

**Postać literacka na pograniczach kultur
(tekst – przekład – muzyka)**

„Języki i Literatury” (t. 4)

Redakcja serii

Andrzej Borkowski (redaktor naczelny)

Ewa Borkowska

Maria Długolecka-Pietrzak (sekretarz)

Marek Jastrzębski

Luiza Karaban

Joanna Madej-Borychowska

Barbara Stelingowska

Barbara Szostek

Irena Żukowska

Postać literacka na pograniczach kultur (tekst – przekład – muzyka)

Redakcja monografii zbiorowej
Ewa Borkowska
Barbara Stelingowska



[i]WN IKRiBL

Siedlce 2020

Redakcja monografii zbiorowej
Ewa Borkowska, Barbara Stelingowska
(Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach)

Recenzenci

Dr hab. Antoni Czyż
Dr hab. Violetta Machnicka
Dr hab. Danuta Szymonik

Redakcja techniczna

Maria Długolecka-Pietrzak

Korekta

Redakcja i Autorzy

Zdjęcie na okładce

Pixabay

Projekt okładki

Artur Ziótek

ISBN 978-83-64884-91-7

Wydawca

Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego.
Stowarzyszenie

Biuro: ul. M. Asłanowicza 2, lok. 2
08-110 Siedlce

Przy współpracy

Biblioteki im. Jana Amosa Komeńskiego IKRiBL
oraz

Towarzystwa Kultury Języka (Oddział Siedlecki)

Licencja CC-BY-SA 4.0



© Copyright by [i]WN IKR[i]BL / Autorzy

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
--------------------	----------

Наталья Гвоздецкая

Формульный язык древнеанглийской поэзии в русском художественном переводе (на примере формулы публичной речи в «Беовульфе»)	11
---	----

Васіль Сянкевіч

Эйдычныя характарыстыкі чалавека ў фаунічных мянушках	35
--	----

Julita Kisielińska

O ptakach w twórczości Franciszka Karpińskiego	51
--	----

Sandra Kocha

<i>Femme fatale</i> w baśniowej twórczości Hansa Christiana Andersena	63
--	----

Radosław Maziarz

Lunfardyzmy w tłumaczeniu na język polski na przykładzie powieści <i>Rayuela</i> Julio Cortáзара	85
---	----

Grzegorz Kramarz

Związki polsko-niemieckie w dziedzinie muzyki XVIII wieku na przykładzie twórczości kompozytora Georga Philippa Telemanna	107
---	-----

BIBLIOGRAFIA CAŁOŚCIOWA	137
--------------------------------------	------------

INDEKS OSÓB	143
--------------------------	------------

WSTĘP

Monografia wieloautorska *Postać literacka na pograniczach kultur (tekst - przekład - muzyka)* jest kolejnym zbiorem tekstów wchodzących w skład serii „Języki i Literatury”, wydawanych przez Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego przy współpracy Biblioteki im. Jana Amosa Komeńskiego IKRiBL oraz Towarzystwa Kultury Języka (Oddział Siedlecki).

Tematyka tomu zogniskowana została wokół rozmaitych pól badawczych związanych z językiem, przekładem, poezją, baśnią oraz muzyką. Pola te równocześnie konstytuują poszczególne rozdziały niniejszego tomu. Rozdziałem otwierającym całość jest rosyjskojęzyczny tekst Natalii Gwozdeckiej, dotyczący językowych aspektów starożytnej poezji angielskiej w rosyjskim przekładzie literackim. Analizie poddany został *Beowulf* – epicki poemat heroiczny będący jednym z najstarszych dzieł literatury staroangielskiej. Kolejny rozdział został napisany w języku białoruskim przez Wasilija Sienkiewicza. Zawiera on refleksje na temat przydomków faunicznych i ich funkcji charakteryzującej, zasadzającej się głównie na wydobyciu istotowych cech człowieka.

Następne polskojęzyczne rozdziały łączy postać czterech autorów należących do różnych epok, prądów i kultur. Wśród nich znajduje się polski poeta oświeceniowy Franciszek Karpiński, duński baśniopisarz Hans Christian Andersen, argentyński prozaik Julio Cortázar oraz niemiecki kompozytor epoki baroku Georg Philipp Telemann.

Twórczość Karpińskiego – najbardziej znanego przedstawiciela sentymentalizmu w Polsce ukazuje Julita Kisielińska, którą zajmują w tej poezji motywy ornitologiczne, stanowiące jednocześnie powiązanie świata ludzkiego ze światem

zwierzęcym, ptasiej symboliki i stereotypu postrzegania „braci mniejszych” w kulturze.

Postaci kobiet w baśniach Hansa Christiana Andersena stają się przedmiotem dociekań badawczych Sandry Kochy, której artykuł koncentruje się na wizji śmiertelnej kobiety przedstawionej w wybranych baśniach i opowieściach tegoż pisarza. Autorka analizuje w tych tekstach trzy formy kobiecości: demoniczną, destrukcyjną i ślełą, jako rezerwuar archetypowych postaci kobiecych z kategorii *femme fatale*.

Główną kwestią badawczą w artykule Radosława Maźniarza są rozważania nad specyfiką lunfardo – miejskiej odmiany dialektalnej języka hiszpańskiego, będącego żargonowym połączeniem hiszpańskiego języka miejscowego (oraz jego odmian) z mową napływających do Argentyny imigrantów na przełomie XIX i XX stulecia. Przedmiotem analizy staje się powieść Julio Cortáзара *Rayuela* (1963), znana w Polsce w tłumaczeniu Zofii Chądzyńskiej jako *Gra w klasy* (1968).

Tom wieńczy tekst na temat związków polsko-niemieckich dotyczących muzyki XVIII wieku, w którym to badana jest twórczość Georga Philippa Telemanna. Rekonstrukcja postaw badaczy polskich i niemieckich dokonana przez Grzegorza Kramarza wskazuje na proces wzajemnego przenikania się elementów kultur różnych narodów. Autor podkreśla, iż Telemann wniósł istotny wkład w rozwój kultury europejskiej w okresie baroku poprzez nowatorstwo twórczości kompozytorskiej. Analizowane poloniki stały się źródłem informacji o polskiej muzyce w Niemczech, tym samym popularyzując polską muzykę ludową.

Wyeksponowane pola badawcze wyznaczają wskazane przez Autorów istotne perspektywy: komparatystyczne oraz antropologiczno-ideowe, wspólne dla zgromadzonych w tym tomie monograficznym tekstów. Należy podkreślić, że rozległe spektrum badanych problemów zostało poparte grun-

townymi interpretacjami. Motywem spajającym całość jest pogranicze kulturowe jednoczące teksty Autorów reprezentujących rozmaite warsztaty badawcze. Jako Redaktorki niniejszego tomu jesteśmy przekonane, że oddajemy do rąk Czytelnika książkę wartościową, stanowiącą cenną inicjatywę badawczą.

Ewa Borkowska
Barbara Stelingowska

Siedlce, grudzień 2020

Наталья Гвоздецкая

Institute of Philology and History, Russian State University
for the Humanities

**Формульный язык древнеанглийской поэзии
в русском художественном переводе
(на примере формулы публичной речи
в «Беовульфе»)**

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Русскоязычный читатель познакомился с древнеанглийской поэзией благодаря мастерским переводам Владимира Тихомирова, талантливого поэта и переводчика ряда других древних поэтических памятников¹. Издания этих переводов, сопровождавшиеся научными комментариями Анатолия Либермана и Ольги Смирницкой, подготовлены российскими исследованиями древнеанглийской аллитерационной поэзии, зачинателями которых стали выдающиеся филологи-германисты Александр Смирницкий и Михаил Стеблин-Каменский².

¹ *Беовульф*, пер. В. Тихомиров, в: *Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах*, Москва 1975, с. 27–180; *Древнеанглийская поэзия*, ред. О. Смирницкая, пер. В. Тихомиров, Москва 1982. Избранные труды В. Тихомирова и посмертные воспоминания о нем опубликованы в: Тихомиров В., *Книга переходов: Собрание сочинений*, Москва 2019.

² Смирницкий А., *Древнеанглийский язык*, Москва 1955; Стеблин-Каменский М., *Субстантивный эпитет в древнеанглийской поэзии (К вопросу о развитии древнеанглийского поэтического стиля)*, в: Стеблин-Каменский М., *Историческая поэтика*, Ленинград 1978, с. 4–39. Позже значительный вклад в изучение в России древнеанглийского аллитерационного стиха и поэтического языка внесла

Настала пора по достоинству оценить характер этих переводов и проанализировать те трудности и способы их решения, с которыми пришлось столкнуться переводчику. Особый интерес представляют в этом плане возможности и способы отображения в русском художественном переводе такой особенности древнеанглийского поэтического языка и речи, как почти сплошная формульность, характерная не только для поэм, где отразилось искусство бесписьменного поэта языческих времен, но также и для памятников эпохи христианской книжности.

Беда Достопочтенный, автор «Церковной истории народа англосаксов», связывает рождение древнеанглийской поэзии с легендой о неграмотном пастухе по имени Кэдмон (VII в.), который, не обладая прежде способностью к импровизации языческих песен, принятой на пирах, неожиданно получил во сне чудесный дар сложить гимн во славу Бога и продолжил свои поэтические труды в монастыре, сочиняя аллитерационным стихом библейские парафразы (*Baeda Venerabilis. Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, IV, 24). Творчество Кэдмона положило начало целому ряду анонимных поэм христианского содержания (VIII–XI вв.), а также послужило толчком к переосмыслению в христианском духе древних мифоэпических сюжетов – примером этого служит поэма «Беовульф», рассказывающая о борьбе героя с чудовищами.

В трактовке современных исследователей «чудо Кэдмона» (чей гимн, переданный Бедой в латинском переводе, чуть позже был приписан в оригинале на полях рукописи «Церковной истории») предстает как применение к новым темам старой «формульной» манеры стихосложения, которая появилась еще в пору устного быто-

вания поэтического творчества. Ф. Магун одним из первых использовал для интерпретации древнеанглийской поэзии формульную теорию Пэрри-Лорда, описывающую деятельность певца-рапсода, назвав формулами сложные слова или словосочетания, которые строятся по одной ритмико-синтаксической модели и служат выражению традиционной эпической темы, повторяясь в неизменном или почти неизменном виде³. Сторонники этой теории, приписывая формульность устному характеру эпического творчества, считают главной функцией формул то, что они позволяют сказителю сочинять на заданную тему, не задумываясь над подбором слов и выражений. Их оппоненты, указывая на сохранность формул при переходе древнеанглийской поэзии на письмо, видят в формульности отражение особого типа литературного сознания, более ориентированного на передачу традиционных представлений, нежели авторской оригинальности (Смирницкая 1982: 201-204). Поэт сопрягает слова «по истине» (*soðe gebunden*, 871a)⁴, как говорит анонимный автор «Беовульфа», рассказывая о прославлении заглавного героя певцом-скопом. Древнеанглийские поэтические формулы, передающие героико-эпические темы битвы,

³ Magoun F.P. (Jr). *Oral Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry*, "Speculum" 1953, vol. 28, p. 446–467; Magoun F.P. (Jr). *Bede's Story of Caedmon: The Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer*, "Speculum" 1955, vol. 30, p. 49-62.

⁴ Здесь и далее древнеанглийский текст «Беовульфа», а также словарные дефиниции цитируются без указания долгот по изданию: *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, Fourth Edition, edited by R. D. Fulk, Robert E. Bjork, and John D. Niles, Toronto 2014. Перевод В. Тихомирова цит. по: *Беовульф: Эпос*, Санкт-Петербург 2010. Цифры после цитат обозначают номера поэтических строк. Буквальный перевод древнеанглийских слов и выражений принадлежит автору статьи.

пира, сокровищ, морских путешествий, изгнанничества и т.п., возникая в поэтической речи, становятся устойчивыми элементами поэтического языка, в которых воплощается героико-эпическая картина мира.

Вместе с тем следует признать, что механический подбор повторяющихся условных фраз несовместим с подлинным искусством. Наряду с устойчивостью, эпическая формула обнаруживает лексико-семантическую вариативность охватываемых ею словосочетаний, в чем проявляется собственный (хотя эксплицитно не выражаемый) вклад творца поэтического произведения. При устном сказительстве эта ограничиваемая каноном вариативность может быть отнесена за счет свойственной импровизации «текучести» текста, где каждое новое построение высвечивает еще один аспект традиционной картины. Однако в условиях смены культурной парадигмы, обусловленной в Англии введением латинской книжности в эпоху христианизации, подобная «текучесть» может быть понята и как «переосмысление, отражающее сдвиги в сознании людей», благодаря чему древнеанглийская поэзия, сохранив свою консервативную форму, одновременно оказалась открытой для изменений в культуре общества (Смирницкая 1982: 207, 211). Так, в «Беовульфе» эпическое прошлое оказывается доступным для оценки с новой точки зрения, определяющей лирическую тональность поэмы и проявляющейся в нарастании элегических мотивов и авторских ремарок к концу повествования (Смирницкая 1982: 225). Формулы как лексико-синтаксические единства интересны не только как элементы традиционного поэтического языка, но и как средства поэтической речи, способные к переосмыслению.

Сложность метрико-звуковой организации древнеанглийского аллитерационного стиха коррелирует со сложной организацией формульных систем, отличающихся обилием и разнообразием поэтических синонимов, композитов, метафор, а также аллитерационных коллокаций и ритмико-синтаксических структур, которые практически невозможно полностью передать в современном переводе, не нарушая художественной цельности памятника⁵. Однако можно полагать, что в этом отношении русский переводчик имеет все же некоторое преимущество перед английским, поскольку может себе позволить «в поисках эквивалента древнеанглийского поэтического стиля разведывать глубины своего языка без опасения нащупать слишком близкое дно» (Смирницкая 1982: 176). Что имеется здесь в виду?

Древнеанглийский поэтический стиль складывался в эпоху, когда поэтическому творчеству было еще чуждо противопоставление «фольклора» и «литературы», низового («народного») искусства – высокому, элитарному. Письменный поэт, как и устный певец, использовал множество не сохранившихся в общенародном языке, но свойственных поэтическому канону архаизмов, придававших описываемому древний колорит, который позволял аудитории почувствовать «эпическую дистанцию» между прошлым и настоящим. Вместе с тем, как и устный сказитель, письменный поэт сохранял живой тон рассказа, близкого импровизации, за счет того, что

⁵ О переменчивости исторической оценки древнеанглийского поэтического стиля и трудностях его передачи в переводе см.: Calder, D., *The Study of Style in Old English Poetry: A Historical Introduction*, in: *Old English Poetry: Essays on Style*, Berkeley and Los Angeles, California 1979, p. 1-65; Liuzza, R. *Lost in Translation: Some Versions of Beowulf in the Nineteenth Century*, "English Studies" 2002, vol. 4, p. 281-295.

имел возможность создавать *ad hoc* (хотя и сообразуясь с традиционными моделями) сложные слова и метафорические перифразы (Смирницкая 1982: 192).

Однако в Англии эта древняя поэтическая традиция была вытеснена вследствие нормандского завоевания, поэтому в современном английском языке вся высокая лексика – это связанные с культурой нового времени чужеземные романские заимствования, которые не позволяют переводчику вполне приблизиться к исконным корням родной поэзии и оказываются несовместимы с живой импровизацией. В русской классической поэзии, напротив, сложился органический синтез возвышенной церковнославянской лексики и элементов разговорного языка, столь ярко проявившийся, например, уже в языке А. Пушкина. Поэтому невозможность воспроизвести в деталях древнеанглийский поэтический канон восполняется в переводе В. Тихомирова за счет обыгрывания и даже утрирования этих двух разных по своим истокам сторон русской поэтической речи.

АНАЛИЗ МАТЕРИАЛА

Рассмотрим эту проблему на примере одной формулы в «Беовульфе», вводящей церемониальную речь персонажей – ‘*X mabelode*’ «некто сказал». Устойчивость этой формулы проявляется, прежде всего, в фиксированном порядке слов и неизменяемости второго компонента – глагола *mabelian* «говорить, сказать», который встречается в поэме только в форме претерита единственного числа и вводит прямую, а не косвенную речь (в отличие от других глаголов говорения). Обособленность в тексте лексико-синтаксической модели ‘*X mabelode*’ «некто сказал» по сравнению со словосочетаниями, включающими

иные глаголы говорения, отмечена также тем, что метрически эта формула представляет двухударную схему с варьируемым числом безударных слогов, причем ее появление ограничено первой краткой строкой, и аллирует в ней всегда имя, но не глагол. Вариативность формулы определяется вариантностью имен лица в позиции субъекта речи, как и возможными ее расширениями, выходящими за пределы краткой строки. Заметим, однако, что как устойчивость, так и вариативность формулы выполняет в тексте определенную смысловую, художественную функцию, поэтому и вопрос об адекватности ее лексико-синтаксических эквивалентов в переводе не может решаться на чисто формальном уровне. Структурная и лексическая устойчивость формулы *'X mæbelode'* обнаруживает ее специализированную роль в тексте, подчеркивает торжественный, публичный тон речи, выражающий церемониальный характер отношений сюзерена и вассала, вождя и дружинника, хозяина и гостя, стража и пришельца. Ее появление чаще всего определяется ситуациями пира и битвы как важнейших социальных актов средневекового общества.

Значимость публичной речи в «Беовульфе» подкрепляется наличием и других приемов ее отображения. Так, страж датского короля Хродгара, издалека завидев дружину Беовульфа, вопрошает о цели их прибытия *meþelwordum* «торжественными словами», потрясая при этом копьем (235–236). Ответная речь Беовульфа вводится не только глаголом «ответил» (*ondswarode*), но и метафорическим оборотом *wordhord onleac* (259), букв. «раскрыл слово-сокровищницу». А по возвращении на родину после побед над чудовищами Беовульф был допущен на пир не ранее, чем поприветствовал своего родича-правителя «звучной речью..., величавыми словами»

(*þurh hleoðorcwyde...*, *meaglum wordum*, 1979a–1980a). Тем не менее, именно формула '*X mabelode*' регулярно сопровождает в поэме описание ритуальных действий как компонента публичного общения знати (приветствие, прощание, пожелание удачи, похвальба, клятва, дарение сокровищ и т.п.). Деривационные связи и этимологические параллели глагола *mabelian* позволяют возвести семантику данной формулы к эпохе древнегерманского племенного сообщества. Однокорневое существительное *meþel* обозначает в «Беовульфе» собрание знатных воинов (ср. формулу *modige on meþle*, букв. «отважные на сходке», 1876a), а именной композит *meþel-word* в своем первичном значении указывает на слово в собрании знати». На общегерманские истоки лексем указывают готские этимологические параллели *maþl* «собрание» – *maþljan* «говорить», что позволяет допустить мотивацию обозначения публичной речи древнейшим институтом собрания племени (тингом – *þing*), упоминаемом римским историком Тацитом (Tacitus. Germania. 11). Торжественный характер речи, подразумеваемый формулой '*X mabelode*', передан в русском переводе через архаические глаголы возвышенного стиля. Лишь четыре раза употреблены стилистически нейтральные формы – *сказал* (287) и *ответил* (371, 529, 957), три раза – архаическая форма *ответствовал* (348, 631, 1841), а в ситуации перебранки – идиома *начал прения* (499). В остальных двадцати случаях переводчик обыгрывает русский глагол *молвить* в его словообразовательных вариантах: *молвил*, *вымолвил*, *промолвил*, *измолвил*. Это архаическое слово, частично с фольклорным оттенком, способно вызвать в памяти читателя не только сказки Пушкина, но и поэтические строки Лермонтова, отображающие подчеркнуто эмоциональное обращение воина

к соратникам перед Бородинским сражением («И *молвил* он, сверкнув очами: / «Ребята! Не Москва ль за нами? / Умремте ж под Москвой» – М. Лермонтов, «Бородино»), и потому представляется адекватным переводом древнеанглийского глагола торжественной речи.

Обратимся теперь к первому компоненту формулы – позиции субъекта речи, которая всегда, за исключением одного примера (*weard* «страж», 286), заполняется именем собственным. Датский страж остается безымянным, возможно, из-за его невысокого социального статуса. В остальных примерах субъектом речи выступает знатное лицо с двучленным именем, чья внутренняя форма указывала на черты военной аристократии, осложнявшиеся сакральными и мифологическими ассоциациями. Так, Хродгар (*Hroð-gar*) означает «слава+копье», Вульфгар (*Wulf-gar*) – «волк+копье», Виглаф (*Wig-laf*) – «битва+наследие» («наследием битвы» обозначался меч как вражеский трофей), Беовульф (*Beo-wulf*) – «битва+волк» (или «пчела+волк»; «волк пчел» – обозначение медведя). Компоненты композитов отсылают к качествам, с которыми ассоциировались обозначаемые ими предметы: волк и медведь – воплощение силы и храбрости, оружие – воинственности. Некоторые имена в эпосе могли намекать на свойства отдельного персонажа, сравните имя затеявшего перебранку Унферта (*Un-ferð*, иначе *Unfrið* букв. «не-мир»). Двусоставные имена в формуле '*X mabelode*' несут смысловую нагрузку: субъект церемониальной речи говорит как известное и значительное лицо. Разумеется, в переводе передать внутреннюю форму этих имен не представляется возможным без нарушения их номинативной функции. Однако сохранение иноземного, чуждого русскому уху звучания, кажется

ся, «работает» на повышение их торжественной окраски, сравните: «Тут, ответствуя, / Хродгар промолвил» (1840).

Смысловая значимость имен собственных в формуле церемониальной речи повышается за счет ее регулярного расширения в долгой строке посредством патронимов, этнонимов или эпонимов. Патронимы не менее значимы для средневекового человека, чем личные имена. Первое, что спрашивает датский страж у Беовульфа – сколь благородного он рода (*æfter ædelum frægn*, 32b). Почти в половине примеров формула '*X mæpelode*' расширяется патронимом, а при введении речей Беовульфа подобное расширение преобладает, сравните: *Beowulf mæpelode, / bearn Ecgþeowes* (529, 631, 957, 1383, 1473, 1651, 1817, 1999, 2425). В русском языке нельзя подобрать к имени героя аллитерирующее нарицательное существительное, подобное древнеанглийскому и по ритмике, и по значению одновременно. Поэтому переводчик использует разные слова – *сын* (как ритмический эквивалент *bearn*) и *потомок, отпрыск* (как эквивалент семантический), сравните: (и) молвил Беовульф, / сын Эггтеова» (632, 1473, 1817); «Беовульф молвил, / потомок Эггтеова» (1383); «молвил Беовульф, / отпрыск Эггтеова» (1651, 1999). Эквивалентом патронима выступает этноним или эпоним. Так, имя Вульфгара аллитерирует с именем его племени (в переводе аллитерация утрирована): *Wulfgar mæpelode, / þæt wæs Wendla leod* (348) – «Вульфгар отвечивал, / **во**ждь **вен**делов» (349). А имя Хродгара сопряжено с именем его мифического предка Скильда Скевинга, восходящим к культам войны и плодородия (от *scyld* «щит» и *scef* «сноп») (Bruce, 2002): *Hroðgar mædelode, / helm Scyldinga* (371a, 456a, 1321a). Один раз перевод буквально воспроизводит данную формулу: «Хродгар промолвил, / защита Скильдингов»

(1321). В двух других случаях переводчик акцентирует сакральную власть вождя путем использования высокой лексики с религиозным оттенком: «Владычный Скильдинг, / Хродгар ответил» (371), «Скильдинг-властитель, / Хродгар вымолвил» (456). Итак, расширение формулы за счет патронимов, этнонимов и эпонимов отмечает ее важную роль в героико-эпической картине мира. Такого рода вариативность углубляет представление о незыблемости героико-эпического миропорядка.

Вместе с тем, при анализе расширений формулы публичной речи можно заметить и другого рода вариативность, проявляющуюся в ремарках рефлексивного характера, которые иногда обнаруживают сдвиги в героико-эпическом мировосприятии. Такие ремарки воссоздают обстановку коммуникативного акта, портрет персонажа и даже включают целый «рассказ в рассказе». Временами за ними можно расслышать голос анонимного автора, расставляющего акценты в повествовании. Эти-то акценты стремятся передать или усилить переводчик. Приведем примеры.

Начнем с примеров, связанных с коммуникативной обстановкой. Береговой страж вопрошает прибывших в Данию воинов, восседая на коне, чем подчеркивается его превосходство над пешей дружиной Беовульфа: *Weard mæpelode, / ðær on wicge sæt, // ombeht unforht* (286-287a) – (букв.) «страж сказал, / что на коне сидел, / боец бесстрашный»; в переводе В. Тихомирова: «С коня ответил / отважный всадник, / сказал дозорный» (287-288). Здесь введение лексем *всадник* и *дозорный* акцентирует возвышенное положение и зоркость стража, позволяющие высмотреть чужестранцев. Далее, Вальхтеов, супруга короля Хродгара, желает удачи Беовульфу на пиру «перед всем воинством» (*fore þæm werede*), то есть

публично. Торжественность обстановки усилена в переводе за счет введения стилистически высоких слов, вызывающих на радостные возгласы пирующих: *Heal swege onfeng. // Wealhðeo mæpelode, / heo fore þæm werede spræc* (1214b-1215) – «Под клики застольные [вместо букв. «зал отозвался звуками»] / молвила Вальхтеов, / стоя меж воинов» (124-1215). Наконец, благодарение Хродгара Беовульффу за победу над великаном Гренделем предваряется описанием вхождения короля в залу для пиршеств: *Hroðgar mæpelode / – he to healle geong, // stod on stapole, / geseah steapne hrof // golde fahne / ond Grendels hond* (925-927) – «Хродгар молвил, / став на пороге, / когда увидел, / под златослепящей / кровлей хоромины / лапу Гренделя» (925-927). Контраст между украшенной золотом залой и чудовищной рукой поверженного великана отображен в переводе через контраст «высоких» наименований («златослепящей кровлей»), подчеркивающих красоту обстановки, и существительного *лапа*, отсылающего к «низким» реалиям животного мира (Грендель иногда получает в поэме звериные черты). Этот контраст акцентируется также за счет созвучия *злато-лапу*. Необычный эпитет *златослепящей*, созданный *ad hoc* переводчиком (в оригинале «украшенный золотом») – «потенциальное» для русского языка слово – вызывает в памяти другой подобный эпитет в русской классической поэзии, «громокипящий кубок» (Ф. Тютчев «Весенняя гроза»). А контрастирующее с высокой лексикой просторечное слово *хоромина* (в отличие от литературного *хоромы*) сообщает данному пассажи тон народного сказа, передавая простодушное удивление пирующих.

Перейдем к характеристикам персонажей. При появлении Вульфгара комментарий демонстрирует такие достоинства знатного воеводы, как доблесть и ум:

Wulfgar mæpelode / – þæt wæs Wendla leod, // wæs his modsefa / manegum gescyðed, // wil ond wisdom (348-350a). Формульное выражение wil ond wisdom (букв. «воля и мудрость»), разъясняющее композит modsefa (букв. «сила духа»), представляет вариант формулы wig ond wisdom «отвага и мудрость». В переводе семантическая функция аллитерации усилена за счет употребления однокорневых слов *муж* и *мужество*: «Вульфгар ответствовал, / вождь венделов, / **муж** много**муд**рый, / меж соплеменников / **муж**еством славный» (348–350). Данная характеристика разворачивается далее в описание действий Вульфгара: Hwearf þa hrædlice / þær Hroðgar sæt // eald ond anhar / mid his eorla gedriht; // eode ellenrof, / þæt he for eaxlum gestod // Deniga frean; / cuþe he duguðe þeaw. // Wulfgar mædelode / to his winedrihtne (356-360) – «Туда вошел он, / где старый Хродгар / сидел седовласый / среди придворных; / там, на помосте, / перед престолом / славного пастыря, / пред ликом Хродгара / встал Вульфгар, / и молвил он, вестник» (357-361).

