydującą rolę w procesie upodmiotawiania, które w istocie polega na zniewalaniu ciała przez duszę, na (jak to trafnie ujmuje Foucault) „ujarznianiu”. Nietzsche i Foucault uważają, że ta stopniowa i długotrwała transformacja nie mogłaby się dokonać bez fizycznego oraz psychicznego przymusu. Jednak to nie przemoc tkwiąca u źródeł naszej podmiotowości (podobnie jak konflikt, przypadek czy nawet sprzeczność) uzasadnia ich zdaniem krytykę oraz wezwanie do rozstrzygnięć. To, że początki rzeczy szlachetnych i wielkich mogą być niskie i nikczemne oraz że jedne z drugimi mogą być ze sobą powiązane, a nawet blisko spokrewnione, jest według nich odwiecznym i powszechnym prawem stawania się wszystkiego, co jest⁷⁴. Tym, co budzi ich najgłębszy sprzeciw, jest końcowy (przynajmniej na razie) efekt stawania się człowiekiem, kiedy uległe „ja”, *indywiduum ujarzmione nawykami, regułami, nakazami* – autorytetem, który stale działa wokół niego i na niego, któremu ma zatem automatycznie pozwolić działać w sobie⁷⁵. *Biada! Nadchodzi czas, godnego największej wzdrygi człowieka, który sam sobą już nie będzie umiał gardzić. /.../ Ziemia zmaleje, a na niej będzie podrygiwał ostatni człowiek, który wszystko uczyni małym⁷⁶.* Foucault skupia uwagę na wspomnianym ujarznianiu, unikając dalszego oceniania ujarzmlonych, choć estetyczny charakter jego projektu wyzwolenia każe domyślać się, że chodzi mu o coś więcej. Natomiast Nietzsche otwarcie mówi o niskości, przeciętności i nijakości naszego istnienia. Obaj jednak wskazują na podobną drogę przewyciężenia obecnej kondycji oraz sytuacji człowieka, a mianowicie drogę, która wynika z wiedzy i doświadczeń zdobytych dzięki genealogii.

Foucaulta nowy manifest wolności brzmi następująco:

⁷² Tamże, s. 36-37.

⁷³ Tamże, s. 220.

⁷⁴ Zob. Nietzsche F., *Poza dobrem i złem*, przeł. Wyrzykowski S., Warszawa 1907, s. 8-9.

⁷⁵ Foucault M., *Nadzorować...*, s. 154.

⁷⁶ Nietzsche F., *To rzekł Zaratustra*, przeł. Lisiecka S. i Jaskuła Z., PIW, Warszawa 1999, s. 17.

Być może w dzisiejszych czasach celem nie jest odkrycie, lecz odrzucenie tego, czym jesteśmy. Musimy wyobrazić sobie, a następnie stworzyć to, czym moglibyśmy być, aby pozbyć się tego rodzaju politycznego „podwójnego wiązania”, jakim jest jednoczesne indywidualizowanie i totalizowanie nowożytnych struktur władzy. /.../ Polityczny, etyczny, społeczny, filozoficzny problem naszych czasów nie polega na wyzwoleniu jednostki od państwa, oraz państwowych instytucji, lecz na wyzwoleniu nas zarówno od państwa, jak i od tego rodzaju indywidualizacji, która jest z państwem związana. Musimy promować nowe formy podmiotowości poprzez odmowę uznania tego rodzaju indywidualności, jaki jest nam narzucany od wielu stuleci⁷⁷.

Dzięki genealogii odkrywamy zatem, że nasza obecna podmiotowość jest znormalizowaną klatką, produktem ujednolicania jednostek wedle uniwersalnych norm. Odrzucenie tego, czym jesteśmy, uwolnienie się z klatki, jest możliwe tylko poprzez uzyskanie nowej formy podmiotowości, czyli stworzenie siebie na nowo. O możliwość tego rodzaju twórczości dowiadujemy się jednak dopiero dzięki genealogicznej krytyce, która prowadzi do rzeczonyj odmowy. Krytyka bowiem ujawnia, że *nie istnieje suwerenny, źródłowy podmiot, żadna uniwersalna, wszędzie taka sama forma podmiotu⁷⁸*, że podmiot jest konstytuowany, a więc nie jest dziełem natury, lecz – sztuki.

Oczywiście, nasza dzisiejsza podmiotowość, ta, od której mamy się uwalniać, została ukonstytuowana przez opisane wyżej praktyki ujarzmiania. Ale każdy podmiototwórczy akt zawiera w sobie element samokreacji. Norma, postawa czy sposób działania muszą zostać uwewnętrznione, co wymaga mniej lub bardziej świadomego stosowania „technik siebie”, które: *pozwalają jednostkom przeprowadzać /.../ określone operacje na swych własnych ciałach, duszach i myślach, na własnym postępowaniu oraz sposobie życia, tak aby dokonać przekształcenia samych siebie⁷⁹*.

Co więcej, z historii dowiadujemy się, że konstytuowanie podmiotu może dokonywać się również w bardziej autonomiczny sposób, poprzez praktyki uwalniania się, praktyki wolności, tak jak w starożytności, oczywiście w oparciu o szereg reguł, stylów i innowacji, które znajdują się w środowisku kulturowym⁸⁰. Starożytni, o których mówi Foucault⁸¹, wynaleźli i rozwinęli sposoby tworzenia siebie, które polegały na przekształcaniu jaźni, którymi stali się wskutek działania społecznych i kulturowych praktyk.

Nie działali jednak w próżni, co byłoby absurdalne. Jak podkreśla Foucault, ich świadomość i twórcza samoprzemiana mogła się dokonywać tylko w oparciu o reguły, style i innowacje, które już istniały w „środowisku kulturowym”. To kultura zatem, będąca źródłem wyobcowania (Rousseau), osłabienia i degeneracji życia (Nietzsche), „podmiotowego” zniewolenia (Foucault), a także, dodajmy, cierpienia (Freud), jest jedynym panaceum na zło, które z konieczności sama wyrządza. Bez kultury zwierzę ludzkie nigdy

⁷⁷ Foucault M., *Subject and Power*, [w:] *Power...*, s. 216.

⁷⁸ Foucault M., *An Aesthetics of Existence*, [w:] *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984*, Kritzman L. (red.), Routledge, London 1988, s. 50.

⁷⁹ Tamże, s. 18.

⁸⁰ Tamże, s. 50.

⁸¹ *Opracowanie własnego życia jako osobistego dzieła sztuki, nawet jeśli było ono posłuszne pewnym kolektywnym regułom, stało w centrum /.../ moralnego doświadczenia, moralnej woli w starożytności. /.../ A jeśli interesowałem się starożytnością, to dlatego, że, z szeregu przyczyn, idea moralności jako posłuszeństwa kodeksowi reguł jest obecnie w zaniku. Z tą nieobecnością moralności koresponduje, musi korespondować, poszukiwanie estetyki istnienia.* Tamże, s. 49.

nie stałoby się człowiekiem, na zawsze pozostałoby uwięzione w naturze. Przejście z natury do kultury ma jednak swoją cenę. Fakt, że musimy ją zapłacić, każe niektórym podać w wątpliwość dobrodziejstwo kultury. Jednak ich krytyka nie ma bynajmniej na celu odrzucenia kultury. Ma ona natomiast ukazać możliwości przemiany, przewyciężenia obecnego stanu rzeczy, wskazać na możliwości *tkwiące w samej kulturze*.

6. Zakończenie

Dzięki metodzie genealogicznej Nietzsche nadaje krytyce kultury nowy wymiar i ujawnia nieznanne dotychczas możliwości jej wykorzystania. Foucault zasadniczo podąża przetartą przez niego drogą, wykorzystując wspomnianą metodę do badania i diagnozowania czasów bardziej nam współczesnych (choć przewidywania dotyczące wielu z analizowanych przezeń zjawisk odnajdujemy również u niemieckiego myśliciela). Spośród wszystkich dokonań Nietzschego i Foucaulta w dziedzinie krytyki za najbardziej doniosłe uważam te, które ukazują jej, wzajemnie ze sobą powiązane, metafizyczne oraz etyczne konsekwencje. Otóż zdaniem obu autorów, co starałem się pokazać w niniejszej pracy, krytyka kultury posiada moc odsłaniania prawdy o rzeczywistości oraz o nas samych, która to prawda, jak się okazuje, zawiera w sobie etyczne wezwanie. Ukazanie tejże prawdy oraz wynikającego z niej wezwania nie tylko wyróżnia krytykę Nietzschego oraz Foucaulta, ale też nadaje jej niepokojącą aktualność, warto, jak sądzę, uwypuklić ich znaczenie w tym krótkim podsumowaniu.

Zwięzłe ujęcie interesujących nas kwestii odnajdujemy u współczesnego filozofa niemieckiego, Petera Sloterdijka, który tak oto komentuje fragment „Z genealogii moralności”, głównego moralno- oraz kulturowo-krytycznego dzieła Nietzschego:

Dostrzeżona przezeń gwiazda ascezy jest planetą powszechnie ćwiczących, planetą wysoko rozwiniętych kultur ludzi, którzy w mniej czy bardziej ściśle kodowanych programach wysiłkowych zaczęli nadawać formy i treści swojej egzystencji podlegającej wertykalnym napięciom. Jeśli Nietzsche nazywa ją gwiazdą ascezy, to nie dlatego, że chciałby urodzić się na bardziej zrelaksowanym ciebie niebieskim. Jego instynkt antyku zdradza mu, że każde warte zamieszkania ciało niebieskie musi być – właściwie rozumując – gwiazdą ascezy, zaludnioną przez ćwiczących, dążących wwyż wirtuozów. Czymże innym jest dla niego antyk, jeśli nie hasłem-kodem epoki, w której ludzie musieli być wystarczająco silni dla sakralno-imperialnego obrazu całości? Dla wielkich światopoglądów antyku inherentny był zamiar wskazania śmiertelnikom, jak mogą żyć w harmonii z „uniwersum”, także i szczególnie wtedy, gdy całość ta zwraca się ku nim swoją zagadkową stroną, prezentując bezwzględność wobec jednostek. To, co nazywano mądrością starożytnych, było w istocie tragicznym holizmem, wpasowaniem się w wielką całość – nieosiągalnym bez heroizmu. Nietzscheańska gwiazda miała być miejscem, którego mieszkańcy, zwłaszcza płci męskiej, niosą od nowa na swych barkach ciężar świata, bez narzekań – stosownie do maksymy stoicyzmu, że chodzi wyłącznie o to, by utrzymać się w formie dla kosmosu⁸².

Gwiazda ascezy, o której pisze Nietzsche w komentowanym fragmencie, to Ziemia, która według niego zamieszkiwana jest przez *niezadowolone, butne i obmierzłe stworzenia*, które negują wartość istnienia, potępiają rzeczywistość i samych siebie, ponieważ *nie*

⁸² Sloterdijk P., *Musisz życie swe odmienić*, przeł. J. Janiszewski, PWN, Warszawa 2014, s. 49-50.

mogą pozbyć się głębokiej irytacji sobą, Ziemią i wszelkim życiem⁸³. Interpretacja Sloterdijka, znajdująca oparcie w całej filozofii Nietzschego, pogłębia tę diagnozę, wskazując na zasadniczą przyczynę powszechnego w dziejach ludzkości niezadowolenia. Ludzie byli, są i zapewne będą poirytowani sobą, Ziemią i wszelkim życiem, ponieważ Ziemia, życie w ogóle oraz ich własne istnienie są irytujące. Uniwersum jest niepoznawalne i niezrozumiałe; nieposiadające w sobie wartości i sensu; obojętne i bezwzględne dla nieistotnego, bezsensownego, przepełnionego bólem i cierpieniem, beznadziejnie krótkotrwałego ludzkiego istnienia. Kultura, każda kultura, jest swoistą techniką mierzenia się z tą prawdą o rzeczywistości. I każda kultura używa do tego *dychotomicznych rozróżnień wiodących [Leitdifferenzen]*, takich jak „doskonałe *versus* niedoskonałe”, „święte *versus* świeckie”, „nadrzędne *versus* podporządkowane” czy „ekskluzywne *versus* pospolite”, które określają, do czego należy dążyć, a czego należy unikać⁸⁴.

Nietzsche uważa, że przynajmniej od czasów chrześcijaństwa w głównym nurcie zachodniej kultury „pozytywny” członek owych dychotomicznych rozróżnień, nadający kierunek naszym aspiracjom i dążeniom, był konstytuowany w opozycji do rzeczywistości stawania się (skończoności wszystkiego, cierpienia, przemijania). Źródłem tego przeciwstawienia była powodowana słabością niezdolność do afirmacji rzeczywistego istnienia, pragnienie jego potępienia; efektem zaś – pozbawienie tegoż istnienia wartości i sensu. Za jedynie wartościowe i sensowne uznano bowiem to, co „inne”: zrodzony z naszych psychologicznych potrzeb świat jedności, celowości, stałości i wiecznego trwania. Wymagało to rzecz jasna wiary, że ten zmyślony świat jest prawdziwy, że zawarty w nim sens jest sensem jedynym, że jedynie ugruntowane w nim wartości mogą posiadać wartość. Na tym sensie i na tych wartościach został zbudowany gmach naszej kultury, wedle nich została ukształtowana tożsamość wszystkich jej uczestników.

Genealogiczna krytyka kultury pokazuje jednak, że żaden obiektywny sens i żadne obiektywne wartości nie istnieją i że w związku z tym podmiotowość nigdy nie jest czymś danym, czymś, co można odkryć i/lub zrealizować. Ale nowo odkryta prawda o kulturze jest zarazem nową – a raczej: skrywaną dotychczas – prawdą o naturze. Prawda, z którą według Nietzschego, jak zauważa Sloterdijk, potrafili się zmierzyć starożytni (przedsokratejscy) Grecy. Wspomniany przez Sloterdijka tragiczny holizm, czyli nieosiągalne bez heroizmu wpaśowanie się w wielką całość, był ich odpowiedzią na tę okrutną prawdę. Zdaniem Nietzschego podobna postawa wobec rzeczywistości musi stać się teraz naszym udziałem. Musimy podjąć próbę osiągnięcia harmonii z całością, właśnie dlatego, by jeszcze raz przytoczyć (nieco zmienione) słowa Sloterdijka, że *całość ta zwraca się ku nam swoją zagadkową stroną, prezentując bezwzględność wobec jednostek*. Nie sposób osiągnąć takiej harmonii bez heroizmu, bez wzięcia na siebie całej odpowiedzialności za to, czym jesteśmy, czyli za to, co zdołaliśmy z siebie uczynić.

Literatura

Ansell-Pearson K., *Nietzsche contra Rousseau*, Cambridge University Press, 1996.

Foucault M., *An Aesthetics of Existence*, [w:] Kritzman L. (red.), *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984*, Routledge, London 1988.

Foucault M., *Dits et Ecrits, 1954-88* (Bibliothèque des Sciences humaines), 4 Volumes, t. IV, Paris 1994.

⁸³ Nietzsche F., *Z genealogii...*, s. 124-125.

⁸⁴ Sloterdijk P., *Musisz życie...*, s. 20.

Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Komendant T., Wydawnictwo ALETHEIA – SPACJA, Warszawa 1993.

Foucault M., *Nietzsche, genealogia, historia*, przeł. Leszczyński D., Rasiński L., [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, PWN, Warszawa 2000.

Foucault M., *Prison Talk, Wywiad zamieszczony*, [w:] *Power/Knowledge, Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Pantheon Books, New York 1980.

Foucault M., *Subject and Power*, [w:] *Power. Essential Works of Foucault*, Vol. 3, Faubion J. (red.), przeł. Hurley R. i in. The New Press, New York 2001.

Löwith K., *Od Hegla do Nietzschego*, przeł. Gromadzki S., Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

Nietzsche F., *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, przeł. Baran B., [w:] tegoż, *Pisma pozostałe 1862-1875*, inter esse, Kraków 1993.

Nietzsche F., *Jutrzenka*, przeł. Wyrzykowski S., Warszawa 1907.

Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, przeł. Baran B., Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa 2009.

Nietzsche F., *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, [w:] tegoż, *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1996.

Nietzsche F., *Poza dobrem i złem*, przeł. Wyrzykowski S., Warszawa 1907.

Nietzsche F., *Schopenhauer jako wychowawca*, [w:] tegoż, *Niewczesne rozważania*, przeł. Łukasiewicz M., Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1996.

Nietzsche F., *To rzekł Zaratustra*, przeł. Lisiecka S., Jaskuła Z., PIW, Warszawa 1999.

Nietzsche F., *Wiedza radosna*, przeł. Staff L., Warszawa 1910-11.

Nietzsche F., *Z genealogii moralności*, przeł. Sowiński G., Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz*, przeł. Sowiński G., Wydawnictwo A, Kraków 2000.

Schnädelbach H., *Kultura* [w:] Martens E., Schnädelbach H. (red.), *Filozofia. Podstawowe pytania*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995.

Krytyka kultury według Nietzschego i Foucaulta

Streszczenie

W powyższej pracy przedstawiam i porównuję krytykę kultury dokonaną przez Foucaulta i Nietzschego. Obaj myśliciele, idąc drogą wytyczoną przez Rousseau, oceniają kulturę ze względu na jej wpływ na kształt naszego istnienia. Krytykują zatem kulturę współczesną, *ponieważ* po pierwsze krytycznie oceniają współczesnego człowieka i, po drugie zakładają, że inny, doskonalszy sposób istnienia jest możliwy.

Stosując do krytyki kultury metodę genealogiczną, uzyskują wgląd w warunki i mechanizmy *tworzenia* podmiotowości, co pozwala im inaczej niż dotychczas spojrzeć na relacje między kulturą a ludzką naturą oraz podmiotowością. Odrzucają oni tradycyjne substancjalne rozumienie jaźni, która według nich jest konstytuowana przez społeczne i kulturowe praktyki. W oparciu o tę konstatację dochodzą do wniosku, że możliwe jest kształtowanie własnych unikalnych jaźni, dokonywane poprzez adoptowanie, reinterpretowanie i aranżowanie na nowo wspomnianych praktyk. Dostrzeżenie tej możliwości każe im postawić na nowo pytanie o funkcję kultury, czyli również pytanie o zasadność i cel jej krytyki. Zgodnie z tym ujęciem kulturę należy oceniać ze względu na to, czy i na ile sprzyja wspomnianej twórczości, czynieniu dzieła sztuki z własnego, zawsze indywidualnego, istnienia.

Mierzona tą miarą, cała dotychczasowa kultura (z chwalebny wyjątkiem kultury greckiej) zasługuje zdaniem Foucaulta i Nietzschego na negatywną ocenę. Z drugiej jednak strony obaj uważają, że środki niezbędne do tego, by nadać kulturze właściwy kształt i znaczenie, można odnaleźć wyłącznie w jej obrębie. Obaj też twierdzą, że krytyka kultury, odpowiednio rozumiana i przeprowadzana, jest integralną częścią tego przedsięwzięcia. Słowa kluczowe: krytyka kultury Nietzsche, Foucault, Rousseau, genealogia, tworzenie siebie

Obraz Wilamowian w literaturze

Tematem niniejszego artykułu jest obraz Wilamowian przedstawiony w wybranych tekstach o charakterze literackim i popularnonaukowym: w „Monografii miasteczka Wilamowic” Józefa Latośińskiego, utworach Floriana Biesika oraz wilamowskojęzycznych piosenkach ludowych. Odnosząc się do momentu powstania dwóch pierwszych wymienionych źródeł, czyli pierwszej połowy XX wieku, należy zaznaczyć, że na zawarte w nich projekcje dotyczące Wilamowian miały wpływ panujące ówczesnie ideologie oraz nurty badawcze. Bartłomiej Chromik zwraca uwagę na to, że choć najstarsze wzmianki o Wilamowicach pochodzą z XIV wieku, lokalny język oraz kultura zaczęły cieszyć się wzmożonym zainteresowaniem dopiero w XIX wieku. Badacz wiąże to z krystalizowaniem się koncepcji narodu w niemieckiej myśli romantycznej oraz związanym z nią poszukiwaniem w folklorze korzeni i ekspresji tego, co miało świadczyć o charakterystycznych cechach narodowych:

Ideas of German romantic philosophers opposing a dominance of classical (but also French) patterns in culture and exhorting to research of folklore, in which ‘a spirit of nation’ was supposed to be hidden gained a popularity among European intellectuals. A nation started to be imagined as a historically embedded community of a certain culture, for which a language is a distinctive feature that forms its character. It is thus not a coincidence that in the first half of nineteenth century Wilamowice were ‘discovered’ by scientists, travelers or seekers of antiquity. They were all seduced by the speech „snatched from the Middle Ages and frozen in time” and “retained much of its harsh gothicness”².

W późniejszym okresie tendencje dotyczące wpasowywania mieszkańców Wilamowic w ramy zamkniętych, jednoznacznych pojęć narodowych stopniowo narastały, aż do skrajnej eskalacji w okresie drugiej wojny światowej, kiedy Wilamowianie zmuszani byli do podpisywania volkslisty oraz wcielani do Wehrmachtu, a także po zakończeniu wojny, kiedy znalazły one wyraz w stygmatyzacji oraz prześladowaniach na tle językowym i kulturowym ze strony polskich sąsiadów.

W podejściu do kwestii Wilamowic w okresie do końca drugiej wojny światowej wyraźnie zaobserwować można liczne nawiązania do kwestii narodowych. Józef Latośiński, jak i Florian Biesik pozytywnie ustosunkowują się do polskiej idei narodowej, podkreślając więź Wilamowian nie tylko z rodzimą miejscowością, ale też szerzej z polsnością, przy czym oboje byli związani z polskim systemem szkolnictwa – Latośiński jako nauczyciel, Biesik jako uczeń. W pracach badaczy niemieckich z drugiej strony, dostrzegalne było dążenie do pokazania Wilamowic jako ostoi niemieckości w morzu słowiańskości:

¹ olga.holodewicz@gmail.com, Instytut Filologii Germańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki.

² Chromik B., *Change of attitudes in Wilamowice*, [w:] Olko J. (red.), Sallabank J. (red.), *Revitalizing endangered languages: a practical guide*, Cambridge University Press, 2021, s. 107.

Basing on views of linguists, who at that time were not intellectually capable to consider such a small language as Wymysiöerys a language, thus recognized it as a dialect of German, some members of the German intelligentsia considered inhabitants of Wilamowice as super-Germans protecting their culture language, or even “cleanness of blood” in “the see of Slaviness”³.

W okresie po drugiej wojnie światowej do roku 1989 wilamowski język oraz tradycje zostały całkowicie wyparte z życia miasteczka przez oficjalny zakaz ich manifestacji w sferze publicznej i prywatnej, a także sprowadzone do strywializowanego folkloru prezentowanego w ograniczonym zakresie przez lokalne zespoły pieśni i tańca⁴. Po upadku systemu komunistycznego w Polsce Wilamowianie odzyskali wolność swobodnego kulturowania swojej rodzimej kultury oraz języka, jednakże zaawansowany wiek użytkowników języka wilamowskiego, niewielka liczba mówców i luka w przekazie międzypokoleniowym doprowadziły do sytuacji, w której jest on obecnie zagrożony wymarciem. W ciągu ostatnich dwóch dekad młodzi lokalni aktywiści podjęli wiele działań rewitalizacyjnych w postaci między innymi zapisu oraz opisu języka, badań terenowych oraz tworzenia nagrań wywiadów z użytkownikami wilamowskiego, popularyzacji go wśród mieszkańców miejscowości, angażowania wilamowskiej młodzieży w inicjatywy, takie jak amatorski, wilamowskojęzyczny teatr „Ufa fisa” („Na nogach”) oraz publikacji licznych tekstów o charakterze naukowym – na przykład „A grammar of Wymysorys” autorstwa Alexandra Andrasona i Tymoteusza Króla⁵ – albo popularnonaukowym i edukacyjnym – jak choćby „Wymysiöejer fibl”, wilamowskiego elementarza opracowanego przez Justynę Majerską-Sznajder⁶.

Wspomniany już dyskurs narodowościowy nie jest jedyną okolicznością, którą można wziąć pod uwagę w zakresie badania czynników mogących wpływać na kształtowanie się wymienianych w niniejszym artykule projekcji obecnych w omawianych dziełach, był on jednak szczególnie wyrazisty i akcentowany w okresie ich tworzenia – co odnosi się przede wszystkim do prac Biesika oraz Latosińskiego, nie zaś do piosenek ludowych, których moment powstania i źródła trudno ustalić precyzyjnie i jednoznacznie. Określenie i opis cech asocjowanych z Wilamowianami pojawiających się w ramach konkretnych tekstów umożliwi zbadanie ich powtarzalności, a także tego, na ile obrazy przedstawione przez różnych autorów pokrywają się ze sobą i w jakim stopniu są spójne.

Przed podjęciem się opisu obrazu Wilamowian przedstawionego w materiałach źródłowych należy zwrócić uwagę na różnicę między pojęciami wilamowiczanie/wilamowiczanka a Wilamowianin/Wilamowianka. Pierwszy termin odnosi się szeroko do mieszkańców Wilamowic, przy czym nie ma znaczenia ani ich pochodzenie, ani związek czy stosunek do tradycji i języka wilamowskiego. Obejmuje on zarówno rodowitych wilamowiczanie, jak również osoby przyjezdne. Określenie Wilamowianin/Wilamowianka ma charakter etniczny i odnosi się do osób powiązanych i utożsamiających się ze specyficzną, rdzenną kulturą oraz tradycją Wilamowic. W niniejszym artykule

³ Tamże, s. 107-108.

⁴ Majerska-Sznajder J., *Rozwój i stan krajobrazu językowego – przypadek języka wilamowskiego*, Adeptus nr 14/2019, s. 3-4.

⁵ Andrason A., Król T., *A grammar of Wymysorys*, Slavic and East European Language Resource Center – SEELRC, Duke University, 2016.

⁶ Majerska-Sznajder J., *Wymysiöejer fibl*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2014.

analizie zostaną poddane wypowiedzi odnoszące się konkretnie do Wilamowian jako grupy etnicznej.

Tymoteusz Król na początku jednej ze swoich publikacji wyjaśnia, w jaki sposób Wilamowianie spełniają kryteria umożliwiające ich identyfikację jako grupy etnicznej⁷. Jako przykłady takich kryteriów wymienia: nazwę zbiorową, wspólny mit dotyczący pochodzenia, wspólną kulturę oraz historię, a także przywiązanie do terytorium i poczucie solidarności, przy czym przynależność do grupy etnicznej może być sankcjonowana społecznie lub subiektywna. Istotne jest także poczucie odrębności kolektywnej w stosunku do innych społeczności, jak to na przykład zachodziło w przypadku Wilamowian w odniesieniu do społeczności niemieckiej, polskiej czy żydowskiej, obecnych w wielokulturowym środowisku bielsko-bialskiej wyspy językowej.

Wilamowianie są niewielką społecznością, zamieszkującą miasto Wilamowice położone w województwie śląskim, niedaleko od Bielska-Białej oraz Oświęcimia. Ich przodkowie przybyli na tereny Księstwa Oświęcimskiego w XIII wieku w ramach osadnictwa na prawie niemieckim i posługiwali się językiem wschodnio-środkowo-niemieckim⁸. Etymologia ludowa odnosi się jednak do legendy o niderlandzkim pochodzeniu Wilamowian i wskazuje na to, że osiedlili się oni w Księstwie Oświęcimskim po wielkiej powodzi, która zalała ich domy oraz gospodarstwa w rodzimej miejscowości i pozbawiła dobytku. Norbert Morciniec zauważa, iż mimo braku cech wyraźnie wskazujących na pokrewieństwo z językiem flamandzkim, argumenty językoznawcze nie mogą służyć do jednoznacznego zanegowania dzielonego przez pokolenia przekonania o etnicznej więzi mieszkańców miasteczka z Flamandami⁹. Grzegorz Chromik natomiast zdecydowanie kategoryzuje je jako mit, wykorzystując jako dowód lingwistyczną analizę porównawczą języka wilamowskiego, niderlandzkiego, niemieckiego oraz śląskiej odmiany dialektalnej języka niemieckiego, i wykazując wysoki stopień podobieństwa wobec języka niemieckiego, a szczególnie jego śląskiej odmiany, występującej w przeszłości również na obszarze bielsko-bialskiej wyspy językowej. Wskazuje też na możliwe źródła legendy o flamandzkich przodkach, dopatrując się jednego z istotnych czynników wpływających na jej rozwój w polonizacji okolicznych wsi, łączących miejscowość z główną, niemieckojęzyczną bielsko-bialską wyspą językową – Starej Wsi oraz Pisarzowic, po której Wilamowice zaczęły stanowić swoistą małą, germańską enklawę otoczoną polskojęzycznymi miejscowościami¹⁰. W ciągu długiego czasu spędzonego w otoczeniu wielokulturowym, przede wszystkim polsko- i niemieckojęzycznym oraz w środowisku własnej społeczności, dla której charakterystyczna była silna więź wewnątrzgrupowa, poczucie kulturowej odrębności oraz pielęgnowanie własnych tradycji i dążenie do zachowania swojego wilamowskiego indywidualizmu, Wilamowianie wykształcili również swój własny język germański o wyraźnych wpływach polskich – język wilamowski. Grzegorz Chromik zauważa, że już w połowie XIX wieku bielscy Niemcy mogli dostrzegać jego

⁷ Król T., „*Ale to chyba nie jest wilamowskie*”. *Mniej znane wyznaczniki odrębności kulturowej Wilamowian*, Adeptus, nr 19/2022, s. 1-2.

⁸ Morciniec N., *Opinia na temat statusu współczesnego języka wilamowskiego*, s. 4.

⁹ Tenże, *Vom Sterben einer Mundart (Zum Ethnolekt von Wilmesau/Wilamowice nach 1945)*, Neerlandica Wratislaviensia XII, Wrocław 1999, s. 209.

¹⁰ Chromik G., *Wilmesau/Wilamowice: die noch existente Sprachinsel im schlesisch-kleinpolnischen Grenzraum und die Legende über ihren niederländischen Ursprung*, *Deutsche Sprachminderheiten im Östlichen Europa: Sprache, Geschichte, Kultur*, t. 60, nr 2, 2020, s. 52.

inność w stosunku do odmiany językowej, którą sami się posługiwali¹¹. Okoliczności te mogły wpłynąć na atrakcyjność idei nietypowego, poniekąd egzotycznego pochodzenia, czegoś, co mogłoby dodatkowo podkreślić wyjątkowy status Wilamowian. Z czasem legenda ta stała się ważnym elementem wilamowskiej tożsamości, znanym zapewne również poza Wilamowicami – na co wskazywać może jego obecność w wierszu w antologii Bukowskiego wydanej w Bielsku-Białej w 1860 roku, najstarszym źródle, w którym poświadczono jest jego istnienie: *Vertryjn wegia religion/polityk an rebellion/ wandytas fy England, Holland/ an kooma bocy óf Pólland*¹² (*Wypędzeni z powodu religii/polityki i rebelii/ wywędrowali z Anglii, Holandii/ i przybyli do Polski* – tłum.: O.H.).

Grzegorz Chromik bada w swoim tekście również współczesne podejście do kwestii mitu flamandzkiego pochodzenia Wilamowian, zauważając, że jeszcze w 2018 roku w popularnej encyklopedii internetowej – Wikipedii – znajdowały się wpisy przedstawiające tę legendę jako fakt¹³. Natomiast już w lutym tego samego roku podczas Dnia Języka Ojczystego w Wilamowicach wypowiadano się o pochodzeniu flamandzkim jako o micie¹⁴. Autor zaznacza, że w okresie pisania przez niego artykułu w 2020 roku skorygowano błąd w niemieckiej Wikipedii¹⁵, natomiast, na przykład, na stronie anglojęzycznej poświęconej Wilamowicom flamandzkie pochodzenie Wilamowian wciąż figuruje jako fakt historyczny¹⁶.

W ramach konstatacji swojego wyводу na ten temat badacz ocenia mit flamandzki jako wciąż silnie obecny w świadomości Wilamowian i zagłuszający, wypierający wobec realnych korzeni ich przodków:

*Attraktive Mythen sind aber nicht auszurotten und alles deutet darauf hin, dass die Fama die Sprache überleben wird. Eigentlich Schade – schließlich ist wohl eine echte schlesische Abstammung nicht schlechter als eine falsche flämische*¹⁷ (*Atrakcyjne mity są jednak nie do zniszczenia i wszystko wskazuje na to, że fama [o flamandzkim pochodzeniu] przeżyje język. Szkoda właściwie – wszakże prawdziwe śląskie pochodzenie nie jest gorsze od fałszywego flamandzkiego* – tłum.: O.H.).

Długo trwały dyskusje na temat statusu lektu, którym posługiwali się mieszkańcy Wilamowic. Przed drugą wojną światową profesor Adam Kleczkowski oraz współpracujący z nim Heinrich Anders oraz Hermann Mojmir wychodzili z założenia, że język wilamowski należy postrzegać jako dialekt języka niemieckiego i w ten sposób jest on określany na przykład w tytule obszernego, dwutomowego słownika „Wörterbuch der deutschen Mundart von Wilamowice” („Słownik wilamowskiego dialektu języka niemieckiego”)¹⁸ oraz zbioru wierszy Floriana Biesika wydanego wraz z komentarzem przez Heinricha Andersa „Gedichte von Florian Biesik in der Mundart von Wilamowice”

¹¹ Tamże, s. 54.

¹² Tamże, s. 56.

¹³ Tamże, s. 46.

¹⁴ Tamże, s. 57.

¹⁵ Tamże, s. 46.

¹⁶ <https://en.wikipedia.org/wiki/Wilamowice> (06.07.2023).

¹⁷ Chromik G., dz. cyt., s. 58.

¹⁸ Mojmir H., *Wörterbuch der deutschen Mundart von Wilamowice*, Kraków 1930-1936.

(„Wiersze Floriana Biesika w dialekcie Wilamowicz”)¹⁹. Także Józef Latosiński posługuje się pojęciem gwary w stosunku do mowy używanej przez Wilamowian, podkreśla jednak jej genetyczny związek z niemieczyzną trzynastowieczną, nie zaś niemieczyzną współczesną:

Gwara wilamowicka jest narzeczem (dialektem) tej niemieczyzny, która w XIII. wieku kwitnęła w okolicach środkowej i dolnej Wezery, skąd praojcowie Wilamowiczian w te strony przybyli. [...] Pod wpływem zaś 650-letniego pobytu Wilamowiczian w Polsce, zmieniła się ta gwara znacznie i przybrała także wiele właściwości i słów, a nawet całych zwrotów polskiej mowy. Podstawą przeto gwary wilamowickiej jest język starogermański, a względnie narzecza tegoż powyżej wymienione z obfitą przymieszką pierwiastków anglosaskich, hollenderskich, angielskich a nawet duńskich. [...] Gwara wilamowicka przedstawia się nam przeto obecnie jako średniowieczne narzecze germańskiego języka, pochwycone w XIII. wieku i w ówczesnej postaci ogólnych form zastygłe. [...] Wilamowicka gwara niezrozumiałą jest dla Polaków, ale prawie równie niezrozumiałą jest ona i dla Niemców²⁰.

Grzegorz Chromik zauważa niekonsekwencję Latosińskiego w zakresie opisywania pochodzenia języka wilamowskiego, kiedy autor podaje w swojej monografii sprzeczne informacje na ten temat, wskazując jako jego źródło język staro-wysoko-niemiecki i jednocześnie dolnoniemiecki²¹.

Warto wspomnieć, że kwestie językowe stały się obok odmiennego spojrzenia na pochodzenie Wilamowian jednym z ważniejszych aspektów ostrego, rodzinnego konfliktu między Hermannem Mojmirem a jego starszym bratem, poetą Florianem Biesikiem, który konsekwentnie uważał Wilamowian za potomków Flamandów i Anglosasów, a wilamowski za niezależny język germański i przez swoją twórczość dążył do nadania mu literackiego standardu. We wstępie do swojego najważniejszego dzieła, poematu epickiego „Uf jer wełt” („Na tamtym świecie”) wypowiada się o sytuacji rodzimego języka w sposób następujący:

*W świecie wszystko od przypadku zależy; i tak mowa włoszian Toskany przypadkowo znalazła swego wielkiego poetę Dante’go, który przez swą podróż do piekła, czyśćca i nieba t.j. Boską Komedję stał się ojcem języka włoskiego, jak Luter swym przekładem Biblii jędrnym językiem północnym stał się ojcem nowoczesnego niemieckiego [...]. Tego szczęścia nie miał język wilamowski [...]*²².

Biesik wskazuje, iż to nie wyższość jednej odmiany językowej nad drugą oraz nie czynniki wewnątrzjęzykowe z reguły decydują o jej statusie, ale splot pewnych losowych okoliczności. Pokazuje to na przykładzie języków o znacznym zasięgu terytorialnym oraz wysokiej liczbie użytkowników, niemieckiego oraz włoskiego, zauważając, że odmiana niemieckiego zastosowana przez Marcina Lutera w jego przekładzie „Biblii”

¹⁹ Anders H., *Gedichte von Florian Biesik in der Mundart von Wilamowice*, Uniwersytet Poznański, Kraków 1933.

²⁰ Latosiński J., *Monografia miasteczka Wilamowic: na podstawie źródeł autentycznych: z ilustracjami i mapką*, Kraków 1909, s. 263-264.

²¹ Chromik G., dz. cyt., s. 55.

²² Biesik F., polskojęzyczny wstęp do manuskryptu, s. 16.

stała się podstawą dla ukształtowania nowoczesnego, ustandaryzowanego języka niemieckiego, a dialekt tokański zdobył dominującą pozycję we Włoszech przez wzgląd na napisaną w nim przez Dantego Alighieri „Boską Komedie”. Uwaga poety pokrywa się ze spostrzeżeniami językoznawców, iż rozwój literatury pięknej w danym lekcie, obsługującej problematykę wykraczającą poza praktyczne kwestie życia codziennego, sferę stylizacji, literatury ludowej i oralnej oraz wykazującej się wysokimi walorami estetycznymi, jest jednym z ważniejszych czynników przy definiowaniu statusu języka. Florian Biesik postrzega swoją mowę ojczystą w sposób równościowy w stosunku do innych języków europejskich i aby dać temu wyraz oraz potwierdzić swoją tezę, tworzy w niej tekst o wysokich walorach artystycznych, nawiązujący do klasyki europejskiej literatury oraz wydarzeń historycznych, zarówno z historii dawnej, jak i współczesnej autorowi.

W ciągu długotrwałej koegzystencji kultur wilamowskiej, niemieckiej, żydowskiej oraz polskiej wykształciło się wiele niejednokrotnie uproszczających skojarzeń i wyobrażeń odnoszących się do społeczności Wilamowian. Oni sami również żywili przez wiele pokoleń przekonanie, że są pod pewnymi względami inni oraz wyjątkowi na tle lokalnego krajobrazu językowego i kulturowego. W związku z tym także Wilamowianie próbowali wskazywać konkretne cechy, które kojarzyli z własną grupą i które uznawali za wyróżniające dla jej członków.

Wybrane źródła, w których można szukać wyobrażeń i spostrzeżeń na temat cech uznawanych przez osoby zarówno spoza Wilamowic, jak i samych Wilamowian za charakterystyczne dla wilamowskiej społeczności, zostaną w niniejszym artykule zaprezentowane w kolejności chronologicznej. Najstarszym z nich będzie popularnonaukowa „Monografia miasteczka Wilamowic” napisana przez Józefa Latosińskiego²³ w 1908 roku dla uczczenia setnej rocznicy wykupienia się Wilamowian z poddaństwa. Perspektywa autora jest o tyle interesująca, o ile jest perspektywą osoby przyjezdnej, która jednak w ciągu wielu lat zdołała poznać codzienność Wilamowian, zintegrować się i nawiązać z nimi bliską więź. Monografia została opublikowana po raz pierwszy w 1909 roku, w 1990 roku wydano jej reprint. Na początku autor zamieścił dedykację dla jednego z najsłynniejszych mieszkańców Wilamowic, ks. doktora Józefa Bilczewskiego, przy czym głównymi adresatami tekstu są sami Wilamowianie, do których Latosiński skierował w przedmowie następujące słowa:

Do Was przeto, ukochani mieszkańcy Wilamowic, zwracam się w tej chwili. Pracując długie lata nad wychowaniem Waszych dzieci, poznałem bliżej i pokochałem Was, dla Waszej też duchowej korzyści skreśliłem niniejsze dzieje rodzinnego Waszego gniazda. Postępujcie wzorem przodków, którzy pracowitością, oszczędnością i zapobiegliwością potrafili się przy pomocy Bożej z poddaństwa wykupić, naśladujcie ich w pobożności i skromności, a zagrzeni przykładem sławnych rodaków Waszych, umiłowcie tę polską ziemię całym sercem. Ziemia ta przyjęła Waszych przodków w gościnne swe progi, była Waszą rodzicielką i żywicielką blisko siedem wieków, na niej spoczęli po trudach żywota pracownicy Wasi i tutaj śpią snem sprawiedliwych! Tej ziemi ojczystej winniście

²³ Józef Latosiński urodził się w Czchowiu w 1861 roku, do Wilamowic zaś przybył w roku 1884 albo 1885 i pracował tam odtąd jako nauczyciel, z czasem awansując na stanowisko kierownika szkoły. Świadectwem jego zaangażowania w życie miasteczka jest fakt, że był ponadto założycielem i pierwszym naczelnikiem lokalnej Ochotniczej Straży Pożarnej.

więc najgorętszą po Bogu miłość, a nawet życie złożyć w ofierze! Z temi życzeniami zwracam się do Was z całym sercem, ofiarując Wam niniejszą pracę moją w stuletnią rocznicę wykupna Wilamowic z poddaństwa²⁴.

Autor, prowadząc amatorskie badania nad historią miejscowości, starał się zrekonstruować i opisać jej dzieje od momentu powstania aż do czasów sobie współczesnych, powołując się przy tym niejednokrotnie na kilkusetletnie archiwalne dokumenty, do których udało mu się uzyskać dostęp w trakcie swojej pracy. W kwestii badania wyobrażeń dotyczących mieszkańców Wilamowic szczególnie przydatne okazały się fragmenty, gdzie autor do opisu przeszłości miasta wplata uwagi dotyczące charakteru i postaw mieszkańców, jak również rozdział ósmy, gdzie wypowiada się na temat lokalnych tradycji, folkloru, stroju ludowego, języka i mentalności. Warto zaznaczyć w tym miejscu, że często projekcje oraz skojarzenia badaczy pochodzących z zewnątrz zawarte w ich pracach opierają się przede wszystkim na obserwacji folkloru oraz badaniu lokalnego języka. Podobnie obciążone są pewnym багаżem ideologicznym i podejściem do opisywania zjawisk kulturowych. W przypadku Latosińskiego, który był również działaczem politycznym, widoczna jest wyraźnie postawa zdecydowanie propolska. W wielu miejscach już od samej przedmowy można dostrzec zamiar autora, by monografia była czymś więcej niż zbiorem informacji oraz neutralnym, naukowym wywodem na temat wilamowskiej historii, języka i kultury, lecz aby pomagała w kształtowaniu pewnych postaw i umacnianiu określonych wartości: świadomości historii oraz pamięci o przodkach, zachowywania i pielęgnowania wiary katolickiej, pracowitości, patriotyzmu w odniesieniu do polskiego narodu oraz dbałości o wykształcenie. W kwestii sposobu prowadzenia badań oraz konstruowania wywodu ważne jest podkreślenie, że Latosiński wplatał w narrację historyczną opartą na dokumentach archiwalnych elementy lokalnego folkloru i mitologii ludowej. Zbigniew Libera i Czesław Robotycki wypowiadają się o monografii w sposób następujący:

Określenie „wilamowska biblia” [...] trafnie ujawnia kanoniczny charakter tekstu Latosińskiego dla wszelkich wypowiedzi o Wilamowicach. Jak biblia w wymiarze powszechnym, tak monografia w świecie lokalnym jest źródłem kolejnych „apokryfów” o miasteczku. [...] Praca Latosińskiego, reinterpretowana za pomocą aktualnych badań, nadal pozostaje głównym punktem odniesienia jeśli chodzi o początki Wilamowic. Warto jednak pamiętać, że Latosiński napisał monografię na podstawie dostępnych mu źródeł historycznych i ich opracowań oraz przekazów ustnych jemu współczesnych. Uważamy, że łącznie wszystkie te opowieści – Latosińskiego o historii Wilamowic, przekaz ustny, wypowiedzi miejscowych historyków amatorów, należy traktować jako mitohistorie. Ich istotą nie jest dochodzenie prawdy, lecz podtrzymywanie wyobrażeń o legendowych początkach osady aktualizujących się we współczesności²⁵.

W „Monografii miasteczka Wilamowic” widoczne jest również osobiste, emocjonalne zaangażowanie autora, a w sferze językowej pojawiają się cechy i figury retoryczne charakterystyczne dla literatury pięknej, jak na przykład barwne opisy:

²⁴ Latosiński J., dz. cyt., s. 8.

²⁵ Libera Z., Robotycki C., *Wilamowice i okolice w ludowej wyobraźni*, s. 377-378, [w:] Lipok-Bierwiazzonek M. (red.), *Tradycje kultury ludowej*, s. 263-410, [w:] Barciak A. (red.), *Wilamowice. Przyroda, historia, język, kultura oraz społeczeństwo miasta i gminy*, Wilamowice 2001.

Wśród pięknej okolicy, ozdobionej wieżycami licznych kościołów, ubranej srebrzystą wstęgą Soły, wśród łąk z zbożem falujących i łąk nadobnym kwieciem strojnych, prawie w połowie drogi z Oświęcima do Białej, rozsiadło się na nieznaczej wyżynie miasteczko Wilamowice. Prawdziwie urocza to okolica. We wschodniej jej stronie leży po prawym brzegu Soły miasto Kęty, miejsce rodzinne świętego Jana Kantego, patrona Polski, a niedaleko widać baszty zamku w Bulowicach. Na południowym widnokregu piętrzy się malowniczo podgórze Beskidu, na którego stokach stały starożytne, ponure mury zamku Wrołka, gniazda rycerzy-rabusiów z XIV. i XV. wieku, a dalej na południowy zachód podnoszą maję statycznie dumne swe czoło góry właściwego Beskidu, z których Wisła, królowa rzek polskich, bierze swój początek²⁶.

Każdy rozdział został również opatrzony swego rodzaju mottom w postaci krótkich fragmentów poetyckich. Przyglądając się recepcji tekstu, który uzyskał z czasem tytuł swoistej *wilamowskiej Biblii*, można stwierdzić, że Latosińskiemu udało się spełnić postawiony sobie przy pisaniu cel i stworzył dzieło, które nie tylko stanowiło dobry punkt wyjścia do dalszych badań historycznych, ale także pomogło w umacnianiu wilamowskiej tożsamości i pamięci o przodkach oraz tworzeniu się w miejscowości narracji i wyobrażeń dotyczących przeszłości.

W sposób bezpośredni Latosiński wypowiada się o mentalności Wilamowian w rozdziale VIII, wymieniając cechy zarówno pozytywne i negatywne:

Mieszkańcy tutejsi są szczerze przywiązani do wiary katolickiej, dbają o pomnożenie chwały Bożej, szanują też i poważają kapłanów, a zalety te przejęli od przodków, którzy [...] odznaczali się wielką bogobojnością i pracowitością. Pobożność ta, poczciwość i spokojność, pracowitość i przemyślność, oszczędność i schludność, oraz wesołość przy zabawie – to główne cechy charakteru ogromnej większości Wilamowiczów, którzy przez te zalety stanęli na dosyć wysokim stopniu oświaty i dobrobytu. Zdarzają się też czasem i wyjątki, a mianowicie zanedo wrażliwe usposobienie niektórych, charakter tychże porywczy i nie wolny od zarozumiałości, chciwość, niedostateczne umiarkowanie w napojach, oraz brak zaufania do osób pracujących dla ich dobra – są to wady, ale bardzo nielicznych jednostek. – Spora liczba mieszczan czyta polskie gazety; ogół mieszkańców rozumie coraz lepiej potrzebę religii, pożytek nauki szkolnej [...]²⁷.

Obraz mieszkańców Wilamowic przedstawiony w monografii jest w przeważającej części pozytywny, autor wspomina również o wadach charakteru, natomiast wyraźnie zaznacza, że przejawiają się one u mniejszości.

Kolejnym źródłem, na które zamierzam się powołać, jest twórczość literacka Floriana Biesika, traktującego tradycje miejscowości oraz życie jej mieszkańców jako główny temat swoich dzieł. Pierwszymi opublikowanymi pracami autora jest osiem tekstów, zebranych i przetłumaczonych na język niemiecki przez Heinricha Andersa w zbiorze „Gedichte von Florian Biesik in der Mundart von Wilamowice” z 1933 roku. Wszystkie utwory powstały w Trieście, w latach 1920-1922. Anders wspomina w tej publikacji również o poemacie epickim „Uf jer weł”, który ze względu na swoją obszer-

²⁶ Latosiński J., dz. cyt., s. 9.

²⁷ Tamże, s. 262.

ność nie został w nim jednak zamieszczony. We wstępie zauważa też, że więcej rękopisów Biesika znajduje się w posiadaniu syna poety, Kazimierza, mieszkającego w Mariborze²⁸. Dokumenty te jednak zaginęły i zbiór Andersa oraz utwory znalezione przez Tomasza Wicherkiewicza w rękopisie wraz z „Uf jer weł”, opublikowane później wraz z tłumaczeniem oraz komentarzem²⁹, są wszystkimi dziełami Floriana Biesika, które zachowały się do dziś.

W pierwszym z wierszy zatytułowanym „Wymysau an Wymysojer” („Wilamowice i Wilamowianie”), poeta podejmuje temat anglosaskiego i holenderskiego pochodzenia przodków Wilamowian oraz opisuje początki historii miasteczka nawiązując do najazdów mongolskich na te tereny w 1241 roku, po których przybyli na nie cudzoziemscy osadnicy: *S'koma dy fremdy lójt ys land*³⁰ (*Cudzoziemcy przybyli do kraju* – tłum.: O.H.). Duże znaczenie dla ich charakterystyki ma opis zewnętrznej prezencji. Są ubrani elegancko, na wielkomięską modłę: *s'wónn grosstyter. Fain woo s'gywand./ zamyt laibik, zaida hołtuch./ błower burnus fy fainym tuch*³¹ (*byli z wielkich miast. elegancki był ich strój/ aksamitna kamizelka, jedwabny krawat/ niebieski burnus z subtelnej tkaniny* – tłum.: O.H.), ich stroje wykonano z wykwintnych tkanin, takich jak aksamit, jedwab czy znakomitej jakości wełna i bawełna, przy czym znów podkreśla się, że Wilamowianie noszą się tak, jak jest to modne w Holandii albo Anglii. Ich cylindry i starannie wyczyszczone buty *lśnią z oddali (fy wait lochta*³²). Strój Wilamowian w wierszu odpowiada zdecydowanie kanonom elegancji rozpowszechnionym w Europie w okresie życia autora, nie zaś w momencie, kiedy przybyli oni w XIII wieku na tereny polskie i założyli tu swoją osadę. Zabieg ten można interpretować jako obraz ciągłości oraz podobieństwa współczesnych Biesikowi Wilamowian do ich przodków, od których kolejne pokolenia miały przejąć cechy symbolicznie przedstawione w formie nowoczesnego ubioru – zamożność, czystość, schludność, elegancję, dbałość o detale, obycie w świecie i kulturę bycia podobną do mieszkańców zachodnich wielkich miast. Mężczyźni są wysocy, dobrze zbudowani, zdolni podołać przeciwnościom losu: *gróssy, gut gybauty kłoppa./ dy au s'unghyk ny kunt foppa*³³ (*wysocy, dobrze zbudowani mężczyźni,/ których nie może zniechęcić nawet nieszczęście* – tłum.: O.H.). W kontekście mowy, którą posługują się osadnicy, podmiot liryczny podkreśla jej piękne, ale obce dla autochtonicznych mieszkańców Księstwa Oświęcimskiego brzmienie, a także anglosaskie i holenderskie pochodzenie. Dla mentalności Wilamowian miałyby być charakterystyczne dbanie o tradycję i przywiązanie do niej, surowe obyczaje, mądrość i rozsądek, jak również pańskie dostojeństwo: *idlykier cał a lord a hjer/ glost cy zaan ym wymysojer*³⁴ (*lord i pan w każdym calu/ to możesz dostrzec w Wilamowianinie* – tłum.: O.H.). W wierszu, mimo nawiązań do legendy o niderlandzkim pochodzeniu, nie pojawia się jednak motyw ucieczki przed powodzią, ale raczej przed prześladowaniami na tle religijnym oraz politycznym. Jako podstawowe zajęcia przodków Wilamowian opisane są w wierszu tkactwo oraz handel, którymi mieli zajmować się jeszcze w swojej dawnej ojczyźnie. Przedstawiani są oni jako patrioci,

²⁸ Anders H., dz. cyt., s. 1.

