

Poznawanie słowa 3

Wykłady inauguracyjne Wydziału Filologicznego UŁ
wygłoszone w roku akademickim 2011/2012



wydawnictwo naukowe PRIMUM VERBUM

*Słowa mają czarodziejską moc, potrafią jednocześnie
oświecić przeszłość i przyszłość.*

Sándor Márai, Występ gościnny w Bolzano

Poznawanie słowa 3

Wykłady inauguracyjne
Wydziału Filologicznego UŁ
wygłoszone w roku akademickim 2011/2012

Primum Verbum
Łódź 2012

REDAKCJA NAUKOWA

prof. zw. dr hab. Piotr Stalmaszczyk
dr Anna Obrębska

REDAKCJA WYDAWNICZA

dr Anna Obrębska

PROJEKT OKŁADKI

dr Anna Obrębska

Copyright © 2012 by Wydział Filologiczny UŁ
and PRIMUM VERBUM

ISBN 978-83-62157-51-8

Łódź 2012

Wydawnictwo PRIMUM VERBUM
Ul. Gdańska 112, 90-508 Łódź
www.primumverbum.pl

SPIS TREŚCI

Wstęp.....7

Marek Cybulski

Polacy a polszczyzna – jak to widzi historyk języka9

Krystyna Pietrych

Ocalenie w poezji? Czesław Miłosz o prawidłach wysokiego stylu32

Piotr Sitarski

Historia starożytna w historii kina.....48

Ewa Waniek-Klimczak

Obcy akcent: wróg czy przyjaciel neofilologa?67

WSTĘP

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Primum Verbum prezentują Czytelnikom już trzeci zbiór wykładów inauguracyjnych wygłaszanych na rozpoczęcie roku akademickiego na Wydziale Filologicznym UŁ. Inauguracja roku 2011/2012 odbyła się 1 października 2011 r. w trzech kolejnych turach. Uczestniczyli w niej studenci rozpoczynający studia licencjackie i magisterskie na wszystkich kierunkach i specjalnościach prowadzonych na Wydziale (filologia polska, filologia angielska, filologia germańska, filologia romańska, filologia hiszpańska, filologia włoska, filologia rosyjska, filologia południowoślowiańska, filologia klasyczna, kulturoznawstwo, dziennikarstwo i komunikacja społeczna, bibliotekoznawstwo i informacja naukowa).

Do wygłoszenia wykładów zostali zaproszeni wybitni przedstawiciele trzech różnych jednostek, reprezentujący literaturoznawstwo polonistyczne (profesor Krystyna Pietrych), językoznawstwo angielskie (profesor Ewa Waniek-Klimczak) i filmoznawstwo (profesor Piotr Sitarski). W obecnym tomiku znajduje się również wykład profesora Marka Cybulskiego, w latach 1996–2002 dziekana Wydziału Filologicznego UŁ, wygłoszony w trakcie uniwersyteckiej inauguracji roku akademickiego.

Poszczególne wykłady różnią się nie tylko zawartością (uwarunkowaną preferencjami i stylami badawczymi), ale także sposobem przedstawienia tematu. W każdym przypadku jednak jest to w pełni autorski wykład akademicki, doskonale (choć, z konieczności, bardzo skrótowo) wprowadzający w określony obszar wiedzy.

Profesor Marek Cybulski jest kierownikiem Katedry Historii Języka Polskiego, wybitnym znawcą historii polszczyzny, autorem licznych publikacji z zakresu historycznej stylistyki i pragmatyki, prac na temat języka *Psalterza floriańskiego* oraz książki poświęconej obyczajowi językowemu dawnych Polaków.

Jest też współautorem słownika dwudziestowiecznej Łodzi. Profesor Cybulski wygłosił wykład inauguracyjny w czasie uroczystego posiedzenia Senatu UŁ, na inaugurację roku akademickiego 2011/2012. Jego wykład nosił tytuł *Polacy a polszczyzna – jak to widzi historyk języka*.

Profesor Krystyna Pietrych pracuje w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku. W swojej pracy naukowej zajmuje się przede wszystkim twórczością Aleksandra Wata, a także Leśmiana, Tuwima, Baczyńskiego, Szymborskiej, Miłosza, Różewicza, Herberta. W najnowszych publikacjach podejmuje tematykę reprezentacji doznań granicznych we współczesnej poezji i sztuce. Jej wykład inauguracyjny zatytułowany był *Ocalenie w poezji? Czesław Miłosz o prawidłach wysokiego stylu*.

Profesor Piotr Sitarski pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Filmu w Instytucie Kultury Współczesnej. Poza historią i teorią filmu zajmuje się również mediami interaktywnymi. Opublikował książki poświęcone modelowi komunikacyjnemu rzeczywistości wirtualnej oraz twórczości filmowej brytyjskiego reżysera Ridleya Scotta. Wykład profesora Sitarskiego nosił tytuł *Historia starożytna w historii kina*.

Profesor Ewa Waniek-Klimczak kieruje Zakładem Gramatyki i Fonetyki Języka Angielskiego w Instytucie Anglistyki. Zajmuje się fonetyką i fonologią języka angielskiego, a także problemami nabywania języka obcego i socjolingwistyką, zredagowała kilka książek poświęconych dydaktyce fonetyki języka angielskiego. Temat wykładu profesor Waniek-Klimczak to *Obcy akcent: wróg czy przyjaciel neofilologa?*

Dziekan Wydziału Filologicznego
Prof. zw. dr hab. Piotr Stalmaszczyk

Pełnomocnik Rektora ds. Promocji Wydziału Filologicznego
Dr Anna Obrębska

MAREK CYBULSKI

POLACY A POLSZCZYŻNA – JAK TO WIDZI HISTORYK JĘZYKA

Trzeba na wstępie wyjaśnić, czym jest historia języka. Podam dwa przykłady zdań mówiących o zmianach języka w czasie.

A.

W pozycji przed *e* (powstałym z wokalizacji twardej półsamogłoski) oraz przed *y* doszło ok. XV w. do palatalizacji polskich spółgłosek zwartych welarnych *k* i *g*. Samogłoska *y* przeszła tu w *i*. Skutkowało to rozszerzeniem korelacji palatalności o pary *k* – *k'* i *g* – *g'*, ale dopiero po dwóch stuleciach, gdy zaszła denazalizacja wygłosowego – *ę*.

Historia wypierania egzystencjalnych zdań zaprzeczonych typu *nie jest król* przez typ *nie ma króla* trwa od XIV do końca XVI wieku, ale relikty starego wariantu pojawiają się jeszcze w nieoficjalnych tekstach w XVII w.

B.

W XVII w. szlachcic mógł tytułować *waszecią* nawet KRÓLA (*Zygmunt Trzeci/Rakuszanekę pojmował, pan ociec waszeci*); ale już na początku XIX w. wyraz ten kojarzył się z obyczajem mieszczańskim, i to nie dość że małomiasteczkowym, to jeszcze, co gorsza, babskim. U Lindego znajdujemy informację: *MIESZCZKI z waszecia gadają* = używają tego tytułarnego zaimku: *waszeć*. *Z waszecia ubrana* = [...] *jak mieszcza OBYWATELKA JAKIEGO MAŁEGO MIASTECZKA*.

W połowie lat sześćdziesiątych polscy aktorzy zrezygnowali w swych występach z wymawiania przedniojęzykowego *ł*, które w Polsce środkowej było już od paruset lat archaiczne.

Na czym tu polegają różnice? W pierwszych dwóch zdaniach mówi się tylko o jednostkach systemu językowego, znakach i nieznakach (fonemach). W dwóch ostatnich mówi się raczej o ludziach jako o użytkownikach języka: o większych lub mniejszych wspólnotach komunikacyjnych (takich jak szlachta, mieszczaństwo, kobiety, aktorzy).

Na tym polega różnica między wewnętrzną historią języka (albo gramatyką historyczną) a historią zewnętrzną języka. Gramatyka ewoluuje bardzo wolno według własnych, autonomicznych, wewnętrznych praw, które utrzymują język we względnej równowadze. Toteż system gramatyczny reprezentuje rzeczywistość na sposób z reguły archaiczny. Np. do dziś trwa gramatyczna kategoria rodzaju klasyfikująca przedmioty podobnie jak klasyfikował je człowiek z czasów neolitu, który przydawał płeć również niebu, słońcu, ziemi itd.

Natomiast zjawiska będące przedmiotem historii zewnętrznej wykazują ścisły związek z kulturą i ewoluują wraz z nią. Słownictwo szybko się na ogół zmienia, postępując za zmianami poglądu na świat, za rozwojem wiedzy naukowej itd. Niegdyś, gdy kogoś ogarniał **gniew**, uważał, że mu krew **gnije**, dziś nawet głupi kibic sportowy mówi niby naukowo, że dostaje „kopa adrenaliny”.

Przedstawię kilka zagadnień właśnie z zewnętrznej historii naszej mowy.

*

Wykład ma tytuł Polacy a polszczyzna. Między jednym a drugim pojęciem nie ma oczywiście koniecznego związku.

Można mówić językiem polskim jako pierwszym, nie czując się Polakiem, np. tak pewno było jeszcze w XI w. – językoznawca by powiedział, że niby był wtedy polski, bo w nim był swoiście polski przegłos, ale użytkownicy tego języka wiedzieli chyba o sobie co najwyżej, że mówią po słowiańsku. Albo dziś np. na Śląsku Opolskim są Niemcy polskojęzyczni, wykształceni w polskich szkołach i słabo mówiący po niemiecku.

Można też być Polakiem, nie znając języka polskiego, np. gdzieś na Syberii.

Może też być tak, że ktoś idzie spać wieczorem jako polskojęzyczny, a budzi się nazajutrz jako niepolskojęzyczny, bo

akurat weszła w życie ustawa zmieniająca status dialektu, którym mówi na co dzień.

Wypadałoby powiedzieć, jak rozumiem tu polszczyznę: jako język?, mówienie?, teksty?, jakie?, czyje? Otóż nie będę tu wprowadzał lingwistycznych definicji i rozróżnień, bo mówię głównie o przeszłości, a w przeszłości też tych rozróżnień nie znano.

Wypadałoby też może powiedzieć, kto to są owi wspomniani w tytule Polacy – otóż mam na myśli tych, od których przede wszystkim zależy pozycja języka – z racji ich siły politycznej lub moralnej.

Chciałbym pokrótce powiedzieć o tym, jak Polacy traktowali swój język. Czy się w ogóle nad nim zastanawiali? Jeśli tak, to zwłaszcza: czy i jak starali się wpłynąć na stanowisko, pozycję języka polskiego wśród innych języków. Jakie były ich w tej sprawie zamiary i czyny?

Przeciwstawię tu czasy starsze, do połowy XVIII w., czasom późniejszym, gdy sytuacja polityczna dramatycznie się pogorszyła. Na koniec parę uwag o sytuacji obecnej.

*

W dawnej Polsce nie język był wyznacznikiem polskości. Toteż mało kogo zajmował – zwłaszcza w średniowieczu, kiedy pisanym językiem władzy była łacina. Przypomnijmy, że z kilkusetletniego okresu od początków naszych dziejów do końca XIII w. zachowało się tylko jedno zdanie polskie w pewnej obszernej łacińskiej księdze.

Instytucji państwowej, która by dbała o jednolitość choćby pisowni wyrazów polskich z rzadka rozsianych w łacińskich dokumentach urzędowych – nie było. Poszczególne kancelarie książęce miały własne zwyczaje ortograficzne. Pod tym względem sytuacja polszczyzny mało się zmieniła w wiekach XIV i XV, mimo że stała się językiem państwa dużo znaczącego w Europie. Co prawda wojewoda Jan Ostroróg napisał około roku 1475 łaciński memoriał, w którym postulował wyłączność języka polskiego w państwie i m.in. zwalczał niemieckie kazania, bo (jak to szlachcic) nie lubił niemieckich mieszczan. Ale tego memoriału chyba nikt nie przeczytał.

Natomiast zawsze język polski (jak to określano, jeden z *lingua vulgaris* („języków ludowych”) był ważnym narzędziem Kościoła – mianowicie narzędziem nauczania. Właśnie dziełem Kościoła były pierwsze oficjalne postanowienia dotyczące pozycji języka polskiego. Już w stuleciu XIII biskupi polscy, dostrzegając napływ niemieczyny do kraju, zalecili wygłaszanie kazań po polsku.

Kilkaset lat później, w okresie reformacji, dla kościołów nowo powstałych polszczyzna stała się przede wszystkim narzędziem służącym zwiększeniu kręgu wyznawców. Polscy protestanci rozszerzyli stosowanie mowy polskiej na liturgię i teologię. Za tym szła modernizacja środków, konieczna do wyrażenia nowych treści: u protestantów pojawiły się nowe nazwy pojęć abstrakcyjnych, w tym choćby do dziś stosowane *usprawiedliwienie* – pierwotnie pojęcie teologiczne, dziś należące do leksyki ogólnej.

O stosunku Polaków do swego języka pisali ówczesi tak:
Mikołaj Rej (1558):

Z łaski bożej nie barzo jest się czym chlubić, gdyż niedbalszych ludzi nie masz jako Polacy a co by sie w swym języku mniej kochali. [Taszycki 1953: 71]¹

Hieronim Wietor (1542):

Będąc ja w mieszkaniu a nieurodzonym Polakiem, nie mogę się temu wydziwić, gdyż wszelki inny naród, język swój miłuje, sztyrzy, krasi i poleruje; czemu sam Polski naród, swem gardzi i brząka, który mógłby iście, jako ja słyszę, obfitością y krasomową s każdym innem porównać. [Klemensiewicz 1965: 194]

U Wietora „Polak” to mieszkający w Koronie Królestwa Polskiego, np. też Niemiec – jak on sam, bo niemieckość i polskość wtedy jeszcze się nie wykluczały. U Reja „Polacy” to pewno szlachta koronna. W obu wypadkach jest to pojęcie „Polaka politycznego” [Tazbir 2001: 277].

¹ *Kochać się w swym języku* znaczyło ‘mieć w języku upodobanie, chętnie się czymś zajmować’ – to nie to samo, co *kochać swój język*.

Za politycznym rozumieniem Polaka szło ujmowanie języka polskiego jako języka panującej w Koronie szlachty. W czasach Reja polszczyzna zyskiwała rangę języka wspólnego (*lingua franca*) – spychając powoli inne języki szlachty (ruski, niemiecki) do sfery codziennych kontaktów rodzinnych czy sąsiedzkich. W ten sposób stopniowo np. ruscy bojarzy stawiali się szlachtą polską, choć z urodzenia, religii i języka nadal ruską (*eques polonus, gente ruthenus* (jak określił się Stanisław Orzechowski, co znaczyło zapewne ‘z narodu Polak, z rodu Rusin’). Język polski spajał więc państwo, mimo braku zainteresowania tegoż państwa tymże językiem.

To zaś, jakimi językami mówili mieszczenie i chłopi, mało kogo zajmowało. Samych chłopów też. I było tak bardzo długo. Np. prof. Stanisław Pigoń, urodzony w roku 1885 w rodzinie chłopskiej pod Krosnem, w ówczesnej Galicji, jako dziecko nie wiedział, że jest Polakiem i że mówi po polsku. Pisał: „świadomości narodowej z domu naturalnie nie wyniosłem, nie mogłem wynieść. Ojciec jej nie miał, jak zresztą nikt z jego rówieśników.” [Pigoń 1983: 158].

Nacisk takiej właśnie, a nie innej sytuacji językowej spowodował w XVI w. jedno tylko działanie oficjalne, dotyczące całości państwa: w roku 1543 sejm dopuścił polszczyznę do tekstów urzędowych (obok łaciny) w Koronie. Odtąd np. po polsku ogłaszano uniwersały królewskie i wojewodzińskie, instrukcje poselskie, uchwały sejmikowe i inne. Powtarzalność czynności kancelaryjnych spowodowała szybkie wykształcenie się szablonów dla gatunków wypowiedzi urzędowych i stałych formuł w takiej korespondencji, które to formuły stały się ważnymi wykładnikami polskiego stylu urzędowego.

Jeżeli poza tym państwo decydowało w sprawach językowych, to w aktach niższego rzędu i w zakresie lokalnym, np. w 1537 roku Zygmunt Stary nakazał głosić kazania polskie w wielkim kościele NMP w Krakowie, a niemieckie w mniejszym św. Barbary [Mayenowa 1955: 173].

Nie znaczy to, że naszym władcom i w ogóle elitom zależało na językowym ujednoliceniu państwa. Wręcz przeciwnie, tytułem do ich chwały była wielość ludów poddanych – oznaczająca

zazwyczaj wielość ich języków (Tazbir 2001). To przejawia się np. w tytulaturze królewskiej:

My Zygmunt August, z łaski Bożej Król Polski, Wielkie Książę Litewskie, a ziemi Krakowskiej, Sandomirskiej, Sieradzkiej, Łęczyckiej, Kujawskiej, Ruskiej, wszystkich Pruskich, Mazowieckiej, Żmudzkiej, Pomorskiej, Chełmińskiej, Elbińskiej etc., Pan i dziedzic (1550),

zwłaszcza po unii lubelskiej:

Władysław IV z Bożej łaski Król Polski, Wielki Książę Litewski, Ruski, Pruski, Mazowiecki, Żmudzki, Kijowski, Wołyński, Podolski, Inflancki, Siewierski i Czerniechowski etc., i Szwedzki, Gocki, Wandalski dziedziczny Król, obrany Car Moskiewski (1633).

Jeśli polszczyzna zyskiwała uznanie oraz zasięg społeczny i geograficzny, to zazwyczaj spontanicznie. Nie było bowiem państwowej polonizacji: dawna Rzeczpospolita nie miała eksplicytnej polityki językowej, wspierającej jeden język.

Gdy szlachta podlaska (wówczas w składzie Wielkiego Księstwa Litewskiego) wystąpiła w roku 1566 o możliwość używania polszczyzny również w aktach urzędowych litewskich, król i wielki książę Zygmunt August nie zgodził się. I na tym się wówczas skończyło – nikomu jeszcze nie przyszło do głowy „walczyć o język”. Jeśli wyrażano wolę ujednolicenia, to nie językowego, lecz religijnego (Mańczak 2002). Decyzja króla może i nie powinna nas dziwić, bo wówczas jeszcze, choć niby w apogeum „złotego wieku”, dużo jeszcze było językowej nieporadności. Przykładem pisma tegoż Zygmunta Augusta, z kancelarii, bądź co bądź królewskiej, jest instrukcja króla Zygmunta Augusta na sejmiki (1562):

Który to sejm dla wyższych przyczyn złożony, w niebytności J.K.M. być by miał, co nie jest rzecz nowa, ale iż nie taki się składa, jaki wedle recesów na przedniejszych sejmiech być miał, tedy dopuszcza J.K.M. nasz miłościwy pan na zdanie W.M., jeślibyście W.M. chcieli, aby sejm ten był, tedy pod tym sposobem go składa, jeśliby się też W.M. nie zdało, aby ten sejm miał być, tedy

J.K.M. zezwalać na to raczy, abyście W.M. posły swe albo posłali albo nie stali na walny sejm, abowiem nie chce nad zdanie W.M. J.K.M. w tej mierze nic czynić, bo na tymto sejmie o żadnej inszej rzeczy nic ani radzono ani namawiano nie będzie, jedno tylko około inflanckiej ziemie, jeśli ona ma być w Koronie albo nie, albo jeśliby się też to W.M. widziało, ani posłów posłać, ani inflanckiej ziemie przyjąć, ani nic nie stanowiąc, z niczem się tu rozjechać, to będzie na wolę W.M.

Szlachcic, poznawszy tę instrukcję, mógł ją interpretować literalnie tak:

podaję wam procedurę, w myśl której powinniście, albo i nie powinniście, po rozważeniu sprawy Inflant ze względu na dobro Rzeczypospolitej, albo i po nierozważeniu tej sprawy, wypracować decyzję w sprawie ich przyłączenia do Korony albo nieprzyłączenia ich, albo jakiejś trzeciej możliwości, albo nie wypracować tej decyzji, a w ogóle to procedury tej nie musicie przestrzegać.