Переводчик опускает мотив поспешности (hwearf þa hrædlice), который в древнеанглийской поэзии служит знаком успешности действия (Redwine, 1982), но для русского читателя чреват ассоциациями с неуместной спешкой (ср. пословицу: *поспешишь – людей насмешишь*). В оригинале сподвижник Хродгара предстает (букв.) «перед плечами» своего господина (for eaxlum), поскольку он «знал обычай дружины» (cuþe he duguðe þeaw). Однако русская идиома *стоять плечом к плечу* несет в себе только военные ассоциации, поэтому в переводе ее заменяет фраза *перед престолом*, более понятная русскому читателю как знак королевской власти. Данная фраза, чреватая также религиозными коннотациями, влечет за собой превращение Хродгара из «владыки данов» (Deniga frean)

и «друга-вождя» (winedrihtne) в «славного пастыря», отчего далее следует еще один церковнославянизм – *пред ликом Хродгара*. Замена оправдана не только тем, что Хродгар стар и седовлас (eald ond anhar), но и его дальнейшей ролью проповедника, предостерегающего героя против гордыни.

Портрет может сменяться зарисовкой мгновенного впечатления, которое герой производит на окружающих, а вместе с ними – и на аудиторию поэта. Так, Беовульф впервые предстает перед Хродгаром, блистая искусно сплетенной кольчугой: Eode hildedeor, // heard under helme, / þæt he on heoðe gestod. // Beowulf maðelode / (on him byrne scan, // searonet seowed / smiþes orþancum) (402-406) – «Витязь явился / могучий в шлеме / перед престолом, / и молвил Беовульф / (кольчуга искрилась – / сеть, искусно / сплетенная в кузнице)». Для англосаксонской аудитории значение кольчуги в данном эпизоде не сводилось к ее блеску, но предполагало сакральные свойства (ср. smiþes orþancum как указание на магическое искусство кузнеца). Далее герой сам характеризует ее как «работу Веланда», мифического кузнеца (Welandes geweorc, 455a). Эти культурные ассоциации, однако, трудно выразить в одной фразе, и потому переводчик справедливо выдвигает на первый план чувственный образ – поразительное сияние кольчуги, передаваемое через метафору *искрилась* – глагол, выступающий здесь также в своем первичном значении вследствие ассоциации с ковкой железа. Обратим внимание и на звуковые повторы: *искрилась* – *искусно* – в *кузнице*.

В конце поэмы, в эпизоде сражения с Драконом, комментарий к формуле передает внутреннее состояние Виглафа, ближайшего сподвижника Беовульфа, который призывает дружину прийти на помощь вождю: Wiglaf

maðelode, / wordrihta fela // sægde gesiðum / (him wæs sefa geomor) (2631-2632) – «Промолвил Виглаф / печально-сердый, / уча соратников / дружинному долгу (2630-2631). Здесь смысл композита wordriht «словесное поучение» передан переводчиком описательно, а для выражения эмоционального состояния Виглафа (букв. «скорбным был его дух») создан выразительный *haraх legomenon* – имитирующий древнеанглийские композиты эпитет *печальносердый*, который приковывает к себе внимание и воздействует на читателя не меньше, чем лаконичная концовка оригинального высказывания.

По мере приближения к концу скорбные авторские ремарки разрастаются. Сравните строки о состоянии Виглафа по смерти Беовульфа: þa wæs æt ðam geongan / grim ondswaru // eðbegete / þam ðe ær his elne forleas. // Wiglaf maðelode, / Weohstanes sunu; // sec [secg] sarigferð / seah on unleofe (2860-2863) – (букв.) «тогда было от юного [Виглафа] / жестокий ответ // легко получить тому, кто прежде / потерял отвагу [струсившей дружине]. // Виглаф сказал, / Веохстана сын, // муж, раненый духом / смотрел на нелюбимых [на дружину]]».

Сложность перевода этого отрывка состоит в том, что в древнеанглийском языке не было четкой границы между наименованиями физических и эмоциональных состояний – их семантика нередко носила синкретический характер, отсюда возможность двоякой интерпретации эпитета *sarigferð* (букв. «раненый духом», согласно Ф. Клэберу, 'sad, full of pain'), который может быть понят как указание или на скорбь по вождю, или на досаду на соратников. Переводчик выбирает досаду и разрабатывает тему осуждения трусости, не скупясь на презрительные слова, которых не так много в оригинале: «Суровой речью / их встретил воин, / мужей трусливых, /

бежавших от битвы; / на них, бесчестных, / глядя презрительно, / так молвил Виглаф, / сын Веохстана» (2858-2862).

Тема скорби разрабатывается ранее, в комментарии к предсмертной речи Беовульфа: *Biowulf mabelode – / he ofer benne spræc, // wunde wælbleate; / wisse he gearwe // þæt he dæghwila / gedrogen hæfde, // eorðan wyn(ne); / ða wæs eall sceacen // dogorgerimes, / deað ungemete neah (2724-2728)* – (букв.) «Сказал Беовульф / – он через силу (букв. «раны») говорил, // кровоточили раны, / знал он наверное, // что течение дней / подошло к концу, // земные радости / все отлетели, // дни сосчитаны, / смерть близка». Комментарий древнеанглийского поэта проявляется здесь в элегическом мотиве ушедших радостей. Именно этот мотив акцентирует переводчик, используя возвышенную фразеологию и убирая физиологические детали («кровоточили раны» превращено в «смертную муку» и «силы иссякли»): «И молвит Беовульф, / перевозмогающий / смертную муку / (ему осталось, / он чуял, мало / земного счастья; / силы иссякли; / пришли к пределу / дни его жизни, / смерть приблизилась» (2723-2727). Вместе с тем, древнеанглийский автор заставляет читателя прислушаться к внутреннему монологу Беовульфа. Голос героя передан в оригинале через нейтральную лексику (*wisse* «знал»). Переводчик вводит глагол «чуял» в устаревшем значении «осознавал», который придает речи Беовульфа возвышенный характер, заставляя вспомнить начало предсмертного монолога Ивана Сусанина из оперы Ф. Глинки «Жизнь за царя»: «Чую правду...».

Подобное переплетение голосов автора и героя можно наблюдать в расширении формулы, вводящей насмешливую речь Унферта в начале поэмы: *Unferð*

mæpelode, Ecglafes bearn, // þe æt fotum sæt frean Scyldinga,
 // onband beadurune (wæs him Beowulfes sið, // modges
 merefaran, micel æfþunca, // forþon þe he ne uþe þæt ænig
 oðer man // æfre mærdā þon ma middangeardes // gehedde
 under heofenum þonne he sylfa) (499–505) – (букв.) «Ун-
 ферт сказал, / Эгглафа сын – // тот, что сидел у ног //
 господина Скильдингов, / развязал руны битвы; / был
 ему путь Беовульфа, // храброго морехода, / совсем не по
 нраву, // ибо не желал, / чтобы другой человек // больше
 подвигов / в мире срединном // свершил под небесами, /
 чем он сам». В художественном переводе: «Тут Унферт, /
 сын Эгглафа / сидевший в стопах / у владыки Скильдин-
 гов, / начал прение / (морепроходец, / пришелец Бео-
 вульф, / его раззадорил: / неужто в мире / ему соперник
 / нашелся, воин / под небом славный, / его сильнейший),
 / и вот он начал» (500-506).

Смысл перебранки, которую неожиданно начина-
 ет на пиру Унферт в атмосфере веселья и счастья, делает-
 ся понятным благодаря авторской передаче его внут-
 реннего восприятия событий: становится ясным не толь-
 ко его высокое положение при дворе, но и злобный ха-
 рактер, и зависть по отношению к Беовульфу. При этом
 переводчик заставляет читателя «подслушать» внутрен-
 ний монолог Унферта, вводя разговорный синтаксиче-
 ский оборот («неужто...?»), а также подчеркивая остроту
 его зависти через такие богатые оттенками слова, как
раззадорил, морепроходец, пришелец, соперник. Так, *море-
 проходец* ассоциируется не только с *землепроходцем*, но
 и с *проходимцем*, и даже, возможно, с *прохвостом*; *прише-
 лец* – это чужой, нездешний человек, чуть ли не *выходец
 с того света*; *соперник* – тот, кто *попирает* права дру-
 гого. Ассоциативное семантическое поле переводных
 эквивалентов оказывается достаточно сильным, чтобы

восполнить потери, связанные с невоможностью прямой передачи в переводе культурных ассоциаций перифразы «развязал руны битвы» или такого поэтизма, как *æfþrunsa* ('cause for resentment'), родственного глаголу *of-þyncan* 'displease' (букв. «думать от противного»). Беовульф, чье поведение «противно» Унферту, посрамляет того не только подвигами, но и благородством.

Наконец, комментарий к формуле может превращаться в поэме в отдельный сюжет, воспроизводящий миф о потопе, изображенный на рукояти волшебного меча, который помог Беовульфу победить мать великана Генделя⁶:

Hroðgar maðelode, / hylt sceawode, // ealde lafe, / on
ðæm wæs or writen // fyrngewinnes, / syðþan flod ofsloh, //
gifen geotende, / giganta cyn; // frecne geferdon. / Þæt wæs
fremde þeod // ecean dryhtne; / him þæs endeleaen // þurh
wæteres wylm / Waldend sealde. // Swa wæs on ðæm scen-
num / sciran goldes // þurh runstafas / rihte gemearcod, //
geseted ond gesæd / hwam þæt sweord geworht, // irena
cyst, / ærest wære, // wreoþenhilt ond wyrmfah. / Ða se wisa
spræc // sunu Healfdenes; / swigedon ealle (1687-1699).

В русском художественном переводе:

«Хродгар вымолвил / (он разглядывал / древний
черен, / искусно чеканенный, / на котором означивалось,
/ как пресек потоп / великаново семя / в водах неиссяка-
емых, / кара страшная! – / утопил Господь / род гигантов,
/ богоотверженцев, / в хлябях яростных, / в мертвенных

⁶ Подробнее об этом см. Гвоздецкая Н., *Экфрасис в древнеанглийской поэзии: описание волшебного меча в Беовульфе (в аспекте межсемiotического и межъязыкового перевода)*, в: *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения*, коллективная монография под научной редакцией Татьяны Автухович при участии Романа Мниха и Татьяны Бовсуновской, Siedlce 2018, с. 519-531.

зыбях; / и сияли на золоте / руны ясные, / возвещавшие, / для кого и кем / этот змееукрашенный / меч был выкован / в те века незапамятные / вместе с череном, / рукоятью витой) / слово мудрое / сына Хальфдана / (все безмолвствовали)» (1687–1699).

Чтобы подчеркнуть отдельность авторского комментария, переводчик разрывает фразу, вставляя рассказ между предикатом и его актантом: «вымолвил <...> слово мудрое» – прием, возможный, конечно, только в пределах печатной страницы, но никак не рукописи и тем более при устной импровизации. Древнеанглийский поэт просто варьирует глагол говорения и имя говорящего (Hroðgar mabelode <...> Ða se wisa spræc – «Хродгар молвил <...> Мудрец сказал»).

В переводе этого пассажа использован весь спектр возможностей, которые предоставляет русский язык для передачи древнеанглийской поэтической речи. Немногочисленность созвучных слов (отметим *черен–чеканенный, пресек–семя, утопил–Господь, сияли–ясные*) восполняется лексическими средствами, передающими богатство древнеанглийской поэтической синонимии и фразеологии. В оригинале прямое наименование потопа *flod* варьируется такими перифразами, как *gifen geotende, wæteres wylm*, букв. «бушующий океан», «бурление вод». Переводчик находит еще более яркие образы разбушевавшейся стихии, подчеркивающие ее беспредельность («в водах неиссякаемых»), губительность («в мертвенных зыбях»), персонификацию («в хлябях яростных»). *Хлябь* «бездна, глубина; непогода» – это устаревшее, книжное слово, в некоторых значениях с оттенком просторечия, и вместе с тем часть идиомы *разверзлись хляби небесные* (из библейского рассказа о всемирном потопе). *Зыбь* – «волнение на водной поверхности», поэт. «волны»,

с коннотацией непостоянства, неустойчивости, опасности. Следует также отметить оживление внутренней семантической формы эпитетов *неиссякаемый, яростный, мертвенный*, которые в поэтической речи чаще употребляются во вторичном, переносном смысле. Однако переносный смысл *мертвенных* [лишенных движения] *зыбей* противоречил бы контексту (ситуации потопа): на первый план выступает именно связь со смертью.

Меч и его рукоять названы в оригинале как нейтральными именами (*sweord, hilt*), так и поэтическими перифразами, отмечающими технические и исторические детали (*irena cyst* «лучшее из железных орудий», *ealde lafe* «старое наследие», *scennum sciran goldes* «металлическая пластинка на рукояти из чистого золота», *wreorpenhilt ond wurmfah* «[рукоять] с витым орнаментом, украшенная изображениями змей»). Некоторые из этих деталей, неизвестные русскому читателю, частично опущены в переводе, но сохранен древний колорит, показывающий связь кузнечного искусства с мифическим кузнецом Велундом, повелителем подземных существ, ср. «древний черен, искусно чеканенный», «змееукрашенный меч». Колорит этот достигается за счет введения стилистически окрашенных синонимов (*черен* наряду с *рукоять*) и создания «потенциальных» слов (*змееукрашенный*).

Употребление в оригинале греко-латинского заимствования (*giganta cun* «род гигантов») позволяет допустить знакомство древнеанглийского поэта с античным мифом о потопе. Однако недвусмысленное высказывание о том, что этот род был «племенем, чуждым вечному господину» (*fremde þeod ecean dryhtne*), говорит о библейских (ветхозаветных) великанах, отсюда уместным представляется в переводе композит *богоотвер-*

женцы, ясно передающий этот смысл. Данный композит, созданный переводчиком («потенциальное» слово) вписывается в словообразовательный ряд *богоотверженный, богоотверженность, богоотвержение*. В англосаксонском обществе ветхозаветные предания бытовали только в христианском контексте, поэтому и в переводе оправдана замена древнеанглийского наименования Бога *waldend*, сохраняющего связь с земным господином (бук. «владыкой»), на принятое в русском православном богослужебном обиходе *Господь*. Вместе с тем, ссылка на руны переводит рассказ в контекст германо-скандинавских преданий о великанах-ётунах, упоминаемых в «Беовульфе» как прародители Гренделя и его матери (*eotenas*, 112a), поэтому оправдана перифраза *великаново семя*, варьирующая *род гигантов*. Двусмысленность древнеанглийских наименований связанных с потопом – *gunstafas* «рунических знаков» (были ли это начертанные рунами письма или сопровождающие их резные изображения?) снимается в переводе за счет таких широкозначных глагольных форм, как *означивались, возвещавшие*, придающих к тому же возвышенный оттенок рассказу.

ВЫВОДЫ

Формульный характер древнеанглийской поэтической речи представляет особую сложность для перевода на современные языки в силу своей тесной связи с особенностями древнеанглийского поэтического языка, сложившегося в эпоху устной импровизации, но сохранившегося после перехода поэзии на пергамент. При устном бытовании древнеанглийской поэзии формульный стиль обеспечивал сохранение традиционного героико-эпического

мироощущения путем воспроизведения аллитерирующих элементов поэтического языка. Устойчивость формул облегчала устному поэту импровизацию, их варируемость оставляла возможность для собственного творческого вклада. В эпоху латинской книжности те же аспекты формульности облегчали усвоение нового мировоззрения в терминах старого мировосприятия и, вместе с тем, переосмысление старых понятий в терминах новой культуры.

Художественный перевод древнеанглийской эпической поэмы «Беовульф», выполненный Владимиром Тихомировым, показал возможность передачи в переводе формульных выражений обоих аспектов древнеанглийского поэтического языка – его ориентации на живую разговорную речь и возвышенного характера слога, используемого для передачи легендарного германского прошлого. Эта возможность обусловлена органическим слиянием в русской поэтической речи двух разных традиций – традиции церковнославянской книжности, религиозной и возвышенной, и традиции устного народного творчества, а также обилием в русском языке «потенциальных» сложных слов, характерных для той и другой традиции.

**Język formalny poezji staroangielskiej
w rosyjskim tłumaczeniu literackim (na przykładzie formuły
wystąpienia publicznego w „Beowulfie”)**

Streszczenie: Artykuł omawia wybrane problemy staroangielskiego języka poetyckiego dotyczące formuł poetyckich i możliwości ich przełożenia w rosyjskim tłumaczeniu literackim. Pochodzenie i funkcja takich formuł odkrywa się na przykładzie staroangielskiego formułowania mowy publicznej i ceremonialnej „X mapelode” – „Someone said”. Autor dochodzi do wniosku, że sposoby jego rozszerzenia i rozwoju w mowie poetyckiej po-

magają poecie reinterpretować niektóre z tradycyjnych wątków i motywów eposu heroicznego w czasach chrześcijańskich. Różne rozszerzenia tej formuły w staroangielskim tekście poetyckim zostały odpowiednio oddane w rosyjskim przekładzie artystycznym Władimira Tichomirowa dzięki znakomitemu wykorzystaniu dwóch rosyjskich tradycji poetyckich - cerkiewnosłowiańskiej i ustnej sztuki ludowej. Jego tłumaczenie wykorzystuje bogate zasoby rosyjskiego słownictwa archaicznego i potocznego.

**The formulaic language of Old English poetry
in Russian literary translation (at the example
of the public speech formula in 'Beowulf')**

Summary: The paper discusses some problems of Old English poetic language concerning poetic formulas and the possibility of their rendering in Russian literary translation. The origin and function of such formulas are discovered at the example of the Old English formulaic expression of public and ceremonial speech '*X mæpelode*' – 'Someone said'. The author comes to the conclusion that the ways of its extension and development in the poetic speech help the poet reinterpret some of the traditional heroic epic themes and motifs in the Christian times. The various extensions of this formula in the Old English poetic text are properly rendered in the Russian artistic translation by Vladimir Tikhomirov due to his brilliant usage of the two Russian poetic traditions – the Church Slavonic and the Oral Folk art. His translation uses the rich resources of the Russian archaic and colloquial vocabulary.

Keywords: poetic formulas, public and ceremonial speech, verbs of speaking, Old English poetic language, alliterative collocations, synonyms and compounds, nonce-words, archaic and colloquial lexicon, Russian literary translation, Vladimir Tikhomirov

БИБЛИОГРАФИЯ

- Bruce A., *Scyld & Scef*, New York 2002.
- Calder D., *The Study of Style in Old English Poetry: A Historical Introduction*, in: *Old English Poetry: Essays on Style*, Berkeley and Los Angeles, California 1979, p. 1-65.
- Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, Fourth Edition, edited by R. D. Fulk, Robert E. Bjork, and John D. Niles, Toronto 2014.

- Liuzza R., *Lost in Translation: Some Versions of Beowulf in the Nineteenth Century*, "English Studies" 2002, vol. 4, p. 281-295.
- Magoun F.P. (Jr.), *Bede's Story of Caedmon: The Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer*, "Speculum" 1955, vol. 30, p. 49-62.
- Magoun F.P. (Jr.), *Oral Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry*, "Speculum" 1953, vol. 28, p. 446-467.
- Redwine B., *'Ofost is selest': The Pragmatics of Haste in 'Beowulf'*, "Studia Neophilologica" 1982, vol. 54.
- Беовульф, пер. В. Тихомиров, [в:] Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах, Москва 1975.
- Беовульф: Эпос, Санкт-Петербург 2010.
- Гвоздецкая Н., *Экфрасис в древнеанглийской поэзии: описание волшебного меча в Беовульфе (в аспекте межсемиотического и межъязыкового перевода)*, [в:] Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения, коллективная монография под научной редакцией Татьяны Автухович при участии Романа Мниха и Татьяны Бовсуновской, Siedlce 2018, с. 519-531.
- Древнеанглийская поэзия, ред. О. Смирницкая, пер. В. Тихомиров, Москва 1982.
- Смирницкая О., *Поэтическое искусство англосаксов*, [в:] Древнеанглийская поэзия, ред. О. Смирницкая, пер. В. Тихомиров, Москва 1982.
- Смирницкий А., *Древнеанглийский язык*, Москва 1955.
- Стеблин-Каменский М., *Субстантивный эпитет в древнеанглийской поэзии (К вопросу о развитии древнеанглийского поэтического стиля)*, [в:] Стеблин-Каменский М., *Историческая поэтика*, Ленинград 1978, с. 4-39.
- Тихомиров В., *Книга переходов: Собрание сочинений*, Москва 2019.

**Эйдычныя характарыстыкі чалавека
ў фаунічных мянушках**

Галоўнай здольнасцю свядомай асобы з’яўляецца яе здольнасць да разумовага дыскурсіўнага суджэння. Дзякуючы ёй адбываюцца розныя віды мэтанакіраванай пазітыўнай дзейнасці. Аднак акрамя гэтай здольнасці, чалавек валодае яшчэ другім незвычайна важным інтуітыўным інструментам, які моцна ўплывае на ўдасканаленне свету і яго самога. Такім інструментам з’яўляецца перайманне. Пераймаецца тое, што аказвае на нас уплыў. Здольнасць да пераймання закладзена ў самой істоце чалавека і выступае ўнутраным імпульсам яго творчага ажыццяўлення, а таксама шляхам пазнання самой рэальнасці – набліжэння да яе сутнасці.

Не ўласцівы дыскурсіўнай дзейнасці прынцып пераймання ў поўную сілу выяўляецца ў моўнай эталогіі чалавека – яго вербальных паводзінах. “Прынцып пераймання належыць сферы чалавечага *этасу*, які выяўляе ўнутраны настрой характару чалавека ў залежнасці ад яго ідэалаў” (Ватопедский 2005: 50-51). У дыялозе Платона “Сафіст” перайманне называецца мастацтвам:

Чужаземец. Падзелім мастацтва, якое творыць зданні, на два віды.
Тэатэт. Як?

Чужаземец. Я разумею, калі хтосьці сваім целам стараецца выявіць падабенства з тваім абліччам ці сваім голасам – падабенства з тваім, то гэты від мастацтва звычайна называюць перайманнем¹.

Пераймаецца тое, што нельга перадаць; яно ажыццяўляецца “не па прынцыпу капіравання асобных уласцівасцей, але пры пасрэдніцтве інтуітыўнага апазнання некаторага ладу (“устроения”) рэчы, адпаведна мэтам і задачам чалавека” (Ватопедский 2005: 51). Пад ладам рэчы разумеецца яе *эйдас* (стар.-грэч. εἶδος ‘аблічча’) – канкрэтны малюнак рэаліі, “уладкаванасць” рэчы ў непасрэдна відавочным кантынууме.

Паняцце эйдасу ўпершыню сустракаецца ў антычнасці са значэннем “вонкавы выгляд” і трактуецца як тое сапраўднае, на што скіравана пазнавальная здольнасць творчага чалавека. У Платона і Парменіда эйдас разумеецца як сутнасць рэчы, якая характэрызуе яе аўтэнтнасць. У гісторыі філасофіі паняцце эйдасу рэчы атажасмлівалася з яе *haecceitos* “гэтавасцю” (І. Скот) і феноменальнасцю (Э.Гусерль). Эйдасу не ўласціва экспрэсія – ён не выражаецца, а імпрэсіўна ўвасабляецца ў слове².

Увасабленнем эйдасу відавочнага свету шляхам яго пераймання займаецца выяўленчае мастацтва. Эйдас прысутнічае ў малюнку (выяве) рэчы, у якім да драбніц вымаляваны яе рысы. Рукой мастака рэалія літаральна вырысоўваецца і ажыўляецца на палатне. У мастацкім выяўленні ў сваёй эйдычнай непаўторнасці маніфестуецца сама натура.

¹ Платон, *Диалоги*: <http://lib.ru/POEEAST/PLATO/dialogi.txt>. – (Дата доступа: 27.12.2019).

² *Эйдос*: <http://ponjatija.ru/taxonomy/term/4193>. – (Дата доступа: 27.12.2019).

Мімезіс як перайманне мастацтвам рэчаіснасці з’яўляецца таксама асноўным прынцыпам слоўнага жыцця. Аснову такога выяўлення складае аналогія. Паводле Ф. дэ Сасюра, “аналогія прадугледжвае ўзор і рэгулярнае перайманне яго” (Сосюр Ф. Де 1999: 67). Аб падобных аб’ектах гаворыцца, што яны аналагічныя. Падобства не з’яўляецца адносінамі (прапорцыяй), і яго немагчыма выразіць у дакладных тэрмінах. Прыраўняць адно да аднаго – не значыць утварыць роўнасць; параўн.: рус. *равный* і *ровный*.

А што ён мае на на ўвазе, калі гаворыць, што яны аналагічныя? Што значыць аналагічна? Як гэта можна выкарыстоўваць? <...> Я сказаў яму, што Дзірак, напэўна, хацеў сказаць, што яны роўныя. “Не, – патлумачыў ён мне. – Ён не меў на ўвазе, што яны роўныя”. “Ладна, – сказаў я, – давайце паглядзім, што атрымаецца, калі мы іх прыраўняем адзін да аднаго (З нобелеўскай лекцыі Р.Фейнмана) (Кулешов 1992: 3).

Аналогія не мае дачынення да дыскурсіўнага выбару. Прывычка нашага розуму да аналогіі настолькі трывалая, што яна іншы раз пачынае дзейнічаць як бы аўтаматычна.

Нават жывёлы “заключаюць” па аналогіі. Так, бітая сабака палохаецца кожнай палкі, і існуе вельмі няшмат сабак, якія не ўцякуць, калі вы зробіце выгляд, што падымаеце камень, хаця б на гэтым месцы не было ніякага каменя” (Кондаков 1976: 35). Аналогія шукаецца і належыць жыццёваму свету верагоднасных ведаў і ўпэўненасцей чалавека. “На што падобна? Гэта галоўнае пытанне, якое задаюць сабе тэарэтыкі і паэты. Калі-небудзь яны аб’яднаюцца і збудуюць палац, прысвечаны багіні Аналогіі; яна валадарыць светам (Талов 1974: 12-19).

Творчы пачатак аналогіі выяўляецца ў феномене, названым у беларускім мовазнаўстве “мянушкай” (як версіі – “мяно”, “клікуха”). Гэты тэрмін адносіцца да аплікатывых характарыстык індывіда, якія, быццам этыкетка, “прыклеіваюцца” (“прыліпаюць”) да яго, напр.: *Клікуха прыліпла да хлопца, як сала да падэшвы, каб болей не раставацца з ім ніколі* (А. Міхно); *А калі мянушка прыклеіцца – да самай смерці можаш хадзіць з ёй...* (М. Гамолка); *А калі ён /Іван/ прыехаў на будоўлю, нехта яму мянушку прыдумаў: **Жыраф**, але мянушка не прыстала* (М. Гроднеў); *Я і сам не ведаў, што сёння вяселле Лаўрэнкавага Жэнькі, да якога з маленства прыклеілася мянушка **Цыца*** (Я. Сіпакоў).

Названы феномен народнай творчасці звязаны з “прынцыпам усіх прынцыпаў” (паводле Э.Гусерля) – відавочнасцю. Мянушка не валодае сяміялагічнай рэлевантнасцю – не суадносіцца з паняццем і не належыць мове як сістэме знакаў. Ні адзін з вядомых спосабаў словаўтварэння не выкарыстоўваецца пры яе ўзнікненні. Мы не можам выдзеліць якія-небудзь спецыяльныя словаўтваральныя элементы, што выкарыстоўваюцца пры ўтварэнні гэтых празванняў. Нават суфіксы вытворных назоўнікаў, якія сталі мянушкамі, не могуць лічыцца іх структурнымі марфемамі. Прэзентаваная ў мянушцы эйдэчная наглядасць рэаліі выяўляецца не з дапамогай разважлівых ведаў, г.зн. не праз канцэптуалізацыю рэчаіснасці і не пры пасрэдніцтве катэгорый, а з дапамогай інтуітыўнага пачуцця – недыскурсіўнага спосабу пазнання свету. “Такое пазнанне, – заўважае І. Кант, – ёсць ні больш ні менш пачуццё наяўнага быцця без дапамогі якога-небудзь паняцця” (Вышеславцев 1994: 265).