²⁹ Wicherkiewicz T., *The making of a language. The case of the idiom of Wilamowice, southern Poland*, de Gruyter, Berlin-New York 2003.

³⁰ Anders H., dz. cyt., s. 13.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 14.

którzy pielęgnują swoje tradycje oraz zachowali przez stulecia własny język, przy czym są też przywiązani do polskiej ziemi i mogą stanowić wzór miłości do polskiej, narodowej ojczyzny oraz małej, lokalnej ojczyzny, a także pobożności również dla swoich polskich sąsiadów: *Zy honn tiw s land wó zy lawa/ kynna zai proch an zen gława/ tjen zai biegja, Poła an Pólk/ wi God łowa, s'land an zai fölk*³⁵ ([Wilamowianie] *kochają ziemię, na której żyją/ znają swój język i wiarę/ uczą swoich [współ]obywateli Polaków i Polki/ jak wychwalać Boga, kraj i jego naród* – tłum.: O.H.). Pointę wiersza stanowi stwierdzenie, że dzięki swoim talentom oraz pozytywnym cechom charakteru Wilamowianie cenieni są nie tylko w środowisku lokalnym, ale także ogólnokrajowym oraz zagranicznym.

W utworze „An dy wymysojer studenta” („Do wilamowskich studentów”) podmiot liryczny zwraca się do wilamowskich uczniów z poradą, że opuszczając rodzinną miejscowość, powinni zabrać ze sobą i poślubić Wilamowiankę, aby zaznać szczęśliwego i spokojnego życia rodzinnego. Wymienia zalety wilamowskich dziewcząt: są mądre, wierne i mają dobre serce, a przy tym odznaczają się urodą, podkreśloną pięknym tradycyjnym strojem. Związanie się z Wilamowianką można odczytywać również jako związanie się ze swoją wilamowską małą ojczyzną. Przy niej młodzi ludzie mogą znaleźć szczęście i nie powinni błędzić oraz poszukiwać go w świecie:

*y jem szyjna trója ogła kynst laza zjer fyjł./ zy wjenn dych byljen wo s'wury glyk yj cy fynda/ dos a dołyt cy lichia yr fremd fönn an hynda*³⁶ (*z jej [wilamowskiej dziewczyny] pięknych, wiernych oczu możesz odczytać bardzo wiele/ one nauczą cię, gdzie odnaleźć prawdziwe szczęście/ że głupotą jest, szukać go tu i tam na obczyźnie* – tłum.: O.H.).

Podmiot liryczny, wychwalając Wilamowianki, ostrzega młodych Wilamowian przy tym przed nierozsądnymi cudzoziemkami, pokazując wilamowskie dziewczęta jako lepsze kandydatki na żonę, mogące zapewnić swojemu współmałżonkowi poczucie stabilizacji oraz dom, w szerszym rozumieniu przestrzeni, z którą jest się związanym emocjonalnie, tożsamościowo, a także, do której czuje się przynależnym. Tylko relacja z Wilamowianką według wiersza może stanowić dla młodych Wilamowian obronę przed obcością i zagubieniem w dalekim świecie, a zarazem pomóc zachować więź z miejscem pochodzenia, w którym przeżyli swoje dzieciństwo. Warto pokazać utwór w kontekście sposobu życia Wilamowian, spośród których wielu zdobywało swoje majątki jako handlarze tkanin i odbywało w związku z tym dalekie podróże po Europie. Podczas gdy mężczyźni wyjeżdżali, gospodarstwo często pozostawało pod opieką kobiet. W Wilamowicach ceniono również wykształcenie, stąd niejednokrotnie posyłano chłopców do szkół poza Wilamowicami. Tekst Biesika można odczytywać także autobiograficznie, jako przemyślenia i opis doświadczeń Wilamowianina, który opuścił swoją małą ojczyznę i spędził większość życia za granicą jako urzędnik kolejowy w Trieście. Nie poślubił Wilamowianki, ale Włoszkę – Fredericę Giovi/Garsari. Podobny motyw pojawia się w kolejnym dziele poety, poemacie epickim „Uf jer welt”:

Hą fyjł gyłjét, myj no gyatt,/ doch woo s lawa maj mii ny wat,/yr fremda welt, unferstanda/wach frów zajn yjs cy byenda./ Dofst ny gyjn y fremd land

³⁵ Tamże, s. 16.

³⁶ Tamże, s. 20.

alán,/wylst ny gyjn ym unglyk atkán,/nyjm fydyham dir s mákja myt/wylst han yr welt a glyk yr hyt (Nauczyłem się sporo, jeszcze więcej pracowałem,/ jednak życie nie było warte mego trudu,/ w obcym świecie, niezrozumiany,/ byłbym zadowolony zakończyć je./ Nie powinieneś sam udawać się w obce kraje,/ [jeśli] nie chcesz iść naprzeciw swemu nieszczęściu/ weź ze sobą z domu dziewczę/ [jeśli] chcesz mieć w świecie szczęście w chacie)³⁷.

W tekście tym elementy autobiograficzne są jeszcze lepiej widoczne, gdy autor czyni narratorem tekstu swoje literackie alter ego i często odnosi się do realnych postaci, z którymi miał styczność, na przykład wilamowskich sąsiadów czy krewnych.

We wspomnianym poemacie epickim „Uf jer welt” inspirowanym „Boską Komedią” Dantego Alighieri narrator odbywa we śnie podróż po zaświatach, rozpoczynając od nieba, a kończąc na piekle. W tekście pojawiają się postaci i motywy zaczerpnięte z polskiej historii, zarówno najnowszej, jak i legendarnej, jednak utwór prawie w całości poświęcony jest wilamowskiej społeczności. Nie jest ona ogólnie przedstawiona jako kolektyw, lecz na zasadzie opisu spotkań i krótkich rozmów narratora z konkretnymi jej przedstawicielami. W tekście pojawia się jednak kilka uwag, które można odnieść szerzej do Wilamowian jako grupy. Znajdują się oni we wszystkich sferach zaświatów, w niebie, czyścicu oraz piekle, przy czym wielu z nich zostaje zbawionych. Narrator zauważa, że za życia niejednokrotnie tak dalece oddawali się ciężkiej pracy, iż brakowało im czasu na modlitwę:

S'wün māj landsloüt, Wymysiöejer/ dan fum hymuł hot gan der Hjer/ å séjn štykla, cy rün yta,/ wäjł's yr welt hon fejl gylyta./ Fu land cy land müsta's zihja å štykla ad, wäjł's ny krihja/ wułda yr welt, höfat ata;/ oü zu blå wing cajt cym bata (To byli moi rodacy, Wilamowianie/ którym z nieba dał Pan/ piękny kawalek, by teraz odpoczęli,/ jako że w świecie wiele pracowali./ Z kraju do kraju musieli szukać/ kawalka ziemi, bo czołgać się nie chcieli w świecie, odrabiać pańszczyznę;/ tak też zostało mało czasu na modlitwę)³⁸.

Ponadto Wilamowianie są nader muzykalni:

Diöt ym hymuł wela zy oü/ bywåjza wo kon Wymysouü,/ wan diöt špejla séjn åna gan,/ bo's dy angln wan tanca zan (Tam w niebie chcą też udowodnić,/ co potrafią Wilamowice,/ będą tam grać pięknie i chętnie,/ dopóki nie zobaczą, jak tańczą anieli)³⁹.

Interesująca jest rozmowa z postacią zmarłego arcybiskupa lwowskiego Józefa Bilczewskiego, w której opisuje on problemy w relacjach z przedstawicielami innych narodowości, powiązane z jego wilamowską mową i pochodzeniem:

Wäjł yh gybün wiöe y år štot,/ di å doüć enlikjy špröh hot/ wiöe'h byn Pöla Doüćer bysrejn,/ bym Pråjz, Moskol Pöla gyblejn./ Fu Wymysouü zåjwer bejdy,/ kån doüća noma hotwer ny,/ diöt zåjn's måstyns pönyš, englyš,/ italjenyš ån holendyš (Jako żem urodził się w mieście,/ co język miało podobny do

³⁷ Biesik F., *Uf jer welt*, przeł. Król T., wersy 1726-1733, [http://www.inne-jezyki.amu.edu.pl/Frontend/Text/Details/1455.wersy 1726-1733](http://www.inne-jezyki.amu.edu.pl/Frontend/Text/Details/1455.wersy%201726-1733).

³⁸ Tamże, wersy 456-470.

³⁹ Tamże, wersy 918-921.

*niemieckiego/ u Polaków okrzyczano mnie za Niemca,/ dla Prusaka, Moskala pozostałem Polakiem./ Obaj jesteśmy z Wilamowic,/ [ale] nie mamy niemieckich nazwisk, tam są głównie polskie, angielskie,/ włoskie i holenderskie*⁴⁰.

W tym miejscu Biesik również powtarza motyw nieniemieckiego pochodzenia Wilamowian, pojawiający się kilkakrotnie w jego dziełach oraz we wstępie do manuskryptu, w którym znalazł się „Uf jer Welt”.

Omawiając obraz Wilamowian w tekstach literackich, warto zwrócić również uwagę na wilamowskojęzyczne piosenki ludowe, mogące stanowić przykład lokalnej literatury ludowej. W niniejszym artykule korzystam z piosenek opublikowanych w zbiorze „Ynzer lidła – nasze pieśni. Wilamowskojęzyczne pieśni, kołysanki i wyliczanki”. We wstępie Tymoteusz Król, który zebrał te utwory w ramach badań terenowych przeprowadzonych w latach 2004-2021, zauważa, że są one rozumiane jako *wilamowskie* zgodnie z odczuciem samych Wilamowian, którzy przekazali je badaczowi, uznając je za część ich własnego, wilamowskiego folkloru:

*Korzystając z osiągnięć antropologii etniczności, której przedstawiciele zwracają uwagę na niebezpieczeństwo zniekształcenia obrazu prezentowanych kultur poprzez zastosowanie kategorii zewnętrznych, staram się stosować kategorie lokalne, emiczne. A więc niezależnie od pochodzenia piosenek, są one „wilamowskie” i „autentyczne”, jeśli to sami Wilamowianie uznają je za swoje*⁴¹.

Uwaga ta jest istotna wobec faktu, że kultura wilamowska rozwijała się w styczności z wieloma kulturami i zapewne dochodziło do licznych zapożyczeń albo adaptacji tekstów pochodzących z innych kultur. Król pisze, że w związku z tym trudno stwierdzić jednoznacznie, co jest faktycznie rdzennie i oryginalnie wilamowskie, podobnie jak trudno jest oszacować, kiedy te utwory pojawiły się w wilamowskim folklorze muzycznym⁴².

Zdecydowana większość piosenek odnosi się do życia codziennego mieszkańców miasteczka i w związku z tym jako ich bohaterów albo podmiot liryczny można postrzegać Wilamowian. Wiele utworów ma charakter zabawy językowej, skupia się na motywach lekkich i humorystycznych lub podejmuje tematy miłosne. Niejednokrotnie pojawia się temat Wilamowianek i próba opisu tego, co jest dla nich charakterystyczne.

W piosence „Wymysiöejer mäkja” („Wilamowskie dziewczyny”) nawiązuje się do endogamii i pisze się o tym, że wilamowskie dziewczęta zainteresowane są związkami tylko z chłopcami ze swojej rodzimej miejscowości⁴³.

W obydwu wersjach utworu „Wymysiöejer śejny mäkja” („Wilamowianki – ładne dziewczyny”) tematem jest uroda Wilamowianek – opisuje się ją przede wszystkim w odniesieniu do ich bogatego stroju i dbałości o schludny, nienaganny wygląd. Według słów pierwszego wariantu piosenki noszą srebrne krzyżyki na sercu, a jednocześnie w kwestii charakteru wykazują się dobrym sercem⁴⁴. W drugiej wersji natomiast tradycyjny, wilamowski srebrny krzyżyk nawiązuje do umiejętności zarządzania pieniędzmi: *Ufum hacla zyltwer kroücla/ Do zy s'gield hon štejn ym macla* (Na serduszkę srebrny krzyżyk/

⁴⁰ Tamże, wersy 1110-1117.

⁴¹ Król T., *Ynzer lidła – nasze pieśni. Wilamowskojęzyczne pieśni, kołysanki i wyliczanki*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 9.

⁴² Tamże, s. 8-9.

⁴³ Tamże, s. 40.

⁴⁴ Tamże, s. 41.

[który znaczny] *Że pieniądze mają stać w miarce* [miara zboża]⁴⁵ – tłum. T. Król). Ponadto Wilamowianki dbają o to, by ładnie się ubrać nie tylko na nabożeństwo w kościele, ale nawet do karczmy. Dzięki czystym, nabłyszczonym półbutom mogą również dobrze tańczyć. Dla przystrojenia gorsetu używają pięknych róż. Według słów piosenki nie są też nadmiernie gadatliwe i potrafią dobrze całować.

Wyobrażenia na temat Wilamowian przedstawione w omawianych tekstach są relatywnie spójne. Zarówno Latosiński, jak i Biesik opisują ich jako ludzi pracowitych, zaradnych i przedsiębiorczych. W „Monografii miasteczka Wilamowic” autor zamieszcza nie tylko swoje spostrzeżenia w tej kwestii, ale cytuje również dokument archiwalny, w którym wspomina się w potępiającym tonie o tym, że Wilamowianie zajmowali się handlem nawet w niedzielę:

*Uważając Urząd gromadzki iż w Niedziele i Święta uroczyste do których nas Prawo Boskie y Kościelne y Cesarskie i własny nasz duszy pożytek obowiązuię tak teraz bywaią znieważane iż z cudzych wsiów przywiozą przędzę do roboty i płotno od nich odbieraią i len kupuią. Także i nasi w te Dni Święte z przędzą chodzą iako i z płótnem, do młyna iadą i inne nieprzystoine rzeczy wożą*⁴⁶.

Faktem jest również, iż udało im się samodzielnie zebrać wystarczające środki, by móc wykupić się z poddaństwa w 1808 roku. Odzwierciedlenia poziomu zamożności Wilamowian można szukać też w bogactwie stroju kobiecego, przy czym niektóre Wilamowianki posiadały po kilka zestawów ubiorów wykonanych z ozdobnych, niejednokrotnie zagranicznych tkanin. W jednym ze swoich artykułów Tymoteusz Król pokazuje, jak luksusowe mogły być to elementy, powołując się na naszyjnik z koralami, który współcześnie wycenianoby na cenę powyżej 10 000 Euro⁴⁷. Piękny strój wilamowski stał się jednym z ważniejszych symboli lokalnej tożsamości oraz tematem jednej z najpopularniejszych wilamowskich piosenek ludowych, omawianej w niniejszym artykule „Wymysiöejer sejny mäkja”⁴⁸.

Ponadto w Wilamowicach tkactwo było rozwinięte na wysokim poziomie, a mężczyźni często podejmowali podróże handlowe, by sprzedawać swoje tkaniny – podróżowali na przykład do Grazu, Paryża, Moskwy czy Stambułu. Szczególne relacje handlowe rozwinęli Wilamowianie z Wiedniem, gdzie mieli swoje składy i gdzie powstała niewielka wilamowska diaspora. Warto wspomnieć przy okazji, że również Biesik kształcił się w tym mieście na urzędnika kolejowego, a następnie wyemigrował do Triestu i tam znalazł zatrudnienie w swoim zawodzie.

Bracia Biesikowie mogą właśnie stanowić przykład wilamowskiej inteligencji, profesjonalizmu oraz pracowitości. Florian Biesik posługiwał się pięcioma językami – wilamowskim, polskim, słoweńskim, niemieckim i włoskim, rozumiał również język francuski⁴⁹, wykazywał zainteresowanie klasyką literatury europejskiej i historią, a dzięki swoim zdolnościom udało mu się uzyskać wysokie stanowisko nadoficjała kolejowego, zajmował się także twórczością literacką oraz dążył do rozwoju swojego języka ojczy-

⁴⁵ Tamże. s. 42.

⁴⁶ Latosiński J., dz. cyt., s. 100.

⁴⁷ Król T., *Soziolinguistische Analyse des heutigen Wilmesaurischen*, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filologii Germańskiej [B.A. thesis], Kraków 2015, s. 6.

⁴⁸ Król T., *Ynzer lidla – nasze pieśni. Wilamowskojęzyczne pieśni, kołysanki i wyliczniki*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 41-42.

⁴⁹ Biesik F., polskojęzyczny wstęp do *Ufjer welt*.

stego. Jego brat Hermann natomiast był lekarzem, człowiekiem zaangażowanym społecznie oraz jednym z najważniejszych badaczy języka wilamowskiego. Współpracował z profesorem Adamem Kleczkowskim, a także stworzył wilamowski słownik.

Motywy, który pojawia się zarówno w pracy Latosińskiego, utworach Biesika, jak i w piosenkach ludowych jest schludność Wilamowian i ich dbałość o strój oraz prezencję. Latosiński wymienia tę cechę jako jedną z typowych dla mieszkańców miasteczka w zacytowanym w niniejszym artykule fragmencie rozdziału VIII monografii w utworze „Wymysau an Wymysojer” Floriana Biesika. Elegancki ubiór ich przodków jest istotnym elementem ich charakterystyki jako zaradnych, majątnych, światowych Europejczyków. Natomiast w piosence „Wymysiöejer šejny mäkja” ważnym motywem jest właśnie dbałość Wilamowianek, by pięknie prezentować się zarówno w kościele, jak i w karczmie. Jak zostało wyżej wyjaśnione, tradycyjny wilamowski strój kobiecy przez swoją różnorodność, barwność i niejednokrotnie wykorzystywanie kosztownych, zagranicznych tkanin był jednocześnie manifestacją dostatku i dobrobytu. Oprócz kwestii schludności Wilamowian, w omawianych piosenkach ludowych oraz w twórczości Biesika pojawia się motyw urody Wilamowianek.

W prezentowanych pracach, wyłączając z tego piosenki ludowe, przewijają się również kwestie narodowe. Obaj Biesik i Latosiński pokazują Wilamowian jako przywiązanych do swojej małej, lokalnej ojczyzny, ale także jako związanych z ideą polskości i polskiego patriotyzmu. W cytowanej dedykacji autor „Monografii miasteczka Wilamowic” zachęca do gorącego umiłowania polskiej ziemi, która przyjęła ich przodków i na której budowali swój dostatek, a nawet do oddania za nią życia, gdyby sytuacja tego wymagała. Miłość do polskiej ziemi i narodu Latosiński stawia zaraz na drugim miejscu po miłości do Boga. Florian Biesik natomiast w wierszu „Wymysau an Wymysojer” wspomina o polskim patriotyzmie Wilamowian, mogącym stanowić wzór nawet dla ich polskich sąsiadów.

Literatura

Anders H., *Gedichte von Florian Biesik in der Mundart von Wilamowice*, Uniwersytet Poznański, Kraków 1933.

Andrason A., Król T., *A grammar of Wymysorys*, Slavic and East European Language Resource Center – SEELRC, Duke University 2016.

Bazelich B., *Strój ludowy*, [w:] Barciak A. (red.), *Wilamowice, Przyroda, historia, język, kultura oraz społeczeństwo miasta i gminy*, Wilamowice 2001, s. 310-330.

Biesik F., polskojęzyczny wstęp do *Ufjer welt* manuskryptu, <http://www.inne-jezyki.amu.edu.pl/Frontend/Text/Details/1455> [data dostępu: 22.04.2023].

Biesik F., *Ufjer welt*, przeł. Król T., <http://www.inne-jezyki.amu.edu.pl/Frontend/Text/Details/1455> [data dostępu: 22.04.2023].

Chromik B., *Change of attitudes in Wilamowice*, [w:] Olko J., Sallabank J. (red.), *Revitalizing endangered languages: a practical guide*, Cambridge University Press, 2021, s. 107-108.

Chromik G., *Wilmesau/Wilamowice: die noch existente Sprachinsel im schlesisch-kleinpolnischen Grenzraum und die Legende über ihren niederländischen Ursprung*, *Deutsche Sprachminderheiten im Östlichen Europa: Sprache, Geschichte, Kultur*, t. 60, nr 2, 2020, s. 45-63.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Wilamowice> [data dostępu: 06.07.2023].

Król T., „*Ale to chyba nie jest wilamowskie*”. *Mniej znane wyznaczniki odrębności kulturowej Wilamowian*, Adeptus, nr 19, 2022, Article 2746.

Król T., *Powojenne wywózki i wysiedlenia. Przypadek Wilamowic*, Warszawa 2018.

Król T., *Soziolinguistische Analyse des heutigen Wilmesaurischen*, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filologii Germańskiej [B.A. thesis], Kraków 2015.

Król T., *Ynzer lidla – nasze pieśni. Wilamowskojęzyczne pieśni, kołysanki i wyliczanki*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.

Latosiński J., *Monografia miasteczka Wilamowic: na podstawie źródeł autentycznych: z ilustracjami i mapką*, Kraków 1909.

Libera Z., Robotycki C., *Wilamowice i okolice w ludowej wyobraźni*, s. 371-395, [w:] Barciak A. (red.), *Wilamowice. Przyroda, historia, język, kultura oraz społeczeństwo miasta i gminy*, Wilamowice 2001.

Lipok-Bierwiaczonok M., *Tradycje kultury ludowej*, [w:] Barciak A. (red.), *Wilamowice. Przyroda, historia, język, kultura oraz społeczeństwo miasta i gminy*, Wilamowice 2001, s. 263-410.

Majerska-Sznajder J., *Rozwój i stan krajobrazu językowego – przypadek języka wilamowskiego*, Adeptus nr 14, 2019.

Majerska-Sznajder J., *Wymysiöejer fibl*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2014.

Mojmir H., *Wörterbuch der deutschen Mundart von Wilamowice*, Kraków 1930-1936.

Morciniec N., *Opinia na temat statusu współczesnego języka wilamowskiego*, https://www.academia.edu/35193442/Opinia_w_sprawie_j%C4%99zyka_wilamowskiego_docx. [data dostępu: 22.04.2023].

Morciniec N., *Vom Sterben einer Mundart (Zum Ethnolekt von Wilmesau/Wilamowice nach 1945)*, Neerlandica Wratislaviensia XII, Wrocław 1999, s. 209-215.

Wicherkiewicz T., *The making of a language. The case of the idiom of Wilamowice, southern Poland*, de Gruyter, Berlin-New York 2003.

Obraz Wilamowian w literaturze

Streszczenie

Tematem niniejszego artykułu jest zagadnienie obrazu Wilamowian w wybranych dziełach z zakresu literatury pięknej oraz popularnonaukowej. Wilamowianie są przedstawicielami grupy etnicznej zamieszkującej miasteczko Wilamowice, wywodzącymi się od germańskich osadników przybyłych na tereny Księstwa Oświęcimskiego w XIII wieku w ramach akcji osadnictwa na prawie niemieckim. Do roku 1945, kiedy to zaczęły się prześladowania polityczne kultury i języka wilamowskiego, kultywowali w życiu codziennym swoje tradycje oraz posługiwali się powszechnie własnym językiem wilamowskim, mającym swoje korzenie w języku wschodnio-środkowo-niemieckim i ukształtowanym pod silnym wpływem języka polskiego. Obecnie język wilamowski mimo działań rewitalizacyjnych wciąż pozostaje zagrożony wymarciem, co spowodowane zostało w znacznym zakresie zerwaniem przekazu międzypokoleniowego na poziomie pokoleń urodzonych w okresie rządów komunistycznych. W niniejszym artykule zaprezentowane zostaną projekcje obecne w „Monografii miasteczka Wilamowic” Józefa Latosińskiego, wybranych tekstach wilamowskiego poety Floriana Biesika oraz wilamowskojęzycznych piosenkach ludowych. Omawiane wyobrażenia nakreślone w różnych źródłach tworzą względnie spójny obraz i odnoszą się przede wszystkim do pracowitości, inteligencji, zaradności i schludności Wilamowian. Wypowiedzi na ich temat zostają zwięźle przedstawione w kontekście historycznym oraz kulturowym, co miało na celu wskazanie ich prawdopodobnych źródeł. Ważnymi czynnikami wziętymi pod uwagę przy niniejszej analizie były ideologie narodowościowe silnie obecne w dyskursie w okresie powstania tekstów Latosińskiego oraz Biesika, a także poczucie odmienności Wilamowian w stosunku do innych społeczności zamieszkujących bielsko-bialską wyspę językową oraz jej

okolice – społeczności niemieckiej, polskiej i żydowskiej – wyrażone chociażby w przywiązaniu do mitu o na swój sposób egzotycznym i nietypowym flamandzkim pochodzeniu ich przodków. Ideologie związane z rozwojem nowoczesnej koncepcji narodu, na którą wpływała chociażby niemiecka myśl romantyczna, doszukująca się tego, co rdzenne i charakterystyczne dla danego narodu w folklorze, ujawniły się u Biesika oraz Latosińskiego w próbach powiązania Wilamowian z polskim narodem mimo ich obcego pochodzenia. W ten sposób również autorzy zabrali głos w toczącej się w pierwszej połowie debacie na temat klasyfikacji Wilamowian oraz podporządkowania ich do względnie jednoznacznych i zamkniętych kategorii narodowości polskiej lub niemieckiej.

Słowa kluczowe: Wilamowice, Wilamowianie w literaturze, kultura wilamowska, język wilamowski

Prawda jest taka, że ciągle czuję się nie na miejscu – ocalałe z Holocaustu i ich (nie)możność odnalezienia się w powojennej rzeczywistości

W całej historii, od momentu, gdy Bóg stworzył świat i ludzkość, nie było takich istot jak my, Żydzi z „Shejres haplejte”².

1. Displaced Persons – Survived and on the Move³

Po wyzwoleniu Żydzi określali samych siebie jako *Szerit ha-Pleta*, czyli ocalałe ostatki. W listopadzie 1944 roku Naczelne Dowództwo Alianckich Sił Ekspedycyjnych (SHAEF, ang. *Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force*) sporządziło memorandum, które nazwało tych ludzi *Displaced Persons* (DPs) – osobami przesiedlonymi. Europejscy Żydzi przez długi czas byli postrzegani głównie jako obiekty, niemalże cienie. Dlatego tak istotne jest zachowanie pamięci o losach ocalałych Żydówek, takich jak Halina Birenbaum, Ruth Klüger czy Margot Friedländer. Jako Osoby Przesiedlone próbowały one po Holokauście odzyskać kontrolę nad swoim życiem i zrozumieniem własnej egzystencji.

W obliczu zbrodni narodowego socjalizmu, naukowa ewaluacja często ograniczała się do momentu wyzwolenia, pomijając dogłębne zbadanie konsekwencji dla ocalałych. Niniejsza analiza skupia się na powojennej historii tzw. wysiedleńców (*Displaced Persons*) na podstawie przykładu wyżej wymienionych pisarek. Bezpośrednio po wojnie, w alianckich strefach okupacyjnych w Niemczech, istniała często pomijana grupa ludzi – Żydzi, którzy ocalili z Holocaustu. Oni właśnie należeli do kategorii *Displaced Persons*, a ich losy były w dużej mierze uzależnione od decyzji aliantów. Dla ocalałych kluczową kwestią było, czy powinni pozostać w Niemczech/Europie czy też opuścić ten obszar.

W tamtym czasie, Zgromadzenie Ogólne ONZ, prawdopodobnie uwzględniając również kontekst powojennej Europy, postanowiło 12 lutego 1946 roku, że *żaden uchodźca, który dobrowolnie zgłasza uzasadnione zastrzeżenia co do powrotu do swojego kraju, nie może być zmuszany do tego*⁴. Obozy DPs zostały przede wszystkim utworzone w zachodnich strefach Niemiec i Austrii. Decyzję tę poprzedził raport Komisji Badawczej, powołanej przez amerykańskiego prezydenta Harry’ego S. Trumana w czerwcu 1945 roku. Już przed decyzją ONZ, alianci zauważyli specyficzną sytuację żydowskich DPs

¹ Arbeitsstelle Holocaustliteratur, Institut für Germanistik, Justus-Liebig-Universität Gießen, https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fb05/germanistik/index_html/koooperationen/internkoooperationen/holocaustliteratur.

² Kelerikh M., *Unser Leben hier*, [w:] Lewinsky T. (red.), *Unterbrochenes Gedicht. Jüdische Literatur in Deutschland 1944-1950*, Oldenbourg Verlag, München 2011, s. 121: *In der gesamten Geschichte, seit Gott die Welt und die Menschheit erschaffen hat, gab es keine derartigen Geschöpfe wie uns, die Juden der, Schejres haplejte*, przeł. Aleksandra Bak-Zawalski.

³ Giere J., Loewy H., Renz W. (red.), *Überlebt und unterwegs. Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland*, Fritz Bauer Institut Campus Verlag, Frankfurt-New York 1997, przeł. Aleksandra Bak-Zawalski.

⁴ Por. Urban S., *Jüdische Displaced Persons: Trauma und Überlebenswillen*, <https://www.yadvashem.org/de/education/newsletter/8/jewish-dp-camps.html>.

i w sierpniu 1945 roku utworzyli dla nich oddzielne obozy. W lipcu 1945 roku Komisja przeprowadziła wizytę w 30 obozach DP w Niemczech. Raport Harrisona został przedstawiony prezydentowi Trumanowi 24 sierpnia, w którym wezwano do pilnego poprawienia sytuacji ocalałych Żydów⁵. W raporcie tym zawarto następujące stwierdzenie:

Najważniejszą i najpilniejszą potrzebą tych ludzi jest uznanie ich obecnego statusu, a przez to rozumiem ich status jako Żydów. Wielu z nich spędziło lata w najokrutniejszych obozach koncentracyjnych. W wielu przypadkach pełny zakres ich cierpień nie jest jeszcze znany, ale często są jedynymi ocalałymi członkami swoich rodzin i musieli znieść nieopisane męki, będąc świadkami Zagłady swoich najbliższych. Zrozumiane jest, że ich obecna sytuacja, zarówno psychiczna, jak i fizyczna, jest znacznie gorsza niż u innych grup. [...] Żydzi, jako Żydzi (a nie jako członkowie innych narodowości), byli poddawani większym represjom niż nie-Żydzi tej samej lub innej narodowości. [...] Odrzucenie uznania Żydów jako takich w tej sytuacji oznacza zamknięcie oczu na [...] niezwykle barbarzyńskie prześladowania. To właśnie, wraz z ich szczególnymi potrzebami, oddzieliło ich od innych grup⁶.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej dla *Displaced Persons* (DPs), przede wszystkim przeszłość stawała się terażniejszością i poszukiwaniem przyszłości. Dla większości żydowskich DPs, obecność na niemieckiej ziemi – w kraju sprawców – była jedynie tymczasowym etapem, podobnie jak w przypadku pisarki Haliny Birenbaum. Celem była dalsza podróż, głównie do Stanów Zjednoczonych, Kanady, a przede wszystkim do Palestyny/Izraela. Po dokonaniu tego kroku w nową przyszłość, miało się rozpocząć nowe życie. Wspomnienia z okresu bezpośrednio po wojnie, z życia jako DPs, zatarły się przed nową terażniejszością, a retrospekcje prawdopodobnie były często bardziej naznaczone traumatycznymi doświadczeniami lat wojny niż późniejszym życiem jako DP. Ale czym dokładnie jest *Displaced Person* (DP)? W najszerszym sensie odnosi się to do wszystkich osób, które musiały opuścić swoje rodzime kraje z powodu Holocaustu i nie były w stanie powrócić do nich⁷. Zgodnie z tą definicją DP jest osoba, która została deportowana ze swojego kraju ojczystego lub zmuszona do opuszczenia kraju, którego jest obywatelem lub którego była stałym mieszkańcem, na przykład osoby przymusowo wysiedlone do pracy lub deportowane z powodów rasowych, religijnych lub politycznych⁸. Szacuje się, że w 1945 roku w Europie było od 10 do 12 milionów takich przesiedleńców⁹. Jednak los tej licznej grupy ludzi został w znacznym stopniu zapomniany.

W 1945 roku około 50 000 żydowskich DPs mieszkało w obozach alianckich w Niemczech, Włoszech i Austrii; na początku 1947 roku było ich już 200 000 w Niemczech, do tego w Austrii i we Włoszech. Napływ uchodźców, zwłaszcza z Europy Wschodniej,

⁵ Por. tamże.

⁶ Report of Earl G. Harrison, *Schriftgut des ITS und seiner Vorgängerorganisationen*, 6.1.1, 82495797-82495802, ITS Digitales Archiv.

⁷ Por. Strobel P., Hagen N., *New Perspectives on Displaced Persons (DP's) in Austria*, [w:] *Zeitgeschichte* 47/2, 2020, s. 167.

⁸ Por. Jacobmeyer W., *Vom Zwangsarbeiter zum Heimatlosen Ausländer. Die Displaced Persons in Westdeutschland 1945-1951* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 65), Göttingen 1985, s. 163.

⁹ Por. Holian A., *A missing narrative. Displaced Persons in the History of Postwar West Germany*, [w:] Cornelia W. (red.), *Migration, Memory and Diversity. Germany from 1945 to the Present (Studies in contemporary European history 21)*, New York 2017, s. 33.

był spowodowany m.in. pogromem w Kielcach w lipcu 1946 roku, w wyniku którego zginęło ponad 40 osób ocalałych z Holokaustu. W wyniku tej ucieczki Żydzi z Polski znaleźli się na ziemi niemieckiej, skąd pragnęli już tylko opuścić Europę. Ponieważ polityka brytyjska starała się trzymać ocalałych Żydów z dala od Palestyny, strefa amerykańska stała się centrum napływu *infiltrées*. W przeciwieństwie do Wielkiej Brytanii, po opublikowaniu Raportu Harrisona, Stany Zjednoczone naciskały na imigrację do Palestyny. Szacuje się, że ponad 90% żydowskich DPów marzyło o osiedleniu się w Palestynie¹⁰. Imigracja do Brytyjskiego Mandatu Palestyny miała charakter nielegalny i była często organizowana przez organizację *Bricha*, która zajmowała się pomaganiem w ucieczkach, przy wiedzy administracji żydowskiej. Falszowano dokumenty i przekupywano urzędników granicznych, a grupy uchodźców wielokrotnie przekraczały granice Włoch lub Francji pieszo przez alpejskie przełęcze lub nadużywając ciężarówek UNRRA (ang. *United Nations Relief and Rehabilitation Administration*), aby dostać się na statki płynące do Palestyny. Brytyjczycy usiłowali przechwycić te statki, a uchodźcy byli internowani na Cyprze lub w Palestynie. Zarówno Brytyjczycy, jak i Amerykanie prowadzili politykę utrudniającą ocalałym emigrację do Stanów Zjednoczonych lub Palestyny¹¹.

Wraz z przeżywanym bólem straty, trudnościami związanymi z emigracją i próbami radzenia sobie z doświadczeniem prześladowań, rozpoczęło się tworzenie nowego życia. Przykłady trzech pisarek – Haliny Birenbaum, Ruth Klüger i Margot Friedländer – ukazują, jak wyglądało to nowe życie i jakie trudności się z nim wiązały. Omówione zostaną zarówno bezpośrednie doświadczenia holocaustowe autorek, jak i ich perspektywa na całe życie na emigracji, gdzie cień Zagłady zawsze rzucał się na teraźniejszość tych żydowskich kobiet. Przybliżę, jak wyglądał ich powrót do „normalnego” życia po traumatycznych doświadczeniach. Po Holokauście pisarki zdawały sobie sprawę, że ich pobyt w dawnych miejscach pochodzenia nie będzie trwał zbyt długo. W każdym razie dalsze życie w miejscach Zagłady było dla nich nie do zniesienia. Mord na rodzinach i przyjaciołach oraz zniszczenie ich całego środowiska społecznego i kulturowego sprawiły, że ich kraj stał się wielkim cmentarzem. W tej analizie kluczową rolę odgrywać będą konteksty wpływające na możliwości decyzyjne i działania Żydówek jako DPów, a także ich droga do powojennej rzeczywistości. Opisany zostanie również sposób, w jaki społeczeństwo powojenne traktowało je w kontekście ich doświadczenia Holokaustu i jakie rozczarowania one przeżyły.

Jednym z głównych problemów, z jakim musieli zmierzyć się ocaleni z Holokaustu, było wyzwanie reintegracji społecznej oraz trudności, z jakimi spotykali się w procesie ponownego włączenia się do społeczeństwa po wojnie. Często doświadczali oni marginalizacji, dyskryminacji oraz trudności w nawiązywaniu relacji społecznych, a także odczuwali brak zrozumienia ze strony osób, które nie miały doświadczeń związanych z Holokaustem. Takie same problemy napotkały również Halina Birenbaum, Ruth Klüger i Margot Friedländer.

Przykład Haliny Birenbaum ukazuje, że społeczeństwo izraelskie miało trudności w radzeniu sobie z problemami ocalałych i, co więcej, odczuwało zagrożenie ze strony nich samych, ich traumą oraz ich doświadczeniami z Holokaustu, które postrzegało jako potencjalne zagrożenie dla przyszłych pokoleń. Przez przykład Haliny Birenbaum możemy przyjrzeć się, jak wyglądały ucieczki z Polski do Niemiec, a następnie (w wy-

¹⁰ Por. Urban S., dz. cyt.

¹¹ Por. Giere J., dz. cyt., s. 8-9.

niku nielegalnej emigracji) do Palestyny. Natomiast historie Klüger i Friedländer pokazują trudności i znaczenie ucieczki oraz (nie)możliwość kontynuacji życia w Stanach Zjednoczonych. Po wojnie tożsamość tych pisarek wyrażała się w ich sposobach radzenia sobie z codziennością na emigracji.

2. Halina Birenbaum i jej powrót do ziemi praojców

Według Anity Shapiry, liczne wypowiedzi czołowych członków Jiszuwu kwestionowały charakter imigrantów z Holocaustu, ich zdolność do przystosowania się do syjonistycznego projektu w Palestynie, ich stan psychiczny oraz stopień ich syjonistycznej adaptacji. Shapira uważa, że takie wypowiedzi są pełne negatywnych stereotypów i wyraźnie wyrażają obawy dotyczące przyszłości syjonistycznego świata po przyjęciu uchodźców¹². Wyrażenie *jak owce na rzeź* według Shapiry najlepiej ilustruje skrzywdzone rozumienie życia podczas Holocaustu. Ocalali byli przedstawiani jako ludzie, którzy nie wybrali drogi buntu. Pierwsze użycie tego sformułowania miało miejsce w 1942 roku w getcie wileńskim, w ulotce urodzonego w Wilnie żydowskiego działacza, poety i pisarza, a także jednego z przywódców ruchu oporu w czasie II wojny światowej, Abby Kovnera, w której wzywał Żydów do oporu przed traktowaniem ich *jak owce na rzeź*. Często pytano ocalałych, jak przetrwali, co sugerowało niemoralne działania i wywoływało poczucie winy¹³.

Halina Birenbaum nie tylko doświadczyła niezrozumienia i braku empatii, ale jej literatura wspomnieniowa właśnie ukazuje ten proces przypisywania winy. Halina Birenbaum, urodzona w 1929 roku, przeżyła warszawskie getto oraz obozy koncentracyjne i zagłady Majdanek i Auschwitz-Birkenau. Po doświadczeniu Holocaustu miała ogromne trudności z powrotem do normalnego życia. W Europie wydawało się to jednak już dla niej niemożliwe, dlatego tak bardzo tęskniła za *powrotem do ziemi praojców/Rückkehr in das Land der Väter*, co okazało się trudne. Po wyzwoleniu z obozu w Neustadt-Glewe w maju 1945 roku jej pierwszym celem był powrót do rodzimej Warszawy. Już w dniu wyzwolenia, kiedy wraz z innymi ocalałymi zapukała do jednego z niemieckich domów znajdujących się w pobliżu obozu i poprosiła właścicieli o jedzenie i czyste ubranie, po raz pierwszy po zakończeniu wojny poczuła się wtedy jak *uciążliwy intruz/lästiges Eindringling*¹⁴. Musiała odnaleźć się w nieznanym świecie, ale nie przypuszczała, że po wojnie będzie to aż tak trudne. Wszędzie jej obecność spotykała się z niechęcią, wszędzie czuła się 'nielegalna'. Przez wszystkie lata prześladowań i uwięzienia marzyła o tym, by kiedyś znów wrócić do Warszawy. Kiedy znalazła się ponownie w Warszawie, poczuła się jak *bezużyteczne ziarenko/ein unnützes Körnchen* wśród Polaków, zaś tak dobrze znane jej niegdyś miasto wydało się teraz zupełnie obce. Nie miała do kogo się zwrócić. Czuła się samotna. Cudem, w drodze do Komitetu Żydowskiego, który pomagał odnaleźć się powracającym ocalałym w powojennym świecie, odnalazła znów brata, który przyjął ją pod swój dach. Ale i ta relacja nie była wolna od problemów i napięć, nie tylko ze względu na trudną relację ze szwagierką, która nieustannie z niej sztydziła, robiła wyrzuty,

¹² Por. Shapira A., *Die Begegnung zwischen dem Jischuw und den Überlebenden des Holocaust*, [w:] Giere J., dz. cyt., s. 129-131.

¹³ Por. Tamże, s. 133. Por. Też: *Memorandum von Yitzhak Zuckerman*, Warschau, 03. 1944, [w:] Yitzhak A., *Documents on the Holocaust*, Jerusalem 1978 (Hebr.), s. 221-222, 344-346, por. też: Keynan I., *Between Hope and Fear: Emissaries from Palestine in the DP-Camps in Germany*, 1945, [w:] Shapira A. (red.), *Ha'apala: Studies in the History of Illegal Immigration into Palestine, 1934-1948*, Tel Aviv 1990, s. 222.

¹⁴ Birenbaum H., *Rückkehr in das Land der Väter*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998, s. 7.

pouczała, krytykowała, strofowała, krzywdziła, nazywając ją grubą, nieschludną i niechlujną. Gdy Halina próbowała się bronić, ta przerywała jej, mówiąc: *Nie zachowuj się tak, nie jestem twoją koleżanką z Auschwitz!... Jakby ta ostatnia należała do niższej kategorii...* Napięcie w domu stale rosło, a po Auschwitz Halina nie była w stanie już znosić odrzucenia i obelg. Po przeżytych okrucieństwach miała inne spojrzenie na świat, inne, własne ideały, w które wierzyła. Doświadczenie obozu koncentracyjnego wpłynęło na nią bardzo mocno. Bolesnym doświadczeniem było to, że nie wierzono w jej obozowe relacje. Nawet jej brat ciągle wykrzykiwał: *Kłamiesz, to niemożliwe, żeby coś takiego mogło mieć miejsce!*¹⁵. Dopiero potwierdzenie jej wypowiedzi przez osoby trzecie sprawiło, że dano wiarę jej słowom. Czowała się wtedy nie tylko upokorzona, ale i niezrozumiana. Kiedy zdała sobie sprawę, że w domu brata nie może liczyć na zrozumienie, poprosiła brata o pomoc w znalezieniu pracy, aby móc stanąć na własnych nogach i opuścić to miejsce. Ale brat był temu przeciwny i oświadczył, że Halina powinna pójść do szkoły. Na jego prośbę już dwa tygodnie po powrocie do Warszawy rozpoczęła naukę w drugiej klasie gimnazjum. Jednak po doświadczeniu Holokaustu powrót do szkoły okazał się niezwykle trudny. Nie czuła się dobrze w klasie, wśród polskich uczniów czuła się obco. Bała się ich śmiechu, ich katolickich modlitw. Kiedy uczniowie wykonywali znak krzyża, czuła się zagubiona i nie wiedziała, co począć ze swoimi rękami. W końcu, bojąc się własnej obcości, którą odczuwała tak, jakby znów znalazła się za murami getta, postanowiła pewnego dnia również się przeżegnać. To miał być jej sposób na ukrycie swojej odmienności. Ale podczas przerwy na jej biurko wsunięto tekst Tuwima „My, Żydzi polscy”. Jej podstęp okazał się więc daremny, a udrękom ze strony współuczniów nie było końca. Aby uniknąć konfliktów w domu, ale także uciec od sytuacji w Polsce, która nadal często oznaczała dla Żydów strach i niepewność (co nasiliło się np. w wyniku pogromu w Kielcach), wpadła na pomysł emigracji do Palestyny, co radykalnie miało odmienić jej los. W Warszawie dołączyła do ugrupowania syjonistycznego, które przygotowywało się do rozpoczęcia życia w Palestynie na wzór kibucu. Chciała jak najszybciej opuścić Polskę wraz z jakąkolwiek grupą syjonistyczną. Pomimo że członkowie kibucu odnosili się do niej z sympatią i okazywali zainteresowanie, była wyraźnie wyróżniająca się ze względu na posługiwanie się językiem polskim i kontynuowanie tradycji, w której się wychowała. To stanowiło przeszkodę w kibucu, gdzie ideałem było pielęgnowanie własnej kultury. Ciągłe namawiano ją do zerwania z polskim językiem i kulturą. Różniła się od nich nie tylko w tym aspekcie, ale również dlatego, że członkowie kibuców, przebywając w czasie wojny w lasach, u partyzantów lub w Związku Radzieckim, nie doświadczyli ani getta, ani obozów koncentracyjnych. To, że po wojnie uczęszczała do gimnazjum, a do tego miała ambitnego brata, budziło zazdrość dziewczyn z kibucu: *Tylko nie myśl, że jesteś kimś lepszym od innych, dlatego że chodzisz do gimnazjum i masz lekarza za brata!*¹⁶. Obcość i brak przynależności odczuwała więc także tutaj. Gdy opuściła kibuc przy ulicy Targowej i wstąpiła do kibucu lewicowej partii socjalistycznej Ha-Szomer Ha-Cair, została przez pierwszych złośliwie nazwana zdraczkinią. Z utęsknieniem czekała, by móc wreszcie opuścić Europę i uciec od wszystkich strasznych przeżyć i wspomnień wojennych. Emigracja do Ziemi Obiecanej¹⁷ była dla niej marzeniem, wy-

¹⁵ Tamże, s. 12.

¹⁶ Tamże, s. 23-24.

¹⁷ Tamże, s. 29.

obrażała ją sobie jako *bajkową krainę*¹⁸. W jej tęsknej wyobraźni Palestyna była *piękna, pociągająca i wspianała*¹⁹. 1 czerwca 1946 roku opuściła Polskę i przez dłuższy czas zmuszona była przebywać w Niemczech, zanim nielegalnie udało jej się dotrzeć statkiem do Palestyny. Będąc wśród wyjeżdżających członków Kibucu, poczuła się wreszcie kimś chcianym, przynależnym i równoprawnym, wydawało jej się, że mają te same ideały i możliwości w zakresie budowania swojej egzystencji w nowej ojczyźnie. W grudniu 1947 roku dotarli do Tel Awiwu. Dla Haliny najgorszym doświadczeniem było to, że przybyli ocaleni z Holocaustu zostali odrzuceni przez mieszkańców tam już od jakiegoś czasu kibuców, gdyż tamci nie mogli sobie poradzić z faktem, że europejscy Żydzi nie stawili oporu nazistom. Po powstaniu państwa Izrael, Birenbaum ciągle napotykała trudności na drodze budowania nowego życia w tym kraju. W Erez Israel ludzie nie chcieli przyjąć do wiadomości okropności, których doświadczyli w czasie wojny i które przywieźli ze sobą europejscy Żydzi. W oczach miejscowych, Żydzi z diaspory reprezentowali stary, zły świat. Miejscowi postrzegali ocalałych jako *dziwne istoty, jako nędznych i słabych*²⁰. Rzeczywistość w Palestynie okazała się całkowicie odmienna od oczekiwań i marzeń: *To było jak obudzenie się z pięknego, nierealnego snu, do którego nie chcieliśmy się przyznać przed samymi sobą*²¹. Choć wśród Żydów w powojennej Europie krążyły pogłoski, że w Palestynie ocalali będą oczekiwani z utęsknieniem i potrzebni wśród swoich, że znajdą zrozumienie, wsparcie i ukojenie, że rozpoczną nowe życie jako równi wśród równych sobie, to rzeczywistość okazała się tego zaprzeczeniem: po wjeździe nie było dla nich żadnego lokum, żadnego wsparcia ani żadnego zrozumienia dla ich trudnych historii. Warunkiem przyjęcia do kibucu było odbycie co najmniej rocznego szkolenia. Birenbaum miała wrażenie, że oczekuje się od niej wyrzeczenia nie tylko wszystkich swoich dotychczasowych wartości, zasad i przyzwyczajęń, ale także osobowości, a nawet przeszłości. Dla *prawdziwych Izraelczyków*²² ocalali byli obcymi ze zniechęconej Galuth. Znaleźli się w nieznanym kraju, wśród obcych ludzi, którzy nie mówili nawet tym samym językiem, nic ich nie łączyło. Znaleźli się poza wspólnotą kibucu, czuli się zagubieni, odrzuceni, zignorowani, pogardzani, nie przynależący, co dawano im odczuć na każdym kroku. Traktowano ich w sposób protekcjonalny, wręcz obraźliwy. Stale spotykali się z pogardą i niezrozumieniem, na przykład, gdy po długim okresie tułaczki niektórzy z nich w wyniku zmiany klimatu poczuli się zmęczeni lub mieli gorączkę, tak że nie byli w stanie pracować, wówczas kibucnicy patrzyli na nich z przekąsem w stylu: *Nie możesz pracować – ale możesz jeść?*²³.

Ocalałych nie dopuszczano do pracy kwalifikowanej, zdawano się zakładać, według Birenbaum, że ludzie, którzy przeżyli getta i obozy koncentracyjne, nie mogą być nauczycielami, pielęgniarkami czy pracownikami socjalnymi, tak „jakby nie byli zupełnie normalni”²⁴. Spotkali się z odrzuceniem i brakiem zainteresowania. Wyrzucano im:

Dlaczego nie przybyliście tu wcześniej? Wtedy, gdy my przybyliśmy, kiedy to my osuszaliśmy bagna, walczyliśmy z arabskimi gangami, głodowaliśmy, umieraliśmy

¹⁸ Tamże, s. 27.

¹⁹ Tamże, s. 61.

²⁰ Birenbaum H., *Rückkehr in das Land der Väter*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998, s. 73.

²¹ Por. tamże, s. 81.

²² Tamże, s. 80.

²³ Tamże, s. 83.

²⁴ Tamże, s. 84.

na malarię – broniliśmy i budowaliśmy ten kraj? Czyja to wina, że cierpieliście i że was mordowali? Nawet nie próbowaliście się bronić. Posłusznie wykonywaliście rozkazy nazistów, daliście się prowadzić na śmierć jak bydło na rzeź. – Wiemy o was, słyszeliśmy wszystko, przykro jest tego słuchać. Lepiej o tym nie mówcie, to może mieć zły wpływ na naszą młodzież. Musicie się zmienić, musicie stać się tacy jak my, musicie stać się Izraelczykami. Nam by się to nie przydarzyło. Nie poszlibyśmy na śmierć bez oporu. Nasza młodzież jest odważna, jest inna niż ta młodzież z diaspory²⁵.