Piękny wyraz „złotej wolności” od logiki i jasności wypowiedzi. Bo cóż to za alternatywa: x albo nie x albo cokolwiek, „radzę wam: róbcie, co chcecie” albo „radzę wam: róbcie cokolwiek albo nie róbcie czegokolwiek”. Trudno to uznać za udaną realizację gatunku instrukcji. Król jakby mówił: „nie jestem ja na tyle szalony albo i nieszalony, aby w dzisiejszych czasach coś jeszcze mniemać albo i nie mniemać”.

Dlaczego tak było? To pierwotna potoczność widzenia świata pociągnęła za sobą potoczność ekspresji. Przede wszystkim składnię można określić jako „naiwną”, niemal dziecięcą. Bo też to było jeszcze „dzieciństwo” naszego stylu urzędowego. To była wypowiedź urzędu, prawdzie wysokiego, ale tylko urzędu, który nie umiał (albo nie chciał) iść za wzorami znakomitych twórców polskiej prozy „użytkowej” – retorycznej, która wówczas pod piórem np. Stanisława Orzechowskiego albo potem w ustach Jana Karola Chodkiewicza osiągnęła już prawdziwą wirtuozerię. Ale Orzechowskiego czy Chodkiewicza trudno było naśladować.

Specjalny słuch językowy, jaki jest koniecznym warunkiem artystycznego spełnienia, nie jest dany wszystkim i nie można się go nauczyć. [Borawski 2011]

Tak czy inaczej, dobrą czy niedobrą polszczyznę szlachta ruska i litewska przejmowała stopniowo również jako środek codziennej, rodzinnej i sąsiedzkiej komunikacji. I tak np. *Wołodzykowski* (o nazwisku z ruskim pełnogłosem) *eques polonus, gente ruthenus* stawał się Polakiem z języka, choć z religii i urodzenia Rusinem, jakiś jego potomek Polakiem z języka i religii, aż w końcu któryś z kolei stawał się Polakiem pod każdym względem. Stąd tak wiele dziś w Polsce nazwisk ruskich albo na wzór ruski modyfikowanych, np. tak, by kończyły się z białoruska na *-kiewicz*. Skoro elegancko brzmiał Chodkiewicz, to i *Stankowic*, któryś z kolei potomek Stanisława, zmieniał nazwisko na *Stankiewicz*. Po zawarciu w roku 1596 unii brzeskiej między kościołami katolickim a prawosławnym polonizacja obejmowała też unitów, zwłaszcza warstwy wykształcone, m.in. wyższe duchowieństwo i zakon bazyliński: akta kapituł zakonnych do roku 1636 były spisywane po rusku, potem po polsku i po łacinie, a od roku 1703 tylko po polsku [Kość 1996: 41–42].

Mimo że bez udziału oficjalnej polityki językowej i bez państwowego poparcia, właśnie w XVI w., niedługo po Unii Lubelskiej (która zresztą o sprawach językowych nic nie mówiła), język polski stał się najważniejszym językiem słowiańskim, a mógł się stać jednym z „języków światowych”. Jest bardzo charakterystyczne, że część polska pojawiała się w wydaniach słownika Calepinusa przez ponad 40 lat, między rokiem 1585 a 1627. Język polski był tam jednym z ośmiu języków nowożytnych, obok francuskiego, włoskiego, niemieckiego, holenderskiego, hiszpańskiego, węgierskiego i angielskiego.

Pozycji światowej język polski nie zdołał osiągnąć, niemniej jednak aż po koniec stulecia XVII był językiem nie tylko Polaków i nie tylko Rzeczypospolitej, ale też językiem komunikacji na wielkich obszarach Europy środkowej i wschodniej. Używały go sfery rządzące Moskwy, Prus Książęcych, Mołdawii, Węgier. Używała go dyplomacja państw sąsiednich, np.

poselstwo rosyjskie porozumiewało się po polsku z dworem Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego.

Nic dziwnego, że Andrzej Maksymilian Fredro pisał o polszczyźnie hiperbolicznie, że „szeroko się rozprzestrzenia wśród licznych nacji od Lodowatego aż po Morze Adriatyckie” (a więc jeśli od morza do morza, to nie tylko od Bałtyckiego do Czarne-go...). A Wojciech Dębołecki opublikował nawet *Wywód...* o języku polskim jako najstarszym na świecie języku Adama i Ewy, z którego wszystkie inne są „wypsowane” – i dawał dowody tej tezy oparte na interpretacji źródeł historycznych oraz na zasadach ówczesnej etymologii (np. imiona *Jadam* i *Jewa* uważał za rdzennie polskie, pochodne od czasowników *jadać* i *jeść*).

Jeśli polszczyzna ewoluowała, zyskując nowe środki wyrazu i utrwalając normy poprawnościowe, to też jakby samorzutnie, spontanicznie. Trudno wskazać osobowy autorytet który byłby w stanie narzucić ogółowi jakieś zachowania i formy językowe. Zwłaszcza że język nie był wartością autonomiczną, zawsze czemuś służył.

Dla pierwszych naszych drukarzy był środkiem rozszerzenia kręgu nabywców. Druk książek się opłacał, jeśli dało się sprzedać dużą liczbę egzemplarzy. Wobec tego nabywców swoich książek szukali drukarze wśród czytających po polsku. Nic dziwnego, że (choć zazwyczaj Niemcy) język polski reklamowali jako znakomity środek porozumiewania się – zachwalali go tak, jak dziś zachwala się środki czyszczące.

Drukarzom krakowskim i ich umiejętności robienia dobrych interesów zawdzięczamy szybkie i skuteczne znormalizowanie ortografii. Drukarstwo bowiem opierało się na uproszczeniu i standaryzacji. Normalizacja ta, powodowana czynnikami ekonomicznymi, jest trwała z powodów również ekonomicznych, bo jej zmiana za dużo by kosztowała. Toteż do dziś używamy pisowni dziewiętnastowiecznej, odzwierciedlającej ówczesną, a nie dzisiejszą wymowę, dlatego przestrzegamy różnic między *rz* – *ż*, *ó* – *u*, dźwięk *o* piszemy jako *a* z ogonkiem. Ortografia ta nie była i nie jest systematyczna (skoro *żyć* piszemy przez *z* z kropką, to dlaczego *żyć* nie przez *s* z kropką?), bo ustaliła się spontanicznie, a nie drogą czyjegoś rozpo-

rzządzenia. Było to z reguły anonimowym dziełem różnych korektorów i redaktorów, na ogół bakałarzy Akademii Krakowskiej, wychowanków szkół łacińskich.

Dla szlachty jako „narodu politycznego” polszczyzna była środkiem rozszerzenia kręgu zwolenników. Demokracja wymagała sprawności w zakresie słownej perswazji: aby osiągnąć cel polityczny, trzeba było przekonać do swoich racji wyborców lub deputatów zgromadzonych wówczas na sejmikach, w sejmie, w senacie, w kole wojskowym – a więc w bezpośrednim starciu, w dialogu z oponentami. W cenie zatem były umiejętności krasomówcze, które nabywano, studiując w ówczesnych szkołach łacińską retorykę.

Dla ogółu użytkowników – była polszczyzna np. sprawnym środkiem wyrażania relacji społecznych, co uwidoczniło się choćby w bogato rozwiniętych formułach grzecznościowych. Nie było tu spisanej kodyfikacji, a mimo to w praktyce precyzyjnie rozróżniano formy zależnie od statusu rozmówców czy korespondentów. Wypracowany został np. skomplikowany system epistolarnych formuł adresatywnych i nie był on bynajmniej dziełem kancelarii państwowych. Formuły takie składały się z trzech części: najpierw identyfikacja stanu, potem identyfikacja jednostki, na koniec identyfikacja relacji nadawcy do odbiorcy, przy czym poszczególne części można było amplifikować lub redukować. Jeżeli np. nadawcą był urzędnik szlachecki średniej rangi, to pisać mógł tak:

	Identyfikacja stanu	Identyfikacja jednostki	Identyfikacja relacji nadawcy do odbiorcy
Do sługi		<i>Witanowski!</i>	
Do mieszczanina	<i>Łaskawy panie</i>	<i>Lwowczyk!</i>	
Do szlachcica niższego rangą	<i>Miłościwy panie</i>	<i>Nieznanowski,</i>	<i>mój miłościwy panie i przyjacielu!</i>
Do równego sobie	<i>Miłościwy panie</i>	<i>starosto muszyński,</i>	<i>mój miłościwy panie i bracie!</i>
Do urzędnika wyższej rangi	<i>Jaśnie wielmożny miłościwy panie</i>	<i>wojewodo ruski,</i>	<i>mój miłościwy panie i dobrodzieju!</i>

Jeżeli chciał się odezwać do kogoś w rozmowie, musiał uważać tym bardziej. Codzienne kontakty językowe, wówczas zazwyczaj bezpośrednie („twarzą w twarz”) i nieanonimowe, były potencjalnie niebezpieczne, toteż wymagały uważnego odmierzania form. Było tak, jak to potem opisał Żeromski:

Szlachcic [...] wejrzenie miał gwałtowne, bystre, ciężkie i tak prawdziwie pańskie, że Radek natychmiast uczył w sobie chamską duszę i zdjął czapkę. [Syzyfowe prace]

Toteż w obyczajach językowych królowała ostrożna pedanteria wymagająca dużych umiejętności. Inicjujący rozmowę też układał formułę trzyczęściową:

Do chłopca			<i>Bracie!</i>
Do równego sobie		<i>Panie</i>	<i>bracie!</i>
Do szlachcica wyższej rangi	<i>Mości</i>	<i>panie</i>	<i>bracie!</i>
Do dygnitarza	<i>Miłościwy</i>	<i>panie hetmanie</i>	<i>dobrodzieju!</i>

Wobec naszych ówczesnych przodków my dziś jesteśmy prostaczkami. Ale powtarzam: to nie było skodyfikowane, odkrywa się te reguły teraz, *post factum*.

*

Przechodzę do epoki następnej. Świadoma i zorganizowana dbałość o język jako wyraz ducha narodu to czas oświecenia i zwłaszcza romantyzmu.

Nowoczesna polityka językowa zrodziła się w XVIII w., gdy spolonizowano szkoły i gdy ujednolicano państwo: Komisja Edukacji Narodowej wprowadziła język polski do szkół jako wykładowy i jako przedmiot nauczania, Konstytucja 3 Maja zniosła podział na Litwę i Koronę.

Wprowadzenie polszczyzny do szkół miało prócz innych także uzasadnienie polityczne. Otóż dążono odtąd, nie tylko w Polsce, do ustanowienia jednego języka państwowego. Ludziom Oświecenia jakby łuski spadły z oczu: dostrzegli wagę

języka polskiego jako elementu spajającego państwo, elementu wspólnego wszystkim obywatelom, w tym również mieszczaństwu i chłopstwu. W konsekwencji dostrzegli wagę polityki językowej.

Toteż Komisja wprowadziła język polski do szkół także na Litwie i Rusi. Myślano też o polonizacji kościołów niekatolickich. Generał Tadeusz Kościuszko w liście do pewnego posła na Sejm Wielki pisał o Rusinach:

Przyzwyczajając ich potrzeba do polskiego języka, niech w polskim języku wszystkie ich nabożeństwa będą. Z czasem duch polski w nich wejdzie. [Tazbir 2001: 304]

Może dlatego w białoruskiej *Wikipedii* Kościuszko określony został jako *nacyjonalny gieroj Biełarusi* – widocznie uznano, że chciał polonizować Rusinów dla ich dobra. Zresztą Kościuszko myślał głównie o Rusinach z Ukrainy. Hugo Kołłątaj w pracy *Stan oświecenia w Polsce od r. 1750 do r. 1764* ubolewał nad tym, że w państwie mówi się różnymi językami, w tym dla Polaków niezrozumiałymi i radził:

Rząd takową mów różnicę powinien był ile możności zmniejszać, [...] języki niesłowiańskie wytępiać lub przynajmniej do tego przyprowadzić stanu, żeby każdy mówił po polsku z potrzeby związku z rządem, choć mógł pozostać przy swej dawnej mowie przez nałóg lub uprzedzenie.

Kołłątaj miał też za złe Kościołowi katolickiemu uczenie prawd wiary po żmudzku lub litewsku [Klemensiewicz 1972: 273]. Bo też pewno chciał dobra Żmudzinów i Litwinów, upartych nałogowców.

To „wytępiać” u Kołłątaja brzmi bardzo mocno! To, innymi słowy: „duśmy małych”. Ten zamiar pozostał w rękopisie, nie zdążył wejść do okólników. Inne zamiary polonizacyjne udało się jednak skutecznie wdrożyć: zreformowana szkoła polonizowała aż po lata trzydzieste XIX wieku, szczególnie na kresach wschodnich: na Litwie, Białorusi, Wołyniu – mimo bardzo trudnej sytuacji politycznej. Zaborcy, zajmując ziemie Rzeczy-

pospolitej, nie dysponowali bowiem własną państwową siecią oświatową i odpowiednią kadrą, nie mogli więc szybko zastąpić polskich szkół i polskich programów własnymi. W protokole wizytacji w szkole w Nowogródku ok. 1810 r. Joachim Chreptowicz zanotował, że w istocie nie uczyto się tam „języka państwowego” (rosyjskiego), a to z braku nauczyciela; prowizorycznie uczył tam rosyjskiego jeden z uczniów.

Toteż na ziemiach na wschód od Bugu i Niemna, wcielonych bezpośrednio do Cesarstwa Rosyjskiego, aż do XIX wieku polszczyzna nie tylko nie cofała się pod naporem urzędowego języka rosyjskiego, ale początkowo szerzyła się nadal kosztem litewskiego, białoruskiego i ukraińskiego. Wydaje się, że to właśnie wtedy wytworzył się szeroki pas polski między arealami litewskim a białoruskim: od Grodna przez Wilno, aż po Dyneburg – czy to wskutek wyzbywania się języka litewskiego przez Litwinów czy to białoruskiego przez Białorusinów zamieszkujących litewsko-białoruskie pogranicze [Turska 1939].

Gdyby nie rozbiory, w ciągu wieku XIX język polski, szerzony przez nowoczesną szkołę, zapanowałby pewno na terenach aż po Dniepr. Być może ludność białoruska, litewska, ukraińska, kształcona przez polską szkołę, spolszczyłaby się (dla swojego dobra...) językowo, choć niekoniecznie etnicznie. Polskojęzyczni Litwini byłiby w sytuacji takiej jak np. anglojęzyczni Walijszczy lub Irlandczycy. Do polonizacji nie doszło, bo przeszkodziła temu polityka językowa Rosji i dziewiętnastowieczny nacjonalizm naszych sąsiadów. Ekspansja polszczyzny została powstrzymana. O ile bowiem „niegdyś ludzie walczyli o religie, później zaczęli walczyć o języki” [Mańczak 2002: 33].

Skoro mowa o walce, to znaczy, że przechodzę do romantyzmu.

Według idei romantycznych język jest wyznacznikiem polskości; bo język spaja – nie państwo, lecz naród. Jak to ujął potem Stanisław Smolka, analizując sytuację Polaków w końcu XIX wieku, język polski jest „kotwicą narodowego bytu”.

Wśród różnych znaczeń wyrazu „naród” (a narodami kiedyś nazywano i rasy psów...) pojawiło się w tekstach romantycznych rozumienie współczesne – a niekiedy nawet całkiem przeciwstawne poprzedniemu, „politycznemu” – nie ‘naród

jako szlachta’ przeciwstawiana indyferentnemu lub nawet obcemu (religijnie i językowo) plebsowi, lecz ‘naród jako lud’ przeciwstawiany kosmopolitycznej szlacheckiej „kaście prze-możnej” [Pełowski 1961: 109]. Stąd też romantyczne zainte-resowanie mową ludu czyli dialektami.

Pogłosy romantycznej koncepcji zachowały się w myśle-niu potocznym Polaków do czasów współczesnych. Wg badań identyfikacji narodowej sprzed lat kilkunastu prawie 90% respondentów wskazało język polski jako wyznacznik polsko-ści. Wszystkie inne wyznaczniki oceniono jako mniej ważne. Do dziś zatem dziedziczymy romantyczne pojęcia, a co najmniej romantyczną frazeologię:

1. Duch języka i duch narodu (przypominam: użył podob-nego wyrażenia Kościuszko). Dziś to metafora, dla romanti-ków rzeczywistość.

Romantycy uważali, że język kryje w sobie „ducha naro-du”, naród przejawia swego ducha w języku – i to nie w tek-stach, lecz w budowie („organizmie”) języka, w którym tkwią prawdy pierwotne, rdzenne, elementarne, ukryte pod powłoką sztucznych, obcych naleciałości.

Romantyczna koncepcja języka w pewnej mierze odeszła w przeszłość, ale trwałe okazało się przekonanie o nieroze-rwalności języka i narodu. Wywarło ono trwałe wpływy na świadomość językową i w konsekwencji na sytuację językową w naszej części Europy. W konsekwencji narody i języki daw-nej Rzeczypospolitej oddaliły się od siebie, stały się dla siebie jakby nieprzenikliwe. Po odzyskaniu niepodległości nie udało się już przywrócić funkcji, jakie pełniła polszczyzna w I Rze-czypospolitej.

2. Miłość do języka, do mowy ojczystej, mowy macierzy-stej – i charakterystyczna tu jest frazeologia „rodzinna”.

Karol Libelt, w dziełku *O miłości ojczyzny* (1844) pisał:

Naród żyje, dopóki język jego żyje, bez języka narodowego nie ma narodu. [...] Język jest obrazem myśli i uczuć narodu [...]. Umiłujmyż ten język jako świętą krew matki ojczyzny. [...] Miłość

wszystkie trudności łamie. Pojmij tylko każdy, że, kochając ojczyznę, kochać powinienś język, który jest jej głosem rzewnym [...]. Umiłowawszy tak język, gdy go kształcić i podnosić będziemy do doskonałości, podniesiemy oraz w nas ducha ojczystego, co tym językiem przemawia. [Klemensiewicz 1972: 286]

Kochać język, miłować język znaczy tu coś innego niż *kochać się w języku* u Reja: teraz to nie 'zajmować się czymś z upodobaniem', lecz 'darzyć gorącym uczuciem, wielbić, otaczać czcią'. Stąd częste do dziś emocjonalne a niekoniecznie rozumne wypowiedzi o języku.

3. Inne jeszcze romantyczne pojęcia to język jako ofiara prześladowań sąsiadów, walka o język, obrona języka przed wytępieniem.

Są to wyrażenia lubiane przez późniejszych dwudziestowiecznych historyków języka polskiego, bo tak to wyglądało z ich perspektywy: okres ograniczania publicznej funkcji języka w dwóch zaborach (trwający około 50 lat) jako bliższy i dobrze jeszcze pamiętany wydawał się dłuższy, a poza tym rzutowano sytuację bismarckowską i apuchtinowską na odleglejszą przeszłość, w której również widziano ciąg zagrożeń i ucisku, nawet na czasy, gdy nasze polskojęzyczne państwo sięgało „od morza do morza”.

Frazeologia jest tu z kolei militarna, choć metody państw zaborczych, na zasadzie „duśmy mniejszych, każdy swego”, były administracyjne, co nie znaczy, że nie drastyczne: na Litwie za czasów Murawiewa i później zakazane było rozmawiać głośno po polsku w miejscach publicznych – groziła za to grzywna. Wobec tego Polacy mówili na ulicy po białorusku, z czego, jak pisała Orzeszkowa, było dużo śmiechu, bo wtedy po białorusku mówili tylko chłopci. Sam car Mikołaj I zaangażował się w projekt zastąpienia alfabetu polskiego rosyjską azbuką – uzasadniany tym, że to dla naszego dobra, bo w ten sposób nasze piśmiennictwo stałoby się dostępne poza Polską [Pasemko 2011: 75]. Rządy rosyjski i niemiecki miały też za złe Kościołowi katolickiemu, że uczył prawd wiary po

polsku i zmuszały do nauczania po rosyjsku czy niemiecku (też zapewne dla dobra Polaków).