Мянушка – метка, якой меціцца індывід. “Розніца паміж меткамі і знакамі палягае на тым, што першыя

сłużаць і маюць сэнс для нас саміх /разрадка наша – В.С./, а апошнія – нешта значаць для іншых” (Гоббс 1964: 328). Сэнс меткі даступны для адзінкавага чалавека ці для супольнасці людзей, звязаных агульным жыццёвым вопытам. Метка твораўца нечакана і спантанна, таму ў ёй адсутнічае знакавая канвенцыянальнасць – папярэдняя дамоўленасць. Нейкі незвычайны выпадак ці прымета (рыса) “падсвечвае” рэалію – яе заўважаюць, і яна аказваецца мечанай.³ У метцы трапна ўгадваецца і рэфлексіўна схопліваецца сутнасць рэферэнта.

Можна, канешне, адбівацца, казаць, што мянушку далі выпадкова. Але ж чамусьці ўсё роўна далі. Нехта зірнуў на чалавека збоку і выдаў мянушку. Хто, ён ужо не памятае і сам, ды і не гэта галоўнае. Пабочнае, здавалася, мімаходзь слізгануўшы па табе, вока куды часцей, чым мы самі жадаем, бывае празорлівым. Выпадковасць, бязглуздзіца болей твораўца жыццё, чым асэнсаванасць (Казько 1990: 37).

Свайму ўзнікненню мянушкі абавязаны аналогіі. Гэта карыкатура на чалавека, яго “дражнілка” – той выпадак, калі “падобнае можна зноў звесці на што-небудзь падобнае, і першапачатковы прадмет цалкам згубіцца ў падабенстве: гэта тая самая метода, паводле якой чалавечы партрэт шэрагам падобных копіяў зводзіцца на выяву фрукта” (Герцен 1948: 91-249). Ахарактарызаваны фаўнічнай мянушкай індывід выяўляе рэальнае падабенства са сваім “аналагам,” напр.:

³ У расійскіх рэпераў ёсць звычай – меціць тэрыторыю тэгамі, г.зн. асаблівымі надпісамі з уласнай мянушкай. Карані гэтага звычая – у адаптыўных патрэбах. Сузіранне шматлікіх надпісаў з уласным прозвішчам нараджае ў падлеткаў адчуванне асвоенасці памечанай тэрыторыі.

*У маладога лесніка спераду тырчаць два вялікія зубы, а над імі яшчэ і рыжыя вусікі. Празвалі яго **Нутрыя** (Я. Брыль); Увесь твар **Пацука** ў зморшчках, з сінімі жылкамі на шчоках, быў непрыемны. Асабліва непрыемнымі былі вочы – маленькія і калючыя. Задаўшы пытанне, ён выцягваў сваю пацучыную мордачку, нібы хацеў улезці ў рот суразмоўніку (А. Чарнышэвіч); Той славуць **Жаба** меў вялікі, сапраўды жабін рот і лупатыя вочы, у ягоным рыпучым голасе пасля кожнага гукі “р” прыпляталася яшчэ і “л” – трямвай, трляцу з хварлёбай табе (Э. Валасевіч).*

Герой рамана А.Чарнышэвіча “Засценак Стычыны” мае мянушку *Павук*. Апраўданне ёй можна знайсці ў яго знешнім абліччы: *За вочы яго празвалі **Павуком**. [...] Тлусты, як вяпрук, аблысёлы мужчына. Ногі тонкія і крывыя, як клешні ў рака, плечы вузкія і пакатыя, як у жанчыны, доўгія, як у малпы, рукі, чырвоная шыя, уся ў зморшчках* (А.Чарнышэвіч). Фізіягнамічны партрэт персанажа, з-за якога ледзь не загінула дзяўчына-парабчанка, выклікае асацыяцыі: “павук-крывасмок”, “павук-крывапіец”, – якія як бы высвечваюць дадатковыя грані мянушкі.

Аднак было б памылкай сцвярджаць, што мянушка ўцягнута ў сферу асацыятыўных адносін, як гэта мае месца, напрыклад, пры метафарычных характарыстыках тыпу *ліс ‘пра хітрага, ліслівага чалавека’* (ТСБМ, 3, 49), *мядзведзь ‘пра няўклюднага, непаваротлівага дужага чалавека’* (ТСБМ, 3, 190), *варона ‘пра нерастаропнага, нехлямяжнага чалавека’* (ТСБМ, 1, 464) і г.д. Мянушка – вобласць непасрэднай перцэпцыі свету. Гэтым яна адрозніваецца ад прыведзеных вышэй заанімічных характарыстык, створаных на падставе апасродкаванай вобразнай аперцэпцыі. Мянушка ўзнікае ў момант творчага азарэння – у адным угадваецца другое (*угадаць ‘раскрыць, распазнаць сэнс, сутнасць чаго-н.’* ТСБМ, 5, 609). Можна ска-

заць, што мянушка – гэта здагадка, у якой праяўляецца інтуіцыя яе творцы і з незвычайным талентам трапна выяўляецца сама сутнасць рэферэнта.

Угадванне дапускае творчую фантазію. Калі, напрыклад, глядзець на воблака, то ў ім могуць угадацца абрысы пэўнай рэаліі. Так і ў канкрэтным чалавеку можна ўгадаць аблічча таго ці іншага прадстаўніка фауны, напр.: *Бусел, Сарока, Камбала, Лось, Качка, Цапля* і г.д. Без ментальнага пасрэдніцтва мянушкай інтуітыўна схопліваецца эйдас індывіда. У ходзе непасрэднага вопыту ўспрымання другога чалавека згадваецца добра знаёмыя рэцыпіенту і яго блізкаму асяроддзю прадстаўнікі жывёльнага свету:

Асабліва ўпадаў у вочы той, які быў насупраць: чырвоны, з сальным водбліскам на лбе, на шчоках, горбіўся над сталом магутнай глыбай. З-пад нізкага лба дробныя вочы глядзелі нядобра, тупавата <...> Башлыкоў успомніў мянушку Ларывона, якую яму казаў Глушак: “**Бугай**”. Падумаў з ухвалой: “Дакладна назвалі. **Бугай** і ёсць. Ларывон апраўдваў сваю мянушку, якой яго паціху хрысцілі людзі: **Бугай** (І. Мележ).

З’яўляючыся характарыстычным празваннем чалавека, мянушка належыць да разраду “жывых” слоў, якія “самі гавораць” (Янкоўскі 1986). Ёй ствараецца цэласная жывапісна-выяўленчая прэзентацыя чалавека:

И каркнет само по себе прозвище во все свое воронье горло, и скажет ясно, откуда вылетела птица. Сказанное точно, всё равно, что написанное, не вырубается топором... И нечего добавить уже потом, какой в у тебя нос или губы – одной чертой обрисован ты с головы до ног (Гоголь 1978: 101).

Мянушка звязана з увасабленнем этычных аспектаў жывой гаворкі. У непасрэдных моўных зносінах не прынята заўважаць відавочныя фізічныя ці метафізічныя (душэўныя) недахопы кагосьці. Неэтычна гаварыць пра заганы чалавека яму ў вочы. Любыя такія “заўвагі” не спрыяюць меліярацыі вербальных стасункаў і могуць рэальна пакрыўдзіць другога чалавека. Таму мянушка, як правіла, ужываецца “за вочы”; напр.: *Маруся расказвала яму /Івану/ – і ўжо не раз, – што той, за вочы **Курашчун** (прозвішча Кураглядаў), на пачатку года загаворваў гуліва ды непрыстойна...* (Г. Далідовіч). Акрамя таго, сустракаюцца непрыстойна-вульгарныя характарыстыкі: *Бабуля часта апяддла пра ацалелыя ў памяці старых вяскоўцаў мянушкі двух першых старшыняў тамтэйшага калгасу – **Раўло і, перапрашаю, Галасрака** (У.Арлоў); Ратаваў калгас **дзед Барадзед Смаловыя Яйцы** (В.Казько). параўн.: *Бздыныха, Хулінча, Коля Попырдэльчык* (Драгічынскі раён, в. Асіпавічы).*

Існуючыя мянушкі ўзнаўляюць старажытныя мадэлі аб’ектыўнай намінацыі чалавечага індывіда па яго эйдычнай рысе. У сучасным грамадстве мянушка – перажытак мінулага, рудымент старажытных аб’ектыўна-рэчыўных рэпрэзентацый. Старажытны свет ведаў не асобу, якую можна абазначыць сімвалічна – іменем, а толькі «індывіда, якога можна апісаць, прадставіць праз «назвіско» (слоўнік П.Бярынды), «рекло», «назвище», «прозвание» («Матэрыялы да слоўніка» І.І. Сразнеўскага)» (Бондалетов 1983: 98-99). Паводле дадзеных вядомага беларускага даследчыка анамастыкі М.В. Бірылы, значную частку старажытных найменняў чалавека складаюць назвы жывел (*Лось, Мышка, Мядзведзь, Тур, Шчупак*), свойскіх птушак (*Гусак, Певень, Селезень*), дзікіх птушак (*Бусел, Зязюля*), рыб (*Лешч, Окунь, Селядзец*), наз-

вы частак цела чалавека і жывелы (*Барадуля, Горла, Жыла, Трабух, Утроба*) (Бірыла 1966: 84).

У адрозненне ад фаўнічных намінацый чалавека, мянушка не з'яўляецца ідэнтыфікатарам асобы. Ёй ажыццяўляецца аўтэнтыфікацыя чалавека. Мянушка –анты-под звання. Гэта “званне наадварот”, якое прысвойваецца індывіду ў соцыуме за пэўныя “заслугі” і “подзвігі”, напр.: *Празвалі людзі Здрокам, і, напэўна, памрэ з гэтым казайчыным званнем* (А. Кандрусевіч). Мянушка нічога не сцвярджае і не адмаўляе, не асуджае і не адабрае, але перадражнівае, пакеплівае – прыўносіць у гаворку гумар і стварае адпаведны настрой.

Характарыстычныя празванні належаць да разраду сацыяльна абмежаванай лексікі. Яны сустракаюцца ў неідэалагізаваным (“дэкласаваным”) грамадстве (сярод дзяцей, злодзеяў, простага вясковага людю). Найбольш тыповы соцыум, дзе ўжываецца мянушка, – вуліца: *Воўку, як быў малы, дражнілі на вуліцы байструком* (А. Кажадуб); Мянушка распаўсюджана ў асяроддзі, дзе пад увагу не бярэцца асоба. Напрыклад, сярод злодзеяў яна выступае асноўным сродкам наймення індывіда, напр.: – *Гэта во Певень, а гэта – Зубіла, – пазнаёміў з імі Серафіма Хан. Серафім дзейнічаў асцярожна і неўзабаве абжыўся клічкай Хухцік, якая, паводле Чыжыка, паходзіла ад назвы дужа асцярожнага звярка, якога ніхто не бачыў* (А. Асіпенка).
І. Валасевіч піша:

“Наўрад ці вучоныя і лінгвісты зацікавяцца ўзнiкненнем мянушак у блатным свеце. А шкада... У мянушак, што прыклеіваюцца ў гэтым супольніцтве і потым ідуць па перасылках, існуе іерархічнасць. Чым больш нязначная асоба, чым меншую вагу і моц яна мае, тым і мянушка будзе гадлівейшая. У рэдкіх выпадках, калі якая-небудзь “жаба” ці “паўзун” ускараскаецца вышэй за сваё балота, то і мянушка таксама зменіцца. І ўжо асобую ліслівую павагу

выказваюць сябры да таго, каго клічуць не па мянушцы, а па імені. Такое бывае толькі з паханамі, атаманамі і завадзіламі” (Аўласевіч 1991: 34-39).

Фаўнічныя мянушкі больш за ўсё распаўсюджаны ў вясковым асяроддзі. Гэтыя слоўныя замалёўкі заўважаюць самую кідкую эйдычную рысу вяскоўца, трапна і дасціпна яго характарызуюць. Як сведчыць фактычны матэрыял,⁴ фаўнічныя мянушкі маюць найбольшую ўдзельную вагу сярод іншых тыпаў характарыстычных прызванняў, што бытуюць у вясковым асяроддзі. Гэты факт не з’яўляецца выпадковым і тлумачыцца, на нашу думку, як блізкасцю чалавека у сваім штодзённым вопыце да сваіх “братоў меншых”, так і антрапамарфічнасцю жывёльнага свету, у якім чалавек больш за ўсё знаходзіць падабенстваў да сябе.

У беларускай антрапаніміцы існуе вялікая колькасць класіфікацый мянушак, у аснову якіх пакладзены розныя крытэрыі. Так, да фаўнічных мянушак вучоныя адносяць характарыстыкі, якія суадносяцца з жывёламі, птушкамі; мянушкі, матываваны назвамі насякомых; мянушкі, якія суадносяцца з рыбамі (Новік 1993: 20-25). Даследчыкі А.У. Суслава і А.В. Супяранская вылучаюць дзевяць груп такіх прызванняў; у асобную групу выдзяляюцца “імёны, звязаныя з жывёльным і раслінным светам” (Суслва 1991: 34-36). Вядомы беларускі даследчык анамастыкі М.В. Бірыла адзначае, што ў якасці мянушак маглі выкарыстоўвацца практычна ўсе імёны, аднак фактычна пераважала лексіка наступных семантычных груп: 1) назвы свойскіх жывёл; 2) назвы дзікіх звяроў і грызу-

⁴ Матэрыялам для нашага даследавання сталі мянушкі, сабраныя ў палявых умовах на тэрыторыі Брэстчыны (Лунінецкі р-н, Драгічынскі р-н, Іванаўскі р-н, Маларыцкі р-н).

ноў; 3) назвы членістаногіх (насякомых), павукападобных; 4) назвы свойскіх птушак; 5) назвы дзікіх птушак; 6) назвы рыб; 7) назвы частак цела і пакрыва цела чалавека і жывёл (Бірыла 1966: 67).

Фаўнічныя мянушкі не ўказваюць на ўласцівыя асабе прыметы, а адзначаюць характэрныя для канкрэтнага чалавека эйдычныя рысы. "Далёка не ўсё ў чалавеку, – адзначае А.Спіркін, – уваходзіць у склад паняцця "асоба". Біялагічныя яго ўласцівасці (скажам, рысы твару, велічыня вушэй, колер вачэй і валасоў) не ўключаюцца ў гэтае паняцце" (Спіркін 1972). Эйдычнай рысай часцей выступае ўсё тое, што ўсведамляецца неадчужальна ад чалавека і ў сваёй сукупнасці стварае яго цэласнае аблічча. Найбольш прэзентаваны ў фаўнічных мянушках нос, напр.:

*Сутулавата здававенны дзядзька **Дзюб**, мянушка з-за доўгага носа (Я. Брыль); Найбольш дбаў пра небараку Макеішын бацька, дзед **Бусел**. За доўгі нос і цыбатыя ногі арысцілі замошцы **Буслам** не самога Мікалая, а ягонага бацьку, Івана, панскага лесніка (Л. Філатаў); параўн.: Але бывала, што часам пад настрой, нязлосна з блазенскай дураслівасцю, за вочы, пакеплівалі з яго: **ну і нос – бульбіна!** Бог дваім нёс, ды шчасліўцу дастаўся (А. Капусцін). Своеасаблівая формай носа заўважаецца ў мянушках выступаюць **Ястраб** (нос, як у ястраба), **Арол** (нос, як у арла), **Мянушка Пятак** ўзыходзіць да формы носа, "падобнага на пяточок свінні, толькі больш буйнога памеру" (Івацэвічскі раён).*

Эйдычны "партрэт" чалавека дапаўняюць зубы: **Тушканчык**, **Бобэр**, **Трус** (вялікія выпнутыя прырэднія зубы); вушы: **Заяц Вушасты**, **Ушан**, **Ушак**; валасы: **Голуб** (сівыя), **Грак** (чорныя); **Вожык**, **Окунек**, **Чыж** (ускудлачаныя кароткія, стаяць дыбам), **Русак**; шыя: **Гусь**, **Жырафа**; вусы: **Кот**; барада: **Казел**; рост: **Кінь**, **Бусліха**, **Журавель**; твар:

Тхор *Хомяк*, *Бобэр*; целасклад: *Слон*, *Кулік*, *Мыш*; хада: *Мядзведзь* (хада, як у мядзведзя); *Пінгвін* (ходзіць перавальваючыся), *Зайчык*, *Жаба*, *Страказа*.

Фаўнічнымі мянушкамі на Брэстчыне становяцца:

1) назвы свойскіх жывёл: *Баран*, *Бараны*, *Барановы* – мянушку атрымала сям'я, якая гадала шмат баранаў (Камянецкі раён); *Баран* – мянушку далі чалавеку, які быў не вельмі разумны (Іванаўскі раён); *Півэнь*, *Піўнёвы* – мянушку атрымалі члены адной сям'і за ганаровы характар (Камянецкі раён); *Індык* – чалавек атрымаў такую мянушку, таму што заўсёды на ўсіх крыўдзіўся і хадзіў надуцы, як індык (Іванаўскі раён); *Кот* – мянушка чалавека, які любіў злізваць смятанку з малака (Бярозаўскі раён);

2) мянушкі, у аснове якіх ляжаць назвы дзікіх звяроў і грызуноў: *Зяец*, *Зайчыха* – мянушку далі чалавеку, які меў такія вялікія вушы, як у зайца (Бярозаўскі раён); *Зубор* – мянушка чалавека, які быў вельмі моцны і вялікага целаскладу (Камянецкі раён); *Кабаны*, *Кабанышыны* – мянушку атрымалі людзі, якія гандлявалі свінямі (Бярозаўскі раён); *Бобэр*, *Бобрэвы* – мянушку далі чалавеку, які любіў купацца, як бабёр (Іванаўскі раён); *Зайца*, *Зайчы* – чалавек атрымаў мянушку з-за таго, што хутка бегаў, калі ж бег, то азіраўся па баках (Іванаўскі раён); *Соболь*, *Соболыха* – мянушку далі хлопчыку, якога напужаў звер, калі той пасвіў кароў каля лесу. Хлопчык прыбег дамоў і пачаў апісваць звер. Дзед сказаў: “Ну, гэта соболь” (Іванаўскі раён); *Воўк* – мянушкай празвалі чалавека, які ўдзень не любіў працаваць, а стараўся ўсё рабіць ноччу, а яшчэ ён быў негаваркі (Іванаўскі раён); *Мядзведзь* – мянушку атрымаў чалавек, які быў вялікі і непаваротлівы, як мядзведзь (Іванаўскі раён); *Ваўчыха* – мянушка жонкі чалавека па мянушцы Воўк (Камянецкі раён); *Ліса* – мянушка хітрай жанчыны (Камянецкі раён); *Лісюк* – мянушка

хітрага, з пэўнымі павадкамі чалавека (Камянецкі раён); *Мыш* – мянушка невысокага, худога, вяртлявага хлопца (Бярозаўскі раён);

3) назвы членістых, павукападобных: *Мурахі, Мурашыны* – мянушку атрымала сям'я, у якой было многа дзяцей (Бярозаўскі раён);

4) назвы рыб: *Ёршык, Ерш* – мянушку далі чалавеку, які любіў сварыцца (Бярозаўскі раён);

5) мянушкі, у аснове якіх ляжаць назвы птушак: *Вороб'і* – мянушку далі сям'і, усе члены якой былі маленькія па целаскладзе (Камянецкі раён); *Качка, Качыны* – чалавек атрымаў мянушку за хаду, падобную на хаду качкі (Іванаўскі раён); *Цецярúk* – мянушка глухаватага чалавека (Бярозаўскі раён); *Цяцёрка* – мянушка жанчыны, бацька якой быў глухаваты (Бярозаўскі раён); *Бусьліха* – мянушку далі дзяўчыне за высокі рост (Іванаўскі раён); *Коршак* – мянушку далі нізкаросламу чалавеку, які часта ўвязваўся ў бойкі (Бярозаўскі раён). *Дрòздзік* – мянушка невысокага худога чалавека (Бярозаўскі раён). *Дзюба* – мянушку далі жанчыне, у якой быў вялікі нос (Камянецкі раён); *Кудык* – мянушка чалавека, які трымаў шмат курэй, і яны кудахталі на ўсю вёску (Камянецкі раён); *Кóшка* – мянушка жанчыны, якая працавала электрыкам (лазіла па слупах) (Бярозаўскі раён).

Часцей за ўсё фаўнічнымі мянушкамі адзначаюцца рысы характару, псіхічныя якасці чалавека, яго паводзіны, інтэлектуальныя здольнасці: *Лісюк* (мянушка хітрага з пэўнымі павадкамі чалавека), *Ліса* (вельмі хітрая жанчына), *Кот* (любіць папесціцца, паспаць), *Пчола* (ніколі не сядзіць без справы). Мянушкі, якія адзначаюць рысы характару, адрозніваюцца ад тых, што былі дадзены па вонкавым выглядзе. Першыя па большай частцы ўзнікаюць не паводле візуальнага ўражання ад успры-

мання аблічча чалавека, а заўважаюць адметныя рысы характару, якія выяўляюцца ў паводзінах, прывычках і ўчынках чалавека. У мянушках гэтага тыпу выяўляецца не толькі інтэнцыя адчужэння, але і своеасаблівая “дыдактыка”: выявіць адмоўныя рысы характару, каб чалавек, пачуўшы сваё празванне, атрымаў імпульс пазбавіцца ад недахопу. Мянушка служыць таксама і для таго, каб людзі змаглі па характарыстыцы канкрэтнага чалавека высветліць для сябе, з кім яны маюць стасункі і як да чалавека ставіцца.

Сабраны фактычны матэрыял сведчыць, што фаўнічныя мянушкі не абавязкова матывуюцца рэаліямі жывёльнага свету. Нярэдка мянушкі ўтвараюцца ад афіцыйных прозвішчаў. У аснове такой мадэлі ўтварэння таксама знаходзіцца перайманне, аднак ўтвораная характарыстыка фармальна розніцца са сваім аналагам. Яна выступае як бы яго этымалагічнай рэканструкцыяй, якая прыводзіць да заоніма. Так, напрыклад, чалавек па прозвішчу *Баранаў* атрымлівае мянушку *Баран*; параўн.: *Бусялю* (па прозвішчы *ён* – *Бусялюў*) (М. Гроднеў); – *Гэта Яжоў стараецца, сука выслужваецца. Як быў Ягода, то давалі тры года, а як стаў Ёж, дык пакуль не памрош* (А. Хорошка). Іншы раз павадам для ўзнiкнення фаўнічнай мянушкі аказваецца нейкая схільнасць чалавека, напр.: *Мянушку Салавей адзін з жыхароў вёскі атрымаў за тое, што часта спяваў песню: “Соловей, соловей, птишечка, канареюшка жалобно поет...”* (Я. Брыль).

Традыцыйна мянушка даследуецца як анамастычная з’ява. Аднак вопыт ужывання гэтых характарыстычных празванняў у канкрэтным вясковым асяроддзі і выкарыстанне у творах беларускай мастацкай літаратуры гаворыць на карысць іх фенаменалагічнай сутнасці. Фенаменалогія адыходзіць ад пазітывісцкай устаноўкі ад-

люстравання матэрыяльнага свету і арыентуецца на да-
следаванне інтэнцыянальных станаў свядомасці, якія
аказваюцца самай блізкай і даступнай для чалавека рэаль-
насцю. Фенаменалагічная сутнасць мянушак выяўляецца
ў іх парадаксальнай незвычайнасці і сувязі з жыццёвым
светам чалавека.

Charakterystyki ejdetyczne człowieka w przydomkach faunicznych

Streszczenie: Zasada naśladowania, działa jako zasada zasad w trakcie odkrywania przez język intencjonalnych stanów świadomości i okazuje się być punktem wyjścia do badania w języku fenomenologicznie istotnego materiału, nie posiadającego statusu obiektywno-materialnego i skierowanego na potencjał twórczy podmiotu poznawczego. Do fenomenów językowych należą przydomki – substantywizowane w formie cechy indywidualne, związane z wcieleniem w słowie eidosa. Posiadając status idialektyczny, przydomki są charakterystyczne dla niezinstytucjonalizowanych społeczeństw i odkrywają cechy istotne dla kreatywności. Charakterystyczne dla języka dialektalnego przydomki fauniczne uosabiają fizyczne i metafizyczne doświadczenie niedyskursywnego poznania świata, podczas którego jako analogie występują realia królestwa zwierząt. Związane z etologicznymi aspektami ludzkiego życia przydomki fauniczne skierowane są na ujawnianie autentyczności jednostek ludzkich – chwytają i werbalnie manifestują ich istotę. Badania nad etologią werbalną i etosem żywego słowa uwzględniają antynomiczność języka – przeciwstawienie w nim dwóch aspektów: ortodoksyjnego i paradoksalnego.

Eidetic Characteristics of a Person in Faunal Nicknames

Summary: The article analyzes original Belarusian nicknames motivated by the names of fauna representatives. The basis for description of characteristic nominations is the concept of eidos which is opposed to discursive concepts and categories of reflection of reality. The productive role of analogy is noted – its axiomatic essence and ethical relevance in case of occurrence of faunal nominations in the conditions of uncoded Belarusian dialect speech

Keywords: faunal nickname, ethos, characteristics, eidos, analogy.

БІБЛІЯГРАФІЯ

- Аўласевіч А., *Гаваркая назва, „Маладосць”* 1991 № 3, с. 34-39.
- Бірыла М.В., *Беларуская антрапанімія. Уласныя імёны, імёны-мянушкі, імёны па бацьку, прозвішчы*, Мінск 1966.
- Бондалетов В.Д., *Русская ономастика*, Москва 1983.
- Ватопедский И., *Слова утешения. Беседы о духовной жизни и о монашестве*. – Богородицко-Сергиева Пустынь 2005.
- Вышеславцев Б.П., *Этика преображенного эроса*, Москва 1994.
- Герцен А.И., *Письма об изучении природы*, [в:] *Избранные философские произведения*, Ленинград 1948, с. 91-249.
- Гоббс Т., *Избранные произведения в 2-х т.*, т.1, Москва 1964.
- Гоголь Н.В., *Мёртвые души*, Мінск 1978.
- Казько В., *Выбранные творы*, т. 1, Мінск 1990.
- Кондаков Н.И., *Логический словарь справочник*, Москва 1976.
- Кулешов В.А., *Аналогия: Отношения аналогии моделей*, Минск 1992.
- Новік Н.І., *Матываваныя мужчынскія мянушкі*, у: *Беларуская мова*, рэд. У.В.Анічэнка, Мінск 1993, с. 20-25, вып. 20.
- Платон, *Диалоги*: <http://lib.ru/POEEAST/PLATO/dialogi.txt>. – (дата доступа: 27.12.2019).
- Соссюр Ф. де, *Курс общей лингвистики*, Екатеринбург 1999.
- Спиркин А.Г., *Сознание и самосознание*, Москва 1972.
- Сулова А.В., Суперанская, А.В., *О русских именах*, Лениздат 1991.
- Талов А., *Бухгалтерия мозга, „Химия и жизнь”* 1974, № 5, с. 12-19.
- Эйдос*: <http://ponjatija.ru/taxonomy/term/4193>. – (дата доступа: 27.12.2019).
- Янкоўскі Ф., *Само слова гаворыць*, Мінск 1986.

Julita Kisielińska

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

O ptakach w twórczości Franciszka Karpińskiego

Literacki dorobek oświecenia kojarzony jest przede wszystkim z klasycyzmem oraz sentymentalizmem. Ten pierwszy z prądów, zbudowany na solidnych fundamentach antycznych, został zmodyfikowany już w czasach renesansu. Szczyt popularności osiągnął w XVII wieku, kiedy to kulturalna kolebka Europy – Francja, narzuciła modę nie tylko na uwielbienie dzieł autorów starożytnych ale odcisnęła na nurcie swoje własne piętno. Co prawda, w klasycystycznych postulatach nadal można było dostrzec przejawy umiaru i rygoru, aczkolwiek francuska myśl filozoficzna, m.in. Kartezjusza i Woltera, wykształciła bardzo racjonalne podejście do życia i postrzegania rzeczywistości, tworząc przekonanie o potędze ludzkiego umysłu, co przełożyło się na stawianie rozumu i doświadczeń czysto epikurejskich na piedestale najważniejszych ludzkich wartości. W opozycji do takiego stanu świadomości stanął m.in. pochodzący z Genewy Jan Jakub Rousseau, który nie tylko zanegował wartość postępu osadzonego na rozwoju myśli i nauki, ale też naświetlił klasycystyczny brak emocji i uczuciowości. Poprzez swoje dzieła, takie jak *Emil*, czy *Umowa społeczna*, wyszedł z pomysłem naprawy edukacji społeczeństwa. Przyczynił się do powstania sentymentalizmu opartego na samoanalizie, interpretacji uczuć, aż do emocjonalnego obnażania się (Klimowicz 2008: 20).