Aby zostać na stałe przyjętym do kibucu, mówiono, że trzeba uwolnić się od szkodliwych nawyków *Galuthu* (diaspory): *My, to znaczy nasi rodzice, nie chcieli zrezygnować z łatwego, wygodnego życia w Galucie przed wojną, dlatego zginęliśmy marnie w Shoah²⁶. Nie chciano słuchać opowieści ocalonych, ponieważ – według Birenbaum – dotyczyły one zmarłych, straconych rodzin, ich cierpienia i śmierci. Tym, którzy podjęli wysiłek i starali się jak najszybciej rozmawiać po hebrajsku, mówiono: *O, mówisz już po hebrajsku? Wspaniale, zaczynasz stawać się człowiekiem²⁷. Należało zostawić za sobą przeszłość, pamięć o rozpaczliwej walce, o latach wojny i okupacji, przemilczeć ją i zapomnieć. Czasem trzeba było nawet zmienić imię. Birenbaum usłyszała: *Co to za imię – Halina? Dlaczego nie na przykład Ilana (hebrajskie >ilan< – młode drzewo)? Przecież jesteś teraz w Izraelu, a nie w Galuth!²⁸. Ale ona nie dała się stłamsić, obstawała zawsze przy swoim zdaniu, nie zamierzała przyjąć żadnego innego imienia, gdyż stanowiło ono dla niej pamiątkę po rodzicach, którzy zostali zamordowani w Treblince i na Majdanku, pojmowała swoje imię jako ślad, który po nich pozostał: *Dowód na to, że kiedyś żyli, kochali mnie i chronili, uczyli mnie wartości ludzkich. Wszystko, co jest mi drogie, jest związane z tym imieniem²⁹. W przeciwieństwie do większości ocalałych, Birenbaum upierała się przy używaniu języka polskiego, a także przy wspomnianiu przeszłości, do której mimo napotykanego niechęci dość często wracała. Czyniąc to, często prowokowała. Birenbaum wspomina, że po przybyciu na jedno z oficjalnych przyjęć zorganizowanych przez kibucników, ocaleni całkowicie zagubieni stali na uboczu, niczym „żałośni statyści”³⁰ tylko przyglądający się tańczącym miejscowym: *Mogliśmy być traktowani jak powietrze, nie należeliśmy do tego społeczeństwa, zdawaliśmy się w ogóle nie istnieć³¹. Po tym doświadczeniu wybuchła łzami, czuła się samotna i po raz pierwszy ogromnie zatęskniła za domem: *Po tej przeklętej wojnie nigdzie nie należałam, wszędzie byłam obca, „inna”, zbędna³². Wszyscy dawali ocalałym poczucie, że ich dawne życie nie ma już żadnego znaczenia. Ich wspomnienia nie były chwalebne, gdyż dotyczyły rozpacz i upokorzenia: *Byliśmy tylko „Olim-Chadashim”, nowymi nieszczęśliwymi imigrantami, rozbitkami z Zagłady, bez żadnych bohaterkich czynów³³. W Izraelu trauma ofiar Holokaustu była długo tłumiona i przez długi czas cieszyła się niewielkim uznaniem społecznym.*******

²⁵ Tamże, s. 85.

²⁶ Birenbaum H., *Ich suchte das Leben bei den Toten*, Metropol, Berlin 2019, s. 136.

²⁷ Birenbaum H., *Rückkehr in das Land der Väter*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998, s. 86.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 87.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 88.

³³ Birenbaum H., *To nie deszcz to ludzie*, Wydawnictwo książkowe, Warszawa 2019, s. 13.

Jeszcze w 1964 roku nie opowiadało się o Holocaustie. Pewnego razu nauczycielka starszego syna Haliny wezwała ją do szkoły i zaczęła narzekać, że jest on niespokojny i niesforny. Halina wyjaśniła jej: *Sluchaj on się urodził pięć lat po moim wyjściu z Auschwitz*³⁴. Nauczycielka poprosiła Halinę, żeby opowiedziała uczniom o swoich doświadczeniach. W tamtych czasach nie było to dozwolone, więc chciano tę nauczycielkę wyrzucić z pracy. Integracja ocalałych z Shoah w społeczeństwie izraelskim okazała się trudna. W latach założycielskich państwa powstał mit narodowy, który akcentował siłę i wojowniczość. Obraz prześladowanych Żydów z trudem się w to wpisywał³⁵. Birenbaum po wyjściu z Auschwitz usłyszała, że jest ze zhańbionego świata baranów prowadzonych na rzeź.

Uważano, że bohaterami są Haviva Reik, Hannah Szenes, które zgłosiły się dobrowolnie do walki z hitlerowcami, ale nie my – ubolewa Birenbaum, a więc ci, którzy się nie buntowali, nie stawili oporu. Halina Birenbaum nigdy nie zgadzała się z poglądem, że tylko śmierć w walce jest honorowa i godna, natomiast śmierć bez walki jest haniebna. Walka o przetrwanie, jak zaznacza Birenbaum, to też była walka, ale tej walki nie chciano uszanować:

*W Izraelu panowała taka atmosfera, byśmy o tym nie opowiadali. Że to wstyd, że nie walczyliśmy, że przeniesiemy traumę na następne pokolenia, że to przeszkodzi wychowywać młodzież w walce o państwo, że nie odpowiada duchowi walki o to, co było w Shoah*³⁶.

Halina Birenbaum mimo wszystko bardzo dużo wypowiadała się i pisała na ten temat. Bolało ją, że ocalałych dzielono na sorty: „bohaterskich bojowników” i „pasywne ofiary”. Na tych, którzy uciekli, ukryli się w lasach, w klasztorach, dołączyli do partyzantów i tych, którzy zostali zamknięci, zamęczeni w obozach zagłady, spaleni w krematoriach, uznając ich za tchórzy, którzy *nie wzięli losu w swoje ręce*³⁷. Birenbaum pyta, czy powinna się dziwić, że jej synowie nie chcieli słuchać o Holocaustie, skoro w szkole wmawiano im takie rzeczy? To się zmieniło dopiero później, ale ten język nadal jest zdaniem pisarki w Izraelu obecny. To, o czym opowiada, to dla niektórych stary, zamierzchły, umęczony świat, o którym oni nie chcą słuchać, bo muszą budować społeczeństwo silne³⁸. Początek państwa Izrael był dla Birenbaum wielkim rozczarowaniem, bo jak pisze: *my myśleliśmy, że na nas będą czekać, że nas przywitają z radością. [...] Nigdzie nie było dla nas miejsca*³⁹. Halina Birenbaum w swojej książce „To nie deszcz, to ludzie” pisze: *Prawda jest taka, że ciągle czuję się nie na miejscu. W Izraelu – za polska. W Polsce – za żydowska. Dla religijnych – ateistka. Wśród ofiar – za kolorowa*⁴⁰.

³⁴ Tamże, s. 13.

³⁵ Birenbaum H., *Spotkanie z ocalałą z Zagłady w ramach obchodów 70. Rocznicy wyzwolenia obozu zagłady Auschwitz-Birkenau w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN*, 29.01.2015, <https://polin.pl/pl/wydarzenie/relacja-wideo-ze-spotkania-z-ocalala-z-zagłady-halina-birenbaum> [data dostępu: 10.12.2021].

³⁶ Birenbaum H., *To nie deszcz to ludzie*, Wydawnictwo książkowe, Warszawa 2019, s. 226.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 227.

³⁹ Tamże, s. 228.

⁴⁰ Tamże, s. 24.

3. *Ich habe Füße, keine Wurzeln* – Ruth Klüger’s „unterwegs verloren”/ „lost in transit”

Podobnie *nie na miejscu* czuła się całe życie Ruth Klüger – urodzona 30 października 1931 roku w Wiedniu – pisarka, literaturoznawczyni, ocalała z Holocaustu. W 1942 roku wraz z matką została deportowana do obozu koncentracyjnego w Theresienstadt, a następnie do obozów Auschwitz-Birkenau i Christianstadt. Po wojnie mieszkała z matką w Straubing w Bawarii, w amerykańskiej strefie okupacyjnej. W 1947 roku wyemigrowała z matką do USA. Nie wyemigrowała do Izraela ani wtedy, gdy mogła opuścić Niemcy, ani w późniejszym czasie. Rozważała to wielokrotnie i stało się to przedmiotem dyskusji, ale ostatecznie nigdy do tego nie doszło. W 1948 roku chciała spróbować, ale podejmując ten krok, nie uzyskała pożądanej i odpowiedniej pomocy ze strony władz izraelskich – twierdzi Klüger. Według niej żydowskie urzędy miały zbyt wiele do roboty z ludźmi z Europy, których chcieli u siebie niż zachęcać tak młodą kobietę do przyjazdu. Był taki czas, że we własnym zakresie chciała nawet zapłacić za przejazd, ale potrzebowała wiedzieć, od czego zacząć, czy i gdzie będzie dla niej miejsce, gdy już tam dotrze. Ostatecznie nikt za strony izraelskiej jej nie pomógł, nie udzielił żadnych informacji. Pisarka podsumowuje: *My, ocalali, nie byliśmy wtedy zbyt lubiani*⁴¹. Co prawda nigdy nie była w Izraelu, ale wystarczająco negatywnych doświadczeń doznała od przedstawicielstwa w Nowym Jorku. Klüger nawiązuje więc do aspektów, o których mówiła Birenbaum, bo również w jej opinii ocalali nie byli ludźmi, których potrzebowano do budowania kraju. Klüger nawiązuje w tym kontekście do świadectw ocalałych, jak np. autobiografii Elie Wiesela „Alle Flüsse fließen ins Meer” / „Wszystkie rzeki płyną do morza”, w której pisał on o tym, jak w Izraelu na początku patrzono na ocalałych z góry⁴².

Klüger szczególnie intensywnie w książce o wymownym tytule „unterwegs verloren”/ „zagubiona po drodze” opowiada o swoich zmaganiach z odnalezieniem się w amerykańskim społeczeństwie i kulturze po emigracji do USA. Pisze, jak trudno było jej odnaleźć się w społeczeństwie, które było tak różne od tego, które znała. Opisała, jak czuła się jako imigrantka w społeczeństwie, które nie zawsze było gotowe ją zaakceptować i jak często czuła się obca i niezrozumiana.

Ruth Klüger była profesorką literatury w USA i wykladała na różnych uczelniach, między innymi na Uniwersytecie Wirginii i Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine. Opisała, jak była dyskryminowana przez niektórych studentów i kolegów z powodu swojej płci, pochodzenia czy przeszłości holokaustowej. Opisała przeszkody, które musiała pokonać, aby ostatecznie zrobić karierę akademicką w USA. Ton jej utworów literackich jest bardzo krytyczny wobec sytuacji kobiet żydowskich – zarówno jeśli chodzi o ich pozycję w społeczeństwie, jak i w strukturach i kolektywach akademickich. W 1952 roku, po uzyskaniu tytułu licencjata z języka angielskiego w Hunter College w Nowym Jorku, Klüger podjęła próbę rozpoczęcia studiów germanistycznych w Berkeley. Nawiązała wtedy rozmowę z profesorem Schneiderem, który prowadził seminarium na tamtejszym wydziale. Ale kiedy zobaczył na jej ramieniu numer obozu koncentracyjnego w Auschwitz, nie chciał jej na swoim seminarium. W końcu jednak pozwolił jej, choć niechętnie, wziąć udział w zajęciach, lecz nie na długo:

⁴¹ Reiner K., *Ruth Klüger: Ein Interview*, Freiburger FrauenStudien, 1, 9-20, 1996, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-333577>.

⁴² Tamże.

[...] kilka dni później dostałam nagle od profesora list napisany na maszynie do pisania o niespotykanej staromodnej czcionce, więc przypuszczam, że była to jego prywatna maszyna, a nie należąca do sekretariatu. W swoim liście zarzucał mi niedojrzałość i stwierdził, że z tego powodu nie powinnam uczestniczyć w seminarium. Stanowiłam bowiem według niego element zakłócający porządek/ *Ich sei ein störendes Element*. Do tego czasu nie zdążyłam jeszcze wygłosić żadnego referatu, nie odbył się też żaden egzamin, nie istniało zatem nic, czym mógłby podeprzeć swój osąd, ale on nawet nie próbował uzasadnić swojego postanowienia. Wyrzucenie mnie z zajęć było decyzją autorytarną, a zawdzięczałam ją numerowi na moim przedramieniu, bo bez niego nie byłoby możliwe odkrycie mojej przeszłości./ [...] *ein paar Tage später bekam ich prompt einen Brief von dem Professor, auf einer Schreibmaschine mit ungewöhnlich altmodischer Fraktur, also vermutlich seiner eigenen, privaten, nicht der des Sekretariats, getippt, in dem er mir meine Unreife vorwarf, die mich ungeeignet mache, an seinem Seminar teilzunehmen. Ich sei ein störendes Element. Zu diesem Zeitpunkt war noch kein Referat gehalten worden, auch hatte noch kein Examen stattgefunden, es gab nichts, womit der sein Urteil hätte begründen können, und er versuchte es auch gar nicht. Es war ein autoritärer Rauswurf, den ich der Nummer auf meinem Arm zu verdanken hatte, denn ohne diese wäre meine Vergangenheit nicht erkennbar gewesen*⁴³.

Tatuaz Ruth Klüger z numerem z obozu koncentracyjnego w Auschwitz stał się symbolem i bezpośrednią przyczyną różnego rodzaju dyskryminacji, wykluczenia i „wyobcowania”⁴⁴ zarówno ze społeczeństwa amerykańskiego, jak i struktur akademickich. W kręgu znajomych Klüger, panowało przekonanie, że małżeństwo to *dobra rzecz* dla kobiety.

Jedynym możliwym więc dla niej wariantem była podrzędna pozycja – żony naukowca. Na własnym przykładzie ujawnia strategie, które faworyzowały kariery mężów kosztem żon. Dla męża wykonywała prace pomocnicze, takie jak przepisywanie pracy doktorskiej itp. Priorytet przyznany mężczyznom jako rzecz oczywista w społeczeństwie znacznie opóźnił jej własną edukację i karierę. Klüger wskazuje również na fakt, że w ówczesnej Ameryce była traktowana w sposób przedmiotowy na różnych poziomach społecznej egzystencji, jako własność swojego męża; odmówiono jej prawa głosu, nawet gdy chodziło o jej własne ciało, zdrowie, życie. Podczas jej drugiej ciąży lekarz zasugerował aborcję i omawiał z mężem jej chorobę wieńcową, jej zaś nakazując czekanie na korytarzu przed zamkniętymi drzwiami. Trudna droga Klüger do profesury, naznaczona była dyskryminacją i lekceważeniem, a rozpoczęła się dopiero po nieudanym małżeństwie i licznych zawodowych porażkach. Podczas pracy jako wykładowczyni na Uniwersytecie w Wirginii Klüger opisuje doświadczenie podobne do tego, które przeżyła, gdy była studentką. Píše, że w Wirginii było ciepło, miała więc na sobie bluzkę z krótkim rękawem, po czym otrzymała anonimowy list napisany wielkimi literami, w którym padły pod jej adresem złośliwe oskarżenia. Autor był oburzony, że otwarcie afiszowała się z tym, co zrobili jej naziści. Chciał, żeby to zostało ukryte podczas seminarium. Klüger argumentuje:

⁴³ Klüger R., *unterwegs verloren. Erinnerungen*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2008, s. 16-18.

⁴⁴ Tamże, s. 25.

Przecież ja nie przyszłam na salę wykładową z otwartymi ranami, tylko z bliznami. Weterani wojenni też nie ukrywali swoich blizn. W Berkeley gościnne wykłady prowadził pewien profesor z Anglii, który podczas służby w Royal Air Force stracił kilka palców, lecz kiedy gestykulował pozostałymi nie odczuwał żadnego skrzepowania. I to on właśnie wyrażał się podobnie negatywnie na temat mojego rzekomego „obnoszenia się” z numerem na rękę. Tylko na czym polegała różnica? Na tym, że on był bohaterem, a ja jako dwunastoletnie dziecko miałam po prostu pecha? [...] Krytyczne głosy odnośnie wytatuowanego na moim przedramieniu numeru nie tylko do mnie dochodziły, lecz także osobiście mnie poruszały. I nie pochodziły od rasistów mieszkających w miastach lub jakichś ludzi mieszkających na prowincji, tylko od jednego z moich studentów./ Ich bin ja nicht mit offenen Wunden in die Klasse gekommen, sondern mit Narben. Die Kriegsveteranen verdecken ihre Narben auch nicht. In Berkeley war ein Gastprofessor aus England, der hatte bei seinem Einsatz in der Royal Air Force ein paar Finger verloren und gestikulierte ganz unbefangen mit den übrigen. Der soll einmal was Negatives über mein angebliches »Zurschaustellen« der Nummer gesagt haben. Worin lag der Unterschied? Daß er ein Held war, ich als Zwölfjährige aber nur Pech gehabt hatte? [...] Die Kritik an der Tätowierung auf meinem Arm traf und betraf mich persönlich. Das waren keine Rassisten aus der Stadt oder irgendwelche Hinterwäldler, das war einer meiner Studenten⁴⁵.

Ostatecznie zdecydowała się złożyć wniosek do Komitetu Honorowego Uniwersytetu Wirginii o zbadanie listu pod względem grafologicznym. Uniwersytecka komisja studencka zadeklarowała, że nie leży to w jej kompetencjach, a administracja uniwersytecka nie chciała się wtrącać w sprawy honorowe. Klüger podsumowała, bezradnie, że po raz kolejny nie znalazła się żadna instancja wobec dyskryminacji, jaką przyniósł jej numer obozowy. Klüger z bezsilności zwróciła się do swoich kolegów. Nawet ze strony żydowskich naukowców nie uzyskała zrozumienia ani wsparcia. Jeden z nich, wiedeński Żyd, kierownik katedry i znany uczyony, odezwał się i spytał z chłodem i poirytowaniem zapytał, dlaczego takie rzeczy przytrafiają się tylko mnie, a nie na przykład jemu⁴⁶. Brak solidarności wśród Żydów, który miał miejsce zwłaszcza w strukturach akademickich Klüger skomentowała ostro:

To pytanie nie zasługiwało na żadną odpowiedź. To jasne, przecież ja byłam w obozie koncentracyjnym, a o tym ci przekłęci rasiści chcieliby zapomnieć. [...] Inni koledzy sprawiali wrażenie, jakbym prała przed nimi własne brudy. Wyczuwałam zawsze ten sam zarzut: Dlaczego nosisz na widoku ten numer? Dlaczego? Bo byłam w obozie koncentracyjnym, wy idioci⁴⁷.

Przyczynę dla tego rodzaju niechęci wobec osób pokroju Kluger, pisarka dostrzega w swojej obozowej przeszłości. Dla wielu, cierpienie i śmierć Żydów podczas Holocaustu to powód do wstydu, ponadto wyzwala poczucie winy:

⁴⁵ Tamże, s. 20-23.

⁴⁶ Tamże, s. 24.

⁴⁷ Tamże.

Wśród Żydów niechęć w stosunku do nas, tych, co przeżyli, była jeszcze silniejsza, ponieważ tu tym bardziej się do niej nie przyznawano. Moja egzystencja przypominała im o tym, że byli i tacy, którzy mogli spokojnie żyć, a przez fałszywą logikę podświadomości moje istnienie stało się wyrzutem per se⁴⁸.

Permanentne niesprawiedliwe traktowanie i umniejszanie ze strony mężczyzn w strukturach akademickich sprawiło, że Klüger zważyła w swój autorytet, kompetencje naukowe, siłę przekonywania i pewność siebie jako naukowczyni, a także zaburzyło kształtowanie się jej tożsamości zawodowej ważnej dla kariery uniwersyteckiej. Sukces książki „weiter leben”/„żyć dalej” sprawił, że dla Klüger, w wieku 61 lat, *nagle drzwi do Niemiec* zostały szeroko otwarte. W Europie pracowała na uniwersytecie w Getyndze i w Wiedniu. Klüger nazywa dobitnie te okresy swojej kariery *neurozami getyńskimi i wiedeńskimi*. W Getyndze Ruth Klüger czuła się prawie jak w domu, przy czym słowo „prawie” jest tu decydujące:

Chociaż przyjmowano mnie dobrze, to pod tą powierzchwnią serdecznością kryła się w ciemności jakaś niechęć./ An der Oberfläche bin ich willkommen, mancherlei schwimmt aber unterm Wasser, wo's dunkel ist⁴⁹.

Zarzucono jej, że nie potrafi pisać, a zachowanie kolegów wobec Klüger było upokarzające, zaś warunki pracy niegodne. Ale Wiedeń budzi w Ruth Klüger ambiwalentne uczucia, rodzaj relacji miłość-nienawiść, a to dlatego, że z jednej strony Wiedeń kojarzy jej się z podwójnym upokorzeniem, jakiego doświadczyła ze strony prześladowających ją w czasie wojny nazistów; bolesnym upokorzeniem, jakie spotkało ją na tamtejszym uniwersytecie, ale później, paradoksalnie, otrzymała tam wiele nagród i ogromne uznanie. Z czasem poczuła się też w Getyndze na tyle dobrze, że stała się ona jej drugim miejscem zamieszkania. Getynga dała jej możliwość odzyskania oparcia w Europie, a raczej zdobycia oparcia po raz pierwszy, ponieważ zanim wyemigrowała jako szesnastolatka, nie czuła się przynależna ani w latach prześladowań – to rozumie się samo przez się – ani w latach powojennych jako DP (*displaced person*). *W Getyndze odżyła na nowo zakopana we mnie Europejka* – mówi Klüger. Niemożność prawdziwego przynależenia po doświadczeniu Holocaustu do żadnego miejsca wyrażają słowa Klüger: *Mam stopy, a nie korzenie/ Ich habe Füße, keine Wurzeln*. Ale dla Klüger Göttingen stało się furtką do Niemiec.

4. Odnalazłam inne Niemcy – Margot Friedländer

Pisarka Margot Friedländer również powróciła po wielu latach do kraju, w którym narodził się Holocaust, gdzie doznała bólu, cierpienia, strachu i śmiertelnego zagrożenia.

Margot Friedländer urodziła się w 1921 roku w Berlinie jako Margot Bendheim. W 1943 roku jej młodszy brat Ralph został aresztowany przez Gestapo. Matka oddała się dobrowolnie w ręce gestapo i została wraz z synem deportowana do Auschwitz i tam zamordowana. Margot natomiast żyła w ukryciu. W 1944 roku Friedländer została zatrzymana i deportowana do Theresienstadt. Była jedynym członkiem rodziny, który przeżył obóz. Z mężem Adolphem Friedländerem, którego znała z Berlina i którego

⁴⁸ Tamże, s. 59.

⁴⁹ Tamże, s. 177.

spotkała ponownie w Theresienstadt, Margot wyjechała w 1946 roku do USA. Od 2010 roku mieszka ponownie w Berlinie⁵⁰.

Kiedy w 2003 roku po raz pierwszy gościła w rodzinnym Berlinie na zaproszenie Senatu dla prześladowanych i wyemigrowanych obywateli, powiedziała, że jest bardzo szczęśliwa, że urodziła się w takim mieście, a potem zastanawiała się, czy wolno jej jako ofierze Holocaustu mówić takie rzeczy. Ale im częściej (nawet 3 razy do roku) wracała *do domu*, tym bardziej uświadamiała sobie, co znaczy dla niej powrót do Niemiec. Podczas wizyt w Niemczech Margot Friedländer poznała ludzi, którzy z czasem stali się jej przyjaciółmi, jak na przykład berlińskiego sekretarza stanu ds. kultury André Schmitza. Schmitz dzwonił raz w tygodniu, przedstawiając się słowami: *Tu mówi ojczyzna. Co ty tu jeszcze robisz?*, pytała samą siebie. Aż w końcu podjęła decyzję powrotu do Berlina na stałe. Friedländer mówi, że wtedy wzięła swoje życie w swoje ręce, *spróbowała ułożyć sobie życie*, pomimo potępienia i niezrozumienia ze strony niektórych żydowskich znajomych. Z zaskoczeniem i radością przyjęła to, jak ludzie zareagowali na nią w Niemczech, że tak duże to miało dla nich znaczenie, że ona jako ocalała z Holocaustu wyciągnęła do nich rękę. Na lotnisku przywitano ją słowami: *witamy w domu/ willkommen zu Hause*. Szczególnym powodem w związku z decyzją o powrocie do Niemiec była kobieca przyjaźń, a mianowicie z Evą Wisten z Żydowskiego Stowarzyszenia Kulturalnego w Berlinie, z którą była bardzo zżyta, dlatego chciała wreszcie mieć ją przy sobie.

O Berlinie mówi: *mój Berlin* i nigdy nie żałowała powrotu. Przez dziesiątki lat czuła się *heimatlos*, jakby była pozbawiona ojczyzny (*heimatlos, staatenlos*), nieprzynależąca do żadnego kraju ani miejsca. Powrót do Berlina sprawił, że znów poczuła się jak w domu (*zu Hause*), lecz nie jak w swojej ojczyźnie (*Heimat*). Ale też nigdy nie odczuwała tęsknoty za ojczyzną, bo po stracie rodziców nie miała już domu, a tym bardziej ojczyzny. W rozmowie ze swoją żydowską przyjaciółką, również mieszkającą w Ameryce, powiedziała, że tęsknota za domem oznacza dla niej pewien specyficzny rodzaj tęsknoty. Nie mogła czuć tego do kraju, w którym przecież brutalnie zamordowano jej rodziców. Tęsknić za krajem, który im to zrobił, tego nie potrafiła. Dla Friedländer była to raczej tęsknota za przeszłością. Powtarzała zawsze: *Ojczyzna (Heimat) jest niczym, nie mam jej, ale mam dom (Zuhause), w którym mam przyjaciół. Nie mam ojczyzny, została mi odebrana, jak innym wypędzonym Żydom*. Dlatego film dokumentalny z jej udziałem ukazał się pod tak znamienym tytułem: „Don't call it Heimweh”. Berlin znaczył dla niej o wiele więcej niż Ameryka kiedykolwiek, a jej dzieciństwo, jej rodzina, wszystkie dobre wspomnienia z bycia z nimi znaczyły dla niej więcej niż wszystko inne. Przyznaje, że po powrocie do kraju po raz pierwszy poczuła się *u siebie*, uderzyło ją to uczucie, od początku pokochała Berlin ponownie, mimo że nadal odczuwalny był w nim antysemityzm. Friedländer nigdy nie była entuzjastką Ameryki, uważała, że Ameryka za mało zrobiła, kiedy Żydzi tego potrzebowali. Może potrafiłaby być szczęśliwa w Ameryce, gdyby przybyła tam kilka lat wcześniej, z rodzicami i bratem, ale gdy Żydzi błagali, by ich wpuścić, Ameryka zawiodła i zamknęła przed nimi drzwi. W 1938 roku odmówiono rodzinie Margot wjazdu. Nie odczuwa wdzięczności: *Kiedy potrzebowaliśmy Ameryki,*

⁵⁰ Friedländer M., *Versuche, dein Leben zu machen. Zeitzeugen im Gespräch – Erfahrungen und Schicksale deutscher Juden im Nationalsozialismus*, <https://www.jmberlin.de/zeitzeuginnengespraech-versuche-dein-leben-zu-machen>.

ona nie dała nam nic, na wszystko ciężko zapracowaliśmy⁵¹ – mówi. Pisarka w żaden sposób nie rozgrzesza Ameryki z winy. Dlatego nie czuje się dłużnikiem Ameryki. Friedländerowie żyli we własnej subkulturze, przebywali wyłącznie w swoim gronie, czyli wśród niemieckich Żydów. Niezależnie od tego, gdzie pracowała, zawsze była wśród emigrantów, ocalałych. Nazywali się *Friedlander*, bo w języku angielskim nie ma umlautów, ale *nadal pozostaliśmy Europejczykami* – mówi, a właściwie ma na myśli: pozostaliśmy Niemcami.

Z mężem rozmawiała po niemiecku; gotowali niemalże wyłącznie niemieckie potrawy, a w kręgu ich znajomych byli prawie sami emigranci z Niemiec. Ale pomimo tego wszystkiego jej mąż, który również stracił rodzinę w nazistowskich obozach zagłady, nigdy nie chciał wracać, ponieważ przeszłość tak bardzo go bolała i przygnębiała. Adolf Friedländer powiedział kiedyś: *Niemcy to piękny kraj. Gdyby tylko nie ludzie tam mieszkający*. Margot jednak wróciła do tych ludzi po ponad 60 latach, ponieważ to nie z państwem niemieckim czuje silną więź, ale właśnie z ludźmi. Margot Friedländer dopiero po śmierci męża w 1997 roku mogła skonfrontować się ze swoimi uczuciami wobec Niemiec. Z pewnością fakt, że po śmierci męża i większości przyjaciół poczuła się w Ameryce samotna, ułatwił jej decyzję o powrocie. Dziś mówi, że w ogóle nie czuje tęsknoty za Ameryką.

Kiedy jednak spotyka w Niemczech ludzi z jej pokolenia, jest zawsze ostrożna, bo często to właśnie oni wtedy wiwatowali nazistom. Każdy wiedział co się dzieje, a mimo to każdy patrzył w inną stronę – mówi Friedländer. Zdaje sobie sprawę, że ludzie, którzy wtedy *pluli* na Żydów, są teraz jej sąsiadami, dlatego mówi: *Nie chcę mieć z nimi nic wspólnego*. Nie angażuje się w rozmowy, choć wielu sąsiadów zabiega o jej bliskość. *Nic nie wiedzieliśmy* – to wymówka, którą nazbyt często słyszy. Swojemu pokoleniu nie potrafi wybaczyć. Często zadaje sobie pytanie, czy to dobrze, że przyjechała do Niemiec, ale z drugiej strony wdzięczność młodego pokolenia, które nie miało nic wspólnego z Holocaustem i jest jej wdzięczne za to, że po prostu wyciągnęła do nich rękę, w pewnym stopniu to rekompensuje. Friedländer dała sobie w 2010 roku ponownie nadać obywatelstwo niemieckie. Podczas oficjalnej uroczystości Margot Friedländer powiedziała:

Z pewnością oczekujecie [ode mnie] słów podziękowania. Nie mogę tego zrobić, ponieważ zwrócono mi tylko to, co należało do mnie, a co zostało mi odebrane dziesiątki lat temu. Nie wróciłam do Niemiec, przyjechałam do moich przyjaciół.

W 2011 roku została odznaczona Federalnym Krzyżem Zasługi ze Wstęgą, który wręczył jej ówczesny prezydent federalny Christian Wulff 9 listopada 2011 roku. Wersja audiobookowa jej wspomnień została w 2016 roku nominowana do German Audiobook Award. 14 maja 2019 roku Margot Friedländer otrzymała w obecności Christiana Wulffa i kanclerz Angeli Merkel „Talizman” Deutschlandstiftung Integration. 25 maja 2022 roku, Margot Friedländer otrzymała tytuł doktora *honoris causa* Wydziału Historii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu w Berlinie w uznaniu jej *wybitnych zasług jako współczesnego świadka*. 23 stycznia 2023 roku została odznaczona Federalnym Krzyżem Zasługi I klasy. W związku z tym odznaczeniem odsłonięto popiersie Friedländer autorstwa artystki Stephanie von Dallwitz. Rządząca burmistrz Berlina Franziska Giffey ogłosiła:

⁵¹ Haseborg V., *Holocaust-Opfer Margot Friedländer und die späte Heimkehr*, Hamburger Abendblatt, 04. 2010.

Dzięki rzeźbie Margot Friedländer w Czerwonym Ratuszu pokazujemy w widocznym miejscu, że również wszyscy berlińscy Żydzi, którzy zostali wypędzeni, deportowani lub zamordowani przez niehumanitarny reżim narodowosocjalistyczny, mają swoje miejsce w ratuszu naszego miasta.

W 2008 roku ukazała się jej autobiografia pod tytułem: „Versuche dein Leben zu machen”/„Spróbuj ułożyć sobie życie”⁵², w której znajdują się ostatnie słowa, jakie matka Margot Friedländer przekazała córce tuż przed śmiercią w 1943 roku: *Postanowiliam zgłosić się na policję. Idę z Ralphem, dokądkolwiek to będzie. Postaraj się ułożyć sobie życie.* Te ostatnie słowa matki odebrała wówczas jako wezwanie do zejścia do podziemia i próby przetrwania w ukryciu. Zdjęła więc żydowską gwiazdę, włosy przebarbowała na czerwień tycjanowską, zawiesiła na szyi naszyjnik z krzyżem, poddała się nawet operacji nosa, by nie wyróżniać się jako Żydówka. Do wiosny 1944 roku udawało jej się ukrywać, aż w czasie kontroli, podczas której nie mogła się wylegitymować, powiedziała: *Jestem Żydówką.* Poczowała ulgę, bo do tej pory czuła się jakby oderwana od losu swojego narodu, od losu swojej matki i swojego brata. Ostatnie słowa matki, jakie zostały jej przekazane przez osoby trzecie, już wtedy wywarły na nią ogromny wpływ, ale uświadomiła sobie ich prawdziwe znaczenie dopiero w późniejszych latach, po powrocie do Niemiec. *Teraz układam sobie życie, teraz coś robię w końcu coś w swoim życiu. Wcześniej co prawda żyłam, ale życiem zwyczajnym* – reasumuje Friedländer. Stwierdza, że dzięki powrotowi do Niemiec osiągnęła znacznie więcej niż kiedykolwiek myślała, że jest w stanie osiągnąć. Edukowanie ludzi opowiadaniem o holokaustowej historii swojego życia, nadało jej życiu ogromny sens i poczucie wartości, a przede wszystkim poczucie bycia potrzebną. Jej podróż nie zakończy się w Berlinie. Po śmierci chce być pochowana obok męża w Nowym Jorku. Wiążę poprzez to, co razem przeżyli, jest zbyt wielka, mówi. Berlin nie jest już jej ojczystym domem (*Heimat*), ale nie jest nim również Nowy Jork: *Nie mam domu (Heimat) jak inni ludzie* – mówi. Jej dom (*Heimat*) jest w przeszłości⁵³.

5. Podsumowanie

Jak pokazują przytoczone przykładowe biografie trzech pisarek, powojenny świat często dążył do wyparcia Holokaustu z publicznej świadomości. Nikt nie zadawał pytań dotyczących znaczenia i konsekwencji Holokaustu dla dalszego życia ocalałych. Ponieważ byli oni bezpośrednimi nosicielami tego, co często uważano za haniebne doświadczenie, nie dano im głosu. Często zostawiono ich w milczeniu i wykluczono z oficjalnego dyskursu lub sfery. Zwłaszcza w Izraelu, gdzie skupiano się na opowiadaniu o bohaterach, a nie o ofiarach. Chociaż, jak pokazuje przykład Klüger, ona jako ofiara żyjąca na emigracji w Ameryce, w dodatku kobieta, również rzadko była wysłuchiwana. Rzadko kiedy ocaleni znajdowali zrozumienie dla swoich traumatycznych doświadczeń, raczej otrzymywali przekaz, że muszą szybko wrócić do normalnego życia. Relacje między ocalałymi a społeczeństwami, które ich przyjęły, przypominały *dialog między głuchoniemymi* (A. Shapira). Z jednej strony byli ludzie, których doświadczenia stanowiły całkowite zerwanie z przeszłością, a z drugiej strony ludzie, którzy zachowali ciągłość przedwojennego i powojennego życia. Ocaleni byli rozczarowani, ponieważ nie spotkali

⁵² Friedländer M., *Versuche dein Leben zu machen*, Rowohlt Verlag, Hamburg 2010, s. 1.

⁵³ Por. Haseborg V., *Holocaust-Opfer Margot Friedländer und die späte Heimkehr*, Hamburger Abendblatt, 04. 2010.

się z przyjaznym nastawieniem społeczeństw, w których mogliby znaleźć pocieszenie, zrozumienie, wsparcie, bliskość, miłość i ciepło. Nie doszło do tego, ponieważ obie strony postrzegały rzeczywistość inaczej, dystans i wyobcowanie były zbyt duże, aby mogły się wzajemnie zrozumieć.

Halina Birenbaum, Ruth Klüger i Margot Friedländer musiały nauczyć się żyć ze swoją przeszłością. Zarówno przebaczenie, jak i dalsze życie w nowych ojczyznach, wśród ludzi, którzy nie przeszli przez to doświadczenie, okazało się trudne. Ich życie po Holokauście okazało się egzystencją w stanie wyjątkowym, ponieważ możliwość bycia zabitym tkwi w umysłach ocalałych nawet w czasie pokoju. Birenbaum, Klüger i Friedländer dostrzegają w każdym przejawie znieważenia, nieuprzejmości, ignorancji czy degradacji potwierdzenie bycia *gorszym*. We wszystkich tych przypadkach próby powrotu do normalnego życia w powojennym świecie przebiegały etapami. Margot Friedländer, powiedziała, że nie może wybaczyć, *ale może budować mosty*. Birenbaum, Klüger i Friedländer, wszystkie one starały się tego dokonać i ostatecznie, mimo wszystkich trudności, w znacznym stopniu im się to udało.

Literatura

Arad Y. (red.), *Documents on the Holocaust*, Jerusalem 1978.

Birenbaum H., *Ich suchte das Leben bei den Toten*, Metropol, Berlin 2019, s. 136.

Birenbaum H., *Rückkehr in das Land der Väter*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998, s. 7-90.

Birenbaum H., *To nie deszcz to ludzie*, Wydawnictwo książkowe, Warszawa 2019, s. 13-228.

Birenbaum H., *Spotkanie z ocalałą z Zagłady w ramach obchodów 70. Rocznicy wyzwolenia obozu zagłady Auschwitz-Birkenau w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN*, 29.01.2015, <https://polin.pl/pl/wydarzenie/relacja-wideo-ze-spotkania-z-ocalala-z-zaglady-halina-birenbaum> [data dostępu: 09.03.2023].

Birenbaum H., Halaczinsky T., *Don't call it Heimweh. Die Holocaust-Überlebende Margot Friedländer auf ihrem Weg nach Berlin*, Dokumentarfilm der Schwarzkopf Stiftung Junges Europa.

Friedländer M., *Versuche dein Leben zu machen*, Rowohlt Verlag, Hamburg 2010, s. 1.

Friedländer M., *Versuche, dein Leben zu machen. Zeitzeugen im Gespräch – Erfahrungen und Schicksale deutscher Juden im Nationalsozialismus*, <https://www.jmberlin.de/zeitzeuginnengespraech-versuche-dein-leben-zu-machen>, [data dostępu: 09.03.2023].

Giere J., Loewy H., Renz W. (red.), *Überlebt und unterwegs. Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland*, Fritz Bauer Institut, Campus Verlag, Frankfurt-New York 1997, s. 8-9.

Heidelberger-Leonard I., *Ruth Klüger. weiter leben. Eine Jugend*, Oldenburg Verlag GmbH, München 1996, s. 77.

Klüger R., *unterwegs verloren. Erinnerungen*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2008, s. 16-177.

Harrison E.G., *Report of Earl G. Harrison*, Schriftgut des ITS und seiner Vorgängerorganisationen, 6.1.1, 82495797-82495802, 1945, ITS Digitales Archiv.

Haseborg V., *Holocaust-Opfer Margot Friedländer und die späte Heimkehr*, Hamburger Abendblatt, 04. 2010.

Holian A., *A missing narrative. Displaced Persons in the History of Postwar West Germany*, [w:] Wilhelm C. (red.), *Migration, Memory and Diversity. Germany from 1945 to the Present (Studies in contemporary European history 21)*, New York 2017, s. 32-55.

Jacobmeyer W., *Vom Zwangsarbeiter zum Heimatlosen Ausländer. Die Displaced Persons in Westdeutschland 1945-1951 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 65)*, Göttingen 1985, s. 163.

Kelerikh M., *Unser Leben hier*, [w:] Lewinsky T. (red.), *Unterbrochenes Gedicht. Jüdische Literatur in Deutschland 1944-1950*, Oldenbourg Verlag, München 2011, s. 121.

Keynan I., *Between Hope and Fear: Emissaries from Palestine in the DP-Camps in Germany, 1945*, [w:] Shapira A. (red.), *Ha'apala: Studies in the History of Illegal Immigration into Palestine, 1934-1948*, Tel Aviv 1990, s. 222.

Reiner K., *Ruth Klüger: Ein Interview*, *Freiburger FrauenStudien*, 1, 1996, s. 9-20, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-333577> [data dostępu: 09.03.2023].

Strobel P., Hagen N., *New Perspectives on Displaced Persons (DP's) in Austria*, *Zeitgeschichte*, 47(2), 2020, s. 165-179.

Shapira A., *Die Begegnung zwischen dem Jischuw und den Überlebenden des Holocaust*, [w:] Giere J., Loewy H., Renz W. (red.), *Überlebt und unterwegs. Jüdische Displaced Persons im Nachkriegsdeutschland*, Fritz Bauer Institut, Campus Verlag, Frankfurt-New York 1997, s. 129-133.

Urban S., *Jüdische Displaced Persons: Trauma und Überlebenswillen*, <https://www.yadvashem.org/de/education/newsletter/8/jewish-dp-camps.html> [data dostępu: 3.7.2023].

Zuckerman Y., *Memorandum von Yitzhak Zuckerman*, [w:] Yitzhak A., *Documents on the Holocaust*, Jerusalem 1978, s. 221-346.

Prawda jest taka, że ciągle czuję się nie na miejscu – ocalałe z Holocaustu i ich (nie)możność odnalezienia się w powojennej rzeczywistości

Streszczenie

Przeszłość odbijająca się w terażniejszości ma głębokie konsekwencje historiograficzne. To, czego Żydówki doświadczyły w Holokauście, konstruuje pęknięcie w ich biografiach. Utrzymująca się podwójna perspektywa 'wtedy' i 'teraz', która niepostrzeżenie przekształca się w 'wtedy' w 'teraz', sygnalizuje, że to pęknięcie jest również ujęte w ramy przed-Auschwitz i po-Auschwitz i że to pęknięcie należy rozumieć jako continuum. Dla ocalałej z Holocaustu Haliny Birenbaum, która wyjechała do Izraela w 1947 roku, bo nie wyobrażała sobie już życia w Europie, staje się to trudnym doświadczeniem, gdyż nierzadko ona i jej współtowarzysze cierpienia byli odrzuceni przez mieszkających tam członków kibucu, którzy nie potrafili sobie poradzić z tym, że Żydzi nie stawili oporu nazistom. Jej literatura wspomnieniowa odnosi się do czasu po powstaniu państwa Izrael i trudności związanych z budowaniem nowego życia w tym kraju. Kolejna ocalała z Holocaustu pisarka Ruth Klüger przeżyła piekła obozowe w Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau i Christianstadt i choć po wojnie znalazła nową ojczyznę w USA, to dawna i tak nie dawała jej spokoju. Na przykładzie ocalałej z Holocaustu pisarki Margot Friedländer, która w 2010 roku w wieku 88 lat zdecydowała się na powrót z USA do rodzinnego Berlina, przeanalizowany został proces powolnego zbliżenia się do kraju swojego pochodzenia, gdy rany po wypędzeniu i pozbawieniu praw zabliźniają się przez całe życie.

Słowa kluczowe: *Displaced Persons*, Halina Birenbaum, Ruth Klüger, Margot Friedländer, Holocaust, literatura kobieca

Interdyscyplinarność we współczesnej historii sztuki na przykładzie badań nad gotycką, sakralną plastyką z kości słoniowej

1. Wprowadzenie

Interdyscyplinarność jest stałym i wręcz nieodzownym elementem refleksji we współczesnych badaniach nad sztuką. Pisał o tym w latach osiemdziesiątych XX wieku wybitny polski historyk sztuki Jan Białostocki². Historia sztuki wyszła już bowiem daleko poza dotychczasowe ramy badawcze popularnie zwane „koneserstwem”, tj. skupiania się niemal wyłącznie na rozważaniu podstawowych zagadnień stylu, ikonografii i funkcji w celu ustalenia proveniencji dzieła sztuki³. Jednak zagadnienie to, określane jako „zwrot interdyscyplinarny” (*interdisciplinary turn*) jest w historii sztuki, zwłaszcza na Zachodzie Europy i w USA, w dalszym ciągu przedmiotem intensywnych rozważań metodologicznych⁴. Współczesna metodologia badań historii sztuki uwzględnia szeroki zakres obszarów obejmujących przede wszystkim nauki humanistyczne, w tym – zgodnie z obowiązującym kanonem tzw. *humanities* – także filozofię i teologię, z których część określana jest tradycyjnie jako nauki pomocnicze tej dyscypliny naukowej, ale także inne pola badań z naukami społecznymi, ekonomicznymi i technicznymi włącznie⁵. Nie ulega wątpliwości, że tak szerokie ujęcie tematu, zwłaszcza w ramach tzw. antropologii sztuki, daje możliwość zastosowania nowych narzędzi badawczych i pozwala prześledzić nie tylko proces tworzenia, ale i oddziaływania dzieła sztuki na widza w możliwie szerokim kontekście kulturowo-antropologicznym, w tym estetycznym. Jak bowiem pisał Jan Białostocki: *związki dzieła z kontekstem są rozliczne i niezmiernie złożone, posłużenie się tylko jedną strukturą jako przyczyną, bądź racją wytworu kulturowego, wydaje się zabiegiem dość ograniczonym*⁶.

Pragnę bardzo podziękować anonimowemu recenzentowi za cenne uwagi i sugestie wzbogacające niezmiernie mój wywód.

¹ birkholz@interia.pl, niezależny historyk sztuki zajmujący się ikonografią średniowieczną.

² Białostocki J., *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.

³ Ebitz D., recenzja Cutler A., *The Craft of Ivory: Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World, A.D. 200-1400*, „Speculum”, 1987, s. 666. Little C.T., *The Art of Gothic Ivories: Studies at the Crossroads*, [w:] *New Work on Old Bones: Recent Studies in Gothic Ivories. Papers from the conference Gothic Ivory Sculpture: Old Questions, New Directions at the Courtauld Institute of Art and Victoria and Albert Museum, London, 23-24 March 2012*, *Sculpture Journal*, 23, 2014, s. 13.

⁴ Condee W., *The Interdisciplinary Turn in the Arts and Humanities*, *Issues in Interdisciplinary Studies*, No. 34, 2016, s. 12-29.

⁵ Thompson Klein J., Frodeman R., *Interdisciplining Humanities: A Historical Overview*, [w:] Frodeman R., Thompson Klein J., Pacheco R.C.S. (red.), *Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, Oxford University Press, Second edition, Oxford 2017, s. 159; Augsburg T., *Interdisciplinary Arts*, [w:] Frodeman R., Thompson Klein J., Pacheco R.C.S. (red.), *Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, Second edition, Oxford 2017, s. 131-143, 159.

⁶ Białostocki J., dz. cyt., s. 76.

Niniejszy tekst jest z konieczności poświęcony jedynie trzem zagadnieniom dotyczącym wyłącznie gotyckiej plastyki sakralnej z kości słoniowej, wykraczającym jednak daleko poza tradycyjnie pojmowane badania nad sztuką. Należy jednak podkreślić, że plastyka sakralna jest jedynie częścią szerszego i niezwykle złożonego kulturowo zagadnienia produkcji wyrobów z kości słoniowej w późnym średniowieczu. Nie obejmuje licznych luksusowych wyrobów świeckich, takich jak np. kasetki na lustra i klejnoty czy przybory toaletowe, rękojeści noży, tabliczki do pisania dekorowane płaskim, ale wyrafinowanym reliefem omentalnym i figuralnym, ukazującym sceny z życia codziennego, dworskie, mitologiczne i ze średniowiecznych romansów⁷. Pierwsze zagadnienie, relatywnie współczesne, to próby odnalezienia źródeł i szlaków handlowych, którymi kość słoniowa docierała do Europy, szczególnie na tereny północnej Francji i Flandrii począwszy od około połowy XIII wieku, na tle ówczesnych uwarunkowań ekonomiczno-geopolitycznych. Tego tematu dotyczą głównie publikacje Sarah M. Guérin, kanadyjskiej historyk sztuki specjalizującej się w badaniach nad plastyką z kości słoniowej⁸. Zagadnienie drugie ma starszą, bo sięgającą początku lat dwudziestych XX stulecia, tradycję badawczą, reprezentowaną przez Raymunda Koechlina, wybitnego francuskiego znawcę i konesera średniowiecznych wyrobów z kości słoniowej. Był on autorem przełomowej publikacji „Les ivoires Gotiques francais”, w której skatalogował około 1300 obiektów⁹. Dotyczy również wyodrębnionej jeszcze przed publikacją Raymunda Koechlina i powiększającej się aż do późnych lat sześćdziesiątych XX wieku, stosunkowo licznej grupy wyrobów uznanych za XIX-wieczne falsyfikaty tej plastyki. Kojarżono je do niedawna z tzw. falsyfikatami Mistrza Agrafy (*Master of the Agrafe Forgeries*) oraz wytworami Louisa Marcy (Luigi Parmeggiani, anarchista, rzeźbiarz, jubiler i fałszerz pochodzenia włoskiego) działającego od 1878 roku w Paryżu, Brukseli i Londynie¹⁰. Trzecie zagadnienie dotyczy ikonologii lub retoryki materiału i przestrzennej struktury architektonicznej w gotyckiej sakralnej plastyce z kości słoniowej. Tematowi temu dotychczas traktowanemu raczej marginalnie, poświęciły ostatnio uwagę wspomniana już Sarah M. Guérin i Beth A. Williamson¹¹. Zainteresowanie zagadnieniem symbolicznego znaczenia przedmiotów (*res et significatio*) w średniowieczu, w ramach tzw. zwrotu materialnego (*material turn*), samym w sobie interdyscyplinarnym, ma już swoją kilkudziesięcioletnią tradycję, zapoczątkowaną w latach pięćdziesiątych XX wieku przez Friedricha E. Ohly niemieckiego znawcę literatury średniowiecznej¹².

⁷ Randall R.H., *Popular Romances Carved in Ivory*, [w:] *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, s. 63-79.

⁸ Guérin S.M., *Avorio d'ogni ragione: the supply of elephant ivory to northern Europe*, *Journal of Medieval History*, 36, 2010, s. 156-174; tenże, *Forgotten Routes? Italy, Ifrīqiya and the Trans-Saharan Ivory Trade*, *Al-Masaq: Journal of the Medieval Mediterranean*, 25/1, 2013, s. 70-91; tenże, *French Gothic Ivories: Material Theologies and the Sculptor's Craft*, Cambridge University Press, Cambridge 2022, s. 17-23.

⁹ Koechlin R., *Les ivoires Gotiques francais*, Vol. 1-3, Auguste Picard, Paris 1924.

¹⁰ Falke von O., *Marcy-Fälschungen*, *Belvedere; illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler*, 1, 1922, s. 8-13; Kurz O., *Fakes: Second Revised and Enlarged Edition*, Toronto-London 1967, s. 162-174; Leeuwenberg J., *Early nineteenth-century Gothic ivories*, *Achener Kunstblätter*, Vol. 39 (1969), s. 111-148.

¹¹ Guérin S.M., *Meaningful Spectacles...*, s. 53-77; Williamson B.A., *Matter and Materiality in an Italian Reliquary*, *Gesta*, 57, No. 1, 2018, s. 38-39; Guérin S.M., *French Gothic Ivories...*, s. 2-8, 11-13, 74-90, 96-119, 156-174, 193-199.

¹² Omówienie tego zagadnienia w Kumler A., Lakey C.R., *Res et Significatio: Material Sense of Things in the Middle Ages*, *Gesta*, 51, No. 1 (Spring), 2012, s. 1-17.