Przytoczę w związku z tym ciekawy polski głos oburzenia – poznańską broszurę z roku 1900 *W obronie narodowości*:

Na lud polski uczyniony został nowy zamach ze strony rządu pruskiego! Przez rozporządzenie ministra oświaty Studta wyteńpione zostają ostatnie resztki polskiego języka ze szkół miasta Poznania; jedyna dotychczas po polsku wykładana nauka religii będzie odtąd również po niemiecku nauczana! [...] Więc zbrodnią jest mówić swym językiem, który się z mlekiem matki wessało? [...] Nawet Boga chwalić po swojemu nie wolno!

Głos to ciekawy, gdy pozna się autorkę broszury i wyrażoną na koniec intencję. Kto bowiem tak walczył w obronie narodu polskiego i polskiej modlitwy? Otóż Róża Luksemburg! Pisała dalej tak:

Pod sztandar socjaldemokracji, tej jedynej ucieczki wolności i sprawiedliwości, musi zaciągnąć się polski lud pracujący. Tam znajdzie obronę swego dobrobytu, swego życia rodzinnego, swych praw obywatelskich i swej mowy ojczystej. [Luksemburg 1900]

Frazeologia pojawia się tu nowa, ale język traktowany jest po staremu instrumentalnie.

Język nasz widziano więc jako ofiarę niesprawiedliwego i okrutnego wroga. A przecież wiedzieć warto, że również języki sąsiadów bywały ofiarami polszczyzny. Ale tu wrócić trzeba do wcześniejszych czasów I Rzeczypospolitej. Ofiarą był etnolekt chętnie zwany na Białorusi „starobiałoruskim językiem literackim”. Jak wspomniałem, swego czasu Zygmunt August nie zgodził się na wprowadzenie polskiego do kancelarii WXL. Jednak sto kilkadziesiąt lat później, w roku 1697, drogą uchwał sejmikowych już bez żadnego *veto* (bo szlachta Księstwa po rusku już nie mówiła) postanowiono, że w funkcji urzędowej ruszczyznę zastąpi język polski. To było drugie po tym z roku 1543 ważne oficjalne postanowienie w sprawach językowych. Otóż skutek tej decyzji ów białoruski język literacki przestał być używany. Odrodził się w nowych warunkach i w zmienionej

postaci po dwustu latach, ale zanim się to stało, po białorusku mówili tylko chłopci².

Powracam do romantyzmu. Po 4. Inna jeszcze idea ówczesna trwająca do dziś: doskonalenie się języka jest dziełem autorytetów – wielkich twórczych jednostek i ich wielkich dzieł. Znane jest zdanie Norwida: „Nie miecz, nie tarcz – bronią języka, lecz – arcydzieła”.

Już gramatyk z przełomu XVIII i XIX w., Onufry Kopczyński, uważał się chyba za ducha języka polskiego. Prawdą jest, że jemu zawdzięczamy pewne tradycyjne cechy w naszej mowie i w naszym piśmie (jak aż do 1936 r. rozróżnianie *małymi chłopcami*, ale *małemi dziećmi* itp., do dziś typ imiesłowów na *-łszy*: *zniósłszy*).

Czy jednak w istocie to jednostki wybitne tworzą wzorce językowych zachowań? Otóż zachowania językowe jednostek wybitnych bywają z natury rzeczy zbyt trudne do naśladowania dla niezbyt wybitnego ogółu.

Podam anegdotyczny przykład zachowania językowego Stefana Kisielewskiego, człowieka niewątpliwie wybitnego, popularnego, oryginalnie myślącego i żywo piszącego. To drugi tu przykład ze sfery etykiety językowej: replika Kisielewskiego na zwyczajowy komplement chłopca, gdy ten spotkał Kisielewskiego przechadzającego się z córką po wsi letniskowej. Góral go grzecznie zagadnął:

– Piekną macie, panie, córecke.

Na to Kisiel:

– No i co z tego, kiedy i tak umrze.

Na co góral:

– A jak wy tu, panie, mówicie?

– No tak, ona umrze, ja umrę, pan umrze, wszyscy umrą...

Nie chcę powtarzać, jak na to z kolei góral odpowiedział.

² W historii słowiańskich literackich języków takie okresy przerwania rozwoju, jaki zdarzył się na Białorusi, są typowe. Nieprzerwane trwanie literackiej polszczyzny, od XIV w. do dziś, jest na tym tle osobliwością. Ani postponowana epoka saska, ani rozbiory i zabory tego procesu nie zatrzymały.

Czy gdybyśmy mieli wybierać, to naśladowalibyśmy zachowanie językowe Kisiela czy jakiegoś anonimowego górala? Wprawdzie Polacy mają zwyczaj odpowiadać na komplementy wyrazami przesadnej skromności, ale Kisiel w swym indywidualizmie zdrowo przesadził.

*

Skoro już doszedłem do Kisiela, przejdę teraz do czasów dzisiejszych, ale powiem o nich krótko i bardzo wybiórczo, zwłaszcza że to nie jest moje oficjalne pole dydaktyczne.

Zaraz po 1989 roku pojawiły się opinie sprzeczne (bo często oparte nie na poważnych badaniach empirycznych sytuacji językowej, ale na obserwacjach faktów jednostkowych) co do wagi naszego języka w najnowszym czasie. Na ogół jednak dostrzega się osłabienie jego stanowiska – „zaniechanie używania polszczyzny” [Pisarek 1999: 5] – tak w kraju jak poza Polską. I to mimo oficjalnej państwowej polityki językowej, ustawy o języku polskim, Rady Języka Polskiego itd.

Co z pozycją międzynarodową języka polskiego? Mówi nim dziś około 50 milionów ludzi. Pod tym względem należy on do „języków dużych”. W Unii Europejskiej jest jednym z języków największych. To powinno niby skłaniać do zadowolenia.

Ale polszczyzna zagraniczna traci użytkowników. W USA – mniej niż 1/3 Polaków używa języka polskiego, na Ukrainie 1/10 [Bartmiński 2000: 156], także dla Polaków mieszkających od wieków na Białorusi językiem pierwszym bywa dziś coraz częściej rosyjski. Do przeszłości należy chyba rola polszczyzny jako *lingua franca* na dawnych Kresach Wschodnich. Z nauczaniem języka polskiego za granicą są kłopoty. Ostatnio np. stało się głośnie dążenie do ograniczania go na Litwie. Rząd litewski oczywiście tłumaczy, że pragnie tylko dobra uczniów, których oficjalnie uważa za: spolonizowanych Litwinów.

Mniejsza o ilość użytkowników. Jak jest z jakością, z siłą języka? Czy można się spodziewać wzmocnienia polszczyzny w konfrontacji z innymi językami, podniesienia jej rangi? To właśnie zależy przede wszystkim od nas – od Polaków i od tego, jak wygląda sytuacja w Polsce.

A jak ona wygląda? Jest stosowna ustawa stwierdzająca w preambule romantycznie, „że język polski stanowi podstawowy element narodowej tożsamości i jest dobrem narodowej kultury”, ale w rzeczywistości widać „cofanie się obecności polszczyzny w komunikacji publicznej” – np. naukowej, ale nie tylko. Po raz trzeci podam przykład z dziedziny etykiety językowej: zdarza się, że polskie instytucje przesyłają życzenia świąteczne innym polskim instytucjom w języku obcym [Pisarek 1999: 9] – co prawda jeszcze nie z okazji Halloween, ale wszystko przed nami.

Za członkostwem w UE idzie polityka regionalna i awans niektórych dialektów do roli języków regionalnych, jak na Kaszubach (gdzie obyło się bez konfliktów) czy być może na Śląsku. Tam widać dążność do wypierania polskiego („górolskiego”, jak mówią Ślązacy) z pewnych dziedzin komunikacji publicznej.

Dziś angielszczyzna jest międzynarodowym językiem nauki i po części nauczania – i to zrozumiałe. Są takie liczne polskie czasopisma naukowe, gdzie stopka redakcyjna jest polska (choć nazywana już *footerem*), tytuł łaciński, a cała reszta angielska. To nic nowego, bo nauce potrzebny jest język międzynarodowy: angielski pełni tu rolę tę samą, co kiedyś łacina.

Angielskie bywają nazwy studiów i przedmiotów nauczanych, zwłaszcza zawodowych – podobno pracodawcy oczekują ich na dyplomach. Popiera się angielski język wykładowy. Wszystko to dla dobra studentów – grają tu rolę czynniki ekonomiczne i to też nic nowego.

Ale trafiają się i nowości: oto np. polski organ państwowy oficjalnie postępuje polszczyznę! „Gardzi y brząka!” Swego czasu dowiedziałem się, że wyżej by punktowano publikacje polonistyczne, gdyby je pisano nie po polsku, ale w innym języku, i to niekoniecznie kongresowym, ale też np. w języku karaboro albo w języku pilapila. „Z łaski bożej nie barzo jest się czym chlubić, gdyż niedbalszych ludzi nie masz jako Polacy a co by sie w swym języku mniej kochali”. Stałem nawet protest w tej sprawie, ale mi wytłumaczono, że w następstwie takiej punktacji nasze piśmiennictwo stanie się dostępnejsze poza Polską, zatem w istocie stosowny organ państwowy pragnie

naszego dobra („którego już tak niewiele nam pozostało”, jak pisał pewien publicysta).

Powiedziałem, że podniesienie rangi polszczyzny zależy od nas – od Polaków. Co zatem z autorytetami – nosicielami wzorcowej literackiej polszczyzny? To charakterystyczne, że dziś autorytetami – np. uznanymi komisynie „mistrzami mowy polskiej” bywają postaci popkultury, na szczęście jeszcze nie modelki, ale np. aktorzy, choć to przecież autorytety w dziedzinie nie mowy, lecz wymowy. Może taki jest wzór zachowań: wystarczy odtwarzać po swojemu to, co inni stworzyli? Ale to przecież za mało, bo ważna dla siły języka nie jest umiejętność odtwarzania w nim wypowiedzi, lecz ich tworzenia – akt twórczy. A tymczasem wśród elit (?) twórczych (w dziedzinach popularnych, nie „niszowych”) wyraźna jest dzikość przekazu (genetycznie romantyczna?), przejawiająca się choćby w wulgaryzacji mowy, chętnie rozpowszechnianej przez środki masowego przekazu.

Ośmielałem się zacytować, jak wyrażał się o swej twórczej pracy reżyser filmowy A. D., jednostka może nie na pewno wybitna, ale pewno wybitna, w wywiadzie zamieszczonym na „kolumnie kulturalnej” opiniotwórczej gazety o wysokim nakładzie. Otóż „najgorsze wyrazy powtarzał po kilka razy” i był bardzo z siebie zadowolony:

Spotkałem się z Jurkiem [...]. Żeby mnie zachęcić, opowiedział mi scenę filmu, którego jeszcze nie było. [...] „A tu, gdzieś w tle, inne konie zapierdalają” – objaśniał. Przekonało mnie to [...]. Chłopcy poszatkowali z biglem jedną scenę. Jurek przyszedł to obejrzeć. Lekko go zatkało. [...] Klepnąłem go w ramię i mówię: „No jak, Jurek, zajebiście, co?”. „Zajebiście” – on na to. [...] Bohun już zarażnął wszystkich, dźwiga się ranny i patrzy na Helenę, jakby mówił: „Popatrz, kurwo, coś narobiła”. Uważałem, że to jest super. [„Gazeta Wyborcza” 1999³]

Wprawdzie i Rej, i Kochanowski też łamali tabu obyczajowe, ale tylko „dobrym towarzyszom gwoli” i w małym nakładzie.

³ Wielokrotnie potem cytowane, choć z wykropkowaniem niektórych wyrazów itp., np. <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=39&sekcja=5>; <http://fdb.pl/film/850-ogniem-i-mieczem/pressbooki>.

Jak zauważył Jerzy Bartmiński, pozycja i siła języka wpływa przede wszystkim „z bogactwa utrwalonych doświadczeń, z trafności obserwacji i treści poznawczych, zawartych w słowach i ich znaczeniach” [Bartmiński 2000: 157]. Ująłbym to tak: siła języka wzrośnie ← jeśli odkryjemy lub stworzymy nowe zjawiska, utworzymy nowe atrakcyjne artefakty lub nowe pojęcia ← jeśli nadamy im polskie nazwy (co np. w terminologii naukowej mało realne, bo na ogół wciąż tworzy się je z morfemów greckich i łacińskich) ← jeśli zdołamy o nich powiedzieć światu i ← jeśli w takiej postaci w świecie się upowszechnią, zwłaszcza jeśli wejdą nawet do kultury masowej. Tak jak to było z *polonem*, co prawda odkrytym we Francji, a nazywanym z łacińska.

W tej auli powinienem powiedzieć, że to zależy m.in. od nauczycieli wszystkich rang – począwszy od uczących układać literki na klockach a skończywszy na przekazujących najnowsze osiągnięcia nauki światowej.

Coś takiego już się kiedyś zdarzało. W pierwszej połowie wieku XIX Czesi, odradzając po czasach kryzysu swój język literacki, w tym styl naukowy, sięgali do wzorów polskich, wypracowanych w szkołach Komisji Edukacji Narodowej. Ówczesni uczeni czescy użyli takich polonizmów, jak terminy (dla pojęć co prawda nie przez Polaków stworzonych) filozoficzne: *jestota*, *podmět*, *předmět*, przyrodnicze: *kvasorod*, *sírkan*, *světlík*, *teplík*, *uhlan*, gramatyczne: *výraz*, ogólne terminy naukowe: *rozbor*, *opis*, *povšechný*, *okres*, *vzor* i in. [Orłowski 1993: 51–56]. Były więc precedensy, ale teraz o powtórzenie takiego zjawiska (na razie?) trudno. Są co prawda znane w świecie wyrazy o słowiańskim rodowodzie, ale nie w polszczyźnie miały początek: *robot* jest czeski, *kwark* ma historię dziwną, a ostateczne źródło słoweńskie. Nawet znany w kulturze masowej *wampir* mimo refleksu jakby polskiej samogłoski nosowej jest chyba starobułgarski.

Nie jestem pewien, czy potrzeba tu specjalnej polityki językowej, bo jeśli sobie poradzimy w sprawach pozajęzykowych, to i język sobie poradzi – o ile nie będzie mu się szkodzić. Zwłaszcza, jak sądzę, nie trzeba polityki polegającej na wyższym punktowaniu języków karaboro lub pilapila. Zresztą w XVI w.

język polski stał się najważniejszym językiem słowiańskim bez oficjalnej polityki językowej.

Powtórzę: siła języka wzrośnie, jeśli odkryjemy, jeśli stworzymy, jeśli nazwiemy, jeśli zdołamy, jeśli upowszechnią. Sześć razy użyłem spójnika *jeśli* wprowadzającego zdania warunkowe.

Choć mówiłem tu o sile języka, trudno mi było na koniec wykładu znaleźć coś silnego; skończyłem zaledwie – trybem warunkowym. Czyżby więc dało się powiedzieć o Polaku za Szyborską, że „rekordem jego mowy jest tryb warunkowy”? Może to znak czasu?

Z drugiej jednak strony zważmy, ileż tu razy wskazywałem na pragnienie dobra ze strony tych, którzy na pozycję języka mogli i mogą mieć wpływ!

Na koniec zatem ostatni już cytat, brzmiący może optymistycznie, choć nie da się ukryć, że jednak dwuznacznie. Oto co pewne dziecko (przyszłość narodu!) stwierdziło niedawno w wypracowaniu z języka polskiego: „Dobro zawsze wygra zło!”

Bibliografia

- BARTMIŃSKI J. [2000], *Językowy obraz świata jako podstawa tożsamości narodowej*, [w:] *Kultura wobec kręgów tożsamości*. red. Kostyrow T., Zgółka T., Silesia, Poznań, s. 152–167.
- BORAWSKI S. [2011], *Zur Frage nach Ansichten und Autoritäten in der Sprachgeschichtsschreibung*, [w:] *Schnittpunkt Slavistik: Ost und West im wissenschaftlichen Dialog. Festgabe für Helmut Keipert zum 70. Geburtstag*, red. Podtergera I., Göttingen [w druku].
- KLEMENSIEWICZ Z. [1965], *Historia języka polskiego*. cz. 2, *Doba średniopolska*, PWN, Warszawa.
- KLEMENSIEWICZ Z. [1972], *Historia języka polskiego*, cz. 3, *Doba nowopolska*, PWN, Warszawa.
- KOŚĆ J. [1996], *Polszczyzna grekokatolików chełmskich w XVII wieku*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego. Prace Językoznawcze”, t. 24, s. 39–48.
- LUKSEMBURG R. [1900], *W obronie narodowości*, <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/luksemburg16>.

- MAŃCZAK W. [2002], *Naród a język, państwo i religia*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” LXIII, s. 31–35.
- MAYENOWA M. R. [1955], *Walka o język w życiu i literaturze staropolskiej*, PIW, Warszawa.
- ORŁOŚ T. Z. [1993], *Tysiąc lat czesko-polskich związków językowych*, Universitas, Kraków.
- PASEMKO I. [2011], *O cyrylicy. Polityka językowa imperium rosyjskiego w Królestwie Polskim (sprawy alfabetu i ortografii)*, „Poradnik Językowy”, z. 6, s. 73–76.
- PEPŁOWSKI F. [1961], *Słownictwo i frazeologia polskiej publicystyki okresu Oświecenia i romantyzmu*, PIW, Warszawa.
- PIGOŃ S. [1983], *Z Komborni w świat. Wspomnienia młodości*, wyd. 5., Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- PISAREK W. [1999], *Wprowadzenie*, [w:] *Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, red. Pisarek W., Uniwersytet Jagielloński, Kraków, s. 5–11.
- TASZYCKI W. [1953], *Obrońcy języka polskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- TAZBIR J. [2001], *Procesy polonizacyjne w szlacheckiej Rzeczypospolitej*, [w:] tenże, *Prace wybrane*, t. 4: *Studia nad kulturą staropolską*, Universitas, Kraków, s. 275–319.
- TURSKA H. [1939], *O powstaniu polskich obszarów językowych na Wileńszczyźnie*, Mintis, Wilno.

KRYSTYNA PIETRYCH

OCALENIE W POEZJI?

CZESŁAW MIŁOSZ O PRAWIDŁACH WYSOKIEGO STYLU

Czesław Miłosz był po pierwsze i przede wszystkim poetą. Warto tę prawdę, zdawać by się mogło tak oczywistą, że aż niepokojąco bliską frazesu, w Roku Miłoszowskim przypomnieć i zastanowić się nad tym, jakie owa prawda niesie ze sobą konsekwencje. Co to znaczyło dla samego Miłosza: być poetą? Być poetą, mimo że wiele jego czasu i talentu pochłaniały inne twórcze aktywności – pisał wszak powieści i eseje, książki krytycznoliterackie i wspomnienia, zajmował się tłumaczeniami dawnej i nowej poezji angielskiej, amerykańskiej, francuskiej, hiszpańskiej, litewskiej, przekładał biblijne księgi, był profesorem literatury na amerykańskim uniwersytecie; i cały czas prowadził niezwykle żywą i bogatą korespondencję z tak wybitnymi i ważnymi, nie tylko dla kultury polskiej, postaciami dwudziestego wieku, jak Thomas Merton, Jerzy Giedroyc, Konstanty Jeleński, Zbigniew Herbert czy Jarosław Iwaszkiewicz. A jednak – powtórzmy – od początków swej drogi twórczej aż po teksty ostatnie Miłosz był i pozostał poetą.

Zapytajmy zatem raz jeszcze: co to dla niego znaczyło – być poetą? Na pewno istota rzeczy nie polegała po prostu na pisaniu wierszy. Nie zawsze wszak ten, kto potrafi pisać wiersze, jest poetą. Pewna techniczna umiejętność układania zgrabnych rymów, sprawność w wymyślaniu oryginalnych metafor, a nawet wirtuozeria we władaniu słowem nie są tu decydujące i na pewno nie satysfakcjonowały Miłosza. Poezji bowiem nadawał znaczenie wyjątkowe, a jej działanie – wedle niego – nie sprowadzało się do funkcjonowania w zamkniętym świecie estetycznych i artystycznych idei. Poezja miała wyjątkowe zadania do wypełnienia i wyjątkowe cele do osiągnięcia nie tyle w sztuce, co w rzeczywistości. Jakie to były cele i jakie zadania? W jaki

sposób poeta mógł je słowem realizować? I na czym polegała ta odrębna i osobna pozycja poezji pośród innych rodzajów twórczych aktywności?