Polski klasycyzm często zwany jest stanisławowskim, gdyż jego głównym propagatorem był król Stanisław August Poniatowski. Władca przykładął ogromną wagę do rozwoju szeroko pojętej sztuki w państwie, dlatego też nie tylko wspomagał finansowo różnorodne kulturalne przedsięwzięcia ale też gromadził wokół siebie znamienitych artystów i poetów, którzy umilali jego obiady czwartkowe rozmowami o literaturze, a także często prezentowali swoje dzieła na forum publicznym. Do stałych bywalców przyjęć należeli m.in. Adam Naruszewicz, Ignacy Krasicki, czy Stanisław Trembecki. Spotkania intelektualistów przyczyniły się do popularyzacji klasycystycznych wzorców pisarskich w Rzeczypospolitej, stąd wielu poetów tamtego okresu zaczęło tworzyć w duchu tego nurtu używając do tego znanych we wcześniejszych epokach form bukolicznych. Wpływ literackich owoców antycznych Rzymian również wyraźnie przejawiał się w dziełach licznych oświeceniowych autorów.

Najsławniejszym przedstawicielem sentymentalizmu w Polsce był niewątpliwie Franciszek Karpiński. W 1782 roku ukazał się jego traktat *O wymowie w prozie albo wierszu*, w którym poeta uformował postulaty stanowiące podstawy liryki sentymentalnej. Píše w nim o źródle inspiracji, jakim jest Ziemia ze wszelkim stworzeniem na niej żyjącym oraz odrzuca jakiegokolwiek limity i normy krępujące zapędy twórcze autorów. Podkreśla, że sfera emocjonalna jest także elementem charakteryzującym człowieka, a skoro człowiek jest częścią świata, to także uczucia mogą stanowić natchnienie dla poety i nie powinno się ich pomijać (Klimowicz 2008: 382). Poglądy te kłóć się z tezami klasycystów, dając przeświadczenie o nowatorstwie Karpińskiego, którego przejawy unaoczniał w swojej twórczości. Aczkolwiek pisarz nie pominął w niej także tematyki propagowanej przez autorów tworzących w duchu klasycyzmu stanisławowskiego, ponieważ jest

on znany między innymi ze zbioru *Sielanek*, narzuca im jednak swój własny styl. Motywem przewodnim wierszy są przede wszystkim natura i folklor, ale ich celem nie jest tylko pochwała życia wiejskiego, podkreślenie istoty zabawy, czystego piękna przyrody i krajobrazu. Pisarz wykorzystuje naturę do uwydatnienia emocji, rozterek sercowych, a także za pomocą jej elementów nakreśla portret uczucia przesyczonego romantyzmem. Wiele tekstów Karpińskiego zawiera aspekty powiązane z fauną. Jednym z nich jest motyw ptaków, gdyż według filozofii poety to właśnie te stworzenia stanowią idealny przejaw miłości międzyludzkiej oraz są archetypem prawdziwych kochanków. Przeszkody i koleje losu, z którymi musi zmierzyć się ptasia para, odzwierciedlają problemy napotymane przez zakochanych ludzi, ukazują również prywatne rozterki sercowe samego autora.

Pieśń pasterska do Zosi to jeden z późniejszych utworów Franciszka Karpińskiego. Zawiera elementy ludowości, sam język dzieła jest potoczny (Kostkiewiczowa, 1964: 106). Odnosi się wrażenie, jakby był to liryk przeznaczony dla niższych klas społecznych i tym samym przybliża postulaty oświeceniowe o równości każdego człowieka. Jak sama nazwa wskazuje jest to pieśń, więc posiada rytmikę i melodyjność, między innymi dzięki rymom żeńskim i parzystym, dlatego mogłaby stanowić przyśpiewkę wykonywaną podczas pracy na przykład dla pasterza. Pierwsze dwie zwrotki dzieła wychwalają dziewczynę o imieniu Zosia. Podmiot liryczny traktuje ją jako najcenniejszy skarb, którego nie chce pod żadnym pozorem utracić, ponieważ mógłby przypłacić to zdrowiem. Bliskość ukochanej daje mu siłę do życia. Natomiast trzecia i zarazem ostatnia strofa przywołuje motyw ptaków:

Na zielonej leszczynie
Ptaszek śpiewa ptaszynie,

I chwali ją, i prosi,
A ja śpiewam mej Zosi (Karpiński 1997: 177).

Odgłosy ptaków są metaforą zalotów jakie czyni adorator względem obiektu swojego zainteresowania. W ujęciu Karpińskiego dźwięki wydobywane z ich gardeł nie są ćwierkaniem, a śpiewem. To swojego rodzaju serenady wykonywane przez zakochanego, zachwalające wybrankę, przypominające chociażby pieśni tworzone przez Petrarke w epoce renesansu do ukochanej Laury. Jest to model zalotów idealnych z wykorzystaniem stworzeń, które bliskie są ludności wiejskiej jak na sielankę przystało, a przede wszystkim są także w stanie wydobywać z siebie zachwycające melodie krzepiące ogień uczuć.

Aby dokładniej wytłumaczyć przyjętą przez poetę symbolikę, należy przyjrzeć się jego biografii. Karpiński nie miał szczęścia w miłości:

Późną jesienią 1750 r. rozpoczął naukę w kolegium jezuickim w pobliskim Stanisławowie. Edukacja trwała do wiosny 1758. Pod koniec tego czasu Karpiński przeżył pierwszą, młodzieńczą miłość do Marianny Brösell, córki kapitana wojsk saskich. Podobno nie chcąc wiązać jej (i siebie), ubogi Karpiński skłonił niezamężną dziewczynę do wyjścia za mąż za bogatego szlachcica z okolicy (Karpiński 1997: III).

Marianna była pierwszą miłością mężczyzny, do tego nieszczęśliwą. Badacze określają ją jako jedną z inspiracji do stworzenia przez poetę cyklu *Sielanek*, to właśnie ona stała się pierwowzorem Justyny – ideału kobiety, do której wzdychał autor. Kolejną kandydatką do serca Franciszka stała się jego nauczycielka języka francuskiego – Marianna Ponińska. Spotkali się w czasie, gdy pisarz dorabiał jako pedagog w Zahajpolu należącym do majątku szlachcianki i jej męża Józefa.

Związek nie doszedł do skutku, ponieważ kobieta nie była stanu wolnego i dopiero, gdy owdowiała, nawiązał się pomiędzy nimi romans, aczkolwiek zakończył się po upływie kilku miesięcy, w roku 1774. Ponińska postrzegana jest jako „druga Justyna”, której dedykowane są wiersze Karpińskiego. Ostatnią sympatią autora była Franciszka Koziebrodzka. Poznali się około 1777 roku w Żabokrukach. Kobieta była córką właściciela wsi i to właśnie ojciec nakłonił ją do małżeństwa z księciem Puzyną, sam Karpiński zresztą także ją do tego namawiał. Kozebrodzka jest „trzecią Justyną”, z którą Franciszkowi również nie udało się ułożyć sobie życia. Prawdopodobnie dlatego też nigdy się nie ożenił. Mężczyzna wiódł osamotniony żywot nie zaznawszy szczęścia u boku wybranek, z którymi nie zbudował trwałej relacji. Pozostało mu już tylko rozpamiętywanie minionych podbojów oraz wzdychanie do kochanek spotkanych w przeszłości, a jako że był poetą, to przelewał pragnienia i myśli na papier, kształtując w swojej twórczości model zalotnika łaknącego bliskości na wzór związku między osobnikami poszczególnych gatunków ptaków.

W sielance *Do skowronka* podmiot liryczny już na samym początku przemawia do ptaka stawiając mu pytanie retoryczne o powód jego wczesnej pobudki, aby sam mógł usprawiedliwić swoją bezsenność i zasygnalizować problem, z jakim się boryka:

Ja spać nie mogę, bo mi żyć nie miło,
Ale co ciebie budzi w twym popiele? (Karpiński 1997: 17)

Skowronek symbolizuje świt, jest heroldem poranku, gdyż w naturze tego stworzenia jest zakodowana wczesna pobudka (Kopaliński 1990: 388). Jednak podmiot najwyraźniej o tym zapomina, próbuje wytłumaczyć zachowanie ptaka własną logiką i przyrównuje je do sytuacji, przez którą on sam przechodzi, z czego wyłania się pewnego rodzaju parale-

lizm kompozycyjny. Wiersz może zostać uznany za dialog, jednak nie widać w nim wyodrębnienia wypowiedzi poszczególnych uczestników rozmowy. To monolog jednej osoby, która zadaje pytania i sama sobie na nie odpowiada:

Nie śpię, że moja przy mnie nie nocuje,
A ty, że twoja przy tobie spoczywa.
Równy nas szczęście i smutek kosztuje,
Tylko Twój niewczas słodkim się nazywa.

Podmiot liryczny przejawia żal; jego ukochana jest daleko i tęsknota nie pozwala mu zasnąć. Za to skowronek ma to szczęście być przy swojej wybrance, dlatego mu zazdrości i przypuszcza, iż ptaszek musi być z tego powodu radosny. W kolejnych strofach opisujących ćwierkanie ukazane zostały naturalne zachowania ptasie. W nich odnaleźć można argumenty wypływające z romantycznej natury osoby mówiącej i nie ma w nich miejsca na fakty naukowe. Ponownie nakreślony został obraz zalotnika, który opiewa swoją damę serca, zdobywa jej miłość, cały czas pokazując jak bardzo mu na niej zależy:

On zawsze z rana swej kochance śpiewa,
Ona się cieszy, jak nad nią wzlatuje.
Czasem nad głosem jego się zdumiewa,
A czasem sama coś potakuje.

W tym zachowaniu zauważyć można pewną teatralność i odgrywanie ról, za pomocą których rysuje się portret romantycznych zalotów, co może stanowić nawiązanie do życia prywatnego autora. Skowronek oddala się od ukochanej, bo takie są koleje losu. Nie może przy niej być, choć prawdopodobnie oboje by tego chcieli. Rozłąka dodaje dramatyzmu i dlatego właśnie swoim zachowaniem ptak ukazuje wybrance jak bardzo wyniszczająca jest separacja. Analogicznie, zau-

ważyć można, iż podmiot liryczny znajduje się w podobnej sytuacji i przeżywa to samo. Nie może znieść oddalenia od swojej łubej, także i jego to doprowadziło do utraty siły, wyczerpania:

Jego gorętszych pora pewnie była
Miłości, co nim tak w górę rzuciły;
Która, kiedy go razem wyniszczyła,
Równy ku ziemi upada bez siły.

Obsesja na punkcie bliskości i przebywania przy swojej oblubienicy przyczynia się do upadku i zatracenia w rozpacz. W przypadku skowronka lekarstwem jest zjednoczenie się ze swoją drugą połową, co momentalnie przywraca vitalność:

Jakaż pociecha, kiedy otrzeźwiony,
Znalazł się blisko swej kochanki szarej.

Powrót do prawdziwych realiów egzystencji zauważyć można w ostatniej zwrotce, w której ja liryczne wysuwa przekonanie, że dla niego nie ma już ratunku. Różnica pomiędzy obiema relacjami jest znacząca. Problem skowronka związany jest z odległością dzielącą go z wybranką, zaś sytuacja podmiotu jest dużo bardziej skomplikowana:

Skowronku! Ja cię mam za szczęśliwego,
Skuteczne leki masz na pogotowiu.
Mnie nic podobno nie zleczy chorego,
Zazdroszczę twojej słabości i zdrowiu.

Wiersz *Lament gołębicy* powstał w czasie, kiedy Karpiński utrzymywał kontakt korespondencyjny z przyjaciółmi mieszkającymi na terenach przejętych przez zaborców.

W liście do sióstr Bachmińskich z Galicji (zabór austriacki)¹, autor pisze:

Wtenczas kiedy burza onegdajsza zdała się grozić naturze całej, ja jeden celem jej byłem. [...] po tej burzy uczułem w sobie jakąś niszczącą mię tęskność i zdawało mi się, że ręce moje i nogi przemieniały się z wolna w skrzydła i ogon gołębia, który niedawno parę swoją utracił. Tak jęczałem, jak ten ptak, i nie chciałem być niczym pocieszony (Karpiński 1958: 8).

Poeta wyraźnie sygnalizuje, że postrzega gołębie jako zwierzęta tworzące idealną relację. Dlatego można przypuszczać iż to właśnie rozłąka z dawnymi znajomymi natchnęła go do napisania *Lamentu*. Jednakże, jako czołowy przedstawiciel sentymentalizmu w Polsce, Karpiński wzbogacił swój utwór o wątek miłosny, przyrównując związek tych ptaków do więzi idealnej i niezniszczalnej, uczucia, którego nie zdusi nawet przemijanie. Również Władysław Kopaliński w *Słowniku symboli* zaznacza, iż gołębie są symbolem miłości wywodzącym się już z antyku (Kopaliński, 1990: 99).

Poemat jest monologiem samicy żalącej się na swój żywot w pojedynkę. W pierwszej i drugiej strofie *Lamentu gołębiczy* dowiadujemy się o śmierci jednego z ptaków. Nieuważny i zbyt śmiały samiec, pomimo ostrzeżeń swojej partnerki, stał się ofiarą jastrzębia, który nie raz urządzał sobie za nim pościgi. Trzecia zwrotka kreśli obraz tęskniącej za nim partnerki. Gołębica otwarcie przyznaje, że gdyby tylko mogła, to umarłaby za ukochanego, ponieważ nie może znieść samotności i nie ma już siły opłakiwać zmarłego:

¹ Wikipedia, Galicja <[https://pl.wikipedia.org/wiki/Galicja_\(Europa_Środkowa\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Galicja_(Europa_Środkowa))> (dostęp: 29.05.2020).

Gdybym to kiedy była przewidziała...
Pewnie za niego umrzeć bym wołała,
Niżli dziś płakać w opuszczonym stanie,
Ale przychodzi zły los niespodziewanie (Karpiński 1997: 47).

W utworze ukazany został przejaw wiecznego uczucia, którego płomienia nie ugasi nawet zgon jednego z partnerów, co po raz kolejny przywołuje na myśl motyw miłości wznoszącej się ponad każdą przeciwność ukazany w sonetach do Laury Petrarki, *Romeo i Julii* Szekspira, czy w legendzie o *Dziejach Tristana i Izoldy*. W Polsce prób uchwycenia paradoksu miłosnego podejmował się Mikołaj Sęp Szarzyński w swoich erotykach. Kolejne fragmenty analizowanego utworu Karpińskiego popierają ten postulat, gdyż wykazują utratę celu życia samicy. Ona najchętniej pozostałaby w miejscu, gdzie poległ jej ukochany, tam chciałaby pozostać na zawsze i wyzionąć ducha:

Teraz pozbieram pióra rozrzucone
I na tym miejscu, gdzie jeszcze zbroczone
Piaski i ziele w krwi się jego myję,
Z nich sobie gniazdo i grób swój uwiję.

Makabryczna wizja trwania w rozpacz i masochistycznego budowania na niej swojej przyszłości nawiązuje do motywu śmierci znanego z baroku, czy średniowiecza. Strofa piąta wyraźnie sygnalizuje brak chęci do życia bez umiłowanego partnera. Ptak ma nadzieję na rychłą śmierć i akt litości ze strony zabójcy samca - jastrzębia, który może zakończyć gehennę samotności i wyzwolić od cierpienia:

Tam smutno jęcząc, może ptaszek jaki
Weźmie mi życie, tymi idąc szlaki;
Albo też jastrzęb mym głosem ściągany,
Dokona razem i męża i żony.

W ostatniej zwrotce gołębica zaznacza, iż nawet jeśli nie odejdzie ze świata żywych, to i tak do końca swoich dni będzie wspominać i opłakiwać samca. Zakłada także, że bez niego czeka ją niedostatek, przejawia pesymistyczna wizję przyszłości:

A jeśliby tak nie przyszło mi skończyć,
Będę umiała żal z głodem połączyć,
Póki śmierć, jedno moje pocieszenie,
Smutku i duszy ze mnie nie wyżenie.

Dorobek twórczy Franciszka Karpińskiego to przede wszystkim wiersze bukoliczne. Sielanki w dobie oświecenia przeszły metamorfozę. Utraciły moc retoryczną, stały się elementem opery komicznej, stąd lirycznie przybliżyły się do pieśni. Zmieniła się również ich tematyka, która narzuciła im język potoczny oraz elementy folkloru (Klimowicz 2008: 386). Poeta także przyczynił się do ewolucji gatunku poprzez nadanie mu emocjonalnego charakteru. Karpiński sprawił, że polscy czytelnicy poznali smak poezji przesyczonej uczuciami, wysunął rozterki sercowe na pierwszy plan, pozwolił aby to miłość była głównym natchnieniem twórcy i stała się inspiracją dla kolejnych pokoleń pisarzy. Jednym z symboli, którymi się posłużył, były ptaki. Autor ukazał, iż świat zwierząt jest ściśle powiązany ze światem człowieka, a ptactwo odwzorowuje zachowania ludzkie. Dlatego też Karpiński unaoczniał ich egzystencję w wierszach, po to by sportretować wizję związków partnerskich ludzi. Stworzenia te pojmują proces zakochania w ten sam sposób, a wręcz są wzorem kochanków, którzy poprzez swoje działania potrafią znacznie wzniecić płomień miłości. Nikt tak jak one nie potrafi adorować partnera chociażby poprzez ćwierkanie - śpiew, jak ukazano to w *Pieśni pasterskiej do Zosi*, czy w utworze *Do skowronka*, w którym zwierzę odwzorowuje serenady miłosne opiewające

ukochaną wykonywane przez człowieka. Symbolika ptasia ukazana w twórczości Karpińskiego jest narzędziem do postulowania czystego sentymentalizmu, gdyż paleta uczuć wyrażana poprzez te stworzenia do swoich wybranek napędza kreację akcji dzieł autora.

Z drugiej strony, poeta podkreślił, iż nic na tym świecie nie jest jednostajne i na drodze pary zakochanych mogą pojawić się przeciwności losu. Liryk *Do skowronka* w głównej mierze opowiada o problemie separacji i nawiązuje do tęsknoty, za to *Lament gołębiczy* przybliża sytuację śmierci umiłowanego partnera, rysuje portret tragicznego życia bez niego, a nawet sygnalizuje myśli samobójcze pozostawionej w żałobie partnerki. Wszystkie trzy wiersze uzewnętrzniają stan duchowy pisarza. Żaden z jego związków nie przewartościował się w stałą relację i mężczyzna nigdy się nie ożenił, aczkolwiek autor prawdopodobnie świadomie skazał samego siebie na samotność. Dzięki takim przeżyciom mógł na własnej skórze odczuć ból wywołany nieszczęśliwą miłością, co przełożyło się na istotne doświadczenia sprzyjające kreowaniu poezji sentymentalnej. Najlepsze utwory wychodzą spod pióra twórców sięgających po elementy autobiograficzne, tak jak w przypadku *Cierpień młodego Wertera* Goethe'go. Karpiński doskonale o tym wiedział, dlatego kroczył osamotnioną ścieżką tęskniącego za uczuciem nieszczęśnika, po to by uchwycić w swoich dziełach realizm emocji, a to przyniosło mu uznanie i rzesze czytelników doceniających jego innowację.

About birds in the works of Franciszek Karpiński

Summary: The article covers the subject of birds as one of the most outstanding symbols repeating in the works of Franciszek Karpiński. The discourse tries to explain how the main representative of Polish sentimentalism portrays love and romance by the use of different breeds of birds.

Every idyll mentioned in the analysis, helps to understand not only the imagery of various shades of affection, but also explores Karpinski's psychological state of mind. The biography of the writer sheds light on his muses and afflation which closely correlate with his works. This enables the reader to uncover the internal life's philosophy of the poet hidden behind the words of his poems.

Keywords: sentimentalism, love, idyll, enlightenment, Karpinski, birds

BIBLIOGRAFIA

- Karpiński F., *Poezje wybrane*, oprac. Tomasz Chachulski, Wrocław 1997.
Karpiński F., *Korespondencja Franciszka Karpińskiego z lat 1763-1825*,
Archiwum Literackie, tom 4, Wrocław 1958.
Klimowicz M., *Oświecenie*, Warszawa 2008.
Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
Kostkiewiczowa T., *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław 1964.

NETOGRAFIA

- Wikipedia, Galicja <[https://pl.wikipedia.org/wiki/Galicja_\(Europa_Środkowa\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Galicja_(Europa_Środkowa))> (dostęp: 29.05.2020).
http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Archiwum_Literackie/Archiwum_Literackie-r1958-t4/Archiwum_Literackie-r1958-t4-s1-268/Archiwum_Literackie-r1958-t4-s1-268.pdf> (dostęp: 29.05.2020).

Sandra Kocha

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

***Femme fatale* w baśniowej twórczości
Hansa Christiana Andersena**

Tajemnicza, piękna, „przynosząca zgubę, sprowadzająca nieszczęście, łamiąca serce, karierę mężczyzny” (Kopaliński 1997: 497) to – *femme fatale*. Określenia tego na ogół używa się do opisywania kobiet, za sprawą których rozpadają się małżeństwa, jak również tych, wykorzystujących swoją pozycję społeczną lub cechy charakteru, by wyzyskiwać mężczyzn i doprowadzać do ich upadku. Kobieta fatalna świadomie zdobywa, kusi, a na końcu porzuca zakochanego w niej do szaleństwa kochanka. Budzi zatem skojarzenia z cielesnym pięknem (erotyzmem), tajemnicą, wyrachowaniem oraz zgubą (Goik 2009: 136). Zdaniem Maria Praza

kobiety fatalne istniały zawsze w mitologii i w literaturze, bowiem mitologia i literatura odzwierciedlają na płaszczyźnie wyobraźni różne aspekty rzeczywistości – zaś rzeczywistość zawsze dostarczała mniej lub bardziej doskonałych przykładów kobiecości despotycznej i okrutnej (Praz, 1974: 167).

Najstarszymi przykładami *femme fatale* w kulturze są bogini Isztar (sumeryjska), Dalila i Salome (biblijna) oraz Lilith (tradycja judaistyczna). W mitologii greckiej z kolei funkcję *femme fatale* pełnią syreny, Sfinks, Skylla i Klitajmestra. Również w kulturze europejskiej pojawia się kobieta fatalna, np. jako harpia, chimera, wampir lub rusalka. W Indiach natomiast

temu modelowi odpowiada bogini Kali, a w Japonii – kobieta-wąż (Nowara, 2006: 28). W każdym razie idealizacji i demonizacji kobiecości można doszukiwać się zarówno w ambiwalentnym micie wiecznej kobiecości, jak i chrześcijańskiej dychotomii między Ewą i Marią (Łuczyńska-Hołodys 2013: 1).

Treść mitu o kobiecie fatalnej, jak ujął to Zbigniew Lew-Starowicz, nie jest skomplikowana, gdyż w rolę ofiary niebezpiecznej kobiecości wchodzi zdominowany, wybity z rytmu i powoli wyniszczany mężczyzna. Badacz wyróżnia trzy formy mitu (Lew-Starowicz 1983: 26-28), a mianowicie – kobiecość demoniczną, kobiecość niszczącą, kobiecość zaślepiającą. Pierwsza z nich, tj. kobiecość demoniczna, często występowała jako antropomorfizacja szatana, demonów. Bądź co bądź w dziełach sztuki kobieta bywała uosabiana z grzechem, czego przykładem mogą być takie interpretacje sceny kuszenia w biblijnej *Księdze Rodzaju*, które jako główną siłę kuszącą wskazują Ewę, decydującą się (za sugestią węża) zjeść zakazany owoc. Dlatego też uważano w niektórych odczytaniach tradycji biblijnej, że zły duch przyjmował uwodzicielską postać kobiecą, by zdobyć i pogrążyć mężczyznę. Demon potrafił zniszczyć każdą świętość, np. Dalila ujawniła słaby punkt Samsona, doprowadzając go tym samym do upadku. Warto za Marcinem Majewskim podkreślić, że przewaga Dalili polegała na cierpliwym dążeniu do celu oraz byciu atrakcyjną dla mężczyzn. Skutecznie owinęła sobie wokół palca zakochanego w niej Samsona i bezwzględnie uczyniła użytek z jego naiwności. Jeszcze jedno – uwodzenie było „jedynym rodzajem władzy jej dostępnej. Władzy tej używała bardzo dobrze, wpisując się w odwieczny topos kobiecego podstępu: wykorzystać miłość mężczyzny, aby go zgubić” (Majewski 2013: 3).

Drugi mit dotyczy kobiecości niszczącej. W tym przypadku w opisie kładzie się nacisk na pozycję, rozwój, wiedzę, człowieczeństwo mężczyzny oraz jego życie. Pierwowzorem

żądnych władzy i pozbawionych litości bohatererek, tj. Kleopatry, Lady Makbet i Herodiady, okazuje się modliszka pożerająca samca po kopulacji. Baśniową formą interesującego nas mitu jest kobieta-wamp, która często przenosi czytelnika w świat orientalnej grozy. Kobieta-wampir, zdaniem Anety Nadolnej, „fascynuje. Jest piękna i niebezpieczna. Jest bóstwem, przedmiotem zachwyty i adoracji, a zarazem przynosi lęk i cierpienie” (Nadolna 2003: 19).

Wreszcie – kobiecość zaślepiająca w przeciwieństwie do pozostałych występuje w życiu codziennym i ma łagodniejszy charakter. Można tak rzec, ponieważ odurzony pięknem kobiety mężczyzna po pewnym czasie uwalnia się spod wpływu kobiecego uroku i wraca do równowagi. Innymi słowy – czar erotyczny, zafascynowanie fizycznym aspektem relacji ustępują miejsca krytycyzmowi i potrzebie duchowych więzi. Według Zbigniewa Lwa-Starowicza najpiękniejszą formą zachowania i uwiedzenia mężczyzny przez kobietę w tym micie jest syreni śpiew lub śpiew Dalili, ponieważ inne okazują się drastyczne, a ma na myśli – „działanie z pozycji władzy, szantaż, uwiedzenie seksualne, zupełne owładnięcie wolą mężczyzny, który staje się wykonawcą, narzędziem” (Lew-Starowicz 1983: 28).

W klasycznej literaturze duńskiej, dopiero na przełomie XIX i XX wieku szczyt popularności zyskały grzeszne, kuszące i zabójcze elfki w balladach, co wyraża się najpełniej twórczości Sophusa Claussena (Præstgaard Andersen 1999: 501). Jak wspomina Lisa Præstgaard Andersen, „syreny, królowe lodu, dumne księżniczki, które odrzucają swoich ziemskich zalotników, ale są w bliskich stosunkach z trollami i innymi demonami w nocy, są wspólną własnością opowieści ludowych” (Præstgaard Andersen, 1999: 505). Wymienione postacie można na nowo odszukać w baśniach i opowieściach Andersena, jednak z tą różnicą, że „ich podwójna natura i ich

atrakcyjno-odpychające cechy nigdy nie są wykorzystywane w pikantno-uwodzicielskim kierunku” (Præstgaard Andersen 1999: 505). Wśród kobiet fatalnych wyróżniają się, m.in. królowny (*Towarzysz podróży*, *Córka króla moczarów*, *Królowa Śniegu*), cesarska księżniczka (*Świniopas*), rzymianka (*Psyche*), Joanna (*Pod wierzbą*), Molly (*Szlafmyca starego kawalera*), oraz Kala (*Piękna!*). Biorąc pod uwagę klasyfikację Tonii Wolff, z której wynika, że istnieją cztery wzorce kobiecej psyche, mianowicie – Hetera, Pośredniczka, Matka oraz Amazonka (Wolff 1956: 4), można je przyporządkować do ostatniego z wymienionych. Tylko Kala nie odpowiada temu modelowi, gdyż u kobiet, które się w niego wpisują, „miłość do wiedzy, intelektu i pracy wpływa z ich własnych subiektywnych potrzeb. Samodzielność i niezależność to pojęcia kluczowe dla Amazonki” (Skogemann 2003: 87).