Dwa pierwsze zagadnienia zostały między innymi niejako przywołane już w późnych latach siedemdziesiątych XX wieku przez amerykańskich historyków sztuki pragnących po latach zastoju odnowić badania nad średniowieczną plastyką z kości słoniowej. Traktowano ją jeszcze do tego czasu raczej marginalnie jako mniej ważne zabytki rzemiosła artystycznego, znajdujące się poza klasycznym kanonem historii sztuki jako dyscypliny naukowej, tj. malarstwem i rzeźbą monumentalną¹³. Postulat wznowienia takich badań porównawczych z późnośredniowieczną plastyką, malarstwem i miniaturstwem wynikał po części z potrzeby rozwiązania problemu fałszyfikatów¹⁴. To ostatnie zagadnienie z pewnością zaważyło na unikaniu poruszania tego tematu przez historyków sztuki i niemal „wstydlivego” wycofywania obiektów tej plastyki z sal wystawowych do magazynów¹⁵. Jednak pionierskie badania laboratoryjne materiału metodą radiowęglową i polichromii metodą spektrograficzną pozwoliły włączyć ponownie do obiegu naukowego i muzealnego zabytki plastyki z kości słoniowej uznane wcześniej za fałszyfikaty. Jako przykład można tutaj wymienić figury tronujskiej Madonny z Dzieciątkiem ze zbiorów Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (fig. 2 i 3)¹⁶. Wynikiem odnowienia tych badań była międzynarodowa wystawa „Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age” przy współdziałaniu muzeów i historyków sztuki z USA, Anglii, Francji, którzy zostali zaproszeni do przygotowania obszernego katalogu tej wystawy¹⁷. Spośród nich, w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, zawiązał się nieformalny międzynarodowy komitet badawczy, którego celem było odnowienie badań nad średniowieczną plastyką z kości słoniowej z zastosowaniem interdyscyplinarnych metod i narzędzi badawczych. Niewątpliwie prace uczestników tego komitetu miały znaczący wpływ na uruchomienie w 2010 roku w Courtauld Institute of Art w Londynie wielkiego projektu skatalogowania późnośredniowiecznych wytworów plastyki z kości słoniowej znajdujących się w kolekcjach publicznych i prywatnych na całym świecie w postaci międzynarodowej bazy danych online („The Gothic Ivories Project”)¹⁸. W ciągu kolejnych lat do 2015 roku baza danych powiększyła się o ponad 5000 obiektów. Należy zaznaczyć, że znalazły się w niej i są dostępne online przedmioty tej plastyki znajdujące się w ponad 400 instytucjach z 28 krajów, w tym w kolekcjach z polskich muzeów¹⁹. W tym samym 2010 roku został opublikowany pierwszy tom katalogu średniowiecznej plastyki z kości słoniowej z jednej z największych kolekcji w Victoria and Albert Museum w Londynie (obejmujący okres

¹³ Williamson P., *Symbiosis across the Scale: Gothic Ivories and Sculpture in Stone and Wood in the Thirteenth Century*, [w:] Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious objects of the Gothic Age*, ed. by Princeton (NJ) 1997, s. 39-46; Buettner B., *Toward a Historiography of the Sumptuous Arts*, [w:] Rudolph C. (red.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Malden (USA)-Oxford (UK)-Carlton (Australia) 2006, s. 466.

¹⁴ Little C.T., dz. cyt., s. 13.

¹⁵ Leeuwenberg J., dz. cyt., s. 118, fig. 16.

¹⁶ Falke von O., dz. cyt., s. 12, fig. 12; Leeuwenberg J., dz. cyt., s. 118, fig. 16; Kurz O., dz. cyt., s. 170, fig. 73; Little C.T., dz. cyt., s. 14-18, fig. 1 i 4; Gaborit-Chopin D., *The Polychrome Decoration of Gothic Ivories*, [w:] Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, s. 48.

¹⁷ Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997.

¹⁸ www.gothicivories.courtauld.ac.uk.

¹⁹ Yvard C., *Preface*, [w:] Yvard C. (red.), *Gothic Ivory Sculpture. Content and Context*, London 2017, s. 11-15; Musialik E., *A Medieval Rarity or a Perfect Forgery? An Ivory Die Cup with Court Scenes from the Collection of the Princes Czartoryski Museum in Kraków*, *Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 53, 2022, s. 10-11.

od wczesnego chrześcijaństwa do romanizmu). Dwa pozostałe tomy dotyczące plastyki gotyckiej opublikowano w 2014 roku. Wcześniej opublikowane zostały katalogi równie dużych kolekcji tej plastyki w Walters Art Museum w Baltimore (1985), paryskim Luwrze (2003). W późniejszych latach pojawiły się katalogi tak znaczących kolekcji, jak między innymi w Courtauld Gallery w Londynie (2013), Hermitage Museum w Sankt Petersburgu (2014), Ashmolean Museum w Oxfordzie (2014), Calouste Gulbenkian Collection w Lizbonie (2015), Palazzo Madama i Museo Civico d'Arte Antica w Turynie, Fondazione Cini w Wenecji (trzy w 2016), Bargello Museum we Florencji (2018). Podsumowanie wyników badań zapoczątkowanych przez nieformalny komitet badawczy i w ramach projektu online „The Gothic Ivories” nastąpiło podczas międzynarodowej konferencji w Londynie pod wymownym tytułem „Gothic Ivory Sculpture: Old Questions, New Directions 23-24 March 2012 Victoria & Albert Museum – The Courtauld Institute”²⁰. W 2014 roku w Londynie miała miejsce kolejna międzynarodowa konferencja poświęcona plastyce z kości słoniowej, zorganizowana przez Courtauld Institute of Art i British Museum pt. „Gothic Ivory Sculpture: Content and Context”²¹.

2. Źródła i handel kością słoniową w późnym średniowieczu

Kość słoniowa pochodząca z ciosów słoni, podobnie jak innych zwierząt, na przykład morsów, narwali czy hipopotamów, była od zarania starożytności pożądanym materiałem luksusowym. Dzięki twardości oraz uzyskiwanej po polerowaniu lśniącej i opalizującej powierzchni o charakterystycznej białej barwie w różnych odcieniach oraz przezroczystości, stawiano ją na równi z białym marmurem i alabastrem²². Jeszcze w połowie II tysiąclecia przed Chrystusem na terenie Lewantu używano kości pozyskiwanej z ciosów lokalnej populacji słoni zachodnio-azjatyckich, które wyginęły na początku I tysiąclecia przed Chrystusem. Z kolei na terenie Egiptu kość słoniowa była pozyskiwana z terenów Nubii i Sudanu już na początku okresu dynastycznego, tj. od ok. III tysiąclecia przed Chrystusem. W czasach rzymskich materiał ten był dostarczany głównie z terenów Afryki północnej, aż do wyginięcia tamtejszej populacji słoni²³. Od tego czasu kość słoniowa słoni sawannowych wyróżniająca się większymi rozmiarami była pozyskiwana z terenów w leżących w głębi Afryki. Korzystali z materiału twórcy rzymscy, wykonując w świeckie dyptyki imperialne i konsularne czy bizantyjscy, ozdabiając plakietkami z kości słoniowej tron biskupa Maximiana w Ravninie (545-553). Obok dyptychów rzymskich i plakietek karolińskich dekorujących okładki rękopisów w czasach ottońskich, pojawiła się grupa tzw. reliefów magdeburgskich łączących w sobie wpływy karolińskie i bizantyjskie. Z kolei w X-XII wieku wpływy bizantyjskie, ale też islamskie i romańskie pojawiły się w wyjątkowej grupie ponad 40 plakietek z kości słoniowej (pierwotnie było ich znacznie więcej), zwykle z dwoma przedstawieniami ze Starego i Nowego Testamentu na jednym reliefie, zachowanych *in situ* w katedrze z Salerno na wybrzeżu Amalfi około 50 km na

²⁰ *Work on Old Bones: Recent Studies in Gothic Ivories. Papers from the conference Gothic Ivory Sculpture: Old Questions, New Directions at the Courtauld Institute of Art and Victoria and Albert Museum, London, 23-24 March 2012*, Sculpture Journal, Vol. 23, 1, 2014.

²¹ Yvard C. (red.), *Gothic Ivory Sculpture. Content and Context*, London 2017.

²² Schindler B., Candeloro P., *Ivory. Technique and materials*, Sillabe s.r.l., Livorno 2007, s. 5, 13; Gaborit-Chopin D., dz. cyt., s. 48.

²³ Krzyszkowska O., Morkot R., *Ivory and related materials*, [w:] *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Nicholson P.T., Shaw I. (red.), Cambridge 2000, s. 323-326; Guérin S.M., *Forgotten Routes...*, s. 74.

południe od Neapolu²⁴. Cała ta grupa, wraz z innymi reliefami rozproszonymi w muzeach Europy (głównie Włoch) i USA, jest od kilku lat przedmiotem badań interdyscyplinarnych międzynarodowego zespołu badawczego²⁵.

Wstępne współczesne wzmianki o afrykańskim pochodzeniu kości słoniowej, jako materiału, z którego wykonywano w Europie plastykę gotycką, zostały zamieszczone przez Petera Barneta, kuratora wspomnianej wcześniej przełomowej wystawy „Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age” we wstępie jej katalogu, którego był redaktorem²⁶. Bazowały na wynikach pionierskich badań archeologicznych prowadzonych w latach 1980-1986 przez Marka Hortona w tzw. korytarzu Swahili wzdłuż wschodniego wybrzeża Afryki, rozciągającego się trzy tysiące kilometrów od dzisiejszego Zimbabwe do Kenii²⁷. W ten sposób odtworzony został międzykontynentalny szlak, którym między innymi kość słoniowa docierała do Persji, Indii i Chin, a także do basenu Morza Śródziemnego za pośrednictwem fatymidzkiego Egiptu przez Kair i Aleksandrię. Znalezione podczas wykopalisk srebrne monety ostatnich fatymidzkich władców Sycylii z XI wieku i ich miejscowe naśladownictwa z imionami lokalnych władców Swahili w tym rejonie Afryki, pozwoliły stwierdzić także śródziemnomorskie wpływy arabskie²⁸. Dzięki systematycznej pracy nad źródłami pochodzenia kości słoniowej dostępnej w Europie od X do końca XIV wieku i w oparciu o współczesny stan badań historii handlu, Sarah M. Guérin przedstawiła w swoich publikacjach możliwe drogi i okoliczności pojawienia się znacznej ilości tego materiału, kolejno w ciągu X-XII wieku w basenie Morza Śródziemnego, na terenie Włoch, Sycylii, Hiszpanii i Bizancjum, a następnie od około połowy XIII wieku w północnej Europie, w szczególności w Paryżu i na terenach Pikardii, Ile-de-France i Flandrii²⁹. Zdołała w ten sposób odsłonić pewien fragment zmieniających się około 1250 roku dotychczasowych relacji handlowych pomiędzy Europą i cywilizacją islamu na terenie Afryki, których jedynie częścią i to niewielką, aczkolwiek znaczącą z punktu widzenia kulturowego, był handel kością słoniową. Przyjmuje się obecnie, że w pierwszym okresie głównym źródłem dostarczania tego materiału do Europy był jeszcze zapewne tradycyjnie korytarz Swahili i Aleksandria lub Kair. Trudno jednak przy obecnym stanie wiedzy rozstrzygnąć jednoznacznie, skąd pochodziła kość słoniowa, z której wykonano te wyroby. W grę wchodzi bowiem również kość słoniowa dostępna z Afryki Zachodniej, to jest krajów muzułmańskich między innymi, takich jak dzisiejszy Niger, Nigeria, Mali, Ghana czy już dosłownie Wybrzeże Kości Słoniowej. Rodzi się więc pytanie, czy był ten surowiec sprowadzany z Aleksandrii lub Kairu, gdzie znajdowała się kolonia kupców z włoskiego wybrzeża Amalfi, czy też kupcy ci korzystali również ze źródeł zachodnioafrykańskich, jak zdaje się sugerować Sarah M. Guérin³⁰.

²⁴ Bergman R.P., *A School of Romanesque Ivory Carving in Amalfi*, Metropolitan Museum Journal, Vol. 9, 1974, s. 163-186.

²⁵ Corey E., *The Two Great Lights: Regnum and Sacerdotium in the Salerno Ivories*, History of Political Thought, Vol. 34, No. 1, 2013, s. 1-18; Dell'Acqua F., Cutler A., Kessler H.L., Shalem A., Wolf G. (red.), *The Salerno Ivories: Objects, Histories, Contexts*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2016.

²⁶ Barnett P., *Gothic Sculpture in Ivory: An Introduction*, [w:] *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Barnett P., Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, s. 2-4.

²⁷ Horton M., *The Swahili Corridor*, Scientific American, Vol. 256, No. 3 (Sept.), 1987, s. 86-93.

²⁸ Tamże, s. 91.

²⁹ Guérin S.M., *Avorio d'ogni ragione...*, s. 156-174; tenże, *Forgotten Routes? Italy, Ifriqiya and the Trans-Saharan Ivory...*, s. 70-91.

³⁰ Guérin S.M., *Avorio d'ogni ragione...*, s. 167-170, Map 1.

Znacznie bliżej w porównaniu z Egiptem kość słoniowa była dostępna poprzez transsaharyjskie kontakty fatymidzkich władców i kupców z terenów Afryki północnej, dzisiejszej Libii, Tunezji i Algierii, zwanych *Ifrīqiya* z krajami transsaharyjskiej Afryki Zachodniej. W obu wypadkach potwierdzeniem handlu kością słoniową w basenie Morza Śródziemnego są ówczesne wzmianki w historiografii arabskiej³¹. Śladem tej fali pojawienia się znacznej ilości kości słoniowej na terenie południowych Włoch i Sycylii jest plastyka związana ze stosunkowo liczną tzw. grupą wyrobów z Salerno³². Potrzebne byłyby jednak bardziej zaawansowane interdyscyplinarne, laboratoryjne badania dotyczące pochodzenia kości słoniowej. Takie eksperymentalne jeszcze badania, miały już miejsce w odniesieniu do gotyckiej figury apostoła ze zbiorów z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Na podstawie badań DNA, stwierdzono, że została wykonana z kości słoniowej pochodzenia azjatyckiego³³.

Z kolei w drugim okresie na imporcie kości słoniowej do Europy północnej zaważyła aktywność kupców genueńskich, którzy poszli za przykładem swoich poprzedników z wybrzeża Amalfi i weszli w kontakt z fatymidzkimi władcami *Ifrīqiya*. Ci ostatni mieli pod kontrolą szlak transsaharyjski, który wiódł z południowych wybrzeży Morza Śródziemnego poprzez Saharę w głąb Afryki Zachodniej. Według ustaleń Sarah M. Guérin, głównym przedmiotem wymiany towarowej obok złota, był wysokiej jakości ałun, potrzebny w niespotykanych wcześniej hurtowych ilościach do utrwalania kolorów w procesie farbowania tkanin w przemyśle włókienniczym na terenie Flandrii i Pikardii, które były największymi centrami produkcji i eksportu wysokiej jakości tkanin wełnianych w całej ówczesnej Europie i poza nią³⁴. W tym wypadku od początku prym wiedli kupcy genueńscy, którzy początkowo drogą lądową poprzez Prowansję i Burgundię docierali do Szampanii na słynne średniowieczne targi, gdzie zaopatrywali w ten surowiec flandryjskich producentów tkanin³⁵. Podążali za nimi ich konkurenci, Wenecjanie³⁶. W drodze powrotnej jedni i drudzy zabierali przede wszystkim wysokiej jakości tkaniny i towary luksusowe. Pierwotnie ałun pochodzenia bliskowschodniego, egzotyczne barwniki oraz inne surowce i towary luksusowe, w tym afrykańska kość słoniowa były sprowadzane przez nich z Azji Mniejszej, Bliskiego Wschodu; Aleksandrii i Kairu, gdzie konkurowali ponownie z kupcami weneckimi i florenckimi³⁷. Z drugiej strony zwiększony handel tym surowcem i przy okazji kością słoniową odzwierciedlał zmieniające się stosunki handlowe z Afryką i na jej terenie oraz wewnętrzne północnoeuropejskie z rejonem Morza Śródziemnego od około połowy XIII wieku. Kość słoniowa docierała bowiem także do Anglii i na tereny Niemiec, a nawet Danii³⁸. Obok Flandrii, Paryża i prowincji na północ od stolicy, drugim najbardziej zurbanizowanym i bogatym rejonem ówczesnej

³¹ Guérin S.M., *Forgotten Routes? Italy, Ifrīqiya and the Trans-Saharan Ivory...*, s. 74-86.

³² Tamże, s. 71-89, fig. 1.

³³ Guérin S.M., *Avorio d'ogni ragione...*, s. 158, przyp. 6.

³⁴ Tamże, s. 165-173; tenże, *Ivory in the Gothic Emporium*, [w:] tenże, *French Gothic Ivories...*, s. 17-23.

³⁵ Blockmans W., *The Social and Economic Context of Investment in Art in Flanders Around 1400*, [w:] Smeyers M., Cardon B. (red.), *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium Leuven, 7-10 September 1993*, T. II, Leuven 1995, s. 715.

³⁶ Tamże, s. 716-717.

³⁷ Guérin S.M., *Avorio d'ogni ragione...*, s. 172-173.

³⁸ Tamże, s. 165.

Europy były północne Włochy, z Toskanią³⁹. Miasta, takie jak Wenecja, Florencja, Piza i Genua toczyły z sobą ostrą rywalizację o wpływy i dochody z lukratywnego handlu z kupcami arabskimi na Morzu Śródziemnym i na szlakach wiodących do Europy północnej⁴⁰. W tym czasie Genua i jej kupcy poprzez swoje kontakty zwłaszcza z Balearami i islamskimi krajami *Ifriqiya* czy Magrebu zdominowali handel w zachodnim obszarze Morza Śródziemnego. Tam też zaopatrywali się w dużych, frachtowych ilościach głównie w transsaharyjski ałun, w zamian dostarczając między innymi tkaniny wełniane z Flandrii do portów całej Afryki północnej⁴¹. Korzystając z przychylności islamskich władców, po obu stronach Cieśniny Gibraltarskiej oraz dzięki ulepszonym przez nich morskim środkom transportu w postaci nowego typu galer handlowych zwanych „tarida” z kombinowanym napędem żaglowo-wiosłowym, otworzyli pionierski atlantycki szlak handlowy do Europy północnej⁴². Dzięki nim byli w stanie pokonać silne prądy morskie przechodzące z Atlantyku na Morze Śródziemne. W takiej sytuacji duży popyt między innymi na rzeźbę z kości słoniowej powodował zwiększenie dostaw surowego materiału. Prawdopodobnie w ten sposób dotarł z Genui lub Balearów do Pizy duży kiel słoniowy, z którego wykonana została przez Giovanniego Pisano zgodnie z ówczesną modą paryską, wyjątkowo smukła (wys. 53 cm, śred. maks. 16 cm), figurka Matki Bożej z Dzieciątkiem wykonana w 1298 roku (fig. 1)⁴³.



Figura 1. Giovanni Pisano, Kość słoniowa, 1298, figura Matki Bożej z Dzieciątkiem, Piza, Museo dell’Opera del Duomo. Fot. autor

³⁹ Blockmans W., dz. cyt., s. 714.

⁴⁰ Guérin S.M., *Avorio d’ogni ragione...*, s. 173.

⁴¹ Tamże, s. 167-168.

⁴² Tamże, s. 170-171.

⁴³ Obecnie w Museo dell’Opera del Duomo, Piza, inw. Nr 769117. Seidel M., *Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa. Studien zur Herkunft und Umbildung französischer Formen im Werk Giovanni Pisans in der Epoche der Pistoieser Kanzel*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 16, H. 1, 1971, s. 1-50, Abb. 1; Williamson P., *Symbiosis across the Scale...*, s. 41-42, fig. III-2.

3. Technika przestrzennej obróbki rzeźbiarskiej gotyckiej plastyki z kości słoniowej

Pojawienie się wraz z gotykiem w późnym średniowieczu realistycznej rzeźby pełnoplastycznej i reliefowej wynikało z inspiracji rzeźbą antyczną. Związane było również z nowatorską trójwymiarową tj. przestrzenną obróbką rzeźbiarską bryły figur i techniką głębokiego reliefu przejętą – poprzez podcinanie i użycie wiertła – z ówczesnej wirtuozerskiej techniki złotniczej i plastyki z kości słoniowej⁴⁴. Technika ta pozwalała na optymalne wykorzystanie wymiarów i kształtu kła słonia⁴⁵. Związki te widoczne są w niewielkich rozmiarów rzeźbach, wykonywanych w II połowie XIII oraz I i II ćwierci XIV wieku przez twórców paryskich także w alabastrze i białym marmurze⁴⁶. Ilość zachowanych gotyckich zabytków z kości słoniowej w większości, ale nie wyłącznie, wytwarzanych w Paryżu, Pikardii i Ile-de-France będących wiodącymi północnoeuropejskimi centrami wytwarzania średniowiecznej plastyki w ogóle, świadczy o wyjątkowym zapotrzebowaniu i dostępie do tego rodzaju materiału oraz twórczości w okresie od połowy XIII do końca XIV wieku. Związki z tym obszarem wykazuje chociażby wspomniana wyżej, wykonana przez Giovanniego Pisano pełnoplastyczna figura Matki Bożej z Dzieciątkiem z Museo dell'Opera del Duomo w Pizie (fig. 1)⁴⁷. Max Seidel zwrócił uwagę na wygięcie figury Madonny z Dzieciątkiem w Pizie w późnośredniowiecznym „kontrapoście” i w kształcie litery „S” – typowymi zarówno dla monumentalnej, w znacznej mierze architektonicznej, ale i miniaturowej gotyckiej plastyki północnofrancuskiej wykonywanej z różnych materiałów. Podobny „kanoniczny typ” stojących lub siedzących figur i rysów ich twarzy, był charakterystyczny również dla ówczesnego paryskiego malarstwa i miniaturstwa⁴⁸. Giovanni Pisano wykorzystał tutaj w optymalny sposób wyjątkową długość i średnicę kła⁴⁹. Charakterystyczne dla paryskiej plastyki z kości słoniowej było wirtuozerskie wykorzystanie tektoniki surowego kła w przestrzennym kształtowaniu rzeźbionej pełnoplastycznej postaci⁵⁰. Praktyka taka pozwalała również dzięki właściwościom kości słoniowej na precyzyjną obróbkę rzeźbiarską w najdrobniejszych detalach. Styl Giovanniego Pisano natomiast, wypracowany przy obróbce marmuru, był pełen

⁴⁴ Guérin S.M., *Meaningful Spectacles...*, s. 67, fig. 15 (poliptyk z Floreffe, po 1254, Luwr, Paryż); Guérin S.M., *French Gothic Ivories...*, s. 142, fig. 4.9 (relikwiarz grobu Chrystusowego, 1255-1264, ze skarbcza katedry w Pamplonie). Por. także Sauerländer W., *Gothic Sculpture in France 1140-1270*, Sondheimer J. (tłum.), Abrams H.N. (red.), Inc., Publishers, New York 1972, s. 46; Panofsky E., *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character*, Icon Editions, Harper & Row Publishers, New York-Hagerstown-San Francisco-London 1971, Vol. 1 (Text), s. 77; Geese U., *Gothic Sculpture in France, Italy, Germany and England*, [w:] Toman R. (red.), *Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, von Arnim C. (tłum.), Aston P., Königswinter 2004, s. 312.

⁴⁵ Tamże, s. 239-251.

⁴⁶ Tamże, s. 121-122, figs. 3.25-3.30; Pogam le P.-Y., Vivet-Pequet C. (red.), *Les premiers retables (XII^e – début du XV^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Musée du Louvre Éditions, Paris 2009, s. 114-135, figs. 24 a, b, c, d; 25; 26; 27; 29; 30; 31; 32; 33.

⁴⁷ Max Seidel stwierdził na podstawie badań archiwalnych włoskiego historyka sztuki Riccardo Barsottiego, że jest to jedyna zachowana rzeźba Giovaniniego Pisano wykonana w kości słoniowej (*Die Pisaner Madonna (Abb. 1) ist (...) das einzige erhaltene Elfenbeinwerk Giovanni Pisanos*). Zgodnie z zachowanymi archiwaliami rzeźbiarz wykonał ją w 1298 roku, cyt. Seidel M., dz. cyt., s. 1-2, Abb. 1; Williamson P., *Symbiosis across the Scale...*, s. 41-42, fig. III-2.

⁴⁸ Tamże, s. 41-42.

⁴⁹ Tamże, s. 42.

⁵⁰ Guérin S.M., *French Gothic Ivories...*, s. 239-251.

rozmachu i oszczędny w szczegółach⁵¹. W tym kontekście Max Seidel uznał, że wygięcie stojących lub siedzących postaci w kształcie litery „S” w twórczości Giovanniego Pisano w białym marmurze i kości słoniowej, raczej nie było wynikiem bezpośrednich kontaktów z figuralną plastyką paryską u źródła. Inspiracja mogła nastąpić albo poprzez tzw. małą plastykę, na przykład z kości słoniowej lub wzorniki, albo poprzez kontakt z jakimś mistrzem pochodzącym północnej Francji lub tam praktykującym⁵². Zgodnie z rozwojem kanonu rzeźby gotyckiej jej struktura przestrzenna obejmowała nie tylko uwolnioną z tła bryłę pełnoplastycznych figur (*the emancipation of plastic bodies*), ale – jak można się wyrazić – ich rzeźbione „wnętrze”, stworzone przez kontrapost i artykulację przestrzenną postaci poprzez gesty Marii i Jezusa⁵³. W figurze Marii z Dzieciątkiem z Pizy widać to wyraźnie w mistrzowskim ujęciu przez rzeźbiarza gestu wysuniętej prawej ręki Madonny w przestrzeń widza. Na podobny gest w figurze Tronującej Madonny z Dzieciątkiem z kości słoniowej pierwotnie z Saint-Denis, świadczący o wirtuozerskim opanowaniu techniki rzeźbiarskiej zwróciła uwagę Sarah M. Guérin⁵⁴. Jak zauważył wcześniej Erwin Panofsky w porównaniu do reliefów romańskich, także z kości słoniowej, wraz z emancypacją figury gotyckiej nastąpiła emancypacja przestrzeni ją okalającej, bowiem:

gotycka statua nie może istnieć bez baldachimu; baldachim bowiem nie tylko łączy ją z masą budynku, ale ogranicza i wyznacza dla niej odpowiedni fragment przestrzeni. (Innym) przykładem jest płaskorzeźba, która zachowuje swoje mocno przysłaniające zwieńczenie łukowe: tutaj również owo zwieńczenie służy zabezpieczeniu określonej sfery przestrzeni dla plastycznie wyemancypowanej figury (tłum. autor)⁵⁵.

Przekazy archiwalne potwierdzają istnienie takiego ustawionego na ołtarzu głównym katedry w Pizie niezachowanego, wykonanego z drewna i pozłacanego baldachimu-cyborium, pod którym znajdowała się pierwotnie figura Madonny z Dzieciątkiem Giovanniego Pisano i niezachowane figury dwóch aniołów-akolitów, wykonane także z kości słoniowej⁵⁶.

Innowacyjna w tamtym czasie (około 1240-1300) realistyczna gotycka tektonika bryły postaci, uwidoczniła się również w dużej (40,6 x 13 x 11,1 cm), ujętej frontalnie, figurze tronującej Matki Bożej z Dzieciątkiem, wykonanej w latach 1275-1300 w Paryżu, ze zbiorów Metropolitan Museum w Nowym Jorku (inw. Nr 17.190.295) (fig. 2)⁵⁷. Matka Boża przedstawiona jest w charakterystycznym lekko esowatym kontrapoście, wspomnianym przez Maxa Seidela⁵⁸. Jej ikonografia nawiązuje do romańskich przedstawień typu „Tron mądrości” (*sedes sapientiae*), które były także figurami wolnostojącymi

⁵¹ Seidel M., dz. cyt., s. 7-9, 20-21.

⁵² Seidel M., dz. cyt., s. 8-10, 32-34.

⁵³ Panofsky E., *Perspective as Symbolic Form*, transl. by C. S. Wood, Zone Books, New York 1991, s. 53-54.

⁵⁴ Obecnie w Museum of Art w Cincinnati, USA (inw. nr 1931.319); Guérin S.M., *Duplicitous Forms*, „West 86th”, 18, 2 (Fall-Winter 2011), s. 200, fig. 4, 5.

⁵⁵ Cyt. Panofsky E., *Perspective as Symbolic Form*..., s. 53.

⁵⁶ *Tabulam unam eburneam ab altari maiori cum ymaginibus ciborium unum de ligno deaurato quod superponitur in medio dicte tabule in quo est ymago beate marie in medio duorum angelorum de ebore*, cyt. Seidel M., dz. cyt., s. 2; Guérin S.M., *Meaningful Spectacles*..., s. 55.

⁵⁷ Little C.T., dz. cyt., s. 13-14, fig. 1.

⁵⁸ Seidel M., dz. cyt., s. 32.

umieszczanymi pod baldachimem-cyborium z zasłonami⁵⁹. Różniły się one jednak od późniejszych gotyckich postaci „ornamentalnym” traktowaniem bryły i kreowanej przez nie „przestrzeni”⁶⁰. Ilene H. Forsyth uznała, że pojawienie w X-XI wieku się tego typu pełnoplastycznych przedstawień było wynikiem procesu, który został zapoczątkowany w już czasie renesansu karolińskiego. Jego źródeł należy szukać w kulcie relikwii i w zapotrzebowaniu na nowy typ wyobrażeń, które łączyły w sobie tradycyjną funkcję dydaktyczną i transcendentalną⁶¹. Symbolicznie bowiem przedstawienie *sedes sapientiae*, zgodnie ze średniowieczną soteriologiczną egzegezą maryjną, nawiązywało do Tronu Salomona wykonanego, według przekazu biblijnego właśnie z kości słoniowej i złota (2Krn, 9,17-19)⁶². Figura tronującej Madonny z Dzieciątkiem jest warta przytoczenia jeszcze z innego powodu. Była bowiem, jak wiele innych gotyckich zabytków z kości słoniowej, uważana od 1922 roku za fałszerstwo dokonane prawdopodobnie przez wspomnianego we wstępie Louisa Marcy⁶³. Dopiero wspomniane wcześniej amerykańskie badania materiału metodą radiowęglową, pozwoliły definitywnie uznać to wyjątkowe dzieło, a także inną figurę Tronującej Madonny z Dzieciątkiem z tego samego muzeum (fig. 3), za oryginały z II połowy XIII wieku wykonane w tym samym środowisku paryskim⁶⁴.



Figura 2. Tronująca Madonna z Dzieciątkiem (*sedes sapientiae*), Paryż, ok. 1275-1300, polichromowana kość słoniowa, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork (17.190.295). Fot. OA Public Domain, Metropolitan Museum of Art

⁵⁹ Forsyth I.H., *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton University Press, Princeton 1972, s. 57, 118, 143.

⁶⁰ Panofsky E., *Early Netherlandish Painting...*, s. 15, fig. 7.

⁶¹ Forsyth I.H., dz. cyt., s. 61-91.

⁶² Tamże, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Wyd. 6, Pallotinum, Poznań 2000, s. 25.

⁶³ Falke von O., dz. cyt., s. 12, Pl. VI, fig. 12; Little C., dz. cyt., s. 14.

⁶⁴ Little C.T., dz. cyt., s. 14-18.



Figura 3. Tronująca Madonna z Dzieciątkiem (*sedes sapientiae*), Paryż, ok. 1275-1300, polichromowana kość słoniowa, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork (17.190.296). Fot. OA Public Domain, Metropolitan Museum of Art

Współczesnym przykładem podobnego ujęcia realnej przestrzeni mikroarchitektonicznej przez cyborium-tabernakulum jest wyjątkowo dobrze zachowane miniaturowe retabulum ołtarzowe z kości słoniowej ze śladami polichromii ze zbiorów Museo de Arte w Toledo, będącego figurą z Pizy (fig. 4)⁶⁵. Kwatera centralna (szer. 12 cm) tego ołtarzyka przedstawia scenę gloryfikacji Marii z trzema aniołami-akolitami umieszczoną w trzech głębokich gotyckich arkadach. Odpowiada więc strukturalnie i semantycznie opisowi cyborium z katedry w Pizie i przytoczonej wyżej tezie Erwina Panofskyego o architektonicznej organizacji przestrzeni w plastyce gotyckiej. Wykonano ją z zastosowaniem innowacyjnej, w pełni realistycznej tektoniki figur i techniki niezwykle głębokiego reliefu. Jest to wprawdzie płaskorzeźba wykonana z jednego kawałka kości słoniowej, którą jednak trudno nazwać reliefem⁶⁶. Wyrzeźbione w niej z lekkim esowantym kontrapostem figury Matki Bożej z Dzieciątkiem i towarzyszący im dwaj aniołowie-akolici ze świecami, sprawiają wrażenie całkowicie pełnoplastycznych. Takimi jednak nie są. Wyrzeźbiono je, podobnie jak pozostałe elementy, z niezwykłą, niemal ekwilibrystyczną precyzją i wyjątkowo głębokimi podcięciami. Trzeci anioł widoczny jedynie częściowo pod środkowym łukiem, nakłada koronę na głowę Madonny⁶⁷. Figury te znajdują się w trzech głębokich gotyckich arkadach-baldachimach wspartych na czterech wąskich kolumnkach. Całość przykrywa wyrzeźbiony w tym samym kawałku kości słoniowej dach ze sterczy-

⁶⁵ Północna Francja, prawdopodobnie Paryż, 1280-1290, inw. Nr 50.304. *Catalogue of the Exhibition (First Gothic Ivories)*, [w:] *Images in Ivory...*, s. 144-146; Guérin S.M., *Meaningful Spectacles...*, s. 56.

⁶⁶ Barnett P., *Poliptych with Virgin and Child and Scenes of the Infancy of Christ*, [w:] *Images in Ivory...*, s. 144.

⁶⁷ Guérin S.M., *French Gothic Ivories...*, s. 142, fig. 4.10.

nami, nadając tryptykowi podobieństwo trójprzęsłowej struktury gotyckiego relikwiarza. Figury, mimo iż nie są tak głęboko osadzone w sferze ujętej gotyckimi arkadami jak w kwaterze centralnej, to jednak widoczna jest w nich troska artysty o stworzenie wrażenia głębi przestrzennej w przedstawieniu. Sfera, którą tworzy ujęta w kontrapoście i co istotne, w naturalnym ruchu (gesty Matki i Syna) rzeźbiona figura, przenika się fizycznie i symbolicznie ze sferą najbliższego otoczenia ujętą w architektoniczną arkadę-baldachim. Podobną, jak w skrzydłach ołtarzyka-cyborium z Toledo, realistyczną technikę rzeźbiarską w głębokim reliefie i strukturę przestrzenną pod rządami gotyckich arkad posiada dyptyk wykonany sto lat później najprawdopodobniej w Paryżu (fig. 5).



Figura 4. Ołtarzyk z kości słoniowej, Północna Francja (prawdopodobnie Paryż), ok. 1280-1290, polichromowana kość słoniowa, Museo de Arte de Toledo (inv. 50.304). Fot. © Museo de Arte de Toledo



Figura 5. Dyptyk ze scenami z Dzieciństwa i Męki Chrystusa, kość słoniowa, Francja (Paryż), ok. 1360-1380, Museo Nazionale del Bargello, Florencja, inw. Nr 14, Fot. autor

4. Retoryka materiału, przedstawienia i obróbki rzeźbiarskiej w gotyckiej plastyce z kości słoniowej

Danielle Gaborit-Chopin w swoim eseju o polichromii plastyki z kości słoniowej w katalogu wystawy „Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age” zwróciła uwagę na *łśniącą strukturę powierzchni* tego materiału, którą można przyrównać do polerowanej powierzchni białego marmuru lub alabastru⁶⁸. Z kolei Harvey Stahl w tym samym katalogu uznał, że ta:

pełna blasku struktura powierzchni stała się bardzo pożądana w plastyce gotyckiej po 1260 roku i w naturalny sposób wpływała na percepcję przestrzeni i kształtowanie odpowiednich uczuć (religijnych) (tłum. autor)⁶⁹.

Łśniaca biel uznawana była w średniowieczu za symbol czystości⁷⁰. Bettina Schindler zwróciła również uwagę na *przeźroczystość powierzchni kości słoniowej*⁷¹. Naturalnej, intensywnej i pełnej blasku bieli oraz przeźroczystości polerowanego materiału nie tłumili złoceń czy laserunkowa polichromia, często ograniczone głównie do ornamentów szat

⁶⁸ *Luminous quality of surface*, cyt. Gaborit-Chopin D., dz. cyt., s. 48-49, 52.

⁶⁹ *Luminous quality of surface became highly desirable in Gothic works after the 1260s and naturally effects the perception of space and mood*, cyt. Stahl H., *Narrative Structure and Content in Some Gothic Ivories of the Life of Christ*, [w:] *Images in Ivory*..., s. 96.

⁷⁰ *Purity and chastity*, por. Gaborit-Chopin D., dz. cyt., s. 47.

⁷¹ Schindler B., *General Observations about Ivory*, [w:] Schindler B., Candeloro P., *Ivory. Technique and materials*..., s. 13.

i elementów architektury⁷². Sarah M. Guérin odniosła się do symbolicznego znaczenia i retoryki nie tylko kości słoniowej jako materiału, ale i gotyckiego mikroarchitektonicznego otoczenia w płastyce z tego czasu⁷³. Zwróciła przy tym uwagę na maryjną i eschatologiczną, starotestamentową prefigurację tronu z kości słoniowej i złota króla Salomona i średniowieczną egzegezę zarówno materiału, jak i tronu, cytując Guilberta z Nogent⁷⁴. Ten benedyktyn i historyk Kościoła żyjący na przełomie XI i XII wieku stwierdził, że: *mądrość Boga Ojca... to Salomon, który wykonał dla siebie tron z kości słoniowej, znajdujący się w Dziewicy, ponieważ nie mógłby zasiadać w czymś nieczystym* (tłum. autor)⁷⁵. Gueric z Igny, cysters bliski Św. Bernardowi z Clairvaux, w kazaniach na święto Zwiastowania NMP, nawiązując do tradycyjnej metafory Tronu Salomona, uznał, że Maria Dziewica podczas Zwiastowania przekazała swoją przepelnioną *bielą światłości wiekiustej i błyszczącą świeżością* niepokalaną cielesność, porównywalną z kością słoniową, swemu Synowi⁷⁶. Idąc dalej tym tropem, Sarah M. Guérin przytoczyła tekst i ilustracje Biblii Moralizującej Ludwika Świętego IX, datowanej na około 1230 rok, w której przy dwóch ilustracjach budowy tronu Salomona i Koronacji Marii Dziewicy z Dzieciątkiem pojawił się tekst: *tron Salomona symbolizuje Błogosławioną Dziewicę, w której łonie spoczął Chrystus człowiek. Kość słoniowa symbolizuje czystość, a złoto miłość* (tłum. autor)⁷⁷.

Również obróbce gotyckiej plastyki z kości słoniowej nadano w późnym średniowieczu symboliczne znaczenie. Technika ta została opisana w przypisywanym w średniowieczu św. Hieronimowi „Breviarium in Psalmos”, jako metafora *pałaców z kości słoniowej* z Psalmu 45 (*Ps. 45[44], 9*) odnosząca się zarówno do Kościoła, ale też do ciał apostołów⁷⁸, według Św. Augustyna *tabernakulów Chrystusa*⁷⁹. Tekst z „Breviarium in Psalmos”, został sparafrazowany między innymi przez dominikanina Hugona z Saint-Cher, przebywającego na Sorbonie w latach 1230-1236, który w swoich „Postillae” zamieścił opis ówczesnej obróbki rzeźbiarskiej kości słoniowej Pseudo-Hieronima⁸⁰. Ciała męczenników jako filary Kościoła, były dosłownie, na podobieństwo obróbki rzeźbiarskiej kości słoniowej, cięte, krojone, okaleczane, ranione, by uzyskać piękny moralnie i duchowo wygląd⁸¹.

W przypadku motywów mikroarchitektonicznych Sarah M. Guérin, zwróciła również uwagę na średniowieczną nowotestamentową typologię gotyckiej architektury Niebieskiej Jerozolimy z Apokalipsy św. Jana (*Ap. 21, 2, 10-27*) w sztuce gotyckiej. W tym kontekście mikroarchitektura w płastyce gotyckiej, w postaci baldachimu-tabernakulum i jednocześnie szeroko otwartej bramy do Niebieskiego Jeruzalem, nie tylko z kości słoniowej, była nośnikiem znaczenia symbolicznego i służyła jako *struktura ukazująca*

⁷² Gaborit-Chopin D., dz. cyt., s. 48-49, 52-56.

⁷³ Guérin S.M., *Meaningful Spectacles...*, s. 55 i in.; tenże, *French Gothic Ivories...*, s. 2-8.

⁷⁴ Guérin S.M., *Duplicitous Forms...*, s. 204-205.

⁷⁵ *Sapientia Dei Patri... ipsa est Salomon, que thronum de ebore sibi fecit, dum sedem in Virgine qua nil unquam fuit castius, sibi point*, cyt. za Sarah M., Guérin, tamże, s. 204, przyp. 29.

⁷⁶ *Whitess of eternal light (...), brighter ivory of virginal chastity*, cyt. za Guérin S.M., *French Gothic Ivories...*, s. 75.

⁷⁷ *Thronus eburne Salomoni signet beate virginiae in cuius utero Christus homo requievit. Ebur castitatem aurum caritatem signet*, cyt. za Sarah M., Guérin, tamże, s. 204, przyp. 30.

⁷⁸ Guérin S.M., *French Gothic Ivories...*, s. 116-118.

⁷⁹ Cyt. za tamże, s. 116-117.

⁸⁰ Tamże, s. 117.

⁸¹ Tamże.

*boską obecność na ziemi*⁸². Zatem zgodnie z wcześniejszą tezą Erwina Panofskyego, struktura ta w sztuce gotyckiej wyznaczała nie tylko przestrzeń fizyczną, ale i symboliczną⁸³. Jak wskazał Achim Timmermann, cytowany przez Sarah M. Guérin, zastosowanie elementów, nowoczesnej w tym czasie, architektury gotyckiej wynikało również z rosnącej sakramentalnej roli Kościoła instytucjonalnego (*Ecclesia*) na ziemi, po przełomowym dla Chrześcijaństwa zachodniego IV Soborze Laterańskim w 1215 roku⁸⁴. Sakramentalna i jednocześnie transcendentna wizja Kościoła na ziemi jako figura Niebieskiego Jerozolim, była jednakże funkcją zmian zachodzących w zasadniczym zredefiniowaniu sakramentu Eucharystii na tym soborze. W wyniku przyjęcia doktryny transsubstancjacji następowała *unikalna i cudowna zmiana, w której cała substancja chleba zmieniała się w ciało, cała substancja wina zmieniała się w krew Chrystusa*⁸⁵. W konsekwencji idea transsubstancjacji, realnej sakramentalnej obecności Chrystusa podczas Eucharystii, przez analogię pozwalała teologom, twórcom, architektom na transformację materii w ducha, spirytualizację wzroku, transmutację słowa w obraz i ostatecznie zredefiniowanie historii⁸⁶. Sobór Laterański był kulminacją procesu, który zaczął się znacznie wcześniej. Suger (1081-1151), opat królewskiego opactwa Saint-Denis pod Paryżem, wielki patron sztuki protogotyckiej i jeden z najważniejszych eksponentów późnośredniowiecznej myśli neoplatonickiej i pseudodionizyjskiej filozofii światła, w swoich pismach podkreślił znaczenie sakramentu Eucharystii odbywającej się w pełnej blasku przestrzeni prezbiterium i transeptu kościoła oświetlonego wschodzącym słońcem, gdzie Bóg:

*połączył to, co materialne z niematerialnym, cielesne z duchowym, ludzkie z boskim, i sakramentalnie uwznioślił je do ich pierwotnego stanu. Przez takie i podobne widzialne błogosławieństwa [czyt. sakramenty] można niewidzialnie odtworzyć i cudownie przemienić obecny [ich] stan w Królestwo Niebieskie (tłum. autor)*⁸⁷.

Nawiązując niewątpliwie do tej anagogenicznej wizji Sugera, Barbara Nolan zwróciła uwagę, że w wyniku zredefiniowania sakramentu Eucharystii na IV Soborze Laterańskim w 1215 roku:

*Nigdy wcześniej w historii sztuki chrześcijańskiej artyści świadomie nie pracowali nad przekształceniem czasu, przestrzeni i materiału (...) w celu stworzenia ziemskich „modeli” nadprzyrodzonych rzeczywistości. Gotyccy architekci, malarze, rzeźbiarze, święci, hagiografowie i poeci badali i ukazywali elementy świata fizycznego i historii ludzkości jako stopnie konieczne do przejścia do świata nadprzyrodzonego (tłum. autor)*⁸⁸.

⁸² *Frame the presence of the Divine on Earth*, cyt. Guérin S.M., *Meaningful Spectacles...*, s. 53, 54 i 58. Por. także Ratté F., *Architectural Invitations: Images of City Gates in Medieval Italian Painting*, Gesta, 38, 1999, No. 2, s. 148.

⁸³ Panofsky E., *Perspective as Symbolic Form...*, s. 53-54; Guérin S.M., *Tabernacles and Rhetoric of Enshrinement*, [w:] *French Gothic Ivories...*, s. 193-199.

⁸⁴ Guérin S.M., *Meaningful Spectacles...*, s. 57-58; Timmermann A., *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*, Brepols, Turnhout 2009, s. 13-14.

⁸⁵ *A unique and wonderful changing... whole substance of the bread was transformed into the body, the whole substance of the wine into the blood of Christ*, cyt. Nolan B., *The Gothic Visionary Perspective*, Princeton 1977, s. XIV.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Cyt. za Kessler H.L., *Seeing Medieval Art*, University of Toronto Press, Toronto 2011, s. 120.

⁸⁸ *Never before in the history of Christian art had artists so consciously labored to translate time, space and matter, to device through the confrontations of number and the materials of the created world “models” of*

W ramach tej wizji wydaje się być znaczące akcentowanie w kontekście eucharystycznym „materialności” kości słoniowej, z jej fizycznymi właściwościami jako jednym z czynników kreujących, wraz z ikonografią i baldachimem-tabernakulum, trójwymiarową w sensie fizycznym i sakramentalnym realną strukturę przestrzenno-symboliczną⁸⁹. Ten dualizm pełnej blasku i symbolicznego, wręcz sakramentalnego, znaczenia materii miał podłoże chrystologiczne, zwłaszcza w odniesieniu do inspirowanych eucharystyczną „materialnością” takich białych, przezroczystych i pełnych blasku materiałów, jak: kość słoniowa, biały marmur, alabaster, szlachetne kamienie, metale, ale też witraże, emalia komórkowa, a nawet pergamin⁹⁰. Sprzyjały temu ich różnorakie właściwości fizyczne i neoplatońska, pseudodionizyjska symbolika światła odzwierciedlająca w tych właściwościach w cnoty chrześcijańskie⁹¹. Jak zaznaczył Herbert Kessler, symbolika ta nie tylko przywołuje Kościół na ziemi jako instytucję o transcendentálnych wymiarach, ale sam budynek z jego zewnętrzną i wewnętrzną dekoracją, jako figurę Niebieskiego Jeruzalem, które w cudowny, zatem nadprzyrodzony sposób przekształca ziemską teraźniejszość, czyli czas, materiał i przestrzeń w ponadczasowe Królestwo Niebieskie⁹². Struktura ta w skali makro- i mikroarchitektonicznej miała zatem za zadanie, jako wyjątkowy instrument dewocyjny, dostarczyć *odpowiednie odniesienie dla ekspozycji hostii, drogo-cennego Ciała Chrystusa*⁹³. Nie jest to jednak jedyne wyjaśnienie funkcji gotyckiej plastyki z kości słoniowej. W ramach symbolicznej struktury sakralnej, skala mikro tej plastyki, także z białego marmuru i alabastru, popularnej w gotyckiej sztuce francuskiej począwszy od przełomu XIII i XIV wieku, kojarzy się również z szerzącą się od IV Soboru Laterańskiego i powstania zakonów żebraczych, prywatną dewocją głównie laikatu⁹⁴. Miniaturowe nastawy ołtarzowe, dyptyki, pojedyncze reliefy, figury świętych i kasetki na relikwie wykonane z cennych materiałów oraz niewielkich rozmiarów luksusowe, ilustrowane rękopisy jak np. godzinki do NMP królowej Francji Joanny d'Evreux (1310-1371), tak charakterystyczne dla kultury dworskiej. Służąc osobistej pobożności wiernych, znajdowały swoje miejsce w kaplicach prywatnych, celach klasztornych i pomieszczeniach świeckich. Ważnym świadectwem zmian w późnośredniowiecznej mentalności religijnej w kulturze dworskiej jest miniatura z tzw. Kodeksu lubińskiego z Legendą o św. Jadwidze Śląskiej (1178/1180-1243) z 1353 roku ukazująca ją z różańcem i niewielkich rozmiarów księgą, wyraźnie wpatrzoną w widza i przytulającą do piersi statuetkę stojącej Madonny z Dzieciątkiem Jezus właśnie z kości słoniowej (fig. 6)⁹⁵. Poniżej przedstawione zostały znacznie mniejsze klęczące figury fundatorów

divine realities. Gothic architects, painters, sculptors, saints, hagiographers and poets came to see and show the elements of the physical universe and human history as necessary stepping stones to the world of the spirit, cyt. Nolan B., *The Gothic Visionary...*, s. XIV.

⁸⁹ Cyt. Guérin S.M., *Meaningful Spectacles...*, s. 64. Por. także Ratté F., dz. cyt., s. 148; Timmermann A., dz. cyt., s. 13-14.

⁹⁰ Ivanovic V., *Divine Light through earthly colours: Mediating perception*, s. 79-91; Lacey S., *Tinted drawing. Translucency, Luminosity and Lumen Vitae*, s. 159-171, [w:] Duckworth C.N., Sassin A.E., *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*, Routledge. Taylor & Francis Group, New York-London 2018.

⁹¹ Panofsky E., *Abbot Suger on the Abbey Church...*, s. 21.

⁹² Kessler H.L., *Seeing Medieval Art*, p. 120.

⁹³ *Powerful devotional tool (...) the correct frame of reference for staging the precious body of Christ*, cyt. Guérin S.M., *Meaningful Spectacles...*, s. 64.

⁹⁴ Guérin S.M., *Contemplation and Desire*, [w:] *French Gothic Ivories...*, s. 175-193.

⁹⁵ Kodeks św. Jadwigi Śląskiej, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inw. MS 83 MN. 126, fol. 12f.

kodeksu, księcia brzeskiego Ludwika I i jego małżonki Agnieszki Żagańskiej⁹⁶. Wedle relacji autora kodeksu, Mikołaja Pruzio, zamieszczonej wraz z ilustracjami w opracowaniu Corine Schleif, święta:

zawsze nosiła figurkę z kości słoniowej i często ją obejmowała z miłością, tak by mogła z żarliwością oglądać ją jeszcze częściej, a oglądając móc wzbudzić w sobie i okazać jeszcze większe nabożeństwo ku Najświętszej Marii Dziewicy (tłum. autor)⁹⁷.

W innej miniaturze z tego samego kodeksu święta, klęcząc przed ołtarzem z figurami św. Wawrzyńca i Bartłomieja oraz gotyckim relikwiarzem, przytula do piersi tę samą figurkę Madonny z Dzieciątkiem Jezus i różaniec⁹⁸. Kolejne miniatury ukazują św. Jadwigę na łożu śmierci przytulającą tę samą statuetkę. W takim stanie złożono ją wraz z ciałem św. Jadwigi do sarkofagu. Po kanonizacji figurka ta została wyjęta z sarkofagu wraz z trzymającą ją wciąż dłonią i przedramieniem świętej, nietkniętymi fizycznym rozkładem, wraz z ekshumowanym ciałem świętej, przeniesiona jako relikwia w uroczystej procesji do kościoła⁹⁹. Statuetka Madonny z Dzieciątkiem Jezus z kości słoniowej jest motywem znaczącym w narracji obrazowej żywota św. Jadwigi w Kodeksie Lubińskim. W warstwie symbolicznej odnosi się do ikonologii cennego, białego, pełnego blasku i nieulegającemu rozkładowi materiału. Figurka ta w wyjątkowy sposób uzmysławia pobożnemu widzowi potrzebę także dotykowego i intymnego kontaktu ze sferą sacrum w postaci figurki Madonny z Dzieciątkiem Jezus z kości słoniowej, by otoczyć ją miłością¹⁰⁰.