Aby odpowiedzieć na te pytania, musimy – choćby najbardziej pobieżnie – przyrzeć się całej poetyckiej drodze Miłosza. Z przyczyn oczywistych będzie to rekonesans skrócony, ukazujący najważniejsze wybory zarówno światopoglądowe, jak i artystyczne autora *Światła dziennego*.

Najpierw zatem wiersze przedwojenne. Dwa tomy, które powstały jeszcze w międzywojniu: debiutancki *Poemat o czasie zastygłym* z roku 1933 i *Trzy zimy* opublikowane w 1936 roku. Różni je bardzo wiele, ale w swej najgłębszej warstwie ujawniają nieoczywiste w pierwszej chwili podobieństwa.

Poemat o czasie zastygłym to odpowiedź młodego, 22-letniego poety na sytuację, w jakiej znalazła się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku Polska i Europa. Widać w tym tomie zaangażowanie w sprawy aktualne i wiarę w to, że poezja może być instrumentem działania społecznego i politycznego. Miłosz, należący wówczas do wileńskiej grupy Żagary, dobitnie podkreślającej konieczność istotnych zmian wobec kryzysu ekonomicznego i coraz silniejszych totalitaryzmów, w słowach niezwykle radykalnych formułuje swój program:

Naokoło huczy olbrzymi świat, koła maszyn miotają się gorączkowo, są pochody, bezrobocie, głód, okrwawione asfalty w Berlinie, bojówki wielkiego kapitału, a tymczasem poeta siedzi przy biurku i pisze wierszyk o ukochanej. [Bereś 1990: 55]

Sprzeciw wobec oderwania poezji od planu wydarzeń historycznych, wzmocniony sarkastyczną oceną lirycznej poezji oddanej we władanie emocjom, w dalszej części programowego *Bulionu z gwoździ* wybrzmi jeszcze mocniej:

Sztuka jest narzędziem. Powiedzmy to sobie jasno. Bez ogłupiania się wiarą w jej nadprzyrodzone pochodzenie. Sztuka jest narzędziem w walce społeczeństw o wygodniejsze formy bytu. [...] Producent dóbr artystycznych musi mieć jasny i wyraźny cel.

Tym celem powinno być urobienie takiego typu człowieka, jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny. A więc artysta kieruje hodowlą ludzi. [Bereś 1990: 227]

Takie są początki zaangażowania poezji Miłosza w sprawy społeczne i polityczne. I choć przytoczone fragmenty jego wypowiedzi programowej, opublikowanej w roku 1931 na łamach „Żagarów”, brzmią wyjątkowo ostro, to jednak ujawniają cechę, która będzie odąd stałą dyspozycją poety – wrażliwość na to, co dzieje się w szeroko pojmowanej sferze publicznej i wynikającą z tego potrzebę kształtowania rzeczywistości słowem poetyckim. Dlatego też wiersze pomieszczone w *Poemacie o czasie zastygłym* tak mocno przeniknięte są realiami tamtego czasu i postulatami zasadniczych zmian. Wielkość talentu uchroniła jednak Miłosza od tworzenia poezji jedynie doraźnie aktualnej, bowiem w debiutanckim zbiorze ujawnia się już tendencja do widzenia katastroficznego, wpisującego to, co aktualne w szerszą, uniwersalną perspektywę. Dlatego obok obrazów głodu, nędzy, rozpacz, strajków pojawią się zapowiedzi katastrofy totalnej, obejmującej cały glob. Np. w wierszu *Dysk* znajdujemy fragment krytyczny wobec ówczesnej rzeczywistości społecznej:

krzyk ludzi, szum transparentów, syczenie prażonych metali,
bez ustanku idzie szeroko w drganiach powietrznej fali.
Kompanie policji przechodzą. Lufy o hełmy łomocą,
rewolucyjne wezwanie ktoś na murach wypisuje nocą

[Bereś 1990: 242]

Natomiast w zakończeniu tego samego wiersza pojawia się już zapowiedź kataklizmu totalnego:

Patrzę, słucham.
Aby wynaleźć formy, godne czasu moich synów,
Aby w dłoni odważać lśniący dysk najpiękniejszych hymnów
I rzucić...
W pola mgły, w huk wodospadów przyszłości.

[Bereś 1990: 249]

Ten ciemny ton profetyczny znajdzie swoją kontynuację i pełne rozwinięcie w *Trzech zimach* – tomie najbardziej ze wszystkich – jakie Miłosz napisał – hermetycznym i tajemniczym. Wypełniają go wizje i proroctwa, pozwalające odkrywać te plany rzeczywistości, które dla innych są zakryte, a także odsłaniać w poetyckim widzeniu przyszłość. Poeta-prorok-wizjoner widzi więc zbliżającą się apokalipsę, która – jak się potem okaże – spełni się realnie i zatrważająco konkretnie hekatombą drugiej wojny światowej. Kreacjonistyczne i oniryczne, pełne mrocznych obrazów spełniającej się apokalipsy i jednocześnie sugestywnie piękne wiersze z *Trzech zim* niełatwo poddają się interpretacji, jakby ich treści sekretnych strzegła z jednej strony wieloznaczna metaforyka i symbolika, z drugiej – łudzaca pozorem ładu i spokoju niemal harmonijna klasycystyczna dykcja. Jak niegdyś rzecz celnie ujął Kazimierz Wyka: wyobraźnia Miłosza sytuuje się tutaj między płomieniem a marmurem [Wyka 1937: 9]. Posłuchajmy kilku choćby fraz o wyjątkowej urodzie i sile poetyckiej:

Kręcą się kołowroty, ryby trzepocą w sieciach,
 Pachną pieczone chleby, toczą się jabłka po stołach,
 Wieczory schodzą po schodach, a schody z żywego ciała,
 Wszystko jest z ziemi poczęte, ona jest doskonała.
 Chylą się ciężkie okręty, jadą miedziani bratowie,
 Kołyszają karkami zwierzęta, motyle spadają do mórz,
 Kosze wędrują o zmierzchu i zorza mieszka w jabłoni,
 Wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej.

[Bereś 1990: 292]

Co zatem ujawniają poetyckie początki Miłosza? – Silną potrzebę zaangażowania w dziejącą się rzeczywistość, również w jej najbardziej doraźnym wymiarze społecznym i politycznym, połączoną z równie silnym pragnieniem uczestnictwa w innym, metafizycznym wymiarze bytu i odkrywania planów zakrytych dziejących się zdarzeń. A więc diagnoza historiozoficzna splatałaby się w sposób nierozdzielny z szerokim planem widzenia uniwersalnego i profetycznego.

Wojna w zasadniczy sposób zmienia sposób pojmowania przez Miłosza celów poetyckich. Trudno zresztą by było inaczej. Prorocze wizje wypełniły się. Co teraz staje się powołaniem poety? Co wobec świata wojennej pożogi, spełniającego się kataklizmu może zdziałać poezja? Jakie jest teraz jej najważniejsze zadanie?

W tomie *Ocalenie*, opublikowanym w 1945 roku, w którym znajdują się wiersze pisane w czasie wojny, widać formowanie się nowego programu. Miłosz dobitnie wyraża swą postawę antyromantyczną i – rzecz można – antyliryczną. Na czym ten antyromantyzm polega? Miłosz w *Liście półprywatnym o poezji*, szczególnym autokomentarzu do *Ocalenia* z 1946 roku, napisze, że „romantyzm jest obłędem”, że romantyzm to „cierpienie i rozpacz”, że romantyzm „nie uczy oporu”, a romantyczna poezja spełniała i spełnia rolę „płaczek żałobnych” [Miłosz 1946: 75–90]. I opowie się za klasycyzmem, pojmowanym nie tylko w kategoriach estetycznych („klasycyzm to więcej niż styl” [Miłosz 1946: 83]), co światopoglądowych i etycznych. Jego fundamentem jest zwrot ku podstawowemu wymiarowi rzeczywistości, ku realnemu życiu – ku temu, co można zobaczyć i czego można doświadczyć. Właściwym zadaniem poety jest opisanie świata i oddanie mu sprawiedliwości we wszystkich aspektach. Poeta winien odróżnić, co jest błahe, a co jest ważne, co przypadkowe, a co konieczne. Nie znaczy to jednak, by miał pomijać szczegół – przeciwnie, ma stać po stronie szczegółu i jednostkowości, a przeciw jakiegokolwiek próbie ideologizacji czy totalizującego uogólnienia. Każda uniwersalizacja może okazać się groźna, bo niszczy odrębność i wyjątkowość, a więc to, co najcenniejsze i co uogólnieniu nie podlega. Klasycyzm dla Miłosza to również pewna poetyka, pozwalająca zerwać z dykcją czysto liryczną, którą tak nobilitował romantyzm; to szansa na odzyskanie w poezji takich zarzuconych w tradycji poromantycznej sposobów mówienia, jak satyra, proza dyskursywna, formy dramatyczne, czy liryka roli. Chodzi o odzyskanie dyscypliny konstrukcyjnej, która pozwoli na zerwanie z utożsamieniem autora z podmiotem wiersza, o odrzucenie wypowiedzi monologicznej i konfesyjnej. W ten sposób autor *Ocalenia* od nowa kształtuje swoją etykę pisarską.

W jednym z najśłynniejszych wierszy z *Ocalenia*, w *Przedmowie* postawi Miłosz bodaj czy nie najważniejsze w całej swej powojennej twórczości pytanie:

Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?

[Miłosz 1985, t. I: 151]

I odpowie na nie:

Współnictwem urzędowych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła,
Czytanką z panieńskiego pokoju.

[Miłosz 1985, t. I: 151]

A zatem – albo instytucjonalnym kłamstwem, albo nieprzytomnym bełkotem, albo sentymentalnym rojeniem. A zadaniem poezji nie jest ucieczka od rzeczywistości w świat fałszu czy ułudy, lecz – ocalenie, ocalenie „narodów” i „ludzi”! Miłosz domaga się tymi słowy w poezji i poprzez poezję zarówno ocalenia w wymiarze indywidualnym, jak i ponadjednostkowym. Przyjrzyjmy się, co to znaczy.

Wiersz *Campo di Fiori*, który wszyscy chyba znają ze swej szkolnej edukacji, realizuje nową, klasycystyczną i jednocześnie publicystyczną koncepcję poezji – zanurzonej w dziejącej się rzeczywistość i ową rzeczywistość komentującej. Jak pamiętacie, wiersz zestawia dwa wydarzenia: jedno sprzed wieków, gdy w Rzymie właśnie na placu Campo di Fiori został spalony Giordano Bruno oraz drugie, z czasu, kiedy wiersz powstawał, tyżące powstania w getcie warszawskim. Co je łączy? Obojętność tłumu, który – tak samo w roku 1600, jak i w 1943 – nawet nie zauważył męki ginących. Gawiedź na rzymskim placu zajęta była swoimi sprawami:

Znów pełne były tawerny,
Kosze oliwek i cytryn
Nieśli przekupnie na głowach

[Miłosz 1985, t. I: 114]

A Polacy beztróska bawili się w Wielkanoc pod murami
płonącego getta:

W Warszawie przy karuzeli,
W pogodny wieczór wiosenny,
Przy dźwiękach skocznej muzyki.
Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wzlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.

[Miłosz 1985, t. I: 114]

Zadanie poety nie wyczerpuje się tu jedynie na opisie
i budowaniu pamięci przyszłych pokoleń o tych wydarzeniach.
Trzeba przekazywać prawdę, ale także prowokować do nie-
zgody i protestu:

I wtedy po wielu latach
Na nowym Campo di Fiori
Bunt wznieci słowo poety.

[Miłosz 1985, t. I: 116]

Rola poezji w życiu narodu pobrzmiewa tu Mickiewiczow-
ską *Pieśnią Wajdeloty* z *Konrada Wallenroda*. A więc poezja
traktowana jest jako „arka przymierza”, podtrzymująca pamięć
„między dawnymi a nowymi czasy” i zarzewie buntu zmienia-
jącego okrutne prawa świata. Trudno wyobrazić sobie bardziej
maksymalistyczny postulat.

Kolejna ważka propozycja z tomu *Ocalenie*, realizująca
nowy program poetycki, to *Świat. Poema naiwne*. Utwór szcze-
gólny – wydawać się może niezmiernie tradycyjny. Składa się
z dwudziestu wierszy dwu-, trzy-, czterozwrotkowych, pisa-
nych rymowanym jedenastozgłoskowcem, a opowiada o tym,
jak siostra z bratem wracają do domu ze szkoły. Do domu,
w którym w jadalni matka parującą w wazie zupę nalewa na
talerze, a ojciec, siedzący niczym mędrzec w bibliotece, obja-
śnia dzieciom księgi i świat. Wszystko wydaje się takie jasne
i proste, niemal idylliczne. Tę idyllę burzą jednak dwa tekstowe

elementy – po pierwsze ów nieco ironiczny tytuł: „poema naiwne”, po drugie napis umieszczony na końcu; „Warszawa 1943”. Dlaczego ktoś pisze w środku strasznej wojny naiwną bajkę o harmonijnym życiu, w którym największym niebezpieczeństwem jest chwilowe zagubienie drogi w lesie? Miłosz napisał *Świat*, aby w czasie chaosu i dziejącej się hekatombie przypomnieć o fundamentalnych prawach moralnych, o ładzie symbolizowanym przez Dom i Rodzinę. Aby w Warszawie roku 1943 ocalić wiarę w nieprzemijającą ważność trzech cnót ewangelicznych: wiary, nadziei i miłości.

Widać zatem wyraźnie, czym stawiała się poezja wedle Miłosza w latach wojny. Musiała mieć moc przeciwstawienia się najbardziej złowrogim i niszczącym ludzki świat siłom. Musiała również ocalić z pożogi wojennej świat elementarnych wartości, których źródła znajdowały się w Biblii. I to są fundamenty jego programu, którym pozostanie wierny do końca. W *Prywatnych obowiązkach*, wspomnieniowej książce z lat siedemdziesiątych wyzna: „I dziś jestem gotów się pod nią [formułą: „Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów ani ludzi?”] podpisać, kiedy już sama budowa zdania oznacza akt ocalenia ro-zumu” [Miłosz 1972: 14].

W kolejnych tomach powojennych wyróżnić można kilka pojawiających się i przeplatających wątków dotyczących ocalającej funkcji słowa poetyckiego. Nadal, jak w *Ocaleniu*, poezja rozumiana jest jako protest przeciw niszczącej sile Historii. Począwszy od *Światła dziennego* (1953) powtarza się i powraca myśl, że w wieku dwudziestym losy ludzkie są zatopione w wydarzeniach historycznych. Jak to powie Miłosz w zakończeniu wiersza *Legenda*: „I dom swój odtąd mieliśmy w historii” [Miłosz 1985, t. I: 210]. A Historia to heglowski żywioł zmienności, względności, ciągłej przemiany i burzenia. Jej wyroki są przypadkowe, próżno szukać dla nich jakichś uzasadnień czy wyjaśnień. Historiozoficzne dociekania nie zdadzą się na nic. Sens wyższy się nie odsłoni. Historia nie jest domeną dobrego Boga. To żywioł zniszczenia – ludzki świat obraca w popiół. Jest siłą złowrogą również dlatego, że zagraża wszelkiemu łaadowi etyki i kultury.

W jednym z najważniejszych tekstów podejmujących klasykistyczne w swym rodowodzie powinności poezji, w *Traktacie poetyckim* Duch Dziejów zostanie nazwany Tępicielem i tak opisany:

Już go zobaczył i poznał poeta,
Gorszego boga, któremu poddany
I czas, i losy jednodniowych królestw.
Twarz jego wielka jak dziesięć księżyców,
Na szyi łańcuch z nieobeschłych głów.
Kto go nie uzna, dotknięty padaczką,
Bełkotać zacznie i utraci rozum.
Kto mu się skłoni będzie tylko sługą.
Gardzić nim będzie jego nowy pan.

[Miłosz 1985, t. I: 23–24]

Ten groteskowy obraz ukazuje groźne i nieobliczalne w swych decyzjach bóstwo władające losami świata. Misją poezji zaś pozostaje szczególna wrażliwość na wszelkie przejawy jego krwawego terroru, ochrona tego, co zagrożone w istnieniu oraz etyczny osąd świata. „A poezja jest prawda” [Miłosz 1985, t. I: 254], powie Miłosz w wierszu *Toast*, dobitnie tym samym wyrażając swój sprzeciw również wobec kłamstwa komunizmu.

Poezja działa ocalając nie tylko w planie wydarzeń historycznych. Wiersz strzegący wyjątkowości i niepowtarzalności pojedynczego bytu, wydobywający odrębność i odmienność choćby najdrobniejszej rzeczy, sprzeciwia się wszelkim próbom jej zawłaszczenia i uogólnienia. Na straży konkretności stoją przede wszystkim zmysły, nie intelekt. To wzrokiem, dotykiem, smakiem, powonieniem doświadczamy tej, a nie innej pory roku, miesiąca, dnia. Widzimy konkretne kształty, barwy, przedmioty. Czujemy szorstkość i gładkość. Smakujemy słodczych naszych ulubionych lodów. Miłosz też o tym pisał:

Panie Boże, lubiłem dżem truskawkowy
I ciemną słodycz kobiecego ciała.
Jak też wódkę mrożoną, śledzie w oliwie,
Zapachy: cynamonu i goździków.

[Miłosz 1988: 14]

Sensualna sfera doświadczania rzeczywistości stanowiła dla niego fundament i sprawdzian egzystencji. Była swoistą obroną przed próbą jej zawłaszczenia przez iluzję uniwersalizacji. Stąd bierze się właśnie przemożna potrzeba Miłosza utrwalenia w poezji tego, co jedyne i niepowtarzalne:

Opisywać chciałem ten, nie inny, kosz warzywa z przełożoną
w poprzek rudowłosą lalką poru.

I pończochę na poręczu krzesła, suknię zmiętą tak, a nie inaczej.

Opisywać chciałem ją, nie inną, śpi na brzuchu upewniona
ciepłem jego nogi.

Także kota na jedynej w świecie wieży, jak układa mrucząc
wielkie dzieło.

Nie okręty, jeden okręt z siną łatą w kącie żagla.

[...]

Nadaremnie próbowałem, bo zostaje wielokrotny kosz warzywa.

[...]

I ulica będzie zawsze jedną z wielu nie nazwanych ulic.

[Miłosz 1985, t. II: 155]

Ale utrwalić tego, co jedyne i niepowtarzalne w języku niepodobna. Taka już jest istota słowa, że zmierza, mimo naszych chęci i planów, ku uogólnieniu. Tak wyglądają Miłoszowe porytaczki z próbą oddania w poezji rzeczywistości, z próbą ocalenia w wierszu okrucichów i drobiazgów bytu. Z jednej strony to zamiar skazany na klęskę, z drugiej jednak – poprzez opis, wyodrębnienie, wskazanie pojedynczego konkretnego jednak – paradoksalnie mimo wszystko! – realizowany.

Ocalająca poezja autora *Kronik* nie mieści się w klasyfikacjach i rozróżnieniach gatunkowych. W wierszu *Ars poetica?* czytamy:

Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,
która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą

i pozwoliłaby się porozumiewać nie narażając nikogo,
autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.

[Miłosz 1985, t. II: 174]

O sztuce poetyckiej nie rozstrzyga bowiem rodzaj czy gatunek literacki, ale potrzeba porozumienia z czytelnikiem, potrzeba jasnego i klarownego wywodu, połączonego jednak z nie do końca zrozumiałym głosem „stamtąd”, z innej, niezemskiej sfery bytu. Wszak „dyktuje poezję dajmonion” [Miłosz 1985, t. II: 174] – dyktuje to, nad czym poeta nie do końca panuje i staje się w ten sposób medium przekazującym treści dla niego samego ciemne i niezrozumiałe.