W utworach Andersena¹ *femme fatale* wywodzi się z rozmaitych środowisk, poczynając od rodów królewskich po mieszczańskie, a zakończywszy na tych, które sytuują się na dnie hierarchii społecznej. Status zubożałych kobiet w wielu przypadkach zmieniał małżeństwo z bogatym mężczyzną, wzbogacenie się rodziny lub sława przynosząca z jednej strony korzyści majątkowe, z drugiej zaś – prestiż. W baśniach, tzn. *Towarzysz podróży*, *Córka króla moczarów*, *Świniopas*, *Królowa Śniegu* czy *Psyche* mamy do czynienia z kobietami z wyższych sfer. W opowiadaniach *Szlafmyca starego kawalera* oraz *Piękna!* natomiast występują bohaterki pochodzące ze stanu mieszczańskiego, tzn. Molly jest córką burmistrza, a Karen Malene (Kala) córką „starszej wdowy urzędniczego stanu” (*Piękna!*, t. 2, s. 297). W opowieści realistycznej *Pod*

¹ Cytaty z utworów H. Ch. Andersena pochodzą z pozycji: H. Ch. Andersen, *Baśnie i opowieści*, przeł. B. Sochańska, t. I-II, Poznań 2006. Korzystam z tego przekładu, stosując opis bibliograficzny skrócony. W tekście głównym podaję skrót: (tytuł utworu, tom, strony).

wierzbą z kolei Joanna urodziła się w ubogiej rodzinie, która po przeprowadzce do miasta poprawiła swoją sytuację finansową. Poza tym nie tylko talent muzyczny umożliwił bohaterce dołączenie do elity, ale i zaręczyny z mężczyzną zajmującym wysoką pozycję społeczną, co można wywnioskować na podstawie jego odznaczenia: „jakiś pan z gwiazdką na piersi podał jej ramię” (*Pod wierzbą*, t. 2, s. 86).

Wygląd w przypadku kobiety fatalnej jest jej największym atutem, gdyż dzięki niemu przyciąga spojrzenia mężczyzn. W kreacji tego typu bohaterek uwidatnia się ich nadzwyczajne piękno zewnętrzne, które na ogół nie idzie w parze z duszą. W kreacji Molly ze *Szłafmicy starego kawalera* narrator położył nacisk na jej zjawiskową urodę, ale i zadziorny charakter. Przypominała mu panią Holle z góry, która „też podobno była piękna, ale jej piękno, mówiono, to uwodzicielski urok Złego” (*Szłafmyca starego kawalera*, t. 2, s. 174). Wyróżniona Pani Holle mieszkała na górze Wenus w pobliżu Eisenach. Uchodziła za pogańską bogini, o czym wiedziało „każde dziecko w Eisenach; zwabiła do siebie szlachetnego rycerza Tannhäusera z kręgu poetów Wartburga” (*Szłafmyca starego kawalera*, t. 2., s. 174).

Nad córką króla moczarów z kolei ciążył straszliwy urok. Za dnia była piękna jak świetlisty alf, ale miała złą, dziką naturę, nocą natomiast stawiała się „obrzydliwą żabą, cichą i żalosną, o smutnych oczach; były to na zmianę dwie różne istoty, zarówno zewnętrznie, jak i wewnętrznie” (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 205). W dzień zatem przemiana dawała jej „piękne ciało i demoniczną duszę” (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 217). Helga była „piękną na zewnątrz, ale surową i bezwzględna w środku, dzikszą niż większość ludzi w tych twarдых, mrocznych czasach” (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 212). Użyte przez narratora określenia: „surowa”, „bezwzględna”, „dzika”, kreślą obraz kobiety wymykającej się stereotypom,

zgodnie z którym powinna być „pasywna, zależna, łagodna, skromna, chwiejna, słaba, uczuciowa, wrażliwa, receptywna, wstydliva i intuicyjna” (Bielak 2015: 107-108).

Od kobiety zatem wymaga się opiekuńczości, empatyczności i emocjonalności (Graff 2001: 127), ale tych oczekiwań nie spełnia też córka króla z utworu *Towarzysz podróży*. Jej poddani opowiadali, że to „straszna królowna. Piękna jest, to pewne, nikt nie ma takiej urody i wdzięku, ale co z tego, skoro jest okrutną, złą wiedźmą” (*Towarzysz podróży*, t. 1., s. 128). Dominują tutaj epitety o zabarwieniu negatywnym, mianowicie – „straszna”, „okrutna”, „zła”. Co więcej, leksem ‘wiedźma’ implikuje demoniczny charakter bohaterki, gdyż zgodnie z definicją to, według *Słownika współczesnego języka polskiego* pod red. Bogusława Dunaja, „kobieta mająca związek ze złymi mocami” (Dunaj 1996: 1265). Co się zgadza, gdyż znajdowała się pod wpływem klątwy rzuconej przez trolla. Ponadto narrator uwypukla jej bliskie stosunki z karłem, gdyż on „pocałował królownę w czoło, kazał jej usiąść obok siebie na tym kosztownym tronie” (*Towarzysz podróży*, t. 1., s. 131).

Związek z czarną magią miała także tytułowa bohaterka *Królowej Śniegu*, której zależało na ułożeniu słowa „wieczność” z odłamków lustra stworzonego przez trolla. Jak ujęła to Grażyna Lasoń-Kochańska, demoniczno-erotyczna kobieta stała „po stronie tych samych nieczystych sił, które stworzyło diabelskie lustro” (Lasoń-Kochańska 2011: 70). Żywa fascynacja przedmiotem wyrażała się np. wtedy, gdy mawiała, „że siedzi na lustrze rozumu i że rozum to najlepsze, co istnieje na tym świecie” (*Królowa Śniegu*, t. 1, s. 322). W tym fragmencie najpełniej objawia się jej racjonalna dusza wyzbyta ludzkich uczuć. Kobieta jawi się zatem jako piękna, wytworna, olśniewająca, ale zimna, groźna i nieczuła w środku, która „walczy o duszę chłopca, co zostało przedstawione jako kuszenie wi-

zją dorosłości” (Lasoń-Kochańska 2011: 70). Kaj, patrząc na nią, widział piękną kobietę, ale całą

z lodu, oślepiającego, iskrzącego się lodu. A jednak była żywa, oczy lśniły jak dwie jasne gwiazdy, ale nie było w nich spokoju ani łagodności. Skinęła głową w kierunku okna i pomachała ręką (*Królowa Śniegu*, t. 1., s. 301).

Dla bohatera „była bardzo piękna. Nie wyobrażał sobie mądrzejszej, piękniejszej twarzy, nie wydawała mu się już z lodu, jak wtedy, gdy machała do niego ręką zza szyby. W jego oczach była doskonała” (*Królowa Śniegu*, t. 1., s. 304). Jej nieskazitelność podkreśla m.in. pedantyzm, który przejawia się w regularności rozbłyскиwania zórz polarnych, że

można się było doliczyć, kiedy będą świecić jaśniej, a kiedy najślabiej. W środku pustej, nieskończonej śnieżnej komnaty było zamarznęte jezioro. Popękało na tysiące kawałków, a każdy był dokładnie taki sam jak pozostałe. Było to prawdziwe arcydzieło (*Królowa Śniegu*, t. 1., s. 322).

Bez wątpienia chłód emocjonalny kobiety najlepiej obrazuje jej zamek składający się z ponad stu komnat. Dom królowej ział pustką, a na pierwszy plan wysuwało się wszechogarniające zimno: „były [komnaty – wyj. S. K.] tak wielkie, puste, tak lśniące i lodowato zimne” (*Królowa Śniegu*, t. 1., s. 322). Powagę i racjonalny charakter kobiety podkreśla ponadto formalizm oraz pozbawiony rozrywki tryb życia poddanych, ponieważ w zamku nie odbywały się „nigdy zabawy, choćby baliki misiów, na których mógłby sobie zawiewać wiatr, a niedźwiedzie polarne chodziłyby na tylnych łapach i demonstrowały dobre maniery; nie było nigdy niewinnych zabaw w ząbki i pazurki, ani nawet pogawędek białych lisiczek przy filiżance kawy” (*Królowa Śniegu*, t. 1., s. 322).

Również rzymianka z opowiadania *Psyche* wpisuje się w model pięknych, ale nieczułych kobiet. Otóż, ubogi artysta zachwycił się jej delikatnością, lekkością i pięknem. Stwierdził nawet, że „nigdy jeszcze nie widział kobiety o takiej postaci z wyjątkiem tej z jednego z rzymskich pałaców, którą Rafael namalował jako Psyche. Tak, ta dziewczyna była tam na obrazie, a tu chodziła żywa” (*Psyche*, t. 2., s. 438). Podziwiając swoje dzieło, widział kobietę, jak „stała wykrojona w śniegu i rumieniła się w porannym słońcu” (*Psyche*, t. 2., s. 440). Zgodnie z tezą Ewy Ogłózy, można rzec, że motyw śniegu wywołuje „skojarzenia z bielą, niewinnością, czystością, chłodem, a także opowieścią o lodowatej, lecz bardzo pięknej Królowej Śniegu” (Ogłóza 2012: 38). Beznamiętność i krwiożerczość rzymianki narrator obnażył dopiero w scenie odrzucenia przez nią zalotów artysty, kiedy to „jej piękna twarz miała taki sam wyraz jak znana twarz z kamienia otoczona włosami niby węże” (*Psyche*, t. 2., s. 440-441). Do opowieści, według Ogłózy, wprowadzono kolejną postać mitologiczną, a więc obok Psyche pojawiła się Meduza (Ogłóza 2012: 38). Pierwsze określenie bohaterki po grecku oznacza duszę i odsyła do mitycznej królewny, która „była tak piękna, że poddani modlili się do niej, zapominając o Afrodycie” (Parandowski 1990: 67). Drugie natomiast przywołuje na myśl „potwora o płonących oczach, olbrzymich zębach, wywieszonym języku, mosiężnych szponach i węzowych zwojach, którego spojrzenie zamieniało człowieka w kamień” (Graves 1974: 130). Nagła przemiana pięknego oblicza w szpetne wskazuje, że najprawdopodobniej artysta na początku znajomości idealizował kobietę (Ogłóza 2012: 38).

W baśni ludowej *Świniopas* oraz opowiadaniu *Piękna!* również występują bohaterki, które mają piękne ciała, ale puste wnętrza. Na przykład, cesarska księżniczka sztuczne rzeczy przedkładała nad prawdziwie, gdyż otrzymane przez

księcia prezenty o niebagatelnej wartości, mianowicie – różę i słowika, zignorowała. Kiedy podarował jej różę, z obrzydzeniem i płaczem, zwróciła się do ojca: „A fe, papo! (...) Ona nie jest sztuczna, tylko prawdziwa” (*Świniopas*, t. 1., s. 254). Żywy słowik także nie spełnił jej oczekiwań. Dopiero wytworzone przez świniopasa (w którego wcielił się książę) zabawki, tzn. garnek i grzechotka, do niej przemówiły. Nie cofnęła się wówczas przed pocałowaniem mężczyzny nie dość, że z niższych sfer, to jeszcze brudnego od gnoju. Kala z kolei była „uroczą, zasłuchaną najadą u tego źródła. Jaka była piękna! Coś dla oczu rzeźbiarza, tyle że nie do porozmawiania, no i też nic nie mówiła, w każdym razie bardzo mało” (*Piękna!*, t. 2., s. 298). Co więcej, znaczące w swojej wymowie okazuje się zestawienie miejsca zamieszkania Kali z domem dla lalek. Określenie właśnie, które najlepiej oddaje specyficzność głównej bohaterki, to lalka, a więc „piękna, ale nieinteligentna kobieta” (Dunaj 1996: 454).

Bez wątpienia kobieta fatalna kusi mężczyzn zarówno strojnością, elegancją, wyszukany stylem, jak i wytwornością w sposobie bycia. Złoto w kreacji królowny z *Towarzysza podróży* podkreśla jej majętność, na przykład

do jazdy konnej był z czystego złota, a pejcz, który trzymała w dłoni, wyglądał jak słoneczny promień. Złota korona na głowie była jak gwiazdki na niebie, a pelerynę uszyto z tysięcy przepięknych motyli skrzydeł. A jednak królowna była dużo piękniejsza niż cały jej strój (*Towarzysz podróży*, t. 1., s. 128).

Dostojność i przepych ponadto intensyfikuje towarzystwo przystrojonych drogocennymi kamieniami pań, które pokazywały się „w białych sukniach z jedwabiu i ze złotym tulipaniem w ręką, ozdobione diamentami i rubinami” (*Towarzysz*

podróży, t. 1., s. 128). Królowa Śniegu zaś – nosiła „najdelikatniejszą białą gazę, jakby utkaną z milionów gwiazdzistych płatków. Była bardzo piękna i wytworna” (*Królowa Śniegu*, t. 1., s. 301). Kiedy powoziła sałmami „futro i czapkę miała z czystego śniegu. W saniach stała wyprostowana, wysoka, olśniewająco biała pani” (*Królowa Śniegu*, t. 1., s. 303).

Joanna z kolei przypominała Knudowi królową, gdyż podczas występów nosiła złotą biżuterię, suknię z jedwabnej tkaniny oraz złotą koronę. Dla niego „w Køge nie mieszkała ani jedna panna taka jak ona, a jaka była elegancka!” (*Pod wierzbą*, t. 2., s. 78). Okazały i przestronny pokój śpiewaczki wskazywał na życie w luksusie, którego: „na pewno nie było w całym Køge! Królowa nie mogłaby mieć ładniejszego! Był dywan, firany aż do samej ziemi, prawdziwy fotel obity aksamitem, a dookoła kwiaty i obrazy, i lustro, na które łatwo było wpaść, bo było wielkie jak drzwi” (*Pod wierzbą*, t. 2., s. 78). Tak samo w utworze *Psyche* bohaterka prowadziła wykwiłtne życie, o czym świadczy „bogactwo i przepych ogrodu (basen, „delfiny”, kalie, róże) i wnętrza pałacu (herby, malowidła, lokaje w liberjach, rzeźbione ławki, marmurowe schody, dywany, posągi, mozaiki na podłogach)” (Ogłóza 2012: 38).

W kreacji *femme fatale* nacisk kładzie się na uwodzicielski charakter oraz jego zgubny wpływ na mężczyzn. W obrazie królowny z *Towarzysza podróży* oprócz piękna, okrucieństwa eksponuje się jej demoniczną i mroczną naturę. Nikt nie ma pojęcia o jej konszachtach z trollem, ciężącej na niej kłatwie (z wyjątkiem towarzysza podróży). Poza tym w relacjach z mężczyznami mocno wyróżnia się niedostępnością, dlatego żaden z królewiczów nie potrafił dotąd spełnić jej wymagań, tzn. odgadnąć zagadek. Bohaterka nie kryła bezwzględności, gdy skazywała ich na śmierć, co wyraża jej budzący nastrój grozy ogród:

a tam było strasznie! Na każdym drzewie wisało trzech, czterech królewskich synów, którzy starali się o rękę królowny, ale nie potrafili odgadnąć rzeczy, o które ich pytała. Gdy zawiął wiatr, klekotały kości, aż przerażało to ptaszki, które nie odważały się przylatywać do tego ogrodu; kwiaty były przywiązane do ludzkich kości, a w doniczkach stały trupie głowy i wyszczerzały zęby. To był dopiero ogród, w sam raz dla królowny (*Towarzysz podróży*, t. 1., s. 129).

Warto także dodać, że rozwiązanie przez Johannesesa zagadki, a co za tym idzie – ślub, przejęło ją dogłębnie: „zrobiła się na twarzy blada jak kreda i zadrżała na całym ciele, ale nic jej nie pomogło, bo Johannes zgadł” (*Towarzysz podróży*, t. 1., s. 132). Zamążpójście nie budziło w niej pozytywnych odczuć, ponieważ w rozstrzygający dzień miała na sobie „czarną jak węgiel suknię, jakby szła na pogrzeb” (*Towarzysz podróży*, t. 1., s. 134). Nie dzieląc zachwyty ojca, bohaterka

siedziała jak skamieniała i nie mogła wymówić ani słowa. Wreszcie podniosła się i podała Johannesowi rękę, bo przecież zgadł; na nikogo nie spojrzała, westchnęła tylko głęboko: – Jesteś teraz moim panem. Wieczorem będzie ślub (*Towarzysz podróży*, t. 1., s. 134).

Helga z kolei z utworu *Córka króla moczarów* znacząco różniła się od przeciętnych kobiet. Bohaterka niczym kobieta-wamp „uwielbiała swoimi białymi rękami rozpryskiwać parującą krew zarżniętego konia ofiarnego, z dzikością przegryzała gardło czarnego koguta, którego miał zerżnąć kapłan” (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 212). Brutalny i nieludzki charakter Helgi odzwierciedla nagromadzenie wyrazów nacechowanych negatywnie, jednoznacznie kojarzących się ze zwierzęciem oraz zabijaniem, jak „rozpryskiwać”, „zerżnąć”, „krew”, „przegryźć” oraz „dzikość”. Przybrany ojciec zaślepiony jej urodą nie wierzył w jej gniewną i bezlitosną naturę nawet wtedy, gdy mu groziła:

gdyby nadszedł twój wróg i zarzucił liny na głowice belek na twoim dachu i uniósł go nad izbą, w której byś spał, nie obudziłabym cię, choćbym mogła, bobym tego nie usłyszała! Tak mi jeszcze krew huczy w uchu po tym, jak mnie przed laty spoliczkowałeś! Nie zapomniałam! (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 212).

Niczym modelowa amazonka, ujawniała swoją siłę, mężność oraz męskość, np. „jeździła konno bez siodła, jak zrośnięta z szalejącym w galopie koniem, i nie spadała, nawet jeśli się gryzł z innymi narowistymi końmi” (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 212). Nie dbała o wygląd tak, jak zazwyczaj czynią to kobiety, ponieważ „często rzucała się w ubraniu z urwiska do fiordu i płynęła w silnym prądzie wody” (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 212), a także bez sentymentów ucięła najdłuższe pasmo swoich pięknych, długich włosów, by upleść „z niego cięciwę do swojego łuku” (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 212). Helga zatem posługiwała się bronią jak walczący na polu bitwy wikingowie. Nie było jej stać na odrobinę litości względem młodego kapłana, co dowodzi wymyślane przez nią tortury, np. „żartowała, że powinno się przeciągnąć mu przez kolana linę i przywiązać go do ogonów dzikich wołów” (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 215). Wykrzyczała dodatkowo: „poszczułabym psami, hej, brać go! Gonić przez bagna i przez moczary aż na wrzosowisko! Oj, jakie by to było widowisko! A jeszcze ciekawiej byłoby pędzić w galopie razem z nim!” (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 215). Na uwagę zasługuje fakt, że wiking miał więcej serca od przybranej córki, ponieważ nie chciał, by ksiądz cierpiał taką śmierć. Jednak ona „prosiła o pozwolenie spryskania jego krwią ludzi i wizerunki bogów; trzymała swój lśniący nóż, i gdy jeden z wielkich, ostrych psów, których dość było na podwórzu, przebiegł jej przed nogami, wsadziła mu nóż w bok” (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 215). Serce Helgi, jak ujęła to żona wikinga, było „jak zimna

bryła błota" (*Córka króla moczarów*, t. 2., s. 215), gdyż nie okazywała ani odrobiny miłosierdzia bezbronnyim istotom żyjącym. Kobieta występująca w tym utworze została przedstawiona jako dziewica samostanowiąca o sobie, zimna i niezwiązana z kobiecymi instynktami (Ulanov 1971: 196). W tekście tym, jak ujęła to Waleria Sabina Świtała, bohaterka jest splamiona *moczarowym piętnem* oznaczającym „ukryte kobiece pragnienia i lęki, coś co zniewala i zarazem uwalnia, coś bliskiego, osobistego i jednocześnie nieznanego” (Świtała 2015: 13).

Inna bohaterka, czyli Psyche, jak typowa kobieta fatalna, oczarowała artystę swoim uśmiechem niemożliwym do odtworzenia. Jednak o wiele większe wrażenie zrobił na nim jej wzrok, którego „nie dałoby się oddać; przecudne spojrzenie, którym patrzyła na młodego artystę, było czymś, co go unosiło, uszlachetniało i – miażdżyło” (*Psyche*, t. 2., s. 439). Bohaterka w pełni nim owładnęła, tak że podczas tworzenia nie mógł się skoncentrować. Czuł, jak

kamień zaczął przeistaczać się w ciało, w cudną postać Psyche, piękną jak odbicie w jej pierwotnym Boga. Ciężki kamień zdawał się kołysać, tańczyć, jakby muskana przez powietrze urocza Psyche z niebiańsko niewinnym uśmiechem odbijała się w sercu młodego artysty (*Psyche*, t. 2., s. 439).

Artysta przepojony pożądliwym pragnieniem kobiety, zapomniał o Bogu „dla niej, dla jej obrazu w marmurze, dla postaci Psyche” (*Psyche*, t. 2., s. 440). Uwiedziony przez bohaterkę wyjawiał jej swoje uczucia:

chwycił jej rękę, przycisnął ją do ust; nie ma róży, która byłaby tak samo delikatna, ale z tej róży strzelił ogień, przeszył go, i zawładnęło nim uniesienie; z ust posypały się

słowa, nawet o tym nie wiedział – czy krater wie, że wyrzuca lawę? I wyznał jej swoją miłość (*Psyche*, t. 2., s. 440).

Kobieta jednak ukazała wówczas swoje prawdziwe oblicze, z subtelnej i kruchej nagle zmieniła się w zimną i okrutną: „stała zaskoczona, dotknięta, dumna, pełna pogardy, ba, z wyrazem twarzy, jakby dotknęła wilgotnej, oślizgłej żaby; policzki pokrył rumieniec, usta pobladły, w oczach miała ogień, a mimo to były czarne jak mrok nocy” (*Psyche*, t. 2., s. 440). Bezwzględność i bestialskość potęgują eksklamacje: „Szaleńcze! (...) Precz stąd!” (*Psyche*, t. 2., s. 440). Karin Sanders stwierdziła, że

niebezpieczna metamorfoza młodej Psyche w Meduzę wywołuje u naszego cnotliwego bohatera wybuch wypartej seksualności, opisaney w charakterystyczny anderse-nowski sposób jako orgazmiczną erupcję krateru wulkanicznego przepełnionego płonąca lawą. To pragnienie ostatecznie rzuca go w grzeszną noc i ostatecznie niszczy go, ponieważ nie może uwolnić się od swojej tajemnicy, tego „węża”. W namiętą noc „grzeszy” z kobietami z kampanii, które, jak twierdzi przyjaciel artysty, są równe uko-chanej kobiecie z marmuru, ponieważ „obie są córkami Ewy” (Sanders 2005: 54).

Psyche więc przyczyniła się do psychicznego wyniszczenia bohatera oraz jego zguby, ponieważ „drżał, dwie ciężkie łzy spadły na jego śmiertelnie blade policzki, trawiła go gorączka; leżał w łóżku, złożony, jak mówiono, śmiertelną chorobą” (*Psyche*, t. 2., s. 444). Porzucił karierę artystyczną i zdecydował się wieść ascetyczne życie, o czym świadczy cytat: „dziecko stało się sługą kościoła, młody artysta pożegnał świat, poszedł do klasztoru” (*Psyche*, t. 2., s. 444).

Również rzeźbiarz z utworu pt. *Piękna!* dał się zwieść urokowi kobiety, a w efekcie ponieść uczuciom. Podobnie, jak w przypadku artysty, ogromną rolę odegrało spojrzenie boha-

terki: „tych dwoje oczu płonących tego wieczoru dla niego skrywały skarby, skarby ducha i serca, wielkie jak wszystkie wspaniałości Rzymu. A gdy opuścił towarzystwo – cóż, znikł, zatracił się w oczach tej panny” (*Piękna!*, t. 2., s. 298). Błyszczące oczy Kali „miały władzę! »Są błękitne jak morska woda, spokojna, głęboka woda« – tak myślał młody człowiek. I w tej głębi utknął na dobre” (*Piękna!*, t. 2., s. 299). Nagromadzenie takich czasowników, jak: „zatracił się”, „utknął”, „nie odpuszczało”, „wypełniało”, „zawładnęło”, „panowało”, wskazuje na to, że kobieta urzekła mężczyznę, odbierając mu zdolność racjonalnego myślenia. Otóż, oślepiiony jej blaskiem, nie zauważał prymitywizmu matki oraz braku inteligencji Kali. Złudne piękno, nie odpuszczało Alfreda:

wypełniało go, zawładnęło nim i nad nim panowało. Piękno promieniowało z całej postaci Kali, z jej spojrzenia, z kącików ust, nawet ruchów jej palców. Alfred o tym mówił, on, rzeźbiarz, znał się na tym, mówił tylko o niej, myślał tylko o niej (*Piękna!*, t. 2., s. 300).

Krótko mówiąc, na rzeźbiarza rzuciła „urok forma, patrzył na futerał, a nie na to, co w środku, i było to nieszczęście, wielkie nieszczęście w małżeństwie” (*Piękna!*, t. 2., s. 300).

Forma tak samo zaślepiła artystę z utworu *Psyche*, który po przykrych doświadczeniach spostrzegł, że „sztuka to czarodziejka, która nas uczy próżności i ziemskich zachcianek, jesteśmy fałszywi wobec samych siebie, fałszywi wobec przyjaciół, fałszywi wobec Boga, nosimy w sobie węża, który cały czas mówi: »Posmakuj, a będziesz niby Bóg«” (*Psyche*, t. 2., s. 444). Obaj twórcy zatem zwiedzeni pięknem ciała przestali zwracać uwagę na to, co ukryte, niedostępne każdemu człowiekowi, a konkretniej – duszę. Zarówno artysta, jak i Alfred, w końcu dotarli do prawdziwych wartości. Pierwszy z nich, pod wpływem wielkiego cierpienia, „zrozumiał samego siebie,

znalazł drogę do prawdy i spokoju. W kościele było boskie światło i czystość” (*Psyche*, t. 2., s. 444). Jak również z powodu odrzucenia przez kobietę, którą później powiązał z siłami zła. Przez nią zatracił się w popędach i odrzucił Boga, co potwierdzają wykrzyknienia: „diabeł istnieje! Uosobiony! Dzisiaj go zobaczyłem! – mruczał. – Kiedyś podałem mu palec, a on chwycił całą moją rękę!” (*Psyche*, t. 2., s. 445). Drugi zaś – doświadczywszy miłości. Po uwolnieniu się spod uroku zauważył piękną duszę Zofii i zrozumiał:

rzeczywiście, zakochałem się w pięknym posagu, który ożywał w moich ramionach, ale dopiero teraz znalazłem i zdobyłem bratnią duszę, taką, którą zsyła niebo, aniola, który czuje tak jak ja, myśli tak jak ja, podnosi mnie kiedy cierpię. Zjawiłaś się ty, Zofio! Nie w pięknej formie, nie w blasku, ale dobra, piękniejsza nawet niż trzeba! Istota rzeczy jest istotą rzeczy! (*Piękna!*, t. 2., s. 302)

Artysta z utworu *Psyche* z kolei tuż przed śmiercią uświadomił sobie, że dusza, która tkwi w człowieku, jest nieśmiertelna i skierował swoje myśli ku wielkiemu i wspaniałemu Bogu, co wynika z fragmentu:

Psyche, która jest we mnie, nigdy nie umrze! Żyć z tą świadomością? Czy niepojęte może istnieć? Tak, tak! Niepojęte jest moje ja, niepojęty jesteś Ty, Boże! Cały Twój świat niepojęty, cud potęgi, wspaniałości – miłości! (*Psyche*, t. 2., s. 446).