⁹⁶ Książę był prapraprawnikiem św. Jadwigi Śląskiej i z okazji przypadającej w 1367 roku setnej rocznicy jej kanonizacji zlecił wykonanie kodeksu, por. Schleif C., *St Hedwig's Personal Ivory Madonna: Women's Agency and the Powers of Possessing Portable Figures*, [w:] Staudinger Lane E., Carson Pastan E., Shortell E.M. (red.), *The Four Modes of Seeing. Approaches to Medieval Imagery in Honor of Madeline Harrison Caviness*, Farnham 2009, s. 382-403; Barnet P., *Gothic Sculpture in Ivory...*, s. 13-17, fig. 1.7; Little C., *Gothic Ivory Carving in Germany*, [w:] Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, s. 87, 277.

⁹⁷ Cyt. za tłumaczeniem angielskim Schleif C., dz. cyt., s. 382 i 385.

⁹⁸ Tamże, s. 386, fig. 22.2 (Kodeks św. Jadwigi Śląskiej, dz. cyt., fol. 46v); Guérin S.M., *Ivory and Touch: Hedwig, Pygmalion, Ludus Dei*, [w:] *French Gothic Ivories...*, s. 201-203.

⁹⁹ Schleif C., dz. cyt., s. 386-399, fig. 22.5-22.6 (Kodeks św. Jadwigi Śląskiej, dz. cyt., fol. 87r, 137v).

¹⁰⁰ Schleif C., dz. cyt., s. 400.



Figura 6. Św. Jadwiga Śląska trzymająca figurkę Matki Bożej z Dzieciątkiem z kości słoniowej, frontyspis „Legenda maior” z Kodeksu Jadwigi Śląskiej, 1353, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inw. MS 83 MN. 126, fol. 12v. Fot. ©Public domain, Joachim Schëfer, Ökumenischesheiligenlexikon.de

5. Podsumowanie

Przedstawiony powyżej tekst dotyczy z konieczności jedynie fragmentów pewnej złożonej struktury kulturowo-antropologicznej, o której wspomniał cytowany we wprowadzeniu Jan Białostocki. Wywód ten ograniczony został do zreferowania trzech wybranych problemów. Dają one możliwość wglądu, nie tylko w proces tworzenia reliefu lub rzeźby pełnoplastycznej, w tym wypadku z kości słoniowej, także w ramach tzw. konserstwa, ale również procesu zlecenia ich wykonania i oddziaływania na widza w ramach różnorodnych kontekstów, w tym przede wszystkim religijnego. Przedmiot kulturowy, jakim jest dzieło sztuki, w tym wypadku gotyckiej, staje się w ramach antropologii przedstawienia medium, o różnym stopniu i zakresie „transparentności”, służącym do komunikowania się z ówczesnym odbiorcą w wieloraki sposób. Stąd dla historyka sztuki wynika potrzeba umiejętności „odczytania” kolejnych warstw owej „transparentności”, na podobieństwo współczesnej metodologii badań archeologicznych. W interdyscyplinarnej w refleksji nad sztuką przedmiot jej badań jawi się jako „artefakt”. Przykładem takiej transparentnej i złożonej z przenikających się wzajemnie warstw struktury znaczeniowej

jest miniatura we frontyście Kodeksu lubińskiego. Uwidacznia między innymi niezwykle złożoną obustronną relację pomiędzy klęczącymi fundatorami kodeksu, wpatrzonymi w górującą nad nimi postać św. Jadwigi, przytulającą figurkę Madonny z Dzieciątkiem Jezus. Oboje pochodzili z zamożnego rodu Piastów śląskich, który wydał św. Jadwigę, która była prapraprababką księcia Ludwika I. Reprezentowali zatem lokalną kulturę dworską, inspirowaną wyrafinowanym kulturowo środowiskiem dworu cesarskiego Karola IV Luksemburskiego w Pradze. Należy pamiętać, że 1348 roku Śląsk został inkorporowany do korony czeskiej. Sam Karol IV, zanim został cesarzem i królem Czech, był wysłany w 1323 roku na wychowanie i edukację na dwór królewski w Paryżu. W ciągu 7 lat pobytu we Francji przesiąkł atmosferą wiodącego kulturowo w ówczesnej Europie środowiska dworu paryskiego¹⁰¹. Luksusowa statuetka Madonny z Dzieciątkiem Jezus wydaje się być świadectwem wpływów francuskiej kultury dworskiej na Czechy i Śląsk już u progu okresu niezwykłej popularności plastyki z kości słoniowej w Paryżu około połowy XIII wieku. Ilustracje wskazują, że figurka i książka towarzyszyły św. Jadwidze za życia. Należą też do motywów przewodnich całej wieloznaczeniowej warstwy literackiej i struktury narracji obrazowej „Legenda maioris” św. Jadwigi śląskiej. W taki sposób, właśnie dzięki zastosowaniu nowych interdyscyplinarnych narzędzi badawczych, powstaje możliwość odtworzenia owych związków dzieła lub dzieł, z szerokim kontekstem lub „zapleczem” kulturowym.

Literatura

Augsburg T., *Interdisciplinary Arts*, [w:] Frodeman R., Thompson Klein J., Pachego R.C.S. (red.), *Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, Second edition, Oxford 2017, s. 131-143.

Białostocki J., *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.

Blockmans W., *The Social and Economic Context of Investment in Art in Flanders Around 1400*, [w:] Smeyers M., Cardon B. (red.) *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium Leuven, 7-10 September 1993*, t. II, Leuven 1995, s. 711-720.

Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997.

Barnet P., *Gothic Sculpture in Ivory: An Introduction*, [w:] Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, s. 2-17.

Barnet P., *Poliptych with Virgin and Child and Scenes of the Infancy of Christ*, [w:] Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, s. 144-146.

Buettner B., *Toward a Historiography of the Sumptuous Arts*, [w:] Rudolph C. (red.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Blackwell Publishing Ltd., Malden (USA)-Oxford (UK)-Carlton (Australia) 2006, s. 466.

Chiesi B., *Avori Gotici*, [w:] Ciseri I. (red.), *Avori. Un'introduzione*, Officina Libraria, Milano 2019, s. 61-77.

¹⁰¹ Šmahel F., *The Parisian Summit, 1337-78: Emperor Charles IV and King Charles of France*, Prague 2014, s. 27-35; Rosario I., *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346-1378*, Woodbridge 2000, 2-3.

- Condee W., *The Interdisciplinary Turn in the Arts and Humanities*, Issues in Interdisciplinary Studies, No. 34, 2016, s. 12-29.
- Davidson C.N., Savonick D., *Digital Humanities. The Role of Interdisciplinary Humanities in the Information Age*, [w:] Frode R., Thompson Klein J., Pacheco R.C.S. (red.), *Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, Second edition, Oxford 2017, s. 159-172.
- Ebitz D., recenzja Cutler A., *The Craft of Ivory: Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World, A.D. 200-1400*, Speculum, 1987, s. 666.
- Falke von O., *Marcy-Fälschungen, Belvedere; illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler*, 1, 1922, s. 8-13.
- Forsyth I.H., *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton University Press, Princeton 1972.
- Gaborit-Chopin D., *The Polychrome Decoration of Gothic Ivories*, [w:] Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, s. 47-61.
- Geese U., *Gothic Sculpture in France, Italy, Germany and England*, [w:] Toman R. (red.), *Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, tłum. Arnim C. von, Aston P., KÖNEMANN, Tandem Verlag GmbH, Königswinter 2004.
- Guérin S.M., *Avorio d'ogni ragione: the supply of elephant ivory to northern Europe*, Journal of Medieval History, 36, 2010, s. 156-174.
- Guérin S.M., *Duplicitous Forms*, West 86th, 18, 2 (Fall-Winter 2011), s. 196-207.
- Guérin S.M., *Forgotten Routes? Italy, Ifrīqiya and the Trans-Saharan Ivory Trade*, Al-Masaq: Journal of the Medieval Mediterranean, 25/1, 2013, s. 70-91.
- Guérin S.M., *Meaningful Spectacles: Gothic Ivories Staging the Divine*, Art Bulletin, 95, No. 1 (March), 2013, s. 53-77.
- Guérin S.M., *French Gothic Ivories: Material Theologies and the Sculptor's Craft*, Cambridge University Press, Cambridge 2022.
- Horton M., *The Swahili Corridor*, Scientific American, 256, No. 3 (Sept.), 1987, s. 86-93.
- Kessler H.L., *Seeing Medieval Art*, University of Toronto Press, Toronto 2011.
- Koehlin R., *Les ivoires Gothiques français*, Vol. 1-3, Paris 1924.
- Krzyszowska O., Morkot R., *Ivory and related materials*, [w:] *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Nicholson P.T. (red.), Shaw I., Cambridge 2000, s. 320-331.
- Kumler A., Lakey C.R., *Res et Significatio: Material Sense of Things in the Middle Ages*, Gesta, 51, No. 1 (Spring), 2012, s. 1-17
- Kurz O., *Fakes: Second Revised and Enlarged Edition*, Toronto-London 1967.
- Little C.T., *The Art of Gothic Ivories: Studies at the Crossroads*, [w:] *New Work on Old Bones: Recent Studies in Gothic Ivories. Papers from the conference Gothic Ivory Sculpture: Old Questions, New Directions at the Courtauld Institute of Art and Victoria and Albert Museum*, London, 23-24 March 2012, Sculpture Journal, 23, 1, 2014, s. 13-30.
- Little C.T., *Gothic Ivory Carving in Germany*, [w:] Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, s. 80-93.

Leeuwenberg J., *Early nineteenth-century Gothic ivories*, Achener Kunstblätter, Vol. 39, 1969, s. 111-148.

Musialik E., *A Medieval Rarity or a Perfect Forgery? An Ivory Die Cup with Court Scenes from the Collection of the Princes Czartoryski Museum in Kraków*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, 53, 2022, s. 9-52.

Nolan B., *The Gothic Visionary Perspective*, Princeton University Press, Princeton 1977.

Pogam le P.Y., Vivet-Peclot C. (red.), *Les premiers retables (XII^e – début du XV^e siècle). Une mise en scène du sacré*, Musée du Louvre Éditions, Paris 2009.

Panofsky E., *Perspective as Symbolic Form*, przeł. Wood C.S., Zone Books, New York 1991, s. 53-54.

Panofsky E., *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character*, Icon Editions, Harper & Row Publishers, New York-Hagerstown-San Francisco-London 1971, Vol. 1-2.

Panofsky E., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasurers*, Princeton University Press, Princeton 1948.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, Wyd. 6, Pallotinum, Poznań 2000.

Ratté F., *Architectural Invitations: Images of City Gates in Medieval Italian Painting*, Gesta, 38, 1999, No. 2, s. 142-153.

Rosario I., *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346-1378*, Boydell Press, Woodbridge 2000.

Sauerländer W., *Gothic Sculpture in France 1140-1270*, przeł. Sondheimer J., Abrams H.N. (red.), Inc., Publishers, New York 1972.

Schindler B., Candeloro P., *Ivory. Technique and materials*, Sillabe s.r.l., Livorno 2007.

Schleif C., *St Hedwig's Personal Ivory Madonna: Women's Agency and the Powers of Possessing Portable Figures*, [w:] Staudinger Lane E., Carson Pastan E., Shortell E.M. (red.), *The Four Modes of Seeing. Approaches to Medieval Imagery in Honor of Madeline Harrison Caviness*, Routledge, Farnham 2009, s. 382-403.

Seidel M., *Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa. Studien zur Herkunft und Umbildung französischer Formen im Werk Giovanni Pisans in der Epoche der Pistoieser Kanzel*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 16, H. 1, 1971, s. 1-50.

Stahl H., *Narrative Structure and Content in Some Gothic Ivories of the Life of Christ*, [w:] Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, s. 94-114.

Šmahel F., *The Parisian Summit, 1337-78: Emperor Charles IV and King Charles of France*, Karolinum, Charles University in Prague, Prague 2014.

Timmermann A., *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*, Brepols, Turnhout 2009.

Thompson Klein J., Frodeman R., *Interdisciplining Humanities: A Historical Overview*, [w:] Frodeman R., Thompson Klein J., Pacheco R.C.S. (red.), *Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, Second edition, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 144-156.

Williamson P., *Symbiosis across the Scale: Gothic Ivories and Sculpture in Stone and Wood in the Thirteenth Century*, [w:] Barnet P. (red.), *Images in Ivory: Precious objects of the Gothic Age*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1997, s. 39-46.

Williamson B.A., *Matter and Materiality in an Italian Reliquary*, *Gesta*, 57, 2018, No. 1, s. 23-42.

www.gothicivories.courtauld.ac.uk.

Yvard C., *Preface*, [w:] *Gothic Ivory Sculpture. Content and Context*, Yvard C. (red.), London 2017, s. 11-15.

Interdyscyplinarność we współczesnej historii sztuki na przykładzie badań nad gotycką, sakralną plastyką z kości słoniowej

Streszczenie

Interdyscyplinarność jest stałym i nieodzownym elementem refleksji we współczesnych badaniach nad sztuką. Historia sztuki wyszła obecnie daleko poza ramy badawcze popularnie zwane „koneserstwem”, tj. skupiania się wyłącznie na zagadnieniach stylu, ikonografii i funkcji w celu ustalenia proveniencji dzieła sztuki. Współczesna metodologia badań tej dyscypliny naukowej uwzględnia szeroki zakres obszarów obejmujących nauki humanistyczne, filozofię, teologię, a także nauki społeczne i techniczne. Daje więc możliwość zastosowania nowych narzędzi badawczych i pozwala prześledzić proces tworzenia oraz oddziaływania dzieła sztuki na widza w szerokim wymiarze kulturowym i antropologicznym. Niniejszy tekst dotyczy trzech zagadnień związanych z sakralną plastyką gotycką z kości słoniowej, wykraczających poza tradycyjnie pojmowane badania nad sztuką. Zagadnienie pierwsze to próby odnalezienia źródeł i szlaków handlowych, którymi kość słoniowa docierała do Europy, szczególnie na tereny północnej Francji i Flandrii począwszy od ok. poł. XIII. Zagadnienie drugie ma tradycję zapoczątkowaną przez Raymunda Koechlina, inwentaryzatora plastyki z kości słoniowej. Wiąże się innowacyjną praktyką stylistyczno-warsztatową w produkcji tej plastyki. Szczególnie w zestawieniu ze stosunkowo liczną grupą wyrobów uznawanych za XIX-wieczne falsyfikaty tej plastyki. Trzecie zagadnienie dotyczy retoryki i znaczenia symbolicznego kości słoniowej jako materiału, ikonografii, przestrzeni i mikroarchitektury w plastyce gotyckiej po IV Soborze Laterańskim w 1215 roku. Ilustracją tego zagadnienia jest między innymi miniatura z tzw. Kodeksu lubińskiego z legendą o św. Jadwidze Śląskiej, w której święta trzyma statuetkę Madonny z Dzieciątkiem Jezus z kości słoniowej.

Słowa kluczowe: kość słoniowa, relief, alabaster, biały marmur, blask, biel, przezroczystość, historia sztuki, interdyscyplinarność, antropologia przedstawienia

Muzyka w mediach audiowizualnych w kontekście rozwoju mediów w procesie konwergencji i digitalizacji

1. Muzyka w mediach audiowizualnych

Jak można niewidzialną materię dźwięku „pokazać” poprzez wizualne medium? Wydaje się to wręcz niemożliwe, a jednak, dzisiaj muzyka w mediach audiowizualnych jest obecna permanentnie na wszystkich nośnikach, takich jak: ekran telewizora, telebimu, laptopa, komputera czy smartfona... no może brakuje w tym wszystkim technologii *trois dimensions*, byśmy mogli obraz i dźwięk odnaleźć w przestrzeni trójwymiarowej.

2. Technologia wszystko zmienia

Jednak i tu występuje zjawisko mediamorfozy opisane przez Marię Nowinę-Konopkę², co pozwala myśleć, że „nic nie rodzi się z niczego”. Zatem, nawet w tak dynamicznej dziedzinie jak rewolucja nowych mediów, nic tradycji pozostaje nienaruszona. Na początek ważne spostrzeżenie – dzisiaj trudno jest określić, czym tak naprawdę jest współczesna telewizja. Ciekawie podchodzi do tego zagadnienia Katarzyna Korab-Gajlewicz, która tak to formułuje:

Postęp technologiczny wpływa na przeobrażenia w prasie, radiu, telewizji i Internecie, powoli zacierając między nimi granice (...) digitalizacja spowodowała, że coraz częściej w stosunku do nich będzie się używać sformułowania cyfrowe platformy multimedialne³.

Dlatego może lepiej zamiast słowa telewizja używać terminu media audiowizualne. Choć zmieniła się technologia, to jednak sam sposób, filozofia i logika przekazu muzyki w telewizji niewiele ewoluowały. Technologia *digital* sprzyja muzyce w mediach i jest jej życzliwa. To dzięki jej rozwojowi, zarówno obraz, jak i dźwięk są dziś przekazywane na najwyższym poziomie. Reżyserzy i producenci muszą brać pod uwagę ewolucję technik telewizyjnych, rejestracja koncertów w naturalny sposób korzysta z postępu technicznego⁴. Jednak to nie tylko dlatego programy stały się lepsze. Ich jakość i poziom zależy od „spojrzenia” i „słuchania” ze strony tych, którzy tworzą te programy w mediach audiowizualnych. Słusznie zauważają autorzy monografii o muzyce w telewizji: *Technika jest tylko techniką w służbie twórczej woli⁵.*

¹ gregkos67@gmail.com.

² Nowina-Konopka M., *Informorfoza, zarządzanie informacją w nowych mediach*, wyd. UJ, Kraków 2017, źródło: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/51489/nowina-konopka_infomorfoza_zarządzanie_informacja_2017.pdf?sequence=3&isAllowed=y [data dostępu: 12.04.2023].

³ Gajlewicz-Korab K., *Media we Francji w kontekście czwartej rewolucji przemysłowej*, [w:] *Wybrane zagadnienia*, Media Biznes Kultura, No. 2 (9), Warszawa 2020.

⁴ Briont T., *Muzyka i telewizja we Francji, od wczoraj do dziś*, [w:] „Le Mouvement Social”, 2019/3, źródło: <https://www.caim.info/revue-le-mouvement-social-2019-3-page-139.htm&wt.src=pdf> [data dostępu: 23.05.2023].

⁵ Tamże.

3. Realizacja koncertu w telewizji, podstawowe uwagi⁶

Realizacja dzieła muzycznego ujętego w formę transmisji telewizyjnej to działanie, którego poziom zależy od kompilacji wiedzy i doświadczenia realizatora wizji, ale to także pewien rodzaj rzemiosła. Dlatego tak ważne jest racjonalne planowanie wszystkich elementów, niemalże z „naukową precyzją” warsztatową. Poza tym, im częściej zespół twórców telewizyjnych ma okazje do wspólnej pracy nad realizacją muzyki, tym bardziej się w tym doskonalą, w myśl przysłowia „Übung macht Meister”. Pozostaje jednak zawsze wrażliwość, wyobraźnia i kreatywność twórcy – realizatora wizji czy reżysera. To jest w tym wszystkim najważniejsze, bowiem od wyobraźni, popartej doświadczeniem zależy kształt i forma „przekazu telewizyjnego”. Należy podkreślić, że prawdziwa wiedza o realizacji dzieła muzycznego nie sprzeciwia się muzycznej narracji. Wręcz przeciwnie – utwór muzyczny staje się dla realizatora inspiracją i wyznacznikiem granic tego, co można zaproponować widzowi. Dbałość o formę, rytm, frazę i architekturę dzieła muzycznego to podstawowy warunek dobrej realizacji muzyki w telewizji, a dla większości wybitnych twórców telewizyjnych nie stanowi to tajemnicy.

Koncert/opera/spektakl, przekazywane są albo w formie „live”, albo dokonuje się rejestracji – nagrania koncertu. W tym drugim przypadku poddawany jest on obróbce podczas montażu telewizyjnego, w procesie tzw. post produkcji (to końcowy etap prac nad realizacją). Najczęściej mamy do dyspozycji nie tylko materiał „zmiksowany” (z kilku kamer), ale i osobne zapisy obrazów z poszczególnych kamer. Zawsze można „wymienić ujęcie” czy też zastąpić dany obraz – lepszym. Choć taki montaż to niezwykle żmudna praca, daje on niespodziewanie dobre rezultaty. Realizacja koncertu odbywa się albo w studiu radiowo-telewizyjnym, albo w dowolnym miejscu – przy użyciu cyfrowego wozu transmisyjnego. Zarówno w studiu TV, jak i w nowoczesnym wozie telewizyjnym, układ reżyserki jest stały i obowiązuje na całym świecie. Schemat układu reżyserki:

- reżyserka światła – główną osobą odpowiedzialną za odpowiednie użycie światła jest realizator światła (czasami tę rolę pełni realizator wizji). Od użycia światła zależy głębia, charakter i plastyka obrazu.
- reżyserka dźwięku – dźwięk to najważniejszy element realizacji koncertu w mediach audiowizualnych, za który odpowiada reżyser dźwięku obok realizatora dźwięku lub inżyniera dźwięku.
- reżyserka obrazu – znajdująca się tu konsola wizji jest najważniejszym narzędziem realizacji, a sam realizator wizji pełni taką samą funkcję, jak naczelny dowódca w bitwie. Ma on do dyspozycji asystenta – muzyka/dyrygenta, który śledzi partyturę dzieła, informując z wyprzedzeniem o przebiegu muzycznym utworu.

Komunikacji między reżyserkami i operatorami kamer służy wewnętrzny interkom. Kamerzyści mają na uszach słuchawki, dzięki czemu mogą śledzić przebieg realizacji, reagując na polecenia realizatora wizji. Całość przedsięwzięcia spoczywa na osobie redaktora odpowiedzialnego (producenta), który także jest obecny podczas realizacji w reżyserce wizji i kontroluje przebieg całości.

⁶ Ze względu na ograniczone ramy czasowe referatu skupiono się tylko na najistotniejszych elementach, które mają wpływ na kształt i poziom realizacji audiowizualnej.

4. Przełom w realizacjach TV spowodowany rozwojem nowoczesnych technologii

Do przeszłości należą te realizacje telewizyjne, które wymagały zaangażowania ogromnej ilości sprzętu technicznego: praktykabili, wyładowczego światła czy dużych mikrofonów i statywów, widocznych w planie. Dzięki unowocześnieniu techniki zapisu obrazu i dźwięku, przestały być one częścią kadrów, stając się w 90% „niewidoczne”. Realizatorzy mają dziś do dyspozycji bogate instrumentarium techniczne: stabilizatory, miniaturowe kamery itd. – czyli urządzenia typu: slider, gimbal, steadyCam, spiderCam⁷. Podkreślić należy, że dzisiaj w większości nowoczesnych sal operowych i koncertowych w Europie (jak np. wewnątrz Wiener Oper, sala koncertowa wrocławskiego Forum czy sala koncertowa NOSPR) zaplanowano miejsca na ustawienie światła, kamer, statywów i mikrofonów, które nie rzucają się w oczy. Pozwala to zarówno na ustawienie *de facto* niewidocznych kamer – na ujęcia *en face* dyrygenta solistów – jak i na użycie płynnych ujęć panoramicznych (niczym z drona), w jeździe-ruchu. Jaki to daje efekt⁸? Oto pierwszy przykład:

Koncert Stinga w Panteonie (realizacja ArteConcert)

Dobrym przykładem takiej mistrzowskiej realizacji jest koncert zarejestrowany przez ARTE 06.10.2021 roku w paryskim Panteonie (Panthéon-Centre des Monuments Nationaux)⁹. Nagranie dostępne na stronach ARTE¹⁰. Ten telewizyjny koncert obrazuje, jaki efekt daje zgrana harmonia wszystkich elementów: znakomite, historyczne wnętrze, wysmakowane ujęcia i płynne jazdy kamer, podkreślające jednolitą narrację utworów, podporządkowaną charakterowi tej muzyki. Nie mówiąc o właściwym użyciu światła i efekcie „wahadła”.

5. Fragment koncertu symfonicznego – Gustav Mahler „adagietto”

A teraz inny przykład, realizacja koncertu muzyki klasycznej: dyrygent Myung-Whun Chung, NHK Symphony Orchestra. Suntory Hall, Tokyo, 19.06.2013 roku. To jeden z wielu koncertów, zarejestrowanych w oryginalnym wnętrzu sali filharmonii¹¹. To klasyczne podejście do realizacji koncertu: punktualne ujęcia kamer, prowadzone w zgodzie z partyturą i charakterem muzyki, wysmakowane kadry sekcji skrzypiec, harfy i znakomite ujęcia charyzmatycznej postaci dyrygenta, na którym dość długo zatrzymuje się kamera, rozpoczynając Adagietto. Ujęcia są dobierane konsekwentnie – plan ogólny pojawia się w tych momentach, gdzie dramaturgia utworu do tego skłania.

⁷ Źródło własne – wywiady G. Kościńskiego z realizatorami TVP: Czwartoszem W. i Grzywą J., Kraków, maj 2023.

⁸ W poniższej analizie skupiono się na przykładach muzyki klasycznej, z niewielkimi wyjątkami.

⁹ Oficjalna strona internetowa ArteConcert, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDtjDThed7o> [data dostępu: 12.05.2023].

¹⁰ Arte, źródło: <https://www.arte.tv/en/videos/105870-000-A/sting-at-the-pantheon-in-paris/> [data dostępu: 01.05.2023].

¹¹ Koncert z sali koncertowej, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=75YmLDR92UQ> [data dostępu: 12.05.2023].

6. Koncert we wnętrzu świątyni, J.S. Bach „Pasja wg św. Jana”

Fragment „Pasji wg św. Jana”, aria Aus Liebe will mein Heiland sterben: Marie Luise Werneburg, sopran; Marten Root, traversflöte, Rodrigo López Paz, obój. Realizacja „live” holenderskiej telewizji NTR12 z 13.04.2022 r., kościół Kerk Naarden.

Niezwykła prostota użytych środków: płynne panoramy, precyzyjne pokazywanie solistów na bliskich planach. To tzw. produkcja niskobudżetowa, realizowana przy użyciu małej ilości kamer, co nie przeszkadza w osiągnięciu walorów artystycznych.

7. Inne formy przedstawiania muzyki w telewizji

Dodać należy, że ogromny wpływ na sposób realizacji ma charakter i rodzaj muzyki. Inaczej podchodzimy do koncertu symfonicznego czy oratoryjnego a odmiennie traktujemy muzykę kameralną. Jeszcze inaczej, gdy jest to transmisja „live” z I/II etapu konkursu skrzypcowego lub pianistycznego. Odmiennie będzie nasze podejście, gdy realizować będziemy festiwal folkowy czy festiwal piosenki francuskiej. Charakter muzyki, skład zespołu i ilość wykonawców stają się wyznacznikiem sposobu myślenia o przyjętych metodach realizacji. Media audiowizualne nie ograniczają się wyłącznie do formy koncertu, opery czy baletu. Często zdarzają się na antenie telewizji emisje, które są komplementarne, np.: transmisja koncertu wypełniona publicystyką, na którą składają się wywiady, reportaże, portrety twórców czy słowo komentacza eksperta.

Telewizja daje wiele możliwości prezentowania muzyki poprzez różne formy i gatunki, które inspirują twórców: dokument, reportaż, portret artystyczny, program studyjny czy wysmakowane emisje artystyczne, które pozwalają na łączenie muzyki z obrazem w zabytkowych wnętrzach i plenerach, przy użyciu ikonografii (ryciny, obrazy, fotografie) oraz materiałów archiwalnych. Takie wysmakowane „produkcje artystyczne” i dokumenty filmowe łatwiej trafiają do odbiorców. Oto kilka przykładów poniżej.

7.1. Niemiecki dokument o Mozarcie

Znakomicie udokumentowany film, w atrakcyjny sposób ukazujący miejsca związane z życiem i podróżami Wolfganga Amadeusza. A przy tym – w całym filmie obecna muzyka kompozytora¹³. Od strony narracji biograficznej – ciekawy komentarz oraz dobre wypowiedzi biografów i muzykologów, okraszone zdjęciami oryginalnych partytur dzieł Mozarta – ot i cała receptura! Film dla każdego odbiorcy.

7.2. Filmowy portret muzyczny Herberta von Karajana

Kompilacja wypowiedzi ekspertów, muzyków i samego dyrygenta – w połączeniu z muzyką. Najcenniejsze w tego typu produkcjach są materiały archiwalne, które budują narrację, dosyć płynną i dynamiczną, bo takie są obowiązujące dziś kanony realizacji tego typu dokumentów¹⁴.

¹² Strona NTR, Nederlandse Programma Stichting, holenderska publiczna i edukacyjna organizacja audiowizualna, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=WWsLZGHJIOg> [data dostępu: 12.05.2023].

¹³ Suchet J. (reż), produkcja ZDFKultur, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=mWy1P6Pkveg> [data dostępu: 12.05.2023].

¹⁴ Tamże.

7.3. Fado – program artystyczny czy też „muzyczny dokument” Carlosa Saury

To realizacja poświęcona tradycji Fados: *prawdziwa uczta dla oczu i uszu*¹⁵. Chyba nikomu nie udało się jeszcze „prześcignąć” Saury¹⁶ w sposobie widzenia muzyki przez pryzmat filmu i telewizji. Chodzi o wielką prostotę i to, w jaki sposób używa on środków artystycznego wyrazu: wysmakowane światło, które przy użyciu różnych kolorów współtworzy w studio tv scenografie; znakomite łączenie dynamicznego tańca ze statyczną muzyką; efekty specjalne – wplatanie w śpiew solisty obrazy Lizbony czy filmowe materiały archiwalne. A wreszcie – znakomite wycucie dramaturgii całości tej „telewizyjnej kreacji artystycznej”, którą trudno zakwalifikować do jakiegoś konkretnego gatunku sztuki audiowizualnej, stanowi jednak swoisty wzorzec.

8. Jak funkcjonują programy muzyczne w telewizjach europejskich?

Muzyka, którą wcześniej komunikowano w teatrach, na płytach, w radiu oraz w kinie – została zaadaptowana lub przekształcona – zyskała zarówno drugą przestrzeń komunikacji opartą na obrazie i dźwięku w telewizji, co stało się rodzajem kreacji artystycznej¹⁷. Od samych początków telewizji, w latach 30. XX wieku emitowano w BBC opery „live”, a po wojnie stałym punktem emisji telewizyjnych były koncerty. W latach 50. powstawały specjalnie pisane na potrzeby telewizji dzieła, jak np. opery. Przykładem Gian Carlo Menotti¹⁸ (rok 1951, amerykańska stacja CBS) i Bohuslav Martinu¹⁹. Nawet w Krakowie realizowano takie formy w studio TVP, na przełomie roku 1989/1990 zrealizowano dwie opery: Marty Ptaszyńskiej „Oskar z Alwy” i Romana Palestra „Śmierć Don Juana” (realizacja Stanisław Zajączkowski)²⁰. Można powiedzieć, że muzyka w telewizji, to rodzaj kreacji artystycznej, która rozwinęła się od samego początku istnienia tego medium. Od wielu lat istnieją na wybranych uniwersytetach wydziały, specjalizujące się w realizacji telewizyjnej i w reżyserii dźwięku, które kształcą przyszłych realizatorów i reżyserów. To oni zasiadają za konsolą wozu transmisyjnego podczas realizacji transmisji koncertów, ale nie wszyscy chcą się zajmować produkcją muzyczną, ponieważ wymaga to specjalnych predyspozycji i wiedzy.

Programy muzyczne w TVP

Od samego początku istnienia Telewizji Polskiej, muzyce klasycznej, jak i folklorowi poświęcano wiele uwagi. Do roku 2001 istniała w TVP Naczelna Redakcja Programów Muzycznych, mieszcząca się w gmachu TVP przy ulicy Woronicza w Warszawie. Od lat 60. XX wieku zajmowała się ona planowaniem i redagowaniem audycji muzycznych na antenach ogólnopolskich TVP, przy czym z latami utrwalił się model, że to TVP2 – program drugi emituje 85% programów muzycznych. Na czele Naczelnej Redakcji Programów Muzycznych stała osoba odpowiedzialna za planowanie działalności w skali całego kraju. Do współpracy zaproszone były redakcje muzyczne z ośrodków regionalnych TVP, tzn. z OTV Kraków, Katowice, Wrocław, Łódź, Poznań itd., których redaktorzy składali w Warszawie propozycje do zatwierdzenia, a następnie – na poszczególne pro-

¹⁵ Filmweb, źródło: <https://www.filmweb.pl/film/Fados-2007-455020/descs> [data dostępu: 12.06.2023].

¹⁶ Reżyser zmarł w Madrycie w lutym 2023 roku.

¹⁷ Barnes J., *Television Opera: The Fall of Opera Commissioned for Television*, [w:] The Boyden Press, 2003.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Borwick J., *Broadcasting*, [w:] The Oxford Companion to Music, Latham A. (red.), Oxford-New York 2002.

²⁰ Źródło własne.

gramy telewizyjne, które zostały szczegółowo omówione i zaakceptowane, dostawali budżet. Taka sytuacja sprzyjała rozwojowi muzyki poważnej na antenach TVP. Niezależnie, muzyką zajmowano się także na antenie TVP Polonia (od początku jej istnienia). Nie tylko powtarzano większość emisji premierowych z TVP1, TVP2 i ze stacji regionalnych TVP, ale także zamawiano premierowe audycje, dysponując na to osobnym budżetem. Jak wspomniano, uzupełnieniem tej działalności były emisje regionalne – na antenie ośrodków regionalnych TVP. Były to autorskie programy, realizowane cyklicznie w studio lub nagrywane na terenie danego region – reportaże, portrety artystów, relacje z koncertów i festiwali muzycznych. Oczywiście, ich zakres był proporcjonalnie mniejszy w stosunku do anten ogólnopolskich TVP, a wynikało to z ograniczonego budżetu, dużo mniejszego w stosunku do produkcji ogólnopolskich.

Wszystko zmieniło się w roku 2001, gdy ówczesna szefowa Naczelnej Redakcji Programów Muzycznych, redaktor Małgorzata Jedynak-Pietkiewicz, ulegając namowom dyrektor Niny Terentiew – szefowej Programu 2 TVP, zgodziła się na to, by jej redakcja przeszła bezpośrednio pod zarząd dyrekcji Programu 2 TVP. To był początek końca Naczelnej Redakcji Muzycznej, a kilka miesięcy później przestała ona istnieć, po kilkudziesięciu latach niezależnej działalności. Wprawdzie w roku 2005 powołano w TVP do życia pierwszy kanał tematyczny pod nazwą TVP Kultura, gdzie muzyka zajmuje do dziś istotne miejsce, ale styl działalności znacznie różni się od tego, co proponowała redakcja muzyki. Od 2015 roku TVP Kultura jest dostępna tylko na terytorium Polski: w sieciach kablowych, na platformach satelitarnych i w Nziemnej Telewizji Cyfrowej. Największym osiągnięciem stacji jest realizacja i emisja Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. TVP Kultura koncentruje się jednak na co dzień na programach publicystycznych, a także na produkcjach stanowiących „zakupy” zagraniczne. Główny jej mankament polega na tym, że „nie zapisuje naszych czasów” – nie dokumentuje życia i twórczości polskich kompozytorów i wykonawców. W stosunku do tego, czym zajmowała się Naczelna Redakcja Muzyczna TVP (do roku 2001), TVP Kultura – produkuje i emituje znacznie mniej premierowych realizacji telewizyjnych.

Muzyka w europejskich stacjach telewizji publicznej

Natomiast inaczej programy muzyczne funkcjonują w publicznych stacjach telewizji europejskich. Na przykład w publicznej telewizji niemieckiej – w ramach struktury programu drugiego (ZDF – *Zweites Deutsches Fernsehen*) czy sieci „jedyńki” (ARD – *Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*), funkcjonują do dzisiaj osobne działy zajmujące się programowaniem, produkowaniem i redagowaniem programów muzycznych na wszystkie niemieckie anteny telewizji publicznej. Muzykę w europejskich stacjach telewizji publicznej traktuje się jako ważną część misji mediów publicznych, dlatego z dużą pieczołowitością podchodzi się do tego, by była dostępna na antenie w różnej formie, nie tylko koncertów. W poczuciu wypełniania misji, francuska Najwyższa Rada Audiowizualna (CSA, *Conseil supérieur de l'audiovisuel*), odpowiednik KRRTV, regularnie publikuje raporty, w których informuje o miejscu muzyki w publicznej telewizji i radiu francuskim²¹. Ale chyba najlepszym przykładem funkcjonowania muzyki w mediach audiowizualnych jest Arte. Ta francusko-niemiecka europejska telewizja kultury zajmuje się produkcją i emisją wszelkich form

²¹ *Diversité musicale dans les médias*, Centre National de la musique, źródło: <https://cnm.fr/diversite-musicale-dans-les-medias/#:~:text=Pour%20la%20e%20ann%C3%A9e,%20reculent%20de%202D1%20%25> [data dostępu: 29.06.2023].

związanych z muzyką: koncertów, opery, baletów oraz reportaży, dokumentów i programów artystycznych. W ramach jej działalności (wszystkie emisje Arte są dostępne bezpłatnie w Internecie) wydzielono także dział pod nazwą ArteConcert.

W ramach działalności Eurowizji – czyli EBU²², Europejskiej Unii Nadawców, organizacji skupiającej publiczne stacje radiowo-telewizyjne, grupa muzyczna EBU patronuje organizacji festiwalu pod nazwą Złota Praga. To okazja do prezentacji najwybitniejszych produkcji muzycznych i tanecznych ze świata – programów telewizyjnych i filmów muzycznych wszystkich gatunków. To jednocześnie konkurs z cennymi nagrodami, zarówno w formie pieniężnej, jak i w formie promesy zakupu i dystrybucji nagrodzonych dzieł. Festiwal, który od roku 1964 nieprzerwanie organizuje Telewizja Czeska, należy – obok Prix Italia i Rose d'Or – do najstarszych festiwali telewizyjnych na kontynencie europejskim. Przeglądowi najlepszych na świecie muzycznych programów telewizyjnych i filmów, towarzyszą liczne wydarzenia: wideoteka, warsztaty, koncerty, prezentacje poszczególnych telewizji państwowych i komercyjnych, niezależnych producentów, projekcje i spotkania z renomowanymi reżyserami, producentami i choreografami²³. To swoisty przegląd najbardziej aktualnych muzycznych produkcji audiowizualnych, gdzie można zaobserwować, jakie są współczesne trendy i w którą stronę ewoluuje sztuka realizacji związanych z obecnością muzyki w mediach audiowizualnych. Do dzisiaj festiwal ten wyznacza poziom w dziedzinie filmów i produkcji muzycznych w świecie.

9. Końcowa refleksja

Przyglądając się od strony naukowej piśmiennictwu dotyczącego tematu „muzyka w telewizji”, można wysnuć wniosek, że w Polsce jest bardzo niewiele tekstów na ten temat, a to publikowano do tej pory – roi się od błędów terminologicznych i merytorycznych. Literatura tematu jest o wiele bogatsza w Wielkiej Brytanii, w Niemczech czy we Francji, gdzie jest to zadanie związane z realizacją „służby publicznej”²⁴. Temat dotyczący sposobów realizacji programów muzycznych w mediach audiowizualnych w Europie oraz metod funkcjonowania muzyki w europejskich telewizjach zostanie opracowany w osobnym referacie.

Literatura

Balle F., *Cinéma, Radio, Télévision, Internet, Médias & Sociétés* Édition, Presse, wydanie 17, Paris 2018.

Borwick J., *Broadcasting*, [w:] Latham A. (red.), *The Oxford Companion to Music*, Oxford-New York 2002.

Briont T., *Musique et télévision en France, d'hier à aujourd'hui*, [w:] *Le Mouvement Social*, 2019/3.

Diversité musicale dans les médias, Centre National de la musique, źródło:

<https://cnm.fr/diversite-musicale-dans-les-medias/#:~:text=Pour%20la%20ann%C3%A9e,%20reculent%20de%202D1%20%25> [data dostępu: 29.06.2023].

Filmweb, źródło: <https://www.filmweb.pl/film/Fados-2007-455020/descs> [data dostępu: 12.06.2023].

²² Oficjalna strona EBU, źródło: <https://www.ebu.ch/fr/home> [data dostępu: 12.05.2023].

²³ Oficjalna strona festiwalu, źródło: <https://www.visitczechrepublic.com/pl-PL/bfddbe24-5199-4f07-bd05-f1cd7cb116bd/event/e-prague-golden-prague> [data dostępu: 11.05.2023].

²⁴ Tamże.

Gajlewicz-Korab K., *Media we Francji w kontekście czwartej rewolucji przemysłowej*, [w:] *Wybrane zagadnienia*, Media Biznes Kultura, No. 2 (9), Warszawa 2020.

Gwizdalanka D., *Wielka muzyka na małym ekranie*, Ruch Muzyczny, nr 23, 2000.

Isaak T., *ARTE – Europäische Tele-Kultur? Der Kulturbegriff in Deutschland und Frankreich am Beispiel vom TV-Kulturkanal ARTE*, wyd. VDM Verlag. Müller H. (red.), Saarbrücken 2008.

Janoš K., *System medialny Niemiec – próba zarysu*, [w:] *O mediach i polityce w Niemczech*, 2013, Strona korporacyjna ZDF, źródło: <https://www.zdf.de/zdfunternehmen/geschichte-des-zdf-100.html> [data dostępu: 09.07.2017].

NHK Symphony Orchester, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=75YmIDR92UQ> [data dostępu: 12.05.2023].

Oficjalna strona Arte, <https://www.arte.tv/sites/corporate/pl/cyfrowa-oferta-w-6-jezykach/> [data dostępu: 12.04.2023].

Oficjalna strona internetowa ArteConcert, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDtjDThe7o> [data dostępu: 12.05.2023].

Oficjalna strona korporacyjna telewizji Arte, źródło: <https://www.arte.tv/sites/corporate/> [data dostępu: 12.06.2023].

Péquignot J., *La musique de variété à la télévision française – une exception culturelle*, Wydawnictwo Uniwersytetu Montpellier, 3, 2009.

Suchet J. (reż.), produkcja ZDF, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=mWy1P6Pkvog> [data dostępu: 12.05.2023].

Strona NTR, Nederlandse Programma Stichting, holenderska publiczna i edukacyjna organizacja audiowizualna, źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=WWsLZGHJIOg> [data dostępu: 12.05.2023].

Télévision, le CSA aux chaînes: faites de la musique!, Le Point z 21/06/2013 r., źródło: https://www.lepoint.fr/medias/le-csa-s-inquiete-du-peu-de-place-accordee-a-la-musique-a-la-tele-21-06-2013-1684394_260.php#11 [data dostępu: 12.06.2023].

Muzyka w mediach audiowizualnych w kontekście procesu konwergencji i digitalizacji

Streszczenie

Sztuka przedstawiania muzyki za pomocą wizji – łączenia obrazu z dźwiękiem w filmie i telewizji (w mediach audiowizualnych), to temat, który leży na styku kultury-muzyki i mediów. Warto go zatem przybliżyć z perspektywy nauk o muzyce i komunikacji społecznej. Aby lepiej zrozumieć, jakie procesy zachodzą w korelacji muzyki z obrazem i dźwiękiem, konieczna jest wiedza, oparta o doświadczenie. Problematykę związaną z różnorodnymi sposobami i formami przedstawiania muzyki w mediach audiowizualnych, łatwiej jest ująć w formie analizy, na podstawie działalności tych mediów audiowizualnych, które zajmują się muzyką. Dlatego w referacie posłużono się współczesnymi przykładami audycji, programów i transmisji muzycznych w wybranych stacjach telewizji publicznej w Europie, takich jak: ARTE, ZDF czy BBC. Analiza dotyczy w większości przykładów muzyki klasycznej.

Ważnym podkreślenia wydaje się aspekt technologiczny – ewolucja mediów, związana z ich dynamicznym rozwojem pod wpływem procesu konwergencji i digitalizacji. Rodzi to nową jakość, związaną z ewolucją telewizji, traktowanej dziś częściej, jako „multimedialna platforma audiowizualna”. W ramach referatu wskazano na te elementy związane ze specyfiką funkcjonowania muzyki w mediach audiowizualnych, które są istotne dla kierunków rozwoju tej dziedziny twórczości.

Słowa kluczowe: telewizja kultury, muzyka w telewizji, konwergencja mediów

Dźwięk i muzyka w ujęciu językoznawczym

1. Wstęp

Percepcja słuchowa to jedna z władz poznawczych ludzkiego ciała. Za pomocą zmysłu słuchu człowiek jest w stanie rozpoznawać dźwięki i to, co w wyniku ich połączenia powstaje. Jednym z istotniejszych konstruktów tego rodzaju jest muzyka. Jak można się zorientować, dzięki postrzeżeniom słuchowym uzyskujemy informacje istotne do przetrwania (odgłosy drapieżnika, huk ognia, trzask pękającego drewna) i przystosowania się w otaczającym świecie (szum wody, podmuchy wiatru, ton głosu człowieka), ale także wytwarzamy dźwięki zarówno przydatne do funkcjonowania (syreny alarmowe, dzwonki na lekcję, odgłosy budzika), jak i przyjemne w odbiorze (dźwięki instrumentów, śpiew)².

Według językoznawstwa DŹWIĘK i MUZYKA to konstrukty umysłowe, czyli pojęcia, które trafiają do języka w postaci leksemów. W polu zainteresowań tej dyscypliny naukowej występuje wiele aspektów badawczych interpretujących znaczenia (treści) i formy słów wyrażających oba pojęcia. Celem tego artykułu jest omówienie językoznawczej interpretacji dwóch podstawowych pojęć z zakresu percepcji słuchowej, czyli DŹWIĘKU oraz MUZYKI. W pierwszej kolejności nastąpi ustalenie definicji leksemów *dźwięk* i *muzyka* odpowiadających tym pojęciom, a następnie wskazanie kolejnych językoznawczych odniesień i problemów interpretacyjnych tych leksemów. Należą do nich zakres znaczeniowy, postaci gramatyczne, relacje z innymi pojęciami oraz kolokacje.

2. Rozumienie leksemu *dźwięk*

Zgodnie z zapisami wielu słowników języka polskiego leksem *dźwięk* jako odpowiednik pojęcia DŹWIĘK bywa rozpatrywany z różnych punktów widzenia i staje się przedmiotem zainteresowania wielu dyscyplin naukowych. Wyraża to opracowanie hasłowe zawarte w „Wielkim słowniku języka polskiego PWN” (wsjp.pl), które zawiera następujące definicje:

1. Coś słyszalnego: *to, co jest postrzegane przez człowieka zmysłem słuchu jako wrażenie powstałe na skutek rzeczy dziejących się wokół niego.*
2. W fizyce: *drgająca fala akustyczna, która rozchodzi się w ciele stałym, cieczy lub gazie, powodując wrażenia słuchowe.*
3. W języku: *najmniejszy wymówiony składnik fonetycznej struktury wyrazu.*
4. W muzyce: *brzmienie o określonej barwie, wysokości i głośności.*

¹ pkladoczny@ajp.edu.pl, Katedra Współczesnego Języka Polskiego, Zakład Języka Polskiego, Wydział Humanistyczny, Akademia im. Jakuba z Paradyża.

² Więcej na ten temat można przeczytać w opracowaniach z psychologii poznawczej i psychoakustyki: Nęcka E., Orzechowski J., Szymura B., *Psychologia poznawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 277-318; Mitrinowicz-Modrzejewska A., *Akustyka psychofizjologiczna w medycynie*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1974, s. 41-66; Klawiter A., *O słyszeniu przedmiotów*, s. 327-339, [w:] Klawiter A., Nowak L., Przybysz P. (red.), *Umysł a rzeczywistość*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1999.

5. W filmie: *ogół efektów tworzonych na potrzeby przekazu muzycznego, telewizyjnego lub filmowego, których celem jest wywołanie określonych wrażeń słuchowych*³.

Z powyższych definicji wynika, że o dźwięku można mówić w dwóch lub nawet trzech aspektach. Pierwszy jest związany z fizyczną naturą materii dźwiękowej, czyli falą akustyczną, która w odpowiednich częstotliwościach działa na ludzkie ucho. Ten zakres obserwuje się dzięki aparaturze naukowej i opisuje się składowe tej fali, czyli częstotliwość, natężenie itd. Druga to wrażenia, jakie owa fizyczna natura dźwięku wywołuje w mózgu i umyśle człowieka. Ich konsekwencją jest rozpoznawanie głośności, wysokości, barwy czy struktury dźwięku, które wynikają z możliwości percepcyjnych i konceptualizacyjnych człowieka. Do tego drugiego aspektu odnoszą się zwykli ludzie. Między fizycznością a psychicznym obrazem dźwięku można odnaleźć bezpośrednie powiązania, ale do tego w grę wchodzi dodatkowe indywidualne i społeczne uwarunkowania. Indywidualne wynikają ze stanu narządu percepcji i osobistych preferencji⁴, społeczne natomiast są kształtowane przez wzorce interpretacyjne w danej kulturze lub subkulturze i dotyczą one nazywania określonych dźwięków oraz przypisywania im określonych interpretacji czy wartościowania⁵. Trzeci aspekt łączy oba wcześniejsze i dotyczy funkcjonalnej interpretacji dźwięków, np. w języku (interpretacja głosek) i w filmie (dźwięk towarzyszący w kinie i telewizji).

Przy analizach znaczenia *dźwięku* należy zwrócić uwagę, że jest to zagadnienie, nad którym językoznawcy pochylali się wielokrotnie i przy pracach tego rodzaju ujawniają się ogólne problemy definicyjne. Pierwszy dotyczy ogólności vs. precyzji definicji. W „Innym słowniku języka polskiego” można przeczytać, że *dźwięk to coś, co słyszymy*. Choć definicja wydaje się właściwa, nie jest ona zgodna z takimi zdaniem, jak: *Słyszę brata z sąsiedniego pokoju; Słyszę nadjeżdżający pociąg; Słyszę otwieranie drzwi przez mamę; Z naszego mieszkania codziennie słychać lotnisko*. W kolejnych zdaniach mamy tu do czynienia nie tyle z nazwami dźwięku (jak w zdaniu: *Słyszę skrzypienie drzwi*), ile z nazwami wykonawcy czynności, źródła dźwięku, czynności oraz miejsca, które zostały metonimicznie użyte zamiast samej nazwy dźwięku. Zastosowanie powyższej definicji (*dźwięk to coś, co słyszymy*) jest zbyt ogólne i wynika z uznania komponentu ‘słyszeć’ za uniwersalny i intuicyjnie zrozumiwały, tworzący język myśli ludzkiej opisany wcześniej przez Annę Wierzbicką⁶.

Drugi rodzaj definicji wykorzystuje określenia, które są nie mniej złożone semantycznie od wyjaśnianego. Według nich *dźwięk to: wszelkie wrażenie słuchowe (będące reakcją na bodziec zewnętrzny); brzmienie czegokolwiek; głos, szmer, hałas, zgrzyt, stuk itp.* (SD, USJP). Komponenty *reakcja* i *bodecie zewnętrzny* nie są intuicyjnie zrozumiałe, nie należą nawet do języka naturalnego, bo są to określenia specjalistyczne, stąd same

³ Definicje ze strony *Wielkiego słownika języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/19945/dzwiek> [data dostępu: 07.07.2023].

⁴ Tym zakresem badań zajmuje się psychoakustyka. Pisze o tym Moore B.C., *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, przeł. Sęk A. i Skrodzka E., PWN, Warszawa 1999 oraz Miśkiewicz A., *Wysokość, głośność, barwa: badanie wymiarów wrażeńiowych dźwięków muzycznych*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2002.

⁵ Por. Kładoczny P., *Co łączy nazwy dźwięków ze świadomością językową?*, „Język a Kultura”, t. 28, 2018, Świadomość językowa w ujęciu antropologiczno-kulturowym, s. 55-74.