Powróćmy do ocalającej funkcji poezji. Dla Miłosza, poety tyle lat przebywającego poza krajem, na emigracji, to ojczysta mowa będzie prawdziwą ojczyzną. Będzie dawać na obczyźnie poczucie bycia u siebie, to znaczy we własnym, polskim języku:

Moja wierna mowo,
służyłem tobie.

[...]

Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej.

[...]

Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki z kolorami
jasnymi i czystymi jeżeli to możliwe,
bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno.

[Miłosz 1985, t. II: 181–182]

Poetycka służba ojczystej mowie spełniała zatem jeszcze jedno zadanie – chroniła od rozpacz, pocieszając swymi „jasnymi kolorami”. Miłoszowe „prawidła wysokiego stylu” w założeniu miały nieść otuchę i działać autoterapeutycznie. Już w *Traktacie moralnym* (1953) poeta wprost deklarował: „wiersz mój chce chronić od rozpacz” [Miłosz 1985, t. I: 232]. Literatura wszak powinna być budująca. Marzenie o „zamieszkaniu w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu”, wynikające z „potrzeby ładu, rytmu, formy, które – jak czytamy w *Nieobjętej ziemi* – to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i śmierci” [Miłosz 1988: 143], z czasem okazywało się coraz

trudniejsze do zrealizowania. Tom poetycki *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) przynosi takie przejmujące wyznanie:

[...] zbudzonemu wśród nocy
Słowa nie dają pomocy

[Miłosz 1985, t. II: 241]

I od tego momentu rozpoczyna się szczególne oscylowanie Miłosza pomiędzy wiarą w siłę i moc poetyckiego słowa a zwątpieniem, nawet rozpaczą. Z jednej strony Miłosz buduje swój projekt pozytywny, wydobywający ocalającą funkcję poezji:

Co jest wymówione wzmacnia się
Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia.

[Miłosz 1985, t. II: 296]

Poezja staje się także narzędziem w „śmiertelnych zapachach”. To walka ze śmiercią i przemijaniem, bo w poetyckiej kreacji czas ulega jakby zatrzymaniu, a przeszłość zostaje utrwalona. Dzieje się jednak jeszcze coś więcej – słowo poetyckie jest także orężem w walce ze złem i ciemnością.

Z drugiej jednak strony z czasem nasila się poczucie niewystarczalności poezji i rozlega się coraz głośniejsza skarga na ograniczone możliwości wyrażania istotnych treści za pomocą języka, który ze swej istoty nie jest w stanie oddać bogactwa rzeczywistości i złożoności każdej chwili. Ta skarga zabrzmiała szczególnie dramatycznie w starości, która boleśnie obnaży nieprzystawalność dotychczasowego sposobu mówienia do nowych doświadczeń:

A ja staram się dzień po dniu pozbyć się słów, których dotychczas używałem i nazwać to, co teraz myślę i czuję, a co wymyka się dotychczasowym słowom.

[Miłosz 1987: 13]

W całej swej poezji Miłosz wyrażał wielokrotnie przekonanie, że literatura powinna być budująca, powinna pomagać

żyć i nieść pocieszenie – a zatem ocalać. W tomie *To* (2000) odsłania przed nami kulisy swej postawy. Poezja nie może być nigdy wyznaniem, nie może być szczerą (a więc i bezwstydną!) spowiedzią.

To jasne, że nie mówiłem, co naprawdę myślę,
Ponieważ na szacunek zasługują śmiertelni.
I nie wolno wyjawiać, w mowie ani w piśmie
Sekretów naszej wspólnej duchowej mizerii.

[Miłosz 2000: 47]

Dystans między tym, co się wie, a tym, o czy się mówi, jest tym większy, im głębsza jest wiedza poety o ciemnej stronie świata, o owym „TO”, które nie nazywa, lecz pseudonimuje straszności czyhające w świecie na człowieka (śmiertelną chorobę, poczucie zagrożenia i osaczenia, sytuację bez wyjścia, świadomość śmierci). Tym, co wówczas pozostaje jest walka o etyczną wartość sztuki!

Jeśli zatem Miłosz mówił o ciemnej stronie życia i świata, to zdaniem harmonijnie brzmiącymi, głosem tak wysoko ustawionym, że konstrukcja i tonacja niemal przeczyły dramatycznej treści. Sam był zresztą świadom nieprzekraczalnej granicy między doświadczeniem starości a ekspresją. Z upływem lat gromadził gorzką wiedzę nie tylko o niewystarczalności poezji w ogóle (o swych zmaganiach z *mimesis* rozprawiał wszak od lat). Widział wyraźnie szczególne piętno czy skazę własnej poezji – niemożność oddania w języku mroku, chaosu, lęku, jakich doświadczał. I dawał temu niejednokrotnie wyraz, czego sygnałem jest zwiększający się dystans wobec wiary w ocalającą moc języka i autoironiczna ocena własnych poetyckich działań. W *Dalszych okolicach* stwierdzał: „Miał mnie odkupić dar układania słów” [Miłosz 1991: 23].

Pomimo to ciągle powraca jednak stały element Młoszowej dykcji: afirmacja istnienia, bo istnienie, tak jak w Biblii, jest dobre! A poezja ma zbawczy sens. Dlatego też poeta z uporem trzyma się realnego świata, a jego twórczość „powtarza”, czyli naśladuje rzeczywistość i tym samym umacnia świat w bycie. Poezja to zdolność twórczego powtórzenia, to Mickiewiczowskie

„widzi i opisuje”. Chodzi więc o to, by nie ozdabiać świata, nie przesłaniać go własnymi fantazjami i kreacjami, ale wiernie dawać świadectwo bogactwu i różnorodności istnienia. Praca poety to w istocie śpiewanie hymnu pochwalnego na cześć istnienia i pochwała wspaniałości świata. Dlatego tak często Miłosz sporządza rejestr swych zmysłowych oczarowań i rozkoszy.

Na koniec chciałabym zaproponować wiersz niezwykle, który dla mnie ma znaczenie wyjątkowe. Pochodzi on z jednego z najlepszych powojennych tomów, z *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, a nosi tytuł *O aniołach*:

Odjęto wam szaty białe,
Skrzydła i nawet istnienie,
Ja jednak wierzę wam,
Wysłańcy.

Tam gdzie na lewą stronę odwrócony świat,
Ciężka tkanina haftowana w gwiazdy i zwierzęta,
Spacerujecie oglądając prawdopodobne ściegi.

Krótki wasz postój tutaj,
Chyba o czasie jutrzennym, jeżeli niebo jest czyste,
W melodii powtarzanej przez ptaka,
Albo w zapachu jabłek pod wieczór
Kiedy światło zaczarowuje sady.
Mówią, że ktoś was wymyślił
Ale nie przekonuje mnie to.
Bo ludzie wymyślili samych siebie.

Głos – ten jest chyba dowodem,
Bo przynależy do istot niewątpliwie jasnych,
Lekkich, skrzydlatych (dlaczegóż by nie),
Przepasanych błyskawicą.

Słyszałem ten głos nieraz we śnie
I, co dziwniejsze, rozumiałem mniej więcej
Nakaz albo wezwanie w nadziemskim języku:
zaraz dzień
jeszcze jeden
zrób co możesz

[Miłosz 1985, t. II: 214]

Miłosz tak naprawdę nie mówi tutaj, jak mogłoby się zrazu wydawać, o swych kontaktach z anielskimi istotami, choć zwraca się wprost do nich w inicjalnej apostrofie, choć opisuje ich wygląd zgodny z utrwalonymi w tradycji ikonicznymi przedstawieniami, choć – jak twierdzi – słyszy we śnie ich głos, to jednak nie o swej przygodzie z bytami nadprzyrodzonymi chce nam opowiedzieć. Wysokim stylem modlitewnym formułuje poeta nakaz moralny, który zyskuje w ten sposób wymiar niemal religijny i charakter powszechnie obowiązującej normy. Ale nakazu tego nie uprawomocnia żadna sankcja wyższa, bowiem przesłanie tego wiersza wspiera się nie na fundamencie metafizycznym, lecz etycznym. Taka jest nasza powinność w świecie – „zrób co możesz” – bez względu na to, czy słowa te mówią do nas we śnie anioły, czy też przypomina je nam własne sumienie bądź po prostu poczucie odpowiedzialności i obowiązku.

Dlaczego w tytule wykładu mowa o prawidłach wysokiego stylu? Co to w istocie znaczy? Nie chodzi jedynie o reguły czy normy poetyckiej wypowiedzi. Choć one są bez wątpienia niezwykle ważne – Miłosz pisze wszak zawsze stylem wysokim, czasem uroczystym, niemal rytualnym, nigdy zaś ciemnym czy zawikłanym. Jego dążenie do klarownej wypowiedzi znajduje swą realizację w dykcji niecodziennej, dostojnej, niemal obrzędowej. Warto jednak podkreślić, że to poezja Miłosza jest niczym prawidło, a to znaczy, wedle słownikowej definicji, że jest niczym przyrząd, który służy do nadania i zachowania określonej formy, w przypadku Miłosza – wobec świata. Tak pojmowana poezja jest przede wszystkim zadaniem egzystencjalnym: niepodawaniem się ciemności, zniechęceniu, rozpacz; jest kształtowaniem własnej świadomości i świata wokół siebie; jest człowieczą próbą sprostania anielskiemu postulatowi:

zaraz dzień
jeszcze jeden,
rób co możesz.

Bibliografia

- BEREŚ S. [1990], *Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji Żagarów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa.
- BŁOŃSKI J. [1998], *Miłosz jak świat*, wydawnictwo Znak, Kraków.
- FIUT A. [2011], *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- MIŁOSZ CZ. [1946], *List półprywatny o poezji*, [w:] Miłosz Cz., [1999], *Kontynenty*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- MIŁOSZ CZ. [1972], *Prywatne obowiązki*, Instytut Literacki, Paryż.
- MIŁOSZ CZ. [1985] *Wiersze*, t. I-II, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław.
- MIŁOSZ CZ. [1988], *Kroniki*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- MIŁOSZ CZ. [1988], *Nieobjęta ziemia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- MIŁOSZ CZ. [1991], *Dalsze okolice*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- MIŁOSZ CZ. [2000], *To*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- WYKA K. [1937], *Płomień i marmur*, [w:] *Poznanwanie Miłosza. Szkice o twórczości poety* [1985], red. Kwiatkowski J., Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław.
- ZALESKI M. [2005], *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

PIOTR SITARSKI

HISTORIA STAROŻYTNA W HISTORII KINA

Starożytność w kulturze popularnej XIX wieku

Kultura starożytna w XIX wieku i w pierwszej połowie XX wieku stanowiła nadal podstawę edukacji, a więc obszar kultury wysokiej. Paradoksalnie, skutkowało to zainteresowaniem przez twórców rodzącej się kultury popularnej, którzy – sami będąc zresztą ludźmi wykształconymi – w odpowiednio przekształconych tematach i motywach antycznych widzieli sposób na oświecenie kulturowe, religijne bądź moralne mas albo też po prostu łatwe źródło prestiżu swych dzieł. Starożytność znalazła więc nowy sposób na istnienie, zaś kultura popularna – niewyczerpany zasób szacownych postaci i tematów. W konkretnych utworach te dwa aspekty trudno jest czasem rozdzielić.

Dwa obszary szczególnej ekspansji kultury antycznej od XIX wieku to literatura i malarstwo. W kształtującej się wówczas literaturze popularnej tematy antyczne są częste, także wśród utworów najbardziej poczytnych. Przykładem może być *Ben Hur*, powieść Lew Wallace'a z 1880 roku, jedna z najliczniej wydawanych powieści XIX wieku, przerobiona na sztukę teatralną w 1899 roku i przenoszona na ekran kinowy w latach 1907 (Sidney Olcott), 1925 (Fred Niblo) i 1959 (William Wyler), a także raz jako film animowany (2003, William R. Kowalchuk Jr.) i raz jako serial telewizyjny (2010). *Ben Hur* był inspiracją dla drugiej słynnej powieści, wydanej w roku 1896 *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, podobnie popularnej wśród czytelników (400 tysięcy egzemplarzy sprzedanych w USA w ciągu roku od pierwszego wydania), a znacznie lepszej literacko, co zostało docenione przez komitet noblowski w roku 1905. *Quo vadis* nie tylko zrodziło ruch fanów (kwowadyści) i liczne produkty *tie-in*, ale także stało się źródłem wielu adaptacji

kinowych: francuskiej (1902, Ferdinand Zecca), włoskich (1912, Enrico Guazzoni; 1925, Gabriellino D'Annunzio), amerykańskiej (1951, Mervyn LeRoy, MGM), polskiej (2001, Jerzy Kawalerowicz), a także serialu telewizyjnego (1985, Franco Rossi). W rezultacie Henryk Sienkiewicz jest najczęściej adaptowanym polskim pisarzem, co może wydać się dziwne, zważywszy na dość powszechną opinię o nim jako pisarzu zaściankowym i nienowoczesnym.

Jeszcze inna powieść słynna w swoim czasie, choć dziś nieco zapomniana, to *Ostatnie dni Pompei* Edwarda Bulwer-Lyttona (wydana w roku 1834). Także ona doczekała się szeregu adaptacji filmowych i telewizyjnych, z bardziej znanych: włoskiej z 1926 roku w reżyserii Carmine Gallone; amerykańskiej z 1935 roku w reżyserii Prestona Fostera i Basila Rathbone'a (luźno tylko opartej na fabule filmu), francusko-włoskiej z roku 1950 w reżyserii Marcela L'Herbiera i Paola Moffy i wreszcie włoskiej z 1959 r. w reżyserii Sergia Leone. *Ostatnie dni Pompei* są o tyle interesujące, że stanowią odzwierciedlenie popularności samych Pompei, które w XIX wieku stają się coraz popularniejszym miejscem wizyt turystycznych i jednym z obowiązkowych punktów w podróżach po Italii (najlepiej z książką Bulwer-Lyttona w dłoni, jako że autor odwołuje się do naocznych doświadczeń czytelnika-turysty).

Odkrywane w Pompejach freski zainspirowały także dziełnastowiecznych malarzy, którzy dzięki archeologii zyskali materiały do rekonstrukcji świata starożytnego Rzymu. Malarstwo historyczne, które przeżywało wówczas rozkwit, połączyło zainteresowanie przeszłością z tendencją realistyczną. Artyści odwoływali się zatem do badań archeologicznych i ustaleń historii, dążąc do naukowej precyzji swych dzieł. Miała ona obejmować nie tylko sam temat obrazu, ale także tło i detale scenograficzne i kostiumograficzne. Malarze często byli zresztą kolekcjonerami, zbierali stroje, sprzęty czy broń z epoki, którą się zajmowali, bywali też prawdziwymi znawcami dziejów. To naukowe podejście służyło jednak nienaukowym celom: obraz miał zaangażować widzów emocjonalnie, poruszyć uczucia, obudzić dumę, sentyment czy grozę.

Widać tu pewną analogię do kina, dla którego nauka i technika stanowiły alibi mające usprawiedliwiać podejrzane przyjemności, które oferowały wczesne spektakle. To podobieństwo nie jest przypadkowe. Kino narodziło się pod koniec XIX wieku i pod wieloma względami było kwintesencją postaw kończącego się stulecia. Odnajdziemy w nim zatem spełnienie poszukiwań malarstwa historycznego, które, przekraczając granice własnego medium, pragnęło zawrzeć w obrazie ruch; przede wszystkim ruch fizyczny, ale także narracyjny bieg wydarzeń w przedstawianym świecie. Z tego powodu tematem obrazów jest często ulotna, zatrzymana jak w stopklatce chwila, ważny moment bitwy, śmierć, spotkanie czy rozstanie. Malarstwo historyczne próbowało także pokonać ograniczenia, jakie narzuca płaszczyzna obrazu. Popularne w XIX wieku panoramy i dioramy reprezentowały przestrzeń w trzech wymiarach, zatapiając widza w iluzji przestrzenności; kino podjęło te próby dopiero w połowie XX wieku¹.

Motyw pompejański jest istotny dla jeszcze jednego dziewiętnastowiecznego zjawiska, które łączy tematykę antyczną z kulturą popularną, mianowicie pirodram, czyli przedstawień o gigantycznym rozmachu, wykorzystujących setki statystów i oszałamiające efekty pirotechniczne dla tysięcy widzów. Wybuch Wezuwiusza i zagłada Pompei były szczególnie dogodnym tematem, a powszechnie znana powieść Bulwer-Lyttona dostarczała gotowego schematu fabularnego, tak więc uwaga publiczności mogła skoncentrować się nie na skali widowiska, a nie na śledzeniu akcji [zob. Harris 2007: 205].

Film i kultura starożytna

Kino odziedziczyło dziewiętnastowieczną wyobraźnię malarzką, zajęło też w kulturze miejsce, które wcześniej dzieliły między sobą literatura popularna i popularne widowiska w rodzaju panoram. Te same powody, które sprawiły, że w XIX

¹ Warto zauważyć, że pomysłodawcą i konstruktorem pierwszych dioram był Louis Jacques M. J. M. Daguerre, ojciec fotografii. Inną, choć niezwiązaną z malarstwem historycznym techniką uzyskiwania obrazów trójwymiarowych były uzyskane w połowie XIX wieku wizerunki anaglifowe.

wieku tematy antyczne spopularyzowały się w sztuce masowej, zapewniły im miejsce w filmie. Trzeba tu zwrócić uwagę, że badaczom starożytności kultura popularna, zaś w szczególności kino, niemal od początku dawały nadzieję na zachowanie znaczenia ich dyscypliny, a być może na rozszerzenie wpływów kultury antycznej, właśnie poprzez jej popularyzację. W roku 1915 Berthold Ullman, badacz starożytności i redaktor czasopisma „Classical Weekly”, pisał, że „filmy są świetnym sposobem ukazania, że starożytność klasyczna nie jest martwa” [cyt. za: Winkler 2001: 5]. Nadzieje jego i innych badaczy sprawdziły się tylko w niewielkim stopniu, choć trzeba przyznać, że przeboje filmowe o tematyce starożytnej odświeżały zainteresowanie antykiem. Przyczyniły się też niewątpliwie do większej znajomości niektórych przynajmniej fragmentów historii i kultury starożytnej. Można jednak także z pewnym smutkiem zauważyć, że ta elewacja kulturowa przybiera czasem formy karykaturalne. Rzeczywistość starożytnej Grecji czy Rzymu bywa widzom równie obojętna jak Tolkienowski świat Śródziemia czy Zapomniane Krainy z gry *Dungeons and Dragons*. Dowodzi tego choćby serial telewizyjny *Herkules (Hercules: The Legendary Journeys)*, od 1995), którego kontynuacją (o charakterze *spin-off*) jest *Xena, wojownicza księżniczka (Xena: Warrior Princess)*, od 1995). Oba serie podchodzą do mitologii i historii antycznej wyjątkowo swobodnie, chaotycznie mieszając wątki i postacie, a także – co bardziej interesujące – tryb realistyczny z trybem fantastycznym.

Narodziny filmu o starożytności jako gatunku we Włoszech

Choć kino wykorzystywało tematy antyczne niemal od swych narodzin, wykształcenie się filmów o starożytności jako gatunku nastąpiło kilkanaście lat później i dokonało się we Włoszech. Żeby lepiej wyjaśnić przyczyny szczególnego zainteresowania tą tematyką wśród Włochów, przywołam pojęcie „wymyślonej tradycji” ukute przez historyka Erica Hobsbawma. Zauważa on, że tradycje, które wydają się odwieczne, w istocie mogą mieć niedawne korzenie, a czasem wręcz mogą

być wprost wymyślone przez konkretną osobę zupełnie niedawno. Wymyślone tradycje tym różnią się od tradycji zwykłych, że o ile te drugie poświadczają autentyczną więź z przeszłością, te pierwsze taką więź konstruują, jest ona w ich przypadku fikcyjna:

Tradycje te, najkrócej mówiąc, odpowiadają na nowe sytuacje w taki sposób, że przybierają formę nawiązania do sytuacji dawnych albo ustanawiają swą własną przeszłość, przez jak gdyby „obowiązkowe” powtarzanie. [Hobsbawm 2008: 10]

Najszersza kategoria wymyślonych tradycji to według Hobsbawma te, które ustanawiają lub symbolizują więź społeczną i tożsamość zbiorową. Szczególnie intensywnie objawiają się one w czasie przemian społecznych i umierania tradycji „zwykłych”, niewymyślonych. W Europie zjawiska te występują szczególnie intensywnie od XIX wieku, czego przykładem są właśnie Włochy, które jako jedno wspólne państwo powstały w roku 1861. To *risorgimento* najlepiej podsumowuje znane powiedzenie Massima d’Azeglio: „Stworzyliśmy Włochy, teraz musimy stworzyć Włochów”.