Piękno kobiet fatalnych w przypadku obu rzeźbiarzy jest symbolem ziemskich uciech, formy, która prowadzi do zguby. Nieszczęście jednak sprawiło, że odnaleźli duchowe wartości, otworzyli oczy na to, co nieziemskie. Książę z baśni ludowej pt. *Świniopas*, który podobnie jak wcześniej omawiani mężczyźni, oprzytomniał i zdał sobie sprawę z tego, czym jest prawdziwe piękno. Prymitywizm księżniczki dostrzegł

dopiero wtedy, gdy dla zabawek pocałowała brudnego i trącącego chlewem świnopasa. Księcia natomiast odrzuciła, choć pochodził z tego samego środowiska, a także podarował jej o niebagatelnej wartości prezenty. Kiedy cesarz obrzydzony widokiem spoufalającej się ze świniopasem córki wygnał ją z królestwa, wówczas bohaterka żałowała, że nie wzięła księcia za męża. Mężczyzna natomiast, zdawszy sobie sprawę z hipokryzji bohaterki, wzgardził nią, o czym świadczy cytata: „nie chciałaś uczciwego księcia. Nie poznałaś się na róży i na słowiku, ale świniopasu mogłaś całować, żeby dostać zabawkę. A teraz dobrze ci tak!” (*Świniopas*, t. 1., s. 257).

Wątek uwolnienia spod uroku kobiety i pojawienia się krytycyzmu obecny jest także w *Szłafmycy starego kawalera*. Anton również był zaślepiony urodą Molly, która zapewniała go o głębokim przywiązaniu, ale w rzeczywistości go nie kochała. Anton poznał jej prawdziwe uczucia, dopiero wtedy, gdy nie przyjęła jego oświadczyn: „wierz mi, mam dla ciebie ciepłe myśli, ale nigdy cię nie kochałam tak, jak teraz wiem, że można kochać drugiego człowieka. Musisz to zrozumieć! Żegnaj, Anton!” (*Szłafmyca starego kawalera*, t. 2., s. 175-176). Ogrom cierpienia spowodowanego odrzuceniem oddają chociażby eksklamacje: „jestem zniszczony i zniszczę wszystko, co mi ją będzie przypominać, pani Holle, pani Wenus, ty poganko! Wyłamię, wyrąbuję tę jabłoń, wyrwę ją z korzeniami! Już nigdy więcej nie zakwitnie i nie urodzi owoców!” (*Szłafmyca starego kawalera*, t. 2., s. 176). Po tych słowach „sam był zniszczony i leżał w łóżku rozpalony gorączką” (*Szłafmyca starego kawalera*, t. 2, s. 176). Dopiero na łożu śmierci, podobnie jak artysta z utworu *Psyche*, uwolnił się spod idealnego obrazu Molly, zauważając, że „prawdziwa piękność to piękność świętej Elżbiety, opiekunki i bohaterki kraju, pobożnej księżnej Turynгии, której dobre uczynki sławiły w podaniach i legendach tyle miejsc tej krainy; w kaplicy wisiał wizerunek

Elżbiety otoczony srebrnymi lampkami. Ale ona w ogóle nie była podobna do Molly” (*Szlafmyca starego kawalera*, t. 2., s. 174).

Destrukcyjny wpływ na mężczyzn miała też kobieta występująca w utworze *Pod wierzbą*. Joanna, ogólnie rzecz biorąc, oczarowała Knuda nie tylko zmysłowością, ale i syrenim głosem. Epitet „syreni” nawiązuje do stworów chthoniczno-akwaticznych, które zamieszkiwały Wyspę Syren i kusiły śpiewem marynarzy. Po ich uwiedzeniu wysysały z nich krew i martwych wyrzucały na brzeg morza. Zarówno u Owidiusza, jak i w wierzeniach ludowych czarujący i przepiękny głos syren wabił i zanęcał „swym śpiewem marynarzy, niekiedy młodzieńców, nawet dziewczyny, doprowadzając ich wszystkich do zguby czy śmierci” (Wałęciuk-Dejneka 2018: 586-587). Joanna również nęciła zmysły Knuda, o czym świadczą jej teatralne ruchy sprawiające, że zdawała się bliska, a zarazem niedosiężna: „pofrunęła ku [Knud – wyj. S. K.] niemu, jakby chciała go pocałować; nie zrobiła tego, ale niewiele brakowało” (*Pod wierzbą*, t. 2., s. 78). Na propozycję małżeństwa śmiertelnie zbladła, a następnie „puściła jego rękę i powiedziała z powagą i smutkiem: – Nie unieszczęśliwiał siebie i mnie, Knud! Na zawsze pozostanę dla ciebie dobrą siostrą, na której będziesz mógł polegać, ale nic więcej” (*Pod wierzbą*, t. 2., s. 81). Nakaz, by mężczyzna zdusił w sobie uczucie, które mogłoby im zaszkodzić, wskazuje, że kariera dla kobiety samodzielnej i niezależnej stała wyżej niż miłość. Jak wiadomo, ślub śpiewaczki z biednym czeladnikiem uznano by za mezalians, dlatego prosiła go, by był „grzeczny i rozsądny jak wtedy, gdy bawiliśmy się pod wierzbą!” (*Pod wierzbą*, t. 2., s. 81). Jak zawodowa aktorka zataiła przed macochą właściwy temat rozmowy: „Knud jest wstrząśnięty tym, że wyjeżdżam – powiedziała Joanna. – Bądź mężczyzną! – I pogłaskała go po ramieniu, jakby mówili tylko o podróży, o niczym więcej” (*Pod*

wierzbą, t. 2., s. 80). Mężczyzna rzeczywiście wpadł w rozpacz, gdy dowiedział się o jej zaręczynach. Targany nieszczęśliwą miłością w mroźną noc, „umarł, zamarł – pod wierzbą” (*Pod wierzbą*, t. 2., s. 88). Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że Knudowi nie udało się zdjąć uroku rzuconego przez Joannę. Nawet przed śmiercią, mimo zadanego przez nią bólu, widział w marzeniach kobietę czystą, dobrą i niewinną, choć w rzeczywistości była zimną i nieczułą *femme fatale*.

Reasumując, kobieta fatalna w baśniach Andersena jest piękna, bezlitosna, uwodzicielska, destrukcyjna oraz niedosiężna. Cechuje ją niezależność oraz samostanowienie o sobie. W stosunkach z mężczyznami przedstawia się ją jako obojętną, mrozącą krew w żyłach i bezwzględną, bo ich uwodzi, a potem pozbawia „sił życiowych”. W takim razie była i ciągle jest diametralnym przeciwieństwem „dobrej” kobiety biernie akceptującej poczęcie, macierzyństwo, domostwo, kontrolę i dominację mężczyzn (Allen 1983: 4). Biorąc pod uwagę kontekst społeczno-kulturowy XIX wieku na tle epok wcześniejszych, nawet od średniowiecza, przez renesans, barok i oświecenie, można zauważyć, że teraz umocniły się tendencje i ruchy emancypacyjne. Walka kobiet o niezależność i traktowanie na równi z mężczyznami zawsze prowadziła do konfliktu ze społeczeństwem kurczowo trzymającym się wizji kobiety jako anioła stojącego na straży domowego ogniska, a teraz to się tylko nasiliło. W publicystyce propagującej tradycję podległości kobiety i jej ograniczenia się do działań w kręgu domowym, utworach literackich czy działach sztuki tamtego okresu samodzielna i niezależna, pewna siebie kobieta szybko przemieniła się w wampira, potwora, węża, ładacznicę lub nawet Szatana, gdyż sprzeciwiała się utartym konwenansom. Demonizacja kobiety, tzn. ocena w kategoriach wrogości, grzeszności i zagrożenia, „może też wynikać z poczucia małej wartości własnej mężczyzny oraz lęku przed

niesprawdzeniem się w roli męskiej” (Imieliński 1989: 117). W baśniach i opowieściach Andersena bez wątpienia pojawia motyw lęku mężczyzny przed zmianą patriarchalnego modelu społeczeństwa, a ściślej ujmując – przed poddaniem się męczyzny dominacji kobiety (Sanders 2005: 68).

Jednak *femme fatale* nie jest postacią jednoznacznie negatywną. Małgorzata Łuczyńska-Hołdys po przebadaniu XIX-wiecznej poezji angielskiej doszła do wniosku, że bohaterka tego typu bywa uosobieniem kobiecej siły, autonomii oraz elegancji. Z jednej strony okazuje się muzą i natchnieniem poety, a z drugiej – osobą sprzeciwiającą się stereotypowym rolom narzucanym przez wrogo nastawione do zmian społeczeństwo. Poza tym, można zauważyć, że pod przykrywką *femme fatale* ukrywa się kobieta walcząca z ideą podporządkowywania się mężczyźnie, zazwyczaj rezygnująca z małżeństwa (Nowara 2006: 28)². Niejednokrotnie naraża się na ostracyzm społeczny, ponieważ zakłócając zastany ład, staje się niebezpieczna dla wspólnoty. Według pewnych ujęć badawczych nie ulega wątpliwości fakt, że kobiety demoniczne nie tylko w literaturze, ale i w malarstwie stoją w opozycji do zastanego chrześcijańskiego ideału kobiety, tj. skromnej i posłusznej Marii spełniającej się w roli matki Jezusa (Łuczyńska-Hołdys, 2013: 1) – jednak w innych ujęciach antropologii biblijnej i chrześcijańskiej kobieta jest jako osoba ludzka, jak i mężczyzna, „obrazem Boga” [Rdz 1,27], mając taką samą jak on godność i wartość metafizyczną, zaś „posłuszeństwo” Marii matki Jezusa ujmowane jest wówczas jako świadoma

² Nina Nowara zauważyła, że „społeczna alienacja oraz stylizacja na postać zwierzęcą to inne, charakterystyczne cechy tej literackiej konstrukcji – kobiety fatalne są rozwiedzione, owdowiałe bądź po prostu stanu wolnego, często także przedstawiane są jako kot lub żmija, co podkreśla ich animalizm oraz zmysłowość” (Nowara, 2006: 28).

decyzja, by oznajmioną wolę Boga w duchu własnej wolnej woli przyjąć [Łk 1].

BIBLIOGRAFIA

Podmiotowa:

Andersen H. Ch., *Baśnie i opowieści*, przeł. B. Sochańska, t. I: 1830-1850, Poznań 2006.

Andersen H. Ch., *Baśnie i opowieści*, przeł. B. Sochańska, t. II: 1852-1862, Poznań 2006.

Przedmiotowa:

Allen V., *The Femme Fatale: Erotic and Fatal Muse*, Troy, New York 1983.

Bielak A., *Kobieta jako więzień konwencji. Kształtowanie etosu życiowego wobec współczesnych uwarunkowań i stereotypów*, „Acta Humana” 6 (1/2015), s. 107-108.

Goik M., *Kobiety w literaturze*, Warszawa – Bielsko-Biała 2009.

Graff A., *Świat bez kobiet*, Warszawa 2001.

Graves R., *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1974.

Imieliński K., *Seksuologia. Mitologia, historia, kultura*, Warszawa 1989.

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1997.

Lasoń-Kochańska G., *Gender, Queer i dorastanie – Baśnie Hansa Christiana Andersena*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 59-71.

Lew-Starowicz Z., *Seks partnerski*, Warszawa 1983.

Łuczyńska-Hołdys M., *Soft-Shed Kisses: Re-Visioning the Femme Fatale in English Poetry of the 19th Century*, Newcastle upon Tyne 2013.

Majewski M., *Samson i Dalila – mężczyzna i kobieta wobec pokusy złego wykorzystania swej siły*, „Biblia krok po kroku” 2013, nr 43, s. 3.

Nadolna A., *Kobieta fatalna: „Błogosławiona bądź mi i przekłeta...”: o modernistycznej wizji miłości i kobiety*, „Obyczaje” 2003, nr 14, s. 19.

Nowara N., *Motywy kobiety fatalnej w wybranych utworach Gerharta Hauptmanna*, [w:] *Gerhart Hauptmann: w sześćdziesiątą rocznicę śmierci*, red. G. Szewczyk, Katowice 2006, s. 27-44.

Ogłóza E., *Motywy mitologiczne (i nie tylko) w „Psyche” Hansa Christiana Andersena i „Iselin i wilkołaku” Torill Thorstad Hauger*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” 2012, t. 21, s. 36-57.

Parandowski J., *Mitologia*, Poznań 1990.

Præstgaard Andersen L., *The Feminine Element – And a Little About the Masculine Element in H. C. Andersen’s Fairy Tales*, [w:] *Hans Christian*

- Andersen. *A Poet in Time*, red. J. de Mylius, A. Jørgensen, V. Pedersen, Odense 1999, s. 501-514.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974.
- Sanders K., *Nemesis of Mimesis: The Problem of Representation in H. C. Andersen's „Psychen”*, [w:] *Hans Christian Andersen*, red. H. Bloom, Filadelfia 2005, s. 51-74.
- Skogemann P., *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, przeł. Piotr Billig, Warszawa 2003.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 1265.
- Świtała S. W., *Dziewczynki i kobiety na drodze do samorealizacji. Wokół modeli kobiecości w baśniowej twórczości Hansa Christiana Andersena*, „Literatura Ludowa” 2015, nr. 6, s. 3-13.
- Ulanov A. B., *The Feminine in Jungian Psychology and in Christian Theology*, Evanston 1971.
- Wałęciuk-Dejneka B., *Kobiety-ryby: ludowe wyobrażenia syren*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2018, t. 16, nr 2, s. 586-587.
- Wolff T., *Structural forms of the feminine psyche*, przeł. P. Watzlawik, Zurich 1956.

Femme fatale in the fairytale work of Hans Christian Andersen

Summary: The article focuses on the vision of the fatal woman depicted in the fairy tales and stories of Hans Christian Andersen. The point of reference were three forms of the myth of *femme fatale*, namely – demonic femininity, destructive femininity and blind femininity. In the Danish texts, which are a reservoir of archetypal female figures, it is easy to find dominant women and lead men to ruin. However, their dual nature and attractive-repulsive qualities are never used in a spicy-seductive direction. The following works were analyzed and interpreted: *The Travelling Companion*, *The Marsh King's Daughter*, *The Snow Queen*, *The Swineherd*, *Under the Willow-tree*, *The Old Bachelor's Nightcap*, *Beauty of Form and Beauty of Mind*, *The Psyche*, in which the protagonists are distinguished not only by their exceptional beauty, but also by their dark soul.

Keywords: *femme fatale*, woman, devilry, man, destruction, fairy tales

Radosław Maziarz

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

**Lunfardyzmy w tłumaczeniu na język polski
na przykładzie powieści *Rayuela*
Julio Cortáзара**

Uwagi wstępne

Powieść *Rayuela*, wydana w Polsce pod tytułem *Gra w klasy*, uznawana jest za największe dzieło literackie w niezwykle bogatym dorobku wybitnego argentyńskiego pisarza, tłumacza i filozofa Julio Cortáзара (ur. 1914, zm. 1984). Opublikowana w 1963 roku książka wyróżnia się niespotykaną dotąd, eksperymentalną strukturą i nietypowym sposobem czytania następujących po sobie rozdziałów, o których kolejności lub nawet całkowitym pominięciu każdorazowo decydować może sam czytelnik. Alternatywny sposób poznawania treści według różnego klucza ("z tej strony" lub "z różnych stron") sprawia, że każda kolejna próba zmierzenia się z Cortazarowskim dziełem oferuje inny przebieg akcji i inne zakończenie powieści. Cechą charakterystyczną *Gry w klasy* jest również innowacyjny język. Innowacyjność ta przejawia się, jak zauważa Gaszyńska-Magiera (1997: 13), na poziomie składni (np. urwane zdania, niezgodne z regułami tradycyjnej gramatyki) oraz leksyki (neologizmy, słowa zmodyfikowane, wtrącenia obcojęzyczne, liczne gry słowne, fikcyjny język gliński, w którym w całości napisany jest jeden z rozdziałów).

Powieść obfituje w słowa i zwroty typowe dla obszaru La Plata, czyli estuarium powstałego z połączenia rzek Parana i Urugwaj, uchodzących do Oceanu Atlantyckiego. Nad La Platą położone są stołeczne miasta Argentyny oraz Urugwaju – kolebka lunfardo, unikalnego zjawiska językowego, stanowiącego obiekt badawczy niniejszej pracy.

Geneza i charakterystyka lunfardo

Lunfardo jest niezwykle produktywną i kreatywną gwarą miejską o niezwykle żywotności. Narodziło się końcem XIX i na początku XX wieku w biednych i zaniedbanych dzielnicach Buenos Aires, lecz z czasem jego użycie rozciągnęło się również na miasta Rosario oraz urugwajskie Montevideo. Jak stwierdza Nowak (2010: 47-53) lunfardo wykształciło się wraz z napływem imigrantów, przede wszystkim z Europy, uciekających od głodu i ubóstwa, szukających lepszego życia w prężnie rozwijającej się argentyńskiej metropolii. Rozwojowi lunfardo sprzyjał zatem gwałtowny rozwój demograficzny obszarów La Plata, jaki nastąpił po 1870 roku wraz z urbanizacją i industrializacją regionu. Według danych, które przywołuje Kailuweit (2006: 295), liczba ludności aglomeracji Buenos Aires zwiększyła się z 1,7 mln w 1869, kolejno do 3,9 mln (1895), 7,9 mln (1914), by ostatecznie osiągnąć liczbę 13 milionów mieszkańców w 1940 roku, z czego niemalże połowę stanowili imigranci. Najlichnieszą grupę ludności napływowej tworzyli przybysze z Włoch (szacuje się, że ok. 30-40% słownictwa lunfardo jest pochodzenia włoskiego), a także Hiszpanie, Niemcy, Polacy, osoby pochodzenia francuskiego, brytyjskiego, syryjskiego oraz libańskiego. Imigranci osiedlali się głównie w podmiejskich dzielnicach Buenos Aires. Poszczególne języki, dialekty, gwary, żargony i slangi używane przez europejskich imigrantów mieszały się z lokalnymi wa-

riantami języka hiszpańskiego, co miało decydujący wpływ na narodziny i późniejszy rozwój lunfardo. Gobello (1972: 63) określa lunfardo mianem języka wyjątkowej epoki w dziejach aglomeracji Buenos Aires, naznaczonej imigracją i kosmopolitycznym charakterem stolicy. Lunfardo jest wyrazem, nośnikiem i impregnatem "smaku", ducha i miejskiej atmosfery *Baires* (jak zwykle się popularnie określać stołeczne miasto) oraz różnorodności i mentalności jego mieszkańców. Językowa specyfika lunfardo stanowi barierę komunikacyjną dla obcokrajowców, nierzadko też dla natywnych mieszkańców *Capital Federal*.

W literaturze przedmiotu wyróżnić można dwie odmienne koncepcje genezy lunfardo. Pierwszą z nich reprezentował jeden z największych propagatorów gwary, José Gobello (1972: 1) który twierdził, że początkowo lunfardo powiązane było przede wszystkim ze środowiskiem przestępczym. W opinii Gobello lunfardo było pierwotnie środkiem komunikacji świata kryminalnego, funkcjonowało też jako gwara więzienna, której naturalnym środowiskiem były owiane złą sławą przedmieścia Buenos Aires. Z biegiem czasu – jak czytamy z kolei u Martorell de Laconi (1996-97: 654) – ta specyficzna odmiana języka wykroczyła daleko poza sfery kryminalne i zaabsorbowana została przez pozostałe warstwy społeczne i miasta Argentyny, osiągając status mowy potocznej będącej w powszechnym użyciu. Współczesne badania językoznawcze zrywają jednak z mitem lunfardo jako językiem przestępców, nadając mu inny kierunek rozwoju. Kailuweit (2006: 296-299) stwierdza, że genezy lunfardo należy prymarnie szukać w niższych warstwach społecznych, w *arrabales* argentyńskiej stolicy, a dopiero później, w następstwie naturalnego biegu rzeczy, w środowisku przestępczym, które po prostu zakorzeniło się w tych warstwach. Pod pojęciem *arrabales de Buenos Aires* (przedmieścia Buenos Aires, arra-

bal) należy rozumieć przede wszystkim biedniejsze, zmarginalizowane obszary zamieszkiwane przez osoby o niskiej pozycji społecznej, a nie peryferia miasta w rozumieniu geograficznym. Zróżnicowany etnicznie arrabal, w którym osiedliła się w dużej mierze ludność napływowa i będący miejscem kulturowej hybrydy sprzyjał dynamicznym relacjom społecznym oraz kształtowaniu się i żywotności lunfardo. Przyczyn utożsamiania lunfardo pierwotnie ze światem kryminalnym upatruje Conde (2010: 225) w dwóch faktach: termin *lunfardo* wywodzi się od włoskiego *lombardo*, oznaczającego w dialekcie rzymskim złodzieja. Doprowadziło to do błędnych założeń i wniosków, które powielane były przez językologów przez długi czas. Wspomniany już Oskar Conde, czołowy argentyński badacz lunfardo, wymownie określa to zjawisko mianem “grzechu pierworodnego”. Pierwszym obiektem badań pod kątem lunfardo byli przestępcy, więźniowie oraz policjanci, co również nie pozostało bez wpływu na zaetykietowanie go jako fenomenu stricte kryminalnego. Ostatecznie Conde (2017: 3) charakteryzuje lunfardo jako inwentarz leksykalny, którego funkcją jest reprezentacja świata przy użyciu wyrażeń o odcieniu niedostępnym dla języka standardowego. Pokażną część lunfardyzmów to określenia osób oraz ich fundamentalnych potrzeb życiowych (jedzenie, picie, spanie, rozrywka) oraz zjawisk związanych z relacjami międzyludzkimi (kwestie finansowe, mieszkaniowe, handel, uzależnienia, prostytucja, itp.).

Specyfika lunfardo tkwi – jak podkreśla Kailuweit (2005: 294) – w heterogeniczności jego słownictwa, którego komponentami są wyrazy pochodzące z języków, którymi władali imigranci wymieszani z lokalną ludnością: włoskiego, caló, angielskiego, portugalskiego, niemieckiego, jidis, polskiego, a także afrykanizmy, galicyzmy oraz brazylianizmy. Leksykę lunfardo zasiliły również języki aborygeńskie: ke-

czua, guarani i mapucze. Zapożyczenia stanowią najważniejszy mechanizm tworzenia lunfardyzmów, wiele z nich przeszło – nierzadko całkowitą – transformację w stosunku do pierwowzoru, zarówno na poziomie znaczenia, jak i formy¹. Wiele lunfardyzmów to standardowe hiszpańskie słowa czytane wspak lub z poprzestawianymi sylabami (zjawisko to określane jest mianem *vesre*). Lunfardo imponuje swoim polisemicznym charakterem (warianty znaczeniowe mogą się od siebie znacząco różnić i określać zjawiska nie mające ze sobą nic wspólnego) oraz dużym potencjałem metaforycznym i ekspresyjnym.

Uzasadnione wydaje się pytanie o miejsce lunfardo w systemie języka hiszpańskiego. Leksyka lunfardo wyraźnie różni się od współczesnej hiszpańszczyzny i – co należy zdecydowanie podkreślić – nie jest również, w żadnym wypadku, tożsama z południowoamerykańskim dialektem *español rioplatense*, występującym na tym samym obszarze. Nie może być jednak postrzegane jako odrębny język, gdyż – jak zauważa Conde (2010: 224) – bazuje na mechanizmach morfologicznych oraz składni standardowego języka hiszpańskiego. Błędne jest również traktowanie lunfardo w kategoriach dialektu, gdyż nie posiada ono uwarunkowanych terytorialnie osobliwości na poziomie fonetycznym, jak to jest w przypadku dialektów. Lunfardo tworzą w głównej mierze czasowniki, rzeczowniki oraz przymiotniki, brak jest natomiast przymków, zaimków, spójników czy przysłówków. Za Guillermo Sajdak (2013: 116) dodać możemy, że współcześnie lunfardyzmy zasilają zasób leksykalny argentyńskich, czyli wyrazów

¹ Na przykład *papirusa*, wyraz polskiego pochodzenia, którym pierwotnie określano bardzo atrakcyjną fizycznie, młodą kobietę, a z czasem także prostytutkę. Genezy tego należy szukać w fakcie, że prostytutki, nierzadko pochodzące właśnie z Polski, po wyświadczonej usłudze seksualnej miały w zwyczaju prosić swoich klientów o poczęstowanie papierosem.

należących do codziennego, potocznego języka hiszpańskiego używanego przez mieszkańców Argentyny. Lunfardo przypisuje się status gwary (bądź żargonu), która funkcjonuje niejako integralnie i równolegle do pozostałych wariantów języka hiszpańskiego.

W roku 1962 z inicjatywy José Gobello powołano do życia *Academia Porteña del Lunfardo*, instytucję z siedzibą w Buenos Aires, której celem jest między innymi prowadzenie badań naukowych nad lunfardo, promowanie go w literaturze, muzyce, kulturze, historii, architekturze, jak również kultywowanie pamięci o autorach (pisarzach, śpiewakach, tekściarzach, kompozytorach, tancerzach) tworzących w tej odmianie języka hiszpańskiego². W opinii Conde (2017: 1) założenie Akademii dało asumpt do uwolnienia lunfardo spod (niesłusznie nałożonego, o czym już wspomnieliśmy) jarzma środowiska kryminalno-policyjnego i uczynienia go przedmiotem intensywnych zainteresowań współczesnych językoznawców. Formą ekspresji, która obficie czerpała z repertuaru lunfardo było słynne, cieszące się ogromną popularnością na całym świecie tango argentyńskie, reprezentowane przez licznych śpiewaków na czele z Carlosem Gardelem, pionierem tanga śpiewanego, twórcą złotej ery tanga. To właśnie tangu – jak stwierdza Giménez Folqués (2019: 45) – lunfardo zawdzięcza swój społeczny awans. Teksty tanga pozwoliły na asymilację lunfardyzmów w standardowym języku hiszpańskim.

Tekst cortazarowskiej powieści stanowi interesujący przedmiot badań komparatystycznych hiszpańskiego pierwowzoru z polskim, niezwykle udanym przekładem zrealizowanym w 1968 roku przez Zofię Chądzyńską, cenioną popularyzatorkę i tłumaczkę literatury iberoamerykańskiej,

² <https://www.lunfardo.org.ar/la-institucion/mision/> (dostęp: 1.08.2019).

w tym Borgesa i Cortázar. Podobną próbę badawczą podjęła w swojej hiszpańskojęzycznej pracy Nowak-Michalska (2017), uwzględniając również inne przykłady lunfardyzmów.