⁶ Wierzbicka A., *Semantyka. Jednostki elementarne i uniwersalne*, przeł. Korzyk K. i Tokarski R., Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.

wymagają dalszego wyjaśnienia. Tego typu zabiegi stosuje się zazwyczaj, gdy brakuje sposobu na pełny naturalny opis.

W środowisku językoznawczym stosowane są także zapisy, które są bardzo precyzyjne, ale mogą się wiązać z dość hermetycznym językiem zapisu. Tego typu przykład dotyczy np. definicji przedstawionej przez S. Żurowskiego. Według tego autora na definicję *dźwięku* składa się następujący układ zdań:

(a) *coś_i, co_i jest takie, że może powodować, że coś_w dzieje się w czyichś_k uszach takiego, że nie może to_w się dziać w innej części czyjegoś_k ciała, i*

(b) *co_i powoduje, że ktoś_j może wiedzieć coś_l o czymś_i*⁷.

Definicja została oparta na prostych i naturalnie zrozumiałych komponentach *uszy, ciało, powodować* oraz *wiedzieć*. Problem w zrozumieniu może wynikać z wielokrotnego użycia komponentu *coś* o kilku odniesieniach (indeksy: *i, j, k, l, w*), z których *dźwiękiem* jest *coś_i*, kolejne natomiast to ludzie, podmiot percepcji, wiedza na podstawie percepcji słuchowej i zdarzenie w ludzkim uchu. Z zapisu jednoznacznie nie wynika, co się kryje pod indeksami, jest ona ponadto nakierowana na rozumienie dźwięku jako fali akustycznej⁸.

3. Zakres znaczeniowy, znaczenia szczegółowe i postać gramatyczna nazw dźwięków

Leksem *dźwięk* jest nazwą ogólną dla wielu określeń odnoszących się do wrażeń percepcji słuchowej. Synonimem dla rzeczownika *dźwięk* jest rzeczownik *odgłos*. Oba można połączyć z dowolnym źródłem dźwięku, by przekazać, że to źródło wytwarza wrażenia słuchowe. Różnica w znaczeniu między *dźwiękiem* a *odgłosem* jest taka, że *dźwięk* silniej kojarzy się z abstrakcyjnym rozumieniem dźwięku oraz wytworami instrumentów muzycznych, natomiast *odgłos* przeważnie ma odniesienie konkretne ze szczególnym nasileniem wrażeń słuchowych wywołanych ruchem przedmiotów⁹. W polu leksykalnym dźwięków znajduje się ponad czterysta nazw dźwięków w postaci rzeczownikowej¹⁰. Mają one różny zakres znaczenia, lecz wyraźnie można wskazać nazwy o znaczeniu szerszym, jak *buczenie, huk, pisk, skowyt, szum, wycie, zgrzyt*, które służą do oddania wielu różnych dźwięków. W języku jest też duży zbiór nazw o znaczeniu

⁷ Żurowski S., *Wyrażenia percepcji słuchowej w języku polskim*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 165.

⁸ Jeszcze bardziej skomplikowaną definicję można zaobserwować w książce Kładocznay P., *Semantyka nazw dźwięków w języku polskim*, t. 1, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2012, s. 129-130, która zawiera następującą eksplikację przeprowadzoną, ujmującą dźwięk jako zjawisko dwufazowe obejmujące falę dźwiękową i wrażenie słuchowe:

Dźwięk (coś₄₆)

1) *coś₄, co₄ jest dlatego, że:*

1a) coś₂ dzieje się z czymś_{1(a-n)}

1b) ktoś₁ robi coś₂ z czymś_{1(a-n)}

1c) ktoś₁ robi coś₂ ze sobą₁,

2) *(coś₄) może powodować, że w czyichś₂ uszach dzieje się coś₅ takiego, że nie może się to₅ dziać w innej części czyjegoś₂ ciała*

oraz

3) *coś₆, co₆ powstaje w kimś₂, dlatego że w czyimś₂ uchu zdarzyło się coś₅, i co₆ powoduje, że ktoś₂ wie coś₇ o czymś_{5zds}.*

⁹ Tamże, s. 502.

¹⁰ Tamże, s. 324.

szczegółowym, które wykorzystuje się zwykle do nazwania jednego lub dwóch wrażeń słuchowych. Są do dla przykładu nazwy odgłosów zwierzęcych (*beczenie, gęganie, kukanie, kwakanie, szczekanie*), instrumentów (*bębnienie, plumkanie, trąbienie*) czy mechanizmów (*klikanie, tykanie*).

Trzeba przyznać, że człowiek wykorzystuje nazwy dźwięków w sposób intuicyjny i funkcjonalny i nie trzyma się pod tym względem definicji słownikowych. Stosuje raczej podejście prototypowe, czyli podobieństwa do mentalnego wzorca. W sytuacji, gdy trzeba nazwać nowe zjawisko używa zazwyczaj starych słów w nowych kontekstach przy zachowaniu zasady, że rdzeń nazwy dźwięku najlepiej odpowiada nazywanemu zjawisku¹¹. W ten sposób Polacy mówią o *ryku lwa* czy *trąbieniu słonia*, choć tych dźwięków nie znają na co dzień. Zapożyczenia są tu dość rzadkie, choć obecne, np. *klik, beep, taps* i wiele starszych, np. *halas, harmider, rumor* czy *taraban*).

W sytuacji, gdy zaistnieje potrzeba oddania nowej sytuacji słuchowej, wykorzystuje się połączenia opisowe lub zastosowania metaforyczne. Połączenia opisowe polegają na wykorzystaniu leksemów o znaczeniu ogólnym (*dźwięk, odgłos*), do których przyłącza się dowolny rzeczownik, z którym skojarzone jest wrażenie słuchowe (*odgłosy słonia, dźwięki wiosny, odgłosy walki, dźwięki lotniska*). Ponadto, choć dźwięki mają przeważnie charakter ulotny, ale konkretny, dość regularnie spotyka się metaforyczne zastosowania nazw dźwięków. Przeważają w tej roli zastosowania nazw dźwięków zwierzęcych w kontekście odgłosów wydawanych przez człowieka z jednoczesnym dodaniem wartościowania negatywnego (*beczenie – ‘płacz’, rechot – ‘głośny śmiech’, ryk – ‘głośny płacz, krzyk’*)¹². W przypadku zastosowania nazw dźwięków typowych dla ludzi w odniesieniu do zwierząt zwykle zachodzi uniesienie, poetyckość i patos (*chichot mewy, wołanie puszczy*)¹³.

Nazwy dźwięków dość nieregularnie łączą w sobie znaczenia odnoszące się do dwóch zakresów. Pierwszy związany jest ze sposobem powstania dźwięku, a drugi z przenoszonymi przez nazwę odczuwanymi cechami wrażeniowymi. Przy pierwszej zależności można wskazać na: a) źródło dźwięku (*gęganie – gęś, kukanie – kukułka, miauczenie – kot, brzęk – metal, szkło, porcelana, szczęk – metal, bulgot – woda, furkot – materiał, skrzydła na wietrze, rzępolenie – skrzypce, plumkanie – fortepian, pianino*); b) rodzaj zdarzenia (*klepanie – uderzenie płaskim, pukanie – uderzenie w twarde, szuranie – ocieranie o coś nieregularnego, bulgotanie – gaz w cieczy, kichanie – kichający człowiek, klaskanie – uderzenie dłońmi o siebie*). Drugi zakres znaczenia przenoszony przez nazwy dźwięków związany z cechami wrażenia dotyczy następujących cech: a) głośność: *huk, krzyk, łoskot, wrzawa – szelest, szept, szmer – cisza*; b) wysokość: *gwizd, pisk, świst – bas, buczenie*; c) struktura: *gwizd, syk – bulgot – mruczenie, warkot – skrzypienie, zgrzyt*; d) długość trwania: *buczenie, huk, owacja – klaps, pstryk, tyknięcie*; e) krotkość: *stuk, stuknięcie – stukot, postukiwanie*; f) barwa: *brzęk, gong – stuk, szmer, ciamkanie, jęk*,

¹¹ Tenże, Kłodoczyński P., *Świadomość językowa użytkowników Internetu na tle Narodowego Korpusu Języka Polskiego w zakresie użycia nazw dźwięków*, s. 265-274, [w:] Steciąg M. i Bugajski M. (red.), *Świadomość językowa w komunikowaniu*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012.

¹² Tenże, Kłodoczyński P., *Co łączy i dzieli nazwy odgłosów zwierząt i ludzi?*, „Zoophilologica” 6, 2020, Mity – stereotypy – uprzedzenie, s. 283-284.

¹³ Tamże, s. 284.

stękanie, wycie; g) podobieństwo do głosek: *bzyczenie, chichot, dudnienie, fukanie, gęganie, syczenie*¹⁴.

Po szczegółowej analizie znaczenia nazwy, w tym szczególnie na podstawie jej użycia w znanych tekstach, można sformułować następującą przykładową definicję¹⁵:

Brzęk to:

dźwięk lub wiele dźwięków ciągłych i wibrujących wytworzonych przez:

- 1. obiekt metalowy, szklany lub porcelanowy, kiedy uderza o coś twardego i odbieranych jako wysokie;*
- 2. zwierzę owada, kiedy szybko rusza skrzydłami, najczęściej, kiedy leci;*
- 3. instrument strunowy (np. gitarę, harfę, fortepian) lub perkusyjny z częściami metalowymi (np. dzwonek, tamburyn), kiedy ktoś na nim gra;*
- 4. rzadko urządzenie, kiedy działa.*

Dla oddania wrażeń słuchowych wykorzystywane są wszystkie środki językowe, jakimi dysponują język. Preferowane dla odwzorowania dźwięków są wykrzykniki zawierające onomatopieczne rdzenie (*bum-bum, gę-gę, ko-ko-ko, piii*). Ich zastosowanie jest prostym przeniesieniem brzmienia dźwięku realnego do systemu językowego człowieka. Nie jest to rzeczywisty dźwięk, lecz jego językowy odpowiednik. Drugą postacią gramatyczną, w której dźwięki dobrze się realizują, jest czasownik, przeważnie zawierający onomatopieczny rdzeń i utworzony od wykrzyknika (*stuk – stukać, bum – bębnić, gę – gęgać*), choć nie jest to prosta zależność, gdyż wykrzykniki mają niestabilizowaną postać, często ich rodowód jest bardzo stary, a w wyniku rozwoju w języku doszło do wielu przekształceń fonetycznych. Czasowniki wprowadzają informacje na temat okoliczności zdarzenia dzięki formie fleksyjnej (czas, osoba, liczba), przyłączanych argumentach (*kto? stuka czym? w co?*) oraz formie słowotwórczej (*stukać, stukotać, stuknąć, postukiwać*). Z kolei rzeczownikowe nazwy dźwięków, które najczęściej wywodzą się od czasowników (choć mogą również od wykrzykników: *stuk, puk*), należy traktować jak rzeczy, czyli w tym przypadku jak obiekty powstające w zdarzeniach dźwiękowych. Dzięki zawartości rdzenia onomatopiecznego łączą one elementy brzmieniowe (*stukać – stuk, stukanie*), a wywodząc się od czasowników przenoszą także cechy zdarzeniowe (*postukiwanie czym? w co?*).

4. Pojęcie muzyki

Wbrew pozorom precyzyjne ustalenie znaczenia leksemu *muzyka* również nie należy do najprostszych. Można jednak powiedzieć, że intuicyjnie ludzie rozumieją, że muzyka odnosi się pewnego połączenia dźwięków. W „Wielkim słowniku język polskiego” definicja brzmi następująco: *kompozycja dźwięków wykonywana głosem lub na instrumentach muzycznych*. Autorzy ujęli połączenie pojedynczych dźwięków za pomocą komponentu ‘kompozycja’, a jako wyróżnik dodali aspekt zdarzeniowy w postaci głosu człowieka lub instrumentu muzycznego. Definicja ta nie budzi większych zastrzeżeń, choć ma zawężone znaczenie pod względem zakresu źródeł dźwięku. Nie mieszczą się w niej również

¹⁴ Tenże, Kłodoczný P., *Kategorie akustyczne w opisie semantycznym nazw dźwięku*, „Prace Filologiczne”, t. LXVI, 2015, s. 85-105.

¹⁵ Tenże, Kłodoczný P., *Semantyka nazw...*, t. 2, s. 278.

użycia metaforyczne, które dość często się pojawiają, ale tworzą one dodatkowe znaczenia, które słownik notuje.

Za wyjątkowo udane należy uznać opracowanie Sebastiana Żurowskiego, który podjął się analizy semantycznej leksemu *muzyka*. Rozpatrzył on wiele niuansów semantycznych, w których mogło pojawić się rozpatrywane pojęcie. W ostatecznym kształcie zaproponowana przez niego definicja, wygląda następująco: *cośi stworzone przez kogoś; po to, żeby można było tegoi słuchać i żeby z tego powodu ktośk czuł cośi*¹⁶. Z tej definicji wynika, że muzyka ma charakter autorski, jest wytworzona przez człowieka (jak dotąd), jest połączeniem dźwięków, ponieważ służy do słuchania, a celem jej powstania jest ogólnie określone przeżycie. Założenie należy uznać za słuszne, ponieważ muzyka nie obejmuje wyłącznie pięknych dźwięków, mogą one być także wesołe oraz smutne, zarówno imitujące i obrazujące, jak i przejmujące, mogą się również podobać i wywoływać złość¹⁷.

Co ciekawe, w słownikach języka polskiego zazwyczaj nie odróżnia się znaczenia *muzyki* od *melodii*¹⁸. W internetowej wersji „Słownika języka polskiego PWN”¹⁹ leksem *muzyka* został zdefiniowany jako: *ciąg dźwięków śpiewanych lub granych na instrumentach, tworzących pewną kompozycyjną całość; też: sztuka układania i wykonywania takich kompozycji*, natomiast *melodia* otrzymała definicję następującą: *ciąg następujących po sobie dźwięków, uporządkowanych według zasad tonalnych, rytmicznych i formalnych, tworzących pewną całość*. Z zapisu obu można wyciągnąć wniosek, że *muzyka* silniej odnosi się do sfery wykonawczej, przy skupieniu się *melodii* wyłącznie na sferze kompozycyjnej. Rozróżnienie znaczenia obu leksemów należy uznać za jeden z celów dalszych prac leksykologów.

5. Kolokacje *muzyki*

Kolejnym elementem niniejszego opracowania jest wskazanie głównych kolokacji leksemu *muzyka*. Działanie to służy temu, by zobrazować, jakie związki i relacje przywoływanego pojęcia ludzie wyrażają poprzez stosowane słowa. Za kolokacje uznaje się nieprzypadkowe połączenia międzywyrazowe występujące w rzeczywistości istniejących tekstach. Materiał poglądowy pochodzi z „Wielkiego słownika języka polskiego” z hasła *muzyka* z zakładki „Połączenia”²⁰ i obejmuje połączenia prawo- i lewostronne z rzeczownikami, czasownikami i przymiotnikami²¹.

¹⁶ Żurowski S., tamże, s. 172.

¹⁷ Leksem *muzyka* jest również wieloznaczny, gdyż odnosi się nie tylko do opisanego tu połączenia dźwięków jako wytworu działania, lecz także do dziedziny sztuki, artystycznej działalności i dzieła muzycznego, o czym pisała w swojej książce Biłas-Pleszak E., *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 58-61.

¹⁸ Taki stan notuje się zarówno w „Wielkim słowniku języka polskiego PWN”, jak i „Innym słowniku języka polskiego PWN”.

¹⁹ *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl.html> [data dostępu: 07.07.2023].

²⁰ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/2840/muzyka/5055445/rockowa> [data dostępu: 07.07.2023]. Nie jest to pełen zestaw kolokacji rzeczownika *muzyka*, który można uzyskać z narzędzi kolokacyjnych wielkich korpusów języka polskiego (np. Narodowego Korpusu Języka Polskiego lub Monco), lecz zbiór tzw. istotnych kolokacji potwierdzonych statystyką połączeń słów po odrzuceniu przypadkowych zestawień na podstawie materiału z „Narodowego Korpusu Języka Polskiego”.

²¹ Podobną czynność na poszerzonej bazie jednostek podstawowych o *tworzyć muzykę, wykonywać muzykę i odbierać muzykę*, przedstawiła Biłas-Pleszak E., op. cit., s. 62-83. Zwiększenie materiału skutkuje większą

Na podstawie kolokacji można wnioskować, że leksem *muzyka* odnosi się do zjawiska słuchowego. Potwierdzają to następujące połączenia typowe dla opisu dźwięków: a) z przymiotnikami i imiesłowami poprzedzającymi leksem wskazującymi na cechy wrażeniowe dźwięku: *głośna, hałaśliwa, hucząca, nastrojowa, skoczna muzyka*; b) z czasownikami prawostronnymi, które informują o zaistnieniu dźwięku: *muzyka brzmi, cichnie, dudni, gra, płynie, rozbrzmiewa, towarzyszy, urywa się*; c) z czasownikami lewostronnymi odnoszącymi się do percepcji oraz tworzenia i użytkowania dźwięków: *sluchać muzyki oraz grać, odtwarzać, przyciszyć, puszczać, włączać muzykę*; d) z nadrzędnymi rzeczownikami lewostronnymi określającymi typowe sytuacje wykorzystania dźwięków: *akompaniament, brzmienie, dźwięk, festiwal, koncert, rytm, takt muzyki*.

Drugi zakres kolokacji wskazuje, że muzyka przynależy do sztuki. Świadczą o tym przyłączenia współrzędne łączne ze spójnikiem *i*, w których drugi człon określa inny zakres sztuki: *muzyka i literatura, muzyka i malarstwo, muzyka i poezja, muzyka i śpiew*. Przyłączane czasowniki wskazujące na proces twórczy są kolejnym potwierdzeniem działań artystycznych: *komponować, tworzyć muzykę*. Kolejne zestawienie z czasownikiem *znać się na muzyce* oddaje sens rozbudowanego zakresu wiedzy związanego z muzyką. Podobną rolę należy przypisać połączeniom z nadrzędnymi rzeczownikami lewostronnymi, które dają wyobrażenie o szczególnym traktowaniu muzyki jako sztuki: *fan, gwiazdor, kompozytor, miłośnik, wielbiciel muzyki*. Dopelnieniem tego zakresu są połączenia z podrzędnymi rzeczownikami w dopełniaczu, które są nazwiskami wielkich twórców muzyki: *muzyka Bacha, Chopina, Kilara, Mozarta, Szymanowskiego, Wagnera*.

Kolejne kolokacje ujawniają cechy konotacyjne badanego leksemu. Najliczniej reprezentowane kolokacje dotyczą rodzajów, odmian i typów muzyki. Połączenie z nadrzędnym rzeczownikiem *gatunek muzyki* określa ogólnie istniejące podziały. Kolejne połączenia z podrzędnymi rzeczownikami prawostronnymi wskazują na współczesne gatunki popularne: *muzyka dance, disco, folk, funk, house, pop, rap, reggae, soul, techno* oraz sposobu wykonania: *muzyka grupy, orkiestry, zespołu*. W przeważającej większości kolokacjami są dołączane z prawej strony przymiotniki, które wydzielają a) zakresy współczesnej muzyki: *muzyka alternatywna, awangardowa, barokowa, bluesowa, country, dawna, eksperymentalna, elektroniczna, jazzowa, kameralna, nowoczesna, psychodeliczna, relaksująca, rockowa, romantyczna*; b) jej pochodzenie: *muzyka afrykańska, celtycka, country, cygańska, etniczna, folkowa, góralska, hinduska, irlandzka, klezmerska, kubańska, latynoska, podhalańska, tradycyjna, żydowska*; c) instrument i wykonanie: *muzyka chóralna, fortepianowa, instrumentalna, koncertowa, organowa, sesyjna, skrzypcowa, symfoniczna* oraz d) zastosowanie i przeznaczenie: *muzyka cerkiewna, dyskotekowa, filmowa, kościelna, młodzieżowa, nastrojowa, psychodeliczna, relaksująca, religijna, rozrywkowa, sakralna, taneczna, żałobna*.

Ostatnia grupa kolokacji służy wyrażeniu wartościowania związanego z leksemem *muzyka*. Wszystkie odnotowane przykłady to lewostronne przymiotniki, które wskazują na wartościowanie a) pozytywne: *ambitna, dobra, piękna, wielka, wspaniała, wzruszająca, znakomita muzyka*; b) negatywne: *kocia muzyka*.

liczbą uzyskanych danych, a odniesienie do połączeń *muzyki* ze wskazanymi czasownikami otwiera miejsca m.in. dla werbalizacji roli odbiorcy, wykonawcy, twórcy muzyki.

6. Rama semantyczna percepcji słuchowej

Cała leksyka, która opisuje nazwy dźwięków lub szerzej percepcję słuchową zwana jest polem leksykalnym danego wycinka rzeczywistości. Opis pola leksykalnego polega głównie na opisie znaczeń i wyrażeniu relacji hierarchicznych między leksemami²². Istnieje także zbliżone drugie podejście do opisu leksyki określonych doświadczeń. Polega ono na ujęciu rozpatrywanego zakresu poznawczego, w tym wypadku ludzkiego słyszenia, w sieć ustrukturyzowanych kategorii znaczeniowych. Tego typu relacje pojęciowe zwane są ramami semantycznymi²³. Leksemy *dźwięk* i *muzyka* należą do tej ramy semantycznej, a ich umieszczenie w odpowiedniej kategorii obrazuje ich miejsce w sieci pojęciowo-leksykalnych relacji²⁴. Ponadto rozumienie każdego z pojęć przynależnych do danej ramy wymaga odniesienia do całości²⁵.

Poniżej zostanie przedstawiona rama semantyczna percepcji słuchowej. Wynika z niej, że zjawisko słyszenia jest złożone i zawiera kilka charakterystycznych kategorii. Do zaistnienia słyszenia może dojść, gdy nastąpi wytworzenie dźwięku, które odbywa się dzięki zdarzeniu z określonym źródłem dźwięku. Następnym etapem jest zjawisko percepcji umożliwiające człowiekowi dostrzeżenie istnienia zjawisk słuchowych. W ten sposób ludzie postrzegają i konceptualizują dźwięki oraz rozpoznają rozmaite ich odmiany, w tym połączenia dźwiękowe, jakimi są *muzyka* i *melodia*. Tym, co dodatkowo wyróżnia dźwięki, również w świecie poznania zmysłowego, są cechy dźwięku, takie jak głośność, barwa, długość, wysokość, tempo i struktura. Tu również należy zauważyć, że rama związana z dźwiękami obejmuje dwa równoległe zakresy, jakimi są mowa i śpiew. Ponadto daje się dostrzec dodatkowe kategorie, które są silnie związane z percepcją słuchową i należą do niej obiekty, czynności, miejsca, instytucje oraz kompozytorzy muzyki.

Tabela 1. Rama semantyczna percepcji słuchowej

0. Zmysł	0. Zmysł	słuch
1. Zdarzenie	1.1. Zdarzenie	koncert, rozmowa
	1.2. Generator	krtień, buczek
	1.3 Wykonawca	chór, piosenkarz, trębacz
	1.4 Instrument	akordeon, bęben, dzwon
	1.5 Urządzenie odtwarzające	adapter, głośnik, telefon
2. Percepcja	2.1 Percypujący	publiczność, słuchacz

²² Trier J., *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Felde I*, Carl Winter, Heidelberg 1931. W polskim językoznawstwie pionierami badań nad polami leksykalnymi byli: Pisarek W., *Pojęcie pola wyrazowego i jego użyteczność w badaniach stylistycznych*, „Pamiętnik Literacki”, R. LVIII, 1967, nr 2, s. 493-516 oraz Tokarski R., *Struktura pola znaczeniowego (studium językoznawcze)*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Lublin 1984.

²³ Fillmore Ch.J., *Frame Semantics*, s. 111-137, [w:] The Linguistics Society of Korea (red.), *Linguistics in the Morning Calm*, Hanshin Publishing Co., Seoul 1982; Tenże, *Frames and the semantics of understanding*, „Quaderni di semantica” 1985, nr 6/2, s. 222-254; Fillmore Ch.J., Atkins B.T., *Towards a Frame-Based Lexicon: The Semantics of RISK and its Neighbors*, s. 76-101, [w:] Lehrer A., Kittay E.F. (red.), *Frames, Fields and Contrasts. New Essays in Semantic and Lexical Organization*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey 1992.

²⁴ Kładoczny P., *Rama interpretacyjna percepcji słuchowej*, s. 161-177, [w:] Filar D., Piekarczyk D. (red.), *Narracyjność języka i kultury*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014.

²⁵ Tokarski R., *Pola znaczeniowe i ramy interpretacyjne – dwa spojrzenia na język*, „LingVaria” 2006, nr 1, s. 35-46.

Dźwięk i muzyka w ujęciu językoznawczym

	2.2 Narząd percepcji	ucho
	2.2a. Stan narządu percepcji	głuchnąć, odzyskać słuch
	2.3. Percepcja	słyszeć, usłyszeć
	2.4. Czynność percepcji	słuchać, podsłuchiwać
	2.5. Jakość percepcji	niewyraźnie, wyraźnie
	2.6. Oddziaływanie percepcji	budzić się
	2.7. Dać się usłyszeć	słyszeć, słyszalny
3. Zaistnienie	3.1. Zaistnienie dźwięku	brzmieć, być nadawanym, rozleć się, wypełniać
	3.2. Droga dźwięku	daleki, dobiegać, dojść, nadciągać, sączyć się
4. Dźwięk	4.1. Dźwięk	bełkot, brzęk, dźwięk, stuk
	4.2. Czynność dźwiękowa	brzęczeć, chrzęścić, grać, stukać
	4.3. Dźwięk złożony	melodia, muzyka
	4.4. Brak dźwięku	bezgłośnie, cisza, głusza
	4.5. Dźwięk wykreowany	głos, majaczenie, omamy
	4.6. Zjawisko słuchowe	echo, rezonans, pogłos
5. Mowa	5.1. Czynność mowy	błagać, gadać, kłąć, mówić, rzec, powiedzieć
	5.1a. Czynność dźwiękowa mowy	krzyczeć, jękać się, szeptać
	5.2. Dźwięk mowy	głos, krzyk, szept
	5.3. Obiekt mowy	dowcip, kazanie, litania
6. Śpiew	6.1. Czynność śpiewu	kolędować, śpiewać
	6.2. Dźwięk śpiewu	baryton, bas, głos
	6.3. Obiekt śpiewu	aria, hymn, pieśń
7. Cechy dźwięku	7.1. Głośność	cichy, donośny, głośność, ogłuszający
	7.2. Barwa	bełkotliwy, buczący
	7.3. Długość	nieustanny, uporczywy
	7.4. Wysokość	cienki, wysoki
	7.5. Tempo	regularny, skoczny
	7.6. Struktura	równy, zgrzytliwy
8. Kategorie dodatkowe	8.1. Obiekt	petarda, płyta
	8.2. Czynność	dyrygować, komponować, skradać się
	8.3. Kompozytor	Bach, Chopin, Schubert
	8.4. Miejsce	izba przesłuchań, sala koncertowa
	8.5. Instytucja	radiostacja, Polskie Radio

Źródło: opracowanie własne²⁶.

²⁶ Jest to zmodyfikowana i uzupełniona wersja ramy percepcji słuchowej przedstawionej w książce: Kłodoczy P., *Semantyka nazw...*, t. 1, s. 91-96 oraz artykułach: tenże, Kłodoczy P., *Rama interpretacyjna...* i tenże, *Ramy interpretacyjne zmysłów we wczesnych i późnych powieściach Jerzego Pilcha*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego”, 4, 2018, s. 336-342.

7. Wnioski

Pojęcia DŹWIĘK i MUZYKA są reprezentowane w języku w postaci leksemów *dźwięk* i *muzyka*. Dla językoznawstwa podstawowym problemem badawczym jest ustalenie znaczenia każdego z leksemów oraz sporządzenie ich poprawnych definicji. W założeniu leksykologów i leksykografów powinno się stosować opis definicyjny możliwie prosty i zrozumiały dla niewykształconego użytkownika języka, a zarazem precyzyjny i jednoznaczny, jednak często spotyka się definicje mało precyzyjne, zbyt specjalistyczne lub operujące hermetycznym językiem opisu.

Kolejne zagadnienia dotyczą zakresu znaczeniowego leksemów oraz znaczeń szczegółowych słownictwa nazywającego dźwięki. Poszczególne nazwy mają charakter bardziej lub mniej ogólny. Jako leksemy o najszerszym znaczeniu należy uznać *dźwięk* i *odgłos*, a na przeciwnym biegunie znajdują się słowa nazywające pojedyncze odgłosy, jak *gęganie*, *tykanie*, *kichanie*. Istotna jest także postać gramatyczna leksemów oddających wrażenia słuchowe. Nazwy dźwięku to zarówno wykrzykniki, czasowniki, jak i rzeczowniki, a każda z części mowy akcentuje inne elementy znaczenia i wyraża inne potrzeby opisu: wykrzykniki naśladują w języku rzeczywiste dźwięki, czasowniki przedstawiają sytuacje powstania i zaistnienia dźwięku z różnymi okolicznościami tego zdarzenia, natomiast rzeczowniki służą oddaniu wytworu czynności dźwiękowych.

Znaczenie leksemu *muzyka* według polskiego opisu leksykograficznego jest bardzo bliskie, wręcz synonimiczne w stosunku do rzeczownika *melodia*. Należy zatem uznać, że istnieje potrzeba, aby dokładniej tę relację zbadać. Analiza kolokacji *muzyki*, umieszczonych w „Wielkim słowniku języka polskiego” jest w stanie zobrazować najważniejsze aspekty znaczenia rozpatrywanego rzeczownika. Potwierdza ona przynależność *muzyki* do nazw wyrażających zjawiska dźwiękowe, a ponadto ujawnia wiele cech konotacyjnych leksemu, w tym bogate rodzaje i odmiany muzyki, a także przypisane wartościowanie.

Rama semantyczna percepcji słuchowej służy rekonstrukcji tego doświadczenia w postaci sieci charakterystycznych kategorii i podkategorii semantycznych oraz zgromadzeniu leksyki wypełniającej te kategorie. Dzięki tym badaniom można ustalić, jakie miejsce wśród leksyki tego zakresu poznawczego zajmują rozpatrywane leksemy. Zarówno *dźwięk*, jak i *muzyka* należą do obiektów postrzeganych dzięki percepcji słuchowej i są ich najogólniejszymi nazwami.

Stosowane skróty

SD – Doroszewski W. (red.), *Słownik języka polskiego*, t. 1-11, Warszawa 1958-1969: www.doroszewski.pwn.pl [data dostępu: 17.07.2023].

USJP – Dubisz S. (red.), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 1-4, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2003.

Literatura

Bańko M. (red.), *Inny słownik języka polskiego PWN*, t. 1-2, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2000.

Biłas-Pleszak E., *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.

Fillmore Ch.J., Atkins B.T., *Towards a Frame-Based Lexocon: The Semantics of RISK and its Neighbors*, [w:] Lehrer A., Kittay E.F. (red.), *Frames, Fields and Contrasts. New Essays in Semantic and Lexical Organization*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey 1992, s. 76-101.

- Fillmore Ch.J., *Frame Semantics*, [w:] The Linguistics Society of Korea (red.), *Linguistics in the Morning Calm*, Hanshin Publishing Co, Seoul 1982, s. 111-137.
- Fillmore Ch.J., *Frames and the semantics of understanding*, „Quaderni di semantica”, 6/2, 1985, s. 222-254.
- Kładocznny P., *Co łączy i dzieli nazwy odgłosów zwierząt i ludzi?*, „Zoophilologica”, 6, 2020, Mity – stereotypy – uprzedzenie, s. 271-286.
- Kładocznny P., *Co łączy nazwy dźwięków ze świadomością językową?*, „Język a Kultura”, 28, 2018, Świadomość językowa w ujęciu antropologiczno-kulturowym, s. 55-74.
- Kładocznny P., *Kategorie akustyczne w opisie semantycznym nazw dźwięku*, „Prace Filologiczne”, LXVI, 2015, s. 85-105.
- Kładocznny P., *Rama interpretacyjna percepcji słuchowej*, [w:] Filar D., Piekarczyk D. (red.), *Narracyjność języka i kultury*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2014, s. 161-177.
- Kładocznny P., *Ramy interpretacyjne zmysłów we wczesnych i późnych powieściach Jerzego Pilcha*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego”, 4, 2018, s. 320-362.
- Kładocznny P., *Semantyka nazw dźwięków w języku polskim*, t. 1-2, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2012.
- Kładocznny P., *Świadomość językowa użytkowników Internetu na tle Narodowego Korpusu Języka Polskiego w zakresie użycia nazw dźwięków*, [w:] Steciąg M., Bugajski M. (red.), *Świadomość językowa w komunikowaniu*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012, s. 265-274.
- Miśkiewicz A., *Wysokość, głośność, barwa: badanie wymiarów wrażeniowych dźwięków muzycznych*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2002.
- Mitrinowicz-Modrzejewska A., *Akustyka psychofizjologiczna w medycynie*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1974.
- Monco: www.monco.frazeo.pl [data dostępu: 17.07.2023].
- Moore B.C., *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, tł. Sęk A. i Skrodzka E., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Narodowy Korpus Języka Polskiego: www.nkjp.pl [data dostępu 17.07.2023].
- Nęcka E., Orzechowski J., Szymura B., *Psychologia poznawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Pisarek W., *Pojęcie pola wyrazowego i jego użyteczność w badaniach stylistycznych*, „Pamiętnik Literacki”, R. LVIII, 1967, nr 2, s. 493-516.
- Słownik języka polskiego PWN*: www.sjp.pwn.pl [data dostępu: 17.07.2023].
- Tokarski R., *Struktura pola znaczeniowego (studium językoznawcze)*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Lublin 1984.
- Trier J., *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Felde I*, Carl Winter, Heidelberg 1931.
- Wielki słownik języka polskiego*: www.wsjp.pl [data dostępu: 17.07.2023].
- Wierzbicka A., *Semantyka. Jednostki elementarne i uniwersalne*, tł. Korzyk K., Tokarski R., Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Żurowski S., *Wyrażenia percepcji słuchowej w języku polskim*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

Dźwięk i muzyka w ujęciu językoznawczym

Streszczenie

Dla językoznawstwa dźwięk i muzyka to pojęcia, które trafiają do języka w postaci leksemów. W polu zainteresowań tej dyscypliny naukowej występuje wiele aspektów badawczych opierających się na znaczeniu (treści) i formie słów wyrażających oba pojęcia. Podstawową potrzebą w tym obszarze jest opracowanie definicji każdego z leksemów na podstawie użycia w tekstach oraz w wyniku pogłębionej refleksji badacza. Jak można się zorientować, leksem *dźwięk* przysparza wielu problemów związanych z ustaleniem zakresu znaczenia słowa (definicje zbyt ogólne, definicje oparte na wiedzy naukowej) oraz z zastosowaniem języka definiowania, który może przyjąć postać hermetycznego opisu specjalistycznego lub zawierać niezrozumiałą terminologię naukową. W przypadku leksemu *muzyka* istnieje nierozwiązany dotąd problem rozdzielenia zakresu znaczeń *muzyki* i *melodii*, gdyż oba rzeczowniki są definiowane w słownikach języka polskiego właściwie jako synonimy.

Nazwy danego wycinka rzeczywistości są różnorodne i przyjmują różne postaci gramatyczne. Językoznawstwo stara się zebrać i uporządkować wszystkie znane w danym języku słowa. Pierwszy zakres prac służy ustaleniu relacji w polu leksykalnym, by ustalić, które słowa są ogólne i nadrzędne, a które odnoszą się do bardziej szczegółowego opisu. W wyniku tego można uznać, że leksemy *dźwięk* i *odgłos* to synonimy o znaczeniu najbardziej ogólnym, którym towarzyszy słownictwo bardziej szczegółowe o różnym stopniu precyzji (*brzęk* – uderzenie metalu, szkła lub porcelany; *gęganie* – odgłos gęsi). Językoznawstwo notuje również nowe użycia metaforyczne, które w przypadku nazw dźwięków często są wykorzystywane na przenoszenie nazw pierwotnie opisujących odgłosy zwierząt na ludzi przy jednoczesnym nadaniu wartościowania negatywnego. Słowa oddające rzeczywistość przyjmują także różną postać gramatyczną, dzięki czemu przyczyniają się do precyzyjniejszego wyrażenia myśli. Wykrzykniki onomatopieczne służą naśladowaniu dźwięków w języku, czasowniki przedstawiają sytuację ze względu na okoliczności, a rzeczowniki ujmują dźwięki jako wytwory czynności dźwiękowych.

Na przykładzie kolokacji rzeczownika *muzyka* można zobrazować, jak w języku dochodzi do wskazania związków i relacji przywołanego pojęcia. Dzięki charakterystycznym prawo- i lewostronnym połączeniom rzeczownikowym, przymiotnikowym i czasownikowym danego leksemu przedstawionym w „Wielkim słowniku języka polskiego PWN” można potwierdzić najważniejsze elementy znaczenia i jego wykładniki. Na tej podstawie można uznać, że człowiek ujmuje muzykę jako sztukę i przestrzeń działań artystycznych. Najliczniejsze połączenia dokumentują złożoność muzyki, jej zakresy, podziały, gatunki i style, a także sposób jej wykonania, zastosowanie i przeznaczenie. Ponadto dzięki kolokacjom można śledzić wartościowanie przypisywane muzyce. Jest ono w przeważającym stopniu pozytywne, ale notuje się także przywołania negatywne. *Dźwięk* i *muzyka* to słowa, które służą do oddania wrażeń słuchowych. Razem z całym słownictwem przeznaczonym do opisu percepcji słuchowej tworzą tzw. ramę semantyczną percepcji słuchowej. Każdą ramę tworzą kategorie i podkategorie semantyczne powiązane z doświadczeniem określonego zakresu poznawczego, a wypełniają ją leksemy, które służą wyrażeniu danej kategorii. Dzięki przedstawieniu pełnej ramy percepcji słuchowej można wskazać miejsce *dźwięku* i *muzyki* w całym doświadczeniu poznawczym i w ten sposób przyczynić się do lepszego zrozumienia ich znaczenia.

Słowa kluczowe: dźwięk, muzyka, znaczenie, kolokacja, rama semantyczna

Muzyka a intelekt, emocje i relacje. Śpiew i jego rola w funkcjonowaniu człowieka

1. Mechanizmy fizyczne i biologiczne powiązane z muzyką

W codzienności towarzyszy nam wiele bodźców, które pozwalają rozpoznać otaczający nas świat. Abyśmy mogli je odebrać posługujemy się narzędziami, w które wyposażyla nas natura – zmysłami. Słuch to zmysł, który szczególnie zajmuje nas podczas analizy zjawisk muzycznych. Odbiór i przetwarzanie bodźców akustycznych to skomplikowany zbiór czynności anatomicznych i fizjologicznych naszego organizmu.

Podstawą naszego rozważania jest dźwięk będący wrażeniem słuchowym wywołanym falami akustycznymi, a te z kolei powstają na skutek drgania cząsteczek rozchodzących się w przestrzeni. Dodać trzeba, że dźwięki powstają tylko w odpowiednich warunkach umożliwiających powstawanie naprężeń np.: powietrze, cieczach, gazach, a nawet w niektórych ciałach stałych; dźwięk nie powstanie w próżni (np. w kosmosie), gdyż brakuje tam cząstek mogących zostać wprowadzonych w drgania. Z punktu widzenia fizyki częstotliwość i amplituda drgań to podstawowe właściwości, dzięki którym rozróżniamy informacje słuchowe. Częstotliwość to liczba cykli (odległości szczytu jednej fali od szczytu drugiej) wykonywanych przez falę w odpowiednim czasie i mierzona jest w hercach (Hz). I właśnie częstotliwość wyznacza poziom głośności dźwięku. Słyszymy pasmo od 20 Hz (dźwięki bardzo niskie) do nawet 20 000 Hz (dźwięki ekstremalnie wysokie). Amplituda, czyli wysokość wychylenia fali dźwiękowej odpowiada za odbieraną przez nas głośność. Im większa jest wysokość fali, tym głośniejsze dźwięki, natomiast fala niska generuje dźwięki ciche. Poziom głośności mierzony jest w decybelach (dB) i 120 dB uznaje się za granicę, poza którą odczuwamy ból podczas słuchania. Oprócz wysokości i głośności definiujemy też barwę dźwięku, która powstaje wskutek złożonych kombinacji i powiązań tychże. Dźwięki słyszymy jako pojedyncze lub ciągi, ich układy, sekwencje².

Usłyszeć dźwięk możemy, gdy przejdzie on kilka etapów przetwarzania poprzez centralny układ słuchowy. Najpierw kolejno ucho zewnętrzne, gdzie przez kanał słuchowy fala dźwiękowa trafia do błony bębenkowej, której drgania aktywizują młoteczek, kowadełko i strzemiączko (najmniejsze kości układu kostnego człowieka znajdujące się w uchu środkowym), aby dalej przetransportować je do ślimaka, którego płyn przenosi drgania do komórek włosowatych. Na tym etapie drgania zamieniają się w impulsy elektryczne, które poprzez nerw słuchowy trafiają do pnia mózgu. Na szlaku słuchowym impulsy elektryczne poddawane są wnikliwej analizie, aby rozpoznać wielowarstwowość informacji (ton, barwa, wysokość, harmonia). Za szczegółową analizę na wyższym poziomie odpowiada kora słuchowa umiejscowiona w płatach skroniowych po obu stronach mózgu³.

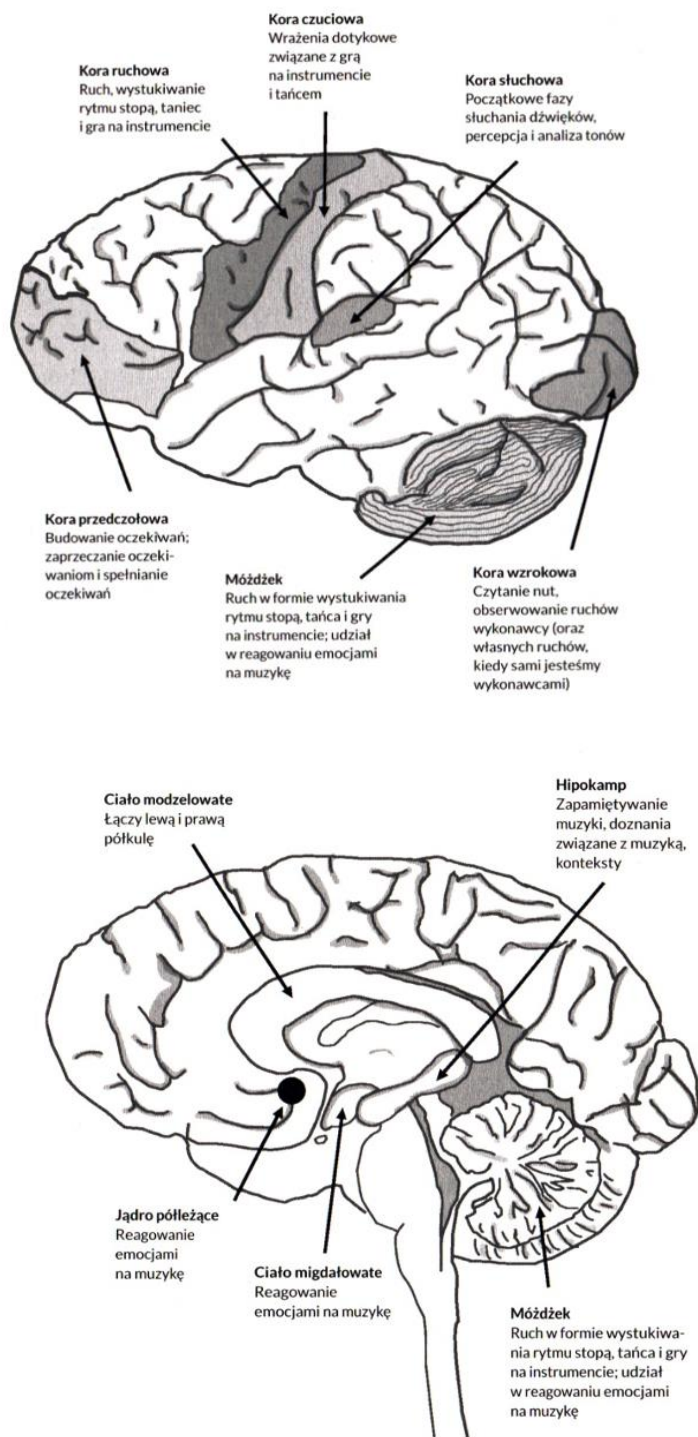
¹ Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, ORCID 0000-0001-7918-9958.

² Karwowska D., Kudlik A., *Neurofizjologiczne mechanizmy odbioru i przetwarzania muzyki*, [w:] Czerniawska E. (red.) *Muzyka i my*, Wydawnictwo Difin SA, Warszawa 2012, s. 12-14.

³ Tamże, s. 15-18.

W bardzo ogólny sposób możemy określić funkcje poszczególnych części mózgu, który dzieli się na cztery płaty: czołowy, skroniowy, ciemieniowy i potyliczny oraz mózgdżek. Badania i publikacje ostatnich lat wyraźnie pokazują, że nie ma konkretnego punktu w mózgu, który odpowiada za definiowanie zjawisk muzycznych. Poszczególne podsystemy odpowiadają za różne aspekty poznania. Analiza dźwięku na poziomie odsłuchu, jak i tworzenia muzyki ma charakter rozproszony, więc w proces ten zaangażowane są wszystkie ośrodki mózgu. Badania nad funkcjonowaniem mózgu trwają nieustannie i naukowcy nadal nie są zgodni co do ich rezultatów. Im bardziej wnikliwie podchodzą do poszczególnych etapów analizy, tym więcej znajdują współzależności pomiędzy obszarami mózgu i ich jednoczesnej aktywności w przypadku bodźców muzycznych. Badania prowadzone są ze względu na trzy główne obszary aktywności: słuchanie, wykonywanie i komponowanie muzyki. W tym podziale jest jeszcze twórcza improwizacja oraz dyrygowanie (jednoczesne słuchanie i koordynowanie)⁴. Mózgowej analizie podlega niezwykle obszerny zakres elementów muzycznych: wysokość dźwięków, odległości między nimi, ich intonacja, głośność oraz umieszczenie ich w przestrzeni; rytm i tempo, barwa dźwięku, w tym instrumentarium; wielogłosowość faktury oraz przynależność tonów do poszczególnych linii melodycznych i głosów. W przypadku wykonawstwa nie można zapomnieć o podstawach manualnych i motoryce ruchów, koordynacji napięć mięśniowych; zaangażowaniu wzroku i przetwarzaniu obrazu podczas rozszyfrowywania zapisu nutowego; dostosowywaniu indywidualnych czynności do zadań zespołowych w przypadku wykonań kameralnych, orkiestrowych lub chóralnych. Improwizując, kreujemy nowe warstwy dźwiękowe w oparciu o już istniejące, dopasowujemy je pod względem harmonicznym, stylistycznym lub układamy dość abstrakcyjnie, zachowując jednak podstawowe wyznaczniki formy wzorcowej kompozycji. Potrzebna jest więc retrospekcja wrażeń pamięciowych i planowanie nowych warstw w oparciu o już zapamiętane. W muzyce wokalne oprócz odczytu warstwy nutowej zachodzi dodatkowa potrzeba w postaci odczytu tekstu, a wszystko wymaga wygenerowania dźwięku z własnego organizmu – co jest procesem łączącym oddychanie, pracę strun głosowych, uruchomienie rezonansu oraz dykcji związanej z wieloma elementami budowy jamy ustnej.

⁴ Strzelecki M., *Neuronalne korelaty muzycznej aktywności*, [w:] Bogucki M., Foltyn A., Podlipniak P., Przybysz P., Winiszewska H. (red.), *Neuroestetyka muzyki*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 20-21.



Rysunek 1 i 2. (Levitin D.J., *Zasłuchany mózg*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 292-293)

Rysunki 1 i 2 to ilustracje pokazujące funkcje części mózgu w kontekście analizy bodźców muzycznych, a wykonane zostały przez Daniela L. Levitina na podstawie ilustracji Marka Tramo opublikowanych w czasopiśmie „Science” w 2001 roku, ale autor dokonał zmian uwzględniających późniejsze badania.

Emocje to aspekt, który wyjątkowo mocno towarzyszy doznaniom muzycznym. Można śmiało powiedzieć, że ich odczuwanie jest dużo mocniejsze niż w przypadku obcowania z innymi dziedzinami sztuki. Muzyka w swym całokształcie rzadko posługuje się obrazem czy sugestią słowa. To, co wywołuje emocje podczas styczności z muzyką opiera się na wrażeniach abstrakcyjnych, pochodzących z samej tylko wyobraźniowej i czuciowej sfery odbioru. Badania bazują na obserwacji pomiarów tomografu komputerowego, ciśnienia, tętna, reakcji skórnych (dreszcze, ciarki, pocenie się), mimiki twarzy, testów samoopisowych, dzienniczków doznań emocjonalnych, reakcji ciągłych badanych w warunkach najbardziej zbliżonych do naturalnych, np. podczas koncertu muzyki poważnej lub podczas jej komponowania lub wykonywania⁵. W czasie słuchania muzyki możemy doznawać całej gamy różnorodnych uczuć, takich jak przyjemność, spokój, radość, euforia, wzniosłość, duma, niepokój, rozczarowanie, smutek, przygnębienie; nierzadko uczucia doprowadzają nas do łez, którym towarzyszy łkanie. Świadomość fizycznych reakcji organizmu na dźwięki wykorzystywana jest w kinematografii, gdzie z obrazem na ekranie współgra przemyślane napisana ścieżka dźwiękowa w celu wzmocnienia emocji, co w rezultacie wspomaga przeżywanie i zapamiętywanie treści filmu. Podobnie rzecz ma się w przypadku muzyki będącej elementem gier komputerowych, reklam lub odtwarzana jest podczas zakupów w centrach handlowych. Najczęściej muzyka towarzyszy nam podczas codziennych czynności, jednak zdarza się nam, że pewne fragmenty muzyczne pojawiają się w związku z jakimś traumatycznym wydarzeniem i tak są kojarzone podczas ich odsłuchiwania lub nawet na samo wspomnienie o nich. Szczególnym działem, gdzie powiązanie muzyki i emocji ma pierwszorzędne znaczenie, jest medycyna, wykorzystująca muzykę w leczeniu bólu lub urazów psychicznych.

2. Muzyka i jej funkcje społeczne

Patrząc ogólnie na funkcję muzyki, trzeba sobie uświadomić, że człowiek musi zostać odpowiednio pokierowany, wychowany, by potrafił zauważyć sens jej istnienia w jego życiu i sposób jej postrzegania w różnych warunkach. Oprócz działania asemantycznego – muzyki działającej samej w sobie, jest ona również integralnym składnikiem procesu społecznego. Nie można pominąć warunków kulturowo-społecznych wpływających mocno na sposób odbierania muzyki, rozumienia jej, tworzenia, jak i zachowania się w jej obecności. Wiąże się ona przecież z ustalonymi rytuałami, aby słuchacz mógł się odnaleźć w konkretnej muzycznej sytuacji. Bo przecież inaczej zachowujemy się na koncercie muzyki poważnej w filharmonii w opozycji do koncertu rozrywkowego w klubie bądź sali widowiskowej, inaczej muzykujemy w kościele, odmiennie słuchamy dźwięków podczas podróży prywatnej czy w środkach komunikacji zbiorowej, jeszcze inaczej w kawiarni lub na rodzinnym spotkaniu. Kontekst ten jest bardzo istotny, a widzimy rozszerzenie możliwości percepcji w momencie słuchania czynnego – wtedy, gdy rodzaj i aktywność słuchania wybieramy sami albo biernego – kiedy jesteśmy niejako skazani na odbiór dźwięków w kawiarniach czy centrach handlowych, gdzie

⁵ Chelkowska-Zacharewicz M., Kaleńska-Rodzaj J., *Psychologia muzyki*, PWN, Warszawa 2020, s. 105-125.

zazwyczaj nie mamy wpływu na wybór słuchanego repertuaru⁶. Nie można pominąć znaczenia ery mediów masowych, podczas której posiadamy nieograniczony dostęp do wszelkiego rodzaju muzyki. Klasa urządzeń odsłuchowych daje nam możliwość odbioru dźwięków w najwyższej jakości, także poprzez słuchawki, dzięki którym możemy odseparować się od otoczenia i zaspokoić nasze potrzeby audiofilskie.