Najbardziej oczywiste źródło ogólnowłoskiej tożsamości, czyli katolicyzm, było jednak niedostępne ze względu na niechęć Watykanu. Potrzebna była zatem nowa, świecka tradycja, a takiej właśnie tradycji dostarczał starożytny Rzym. Wysiłek kultury włoskiej kieruje się więc na stworzenie tradycji *romanità* – rzymskości. Sprzyja temu, a po części także współgra, polityka międzynarodowa. Na początku wieku XX Włochy stają się państwem kolonialnym, uzyskując w roku 1901 koncesję w Tiencin w Chinach, potem zajmując Dodekanez, Trypolitanie i Cyrenajkę oraz Triest i Zadar, a jeszcze później – także Etiopie i Somalię. Włoska irredenta otrzymała wówczas nowe wyzwanie: stworzenie wśród obywateli świadomości imperialnej, która nadażyłaby za aneksjami terytorialnymi. Trudno w tym przypadku o wzorzec lepszy niż imperium rzymskie.

Kino włoskie, prezentując starożytny Rzym jako część „naszej” (czyli włoskiej) historii spełniało zatem istotną funkcję ideologiczną, budując wśród masowej widowni poczucie toż-

samości: zarówno włoskiej, jak i imperialnej. Okoliczności ideologiczne połączyły się wówczas z finansowymi (kinematografia włoska została znacznie dokapitalizowana przez prywatnych przedsiębiorców) oraz dążeniem do produkowania filmów „wysokiej jakości”, a więc poruszających poważne tematy w sposób adekwatny do ich charakteru.

Takie korzenie ma gatunek filmowy, którego tematem jest historia starożytna. W swojej włoskiej odmianie jest on nazywany „peplum”, od nazwy starożytnego stroju. Czasem też nazwę tę stosuje się do filmów o starożytności produkowanych w innych krajach, szczególnie w USA. Terminologia jest tu jednak rozchwiana, a w piśmiennictwie angielskim filmy takie określa się najczęściej mianem „*epic film*”, którego zakres jest jednak szerszy, odnosi się mniej do tematu, a bardziej do jego potraktowania. Z tego powodu jako nazwy ogólnej gatunku będę używał określenia „film o starożytności”. Jego podstawowe cechy wynikają z opisanych wcześniej uwarunkowań i tradycji. Przede wszystkim zatem filmy o starożytności są widowiskiem. Jakkolwiek ich tematyka dotyczy starożytności, to jest ona raczej pretekstem niż celem przedstawienia. Widowisko wymaga rozmachu produkcyjnego, gigantycznych dekoracji, bogatych kostiumów, tłumów statystów (w którym tłum widzów kinowych znajdował czasem lustrzane odbicie). Starożytność – podobnie jak w powieściach dziewiętnastowiecznych – staje się atrakcyjnym tłem dla perypetii bohaterów, zaś mnożenie wątków i postaci umożliwia epatowanie widza coraz to nowymi miejscami i widokami. Autentyczne wydarzenia i szacowne postacie historyczne stanowią alibi dla emocjonujących przygód, pod tym względem film peplum jest bezpośrednim spadkobiercą dziewiętnastowiecznej powieści historycznej. O ile jednak powieść historyczna jest gatunkiem realistycznym, opartym na wiedzy naukowej, o tyle film o starożytności miesza czasem prawdę historyczną z mitologią, podążając niekiedy w stronę fantastyki, jak choćby w filmie *Zmierzch tytanów* (*The Clash of the Titans*, Desmond Davis, 1981) i jego niedawnym remake’u *Starcie tytanów* (*The Clash of the Titans*, Louis Leterrier, 2010).

Filmy należące do danego gatunku, niezależnie od podobieństw fabularnych i tematycznych, posługują się z reguły specyficzną, względnie trwałą ikonografią. Tak też jest w przypadku filmu o starożytności. Ikonografię tego gatunku można wyprowadzić wprost z dziewiętnastowiecznego malarstwa historycznego, nie tylko przez analizę wizualną, ale także wprost z biografii artystów. W okresie narodzin filmu peplum oraz później dla kinematografii włoskiej pracowali malarze, zarówno sławni, jak i mniej znani, wszyscy jednak doskonale obyci z tradycją malarstwa historycznego. Malarzem był Enrico Guazzoni, reżyser monumentalnej adaptacji *Quo vadis?* z roku 1912, a także Duilio Cambellotti (kostiumograf przy *Ostatnich dniach Pompei* [*Gli ultimi giorni di Pompeii*, Carmine Gallone, 1926]), Enrico Trampolini (scenograf przy *Thais* [Anton Giulio Bragaglia, 1916]) czy Armando Brasini (kostiumograf przy *Quo vadis?* [Gabriellino D'Annunzio, 1926]).

Nic dziwnego, że twórcy tacy jak oni przenieśli do filmu wizję starożytności utrwaloną w malarstwie, zwłaszcza zaś obecną w obrazach dwóch twórców, którzy szczególnie wiele miejsca poświęcili tej tematyce: Jeana Léona Gérôme'a i Lawrence'a Alma-Tademy. Nawiązania, a nawet dosłowne cytaty z ich obrazów (a także innych, mniej znanych malarzy) odnaleźć można już w najwcześniejszej, włoskiej fazie rozwoju filmu peplum, a potem także w innych filmach, które powstawały poza Włochami. Przeniesione przez Włochów do filmu malarstwo historyczne stworzyło podwaliny pod spójny, choć nie zawsze realistyczny świat antyku, który na trwałe wszedł do kultury, nie tylko zresztą popularnej. W złotym okresie kinematografii włoskiej widzowie rozpoznawali zresztą aluzje malarzkie (czasem nawet nagradzając je oklaskami na widowni), zaś twórcy filmów świadomie odtwarzali słynne płótna, jak Enrico Guazzoni nawiązujący w *Quo vadis* do obrazu Jeana Léona Gérôme'a *Pollice verso* (a także innych: *Ave Casar! Morituri te salutant* czy *Ostatnia modlitwa męczenników chrześcijańskich*) [zob. Wyke 1997: 120 i nast.]

Za początek filmu peplum we Włoszech uznaje się *Ostatnie dni Pompei* Luigiiego Maggi (1908) [Lubelski 2010: 752]. Powstałe po nim supergiganty, takie jak *Upadek Troi* (*La caduta*

di Troia, Romano Luigi Borgnetto, 1911) czy *Quo vadis* Guazzoniego cieszyły się ogromną popularnością. Szczycem tej koniunktury, a zarazem największym osiągnięciem wczesnego włoskiego okresu rozwoju filmu peplum była *Cabiria* w reżyserii Giovanniego Pastrone. Film ten opowiada o losach tytułowej rzymskiej dziewczyny, porwanej przez Kartagińczyków, a następnie ocalonej przez dzielnego Rzymianina w czasie wojen punickich – znakomicie spełnia więc zadania ideologiczne, które stanęły przed włoskim kinem. *Cabiria* była zarazem przedsięwzięciem przełomowym nie tylko w skali gatunku, ale całej historii kina. Produkcja filmu trwała dwa lata, budżet był astronomicznie wysoki, zatrudniono wybitnych artystów, jak znany wówczas kompozyt Ildebrando Pizzetti, który skomponował partyturę, czy Gabriele D’Annunzio, popularny dekadenci pisarz i awanturnik, który był autorem „wizji historycznej i napisów”. Przede wszystkim jednak twórcy zdecydowali się na bezprecedensowy, epicki rozmach, który dorównać miał zarówno wystawności malarstwa historycznego, jak i dramaturgicznemu skomplikowaniu dziewiętnastowiecznych powieści o starożytności. W rezultacie powstał film trwający ponad dwie godziny (w zależności od wersji), co było ewenementem, jako że dominowały wówczas filmy jedno- i dwurołkowe, czyli trwające około 12 lub około 24 minut. *Cabiria* dowiodła, że film może być kosztowny, długi i bogaty fabularnie, a przy tym – opłacalny, okazała się wielkim sukcesem kasowym. Niestety, choć otworzyła nowe perspektywy nie tylko dla filmu peplum, ale i kina w ogólności, *Cabiria* była także łabędzim śpiewem włoskiego przemysłu filmowego, bowiem w obliczu I wojny światowej i niesprzyjającej sytuacji ekonomicznej Włochy musiały porzucić nadzieje na zdobycie światowego rynku rozrywki kinowej.

Wpływ *Cabirii* był jednak ogromny, przede wszystkim na kino amerykańskie. Warto przywołać jeden tylko, ale dość istotny szczegół. Twórcy *Cabirii* zastosowali mianowicie jazdy kamery umieszczonej na wózku. Praktyka ta była stosowana także wcześniej, ale nigdy na taką skalę i z takim efektem estetycznym. Wrażenie było tak duże, że przez długi czas tego rodzaju jazdy kamery określano w Hollywood mianem „jazdy

z *Cabirii*" (*Cabiria movements*). Uwarunkowania tych jazd były oczywiście praktyczne: gigantyczne dekoracje do filmu wymagały ruchomej kamery, która mogłaby ukazać je w całej okazałości. Zarazem jednak pełniły jeszcze jedną ważną funkcję: włączały widza kinowego w obręb świata przedstawionego, sytuując go w środku akcji jako aktywnego obserwatora podziwiającego przygotowany dla niego spektakl.

Film o starożytności w USA

Choć włoski przemysł filmowy nigdy już nie powtórzył sukcesu *Cabirii*, filmy peplum produkowano w tym kraju dalej. Jedną z postaci *Cabirii*, muskularny niewolnik Maciste, który pomaga w ratowaniu bohaterki, stał się nawet bohaterem sporej ilości filmów, najpierw w latach dwudziestych, a potem w sześćdziesiątych. Z sukcesu i doświadczeń *Cabirii* i innych włoskich filmów peplum skorzystał burzliwie rozwijający się w okresie I wojny światowej i po niej amerykański przemysł filmowy. Film o starożytności stał się gatunkiem *par excellence* amerykańskim, jako że inne kinematografie nie miały – poza nielicznymi wyjątkami i raczej jednorazowo – środków i personelu niezbędnych do realizacji tak wielkich przedsięwzięć kinematograficznych. Wyjątkiem jest kinematografia włoska, w której pojawiały się próby odrodzenia tego gatunku, w szczególności w latach dwudziestych, a później w latach sześćdziesiątych, kiedy to powstawały między innymi wspomniane filmy o siłaczku Maciste.

Wpływ włoskich gigantów na przemysł hollywoodzki był bezpośredni: sukces artystyczny i komercyjny *Cabirii* sprawił, że twórcy amerykańscy zaadoptowali film peplum z jego rozmachem produkcyjnym i ustaloną ikonografią. Wczesnym, ale wymownym przykładem jest *Nietolerancja* (*Intolerance*, David Griffith, 1916), której sekwencje babilońskie wyraźnie zainspirowane zostały filmem Pastrone. *Nietolerancja* reklamowana była zresztą na plakatach jako „kolosalny spektakl” (*colossal spectacle*), wyraźnie w nawiązaniu do *Cabirii*.

W USA wystąpiły w tym okresie podobne jak we Włoszech czynniki, to znaczy dokapitalizowanie produkcji filmowej i chęć dostarczenia mieszczańskim widzom „szacownej rozrywki”. Zarazem w USA nie istniały potrzeby ideologiczne, które tego typu filmom stawiano we Włoszech, a które dotyczyły wymyślonej tradycji *romanità*. W rezultacie poszerzył się zakres historyczny i tematyczny filmów o starożytności, które przestały koncentrować się na antyku rzymskim (choć i Włochy produkowały wcześniej filmy na przykład o starożytnej Grecji). W Hollywood szczególnie atrakcyjne stały się natomiast tematy biblijne. W rezultacie film o starożytności zaczął pełnić dwie nie zawsze blisko ze sobą związane funkcje: przypowieści moralno-religijnej, czyli współczesnej Biblii pauperum, i okna wystawowego, które umożliwia prezentację mniej lub bardziej luksusowych towarów, takich jak stroje, kosmetyki, makijaż czy – w przypadku filmów o tematyce egipskiej – tytoń.

Jako przykład tej pierwszej funkcji niech posłuży adaptacja *Ben Hura* z roku 1925 w reżyserii Freda Niblo. Nie była to pierwsza ekranizacja tej powieści, poprzednia, z roku 1907, w reżyserii Sidneya Olcotta z wytwórni Kalem (niezachowana) stała się zresztą przyczyną procesu sądowego. Film ten został zrealizowany bez zgody spadkobierców Lew Wallace’a, ci zaś wytoczyli wytwórni proces o to, że obniża wartość artystyczną powieści i sztuki (a więc i zyski). Argumentacja wytwórni Kalem, dziś brzmiąca nieco zabawnie, polegała na dowodzeniu, że ekranizowanie utworu nie tylko nie naraża właścicieli praw autorskich na straty, ale przeciwnie – przynosi im korzyść, zapewnia bowiem reklamę. Sąd nie podzielił tej opinii, wytwórnia Kalem musiała zapłacić zadośćuczynienie, a sprawa ta stała się precedensem w podobnych wypadkach. Jest to więc jeszcze jeden, choć może mniej zaszczytny niż włoskie giganty, wkład filmu o starożytności w historię kina.

Kolejna ekranizacja *Ben Hura*, z roku 1925 w reżyserii Freda Niblo, była długim (140 minut) i wysokobudżetowym filmem. Zrealizowana została tak późno ze względu na wysokie wymagania finansowe, jakie stawiał syn pisarza, Henry Wallace. Prawa do sfilmowania powieści nabył Abraham Erlanger, producent sztuki opartej na powieści, który następnie odsprzedał

je Metro-Goldwyn-Mayer. Zdjęcia rozpoczęto we Włoszech, ale ostatecznie przeniesiono je do Kalifornii. Fakt ten był jednym z głównych kroków do rezygnacji z realizowania zdjęć w miejscach, gdzie toczy się egzotyczna akcja. *Backlots* wytwórni hollywoodzkich i w ogóle Kalifornia zaczęły natomiast być traktowane jako wizualny model całego świata, co zmieniło się dopiero w latach pięćdziesiątych.

Ben Hur MGM-u był przedsięwzięciem na miarę popularności powieści. Budżet filmu wyniósł prawie 4 miliony dolarów, co czyni go jednym z najdroższych filmów ery niemej [dane za: imdb.com]. Rozmach produkcyjny budził takie zainteresowanie, że aktorzy z całego Hollywood przychodzili na plan zdjęciowy jako gapie, a czasem wręcz grali jako statyści. Dlatego też w brawurowej sekwencji wyścigu rydwanów można zobaczyć na ekranie kolekcję największych sław: Douglasa Fairbanksa, Mary Pickford, Harold Lloyd, siostry Lillian i Dorothy Gish, Joan Crawford i innych. Nigdy później pojedynczy film nie zgromadził takiej plejady znakomitości. Oczywiście Ramon Novarro, który wystąpił w roli tytułowej, z miejsca stał się gwiazdą pierwszej wielkości. Zyski, które przyniósł *Ben Hur* nie były olśniewające, właściwie nawet niezbyt wielkie, ale pomogły zbudować reputację MGM-u jako wytwórni zasobnej, sprawnej organizacyjnie i wyrafinowanej artystycznie.

Interesujące z punktu widzenia moralizatorskiego wymiaru utworu są różnice pomiędzy pierwowzorem literackim a scenariuszem filmu. W szczególności w powieści *Ben Hur* spotyka Jezusa dość późno, gdy jest już więźniem, a Chrystus podaje mu dzban z wodą. Tymczasem film rozpoczyna się od narodzin Zbawiciela, ustanawiając tym samym ramę narracyjną dla całej historii, która dzięki temu od początku staje się rodzajem apokryfu.

Druga ważna funkcja amerykańskiego filmu o starożytności, czyli prezentacja produktów konsumpcyjnych, widoczna jest wyraźnie w innym ważnym filmie epoki klasycznej, *Kleopatra*, zrealizowanej w roku 1934 przez Cecille'a DeMille'a dla Paramountu. Postać egipskiej władczyni (grała ją Claudete Colbert) świetnie nadawała się do zaprezentowania kobiety jako urodzielskiego spektaklu, dała też początek serii produktów „kleopatrowych”, skojarzonych z antycznym uosobieniem

piękna, przede wszystkim kosmetyków i strojów. Przyczynił się też do ustalenia i rozpowszechnienia wzorców higieny, makijażu, fryzur, czyniąc z wyglądu rezultat konsumpcji odpowiednich towarów. W ten sposób gatunek filmu o starożytności wpłynął na kino, zapoczątkowując konsumpcyjną więź pomiędzy tym, co widz może oglądać na ekranie, a tym, co może kupić w sklepie. Odegrał też pewną rolę w kształtowaniu się postaw konsumpcyjnych i w ogóle konsumpcjonizmu.

Prawdziwie wielka epoka filmu o starożytności to jednak lata pięćdziesiąte. Po raz kolejny historia tego gatunku spleta się ściśle z historią kina i z historią kultury w ogólności. Boom gospodarczy powojennej Ameryki i przeprowadzka Amerykanów z miast na przedmieścia zaowocowały w latach pięćdziesiątych wzrostem popularności rozrywek domowych, w szczególności nowo powstającej telewizji, która prędko odebrała kinom ich widownię, zwłaszcza tę rodzinną, przynosząc największe zyski (pod koniec lat pięćdziesiątych już 90% gospodarstw amerykańskich miało telewizor).

Do kryzysu przyczyniły się także przemiany w samym przemyśle filmowym, zwłaszcza te wymuszone przez wyrok sądowy w sprawie Paramountu z roku 1948². W jego rezultacie skazane za działania monopolistyczne pionowo zintegrowane wielkie wytwórnie hollywoodzkie musiały pozbyć się własnych sieci kin. Spowodowało to wzrost kosztów wynajmu filmu oraz mniejszą przewidywalność zysków. To z kolei sprawiło, że wzrosły koszty produkcji pojedynczego filmu, więc wytwórnie zaczęły realizować ich mniej. Amerykański przemysł filmowy zaczął przedstawiać się z realizacji dużej ilości stosunkowo niedrogich, przynoszących proporcjonalnie niewysoki dochód filmów, na filmy-wydarzenia, głośne i kosztowne, ale przynoszące ogromne zyski przeboje. W tej nowej sytuacji film o starożytności znalazł się w pozycji uprzywilejowanej, bowiem powaga tematu i wystawność jego potraktowania budziły zainteresowanie wśród widzów, którzy coraz rzadziej odwiedzali kina.

² Zwyczajowo mówi się o wyroku w sprawie Paramountu, bo jest on pierwszą z wymienionych tam wytwórni. Proces sądowy dotyczył jednak całej Wielkiej Osemki wytwórni hollywoodzkich.

Spadek frekwencji kinowej na rzecz telewizji sprawił, że wytwórnie sięgnęły po rozwiązania techniczne, których nie mogła zaoferować ówczesna telewizja, przede wszystkim po taśmę barwną i obraz szerokoekranowy. Co oczywiste, można je było zastosować do filmów dowolnego typu. Niektóre gatunki szczególnie dobrze nadawały się jednak do tego, by zaprezentować pełnię możliwości tych nowych technik. Zalety proporcji szerokiego ekranu najpełniej ujawniają się przy zdjęciach plenerowych, zaś bogate kostiumy i dekoracje pozwalają zachwycać się kolorami. Z tych powodów w latach pięćdziesiątych rozkwitł western, film fantastyczny oraz właśnie film o starożytności.