Analiza wybranych lunfardyzmów

Bogaty inwentarz leksykalny lunfardo tworzą przede wszystkim unikalne określenia osób, ich codziennych, rutynowych czynności, sposobów zachowania, przyzwyczajzeń i relacji z innymi ludźmi. Naszą analizę zaczniemy od bardzo pospolitego w Argentynie, poufatego określenia *pibe*, które pozwala odnieść się w sposób serdeczny i nieskrępowany, a zarazem daleki od kurtuazji do osoby, z którą łączą nas bliskie, przyjacielskie więzi, uwzględniając przy tym jej młody wiek, co jest najistotniejszym komponentem znaczenia. Na przykład:

- La hora justa, casi nada pedís, **pibe** - dijo Oliveira, bostezando - [s.45]
 - Odpowiednia pora... Bagatelka, **synku** - ziewnął Oliveira. [s.46]

Te falló, **pibe**, qué le vas a hacer! [s.103]
 Nie udało ci się, **bracie**, cóż robić! [s.109]

[...] enterándose de que el **pibe** Hermida estaba en París [...] [s.125]
 [...] wszystko po to, żeby dowiedzieć się, że **mały** Hermida jest w Paryżu [...] [s.134]

Słowo *pibe* oznacza chłopczyka, chłopaka, kolegę, osobę młodą, określenie to wyraża duży stopień zażyłości i odczuwanej sympatii, może mieć też jednak protekcyjne brzmienie. Wykładnię w języku polskim stanowią przede wszystkim relacje rodzinne, a mianowicie nazwy pokrewieństwa – okre-

ślenia członków najbliższej rodziny: *synek* oraz *brat*. Kategoria koligacji rodzinnych odzwierciedla emocjonalną relację bliskości, jaka zachodzi pomiędzy rozmówcami i niweluje dzielący ich dystans komunikacyjny. Podobny efekt uzyskano stosując atrybut *mały*, za pomocą którego w kulturze języka polskiego zwyczajowo odnosimy się do osoby o statusie młodzianina, z którym łączą nas relacje nie wymagające żadnych oficjalnych form grzecznościowych, co w pełni koresponduje z brzmieniem pierwowzoru. Żeńska forma *piba* posiada odcień znaczeniowy południowoamerykańskiej “muchacha”, czyli dziewczyny, panny, służącej. Chądzyńska wydobyła jednak z oryginału jego rzeczywistość (wprawdzie nieco słabiej rozpoznawalną na poziomie tekstu, lecz doskonale czytelną dla znawcy realiów i obyczajowości portu w Buenos Aires) intencję, a mianowicie wskazanie na fakt, że dana osoba trudni się nierządem, co w przekładzie w bardzo dosadny i mocniejszy niż w pierwowzorze sposób zaznaczyła tłumaczka. Na przykład:

[...] con lentos y el pelo planchado y cuello duro, un aire de hortera abominable, bailando con una **piba** diquera. [s.78]
 [...] w okularach, z gładko przylizanymi włosami i w sztywnym kołnierzyku, z miną obrzydliwego subiekta, który tańczy z portową **dziwką**. [s. 82]

Określenie *che* posiada obiekt odniesienia zbliżony do omówionego gwarowego *pibe*. Jest to forma wołacza służąca do zniesienia bariery komunikacyjnej pomiędzy rozmówcami, okazania poufałości lub po prostu zwrócenia czyjejś uwagi lub podtrzymania rozmowy, mało istotna jest w tym przypadku kwestia wieku rozmówcy oraz jego płeć. Analogiczną rolę mogą pełnić w języku polskim standardowe określenia istot ludzkich, np. *stary*, *bracie/siostrze*, *człowieku*, które stosuje tłumaczka. Wyrazy te posiadają we współczesnej polszczyź-

nie podobny status, jak ich hiszpańskie pierwowzory: funkcja modalna wyrazu (wyrażenie zaskoczenia, zdenerwowania, wzbudzenie uwagi, zainteresowania lub jakiegokolwiek innej reakcji typowej dla spontanicznego dyskursu potocznego) wyraźnie dominuje nad jego funkcją semantyczną. *Pibe* jest określeniem ubogim w treść, w polskim przekładzie zostało wielokrotnie pominięte lub oddane za pomocą różnych fraz wykrzyknikowych służących przede wszystkim wyrażeniu ekspresji, m.in. *słuchaj, no, rany boskie, niech to szlag*, itp. Na przykład:

- Va a ser más bien difícil, **che**. Hablar, vos sabés... [s.269]
- To nie będzie łatwe, **stary**. Z mówieniem, jak wiesz, u mnie... [s.287]

Él vapor de la carrera, una cañita Ancap. Color local, **che**. [s.52]
Wyścigowy ślizgacz, kieliszek ancapu, koloryt lokalny, **bracie**. [s.53]

Un malentendido como todo, **che**. [s.145]
Nieporozumienie, **człowieku**, jak tyle innych. [s.156]

Yo no le mandé postales, **che**. [s.212]
Nie pisałem mu, **siostrze**, widokówek. [s.228]

Wyraz *canchero*, którego użycie ogranicza się terytorialnie do obszarów Ameryki Południowej, denotuje znawcę, eksperta w jakiejś dziedzinie, którego cechuje wyjątkowa wprawa i zręczność, jaką się posługuje, a także posiadane bogate doświadczenie. Na poziomie stylistycznym może odpowiadać polskiemu *fachurze*. Dodatkowo, w regionie La Platy określa się nim również osobę próżną, napuszoną, która pragnie zaimponować, pokazać się z jak najlepszej strony, czuje się ważna i niezastąpiona. Tłumaczka precyzyjnie uchwyciła pejoratywne brzmienie wyrazu uwzględniając, że mowa o osobie zarozumiałej, o wysokim mniemaniu, przekonanej

o swojej wyższości względem innych ludzi. Efekt bardzo zbliżony do oryginału został uzyskany za pomocą określenia *ważniak*, którego znaczenie w przekładzie wzmocniono czasownikiem *odstawiać*, na przykład:

Quedaron los nuevos, un poco despistados todavía, y Remorino que **se hacía el canchero** [...] [s.247]

Pozostali nowi, jeszcze trochę niepewni, i Remorino, który **odstawiał ważniaka** [...] [s.264]

Rzeczownik *farrista* to przykład lunfardyizmu, który odnosi się do archetypu pewnego siebie, nieco przebiegłego mieszkańca stolicy uwikłanego w wielkomiejski, rozrywkowy, nie zawsze bezpieczny i uczciwy styl życia. *Farrista* ucieleśnia luźną, epikurejską postawę, skłonność do kombinowania oraz wesołe, typowo południowoamerykańskie usposobienie. Takie cechy automatycznie przywodzą na myśl postać miejskiego cwaniaka. Potoczne określenie *cwaniak* doskonale balansuje bowiem znaczenie argentyńskiego *farristy*, czyli bezkompromisową postawę życiową, umiejętność radzenia sobie w każdej sytuacji i znajomość niepisanych praw rządzących stołecznym środowiskiem. Na przykład:

Dos tipos con pelo negro, con cara de porteños **farristas** [...] [s.202]

[...] dwóch facetów o czarnych włosach, o twarzach stołecznych **cwaniaków** [...] [s. 216]

Pod pojęciem *bacán* rozumieć należy zamożnego, eleganckiego mężczyznę prowadzącego wygodne, niczym nieskrępowane życie, przeważnie w towarzystwie atrakcyjnych kobiet pozostających na jego utrzymaniu. Cechy te w polskim przekładzie oddaje naznaczone nieco ironią określenie *hrabia*, obejmujące odniesienia do bogatego, luksusowego stylu życia w otoczeniu wybornego, kobiecego towarzystwa. Polska wy-

kładnia nie jest tak mocno nacechowana kontekstem relacji seksualnych, jak to jest w przypadku hiszpańskiego pierwowzoru. Na przykład:

- Total que te instalaste como un **bacán**. [s. 140]
- Grunt, żeś się zainstalował jak **hrabia**. [s. 151]

Analizowany lunfardyzm spotykamy w *Rayueli* również w formie przymiotnikowej, oznaczającej analogicznie coś wystawnego, wykwintnego. O ile tłumaczenie rzeczownikowe zaproponowane przez Chądzynską nosi znamiona języka potocznego (nie chodzi bowiem o hrabiego w jego pierwotnym znaczeniu, pozbawionym ironicznego odcienia), o tyle forma przymiotnikowa reprezentuje polszczyznę standardową, bez jakiegokolwiek rebelii stylistycznej. Na przykład:

- [...] en el restaurante de la rue Scribe, **un restaurante bacán** con montones de gerentes, putas de zorros plateados y matrimonios bien organizados. [s.11]
- [...] w restauracji na rue Scribe, **szykownej restauracji** pełnej dyrektorów, kurw w srebrnych lisach i dobrze prosperujących małżeństw. [s. 9]

Jak już wcześniej wspomniano, gwara lunfardo dysponuje niezwykle szeroką gamą barwnych i wieloznacznych wyrażen z zakresu pojęciowego obyczajowości, w tym również życia nocnego, ulicznego i kryminalnego argentyńskiej metropolii. Uzasadnieniem tego jest fakt, że stanowi ono naturalne i autentyczne – choć oczywiście nie jedyne i nie najważniejsze – uniwersum użytkowników gwary, którzy w owym środowisku znajdują najbardziej sprzyjające warunki do pielęgnowania zachowań językowych i rozwoju lunfardo. Określenie *cana* oznacza funkcjonariusza policji lub strażnika więziennictwa, nadając tym profesjom lekceważący czy nawet pogardliwy charakter. W języku polskim dostępnych jest wie-

le odpowiedników o równie deprecjonującym tonie, między innymi nieco przestarzały już *glina*. Warto zauważyć, że zwrot *hacer la boleta* również reprezentuje gwarę (nieformalny styl wypowiedzi konsekwentnie utrzymany został również w naszym rodzimym tłumaczeniu) i odpowiada w języku standardowym sformułowaniu *poner una multa*, czyli ‘nałożyć mandat’. Na przykład:

Viene un **cana** y te **hace la boleta**. [s.233]

Przyjdzie **glina**, stary, i **wlepi ci mandat**. [s.249]

Kategorią, która reprezentowana jest licznie przez leksykę lunfardo są lokalne nazwy miejsc typowych dla każdego krajobrazu miejskiego, w tym określenia różnych punktów gastronomicznych i rozrywkowych. Kolejny z analizowanych przez nas lunfardyzmów, rzeczownik *boliche*, oznacza rodzaj lokalnego baru, kantyny, dyskoteki, lokalu nocnego wyposażonego w stoły do gier karcianych, o wątpliwej estetyce i niewysokiej jakości oferowanych usług. Zaproponowane przez Chądzzyńską potoczne określenie *knajpa*, pojęcie kojarzone z raczej przeciętną renomą, brakiem luksusu i nieelitarną klientelą, w pełni koresponduje z zamysłem oryginału:

[...] papá se había ido al **boliche** del tuerto Ramos [...] [s.53]

[...] tato poszedł do **knajpy** Ramosa, co miał jedno oko [...] [s.53]

Przyjrzyjmy się teraz wyrazowi *quilombo*, mającemu pochodzenie afrykańskie. Pierwotnie termin ten odnosił się do osad zakładanych przez murzyńskich niewolników w Brazylii. Obecnie należy go rozumieć jako wrzawę, tumult, zamieszanie, zamęt, awanturę, chaos lub utratę kontroli. Drugim znaczeniem jest dom publiczny, dom uciech, lokal, w którym uprawiana jest prostytutka, przy czym – co istotne – początkowo w miejscach takich nieładem trudziły się wyłącznie

prostytutki pochodzenia afrykańskiego, świadczące swoje usługi klientom będącym najtańszą siłą roboczą. W miejscach takich często dochodziło do sprzeczek, stąd jego współczesne znaczenie. *Quilombo* odpowiada określeniu *prostíbulo* w języku standardowym, które jednak wolne jest od tła rasowego. Polskie tłumaczenie oferuje czytelnikowi mocno zakorzenione w kulturze języka polskiego potoczne słowo *burdel*, którego ekstensja znaczeniowa obejmuje oba omówione warianty lunfardyzmu *quilombo*, jest jednak wyrazem będącym w ogólnym obiegu, nie podlega – w przeciwieństwie do swojego argentyńskiego odpowiednika – terytorialnym ograniczeniom i nie posiada konotacji narodowościowych. Na przykład:

En fin - dijo Traveler levantando la silla caída y sentándose sin ganas - Si me pudieras explicar un poco este **quilombo**. [s.268]

Słuchaj - powiedział Traveler podnosząc leżące krzesło i niechętnie na nim siadając może będziesz łaskaw wytłumaczyć mi ten cały **burdel**. [s.287]

- No hay nadie en la Argentina capaz de armar **quilombos** como vos. [s.199]

- Z najdrobniejszej rzeczy zawsze zrobisz **burdel**. [s.213]

Pojęcie *pieniądza* z uwagi na jego ogromne znaczenie gospodarcze, polityczne i społeczne (opiera się na nim funkcjonowanie całego współczesnego świata) posiada niezwykle szeroki wachlarz nieformalnych określeń dostępnych w systemie leksykalnym języków całego świata. Lunfardo nie jest w tym względzie wyjątkiem i dysponuje zróżnicowanymi referencyjnie (np. odnośnie ilości bądź formy) wyrazami służącymi do określania pieniędzy, na przykład *mango*, *guita* oraz *menega*. W przekładzie bogactwo leksykalne polszczyzny potocznej pozostało niewykorzystane, pominięto potencjalne ekwiwalenty o różnym nacechowaniu stylistycznym. We

wszystkich trzech przytoczonych przykładach tłumaczka proponuje słowo *forsa*, niegdyś popularne, obecnie już chyba nieco przestarzałe, ale nadal nie pozbawione kolokwialnego charakteru. W przypadku słowa *mangos*, implikującego dużą ilość pieniędzy (również majątek, bogactwo), tłumaczka dodatkowo posługuje się kwantyfikatorem, uzyskując efekt tożsamy z oryginałem. Na przykład:

[...] ahora pagan qué sé yo **cuántos mangos** la platea para oír esos refritos. [s.46]

[...] teraz płacą **ciężką forse**, żeby usłyszeć te odgrzewane kotlety. [s.46]

[...] todo va como la mona para el que no tiene **guita**. [s.366]

[...] jak się nie ma **forsy**, wszystko idzie jak kurwie w deszcz. [s.394]

- Ah. Cierto. Y qué me decís de **la menega**. [s.366]

- Ano pewnie. Ale skąd wziąć **forse** na te trzydzieści trzy godziny? [s.394]

Nieodłącznym elementem życia społecznego zarówno małych jak i wielkich skupisk ludzkich są złe nawyki, zwyczaje i uzależnienia, które można zaobserwować w każdym środowisku, bez względu na reprezentowaną przez nie warstwę społeczną. Wyraz *pucho*, mający swoje korzenie w języku Indian Keczua, określa papierosa z zachowaniem niuansu romantycznego w postaci *niedopałka*. Tłumaczka zdecydowała się jednak na zabieg generalizacji, używając ogólnego określenia *papieros*, opuszczając wspomniany niuans. Wydaje się, że alternatywnym rozwiązaniem mogłoby być znajdujące się w powszechnym użyciu określenie *pet*, odbiegające – analogicznie do argentyńskiego pierwowzoru – od stylu standardowej polszczyzny. Na przykład:

Fumaba todo el tiempo pero no llegaba ni a la mitad del cigarrillo y ya se iba a la ventana a tirar **el pucho** y encender otro. [s.262]

Palił bez przerwy, ale zaledwie dochodził do połowy **papierosa**, wyrzucał go przez okno i zapalał nowego. [s.280]

W zakresie gwary lunfardo okazały zasób stanowią – co w pełni zrozumiałe i uzasadnione z uwagi na rozrywkowy charakter życia w wielkim, portowym mieście – treści związane z tradycją konsumpcji alkoholu. Pochodzący z języka romskiego lunfardyzm *curda* to popularne określenie stanu nietrzeźwości. Chądzyńska bardzo trafnie i z zachowaniem waloru stylistycznego oddaje stan świadomości opisywanej osoby i jej poziom upojenia alkoholowego. Należy bowiem zauważyć, że z hiszpańskim przysłówkiem *medio*, (który w połączeniu z towarzyszącym mu przymiotnikiem *curda* oznacza dosłownie “na wpół pijany”) koreluje polskie tłumaczenie, bazujące na przymiotniku prefigowanym za pomocą *pod-*, wyrażającym atrybut niepełny, nieintensywny, osiągnięty tylko częściowo. Zauważmy:

Con una valija en la mano, enderezó para el lado de una parrilla del puerto, donde una noche alguien **medio curda** le había contado anécdotas del payador Betinoti [...] [s.182]

Z walizką w ręce pomaszerował ku portowej knajpie, w której kiedyś jakiś **podgazowany** facet opowiadał mu anegdoty na temat Betinotiego [...] [s.193]

Pozostając w kontekście kultury nadmiernego spożycia alkoholu rozważmy kolejny przykład. Zaimportowany przez lunfardo z języka włoskiego wyraz *sbornia* (występujący również w formie *esbornia*) odnosi się do praktyki przesadnego, niekontrolowanego pijaństwa i jego późniejszych konsekwencji w postaci złego samopoczucia, zmęczenia, senności czy nawet częściowego zaniku świadomości. Tłumaczka po-

nownie sięga po nacechowane stylistycznie kolokwilizmy wyrażające stan kompletnego upojenia alkoholowego. Polszczyzna dysponuje w tym zakresie bardzo szerokim materiałem leksykalnym o dużym potencjale ekspresji i obrazowania, opartym na metaforze cieczy. Na przykład:

Che, **qué sbornia tengo**, hermano. Yo me voy a casa. [s.51]

Ech, **zalany jestem**. Idę do domu. [s.50]

El orden de los dioses se llama ciclón o leucemia, el orden del poeta se llama antimateria, espacio duro, flores de labios temblorosos, **realmente qué sbornia tengo**, madre mía, hay que irse a la cama en seguida. [s.64]

Porządek bogów zwie się cyklonem lub leukemią, porządek poety - antymateria, twardą przestrzeń, kwiatami drżących ust, rany boskie, **jakżeż nieludzko się schlałem**, muszę natychmiast iść do łóżka. [s. 65]

Czasownik *chamuyar* (oraz jego alternatywna forma *chamullar*) oznacza mówić, gadać, rozmawiać poufnie. Konsultowany słownik RAE nadaje wyrazowi dodatkowy odcień znaczeniowy, definiując wyrażenie *decir chamuyos* jako "gadanina mająca na celu wywołanie wrażenia lub przekonanie kogoś". Polski potoczny ekwiwalent *gadać* pokrywa się w warstwie stylistycznej z oryginałem, nie wprowadza jednak do wypowiedzi dodatkowych niuansów czytelnych dla rodzimych użytkowników *lunfardo*, ograniczając się jedynie do konstatacji czynności mówienia, co jednak w podanym kontekście jest w pełni uzasadnione i wystarczające, gdyż nie narusza brzmienia pierwotnej wypowiedzi. Na przykład:

[...] ni siquiera te concedés el derecho a pensar en la dulce lengua que tanto te gustaba **chamuyar** hace unos meses

[...] [p.312]

[...] nie pozwalasz sobie myśleć w języku, w którym parę miesięcy temu tak lubieś **gadać** [...] [p.333]

Bogata leksyka lunfardo nierozzerwalnie związana jest ze specyfiką intensywnego życia ulicy i całego jej uniwersum: relacjami międzyludzkimi, codziennymi problemami bytowymi i dylematami moralnymi. Lunfardo nie jest, jak wiadomo, neutralne jeśli chodzi o swój potencjał emocjonalny, stanowi w tym elemencie wyraźną opozycję do raczej zachowawczego języka oficjalnego. Częściej niż wulgaryzmami posługuje się treściami obscenicznymi, także z zakresu ludzkiej fizjologii. Określenie *joda* (spokrewnione z wulgarnym *joder*) definiowane jest przez słowniki lunfardo jako drwina, kpina, żaty, przebiegłość, podstęp, problem, a także zabawa, fiesta. Polska wersja, w naszej opinii, w pełni uwalnia potencjał ekspresyjny zawarty w oryginale, manifestujący niezadowolenie z danego stanu rzeczy. Przekład bazuje na treści eskatologicznej, odnoszącej się przeważnie do zjawisk o zdecydowanie negatywnym wydźwięku (np. pól semantycznych rozczarowania, niepowodzenia, bezcelowości, nijakości itp.). Na przykład:

[...] soltarle un puntapié al gato calculista del circo y procurar que la vida era una pura **joda**. [s.188]

[...] kopnął kota-rachmistrza i oznajmił, że życie jest jednym wielkim **zasraństwem**. [s.192]

Rzeczownik *macana* o karaibskich korzeniach (pierwotnie: rodzaj narzędzia tortur) ma szeroki zakres odniesień, co jest, jak wiadomo, cechą wyróżniającą leksykę lunfardo. *Macana* to określenie używane w kontekście kłamstwa, oszustwa, głupstwa, niedorzeczności, szaleństwa, przykrości, niechęci lub nieszczęścia. Omawiany przykład doskonale obrazuje polisemiczność lunfardyzmów, do wyrażenia których nie zawsze wystarcza odpowiednik na poziomie znaczenia i adekwatnego stylu w języku docelowym. W poniższym przykładzie *ma-*

cana użyta została w znaczeniu *locura/tontería*, co trafnie ujęła tłumaczka sięgając po formę *głupstwo*:

- En nombre de los otros tiempos se hacen las grandes **ma-canas** en éstos - dijo Oliveira. [s.222]
- W imię dawnych czasów robi się największe **głupstwa** w teraźniejszych - powiedział Oliveira. [s.239]

Kolejny przykład stanowi wyjątkowo uniwersalny w kontekście określania jakości przymiotnik *macanudo*. Zakres referencyjny tego powszechnie stosowanego wyrazu obejmuje kategorie jakościowe, które zakwalifikować można jako korzystne, pozytywne, bardzo dobre, pierwszorzędne, nadzwyczajne. Podstawą polskiego przekładu są określenia o charakterze kwalitatywnym o różnym stopniu nasilenia jakości (*prima* bądź *wspaniale* to cechy o wiele intensywniejsze niż *fajny*), utrzymane w tonie nieoficjalnym, typowym dla dyskursu potocznego. Warto zauważyć, że w trzecim przykładzie Chądyżyńska świadomie zrezygnowała z odmiany niektórych części zdania. Naruszenie zasad kongruencji wzmacnia poziom kolokwialności wypowiedzi i zbliża ją do swobodnego charakteru lunfardo. Na przykład:

Ya está, es una sogá **macanuda**. [s.195]
 Zrobione. Lina **prima**. [s.209]

- Eran unos tipos **macanudos** - dijo Ovejero. [s.281]
- Zachowywali się **wspaniale** - powiedział Oliveira. [s.301]

Oliveira y Traveler pensaron que Remorino era **macanudo**. [s.249]
 Oliveira i Traveler uznali, że Remorino jest **fajny facet** [...] [s.265]

Ostatnie dwa lunfardyzmy, którym się przyjrzymy, pojawiają się w kontekście aktualnej formy psychofizycznej

człowieka lub jego ogólnej postawy życiowej, przy czym obydwa służą do wyrażenia pewnych deficytów w tym zakresie. Pierwszy z nich, *mufa*, należy rozumieć jako znurzenie, zły humor, spadek nastroju, depresję, udrękę lub zdenerwowanie. W polskim tłumaczeniu zaproponowano bardzo implicytny i uogólniony opis emocjonalnego stanu bohatera, pozostawiając czytelnikowi nieco wolnej przestrzeni do własnej interpretacji owego stanu na podstawie przebiegu akcji. Nieznaczne niedopowiedzenie zawarte w wersji polskiej posiada duży walor narracyjny i koresponduje z brzmieniem wersji hiszpańskiej. Na przykład:

Nunca pensé que volverías con esa **mufa**, que te habrían cambiado tanto por allá [...] [s.225]
 Skąd miałem wiedzieć, że wrócisz **w takim stanie**, że tak cię tam zmienią [...] [s.241]

Z kolei lunfardyzm *fiaca* oznacza bez troskie lenistwo, marazm lub też całkowity brak chęci do działania i przesadnego zapału do pracy, a w Urugwaju dodatkowo głód. Mentalność bohaterów wyrażono w języku polskim za pomocą negacji czasownika iteratywnego *przepracowywać się*, podkreślającego tendencję (a nie jednorazowy akt) Travelerów do powstrzymywania się od zaangażowania w wypełnianie obowiązków zawodowych. Chądyńska rezygnuje z typowych kolokwialnych lub też wulgarnych wyrażen, chociaż polszczyzna takowymi dysponuje. Na przykład:

Los Traveler dormían mucho de día, no tanto por el cansancio del circo sino por un principio de **fiaca** que Oliveira respetaba. [s.187]
 Travelerowie dużo sypiali, nie tyle z powodu przemęczenia pracą w cyrku, ile z zasady, **żeby się nie przepracowywać**, którą to zasadę Oliveira cenił. [s.198]

Podsumowanie

Podsumowując należy stwierdzić, że lunfardo, czyli odmiana języka hiszpańskiego, charakterystyczna pierwotnie dla mieszkańców południowoamerykańskiego regionu La Plata, stanowi unikatowy repertuar niezwykle specyficznych wyrażeń o różnej etymologii. Z perspektywy socjolingwistycznej lunfardo nie jest samodzielny językiem ani dialektem, przypisywany jest mu status żargonu lub gwary miejskiej, na zasadzie analogii do amerykańskiego slangu bądź francuskiego argotu. Głównym impulsem rozwoju lunfardo był napływ imigrantów do Argentyny, głównie z Europy, którego moment szczytowy datuje się na początki XX wieku. Lunfardyzmy cechuje częściowo lub całkowicie zniekształcona forma i zmodyfikowane znaczenie w porównaniu z wyrazami, od których się wywodzą. Cechą lunfardo są zatem jego oryginalne formy oraz polisemiczność, odróżniające go od wyrażeń standardowego języka hiszpańskiego. Użycie lunfardo służy rozwojowi tożsamości i poczucia przynależności, z uwagi na wysoki poziom egzotyzacji leksyki jest czynnikiem wyróżniającym rodowitych *porteños* od pozostałych użytkowników języka hiszpańskiego. Uwarunkowania *stricte* lingwistyczne, ale i społeczne sprawiają, że lunfardo stanowi wyzwanie w procesie jego tłumaczenia na inne języki, co potwierdza ilość prac naukowych poświęconych temu zagadnieniu. Zofia Chądzyńska, autorka polskiego przekładu *Gry w klasy*, uznawane go za niezwykle udany, zachowuje styl daleki od języka formalnego, choć nie zawsze udaje się jej przemycić pełne bogactwo konotacji (np. lokalnych, narodowościowych, kulturowych) towarzyszących poszczególnym wyrazom. Jednocześnie nie wydaje się, aby było to w ogóle możliwe, biorąc pod uwagę zróżnicowane etnicznie i socjalnie środowisko nardzin i rozwoju lunfardo, a także kosmopolityczny charakter

Buenos Aires i całego regionu La Plata. Bogactwo niuansów semantycznych a także relatywnie elastyczna restrykcja znaczeniowa poszczególnych wyrazów są bowiem inherentne leksyce lunfardo z uwagi na jej uwarunkowania geograficzne, historyczne i społeczne. Fakt ten tylko ugruntowuje unikatowość lunfardo.

Lunfardisms translated into Polish on the example of a novel *Rayuela* Julio Cortázar

Summary: Lunfardo is a Spanish language variety used in the South American region of La Plata, mainly in Argentina and Uruguay. It descended from poor neighborhoods of Buenos Aires, inhabited mainly by European immigrants. Lunfardo is not a dialect, in the language system it holds the status of jargon or urban dialect. It is characterized by a specific, modified, polysemic vocabulary that is notably different in terms of meaning from standard Spanish. The novel *Rayuela* (*Hopscotch*) written by the eminent Argentinean writer Julio Cortázar contains numerous examples of lunfardisms which translation into Polish poses a challenge to the translator due to cultural differences, numerous national connotations, local, geographical, historical and social conditions as well as semantic details. Most of the Polish equivalents belong to the colloquial Polish language.

Keywords: lunfardo, gwara miejska, język hiszpański, Buenos Aires, Cortázar, *Rayuela*, Gra w klasy

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

Cortázar J., *Rayuela*, Debolsillo, Barcelona [1963]/2016.

Cortázar J., *Gra w klasy*, tł. Z. Chądzyńska, Warszawa [1968]/2006.

Literatura:

Conde O., *El lunfardo en la literatura argentina*, [w:] "Gramma", XXI/47, 224-246, 2010.

Conde O., *Lunfardo rioplatense: delimitación, descripción y evolución*, [w:] *De parces y troncos: nuevos enfoques sobre los argots hispánicos*, red. N. V. Rubio, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013, 77-105.

Conde O., *Aportes al estudio del lunfardo: acreencias y deudas de la investigación lingüística argentina*, [w:] "Signo y Señal"/32, 2017, 1-20.