Obserwując różnorodne role muzyki, jako pierwszą można wymienić jej funkcję estetyczną mającą wpływ na kształtowanie poczucia piękna oraz pozytywnych wrażeń. Dzięki muzyce możemy się również komunikować na poziomie nadawca-słuchacz. Znaczący jest również kontakt pomiędzy samymi odbiorcami, gdzie może dojść do procesu utożsamiania się z konkretnym typem muzyki, co szczególnie zaobserwować można w przypadku subkultur, w ramach których wokół muzyki tworzą konkretny zbiór zachowań, sposób komunikacji, a nawet światopogląd. Muzyka może towarzyszyć również wielu okolicznościom politycznym, religijnym czy innego rodzaju imprezom masowym. Wykorzystywana jest również jako czynnik terapeutyczny w muzykoterapii, czy jako podmiot w procesie inkluzji społecznej. Najlepszym tego przykładem jest El Sistema – system muzykowania w Wenezueli, dostępny na koszt państwa dla wszystkich dzieci pochodzących z najniższych warstw społecznych (slumsów). Dzieci poprzez udział w nauce gry na instrumentach, kolejno muzykowaniu zespołowym, tworzą w rezultacie orkiestry regionalne. Orkiestra Simona Bolívara to Narodowa Orkiestra Wenezueli, której muzycy wywodzą się właśnie z El Sistema.

Już w starożytności podkreślało się wychowawczą rolę muzyki. Była ona podstawą kształtowania szlachetnego, mądrego, wrażliwego na piękno obywatela. Muzyka utożsamiana była z cnotą, a matematyczny ład, porządek i harmonia dawały podstawę prawidłowego współdziałania jednostek, jak i całego społeczeństwa. Poprzez wieki kompozytorzy świadomie podkreślali znaczenie kultury muzycznej w rozwoju społecznym, a środowiska tworzyły odpowiednie warunki do tworzenia, czynnego muzykowania oraz jej odbioru. Nie bez przyczyny jako kluczowe uważa się wychowanie przez muzykę już od najmłodszego wieku człowieka, a programy przedszkolne od wielu lat uznają za kluczowe aktywności związane muzykowaniem poprzez ruch, słuchanie czy improwizowanie. Czas pomiędzy 3. a 10. rokiem życia człowieka stanowi najważniejszy etap w procesie rozwoju słuchu muzycznego. Podkreśla się rolę muzyki w procesie kształcenia intelektualnego, psychicznego i motorycznego. Wzmacnia zdolności językowe, matematyczne, koordynacyjne i sprawnościowe⁷. Wspólne muzykowanie w środowisku rodzinnym i szkolnym pozwala na współpracę w grupie, dyscyplinę, synchronizację działań, co ogólnie wzmacnia stosunki społeczne⁸.

3. Muzyka i jej związek z relacjami międzyludzkimi

Muzyka w zapisie nutowym to zwykła grafika, zestaw znaków ułożonych w określonym porządku. Aby było ją jednak słycać, potrzebny jest wykonawca, odtwórca, interpretator. Lecz by była doskonała potrzebny jest wykwinny artysta. Muzyk jest nie tylko znakomicie wykształcony, biegły technicznie, obdarzony znakomitą słuchem, nieska-

⁶ Jabłońska B., *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 30-43.

⁷ Lach-Rosocha J., *Wybrane aspekty wpływu muzyki na kształtowanie się procesów logicznego myślenia w ujęciu teoretycznym*, [w:] Nowak B., Knapik M., Sacher W.A. (red.), *Edukacyjny aspekt uczestnictwa w kulturze muzycznej*, Wyższa Szkoła Administracji, Bielsko-Biała 2007, s. 16-24.

⁸ Górniok-Naglik A., *Muzyka a rozwój małego dziecka*, [w:] Dymara B. (red.), *Dziecko w świecie muzyki*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2000, s. 53-70.

zitelny intonacyjnie. Potrzebna jest też jego wrażliwość, emocjonalność, intensywność odczuwania, głęboka świadomość treści i celu, wyjście ponad ego. Ale artysta nie spełnia się jednak w samotności. Potrzebuje on interakcji. Niezbędny jest słuchacz, odbiorca otwarty na przyjęcie wielkiego zbioru zjawisk fizycznych oraz tego, co rozedrgane w energii szczególnie potraktowanych dźwięków. Słuchacz, którego wszystkie cząsteczki ciała zdają się przejmować ten strumień przesyłu. Wtedy nieuchronnie rodzi się relacja. Więż artysty zatraconego w muzyce i odbiorcy chłonącego falę piękna. Czy ta relacja to nie czułość? Wspólne doświadczanie cudu żywego dźwięku. To nie tylko zwykły kontrakt brzmienia i percepcji. To ufność ubrana w melodię i tkliwość. Współodczuwanie sprawcy i obdarowanego.

Nie tak trudno jest odnieść się do dzieła opatrzonego tekstem, kiedy wprost dane nam jest wiedzieć: kiedy jesteście świadkami opisaney historii, bohaterów, uczuć. Śledzimy muzykę, dopasowując ją do treści konkretnego programu. Jesteście świadkami opowieści operowych albo podążamy za programem dzieła muzycznego, który w swym tytule lub wstępie zawiera opis snutej historii. Odkrywamy akuratność interpretacji, trafność frazowania, dostosowanie zabiegów muzycznych w przekazywaniu treści, bogactwo retoryki muzycznej. Ileż bardziej skomplikowane jest współodczuwanie muzyki obiektywnej. Bo cóż mówi nam nazwa symfonia czy koncert. To tylko forma, a dopiero wewnątrz niej znajdziemy przestrzeń dla wyobraźni pobudzanej przez moc różnorodności interpretacji. I to właśnie intensywność współodczuwania artysty i odbiorcy, przeżywania wykonania i przyjmowanie strumienia złożonego z muzyki i energii.

Kiedy jesteście świadkami prezentacji koncertowej, nie możemy pominąć całego istotnego procesu przygotowań poprzedzających moment finalny. Mając na uwadze zespół muzyków, począwszy od duetu, na orkiestrze czy chórze skończywszy, obserwujemy pracę organiczną opierającą się na wiedzy, umiejętnościach oraz relacji pomiędzy odtwórcami. Zazwyczaj pojawia się lider, charyzmatyczny przywódca, osoba, od której zależy atmosfera pracy, przeżywania, mniej lub bardziej twórczego odtwarzania. Przywódca kompetentny, rzeczowy, muzyczny, nieprzeciętnie utalentowany. Zdystansowany lub uczuciowy. Bo przecież tak bardzo ważna jest relacja osób współtworzących dzieło. To nie tylko profesjonalizm wykonania. To też elementy relacji, które na jakość przekazu mają bardzo istotny wpływ. Sama, będąc przez lata szefem wielu muzycznych zespołów ludzkich, utwierdziłam się w przekonaniu, że człowieczeństwo jest dla mnie wartością nadrzędną. Człowieczeństwo w muzyce to nie tylko wiedza, uczciwość, zaufanie, odpowiedzialność. To też czułość, ciepło, bliskość, przyjaźń. Czułość to aspekt wyjątkowo uszlachetniający proces współtworzenia. Wpływający na burzenie murów, niwelowanie uprzedzeń, otwierający zaufanie, pobudzający chęci, wzbudzający entuzjazm, budujący pasję. Czuła więź między muzykami tworzy dzieło o szczególnej energii, która w niepowtarzalny sposób emanuje na odbiorców. Jakże uniesieni wychodzimy z koncertu, który prócz muzyki udzielił się nam swoistym klimatem, mistyczną energetyką, która prócz absorpcji materii dźwiękowej pozostawiła odczucie głębokiego duchowego przeżywania, co skutkuje długim pozostawaniem w naszej pamięci. Umieszcza je w kategorii głębokich i niezapomnianych. Myślę, że tak przebiega najlepsza droga utworu muzycznego od twórcy do odbiorcy. A główny ciężar jakości spoczywa właśnie na czułości.

4. Śpiew i jego rola w funkcjonowaniu organizmu ludzkiego

Profesor Jerzy Vetulani – ceniony neurobiolog, psychofarmakolog – mocno podkreśla rolę śpiewu w życiu każdego człowieka. Według niego muzyka poprawia stan intelektualny społeczeństwa w związku z działaniem wszystkich partii mózgu podczas obcowania z muzyką. Dzieci uczące się w szkołach muzycznych uczą się przedmiotów, do których większość społeczeństwa nie ma na co dzień dostępu np.: kształcenia słuchu czy harmonii. Podkreśla, że ludzie bazujący na edukacji muzycznej mają lepsze wyniki w pracy, wyróżnia tu m.in. pracowników akademickich⁹. Na szczególne wyróżnienie zasługuje jego zdaniem śpiew, tak solowy, jak i grupowy, w którym upatruje największe walory. Przede wszystkim stawia na zdrowotną rolę śpiewu, który poprawia koncentrację, dotlenia organizm, wpływa na stany emocjonalne, uczy asertywności – niejednokrotnie pomaga przełamywać treść, a podczas śpiewania zbiorowego uczy dyscypliny i współpracy, a często również odstresowuje.

Naukowcy z Oxford Brookes University w 2013 roku przeprowadzili badania, w wyniku których dowiedzieliśmy się, że śpiewanie w chórze może być bardzo korzystne dla psychicznego samopoczucia. Tworzenie muzyki za pomocą kilku odrębnych głosów, które w pewnym momencie stają się jednością, może też jednocześnie oddychanie, pulsowanie rytmu, poruszanie się – to wszystko ma wpływ na tworzenie wspólnoty¹⁰, poczucie przynależności. Muzyka – jako czułe spoiwo materii dźwiękowej i potencjału ludzkiego. Spośród uprawianych zawodów lub hobby, to zajęcie najbardziej wszechstronnie wpływające na inteligencję, układ nerwowy, budowanie więzi społecznych, poczucie przynależności. Może być też czynnikiem wpływającym pozytywnie na postrzeganie rzeczywistości i poprawiającym samopoczucie. Spośród przebadanych muzyków śpiewających solo, drużyn sportowych oraz osób śpiewających w chórze, to właśnie ci ostatni deklarowali największe zadowolenie z życia i poczucie szczęścia.

Sama od początku mojej pracy zawodowej angażuję się w prowadzenie różnego rodzaju chórów: dziecięcych (przy szkole ogólnokształcącej), dziecięcych w szkole muzycznej, młodzieżowych (szkolnych i pozaszkolnych), amatorskich dojrzałych i seniorskich, zawodowych (Chór Polskiego Radia). Jako praktyk mogę po 27 latach pracy powiedzieć, że dość dobrze znam specyfikę prowadzenia zespołów wokalnych o różnym charakterze. Potrafię profesjonalnie kształtować emisję głosu, dostosowując ją do potrzeb wieku wykonawców, uporządkować intonację i harmonię pomiędzy głosami, ustawić właściwie proporcje pomiędzy głosami (grupami głosów), przeprowadzić pracę dykcyjną, ułożyć właściwie interpretację tekstu biorąc pod uwagę jego prozodię oraz znaczenie, wydobyć sens poprzez odpowiednie dopasowanie kontekstu muzycznego, utworzyć dobrze brzmiący zespół śpiewaczy realizujący wszystkie elementy techniczne, składające się na profesjonalne wykonanie. Pozostaje jeszcze coś, co nadaje prezentacji charakter, emocjonalność, energetykę, co nie mieści się w czysto racjonalnym podejściu do wykonawstwa zbiorowego. W tym momencie należy podkreślić czynnik międzyludzki, atmosferę panującą podczas wspólnych prób muzycznych, porozumienie mentalne pomiędzy chórzystami, poczucie wspólnoty, świadomość odpowiedzialności zbiorowej za tworzone dzieło. To coś, czego nie ma w nutach. Ton tej współpracy często nadaje szef – chórmistrz

⁹ <https://mimowszystko.org/aktualnosci/muzyka-robi-naszym-mozgiem/> [data dostępu: 14.06.2023].

¹⁰ <https://naukawpolsce.pl/aktualnosci/news%2C398450%2Cspiewanie-w-chorze-poprawia-samopoczucie.html> [data dostępu: 9.06.2023].

i jego sposób komunikowania się ze śpiewakami ma ogromne znaczenie w uzyskaniu ostatecznego obrazu wykonywanego utworu.

Szczególny rodzaj pracy w mojej działalności ma Lusławicka Orkiestra Talentów – program edukacyjny prowadzony w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Orkiestra złożona z wyjątkowo utalentowanych dzieci w wieku 11-12 lat spotyka się na tygodniowym kursie mistrzowskim pod moim kierownictwem. Na zakończenie pracy zespół prezentuje koncert o wyjątkowych walorach artystycznych, emanujący energią i nieprzeciętną jakością. Ten cud muzyczny wywodzi się z otwierania świata wyobraźni, opowiedzenia o tym, co trudne do objęcia racjonalnością, zagładania w świat delikatności i siły człowieka. To wzajemne zaufanie kładące na prowadzącym wielką odpowiedzialność. Dziecko ufa z czułością. Nie wolno jej okłamać. To niepowtarzalna kolejka do przytulania wzmacniająca więź, swoista wymiana czułości. Wszystko to tworzy skomplikowaną strukturę budującą jakość finalną. Tej czułości doświadczam od 10 lat i jest to jedno z najpiękniejszych doświadczeń w mojej pracy. Zjawisko Lusławickiej Orkiestry Talentów jest dowodem na to, że przy czułym podejściu do młodego człowieka nieprawdopodobne staje się możliwe, a uzyskany efekt artystyczny przekracza wszelkie oczekiwania.

5. Podsumowanie

Współczesny świat bardzo zdegradował wartość muzyki. Konieczność pracy, szalone tempo, nawał obowiązków, konformizm i zaawansowanie technologii sprawiły, że przestaliśmy śpiewać. Patrzymy na społeczeństwo zanurzone w telefonach, laptopach, telewizorach. Każdy samotnie. Zanikają już czasy biesiad, ognisk, podczas których śpiewy płynęły jedne po drugich nieprzerwanie. Gaśnie świadomość ważności roli muzyki w rozwoju człowieka. Także muzyka w szkolnictwie ogólnym prezentuje coraz niższy poziom. Zarządzający szkołami coraz rzadziej czują potrzebę finansowania zajęć muzycznych; nie rozumieją ich istotnego znaczenia. Wątpliwe jest również merytoryczne przygotowanie nauczycieli, gdyż prawie połowa z nich, to nauczyciele innych specjalizacji dopełniający etat godzinami muzyki.

Prawdziwie wartościowa muzyka staje się przestrzenią dla wybrańców, koneserów, niezmiernie wąskiego grona ogółu społeczeństwa. Co za tym idzie, pozostała część ludzkości nie potrafi świadomie poddać się szlachetności brzmień i budowaniu relacji poprzez obcowanie z muzyką. Nie bez przyczyny mówi się „gdzie słycać śpiew tam dobre serca mają, źli ludzie nigdy nie śpiewają”. „Muzyka łagodzi obyczaje” poprzez czułość i relację. Świadomość bierze się z edukacji. Kształćmy nauczycieli rozumnych, otwartych i wyczulonych na obecność muzyki w świadomej codzienności.

Literatura

Bogucki M., Fołtyn A., Podlipniak P., Przybysz P., Winiszewska H. (red.), *Neuroestetyka muzyki*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.

Chełkowska-Zacharewicz M., Kaleńska-Rodzaj J., *Psychologia muzyki*, PWN, Warszawa 2020.

Czerniawska E. (red.), *Muzyka i my*, Wydawnictwo Difin, Warszawa 2012.

Drösser Ch., *Muzyka daj się uwieść!*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Górnioł-Naglik A., *Muzyka a rozwój małego dziecka*, [w:] Dymara B. (red.), *Dziecko w świecie muzyki*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2000.

- Jabłońska B., *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Karwowska D., Kudlik A., *Neurofizjologiczne mechanizmy odbioru i przetwarzania muzyki*, [w:] Czerniawska E. (red.), *Muzyka i my*, Wydawnictwo Difin SA, Warszawa 2012.
- Kłosiński M., *Człowiek w sytuacji kontaktu z muzyką*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1995.
- Lach-Rosocha J., *Wybrane aspekty wpływu muzyki na kształtowanie się procesów logicznego myślenia w ujęciu teoretycznym*, [w:] Nowak B., Knapik M., Sacher W.A. (red.), *Edukacyjny aspekt uczestnictwa w kulturze muzycznej*, Wyższa Szkoła Administracji, Bielsko-Biała 2007.
- Lawendowski R., Kaleńska-Rodzaj J., *Psychologia muzyki. Współczesne konteksty zastosowań*, Wydawnictwo Harmonia, Gdańsk 2014.
- Levitin D.J., *Zasłuchany mózg*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Sacks O., *Muzykofilia, opowieści o muzyce i mózgu*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009.
- Strzelecki M., *Neuronalne korelaty muzycznej aktywności*, [w:] Bogucki M., Foltyn A., Podlipniak P., Przybysz P., Winiszewska H. (red.), *Neuroestetyka muzyki*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 20-21.
- <https://mimowszystko.org/aktualnosci/muzyka-robi-naszym-mozgiem/> [data dostępu: 14.06.2023].
- <https://dobrewiadomosci.net.pl/31496-niezwykle-korzysci-plynace-ze-spiewania-konieczniwrocmy-do-tej-praktyki/> [data dostępu: 14.06.2023].
- <https://naukawpolsce.pl/aktualnosci/news%2C398450%2Cspiewanie-w-chorze-poprawiasamopoczucie.html> [data dostępu: 9.06.2023].

Muzyka a intelekt, emocje i relacje. Śpiew i jego rola w funkcjonowaniu człowieka

Streszczenie

Muzyka od zarania dziejów jest nierozdzielnie związana z człowiekiem: zarówno jej wykonawcą, jak i odbiorcą. Istnienie jej jest uwarunkowane możliwością odtwarzania oraz percypowania poprzez odsłuch. Niniejszy artykuł przedstawia muzykę pozostającą w ścisłym związku z niezwykle złożonym procesem fizjologicznym zachodzącym w organizmie ludzkim, za który odpowiedzialny jest mózg. W związku tym w konsekwencji pojawiają się emocje, których forma zależna jest od wielowymiarowości bodźców muzycznych. W artykule dotykam ważności praktykowania muzyki w życiu codziennym oraz wpływu muzyki na indywidualny rozwój intelektualny, a także niepodważalnego związku muzykowania zbiorowego z budowaniem pozytywnych zjawisk socjologicznych i kulturowych. W treści podejmuję problematykę jakości odtwórstwa muzyki i jej istotnego związku z relacjami wiążącymi współwykonawców w przypadku muzykowania grupowego. Dzielę się własnymi doświadczeniami dotyczącymi współpracy z zespołami wokalnymi i instrumentalnymi na różnym poziomie kształcenia (od dzieci po zawodowych muzyków).

Słowa kluczowe: muzyka, mózg, układ nerwowy, psychika, rozwój, socjologia, kultura, śpiew, chór

Werbalizacja muzyki fortepianowej w języku polskim i rosyjskim na przykładzie tekstów Raula Koczalskiego i Henryka Neuhausa

1. Językowy obraz muzyki

Muzyka jest nośnikiem emocji, myśli i postrzegania świata przez kompozytora, wykonawcę i odbiorcę. Podstawowy schemat muzycznego przekazu informacji obejmuje kilka etapów – od zamysłu kompozytora, poprzez jego utrwalenie w zapisie nutowym, odczytanie przez wykonawcę-interpretatora, aż po przejście wrażeń słuchowych i ich reinterpretację przez odbiorców. Obiektem szczególnego zainteresowania w kontekście analizy językoznawczej jest swoisty typ odbiorcy, jakim jest pedagog-interpretator². Jego zadania wykraczają poza „obszar działań” samego słuchacza i, oprócz percepcji, włączają aspekt recepcji materiału muzycznego i dalszego przekazu wiedzy muzykom-praktykom-interpretatorom³.

Jak wskazuje W. Weaver⁴, informatywność muzyki można sklasyfikować na trzech poziomach:

1. Poziom pierwszy – przekaz **symboli akustycznych**, technika wydobycia dźwięku, związana z aspektami fizycznymi, takimi jak: częstotliwość fal akustycznych (wysokość dźwięku), decybele (głośność dźwięku), alikwoty (barwa dźwięku) oraz czas trwania dźwięku.
2. Poziom drugi – przekaz **semantyczny**, treść i forma utworu muzycznego, specyficzna dla każdego kompozytora. Elementy dzieła muzycznego, takie jak: konstrukcja, melodyka, tempo, rytm, metrum, faktura, harmonia, tonalność, artykulacja, frazowanie.
3. Poziom trzeci – przekaz **wartości artystycznej** dzieła muzycznego, komunikatu kompozytora. Stanowi podstawę do odczytania wartości artystycznej kompozycji, klasyfikacji utworów do nurtów, epok muzycznych. Odwołuje się do oceny muzyki w aspekcie gustu muzycznego interpretatora, jego emocji, kontekstu społecznego, historycznego, tradycji.

Celem niniejszego artykułu jest konfrontacja sposobu werbalizacji kodu muzycznego w obrębie powyższych płaszczyzn w języku polskim i rosyjskim. Analiza porównawcza obejmuje dwa teksty naukowo-dydaktyczne dotyczące wykonawstwa i interpretacji utworów fortepianowych: „Fryderyk Chopin. Wskazówki interpretacyjne” Raula Koczalskiego⁵

¹ małgorzata.rusak@amu.edu.pl, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich, Wydział Neofilologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, <https://ifw.amu.edu.pl>.

² Mika B., „Interpretacja rozumiejąca” *wedle propozycji semiotyków muzyki*, Wartości w muzyce: interpretacja w muzyce jako proces twórczy, 2013, t. 5, s. 24-33.

³ Tomaszewski M., *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego*, Res Facta, 1982, nr 9, s. 192.

⁴ Za: Dymon M., *Ograniczenia notacji muzycznej a interpretacja utworów*, Wartości w muzyce: interpretacja w muzyce jako proces twórczy, 2013, t. 5, s. 151-165.

⁵ Koczalski R., *Fryderyk Chopin. Wskazówki interpretacyjne*, Warszawa 2020.

oraz „Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога” Henryka Neuhaus⁶ (pol. „Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga”, tłum. Artur Taube⁷). Badane teksty naukowo-dydaktyczne są ukierunkowane na komunikację specjalistyczną, w której pedagodzy interpretują utwory fortepianowe i wskazują na ich poprawne wykonanie. Podstawą do badań jest wybór odpowiednich ram metodologicznych analizy dyskursu, pozwalających na kompleksową charakterystykę przekładu „języka muzyki”⁸ na język naturalny. Zwerbalizowana przestrzeń, zawierająca zbiór prawidłowości językowych i ukazująca na różne sposoby odczytania muzyki można określić jako **językowy obraz muzyki**. Definicja ta stoi w korespondencji do pojęcia językowego obrazu świata, określanego jako *zawartą w języku interpretację rzeczywistości, którą można ująć w postaci zespołu sądów o świecie*⁹.

2. Ujętykowanie muzyki w kontekście kulturowym. Metodologia badań

Dotychczasowa analiza tekstów specjalistycznych traktujących o muzyce, wskazuje na wysoką potrzebę prowadzenia badań o charakterze interdyscyplinarnym w ramach założeń językoznawstwa (kulturowego) i muzykologii. W kontekście badań językoznawczych należy tu wyróżnić m.in. socjolingwistykę, kognitywistykę i psycholingwistykę. Jak wskazuje E. Sękowska, na badania w obrębie podanych wyżej dyscyplin składają się:

*obserwacja, analiza i interpretacja złożonych relacji między językiem a kulturą, opisywanie języka jako formy konceptualizacji świata, określanie roli języka w tworzeniu kultury, w postrzeganiu rzeczywistości, w jej interpretacji, poszukiwanie podobieństw między strukturą wzorów kulturowych i językowych*¹⁰.

Na pluralistyczne podejście do badań tego typu wskazuje sam przedmiot – teksty muzykologiczne, traktujące o wykonawstwie lub interpretacji dzieła. Skuteczna analiza werbalizacji materiału muzycznego nie może zostać wykonana bez sięgnięcia do założeń metodologicznych w szczególności trzech dziedzin muzykologii – teorii, estetyki i socjologii muzyki. Do prawidłowego odczytania przekładu języka muzyki na język interpretacji muzykologicznej, niezbędna jest znajomość składowych informacji akustycznej, semantycznej i artystycznej – wiedza dotycząca wydobycia dźwięku, analizy dzieła muzycznego, zasad harmonii, melodyki i w końcu ogólnego kontekstu powstania dzieł, sytuacji historyczno-społecznej oraz tradycji wykonawczej¹¹.

Kulturowa analiza relacji język-muzyka zakłada poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób przedstawiciele danego obszaru kulturowego konceptualizują świat, wyrażają emocje, postrzegają rzeczywistość pozamuzyczną. Zestawienie wyników analizy kilku szkół pianistycznych (tu: polskiej i rosyjskiej) umożliwia odkrycie zależności, wyróżnienia elementów wspólnych opisu muzyki dla każdej kultury i różnic, właściwych dla konkretnej nacji lub pedagoga-interpretatora. W badaniach tego typu skuteczne jawi

⁶ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*, Москва 1987.

⁷ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga*, tłum. A. Taube, Kraków 1970.

⁸ Pisarkowa K., *Muzyka jako język*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze”, 1988, nr 97, s. 13-40.

⁹ Zob. Bartmiński J., *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] Anusiewicz J., Bartmiński J. (red.), *Językowy obraz świata*, Lublin 1990, s. 103-120.

¹⁰ Sękowska E., *Nurt antropologiczno-kulturowy we współczesnym polskim językoznawstwie*, „Poradnik Językowy”, 2000, z. 6, s. 11-20.

¹¹ Pisarkowa K., *Pomocnicze elementy języka muzykologii*, „Język Polski”, 1963, nr 43, s. 113-128.

się grupowanie materiału empirycznego na opisy konkretnych utworów. W obrębie każdego utworu wydzielane są mniejsze podgrupy, gromadzące ogólną ocenę twórczości kompozytora, a także charakterystykę wybranych elementów konkretnego dzieła muzycznego, w tym: gatunek, formę, tonację, harmonię, rytm oraz grupę wypowiedzi, związanych z kontekstem historyczno-kulturowym oraz życiorysem kompozytora. Taka klasyfikacja umożliwi wyraźną konfrontację obrazu postrzegania danego utworu przez muzykologów polskich i rosyjskich z naświetleniem doboru środków przekładu dźwięku na język naturalny.

3. Muzyka fortepianowa w tekstach polskich i rosyjskich

Analizowany w tekście materiał empiryczny został zaczerpnięty z dwóch pozycji książkowych wybitnych pianistów, pedagogów fortepianu. Teksty zostały dobrane pod kątem zbieżnej stylistyki wypowiedzi – obie monografie są przykładem bogatej, barwnej interpretacji znaków muzycznych. Przekaz dźwiękowy jest tu traktowany jako przyczynek do charakterystyki kompozytora i jego dzieł, rozważań dotyczących jego stanów emocjonalnych, przemyśleń i sposobu postrzegania świata w danym kontekście historycznym i społecznym. Pedagodzy, kierując wypowiedź do odbiorcy profesjonalnego, próbują niejako „pokazać” dźwięk, wychodząc z założenia, że odbiorca zna podstawowe elementy dzieła. Organizacja językowego obrazu muzyki skupia się więc nie na *stricte* naukowym wyjaśnieniu podstawowych składowych utworu fortepianowego, a zawiera raczej subiektywną ocenę i interpretację komunikatu muzycznego, zakładając szerokie wykorzystanie metafor¹², frazeologizmów, porównań, epitetów.

3.1. Charakterystyka kompozytora

W dyskursie polskim dużą uwagę zwraca się na fakt, że przy pomocy muzyki kompozytor „rozmawia” i towarzyszy wykonawcy, interpretatorowi jego dzieł. Poszczególne dźwięki i całe utwory łączone są z ludzką mową lub poezją, kompozytor zaś jest zrównywany z poetą słowami:

*muzycy, czegoż nie zawdzięczamy temu Poecie, który był najbardziej ludzki ze wszystkich*¹³.

*Gazety świata stanęły na wysokości zadania, by uhonorować szlachetnego i wrażliwego poetę, jaki w dziejach muzyki kiedykolwiek stąpał po ziemi; nie był wirtuozem lecz poetą!*¹⁴

Według Koczalskiego, jedynym możliwym sposobem przekazu informacji i emocji jest komponowanie: *tam, gdzie słowo traci moc, zaczyna się panowanie muzyki*¹⁵. Pianista podkreśla, że nadrzędną wartością komunikacyjną Chopina były dźwięki, kompozytor *zazwyczaj zamykał się w sobie, przemawiając dopiero poprzez muzykę*¹⁶.

W wypowiedziach rosyjskiego pianisty muzyka również jest metaforycznie zestawiana z ludzką mową. Neuhaus animizuje proces kompozycji i wykonania muzyki, opisuje interpretację utworu jako pełną erudycji, zdolną do odczuwania istoty.

¹² Zob. Biłas-Pleszak E., *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 86.

¹³ Koczalski R., *Fryderyk Chopin...*, s. 49.

¹⁴ Tamże, s. 57.

¹⁵ Tamże, s. 55.

¹⁶ Tamże, s. 51.

Tabela 1. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p>Музыкальная речь им была неясна, вместо речи получалось бормотание, вместо ясной мысли – скудные его обрывки, вместо сильного чувства – немоциные потуги, (...) вместо поэтических образов – прозаические их отрывки¹⁷.</p>	<p>Mowa muzyczna była dla nich niejasna, zamiast mowy otrzymywało się belkot, zamiast jasnej myśli – jej nikłe szczątki, zamiast silnego uczucia – plonne wysiłki, (...) zamiast obrazów poetyckich – prozaiczną czkawkę¹⁸.</p>
--	---

Tabela 2. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p>Исполнение озаренное «проникающими лучами» интуиции, вдохновения, исполнение «современное», живое, но насыщенное непоказной эрудицией, исполнение, дышащее любовью к автору¹⁹.</p>	<p>W wykonanie rozjaśnione „przenikającymi promieniami” intuicji, natchnienia, wykonanie współczesne, żywe, ale przepojone dyskretną erudycją, wykonanie tchnące miłością do kompozytora²⁰.</p>
---	---

Neuhaus zakłada, że w przeciwieństwie do samego kompozytora, artysta-interpretator nie jest jedynie poetą, ale przede wszystkim rzemieślnikiem, wytwarzającym produkt, utwór muzyczny. Według pedagoga to kompozytor tworzy komunikat (tu: poezję), muzyka zaś ją odczytuje i odpowiednio „obrabia”. Rosyjski pianista porównuje pracę muzyka do księgowego, który powinien systematyzować literaturę fortepianową. W danych fragmentach zauważalne jest odarcie pracy nad utworem ze wzniosłości obcowania ze sztuką na rzecz pracy warsztatowej. Następuje wyraźne zróżnicowanie między kompozytorem-absolutem, poetą a wykonawcą-robotnikiem warsztatowym, księgowym.

Tabela 3. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p>Пианист-исполнитель есть не только музыкант, художник, «поэт», но также рабочий от станка, стопроцентный профессионал, что станок его называется фортепиано, что он должен не только знать, какие изделия на нем изготовлять, но и уметь изготовлять их и вести им учет (113).</p>	<p>Pianista-wykonawca jest nie tylko muzykiem, artystą, poetą, ale także robotnikiem warsztatowym, stuprocentowym profesjonalistą, którego warształem pracy jest fortepian, i że musi on nie tylko wiedzieć, co może na nim produkować, ale też jak te „produkty” przygotować i jak je zarejestrować (159).</p>
---	---

Tabela 4. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p>Верьте мне, что мозг всякого «бывалого» пианиста-профессионала может в любой момент произвести такие «учеты» по всей фортепианной литературе не хуже, чем хороший бухгалтер в своей специальности, и при этом он не теряет ни одной унци своей достоинства как музыкант, художник, поэт, но кое-что приобретает как мастер²¹.</p>	<p>Wierzcie mi, że mózg każdego „doświadczonego” pianisty-profesjonalisty może w każdej chwili sporządzić takie „rejstry” z całej literatury fortepianowej nie gorzej niż dobry księgowy w swojej specjalności i nie traci on przy tym ani jednej uncji swej godności jako muzyk, artysta, poeta, zyskuje zaś jako mistrz²².</p>
---	---

¹⁷ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 16.

¹⁸ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 23.

¹⁹ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 191.

²⁰ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 267.

²¹ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 113-114.

²² Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 159.

Tabela 5. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p><i>Пока вы учите, например, гамму Es-dur, это «полуфабрикат», когда вы ее играете, допустим, в конце Пятого концерта Бетховена – это готовый продукт, ибо это музыка²³.</i></p>	<p><i>Póki studiujecie gamę, np. gamę Es-dur, jest to „półfabrykat”; gdy gracie ją, przypuścmy, na końcu Koncertu Es-dur op. 73 Beethovena – to jest to gotowy produkt, bo to muzyka²⁴.</i></p>
---	--

3.2. Technika gry na instrumencie

Zarówno w monografii Koczalskiego, jak i Neuhausa, dużo uwagi poświęca się omówieniu prawidłowej techniki gry na instrumencie i sposobowi wydobycia dźwięku. W dyskursie polskim charakterystyka gry na fortepianie jest dopełniona metaforami substancji o różnym kształcie i wadze: *gra musi być płynna, lekka, subtelna, nie tracąc przy tym szerokiego wachlarza różnorodności²⁵. Gra (...) nigdy nie może być sztywna, ostra czy twarda²⁶.*

W obu tekstach wielokrotnie używa się figury retorycznej *pars pro toto* – ręka pianisty „zastępuje” całego wykonawcę, jest zdolna do samodzielnego podążania za drugą, wykonania i interpretacji utworu: u Koczalskiego *lewa ręka musi (...) podążać za ręką prawą²⁷. Prawa ręka gra melodię²⁸. Prawa ręka wykonuje przednutki²⁹*. W dyskursie rosyjskim oprócz tożsamego zabiegu, ręce otrzymują także własny charakter i zdolność wyrażania emocji. Neuhausowska interpretacja techniki wykonawczej przynosi szerokie spektrum metafor, charakteryzujących wygląd i pracę rąk. Pedagog przyrównuje ręce pianisty do pięknego marmurowego posągu, do konia wyścigowego o doskonałej urodzie, do nienagannego ciała atlety.

Tabela 6. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p><i>Было восхитительно смотреть на эти очень небольшие (...), как бы выточенные из мрамора, удивительно красивые руки (как бывает красивой хорошая скаковая лошадь или тело великолепного физкультурника) и наблюдать, с какой «простотой» (...) они выполняли сверхacroбатические задачи³⁰.</i></p>	<p><i>Zachwycającą rzeczą było patrzeć na te bardzo niewielkie (...), jak gdyby wyrzeźbione w marmurze, zadziwiająco piękne (tak jak piękny bywa dobry koń wyścigowy lub ciało świetnego sportowca) ręce i obserwować, z jaką prostotą (...) wykonywały one arcyacrobatyczne zadania³¹.</i></p>
---	--

Tabela 7. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p><i>Бывает, что рука должна быстро опуститься на клавиши и вновь подняться, как орел стремительно опускается на добычу хватает ее и улетает³².</i></p>	<p><i>Zdarza się, że ręka musi szybko opuścić się na klawiaturę i znowu szybko się podnieść, jak orzeł, który błyskawicznie spada na zdobycz, chwytając ją i ulatuje³³.</i></p>
---	--

²³ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 103.

²⁴ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 143.

²⁵ Koczalski R., *Fryderyk Chopin...*, s. 63.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 64.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 95.

³¹ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 133.

³² Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 117.

³³ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 163-164.

Metaforyzacja aparatu gry następuje i w kolejnym przykładzie, gdzie szybki ruch zrównywany jest z orłem, a jej poszczególne części (bark, przedramię) z żołnierzami na froncie. Militarna nomenklatura obejmuje opis pracy całej ręki jako wojska, stojącego na froncie do zmierzenia się z wykonaniem utworu.

Tabela 8. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<i>Необходимая предпосылка хорошего звука – полная свобода и непринужденность предплечья, кисти и руки от плеча до кончиков пальцев, которые должны быть всегда на чеку, как солдаты на фронте ((...) рука, кисть, предплечье, плечевой пояс, спина это «тыл», который должен быть хорошо организован, все для фронта!»³⁴.</i>	<i>Najważniejszą przesłanką dobrego dźwięku jest pełna swoboda oraz całkowite nieskrępowanie przedramienia i ręki od ramienia do końców palców, które powinny być zawsze w pogotowiu, jak żołnierze na froncie (...) ręka, przedramię, strefa ramienia, bark – to „tyły”, które powinny być dobrze zorganizowane – „wszystko dla frontu!”³⁵.</i>
---	--

3.3. Melodia

W monografii polskiej prowadzenie melodii jest porównywane do ludzkiego śpiewu. Koczalski podkreśla, że *źródłem, z którego tryska nieskończony strumień jego [Chopina – przyp.] melodii, jest polska pieśń*³⁶. Fraza lub linia melodyczna powinny być według Koczalskiego jak śpiew, płynna wypowiedź. Tak jak podczas charakterystyki sylwetki kompozytora, pojawia się tu odwołanie do innych sztuk:

*fraza muzyczna pod jego palcami śpiewała, i to z taką czystością, że każdy dźwięk stawał się sylabą, każdy takt – słowem, każda fraza myślą. Była to deklamacja bez emfazy, prosta i szlachetna zarazem*³⁷. *Brzmienie fortepianu powinno być szerokie i melodyjne jak śpiew*³⁸. *Grając kantylenę, należy nadać jej brzmienie bogate, śpiewne i płynne*³⁹. *Melodia zaś musi wyróżniać się śpiewnością, rzewnością oraz lagodną i szlachetną zadumą*⁴⁰.

Semantyka melodii jest interpretowana poprzez użycie metafor synestezyjnych⁴¹, odnoszących się do smaku i wzroku: *Słodka i przejrzysta melodia nie wymaga zastosowania wyraźnego crescendo*⁴². *Melodię, która zaczyna się w t. 56, a kończy w t. 60, należy (...) z jeszcze większą dozą słodyczy i lekkości*⁴³.

Prowadzenie melodii jest równie ważne dla przedstawiciela rosyjskiej szkoły pianistycznej. Rozumiana przez Neuhaus jako zawiła linia, melodia winna obrazować śpiew. Do opisu aspektu melodycznego utworów pedagog stosuje metaforę ontologiczną – podczas nieprawidłowego prowadzenia melodii fortepian nie śpiewa, nieprawidłowo oddycha czy nawet jest chory.

³⁴ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 67.

³⁵ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 93.

³⁶ Koczalski R., *Fryderyk Chopin...*, s. 50.

³⁷ Tamże, 57.

³⁸ Tamże, 64.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 70.

⁴¹ Rogowska A., *U źródeł synestezji: podstawy fizjologiczne i funkcjonalne*, „Przegląd Psychologiczny”, 2002, t. 45, nr 4, s. 465.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

Tabela 9. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<i>Фортепиано не поет, как хотелось бы, чтобы оно пело, у фортепиано короткое дыхание, фортепиано болеет эмфиземой легких⁴⁴.</i>	<i>Fortepian wciąż nie śpiewa tak, jak by się chciało, fortepian ma krótki oddech, fortepian jest chory na rozedmnę płuc⁴⁵.</i>
---	--

3.4. Faktura, agogika, tempo

Polski pianista kojarzy szybkie wartości rytmiczne, w szczególności te, obecne w wirtuozyjnych fragmentach, kodach dużych form i etiudach, z porywcznością i gwałtownością. Koczalski dopełnia wypowiedź licznymi metaforami dźwięku jako zjawiska przyrodniczego, w tym nagłego ruchu powietrza, chmur, wody, burzy:

w t. 183-190 melodia musi imitować świst wiatru⁴⁶. Fragmenty (...) naśladują świst wiatru⁴⁷. Akompaniament (...) zasadza się (...) na nawalnicy szesnastek⁴⁸. W t. 9 fraza rozpoczyna się łagodnie, podobna do nadciągającej burzy⁴⁹. Wkrótce chmury rozpraszają się, wesołość odżywa⁵⁰.

Opis zmieniającego się tempa i faktury jest tożsamy w monografii rosyjskiego pedagoga. Dodatkowo, Neuhaus metaforyzuje oznaczenia tempa, pojawiające się w interpretowanych przez niego utworach, przyrównując je do ruchu człowieka lub zwierzęcia.

Tabela 10. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<i>Когда внутри «пелось» какое-нибудь торжественное Adagio, я шел медленно и важно; когда же начиналось Allegro con Fuoco или Presto furioso, я несся галопом по пустынным переулкам, а за мной с яростным лаем неслись разноцветные дворняжки, пулей вылетающие из подворотен⁵¹.</i>	<i>Gdy coś śpiewało we mnie jakieś uroczyste adagio, szedłem powoli i dostojnie; gdy zaś zaczynało się allegro con fuoco lub presto furioso, pędziłem galopem przez puste zaułki, a za mną ze wściekłym ujadaniem gnały kundle podwórzowe różnej maści, które jak z procy wypadały z bram⁵².</i>
--	---

Przedstawiciel rosyjskiej szkoły pianistycznej kojarzy proces komponowania i nakładania na siebie warstw harmonicznyc (w szczególności fakturę homofoniczną) z malowaniem obrazu. Na przestrzeni całego tekstu wysoce prominentne jest użycie metafory synestezyjnej z domeny dźwięk-obraz. Powinowactwo dwóch form artystycznych, muzyki i malarstwa, umożliwia uplastycznienie i zobrazowanie komunikatu muzycznego. Wykorzystanie tej metafory w kolejnych fragmentach zostaje poszerzone o opis samego pianisty jako malarza, plastyka.

⁴⁴ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 119.

⁴⁵ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 167.

⁴⁶ Koczalski R., *Fryderyk Chopin...*, s. 74.

⁴⁷ Tamże, s. 78.

⁴⁸ Tamże, s. 75.

⁴⁹ Tamże, s. 74.

⁵⁰ Tamże, s. 83.

⁵¹ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 22.

⁵² Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 32.

Tabela 11. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p><i>Как часто игра большого мастера напоминает картину с глубоким фоном, с различными планами, фигуры на первом плане почти «выскакивают из рамы», тогда как на последнем – едва синюют горы или облака.⁵³</i></p>	<p><i>Jakże często gra wielkiego mistrza przypomina obraz o głębokim tle i wielu planach: figury na pierwszym planie niemal „wyskakują z ram”, podczas gdy na ostatnim – góry lub obłoki – są ledwie widoczne!⁵⁴</i></p>
---	---

Tabela 12. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p><i>Этот совет возник в результате любования красотой, мелодичностью поэтому выразительностью – пассажа, желанием «рассмотреть» его вблизи, как можно рассмотреть прекрасную картину, рассматривая ее вплотную (...) для того чтобы проникнуть хоть немного в таинственную согласованность, гармонию и точность отдельных мазков кисти великого художника (59).</i></p>	<p><i>Rada wynika z zachwytu nad pięknem, melodyjnością, a zatem wyrazistością pasażu, z pragnienia, aby oglądnąć go z bliska, tak jak można „oglądnąć” piękny obraz: w dużym zbliżeniu (...) po to, żeby choć częściowo przeniknąć tajemnice zgodności, harmonii i dokładności poszczególnych pociągnięć pędzla wielkiego artysty (81-82).</i></p>
---	---

3.5. Technika akordowa

Koczalski opisuje fakturę akordową, obecną w utworach fortepianowych jako dźwięk innych instrumentów, przede wszystkim tych, które w celu wydobycia dźwięku wykorzystują ruch powietrza. Pedagog wykorzystuje w tym celu metaforę synestezijną z domeny dźwięk = inny dźwięk: *akordy można by porównać do dźwięku organów⁵⁵. Akordy tworzące melodię (...) muszą zabrzmieć niczym zwycięska fanfara⁵⁶*. Pianista opisuje akordy, będące elementami konkretnych utworów Chopina, między innymi podczas interpretacji jednego z fragmentów „Ballady g-moll” op. 23 zauważa podniosły charakter: *część tę rozpoczynają majestatyczne akordy⁵⁷*.

Neuhaus opisuje akordy wieńczące tenże utwór, wykorzystując metaforę ontologiczną dźwięk = krzyk. Rosyjski pedagog dopełnia opis oceną jakościową, wskazującą na niewystarczającą siłę dźwięku, przyrównując go do krzyku pracownicy metro. Interpretacja ta opiera się na skojarzeniu z elementem typowym i znanym czytelnikowi rosyjskiemu.

Tabela 13. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p><i>Один ученик (...) так невыразительно, прозаично сыграл два последних потрясающих «выкрика» в Первой балладе Шопена, что я ему поневоле сказал: «Это звучит, как будто бы девушка в красной шапке на станции метро крикнула: „От края отойдите!”»⁵⁸.</i></p>	<p><i>Jeden z uczniów (...) tak bez wyrazu, prozaicznie zagrał dwa ostatnie wstrząsające „okrzyki” w „Balladzie g-moll” Chopina, że mimo woli powiedziałem mu: To brzmi tak, jakby dziewczyna w czerwonej czapce na stacji metra krzyknęła: „Odsunąć się od toru!”⁵⁹.</i></p>
--	--

3.6.

⁵³ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 61.

⁵⁴ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 85-86.

⁵⁵ Koczalski R., *Fryderyk Chopin...*, s. 69.

⁵⁶ Tamże, s. 75.

⁵⁷ Tamże, s. 69.

⁵⁸ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 16.

⁵⁹ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 23.

3.7. Kontekst społeczno-kulturowy

W tekście Koczalskiego należy wyróżnić liczne odwołania do życiorysu kompozytora: *po tym, jak pożegnał się ze swą drogą Konstancją, najpiękniejszej ekspresji jego uczuć należy szukać w Koncercie op. 21*⁶⁰. *Gdy przebywał na wsi, pisał mazurki pełne zdrowej, wiejskiej radości albo głębokiej melancholii*⁶¹. Koczalski zwraca uwagę na polski, narodowy charakter utworów fortepianowych Chopina. Pianista łączy wydzwięk emocjonalny materiału muzycznego z wydarzeniami społeczno-politycznymi, które miały miejsce w czasie powstawania dzieł:

*kiedy dotarła doń wieść o zdobyciu Warszawy przez Rosjan, przekazał nam w Etiudzie op. 10 nr 12 i Preludium op. 28 nr 24 głębokie przygnębienie*⁶². *Jeśli tylko ogarniała go nostalgia, komponował polonezy, nakreślając w nich monumentalny obraz chwalebnej przeszłości Polski*⁶³.

Przedstawiciel rosyjskiej szkoły pianistycznej w swojej interpretacji nie odnosi się do kultury polskiej, natomiast często przywołuje skojarzenia z elementami, specyficznymi jedynie dla kultury rosyjskiej. Neuhaus ocenia występy pianisty i kompozytora Siergieja Rachmaninowa, mającego w repertuarze zarówno utwory rosyjskie, jak i polskie. Pozytywny opis jego interpretacji muzyki rosyjskiej jest tu zestawiony z negatywną oceną wykonania kompozycji polskich. Według Neuhaus, kompozycja Chopina jest w interpretacji wykonawcy zbyt „urachmaninowiona”. Pedagog, tworząc dany neologizm, wystawia negatywną ocenę zbyt subiektywnej, „zbyt rosyjskiej” interpretacji, zaproponowanej przez Rachmaninowa.

Tabela 14. Materiał rosyjski i tłumaczenie polskie (opracowanie własne)

<p><i>В первом случае полнейшее слияние исполнения с исполняемым (...); во втором – рахманизованный Шопен, эмигрант, получивший такую инъекцию здоровой русской крови, почти «замоскворецкой» удали, что и узнать подчас его трудно после такой операции</i>⁶⁴.</p>	<p><i>W pierwszym wypadku najpełniejsze stopienie się wykonania z realizowaną kompozycją (...); w drugim – urachmaninowiony Chopin, emigrant, który otrzymał taki zastrzyk zdrowej krwi rosyjskiej, tyle czysto rosyjskiej dziarskości i werwy, że niekiedy nawet poznać go trudno po takim zabiegu</i>⁶⁵.</p>
---	---

4. Wnioski

Celem artykułu była analiza porównawcza polskiego i rosyjskiego dyskursu specjalistycznego z zakresu pianistyki na przykładzie monografii „Fryderyk Chopin. Wskazówki interpretacyjne” Raula Koczalskiego oraz „Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga” Henryka Neuhaus. Materiał empiryczny, obejmujący dwa teksty naukowo-dydaktyczne pozwolił na konfrontację interpretacji utworów fortepianowych pod kątem procesu przełożenia kodu muzycznego na kod języka naturalnego przez przedstawiciela rosyjskiej i polskiej szkoły pianistycznej. W celu opisu zjawiska werbalizacji muzyki zauważono potrzebę wprowadzenia terminu „językowy obraz muzyki”, w korespondencji do „językowego

⁶⁰ Koczalski R., *Fryderyk Chopin...*, s. 52.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Нейгауз Г.Г., *Об искусстве...*, s. 190.

⁶⁵ Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna...*, s. 265.

obrazu świata”, rozumianego jako zwerbalizowaną interpretację muzyki, zawartą w języku jako zbiór prawidłowości gramatycznych i leksykalnych, ukazującą na różne sposoby odczytania muzyki. Z przeprowadzonych badań wynika, że werbalizację muzyki, zawartą w tekstach Koczalskiego i Neuhausa odróżniają odwołania do specyficznych, właściwych jedynie konkretnej nacji elementów kultury. Każdy z pedagogów interpretuje utwór, odnosząc się do rzeczywistości pozamuzycznej, będącej kulturowo bliskiej czytelnikowi. Pedagodzy w sposób zróżnicowany stosują metafory rytmu, wysokości, tonacji i barwy dźwięku, konstrukcji melodii i utworu. Zarówno dyskurs polski, jak i rosyjski zakłada szerokie wykorzystanie metafor synestezyjnych, emotywów i epitetów.

Literatura

Bartmiński J., *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] Anusiewicz J., Bartmiński J. (red.), *Językowy obraz świata*, Lublin 1990, s. 103-120.

Biłas-Pleszak E., *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.

Dymon M., *Ograniczenia notacji muzycznej a interpretacja utworów*, *Wartości w muzyce: interpretacja w muzyce jako proces twórczy*, 2013, t. 5, s. 151-165.

Koczalski R., *Fryderyk Chopin. Wskazówki interpretacyjne*, Warszawa 2020.

Mika B., „*Interpretacja rozumiejąca*” *wedle propozycji semiotyków muzyki*, *Wartości w muzyce: interpretacja w muzyce jako proces twórczy*, 2013, t. 5, s. 24-33.

Neuhaus H., *Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga*, tłum. A. Taube, Kraków 1970.

Pisarkowa K., *Muzyka jako język*, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze*”, 1988, nr 97, s. 13-40.

Pisarkowa K., *Pomocnicze elementy języka muzykologii*, „*Język Polski*”, 1963, nr 43, s. 113-128.

Rogowska A., *U źródeł synestezji: podstawy fizjologiczne i funkcjonalne*, „*Przegląd Psychologiczny*”, 2002, t. 45, nr 4, s. 465.

Sękowska E., *Nurt antropologiczno-kulturowy we współczesnym polskim językoznawstwie*, *Poradnik Językowy*, 2000, z. 6, s. 11-20.