Cechy, które przyniosły popularność filmowi peplum we Włoszech, idealnie sprawdziły się kilkadziesiąt lat później w kinematografii amerykańskiej. Powstające od lat pięćdziesiątych w USA filmy o starożytności eksponowały zatem nowe możliwości techniczne kina, oszałamiając widza barwami Technicoloru i rozległością perspektywy obejmującej setki statystów. Dzięki temu powstały wysokobudżetowe, wystawne filmy, takie jak: *Samson i Delila* (Cecil B. DeMille, 1949), *Szata* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), *10 przykazań* (Cecil B. DeMille, 1956), *Ben Hur* (William Wyler, 1959, MGM) i wiele innych. Ostatni z wymienionych tytułów, *Ben Hur*, skupia w sobie wszystkie cechy blockbustera z tamtej dekady. Nakręcony został w nietypowym formacie Ultra Panavision: na taśmie o szerokości 65 mm w połączeniu z obiektywem anamorfotycznym. Pozwoliło to na uzyskanie proporcji boków ekranu 2,76:1 – jednej z najszerzych w całej historii kinematografii. Jego budżet wyniósł niemal 16 milionów dolarów, co było ówczesnym rekordem, podobnie jak ilość Oscarów, którą film otrzymał (jedenaście) [dane za: imdb.com]. Warto zwrócić uwagę, że wszystkie te środki i starania poświęcone zostały na ekranizację dziewiętnastowiecznej powieści, dwukrotnie wcześniej adaptowanej przez kino. Dowodzi to konserwatyzmu tego gatunku, nieustannie powielającego nie tylko te same schematy, ale wprost konkretne utwory. Analiza *Bena Hura* i innych filmów o starożytności z lat pięćdziesiątych dowodzi, że także pod względem ikonograficznym stanowią one bezpośrednią konty-

nuację włoskich filmów peplum i – zarówno pośrednio, jak i bezpośrednio – dziewiętnastowiecznego malarstwa historycznego.

Ben Hur był osiągnięciem trudnym do pobicia zarówno w kategoriach artystycznych, jak i ekonomicznych. Co prawda wyprodukowany cztery lata później film *Kleopatra* (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963) miał jeszcze wyższy budżet (44 miliony dolarów), ale zyski z kin niższe niż *Ben Hur*, nawet w liczbach bezwzględnych (26 miliony dolarów wobec 37 milionów dolarów) [dane za: imdb.com]. Z ekonomicznego punktu widzenia była to więc porażka, którą spowodowały komplikacja realizacyjna i rozległość materiału historycznego, który nie został właściwie opanowany przez scenariusz (film trwa 192 minuty).

Inne wielkie niepowodzenia tego okresu to, nomen omen, *Upadek Cesarstwa Rzymskiego* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964). Film ten przyniósł największe straty spośród wszystkich dystrybuowanych w roku 1964 przez Paramount i doprowadził do legendarnego bankructwa producenta Samuela Bronstona. Podobnie jak w przypadku *Kleopatry*, gdzie wystąpili: Elizabeth Taylor, Rex Harrison i Richard Burton, filmowi Manna nie pomógł udział wielkich gwiazd – Sophii Loren, Stephena Boyda, Jamesa Masona, Aleca Guinnessa.

Te dwie nieudane premiery sprawiły, że wytwórnie hollywoodzkie na długo zrezygnowały z realizacji filmów o starożytności. Nie zmienia to jednak faktu, że przez całą dekadę lat pięćdziesiątych gatunek ten był jednym z najważniejszych w Hollywood i przyczynił się do ukształtowania nowego, postklasycznego, opartego na wysokobudżetowych przebojach, podejścia do produkcji i dystrybucji filmów.

Realizowane później w USA filmy o starożytności były filmami o znacznie niższych budżetach i rozmachu. Przykładem może być wspomniany *Zmierzch tytanów* z roku 1981. Po raz kolejny jednak gatunek ten odzyskał dawną świetność na przełomie XX i XXI wieku, po raz kolejny z tego samego powodu, to znaczy ze względu na jego specyficzne cechy. Podkreślam ten fakt, bowiem, zwłaszcza na tle ewolucji innych gatunków filmowych, film o starożytności jest zaskakująco niezmienny,

a o jego kolejnych falach popularności decydują nie wewnętrzne modyfikacje, ale okoliczności zewnętrzne.

Najnowszy, niemal współczesny *come back* filmu o starożytności wynika z rozwoju komputerowych efektów specjalnych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Podobnie jak wcześniejsze o pół wieku innowacje techniczne, także efekty CGI wymagały specjalnej tematyki, by można je w pełni wyeksponować. Co prawda zyskały na tym głównie gatunki fantastyczne (science fiction i fantasy), ale na początku XXI wieku powstało także wiele filmów o starożytności. Szczególne miejsce należy się *Gladiatorowi* Ridleya Scotta (2000). Film ten zaskakuje tradycjonalizmem, potwierdzając tezę o niezmienności gatunku filmów o starożytności. Nie tylko powraca do ulubionej tematyki blockbustów z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, ale jest w zasadzie remakiem *Upadku Cesarstwa Rzymskiego* Anthony'ego Manna: opowiada o czasach panowania cesarza Kommodusa, powielając tezę historyka Edwarda Gibbona o destrukcyjnej roli tego władcy. Powrót do filmu, który trzydzieści sześć lat wcześniej poniósł spektakularną klęskę, wydaje się zaskakujący. Jest to jednak część strategii promocyjnej zarówno filmu, jak i wytwórni Dreamworks SKG, która film współprodukowała i współdystrybuowała: ostentacyjne przekonanie o sukcesie. Podobnie jak największe supergiganty w historii filmu o starożytności, także *Gladiator* epatuje widza rozmachem, efektami specjalnymi i zapewnieniami o dążeniu do wierności historycznej (co przywodzi na myśl dziewiętnastowiecznych malarzy i ich badania naukowo-artystyczne).

Film Ridleya Scotta spowodował krótkie zainteresowanie historią antyczną, nie tylko w kulturze popularnej³. Ożywił też nadzieje dystrybutorów, inspirując kilka filmów o starożytności, jak *Troja* Wolfganga Petersena czy *Aleksander* Olivera Stone'a, oba z roku 2004). Także wysokobudżetowy serial telewizji HBO *Rzym* (od 2005) powstał na tej fali. Współcześnie jednak

³ W roku 2005 ukazał się zbiór artykułów akademickich poświęconych temu filmowi (*Gladiator. Film and History*, pod red. Martina M. Winklera Blackwell Publishing, Oxford 2005). W Polsce inauguracyjny numer czasopisma „Images” (z roku 2003) poświęcony został w całości współczesnej recepcji starożytności i zapewne częściowo przynajmniej inspirowany *Gladiatorem*, zawiera bowiem teksty poświęcone temu filmowi.

znaczenie tematyki antycznej jest nieporównanie mniejsze niż dawniej. Przyczyny tego są złożone. Przede wszystkim spadek prestiżu wykształcenia klasycznego i w ogóle znajomości antyku, co sprawia, że w zorientowanej na przeboje produkcji hollywoodzkiej łatwiej rozpoznawalne stają się dla widzów filmy odwołujące się do kultury popularnej (jak cykle o Batmanie czy Transformersach), a widzowie oglądający *Troję* Petersena nie czują nobilitacji, jaką mogłoby nieść obcowanie z adaptacją dzieła Homera. Epicki rozmach przejęły filmy fantastyczne, czego dowodzi przegląd tytułów, które wykorzystywały niedawną falę zainteresowania techniką obrazu trójwymiarowego. Analogia z latami pięćdziesiątymi jest oczywista; zarówno teraz, jak i pół wieku temu kina desperacko walczyły o widzów, którzy porzucali sale na rzecz rozrywek domowych. Jednak o ile w latach pięćdziesiątych przemysł filmowy połączył kolor i szeroki ekran z tematyką antyczną, o tyle dziś dominuje science fiction, jak w przypadku *Avatara* Jamesa Camerona (2009) czy filmu *Tron* (Joseph Kosinski, 2010), a jeśli mitologia, to nordycka, bliższa fantasy (*Beowulf* Roberta Zemec-kisa z roku 2007), nie grecka czy rzymska.

Film o starożytności w Polsce

Filmy o starożytności największą rolę odegrały w kinematografii włoskiej i amerykańskiej. Jednak gatunek ten nie ogranicza się do tych dwóch krajów. Filmy o starożytności powstawały – choć oczywiście znacznie rzadziej – w wielu innych kinematografiach. Także polski przemysł filmowy zrealizował kilka filmów o starożytności, przy czym dwa z nich zasługują na wspomnienie. Pierwszy z nich to ukończony w roku 1966 *Faraon*. W tym czasie w Hollywood filmy o starożytności były już passe, ale w naszym kraju okoliczności były nieco inne. Dotarł do Polski, co prawda z pewnym opóźnieniem, kryzys kin wywołany zwiększającą się popularnością telewizji. Przemysł filmowy musiał więc odpowiedzieć na to w podobny sposób jak na Zachodzie, mimo wszelkich różnic ustrojowych. Zrealizowanie tego rodzaju filmu miało sens ekonomiczny, zwłaszcza po gigantycznym sukcesie eposu histo-

rycznego, jakim byli *Krzyżacy* Aleksandra Forda z roku 1960 (który do dnia dzisiejszego jest najpopularniejszym pod względem ilości widzów kinowych polskim filmem). W efekcie Tadeusz Zaorski, stojący na czele kinematografii polskiej, chciał oprzeć ją finansowo na supergigantach [zob. Zajiček 1992: 175].

Idealnie do ekranizacji nadawała się powieść *Quo vadis?*, ale jej kontekst religijny i patriotyczny byłby niezwykle kłopotliwy w warunkach komunistycznych. Wybrano więc utwór konkurenta Sienkiewicza – powieść *Faraon* Bolesława Prusa. Film wyreżyserował Jerzy Kawalerowicz, który łączył jakoś dokonania artystycznych z pozycją w przemyśle filmowym (jako kierownik artystyczny Zespołu Filmowego „Kadr”). W rezultacie niesłyszanego wysiłku produkcyjnego, trwającego trzy lata, powstał film niezwykle, rozmachem dorównujący gigantom hollywoodzkim, ale wizualnie odrębny. *Faraon* nie opiera się bowiem ikonograficznie na malarstwie historycznym z XIX wieku, ale odwołuje się raczej do płaskich kompozycji malarstwa staroegipskiego (strona wizualna filmu jest niewątpliwie zasługą operatora Jerzego Wójcika i współpracującego z nim Wiesława Zdorta).

Jerzy Kawalerowicz miał okazję – choć już w innych czasach – zrealizować drugi ważny polski film o starożytności, mianowicie właśnie *Quo vadis?* (2001). W XXI wieku kinematografia polska nie dysponowała już jednak ani takim potencjałem artystycznym, ani – co może dziwić – organizacyjno-finansowym. W rezultacie *Quo vadis?* to utwór artystycznie znacznie słabszy od *Faraona*. Jest to jednak film lepiej wpisujący się w tradycję filmu o starożytności, nie tylko z powodu wykorzystania jednego z kanonicznych tekstów literackich tego gatunku, ale przede wszystkim z uwagi na tradycyjną ikonografię.

Tematyka antyczna poza gatunkiem filmu o starożytności

Podkreślałem kilkakrotnie, że film o starożytności jest gatunkiem silnie skonwencjonalizowanym i niezbyt innowacyjnym, a przez sto lat swej historii zmienił się stosunkowo niewiele. Tematyka antyczna pojawia się jednak także w filmach spoza

tego gatunku. W szczególności jest ona obecna w kinie autorskim. Ma to jednak inne przyczyny niż w przypadku należącego do głównego nurtu kina gatunku. Dla kultury masowej antyk był – i do pewnego stopnia nadal jest – atrakcyjny ze względu na szacowne konotacje. Oscylujące na pograniczu sztuki masowej i elitarnej kino autorskie także korzysta z takiej nobilitacji, zarazem jednak podejmuje z kulturą antyczną pełnoprawny dialog. Przykładem tego są adaptacje filmowe tragedii antycznych dokonywane przez Piera Paola Pasoliniego: *Król Edyp* (*Edipo re*, 1967) i *Medea* (1969). Warto zwrócić uwagę, że powstały one w okresie, kiedy gatunek filmu o starożytności nadal był popularny, zarówno w swej odmianie amerykańskiej, jak i włoskiej. Pasolini tworzy swoją wizję starożytnej Grecji w ostentacyjnym sprzeciwie wobec standardów kina głównego nurtu. Ikonograficznie antyk *Króla Edypa* i *Medei* nie ma nic wspólnego z malarstwem dziewiętnastowiecznym i jego włoskim czy hollywoodzkim wcieleniem kinowym, przypomina raczej świat kultur prymitywnych niż szlachetną kolebkę cywilizacji europejskiej. Podobnie dwie dekady później postępuje Lars von Trier w telewizyjnej *Medei* (1988), zrealizowanej techniką wideo, minimalistycznie i przy pomocy skromnego budżetu.

Także inni twórcy, jak Mihalís Kakogiannis (trylogia według Eurypidesa: *Elektra* [*Ilektra*, 1962], *Trojanki* [*The Trojan Women*, 1971] i *Ifigenia* [*Ifigeneia*, 1977]), Miklós Jancsó (*Elektra, moja miłość* [*Szerelmem, Elektra*, 1974]) czy Federico Fellini traktują tematy antyczne raczej w swym własnym stylu niż w konwencji gatunku. Szczególnie interesująca jest przy tym twórczość tego ostatniego reżysera. Jego *Satyrycon* (Fellini – *Satyrycon*, 1969) jest bowiem zarówno próbą indywidualnego podejścia do antyku i słynnego antycznego tekstu literackiego, jak i wyrazem fascynacji przepychem amerykańskich i włoskich supergigantów poświęconych starożytności. Motywy antyczne pojawiają się także w dwóch innych filmach Felliniego, mianowicie w *Osiem i pół* (8 ½, 1963) i w *Rzymie* (*Roma*, 1972).

Podsumowanie

Kultura antyczna okazała się dla kina ważnym źródłem tekstów i motywów. Choć wbrew nadziejom filologów klasycznych sprzed stu lat film nie przyczynił się chyba do popularyzacji antyku, to wykształcony na początku XX wieku gatunek filmu o starożytności odegrał istotną rolę w historii kina. Po raz pierwszy stało się to we Włoszech, gdy zaadoptowane na potrzeby kina wzorce literackie i malarskie rozwinęły narrację filmową, potem dwukrotnie w USA, gdy w latach pięćdziesiątych film o starożytności stał się wehikułem dla wprowadzanych wówczas innowacji technicznych i gdy na początku XXI wieku odegrał podobną, choć mniej ważną rolę dla komputerowych efektów specjalnych.

Bibliografia

- HARRIS J. [2007], *Pompeii Awakened: A Story of Rediscovery*, I. B. Tauris, London.
- HOBSBAWM E. [2008], *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. Hobsbawm E., Ranger T., tłum. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- LUBELSKI T. (red.) [2010], *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków.
- WINKLER M. M. [2001], *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford University Press, Oxford.
- WINKLER M. M. (red.) [2005], *Gladiator. Film and History*, Blackwell Publishing, Oxford 2005.
- WYKE M. [1997], *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, Routledge, New York.
- ZAJIČEK E. [1992], *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, FilMOTEKA Narodowa i Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

EWA WANIEK-KLIMCZAK

OBCY AKCENT: WRÓG CZY PRZYJACIEL NEOFILOLOGA?

To prawdziwy zaszczyt i ogromna przyjemność mieć możliwość zaprosić osoby podejmujące studia w zakresie języków obcych do wspólnego zastanowienia się nad wybranymi aspektami dziedziny, którą wybraliśmy jako naszą główną specjalizację. Jest to okazja szczególna ze względu na inauguracyjny charakter tego wykładu oraz szerokie grono słuchaczy reprezentujących różne języki, a nieczęsto zdarza nam się rozmawiać w tak szerokim gronie neofilologów. Mam nadzieję, że wybrany przeze mnie temat zainteresuje Państwa i zainspiruje do dalszej refleksji, a sam wykład zostanie zapamiętany jako jeden z najkrótszych, w jakich będą Państwo mieli okazję uczestniczyć w ramach swoich studiów.

W wykładzie tym, zgodnie z jego tytułem, chciałabym wraz z Państwem zastanowić się nad zjawiskiem obcego akcentu w neofilologii. Celem wykładu nie jest znalezienie jedynie słusznej odpowiedzi na kluczowe pytanie: „Czy obcy akcent to wróg czy przyjaciel neofilologa?”, lecz próba poszukiwania odpowiedzi poprzez podejmowanie dyskusji i dostarczanie argumentów. Przedstawione przez mnie rozumowanie będzie jedną z możliwych i – w moim przekonaniu uzasadnionych – interpretacji, zapraszam jednak Państwa do poszukiwania własnych odpowiedzi poprzez znajdowanie dalszych argumentów w dyskusji.

Zgodnie z akademickim obyczajem, wykład zacznę od zdefiniowania przedmiotu analizy, czyli zjawiska obcego akcentu. W dalszej części omówię motywację do podjęcia dyskusji na temat podejścia do obcego akcentu, przedstawię najpierw argumenty wskazujące na to, iż obcy akcent to z punktu widzenia neofilologa wróg, a następnie spróbuję umotywować przeciwny

punkt widzenia i pokazać, iż obcy akcent to może być nasz przyjaciel.

Zacznijmy zatem od definicji zjawiska obcego akcentu. Zanim powiemy o tym, czym jest akcent obcy, musimy jednak ustalić znaczenie terminu akcent: w kontekście rozważań socjolingwistycznych i socjofonetycznych pojęcie to jest definiowane jako zbiór cech wymowy charakterystycznych dla danej grupy użytkowników języka; podobnie jak dialekt, akcent może być właściwy dla mieszkańców jakiegoś regionu, ale może być też charakteryzowany w zależności od doświadczenia językowego, wykształcenia, grupy etnicznej i innych czynników o charakterze społecznym [np. Trudgill 2003, Wells 1982]. Każda społeczność językowa wykształca odmiany, które zawierają charakterystyczne słowa, struktury gramatyczne i sposoby wymawiania słów. Najbardziej zauważalne różnice w ramach języka dotyczą zwykle słów. I tak na przykład wielu studentów przyjeżdżających do Łodzi ze zdziwieniem dowiaduje się, że autobus ma 'krańcówkę', a nie 'pętlę', i potrzebują 'migawkę', a nie 'bilet sieciowy' czy 'okresowy'. Różnice leksykalne w ramach języka są fascynujące i poza różnicami regionalnymi wynikają również z innych zmiennych, takich jak wykształcenie czy wiek – bardzo charakterystyczne są tu różnice pokoleniowe. I tak podczas gdy moi rodzice bawili się na przyjęciach i dansingach, ja chodziłam na prywatki, moje dzieci (ja zresztą czasem też) 'imprezują', ale nie na prywatkach tylko 'domówkach'. Przy nieco większym skupieniu nie tylko na znaczeniu, ale i formie słów, zauważymy, że poza zmiennością w doborze występują też różnice w wymowie; są to w większości różnice przewidywalne na poziomie dźwięków, ale jednocześnie nieco mniej jednoznacznie interpretowalne czy opisywalne niż różnice leksykalne. Przykładem może być tu różnica pokoleniowa czy regionalna w wymowie polskiego dźwięku odpowiadającego literze <ł>: tradycyjna i nadal używana w dialektach wschodnich wymowa spółgłoskowa przedniojęzykowo-zębowa na pozostałym obszarze Polski uległa uproszczeniu do wymowy pozbawionej zwarcia i stopniowo rozprzerzeniła się [Dejna 1993]. Opisy ogólnego języka polskiego, oparte na wymowie standardowej czy 'poprawnej', czyli wła-

ściwej dla wykształconego dialektu warszawskiego [Wierchowśka 1980] zawierają dzisiaj tę uproszczoną wersję półsamoślōskową, zaś wymowa spółślōskowa odbierana jest jako archaiczna i naznaczona regionalnie. Z kolei inna zmiana, tendencja do rozkładu nosówki w wyślōsie w słowach 'idę' czy idą', odbywa się znacznie bardziej dynamicznie, a społeczna akceptacja form <ide> i <idom> jest zasadniczo inna od akceptacji formy <ido>, odbieranej jako regionalna i stanowczo niestandardowa. Nie wchodząc w dalsze szczegóły, zauważmy, iż w języku ojczystym dostrzegamy różnice w dialekcie, tj. doborze słów i fraz, oraz akcencie, czyli brzmieniu dźwięków. Ilość możliwych wariantów wymowy jest zwykle ograniczona, np. 'ą' wymawiane może być jako 'o' lub 'om', ale nie np. 'a'. Zauważmy jednocześnie, że to, czy polskie 'ą' zostanie wymówione jako 'om' czy 'o' zostanie przez nas inaczej zinterpretowane – są to formy niestandardowe, ale pierwsza z nich występuje znacznie częściej wśród osób, które słyszymy w radiu czy telewizji i stąd jesteśmy znacznie bardziej skłonni ją akceptować.