Tomaszewski M., *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego*, *Res Facta*, 1982, nr 9, s. 192.

Нейгауз Г.Г., *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*, Москва 1987.

Werbalizacja muzyki fortepianowej w języku polskim i rosyjskim na przykładzie tekstów Raula Koczalskiego i Henryka Neuhausa

Streszczenie

W artykule zwrócono uwagę na główne nurty badawcze, niezbędne w procesie analizy porównawczej werbalizacji dźwięku i związków między językiem a kulturą (muzyczną). W korespondencji do „językowego obrazu świata” w tekście wprowadza się termin „językowy obraz muzyki”, rozumiany jako zwerbalizowaną percepcję muzyki, zawartą w języku jako zbiór prawidłowości gramatycznych i leksykalnych, ukazującą różne sposoby odczytania dźwięku. W artykule wskazuje się i uzasadnia wysoką potrzebę interdyscyplinarnego podejścia do badań dyskursu naukowego z zakresu muzyki. Tekst zawiera także propozycję wyboru ram klasyfikacyjnych materiału empirycznego.

W drugiej części artykułu przedstawia się wyniki analizy porównawczej werbalizacji muzyki fortepianowej w polskim i rosyjskim dyskursie na przykładzie monografii „Fryderyk Chopin. Wskazówki interpretacyjne” Raula Koczalskiego oraz „Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога (pol. „Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga”) Henryka Neuhausa. Materiał empiryczny objął teksty naukowo-dydaktyczne, ukierun-

kowane na komunikację specjalistyczną – autorzy interpretują utwory fortepianowe, wskazując na ich poprawne odczytanie i wykonanie. Z przeprowadzonej analizy wynika, że wypowiedzi polskiego i rosyjskiego pianisty odróżnia odwołanie do specyficznych, właściwych jedynie konkretnej nacji elementów kultury. Każdy z pedagogów interpretuje utwór, odnosząc się do rzeczywistości pozamuzycznej, kulturowo bliskiej czytelnikowi z obszaru danej szkoły pianistycznej. Recepcja muzyki fortepianowej w każdym z tekstów wiąże się z wykorzystaniem różnorodnych metafor rytmu, wysokości dźwięku, tonacji, harmonii, melodii i konstrukcji utworu. Organizacja językowego obrazu muzyki zakłada szerokie zastosowanie emotywów i epitetów w każdym z analizowanych języków.

Słowa kluczowe: Koczalski, Neuhaus, lingwistyka kulturowa, werbalizacja muzyki, językowy obraz muzyki

Verbalization of piano music in Polish and Russian language based on texts by Raul Koczalski and Henryk Neuhaus

Abstract

The article presents the main research trends in the process of effective comparative analysis of the verbalization of sound, discovering the relationship between language and (musical) culture. In correspondence to the "linguistic image of the world", in the text the term "linguistic image of music" have been used. It is understood as a verbalized interpretation of music, contained in the language as a set of grammatical and lexical regularities, showing various ways of reading music. The text points to the need for an interdisciplinary approach to research on the scientific discourse of musicology. The article includes proposal of classification framework for the analysis of empirical material.

The second part of this article is to present the results of a comparative analysis of the verbalization of piano music in the Polish and Russian discourses based on "Fryderyk Chopin. Wskazówki interpretacyjne" by Raul Koczalski and "Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога" (pol. "Sztuka pianistyczna. Notatki pedagoga") by Henryk Neuhaus. The analysis shows that discourse of the Polish and Russian pianist was obtained as a result of specific cultural elements of the nation. Each of the pianists interprets the piece, referring to the extra-musical reality, culturally attached to the reader from the area of a given piano school. The organization of the linguistic musical material assumes the use of emoticons and epithets in each of the analyzed languages.

Keywords: Koczalski, Neuhaus, cultural linguistics, verbalization of music, linguistic image of music

Związki temperamentu, osobowości i procesów poznawczych z poziomem wykonania utworu muzycznego

1. Wprowadzenie

W związku ze zróżnicowaniem i brakiem jednorodności zjawiska tremy wykonawczej zdecydowano, że w badaniach nad nim należy wziąć pod uwagę szereg zmiennych. Celem pracy było przeprowadzenie badania uwzględniającego związki temperamentu, cech osobowości, procesów poznawczych z poziomem wykonania zadania oraz z przeżywaniem tej sytuacji przez jednostkę. Przeprowadzono badanie z udziałem uczniów szkoły drugiego stopnia. Grupa ta jest narażona na częste występy przed publicznością oraz konieczność poddawania się ocenie społecznej. Są to uczniowie szkoły muzycznej, a jednocześnie, z racji częstego kontaktu ze sceną, młodzi muzycy.

Jednym z okresów krytycznych dla rozwoju tremy jest okres adolescencji². W okresie tym młodzi ludzie doświadczają szeregu wyzwań związanych ze wzrostem i rozwojem organizmu, nowymi oczekiwaniami stawianymi im przez otoczenie i przez nich samych w związku z przechodzeniem w kolejny etap rozwoju, z podejmowaniem życiowych wyborów, kształtowaniem się postrzegania siebie w wymiarze społecznym, krystalizowaniem się systemu wartości oraz uzyskiwaniem niezależności emocjonalnej.

W okresie tym następuje intensywne kształtowanie rozwoju „ja”. Lista zjawisk, z którymi muszą sobie poradzić młodzi ludzie, jest bardzo długa i zazwyczaj zjawiskom tym towarzyszą napięcia oraz zmiany w procesach psychicznych i na poziomie fizjologicznym.

Przed młodymi muzykami stoją dodatkowe wyzwania związane z występami przed publicznością i oceną społeczną. Mogą się pojawić czynniki utrudniające występ, które wpływają negatywnie na proces wykonania utworu muzycznego, obniżają zdolność do skupienia się na zadaniu bądź zakłócają kontrolę uwagową.

2. Relacje między psychologicznymi i fizjologicznymi objawami i skutkami tremy a temperamentem i kontrolą uwagową

Opisywane w rozdziale badanie miało na celu określenie relacji pomiędzy psychologicznymi i fizjologicznymi objawami i skutkami tremy a temperamentem i kontrolą uwagową. Dotychczasowe badania nad tremą wskazywały, że temperament i zdolność do kontroli uwagi kojarzona z odpornością na dystraktory, mogą wyjaśniać różnice indywidualne pod względem siły tremy, jaką młodzi muzycy przeżywają w związku z wy-

¹ barbara.pastuszek@ahelodz.pl, energin@wp.pl, Filologia, Wydział Humanistyczny, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, www.ahelodz.pl.

² Pastuszek-Lipińska B., *Trema wykonawcza u uczniów szkół muzycznych*, Szkoła Artystyczna – Kwartalnik CEA, 1, 2018, s. 109-120.

stępem. Zakładano, że trema może towarzyszyć muzykowi nie tylko przed występem, ale i podczas występu, a także zaraz po nim³.

Głównym celem pracy było zbadanie czy istnieje związek między temperamentem a natężeniem zjawiska tremy u młodzieży uczęszczającej do szkół muzycznych w okresie adolescencji.

2.1. Problemy badawcze

W rozdziale postawiono następujące problemy badawcze. Pierwszy dotyczy cech temperamentu i zbadania, które z nich są predyktorami dobrego, a które gorszego radzenia sobie ze stresem w sytuacji oceny występu. Interesujące wydaje się to, czy znając poziom np. reaktywności emocjonalnej, jesteśmy w stanie przewidywać skłonność do przeżywania tremy. Celem pracy jest próba zbadania związku między temperamentem a subiektywnym poziomem doświadczanej tremy. Dodatkowo, badany jest związek poziomu przygotowania do występu z poziomem tremy.

W badaniu poszukuje się odpowiedzi na szereg pytań szczegółowych doprecyzowujących pytanie główne. Celem jest ukazanie, u których osób, tj. prezentujących, jaki rys temperamentalny, uwzględniając głównie cztery wybrane cechy temperamentu (reaktywność emocjonalną, aktywność, wytrzymałość i perseweratywność) związek ten jest silniejszy. Studium obejmuje analizę ewentualnych podobieństw i tendencji w radzeniu sobie z sytuacją tremy w powiązaniu z cechami temperamentu. Interesujące byłoby ustalenie, czy istnieją różnice temperamentalne między tymi, którzy wiedząc, że nie są dobrze przygotowani, potrafią wykonać program dużo lepiej od bardzo dobrze przygotowanych i systematycznie pracujących uczniów, których poziom wykonania jest poniżej ich rzeczywistych możliwości. Jakie cechy posiadają ci uczniowie, którzy zawsze są w stanie wykonać to, co przygotowali na porównywalnym do sytuacji neutralnej poziomie? Co się dzieje w trakcie występu, jakie myśli towarzyszą poszczególnym wykonawcom? Czy istnieje jakiś wspólny model zachowania i reagowania na sytuację oceny społecznej typowy dla osób, które dobrze sobie radzą ze stresem i tych, których wykonanie zdecydowanie pogarsza się pod wpływem sytuacji nacechowanej stresem oraz powiązanej z oceną społeczną, oraz tych, którzy są szczególnie odporni na sytuację stresu? Co się dzieje z ukierunkowaniem uwagi osób o różnych typach temperamentu?

W związku z tym, że osoby, które w przyszłości staną się muzykami rozpoczynają naukę często już we wczesnym dzieciństwie, decyzja o podjęciu treningu muzycznego jest w przeważającej liczbie przypadków efektem aktywności i zainteresowań rodziców⁴. Pomimo tego, większość dotychczasowych badań koncentrowało się na częstotliwości występowania zjawiska tremy u dorosłych muzyków⁵. Dopiero od niedawna badacze zajmujący się tremą rozszerzyli zakres swoich badań na młodzież⁶. Przeprowadzenie

³ Kępińska-Welbel J., *Trema egzaminacyjna u studentów Akademii Muzycznej im. F. Chopina*. Nieopublikowana praca doktorska, Akademia Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 1997.

⁴ Sloboda J., Howe M., *Biographical precursors of musical excellence: An interview study*, *British Journal of Psychology*, 7, 1991, s. 349-354.

⁵ Wesner R.B., Noyes R., Davis T.L., *The occurrence of performance anxiety among musicians*, *Journal of Affective Disorders*, 18, 1990, s. 177-185; Schulz W., *Analysis of a symphony orchestra*, [w:] Piperek M. (red.), *Stress and Music: Medical, Psychological, Sociological, and Legal Strain Factors in a Symphony Orchestra Musicians Profession*, Wilhelm Braumuller, Vienna 1981, s. 35-56.

⁶ Steptoe A., *Negative emotions in music making: The problem of performance anxiety*, [w:] Juslin P.N., Sloboda J.A. (red.), *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford University Press, Oxford 2001, s. 291-

obecnego studium stanowi wartość dodaną do dotychczasowych osiągnięć w tej dziedzinie. Zaproponowane badanie bierze pod uwagę grupę młodych muzyków w okresie, kiedy podejmują oni wybory co do swojej przyszłości w zawodzie bądź pasji związanej z uprawianiem muzyki. Zjawisko jest analizowane zarówno na podstawie samoopisowo zgłaszanego podejścia do tremy, jak i szeregu danych dodatkowych: pomiaru behawioralnego (nagrania podczas gry w sytuacji neutralnej i podczas występu publicznego), kwestionariusza (FCZ-KT, LOST) oraz zadania eksperymentalnego – test flankerów – polegającego na badaniu skuteczności i odporności na dystraktory.

Drugi problem badawczy dotyczy różnic między stałym poziomem pobudzenia wyrażonego samoopisowo a pobudzeniem wywołanym sytuacją występu oraz związku owego pobudzenia z poziomem wykonania. Celem badania jest stwierdzenie czy czynnik ten istotnie wpływa na poziom wykonania u młodych muzyków w sytuacji występu i oceny społecznej.

Badania wykorzystujące pomiar fizjologiczny wykazały, że w sytuacjach pobudzenia wywołanego stresem u osób o różnych poziomach ekstrawersji i introwersji mogą się pojawić wzrost bądź spadek poziomu wykonania w wyniku zaburzenia optymalnego poziomu pobudzenia, który zapewnia najlepsze warunki oraz umożliwia najlepsze warunki wykonania⁷. U muzyków przed występem oraz w trakcie jego trwania mogą się zatem pojawić zmiany fizjologiczne, takie jak wzrost pulsu, wzmożone bicie serca, drżenie rąk bądź zasychanie w gardle. U części z nich mogą także występować objawy chroniczne, takie jak problemy ze snem i zaburzenia układu krążenia. Wydaje się, że nie może to pozostawać bez związku z poziomem występu⁸.

Trzeci problem dotyczy zasobów i procesów uwagowych muzyków o różnych rysach temperamentu oraz stosujących różne strategie przygotowania się do występu oraz samego zachowania podczas występu. Dotychczasowe badania pokazały związek zasobów uwagowych z przerzutnością oraz procesami towarzyszącymi zajmowaniu się kilkoma zadaniami jednocześnie⁹. Jednak brak badań, które pokazałyby podobny związek z cechami temperamentu, a także związek przerzutności z poziomem wykonania programu podczas występu artystycznego.

307; Ferm L., Schmidt K., *Performance anxiety in gifted adolescent musicians*, *Anxiety Disorders*, 20, 2006, s. 98-109; Kenny D., Osborne M.S., *Music performance anxiety: New insights from young musicians*, *Advances in Cognitive Psychology*, 2, 2006, s. 103-112; Papageorgi I., *Understanding performance anxiety in the adolescent musician: Approaches to instrumental learning and performance*, [w:] Baroni M., Addressi A.R., Caterina R., Costa M. (red.), *Proceedings of the 9th International Conference of Music Perception and Cognition*, University of Bologna, Bologna 2006, s. 970-977; Papageorgi I., *The influence of the wider context of learning, gender, age and individual differences on adolescent musicians' performance anxiety*, [w:] Williamon A., Coimbra D. (red.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, European Association of Conservatoires, Utreht 2007a, s. 219-224; Papageorgi I., *Does culture influence the reported experience of performance anxiety in musicians? A comparative investigation of British and Cypriot adolescent musicians*, [w:] Symeonides P. (red.), *Proceedings of the 5th International Conference of the Greek Society for Music Education*, Thessaloniki 2007b, s. 299-310.

⁷ Langendörfer F., Hodapp V., Kreutz G., Bongard S., *Personality and Performance Anxiety Among Professional Orchestra Musicians*, *Journal of Individual Differences*, 27(3), 2006, s. 162-171; Kantor-Martynuska J., Kępińska-Welbel J., *Trema u muzyków: aspekty różnicowy i poznawczy*, [w:] Fajkowska M., Szymura B. (red.), *Lęk. Geneza – mechanizmy – funkcje*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009, s. 409-432.

⁸ Langendörfer F., Hodapp V., Kreutz G., Bongard S., *Personality and Performance Anxiety Among Professional Orchestra Musicians*, *Journal of Individual Differences*, 27(3), 2006, s. 162-171.

⁹ Nęcka E., *Inteligencja i procesy poznawcze*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 1994.

Przedmiotem pracy są zatem głównie czynniki temperamentalne i uwagowe (zmiennie niezależne) i ich związek z kontrolowaniem poziomu przygotowania (kompetencje i ewentualnie subiektywny poziom kompetencji). W badaniu analizowano na ile sam zainteresowany czuje się przygotowany do egzaminu bądź występu oraz jaki jest związek samopoczucia badanych ze zmianami poziomu pobudzenia, znajdującymi swoje odzwierciedlenie w wyrażonym samoopisowo pobudzeniu fizjologicznym oraz odczuciach pozytywnych i negatywnych towarzyszącym występom.

2.2. Główna hipoteza badawcza

Na podstawie analizy literatury i doniesień wskazujących na możliwość występowania różnorodnych czynników wpływających na zjawiska, zakłada się, że o natężeniu tremy mogą decydować następujące czynniki: zewnętrzne – środowisko i wypracowane modele postępowania, oraz wewnętrzne – wynikające z różnic indywidualnych, czynniki temperamentalne i związane z kontrolą uwagową.

Różnice temperamentalne sprawiają, że uczniowie stosują różne strategie zarówno w procesie przygotowywania programu muzycznego, jak i podczas występu. Zgodnie z dotychczasowymi wynikami badań, temperament jest względnie stałym konstruktem w istotny sposób wpływającym na sposób reagowania w sytuacjach stresu.

Temperament może wprawdzie ulegać pewnym zmianom w ciągu życia pod wpływem doświadczeń życiowych¹⁰, jednak zmiany te są bardzo powolne. W opublikowanym kilka lat temu studium¹¹ na temat struktury temperamentu studentów VI roku wydziału lekarskiego Uniwersytetu Medycznego w Łodzi, wykazano niższe poziomy reaktywności emocjonalnej i perseweratywności wśród studentów medycyny w porównaniu do rozkładu tych zmiennych w populacji. Autorzy interpretowali uzyskane wyniki oddziaływaniem specyfiki podjętego kierunku studiów oraz narażeniem na częstszy niż w ogólnej populacji kontakt z chorobami, śmiercią i cierpieniem.

Z przedstawionej analizy wynikałoby, że kilkuletnie studia mogły spowodować zmiany w występowaniu cech reaktywności emocjonalnej i perseweratywności, co wydaje się być dość zaskakujące. Z uwagi na cechy temperamentu, którymi zajmowali się badacze, warto jednak przeanalizować zgromadzone dane także pod kątem wyboru danego kierunku studiów w związku z prezentowanym przez uczestników badania specyficznym rysem emocjonalnym.

W odniesieniu do projektu prezentowanego w obecnej pracy, interesujące wydaje się zbadanie czy podobne tendencje da się zaobserwować u początkujących muzyków, systematycznie narażonych na sytuację stresu i oceny społecznej podczas występu.

2.3. Możliwe odpowiedzi alternatywne

W odniesieniu do temperamentu można zakładać, że osoby o różnych typach temperamentu stosują różne strategie radzenia sobie z treścią¹². Owe strategie znajdują odzwierciedlenie w jakości wykonania, w umiejętności zapanowania nad sytuacją występu.

¹⁰ Strelau J., *Psychologia temperamentu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001; Strelau J., *Temperament jako regulator zachowania z perspektywy półwiecza badań*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006.

¹¹ Pawełczyk A., Rabe-Jabłońska J., Pawełczyk T., *Struktura Temperamentu Studentów VI Roku Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Medycznego*, Polski Merkuriusz Lekarski, 167, 2010, s. 395-397.

¹² Langendörfer F., Hodapp V., Kreutz G., Bongard S., *Personality and Performance Anxiety Among Professional Orchestra Musicians*, Journal of Individual Differences, 27(3), 2006, s. 162-171.

Można się także spodziewać, że osoby o różnych typach temperamentu stosują różne strategie już na etapie przygotowywania się do występu¹³.

W odniesieniu do kontroli uwagowej można zakładać, że w zależności od zasobów pamięci roboczej muzycy w różny sposób reagują na nieoczekiwane zdarzenia podczas występu (np. skrzyknięcie drzwi, krzesła, przeciąg, poruszenie wśród słuchaczy itp.)¹⁴.

Warto się zatem zastanawiać czy sposób radzenia sobie z treścią ma związek tylko z napięciem i towarzyszącym występowi objawom i skutkom tremy, czy też stosowane strategie mają raczej związek z tym, na czym koncentrują swoją uwagę poszczególne osoby¹⁵. I tak, koncentracja na ocenie własnej osoby bądź na wykonaniu zadania może mieć związek z oddziaływaniem środowiska, ale może być także efektem poziomów cech temperamentu różnych u różnych osób. Badania przeprowadzone przez Etsuko Hoshino¹⁶ pokazały, że osoby, które koncentrują się na sobie i własnych przeżyciach oraz analizują swoją sytuację w związku z oceną, wypadają gorzej, niezależnie od poziomu przygotowania; z kolei osoby skoncentrowane na wykonaniu zadania potrafią się zmobilizować i w efekcie multiplikować wykonaną pracę, koncentrując się na wykonaniu zadania.

Ważnym czynnikiem mającym wpływ na kształtowanie się zjawiska tremy wśród młodych muzyków mogą być także inne oddziaływania środowiskowe, tj. ze strony rodziny i nauczycieli. Czynniki te jednak wykraczają poza zakres niniejszego artykułu, dlatego nie będą tutaj omawiane.

2.4. Wskaźniki oraz zmienne analizowane w badaniu

Pojawianie się podczas gry pomyłek i błędów tekstowych oraz występowanie różnego rodzaju objawów fizjologicznych to najczęściej obserwowalne przez otoczenie i zgłaszane przez samych muzyków, wskaźniki występowania tremy wykonawczej.

Zaskakujące jest jednak to, że obecność owych wskaźników bywa przez samych muzyków interpretowana w dwojaki sposób. I tak, część muzyków twierdzi, że wprawdzie odczuwają oni szereg dolegliwości fizjologicznych, takich jak drżenie rąk czy głosu, wilgotność dłoni, suchość bądź nadmierna ilość wytwarzanej śliny w gardle, napięcie w jamie brzusznej czy wręcz ból brzucha i szereg różnego rodzaju dolegliwości jelitowych, to wszystkie te objawy mogą sprzyjać dobremu wykonaniu i zanikać w trakcie występu bądź urastać do takiego poziomu, który uniemożliwia zadowalające wykonanie programu muzycznego. Wynikałoby z tego, że wprawdzie objawy występują u wielu muzyków, jednak zaburzają wykonanie tylko u pewnej ich grupy.

¹³ Clark T., Williamon A., Lisboa T., *The phenomenology of performance: Exploring musicians' perceptions and experiences*, [w:] Williamon A., Coimbra D. (red.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, European Association of Conservatoires, Utrecht 2007, s. 35-40.

¹⁴ Beilock S.L., *Understanding skilled performance: Memory, attention, and "choking under pressure"*, [w:] Morris T., Terry P., Gordon S. (red.), *Sport and Exercise Psychology: International Perspectives Fitness Information Technology*, Morgantown, WV 2007a, s. 153-166; Beilock S.L., *Choking under pressure*, [w:] Baumeister R., Vohs K. (red.), *Encyclopedia of social psychology*, Sage Publications, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore 2007b, s. 140-141; Beilock S.L., DeCaro M.S., *From poor performance to success under stress: Working memory, strategy selection, and mathematical problem solving under pressure*, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory & Cognition*, 33, 2007, s. 983-998.

¹⁵ Hoshino E., *Performance anxiety, motivation, and personality in music students*, *Journal of Music Perception and Cognition*, 5, 1999, s. 67-86.

¹⁶ Tamże.

Na podstawie wyników uzyskanych w kwestionariuszach Lista Objawów i Skutków Tremy (LOST)¹⁷ dane pogrupowano w sposób, który pozwolił na wyłonienie wskaźników, które mogą być interpretowane jako wskaźniki występowania pobudzenia. Są to:

- negatywne odczucia przed, w trakcie i po występie;
- symptomy fizjologiczne występujące przed, w trakcie i po występie;
- wstecznie oszacowana zdolność koncentracji uwagi podczas wykonywania programu;
- pozytywne odczucia jako elementy cechy bądź stanu tremy wykonawczej po wykonaniu.

Wyboru zmiennych zależnych dokonano zatem w oparciu o pytania z kwestionariusza LOST, w którym są one pogrupowane odpowiednio dla rodzaju objawów: fizjologiczne, psychologiczne oraz w odniesieniu do momentu, którego dotyczył pomiar, co pozwoliło na analizę tremy jako stanu i cechy.

W ten sposób wyróżniono następujące zmienne zależne testowane w odniesieniu do tremy jako cechy:

- negatywne odczucia przed występem;
- objawy fizjologiczne przed występem;
- odczucia w trakcie występu;
- objawy fizjologiczne podczas występu;
- ocena występu;
- negatywne odczucia po występie;
- pozytywna ocena występu;
- ogólna ocena występu po jego zakończeniu.

W przypadku testowania tremy jako stanu testowano następujące zmienne zależne:

- negatywne odczucia psychiczne przed występem;
- objawy fizjologiczne przed występem;
- negatywne odczucia psychiczne w trakcie występu;
- objawy fizjologiczne w trakcie występu;
- negatywne odczucia psychiczne po występie;
- objawy lęku społecznego odczuwane po występie w odniesieniu do występu.

Dodatkowo zmienną zależną była zdolność do koncentracji uwagi.

Zmiennymi niezależnymi były cechy temperamentu szacowane w oparciu o wyniki kwestionariusza FCZ-KT. Zatem zmienne niezależne w badaniu to: perseweratywność, reaktywność emocjonalna, wytrzymałość i aktywność.

Dodatkowo w oparciu o wyniki uzyskane w teście flankerów wyróżniono kolejne dwie zmienne niezależne: tj. czas reakcji oraz błędy popełniane w teście flankerów.

3. Metoda

3.1. Wskaźniki oraz zmienne analizowane w badaniu

W roku szkolnym 2010/2011 w ramach projektu „Związek temperamentu, występowania objawów i skutków tremy, kontroli uwagowej oraz utajonych skojarzeń z treścią wykonawczą u muzyków w okresie adolescencji”, przeprowadzono badania, w których wzięli udział uczniowie jednej z warszawskich szkół muzycznych drugiego stopnia.

¹⁷ Kępińska-Welbel J., *Trema egzaminacyjna u studentów Akademii Muzycznej im. F. Chopina*, Nieopublikowana praca doktorska, Akademia Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 1997.

Dobór wiekowy uczniów był uwarunkowany zdefiniowanym w literaturze okresem adolescencji. Uzyskano zgodę dyrekcji szkoły, nauczycieli uczących poszczególnych uczniów, a także zgodę samych uczniów na udział w badaniu. Wszystkie osoby zostały poinformowane o celu badania, a także o możliwości wycofania się z udziału w badaniu w dowolnym momencie bez podania przyczyny. Badanie miało charakter anonimowy i składało się dwóch etapów (opis etapów przedstawiono w podrozdziale „Schemat i opis badania”).

3.2. Osoby badane

Przebadano łącznie 43 uczniów w okresie adolescencji (13-19 lat). Z uwagi na stopień skomplikowania metodologicznego pełne dane udało się zebrać od 26 uczniów (20 dziewcząt i 6 chłopców o średniej wieku $M_{\text{wiek}} = 15,27$ lat, $SD = 1,56$). W przypadku kolejnych 9 osób analizom poddano wyłącznie dane z kwestionariuszy LOST przed i po występie. Rozmiar badanej próby uzasadnia kompleksowość metodologiczną przeprowadzonego badania. Zatem analizy dotyczą danych zebranych z udziałem 35 uczniów (28 dziewcząt i 7 chłopców w wieku $M_{\text{wiek}} = 15,54$ lat, $SD = 1,7$, Mediana = 15). Procentowy udział chłopców i dziewcząt w badaniu przedstawia poniższa tabela.

Tabela 1. Procentowy udział chłopców i dziewcząt w badaniu

	N	%	% dziewcząt	% chłopców
Liczba uczestników badania	35	100	80	20
Ogółem	35	100	28	7

Źródło: Opracowanie własne.

Należy zaznaczyć, że udział w badaniu wymagał od badanych sporego wysiłku i zaangażowania czasowego oraz wiązał się z dodatkowym obciążeniem emocjonalnym spowodowanym obecnością kamery cyfrowej oraz obcej osoby podczas zajęć i występów.

W przypadku grupy biorącej udział w badaniu ma to ogromne znaczenie, ponieważ były to osoby o bardzo napiętych grafikach zajęć. Młodzież biorąca udział w projekcie to młodzież uczęszczająca do dwóch szkół, realizująca skomplikowany program muzyczny. Zaangażowana w liczne zajęcia indywidualne i grupowe oraz dość często uczestnicząca w różnego rodzaju występach i koncertach.

3.3. Materiały i sprzęt wykorzystane podczas realizacji projektu

W badaniach wykorzystana została kamera cyfrowa, program komputerowy – test flankerów Eriksena do badania kontroli uwagowej i hamowania uwagowego. Dodatkowo wykorzystane były kwestionariusze Lista Objawów i Skutków Tremy (LOST) do pomiaru tremy w warunkach neutralnych, przed i po występie oraz test Formalna Charakterystyka Zachowania-Kwestionariusz Temperamentu¹⁸.

Badanie kontroli uwagowej, tj. test flankerów był przeprowadzony z użyciem przenośnego komputera PC. Bodźce podczas wykonywania testów flankerów były prezentowane na czternastocalowym kolorowym monitorze komputera przenośnego Dell Latitude E6510, w rozdzielczości 1366 x 768.

¹⁸ Strelau J., Zawadzki B., *Formalna Charakterystyka Zachowania – Kwestionariusz Temperamentu (FCZ-KT)*, Pracowania Testów Psychologicznych PTP, Warszawa 1997.

3.3.1. Test flankerów

Test flankerów Eriksena¹⁹ jest narzędziem stosowanym w psychologii poznawczej do badania procesów poznawczych zaangażowanych w wykrywanie i rozpoznawanie celów w obecności informacji rozpraszających. Test pozwala na badanie reakcji hamowania oraz zdolności do hamowania reakcji na dystraktory w określonych sytuacjach. Podczas wykonania testu badany ma za zadanie koncentrować się na bodźcu centralnym oraz ignorować dystraktory, czyli bodźce towarzyszące. Bodźce są prezentowane w punkcie centralnym monitora. Zadanie polega na tym, że testowany ma zasignalizować kliknięciem fakt wystąpienia prawidłowego bodźca tj. tego, który był wyświetlony jako prawidłowy chwilę przed zaprezentowaniem właściwego bodźca. Jednocześnie badany nie powinien dać się rozproszyć bodźcom towarzyszącym. Badania z użyciem tego testu pokazały, że w przypadku trudności z hamowaniem reakcji obserwowano dłuższe czasy reakcji na prezentowane bodźce, badani popełniali też więcej błędów²⁰.

W projekcie zdecydowano się na użycie testu flankerów z uwagi na dotychczasowe wyniki badań i doniesienia, na bazie których można stwierdzić, że jest to wiarygodne narzędzie do badania zdolności koncentracji uwagi w określonych sytuacjach na bodźcach istotnych, przy jednoczesnym ignorowaniu bodźców nieistotnych. W badaniu, podczas którego testowano wpływ określonych substancji na sprawność psychofizyczną w kierowaniu pojazdem, dowiedziono, że test flankerów okazał się wiarygodnym narzędziem, pozwalającym ocenić zmiany w sprawności koncentracji uwagi i kontrolowaniu uwagi u badanych²¹.

Występ publiczny związany z aktywnością artystyczną wiąże się z koniecznością koncentracji uwagi i jednoczesnym ignorowaniu bodźców nieistotnych zatem test flankerów wydaje się być dobrym narzędziem do zbadania kontroli uwagowej uczestników badania.

3.3.2. Kwestionariusz LOST

Kwestionariusz LOST opracowany przez Jolantę Kępińską-Welbel²² to narzędzie do badania objawów i skutków tremy jako stanu i cechy. Badani są proszeni o wypełnienie poszczególnych składników kwestionariusza w różnych sytuacjach tj. w sytuacji neutralnej oraz przed i po występie.

Kwestionariusz zawiera stwierdzenia dotyczące objawów psychicznych oraz fizjologicznych towarzyszących różnym momentom wykonania utworu: przygotowania do występu, samego występu oraz po występie. Narzędzie pozwala zatem na przeanalizowanie występowania oraz nasilenia tremy jako stanu i jako cechy oraz na zbadanie

¹⁹ Eriksen B.A., Eriksen C.W., *Effects of noise letters upon the identification of a target letter in a nonsearch task*, Perception & Psychophysics, 16, 1974, s. 143-149.

²⁰ Tamże; Ramaekers J.G., Uiterwijk M.M.C., O'Hanlon J.F., *Effects of loratadine and cetirizine on actual driving and psychometric test performance, and EEG during driving*, European Journal of Clinical Pharmacology, 42, 1992, s. 363-369; Ahmed L., de Fockert J.W., *Focusing on Attention: The Effects of Working Memory Capacity and Load on Selective Attention*, PLOS ONE, 7(8), 2012, źródło: <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0043101> [data dostępu: 10.04.2016].

²¹ Ramaekers J.G., Uiterwijk M.M.C., O'Hanlon J.F., *Effects of loratadine and cetirizine on actual driving and psychometric test performance, and EEG during driving*, European Journal of Clinical Pharmacology, 42, 1992, s. 363-369.

²² Kępińska-Welbel J., *Trema egzaminacyjna u studentów Akademii Muzycznej im. F. Chopina*, Nieopublikowana praca doktorska, Akademia Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 1997.

objawów fizjologicznych i psychicznych towarzyszących tremie wraz z poziomem ich nasilenia u danej osoby.

Kwestionariusz FCZ-KT: Formalna charakterystyka zachowania dotyczy dwóch aspektów zachowania: energetycznego i czasowego, właśnie te elementy wyznaczają strukturę temperamentu²³ i są badane przy użyciu kwestionariusza temperamentu – Formalna Charakterystyka Zachowania-Kwestionariusz Temperamentu²⁴.

Wymiarami energetycznymi temperamentu są reaktywność emocjonalna, wytrzymałość, wrażliwość sensoryczna i aktywność, natomiast wymiary czasowe to żwawość i perseweratywność. W zależności od struktury cech temperamentu występują różnice w możliwościach przetwarzania stymulacji, zdolnościach wykonawczych oraz adaptacyjnych u osób o różnych rysach temperamentu.

W zrealizowanym badaniu pod uwagę wzięto głównie cztery cechy temperamentu: perseweratywność, reaktywność emocjonalną, wytrzymałość oraz aktywność. Ma to związek z wcześniejszymi wynikami badań²⁵ (zob. Pastuszek-Lipińska, 2018) oraz z faktem, że w realizowanym badaniu ważna jest interpretacja roli poszczególnych cech jednostki w procesie radzenia sobie z sytuacją oceny społecznej oraz umiejętności odnalezienia się w trudnej społecznie sytuacji, z jaką niemal codziennie stykają się występujący na scenie młodzi muzycy.

3.3.3. Schemat i przebieg badania

Osoby badane wzięły udział w dwóch nagraniach oraz dwukrotnie wypełniły kwestionariusze LOST dostosowane do sytuacji (neutralna, stresująca). Kwestionariusze zawierające listę objawów i skutków tremy posłużyły do pomiaru tremy jako cechy i tremy jako stanu. Trema wykonawcza, jako jedna z form lęku, w niniejszej pracy była analizowana zgodnie z rozróżnieniem Charlesa Spielberga²⁶ jako chwilowy i przemijający stan emocjonalny (*state-anxiety*) bądź jako trwała cecha osobowości (*trait-anxiety*).

Pierwszy etap odbywał się w sytuacji zbliżonej do neutralnej, zwykłych zajęć szkolnych, prób koncertowych bądź w sali ćwiczebnej. Podczas zwykłego dnia nauki, uczniowie wypełnili kwestionariusze FCZ-KT oraz LOST dostosowany do sytuacji szkolnej, wzięli także udział w teście flankerów. W pierwszej części badania uczniowie wypełnili kwestionariusz dotyczący obserwowanych u siebie prawidłowości dotyczących tremy, którą zwykle przeżywają w związku z występem – przed, podczas i zaraz po nim. Mieli odnieść się do psychologicznych (lęk, obawy, napięcie) i fizjologicznych objawów tremy (np. drżenie rąk, zaburzenia jelitowo-żołądkowe) oraz do jej skutków (jakość wykonania, uczucia i samoocena po występie).

Druga część badania, w formie eksperymentu naturalnego, polegała na ocenie intensywności psychologicznych i fizjologicznych objawów oraz skutków tremy bezpośrednio

²³ Strelau J., *Psychologia temperamentu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

²⁴ Strelau J., Zawadzki B., *The Formal Characteristics of Behavior – Temperament Inventory (FCB-TI): Theoretical assumption and scale construction*, *European Journal of Personality*, 7, 1993, s. 313-336; Strelau J., Zawadzki B., *Formalna Charakterystyka Zachowania – Kwestionariusz Temperamentu (FCZ-KT)*, Pracowania Testów Psychologicznych PTP, Warszawa 1997.

²⁵ Pastuszek-Lipińska B., *Trema wykonawcza u uczniów szkół muzycznych*, Szkoła Artystyczna – Kwartalnik CEA, 1, 2018, s. 109-120.

²⁶ Spielberger C., *The measurement of state and trait anxiety: Conceptual and methodological issues*, [w:] Levi L. (red.), *Emotions – their parameters and measurement*, Raza en Press, New York 1975, s. 713-725.

przed występem, w jego trakcie i bezpośrednio po nim poprzez wypełnienie stosowanego do badanego momentu kwestionariusza LOST.

Temperament jako formalne charakterystyki zachowania mierzono za pomocą kwestionariusza FCZ-KT, kontrolę uwagową szacowano testem flankerów. Objawy i skutki tremy szacowano na podstawie kwestionariusza listy objawów i skutków tremy wypełnianego w sytuacji neutralnej oraz przed, po i w trakcie występu.

Poszczególne etapy zostały nazwane pierwszym i drugim, jednak nie oznacza to, że wszystkie osoby podlegały badaniu w tej samej kolejności. Część badanych rozpoczęła udział w projekcie od występu koncertowego, a część od pomiarów w sytuacji neutralnej i wypełniania kwestionariuszy oraz uczestnictwa w teście komputerowym. Ponadto należy zaznaczyć, że z uwagi na czasochłonność zadań składających się na pełny udział w badaniu, nie wszystkie miały miejsce tego samego dnia w przypadku poszczególnych osób.

Wszystkie dane zostały przeanalizowane przy użyciu programu IBM-SPSS wersja PASW Statistics18.

4. Podsumowanie/wnioski

Badanie wykazało, że niektóre właściwości temperamentu w istotny sposób predysponują młodych muzyków do przeżywania tremy przed występem, podczas niego oraz po jego zakończeniu. Cechą temperamentu, na podstawie której można przewidywać czy dana osoba będzie miała większą bądź mniejszą treść, jest perseweratywność. Cecha ta objawia się skłonnością do powtarzania zachowań lub też kontynuacji zachowania, którego bezpośrednia przyczyna już zanikła. Przykład to kilkakrotne powracanie do skończonej wcześniej czynności np. poprawianie fryzury przed wyjściem z domu, powracanie myślą do zdarzeń, które miały miejsce w przeszłości, a tendencja przeciwna to szybkie zaprzestanie myślenia o podjętej już decyzji, czyli szybka przerzutność. Osoby o niskim poziomie perseweratywności, czyli te, które szybko przełączają się na aktualne zadania, problemy i doświadczenia, są mniej narażone na psychologiczne i fizjologiczne aspekty tremy w naturalnych warunkach występu przed publicznością niż te, które cechuje duża perseweratywność.

Inna właściwość temperamentu związana z siłą tremy to reaktywność emocjonalna. Ten wymiar temperamentu oznacza łatwość reagowania silnymi emocjami nawet na sytuacje o niewielkim ładunku emocjonalnym. Reaktywność emocjonalna częściowo wyjaśnia to, na ile młodzi muzycy potrafią podczas występu świadomie kierować swoją uwagą. Ci bardziej reaktywni emocjonalnie nie potrafią koncentrować się na samej grze tak dobrze, jak osoby bardziej opanowane czy mniej wrażliwe emocjonalnie. Osoby, które są bardziej aktywne, dostarczając sobie w ten sposób bodźców koniecznych do dobrego samopoczucia, przed występem obserwują u siebie bardziej nasilone fizjologiczne objawy tremy.

Osoby, które w komputerowym teście kontroli uwagowej popełniają więcej błędów, po występie silniej przeżywają emocje pozytywne, a słabiej negatywne. Wskazuje na to, że osoby rerezentujące bardziej impulsywną strategię rozwiązywania zadania mają skłonność do bycia zadowolonym z własnego występu. Wynik ten logicznie wiąże się z udziałem perseweratywności w kształtowaniu siły tremy, jaką młodzi muzycy przeżywają przed występem.

Pod względem jakości występu, nagrania nie ujawniły istotnych oznak tremy u uczestników badania.

Zgodnie z założeniem o psychofizycznych kosztach stresu, wyniki badania wskazują, że intensywnie szkoleni młodzi muzycy różnią się między sobą pod względem siły psychologicznych i fizjologicznych objawów i skutków tremy, która nie zakłóca jednak znacząco jakości występu. Taka obserwacja potwierdza dotychczasowe wyniki badań Jana Strelaua nad temperamentem i jest dość optymistyczną prognozą dla znerwicowanych muzyków. Oznacza bowiem, że niezależnie od cech temperamentu predestynujących muzyków do występowania u nich w mniejszym bądź większym stopniu tremy, stosując pewne strategie poznawcze, są w stanie opanować ją na tyle, żeby nie doprowadzała ona do destrukcji i istotnych zakłóceń ich wykonania. Ta konstatacja jest zgodna z obserwacjami Glena Wilsona²⁷, który zwracał uwagę na stosowanie strategii poznawczych w radzeniu sobie ze stresem oraz na czym dany wykonawca skupia swoją uwagę podczas występu. Obecne badanie pokazało, że mimo dostrzegalnych na poziomie istotności różnic indywidualnych między badanymi, efekt końcowy może być porównywalny. Wiedząc o tym, że w projekcie wzięła udział wyselekcjonowana grupa młodzieży, która dość dobrze radzi sobie z obciążeniami wynikającymi ze stojących przed nimi zadań związanych z występami publicznymi, można sądzić, że być może na etapie szkoły średniej oznak tremy należałoby dodatkowo szukać w bardziej subtelnym i trudno uchwytnym charakterystykach muzycznego wykonania, co pozwoliłoby na wysnucie dodatkowych wniosków.

Analiza danych metodą regresji liniowej wykazała, że perseweratywność jako wymiar temperamentu jest dobrym predyktorem deklarowanych skłonności w zakresie fizjologicznych objawów tremy przed występem oraz intensywności negatywnych uczuć bezpośrednio przed występem i w jego trakcie. Perseweratywność systematycznie wyjaśniała także zmienność intensywności i zakresu psychologicznych i fizjologicznych aspektów tremy w naturalnych warunkach występu przed publicznością. Reaktywność emocjonalna wyjaśniała deklarowany poziom umiejętności kontrolowania uwagi podczas występu.

Dwie behawioralne miary kontroli uwagowej były predyktorami intensywności fizjologicznych objawów tremy mierzonych samoopisowo w warunkach naturalnych podczas występu, a także intensywności pozytywnych i negatywnych uczuć bezpośrednio po występie.

5. Kierunki dalszych badań

Badanie przeprowadzone z udziałem nielicznej grupy badanych pozwoliło na wykrycie ważnych zależności i poczynienie interesujących obserwacji.

Badań i analiz wymagają strategie młodych muzyków, którym udaje się osiągać zadowalający poziom wykonania. Biorąc pod uwagę grupę objętą badaniem, wnioski mogą pomóc w opracowaniu skutecznych metod prewencji zaburzeń towarzyszących tremie i lękowi społecznemu.

Przeprowadzone badanie jest jednym z niewielu, w których trema jest analizowana z udziałem grupy młodzieży zajmującej się muzyką w okresie adolescencji. Uzyskane wyniki wskazują, że warto się pokusić o kontynuację tego typu badań z udziałem grupy badanych o podobnej charakterystyce, ponieważ wykryte zależności zdają się potwierdzać, że okres adolescencji jest okresem szczególnej wrażliwości młodych muzyków, podczas którego mogą się nasilać problemy związane ze zjawiskiem tremy. Kolejnym zagad-

²⁷ Wilson G.D., *Psychology for Performing Artists (Second Edition)*, Wiley, London 2002.

nieniem, które zasługuje na uwagę badaczy, jest wspomniane już w pracy, podobieństwo czynników, które mogą wpływać na zmiany temperamentu, mogące być podłożem rozwoju zaburzeń lękowych, w tym jedną z przyczyn pojawienia się bądź nasilenia skutków i objawów tremy.

Uwagi ogólne/Podziękowania

Badanie zrealizowano dzięki współpracy z Dyrekcją Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie.

Literatura

Ahmed L., de Fockert J.W., *Focusing on Attention: The Effects of Working Memory Capacity and Load on Selective Attention*, PLOS ONE, 7(8), 2012, źródło:

<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0043101> [data dostępu: 08.06.2023].

Beilock S.L., *Understanding skilled performance: Memory, attention, and choking under pressure*, [w:] Morris T., Terry P., Gordon S. (red.), *Sport and Exercise Psychology: International Perspectives*, WV: Fitness Information Technology, Morgantown 2007a, s. 153-166.

Beilock S.L., *Choking under pressure*, [w:] Baumeister R., Vohs K. (red.), *Encyclopedia of social psychology*, Sage Publications, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore 2007b, s. 140-141.

Beilock S.L., DeCaro M.S., *From poor performance to success under stress: Working memory, strategy selection, and mathematical problem solving under pressure*, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory & Cognition*, 33, 2007, s. 983-998.

Clark T., Williamon A., Lisboa T., *The phenomenology of performance: Exploring musicians' perceptions and experiences*, [w:] Williamon A., Coimbra D. (red.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, European Association of Conservatoires, Utrecht 2007, s. 35-40.

Eriksen B.A., Eriksen C.W., *Effects of noise letters upon the identification of a target letter in a nonsearch task*, *Perception & Psychophysics*, 16, 1974, s. 143-149.

Ferm L., Schmidt K., *Performance anxiety in gifted adolescent musicians*, *Anxiety Disorders*, 20, 2006, s. 98-109.

Hoshino E., *Performance anxiety, motivation, and personality in music students*, *Journal of Music Perception and Cognition*, 5, 1999, s. 67-86.

Kantor-Martynuska J., Kępińska-Welbel J., *Trema u muzyków: aspekty różnicowy i poznawczy*, [w:] Fajkowska M., Szymura B. (red.), *Lęk. Geneza – mechanizmy – funkcje*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009, s. 409-432.

Kenny D., Osborne M.S., *Music performance anxiety: New insights from young musicians*, *Advances in Cognitive Psychology*, 2, 2006, s. 103-112.

Kępińska-Welbel J., *Trema egzaminacyjna u studentów Akademii Muzycznej im. F. Chopina*, Nieopublikowana praca doktorska, Akademia Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 1997.

Langendörfer F., Hodapp V., Kreutz G., Bongard S., *Personality and Performance Anxiety Among Professional Orchestra Musicians*, *Journal of Individual Differences*, 27(3), 2006, s. 162-171.

Necka E., *Inteligencja i procesy poznawcze*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 1994.

- Pawelczyk A., Rabe-Jabłońska J., Pawelczyk T., *Struktura Temperamentu Studentów VI Roku Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Medycznego*, Polski Merkuriusz Lekarski, 167, 2010, s. 395-397.
- Papageorgi I., *Understanding performance anxiety in the adolescent musician: Approaches to instrumental learning and performance*, [w:] Baroni M., Addressi A.R., Caterina R., Costa M. (red.), *Proceedings of the 9th International Conference of Music Perception and Cognition*, University of Bologna, Bologna 2006, s. 970-977.
- Papageorgi I., *The influence of the wider context of learning, gender, age and individual differences on adolescent musicians' performance anxiety*, [w:] Williamon A., Coimbra D. (red.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, European Association of Conservatoires, Utrecht 2007a, s. 219-224.
- Papageorgi I., *Does culture influence the reported experience of performance anxiety in musicians? A comparative investigation of British and Cypriot adolescent musicians*, [w:] Symeonides P. (red.), *Proceedings of the 5th International Conference of the Greek Society for Music Education*, Greek Society for Music Education, Thessaloniki 2007b, s. 299-310.
- Pastuszek-Lipińska B., *Trema wykonawcza u uczniów szkół muzycznych*, Szkoła Artystyczna – Kwartalnik CEA, 1, 2018, s. 109-120.
- Ramaekers J.G., Uiterwijk M.M.C., O'Hanlon J.F., *Effects of loratadine and cetirizine on actual driving and psychometric test performance, and EEG during driving*, European Journal of Clinical Pharmacology, 42, 1992, s. 363-369.
- Schulz W., *Analysis of a symphony orchestra*, [w:] Piperek W. (red.), *Stress and Music: Medical, Psychological, Sociological, and Legal Strain Factors in a Symphony Orchestra Musicians Profession*, Wilhelm Braumuller, Wiedeń 1981, s. 35-56.
- Sloboda J., Howe M., *Biographical precursors of musical excellence: An interview study*, British Journal of Psychology, 7, 1991, s. 349-354.
- Spielberger C., *The measurement of state and trait anxiety: Conceptual and methodological issues*, [w:] Levi L. (red.), *Emotions – their parameters and measurement*, Raza en Press, New York 1975, s. 713-725.
- Stephoe A., *Negative emotions in music making: The problem of performance anxiety*, [w:] Juslin P.N., Sloboda J.A. (red.), *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford University Press, Oxford 2001, s. 291-307.
- Strelau J., *Psychologia temperamentu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Strelau J., *Temperament jako regulator zachowania z perspektywy półwiecza badań*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006.
- Strelau J., Zawadzki B., *The Formal Characteristics of Behavior – Temperament Inventory (FCB-TI): Theoretical assumption and scale construction*, European Journal of Personality, 7, 1993, s. 313-336.
- Strelau J., Zawadzki B., *Formalna Charakterystyka Zachowania – Kwestionariusz Temperamentu (FCZ-KT)*, Pracowania Testów Psychologicznych PTP, Warszawa 1997.
- Wesner R.B., Noyes R., Davis T.L., *The occurrence of performance anxiety among musicians*, Journal of Affective Disorders, 18, 1990, s. 177-185.
- Wilson G.D., *Psychology for Performing Artists*, Wiley, London 2002.

Związki temperamentu, osobowości i procesów poznawczych z poziomem wykonania utworu muzycznego

Streszczenie

Osoby przygotowujące się do występu doświadczają szeregu bardzo różnych procesów, które mogą wpływać na poziom wykonania przygotowanych przez nie utworów. Są to zarówno procesy odnoszące się do cech wrodzonych uwarunkowanych temperamentalnie, jak i te, które wykształciły się w procesie oddziaływań środowiskowych i wpływów zewnętrznych. W artykule opisano przebieg badania z udziałem osób w okresie adolescencji, tj. w okresie uznanym za jeden z okresów krytycznych dla rozwoju tremy wykonawczej. W artykule zaprezentowano pytania i hipotezy badawcze oraz zmienne zależne i niezależne analizowane w badaniu. Przeanalizowano związki, jakie zachodzą między psychologicznymi i fizjologicznymi objawami i skutkami tremy a temperamentem i kontrolą uwagową. W badaniu wzięło udział 43 uczniów w wieku od 13 do 19 lat. Wykorzystano komputerowy test Eriksena do badania kontroli uwagowej i hamowania uwagowego (test flankerów), kwestionariusze Lista Objawów i Skutków Tremy (LOST) do pomiaru tremy w warunkach neutralnych przed i po występie oraz Formalna Charakterystyka Zachowania – Kwestionariusze Temperamentu (FCZ-KT). Badanie wykazało, że niektóre właściwości temperamentu w istotny sposób predysponują młodych muzyków do przeżywania tremy przed występem, podczas niego oraz po jego zakończeniu. Wyniki wskazują jednocześnie na istotną rolę strategii poznawczych, które pozwalają opanować tremę, tak, żeby nie powodowała ona istotnych zakłóceń na poziomie wykonania. Badanie pozwoliło na wykrycie ważnych zależności, które mogą posłużyć za punkt startowy do podjęcia prac nad opracowaniem skutecznych metod prewencji zaburzeń towarzyszących tremie i lękowi społecznemu.

Słowa kluczowe: kontrola uwagowa, temperament, trema wykonawcza, muzyk

Indeks Autorów

Bachowska M.	169
Bak-Zawalski A.	110
Birkholz Z.	127
Hołodewicz O.	94
Kamińska M.	26
Kładoczny P.	157
Kościński G.	149
Łojek S.	75
Mokijewska E.P.	60
Pastuszek-Lipińska B.	189
Rusak-Mietlińska M.	178
Syska R.	47
Świdnicka I.	15
Tarnowski J.	7