Dotychczasowe dywagacje na temat akcentu pozwalają nam sformułować dwie obserwacje: po pierwsze, akcent w języku ojczystym, podobnie jak dialekt, jest zjawiskiem naturalnym, rodzimi użytkownicy języka modyfikują sposób wymawiania słów w zależności od tego, skąd pochodzą i jakie jest ich doświadczenie językowe. Druga obserwacja dotyczy zakresu tych modyfikacji: są one określone i w dużym stopniu przewidywalne, jako charakterystyczne dla określonej grupy użytkowników.

Przejdźmy zatem do następnego elementu kluczowego dla dalszej dyskusji: określenia akcentu przy pomocy przymiotnika 'obcy'. Jako często używane, choć niekoniecznie politycznie poprawne, słowo to kojarzy się z barierą, wykluczeniem, zgodzą się Państwo, że w naszym doświadczeniu ma wiele konotacji negatywnych. Proszę jednak zwrócić uwagę, iż to, co właśnie powiedziałam, może odnosić się do świata zewnętrznego, dla nas jednak, tych, którzy wybrali jako swoją dziedzinę filologii, takie jak angielska, romańska, germańska czy klasyczna, czyli filologie obce, określenie to najwyraźniej łączy się z pewną fascynacją nieznanym, obcym – nowym, czyli interesującym.

Podając studia na filologiach obcych, nowożytnych czy klasycznej, dążymy, aby to nowe poznać i doprowadzić do tego, co reklamując swoje usługi jedna ze szkół językowych określiła jako cel, aby języki 'obce' przestały być 'obce'. Dążymy zatem do 'oswojenia' obcego; w odniesieniu do wymowy, akcentu można zatem byłoby przyjąć, iż z natury naszego wyboru wynika dążenie, aby nasz akcent w języku obcym był jak najmniej 'obcy'.

Zanim rozwinę tę myśl, uściślijmy znaczenie określenia 'obcy akcent'. W literaturze dydaktycznej za obcy akcent uważa się taki sposób wymowy, w którym słyszalny jest wpływ języka czy języków rodzimych oraz wcześniej poznanych – przytaczając słowa Romana Jakobsona, słynnego językoznawcy strukturalnego ze „szkoły praskiej”, można powiedzieć, iż dźwięki języka obcego przechodzą przez sito języka ojczystego i stąd ich modyfikacja [Jakobson 1968]. To akwizycyjne podejście do akcentu jest bardzo interesujące z punktu widzenia przyswajania języka obcego i z pewnością w toku studiów będą Państwo zajmować się złożonością tego zjawiska. W naszej dyskusji najważniejsze jest jednak to, że obcy akcent definiowany z punktu widzenia mówcy odnosi się do cech jej/jego wymowy jako odzwierciedlającej wcześniejsze doświadczenie międzyjęzykowe. Co więcej, określenie 'obcy' wskazuje nie tylko na 'obcość' dla mówiącego (język nie-rodzimy), ale również dla odbiorcy czy rozmówcy. Jeśli akcent jest obcy dla odbiorcy, sugeruje to, że nie jest on mu znany, lub też, że jest znany, ale rozpoznawany jako sygnał przynależności osoby posługującej się tym akcentem do grupy 'obcych'. W ten sposób łączy się to, co sam mówca/uczeń języka czuje jako obcość, z tym, jak ta obcość jest postrzegana [zob. np. Lippi-Green 1997].

W przypadku osoby używającej do komunikacji innego języka niż ten, który został przez nią przyswojony w dzieciństwie w procesie naturalnej komunikacji językowej, obcy akcent uważany jest na ogół za nieuchronny. Jak już wspomniałam, wynika to przede wszystkim z wpływu wcześniejszego doświadczenia językowego na nabywanie czy uczenie się kolejnych języków. I tak na przykład w przypadku Polaka uczącego się języka angielskiego, przedstawienie się z systemu 6

samogłosek w języku polskim na 12 samogłosek w języku angielskim może spowodować liczne problemy. Fakt, że angielski używa do rozróżnienia samogłosek nie tylko pozycji języka i kształtu warg, ale również napięcia i długości wymaga nabywania nowych gestów artykulacyjnych i stosowania ich w odpowiednich słowach, tak aby odróżnić od siebie nie tylko słowa <man> (mężczyzna) i <men> (mężczyźni), ale również <live> (mieszkać) i <leave> (wyjeżdżać). Podobnie w systemie spółgłoskowym, ubezdźwięcznienie spółgłosek na końcu wyrazu w języku polskim, naturalne i spotykane w wielu językach świata, nie występuje w języku angielskim – tu trudność może być jeszcze większa, polski użytkownik języka angielskiego musi bowiem ‘oduczyć’ się takiej wymowy, która z punktu widzenia fonetyki jest łatwiejsza, tak aby w wymowie zaznaczać różnicę pomiędzy <bed> (łóżko) a <bet> (zakład).

Zdefiniowawszy zjawisko obcego akcentu oraz wprowadziwszy przyczyny jego powstawania, przejdźmy do esencji naszej dyskusji, a mianowicie do pytania o funkcje czy też relację pomiędzy mową a jego nie-rodzimą wymową w języku: czy obcy akcent to wróg czy przyjaciel? Czy chcemy go zwalczyć, pokonać, a przynajmniej okiełznać na tyle, żeby nie był groźny? Czy też może lubimy jego towarzystwo, czujemy się z nim swojsko i bezpiecznie, a jego obecność pozwala nam być sobą?

Zanim zdecydujemy, która rola obcego akcentu bardziej nas przekonuje i z którą bardziej się utożsamiamy, przyjrzymy się niektórym uwarunkowaniom powstawania, funkcjonowania i zanikania obcego akcentu w procesie uczenia się języka obcego.

Pierwszym uwarunkowaniem wyraźnie powiązanym z wybranymi przez nas studiami jest dążenie do doskonałości w zakresie opanowania wszystkich umiejętności językowych: słuchania, mówienia, czytania i pisania. Jako neofilolodzy, specjaliści w zakresie wybranego języka, chcemy komunikować się jak najprecyzyjniej zarówno w mowie, jak i piśmie z innymi użytkownikami wybranego języka, przy czym tradycyjnie najważniejsi są w tym procesie rodzimi użytkownicy języka. Celem staje się zatem opanowanie języka odpowiadające rodzimemu

wykształconemu użytkownikowi języka – jak pokazują badania ankietowe, przeprowadzane wśród anglistów w Polsce, przynajmniej w tej grupie neofilologów tak formułowany cel nadal ma wielu zwolenników [np. Waniek-Klimczak 1997, Janicka i inni 2005, Waniek-Klimczak i inni w druku]. Możemy zatem powiedzieć, że obcy akcent jest ich wrogiem, chcą bowiem zminimalizować jego wpływ na swoją wymowę. Z drugiej strony jednak ci sami angliści stwierdzają, że najważniejsza jest dla nich łatwa komunikacja, zatem redukcja obcego akcentu nie wynika z pobudek estetycznych czy społecznych i wydaje się pragmatyczna: potrzebny mi jest taki sposób wymowy, który zapewni wygodną komunikację (nawiasem mówiąc, tak właśnie formułowane są dzisiaj cele nauczania wymowy w nauczaniu języka angielskiego). Deklarowane przez anglistów przywiązanie do ‘dążenia do wzorca’ jest jednak bardzo interesującym świadectwem różnic pomiędzy specjalistami w języku i osobami uczącymi się języka obcego. W jednym z badań ankietowych padło nawet sformułowanie: ‘ładna wymowa to wizytówka anglisty’ [Waniek-Klimczak i inni, w druku]. Jeśli rozszerzyć wyniki badania na wszystkich neofilologów, czy oznacza to zatem, iż obcy akcent jest wrogiem neofilologa? I co to znaczy ‘ładna wymowa’?

Wróćmy do uwarunkowań powstawania obcego akcentu i przyjrzyjmy się specyfice akcentu w odróżnieniu od innych elementów kompetencji językowej. Najczęściej cytowanym przykładem niezwyklej różnicy w stopniu opanowania mowy i pisma jest angielski pisarz polskiego pochodzenia Joseph Conrad, Józef Konrad Nałęcz Korzeniowski. Urodził się w 1857 w Berydyczowie; w dzieciństwie poza polskim znał biegle francuski, musiał mieć też kontakt z rosyjskim. W szkole w Krakowie uczył się łaciny i niemieckiego. W wieku 21 lat, po 4 latach pracy na statkach pływających pod banderą francuską, wyemigrował do Anglii i tam w wieku ponad 30 lat zaczął pisać powieści w języku angielskim. Mistrzostwo pióra, które osiągnął dzięki kreatywności w języku angielskim jest powszechnie podziwiane, a jednak rozwój jego umiejętności językowych nie był równomierny. Wspominając swoje wczesne doświadczenie językowe w języku angielskim, Conrad podkreślał, że pierwszy

tekst w tym języku przeczytał, gdy miał 21 lat, zaś dwa lata później zdał już w nim trudny, dwugodzinny egzamin. Mimo najwyższej biegłości językowej w piśmie, jaką osiągnął z biegiem lat, całe życie mówił jednak z silnym obcym akcentem, który wspominali jego współcześni i rodzina. Do dzisiaj tzw. 'syndrom Conrada' [np. Tarone 1976] to zachowanie silnego obcego akcentu mimo biegłości językowej.

Czy obcy akcent był dla Conrada jego wrogiem czy przyjacielem? Czy przeszkadzał funkcjonować w społeczeństwie, w którym mieszkał? Społeczeństwo to reprezentuje grupę rodzimych użytkowników języka angielskiego, jest jednak bardzo zróżnicowane, zwłaszcza w warstwie wymowy właśnie – londyńczyk i mieszkaniec Manchesteru, a co dopiero Szkot czy Irlandczyk, z pewnością mówią inaczej, ich system dźwiękowy różni się tak bardzo, że do dzisiaj telewizja BBC podaje napisy w przypadku wywiadów ze Szkotami mówiącymi z silnym akcentem lokalnym [zob. też McCrum i inni 1986]. Skoro lokalny akcent może być czymś zupełnie naturalnym w przypadku Brytyjczyka, czemu miałby być problemem w przypadku obcokrajowca? Odpowiedzi możemy szukać w dwóch dziedzinach i jednocześnie aspektach komunikacji: językowej i społecznej. Na gruncie czysto językowym modyfikacja dźwięków dokonywana przez osobę, na której użycie języka ma wpływ inny język czy języki silniejsze (wcześniej przyswojone), sposób uczenia się i doświadczenie językowe może być bardziej skomplikowane, dynamiczne i mniej przewidywalne niż ustalony, znany i funkcjonujący w społeczeństwie typ akcentu regionalnego. Czysto językowo zatem akcent mniej systematyczny może być trudniejszy w zrozumieniu – różnic może być więcej i mogą być mało systematyczne. Nawiasem mówiąc, tu również stopień znajomości, osłuchania z akcentem ma bardzo duże znaczenie – w obecnej sytuacji licznie reprezentowanej grupy Polaków mieszkających w Wielkiej Brytanii czy Irlandii, polski akcent staje się coraz lepiej znany i z pewnością lepiej rozumiany!

Poza odległością dźwiękową pojawia się jednak również odległość społeczna – i to ta relacja pomiędzy grupami społecznymi oraz ocena wymowy poprzez oczekiwania i system stereotypów wydaje się mieć decydujący wpływ na to, czy obcy

akcent to wróg czy przyjaciel. Społecznie, osoba posługująca się wymową rozpoznawaną jako obca staje się w pewnym sensie nie tylko 'outsiderem', ale również przedstawicielem społeczności utożsamianej z tym akcentem w bardziej lub mniej uzasadniony sposób [zob. Lippi-Green 1997, Waniek-Klimczak 2005]. W praktyce doświadczenie z kontaktami z przedstawicielami społeczności posługującymi się danym akcentem może zaważyć na ocenie konkretnej osoby, nawet jeśli jej wykształcenie czy cechy osobowości nie mają wiele wspólnego ze stereotypem! Wiedzą o tym znakomicie Polacy mieszkający w Stanach Zjednoczonych: ich polski akcent często skazuje ich na nieco podejrzliwe podejście przyszłych pracodawców, jeśli starają się o pracę wymagającą wyższych kwalifikacji. Nie oznacza to, że akcent uniemożliwia uzyskanie tej pracy, ale często nie pomaga – staje się zatem wrogiem, a osoby świadome swojej wymowy i jej znaczenia często decydują się doskonalić wymowę na kursach fonetycznych niwelujących zauważalnie odmienny akcent 'accent reduction courses', wciąż niezmiennie popularnych w USA i oferowanych również w Wielkiej Brytanii. W tym kontekście warto dodać, że podstawową grupę, do której kursy te były pierwotnie adresowane w Wielkiej Brytanii stanowią nie imigranci lecz mieszkańcy Wysp, którzy chcieli nabyć prestiżowy akcent angielski lub zminimalizować cechy swojego akcentu regionalnego (np. północnoirlandzkiego czy szkockiego). Wracając jednak do przypadku Josepha Conrada, zauważmy, że choć niewiele wiemy o motywacji lub jej braku w jego przypadku, możemy założyć, że skoro tak często historia o tym wspomina, obcy akcent stał się niejako kolejnym wyróżnikiem tego znakomitego pisarza angielskiego – Polaka. Kontynuując spekulacje dla potrzeb dalszej dyskusji, moglibyśmy z dużym prawdopodobieństwem twierdzić, iż to właśnie utrzymanie polskiego akcentu było najlepszym sposobem przypomnienia o swojej polskości, rodzajem kotwicy identyfikacyjnej.

I tak wracamy do przyjaznych cech obcego akcentu – poza wszystkimi wadami jest on przecież nasz, stanowi część naszego wizerunku, jako wymowa odzwierciedlająca nasze pochodzenie, doświadczenie językowe. W warunkach imigracji liczne badania wskazują na to, że utrzymanie silnej identyfikacji

z własną grupą etniczną sprzyja poczuciu szczęścia, a język stanowi integralną część naszej tożsamości [Ward i inni 2001]. Czyli obcy akcent to nasz przyjaciel?

Przekonują nas o tym coraz częściej rodzimi użytkownicy języka angielskiego. W przypadku tego języka od ponad dekad gwałtownie rozwija się ruch dążący do uznania 'obcych' akcentów za oczywiste odmiany języka angielskiego; traktując język angielski jako *Lingua Franca*, zwolennicy tego podejścia przekonują, że język angielski nie jest już własnością rodzimych użytkowników i nie można oczekiwać, iż osoby uczące się tego języka będą chciały mówić jak rodowici Brytyjczycy czy Amerykanie [np. Jenkins 2000]. I choć trudno odmówić logiki takiej argumentacji wobec lawinowo rosnącej ilości osób posługujących się językiem angielskim, pozostaje pytanie o funkcję obcego akcentu i jego wpływ na komunikację pomiędzy osobami mówiącymi z różnym stopniem obcego akcentu. W wielości odmian rodzimych i nie-rodzimych może się okazać, że opanowanie wymowy jak najbliższej wymowie standardowej, rodzimej, okaże się najlepszym sposobem zapewnienia porozumienia wśród zróżnicowanej społeczności anglojęzycznej, w której mieszczą się zarówno Brytyjczycy, Amerykanie i Australijczycy, Hindusi, jak i Polacy, Francuzi czy Chińczycy.

Może zatem obcy akcent to nasz przyjaciel: swojski, znany, sprawdzony, ale – nie do końca rozpoznany? Jeśli uda nam się lepiej go poznać, wejrzeć głębiej w jego tajniki, popracować nad nim, może się okazać, że trochę się zmieni, ale nasza przyjaźń tylko na tym zyska. Podpisując się zatem pod stwierdzeniem, że ładna wymowa to wizytówka filologa, życzę Państwu wielu okazji eksplorowania akcentów, które Państwa otaczają i powodzenia w pracy nad taką modyfikacją Państwa wymowy w języku Państwa wyboru, aby mogli się Państwo ze swoim 'obcym' akcentem zaprzyjaźnić i żeby ta przyjaźń trwała przez całe Państwa zawodowe życie.

Bibliografia

- DEJNA K. [1993], *Dialekty polskie*, Ossolineum, Wrocław.
- JANICKA K., KUL M., WECKWERTH J. [2005], *Polish students' attitudes to native English accents*, [w:] *English pronunciation Models: A changing scene*, red. Dziubalska-Kołaczyk K., Przedlaska J., Peter Lang, Bern, s. 251–292.
- JAKOBSON R. [1968], *Child Language, Aphasia and Phonological Universals* (tłumaczenie), Mouton, The Hague.
- JENKINS J. [2000], *The Phonology of English as an International Language*, Oxford University Press, Oxford.
- LIPPI-GREEN R. [1997], *English with an Accent*, Routledge, London.
- TARONE E. [1979], *Interlanguage as chameleon*, "Language Learning" 29, s. 181–191.
- TRUDGILL P. [2003], *Sociolinguistic Variation and Change*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- WANIEK-KLIMCZAK E. [2005], *Temporal Parameters in Second Language Speech: An applied phonetics approach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- WANIEK-KLIMCZAK, E., PORZUCZEK A., ROJCZYK A. [w druku], *Affective dimensions in SL pronunciation: A large-scale attitude study*.
- WARD C., BOCHNER S., FURNHAM A. [2001], *The Psychology of Culture Shock*, Routledge, Hove.
- WELLS JOHN C. [1982], *Accents of English*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WIERZCHOWSKA B. [1980], *Fonetyka i fonologia języka polskiego*. Ossolineum, Wrocław.

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego powstał w roku akademickim 1951/1952. Pod niezmienioną nazwą funkcjonuje od 60 lat. W tym czasie bardzo się rozwinął naukowo, organizacyjnie i wielokrotnie poszerzył swoją ofertę dydaktyczną.

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Primum Verbum prezentują Czytelnikom już trzeci zbiór wykładów inauguracyjnych wygłaszanych na rozpoczęcie roku akademickiego na Wydziale Filologicznym UŁ. Inauguracja roku 2011/2012 odbyła się 1 października 2011 r. w trzech kolejnych turach. Uczestniczyli w niej studenci rozpoczynający studia licencjackie i magisterskie na wszystkich kierunkach i specjalnościach prowadzonych na Wydziale (filologia polska, filologia angielska, filologia germańska, filologia romańska, filologia hiszpańska, filologia włoska, filologia rosyjska, filologia południowosłowiańska, filologia klasyczna, kulturoznawstwo, dziennikarstwo i komunikacja społeczna, bibliotekoznawstwo i informacja naukowa).

Do wygłoszenia wykładów zostali zaproszeni wybitni przedstawiciele trzech różnych jednostek, reprezentujący literaturoznawstwo polonistyczne (profesor Krystyna Pietrych), językoznawstwo angielskie (profesor Ewa Waniek-Klimczak) i filmoznawstwo (profesor Piotr Sitarski). W obecnym tomiku znajduje się również wykład profesora Marka Cybulskiego, w latach 1996–2002 dziekana Wydziału Filologicznego UŁ, wygłoszony w trakcie uniwersyteckiej inauguracji roku akademickiego.

fragment *Wstępu*