- Gaszyńska-Magiera M., *Granice przekładalności. Subjuntivo i jego polskie ekwiwalenty w tłumaczeniach prozy latynoamerykańskiej*, Kraków 1997.
- Giménez Folqués, D., *El lunfardo como elemento identitario en el cómic argentino. El caso de Fueye*, *Mitologías hoy*, vol. 20, 2019, 41-60.
- Gobello J., *Nueva antología lunfarda*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires 1972.
- Guillermo-Sajdak M., *Język hiszpański – język argentyński – język polski. Charakterystyka języka polonijnego używanego w Argentynie*, [w:] „Ameryka Łacińska”, 2 (80), Warszawa, 2013, 116-133.
- Kailuweit R., *Hybridität, Exempel: Lunfardo*, [w:] *Sprache in Iberoamerika*. Festschrift für Wolf Dietrich zum 65. Geburtstag, red. V. Noll, H. Symeonidis, B. Verlag, Hamburg, 2006, 291-311.
- Martorell de Laconi S., *Algo más sobre el lunfardo*. El lunfardo y el contacto lingüístico, [w:] “Anuario de Lingüística Hispánica” 12/1996-1997, 653- 666.
- Nowak J., *Obraz obyczajowości w świecie użytkowników lunfardo. Analiza materiału leksykalnego*, [w:] *Nowe języki. Studia z zakresu kreolizacji języków i kultur*, red. W. Kuligowski, Wrocław, 2010, 47-62.
- Nowak-Michalska J., *El lunfardo en la traducción polaca de Rayuela de Julio Cortázar*, [w:] *Argots hispánicos. Analogías y diferencias en las hablas populares iberoamericanas*, red. O. Conde, Universidad Nacional de Lanús, Buenos Aires, 2017, 261-272.

Słowniki on-line:

1. www.todotango.com/comunidad/lunfardo/
2. www.diccionario.babylon-software.com
3. www.dle.rae.es
4. www.wordreference.com
5. www.thefreedictionary.com

Grzegorz Kramarz

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

**Związki polsko-niemieckie
w dziedzinie muzyki XVIII wieku na przykładzie
twórczości kompozytora Georga Philippa Telemanna**

Celem rozważań zaprezentowanych w niniejszym artykule jest wskazanie na proces wzajemnego przenikania się elementów kultury polskiej i niemieckiej na przykładzie twórczości kompozytora Georga Philippa Telemanna.

Georg Philippa Telemann, urodzony 14 marca 1681 w Magdeburgu, zmarł 25 czerwca 1767 w Hamburgu, należy do niewielu kompozytorów niemieckich, którzy świadomie włączali do swoich utworów elementy polskiej muzyki, szczególnie ludowej. Jego kilkuletnie kontakty z Polską zaowocowały powstaniem szeregu utworów zawierających w tytule słowo „polski” lub nazywanych przez niego Polonese. Naturalnie, nie wystarczy wstawienie do tytułu utworu muzycznego przymiotnika „polski”, aby można było automatycznie i natychmiast stwierdzić, iż rzeczywiście utwory te zawierają w sobie elementy metryczne, melodyczne, harmoniczne, strukturalne, rytmiczne itd., podobne do tych, jakie występują w skomponowanych przez kompozytorów polskich utworach lub zostały przejęte z muzyki ludowej. Należy zatem postępować niezwykle uważnie przy poszukiwaniu wszelkiego rodzaju podobieństw i nie doszukiwać się ich tam, gdzie ich naprawdę nie ma. Owo „polowanie” na wychwytywanie

podobieństw musi się odbywać szczególnie ostrożnie i rozsądnie. Chodzi tu o takie tytuły poszczególnych kompozycji Telemanna, będące wyrazem zainteresowania niemieckiego kompozytora muzyką polską, jak: „Sonata Polonese, Sonate Polonoise, Concerto Polonoise, Partie Polonoise, Polonoise, Polacca, Polnisch itp.”. Utwory tego typu nazywane są powszechnie „polonikami”.

Telemann poznał muzykę polską podczas czteroletniego pobytu, w latach 1704-1708, w Żarach na Śląsku na dworze hrabiów von Promnitz oraz w Pszczynie i Krakowie. W wydanej w 1740 roku *Autobiografii* kompozytor dokładnie opisuje swoje pierwsze kontakty z polską muzyką oraz przedstawia uwagi na temat jej wykonawstwa.

W niniejszym szkicu zamierzam przedstawić także ważniejsze prace oraz stan badań w zakresie związków Telemanna z Polską, a szczególnie zaznaczyć i wskazać na proces przepływu elementów muzyki polskiej do niemieckiej. Należy zgodzić się z konkluzją Zofii Stęszewskiej zawartej w jej artykule *Elementy polskie w twórczości Telemanna*, iż „muzyka Telemanna ma wielkie znaczenie nie tylko dla historii muzyki niemieckiej, ale jest także ważnym, mało dotąd znanym w Polsce źródłem informacji o polskiej muzyce ludowej, o polskich tańcach pierwszej połowy XVIII wieku, a pośrednio nawet wcześniejszych, pochodzących z XVI i XVII stulecia” (Stęszewska 1981: 82).

Szczególnym źródłem informacji o życiu i twórczości Telemanna jest wydana w 1983 roku *Autobiografia* kompozytora z 1740 roku, stanowiąca – jak pisze na początku autobiografii dr Janusz Ziemiński, Dyrektor Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie, (s. 4) – „pierwsze pełne tłumaczenie najobszerniejszej autobiografii Telemanna z 1740 roku, ważnej nie tylko ze względu na jej polskie akcenty, ale także jako dokument epoki barwnie opisujący atmosferę tamtych cza-

sów, specyficzne obyczaje czy karierę nadwornego muzyka”. Tekst *Autobiografii* poprzedzony jest esejem znanego muzykologa i znawcy epoki Telemanna Bohdana Pocięja (Telemann 1983: 4). Esej poprzedzający tłumaczenie nosi tytuł *Muzyka jako źródło poznania*. Tekst *Autobiografii* przetłumaczył po mistrzowsku z języka niemieckiego na język polski Jerzy Prokopiuk.

Pocięj rozpoczyna swój esej *Muzyka jako źródło poznania* od następujących słów: „Muzyka Telemanna dostarczyć może sporo satysfakcji estetycznej – przez swój wdzięk i elegancję formy, inwencję melodyczną i pomysłowość instrumentacji, nerw dramaturgiczny i komediowe zacięcie. Jest to bowiem muzyka w pełnym słowa znaczeniu barwna i tętniąca życiem. Jej wartość tkwi przede wszystkim w tym, że mówi nam ona – jak żadna inna z zachowanych muzyk swego czasu – o ówczesnej kulturze, życiu środowiska, w którym powstała. Jest dla nas cennym i obfitym źródłem historycznego poznania. Czy jednak przy takim podejściu nie ujmujemy czegoś samemu kompozytorowi, czy nie pomniejszamy jego dorobku?” (s. 5).

Następnie Pocięj przytacza wypowiedź Romaina Rollanda o dziele i życiu Telemanna, która to wypowiedź pochodzi z początku XX wieku: „W dniu, kiedy uznano wielkość Jana Sebastiana Bacha, wszyscy wielcy ludzie współcześni skarleli nagle; wprost przestali istnieć. Z trudnością wielką zdecydowano się przebaczyć Haendlowi tę wielką zuchwałość, że się ośmielił posiadać tyle co Bach geniuszu, a znacznie więcej powodzenia. Innym tego nie przebaczone, starto ich na proch, a los ten spotkał w pierwszej linii Telemanna. Potomność nałożyła mu po śmierci karę za bezczelne zwycięstwo, odniesione za życia nad Bachem. Dzisiaj jest oto zapomniany i nawet wzgardą okryty człowiek, którego utwory w zachwyty wprawiały całą Europę, począwszy od Francji, aż po Rosję, a którego

Schubert zwie ‘mistrzem nad mistrzami’, zaś surowy Mattheson uważa za jedyne go kompozytora, ‘wyższego ponad wszelkie pochwały’” (*Wycieczka w krainę muzyki przeszłości* – tłum. F. Mirandola, Lwów – Poznań 1924, cyt.: Telemann 1983: 5).

Pociej stwierdza następnie, iż ten „żarliwy apel wybitnego francuskiego pisarza [...] zaowocował i w naszych czasach” (s. 5), bowiem od 200. setnej śmierci Telemanna, od 1967 roku, daje się zaobserwować zwrot zainteresowania muzyką wielkiego Magdeburczyka. „Z jednej strony – wiąże się on z wielonurtowym ruchem ożywienia rozległych obszarów muzyki dawnej. Z drugiej strony zaś jest przejawem tych nowych tendencji w historii muzyki lat ostatnich, które należałoby nazwać socjologiczno-realistycznymi; dążą one do pełnej rekonstrukcji całej kultury muzycznej i całego muzycznego życia danej epoki – łącznie z jego głębą i podglebiem” (Telemann 1983: 5).

O niemieckim muzyku tak pisze Pociej w swoim eseju poprzedzającym *Autobiografię* Telemanna, przeciwstawiając „wysoce utalentowanego kompozytora, wielce reprezentatywnego dla kultury muzycznej swoich czasów” Telemanna geniuszowi Bacha: „Telemann całkowicie tkwi w świecie a wszystkie konflikty jego życia – różne zatargi ze środowiskiem – są konfliktami człowieka światowego. Jest wykształcony wszechstronnie i odczytany; zna języki – współczesne i klasyczne. Biegle włada sztuką wiersza. Bystry, inteligentny, rzutki i pracowity jest znakomitym organizatorem życia muzycznego; organizuje zespoły i towarzystwa muzyczne. Przyczynia się więc wydatnie do wzrostu i ożywienia kultury muzycznej ówczesnych środowisk niemieckich. Pisze muzykę, jakiej chcą i potrzebują ówczesne warstwy wykształcone środkowej Europy – mieszczaństwo i arystokracja, duchowieństwo. Jako muzyk i kompozytor jest Telemann maksymalnie otwarty na to, co się w muzyce ówczesnej Europy ak-

tualnie dzieje, na nowe prądy i wartości muzyczne. Podobnie tu jak u Bacha skrzyżowanie wpływów włoskich i francuskich, z przewagą jednakże tych ostatnich; a równocześnie – większe otwarcie na południowy-wschód, ku muzyce ludowej Czech, Śląska, Ziemi Karkowskiej” (s. 7).

Pociej kontynuuje swój wywód na temat muzyki Telemanna: „Francuska elegancja, smak i zmysł kolorystyczny; włoska żywiołowość i energia; niemiecka gruntowność roboty kompozytorskiej, ludowa dosadność – w tych wszystkich zasadniczych cechach jawi się muzyka Telemanna jako artystyczne zwierciadło epoki. Z jego sonat, koncertów, kantat, pasji, oper – z całej tej niezmiennie obfitej produkcji (był on istnym geniuszem muzycznej płodności) wyłania się obraz kultury muzycznej – a pośrednio i literackiej, poetyckiej – ówczesnych Niemiec; tak się w tych latach śpiewało i tańczyło, bawiło i świętowało; tak się ówczasie muzykowało: i tak – przeżywało muzykę religijnie. Dźwięczą tu powszechne rytmy, rozbrzmiewają popularne melodie; grają lubiane instrumenty. Chciałoby się powiedzieć, że twórczość Telemanna wyrasta wprost z gleby ówczesnego życia muzycznego, będąc tego życia znakomitym artystycznym uogólnieniem i zwieńczeniem [...]. Utrwalił w swoich dziełach coś, co jest z natury najbardziej przemijające, ulotne, kruche, nietrwałe: życie codzienne w jego kulturze artystycznej” (s. 7).

Pociej zwraca uwagę na wybitnie rozwinięty zmysł nowatorstwa u Telemanna, na jego otwartość na wszelkiego rodzaju eksperymenty kompozytorskie, na jego wkład w rozwój nowego stylu w muzyce instrumentalnej: „W muzyce jego, skroś konwencje i schematy barokowego opartego na basso continuo modelu dzieła muzycznego, przebija już często wyraźnie inny, nowy model dzieła; lekkiego, wyzwolonego z kontrapunktyczno-barokowych starych konwencji; rządzonego już innymi niż barokowe zasadami konstrukcyjnego ruchu;

rozgrywającego grę tematów – ich rozwój, kontrast, odmiany – w sposób jasny, przejrzysty i prosty” (Telemann 1983: 8). Tyle trafnych, celnych i niezwykle kompetentnie sformułowanych informacji, uwag i wniosków zaprezentowanych przez Bohdana Pocięja w eseju poprzedzającym *Autobiografię* Telemanna.

W wydanej w 1983 roku w Pszczynie w tłumaczeniu Jerzego Prokopiuka *Autobiografii* Telemanna z 1740 roku znajdujemy cały szereg informacji o życiu i twórczości, a także o ówczesnym środowisku muzycznym i kulturze muzycznej genialnego Magdeburszka. Autobiografię tę z roku 1739 opublikował w 1740 roku w *Ehrenpforte* Johann Mattheson.

Na początku *Autobiografii* Telemann pisze, że urodził się 14 marca 1681 roku w Magdeburgu. Ochrzczony został w kościele ewangelicko-luterańskim. Ojciec, Henryk, był kaznodzieją w tamtejszym kościele pod wezwaniem Ducha Świętego i zmarł w 1685 roku, gdy mały Philipp nie miał jeszcze czterech lat. Matka, Maria, była również córką pastora; zmarła w 1710 roku.

W szkole podstawowej uczył się czytania, pisania, katechizmu, łaciny, rozpoczął naukę gry na skrzypcach, flecie i cytrze. W wieku dziesięciu lat wstąpił do „wielkiej szkoły”, w której pobierał naukę muzyki. Rektor szkoły przykatedralnej Müller zaszczerpił w nim „pierwszą miłość do poezji niemieckiej” (s. 9). Nauczyciele wydali mu świadectwo, iż zdobył „dobre podstawy w łacinie, a w szczególności w grece” (s. 10). Informację tę na temat swojej znajomości języków obcych kończy Telemann stwierdzeniem o charakterze uniwersalnym: „Wszystkie języki te zapominamy, jeśli ich nie ćwiczymy” (s. 10).

Młody Philipp opanował na tyle szybko naukę muzyki, iż „kantor kazał [mu] zastępować się na godzinach śpiewu, jakkolwiek ci”, pisze w *Autobiografii* Telemann, „których mia-

łem uczyć, górowali nade mną pod każdym względem. W tym samym czasie kantor komponował; jednakże kiedy tylko się odwracał, oglądałem jego partytury i zawsze znajdowałem w nich coś, czym mogłem się delektować. A dlaczego tak było? Tego nie wiedziałem. Wystarczy, jeśli powiem, że dało to mi powód do zbierania różnych utworów muzycznych i zapisywania ich w partyturach, w których też pilnie się rozczarowałem, w ten sposób ucząc się coraz więcej: aż w końcu – co wyznaję z dumą – sam zacząłem komponować; robiłem to jednak w tajemnicy” (s. 10).

Georg Philipp skomponował w wieku 12 lat hamburską operę „Zygmunt”, za skomponowanie której „ściągnął na swoją głowę ogromną burzę” (s. 10). Wprawdzie Telemann nie podaje powodów owej „burzy”, można jednak przypuszczać, iż nowatorstwo kompozycji stało się powodem, że „całe zastępy wrogów muzyki przychodziły”, jak wspomina w *Autobiografii*, „do mojej matki i przekonywały ją, że jeśli nie odciągnie mnie od niej, to zostanę kuglarzem, linoskoczkiem, grajkiem, niedźwiednikiem etc.” (s. 10). Aby jeszcze bardziej muzykę uczynić mu obcą, postanowiono wysłać go w wieku 13 lat do szkoły w odległej miejscowości Zellerfeld w Górach Harzu w nadziei, iż tam „zapomni o muzyce”. Stało się jednak odwrotnie. W Zellerfeld mógł Georg Philipp jeszcze bardziej rozwijać swoją fantazję muzyczną.

Wkrótce wybrał się na wyższe studia do Lipska i został immatrykulowany na Wydziale Prawa. Po uzyskaniu od matki błogosławieństwa dla jego nowej pracy – komponowania dla mszy niedzielnych nowych utworów muzycznych – Telemann rozpoczął pracę jako coraz bardziej wzięty kompozytor i wykonawca. Wkrótce uzyskuje stanowisko kierownika opery.

W 1704 roku zostaje powołany do Żar przez Jego Ekscelencję hrabiego Erdmanna von Promnitz na stanowisko kapelmistrza. Aby dogodzić swojemu nowemu protektorowi,

który powrócił właśnie z Francji i tam zafascynowały go uwertury wraz z ich suitami, kompozytor skomponował w ciągu dwóch lat 200 uwertur dla swojego dobrodzieja.

Następnie Telemann wspomina: „Kiedy wspomniany dwór po pół roku przeniósł się do Pszczyny, wielkopańskiej posiadłości Promnitzów na Górnym Śląsku, poznałem zarówno tam, jak i w Krakowie muzykę polską i hanacką w jej prawdziwie barbarzyńskim pięknie. W pospolitych karczmach grywały ją kapele złożone ze skrzypiec strojonych o tercję wyżej niż zwykle, które potrafią zgłuszyć pół tuzina innych, z polskich dud, puzonu kwintowego i regału. W znaczniejszych miejscowościach jednak regału się nie spotyka, natomiast oba pierwsze instrumenty ulegają wzmocnieniu: pewnego razu w jednej kapeli widziałem naraz 36 dud i 8 skrzypiec. Trudno wprost uwierzyć, jak cudowne pomysły mają tacy dudziarze czy skrzypkowie, kiedy podczas przerwy w tańcach zaczynają fantazjować. Człowiek uważny zaopatrzyłby się w ciągu tygodnia w zapas pomysłów na całe życie. Krótko mówiąc, w muzyce tej tkwi nadzwyczaj dużo dobrego, jeśli tylko potrafi się ją należycie wykorzystać” (s. 13). Telemann pisze, iż właśnie w tym stylu, a więc w oparciu o muzykę polską, pisał później „różne wielkie koncerty i tria, które przybrał[em] we włoską szatę ze zmiennymi adagiami i allegrami” (s. 13).

Znany jest powszechnie i wielokrotnie cytowany list Telemanna z dnia 14 września 1718 roku do Jana Matthesona, pisany z Frankfurtu nad Menem: „Sorau war mir auch in dem nutzbar / daß die Conversation des berühmten Musici theoretici, Herrn Caspar Printzens geniessen konnte. Ferner wurde hier / wegen der Nachbarschaft / mit der Polnischen Musik bekannt / wovon gestehe / daß ich viel Gutes und veränderlichen darbey gefunden / welches mir nachgehendes in manchen / auch ernsthaften Sachen / Dienste gethan. Bey Erwähnung dieses bey der Music-verstandigen Welt so schlicht

geachteten Styli kann mich nicht enthalten / ihm ein kleines Panegyricum zu setzen:

Es lobt ein jeder sonst das / was ihn kann erfreuen
Nun bringt ein Polnisch Lied die gantze Welt zum springen;
So brauch ich keine Muh den Schluß hrraus zu bringen:
Die Polonische Music muß nicht von Holtze seyn”.
(Telemann, Singen, 1981, s. 98n)

W odnośniku 10 na stronie 13 *Autobiografii* Telemanna została przetłumaczona w skrócie treść tego fragmentu listu: „Tu w Żarach – dzięki sąsiedztwu z Polską – zapoznałem się z muzyką polską, o której muszę powiedzieć, że znalazłem w niej wiele dobrego, co później przysłużyło mi się również w wielu poważnych sprawach. Wspominając o tym stylu, tak mało szanowanym w świecie znawców muzyki, nie mogę się powstrzymać od dołączenia tu małego ‘panegyricum’ na jego cześć:

To, co radość sprawia, każdy chwali pewnie,
A przy polskiej pieśni cały świat tańczy.
Więc o tej muzyce bez trudu wnioskuje,
Że poruszy wszystko, nawet duszę w drewnie”.
(Przekład: Marian Brykczyński), (Telemann *Autobiografia*, 1983, s. 13)

Telemann pisze o przyjemności obcowania w Żarach ze sławnym kierownikiem orkiestry i nadwornym kompozytorem u hrabiów von Promnitz, tamtejszym kantorem Wolfgangiem Kacprem Printzem, który „ubolewał gorzko nad muzycznymi wybrykami współczesnych kompozytorów, ja natomiast wyśmiewałem pozbawione melodii afektacje kompozytorów dawnych” (s. 14).

Kompozytor przenosi się w 1708 roku z Żar do Eisenach, a następnie w 1712 roku zostaje powołany na stanowisko kapelmistrza w kościele Braci Bosych we Frankfurcie nad Menem. Po krótkim pobycie w miejscowości Gotha, ze względu na „życzliwy sposób, w jaki załatwiono tę sprawę, a w szczególności charakter niezrównanego Księcia, który znał niewiele mniej nut ode mnie spowodowały, że zapomniałem o nurtach Menu i przyjąłem tu nominację za 500 talarów reńskich, 2 małdry pszenicy, 12 małdrów zboża, 12 małdrów jęczmienia i 12 sążni drzewa, nie mówiąc już o innych dochodach z licznych uroczystości urodzinowych i innych [...]. Poza tymi korzyściami uzgodniono zarazem, że za 200 reńskich talarów rocznie pozostanę w służbie eisenachskiej i w umówionym czasie osobiście stawiać się będę w Eisenach” (s. 16). Po tych uzgadnianiach kompozytor popełnił „największe głupstwo w... [swoim] ... życiu znowu wracając do Frankfurtu” (s. 16). W tym czasie skomponował muzykę do „5 Dawidowych oratoriów pióra królewsko-polskiego mistrza ceremonii, Pana Jana Ulryka Koniga” (s. 16).

Telemann kontynuuje opowieść swojego życia w *Autobiografii* pisząc: „Zaślubiny obecnej Królewskiej Mości Króla Polski sprowadziły mnie z Frankfurtu do Drezna, gdzie prezentowano dwie opery Pana Lotti, jedną francuską Pana Schmidta oraz czwartą (obok dwóch serenad) Pana Heinichena” (s. 16). W 1714 roku zawarł Telemann drugi związek małżeński we Frankfurcie, a w 1721 zostaje posłany na stanowisko dyrektora chóru i kantora kościoła św. Jana w Hamburgu. Powołanie Telemanna w 1723 przez miasto Lipsk na miejsce świętej pamięci Jana Kuhnaua, tamtejszego dyrektora muzyki i kantora, zostało przez miasto Hamburg odrzucone, a sytuacja materialna Telemanna znacznie się polepszyła. Dwór eisenachski mianował go swym korespondentem i w ramach dodatku finansowego zdaniem kompozytora było „donosze-

nie dwa razy w tygodniu o najosobliwszych nowinach z Północy” (s. 17). Dalsze zaszczyty napływały w 1726 roku z Bayreuth – nominacja na kapelmistrza: „miałem tam od czasu do czasu dostarczać pewną ilość muzyki instrumentalnej i raz w roku jedną operę”, (s. 17) oraz w 1729 roku z Rosji: „dano mi znać z Rosji, bym przybywszy tam zorganizował kapelę niemiecką” (s. 17). Jednakże przyjemne życie w Hamburgu „oraz postanowienie, by po czterokrotnej zmianie miejsca pobytu w końcu osiąść gdzieś na stałe, pokonały pragnienie niezwykłego zaszczytu” (s. 17).

W 1737 roku Telemann odbył od dawna planowaną podróż do Paryża, która trwała 8 miesięcy, a która zakończyła się wielkim sukcesem kompozytorskim. Po wyjeździe z Paryża napisał: „całkowicie ukontentowany opuściłem Paryż z nadzieją, że kiedyś ponownie zobaczę to miasto” (s. 18).

Ostatnie lata życia spędził Telemann w Hamburgu, otoczony 7 dziećmi, na komponowaniu utworu na trąby i kotły na uroczyste święta, arii, pasji, utworów na pogrzeby, utworów z okazji wprowadzenia pastorów na ich urząd, ponadto komponował oratoria, muzyki żałobne, serenady, uwertury, intermezza, postludia, opery, szereg pieśni, utworów instrumentalnych, koncerty, tria, kantaty itp. Tyle informacji z *Autobiografii*.

Zofia Stęszewska podejmuje w artykule *Elementy polskie w twórczości Telemanna* problematykę kontraktów Telemanna „z Polską i z polską muzyką, m.in. ludową” (Stęszewska 1981: 71). Chciałbym w tym miejscu oddać najważniejsze myśli wyrażone przez Stęszewską w szkicu, jej rozważania, przemyślenia i wnioski. Badaczka twórczości Telemanna wskazuje na szereg utworów kompozytora zatytułowanych *Polonoise*, jak też na wieloczęściowe tzw. koncerty polskie, sonaty polskie i suity polskie. Znakomita większość polonezów wchodzi w skład rozbudowanych suit orkiestrowych,

tzew. „ouvertures”, nie są one zatem utworami samodzielnymi. Stęszewska pisze, iż odnaleziono jedną pieśń pióra Telemanna z określeniem „polnisch”. Ponieważ muzyka jako sztuka jest asemantyczna, stąd nazwa utworów muzycznych, np. koncert polski, jeszcze o niczym nie świadczy, tzn. nie można wyrokować o charakterze kompozycji na podstawie nadanego przez kompozytora utworowi muzycznemu tytułu, suita polska, koncert polski itp. Trudno jest przesądzać o polskim charakterze tej muzyki. Badaczka twierdzi, iż w literaturze muzykologicznej wskazuje się na cechy „metrorytmiczne mazurka i poloneza”, występujących także w utworach o innych tytułach, bez atrybutu „polski”, czy w innych formach tanecznych. „Stwierdzono także pojawianie się synkopowanych rytmów krakowiaka w dwumiarowych utworach Telemanna” (s. 71).

Niezwyczajnie ważną część badań nad wpływem muzyki polskiej na twórczość kompozytorską Telemanna stanowią jego wypowiedzi na temat „bezpośrednich kontaktów z muzyką polską”. Dają one świadectwo fascynacji kompozytora polskimi tańcami, ich melodiami i rytmemi, zwłaszcza tańcami ze Śląska i Ziemi Krakowskiej, z którymi się stykał, i które w różnorodny sposób mogły wpływać na jego twórczość; bądź to jako materiał do cytatów, do opracowań i przetwarzania, bądź też jako źródło inspiracji twórczej.

We wszystkich pracach dominuje pogląd, kontynuuje Stęszewska, „że kompozycje ‘polskie’ Telemanna, jak też jego polonezy, są albo stylizowanymi i artystycznie opracowanymi tańcami, albo kompozycjami, w które wtopione zostały rytmy, motywy i frazy mazurkowo-polonezowe, z dominacją ukształtowań mazurkowych. W dotychczasowych pracach autorzy nie stwierdzają jednak wyraźnie, czy poszczególne ‘Polonoises’ to istotnie polonezy, czy też typy mazurkowe, i nie konkretyzują jakie mianowicie tańce polskie występują w po-

szczególnych częściach koncertów polskich, sonat polskich i suit polskich, zaś przy opisie utworów, w których zaobserwowano współistnienie różnorodnych rytmów, stosują nieprecyzyjne określenia w rodzaju: 'elementy polskie', 'elementy mazurkowe', 'elementy polonezowe'. Pogląd o 'wymieszaniu cech' tańców polskich w poszczególnych utworach zawążył na sposobie opracowania wydań polonezów i utworów 'polskich' i przyczynił się do ugruntowania nie zawsze chyba właściwej interpretacji wykonawczej i wyrazowej tych utworów", pisze Stęszewska (s. 71).

Badaczka przechodzi następnie do analizy 44 wyselekcjonowanych przez nią utworów Telemanna, które kompozytor sam określił jako 'polskie', lub które nosiły tytuł 'Polonoise'. Kryteria doboru materiału empirycznego do analiz są zatem ustalone przez Stęszewską jasno i przejrzyście. Jest to niezwykle ważny walor metodologiczny badań gwarantujący już a priori sukces. Jeśli dodamy do tego precyzyjnie sformułowane cele analizy, świadczące o tym, iż autorka szkicu „wie czego chce” w swoich badaniach, wyniki badań i wnioski będą z pewnością przekonywujące. Stęszewska postawiła sobie kilka celów analizy muzycznej wyselekcjonowanych utworów kompozytorskich Telemanna. Tak pisze: „Jednym z głównych celów analiz muzycznych było ustalenie znaczenia nazwy polonez dla kompozytora przez określenie typowych cech jego polonezów oraz stwierdzenie, na ile reprezentują rzeczywistość ten taniec czy też nawiązują w sposób ogólny do muzyki i tańców polskich (typu np. mazurkowego czy oberkowego) bądź też czy reprezentują nie skryształizowane jeszcze formy poloneza [...]. Kolejnym celem badania było stwierdzenie, w jakim stopniu polonezy Telemanna przekazały elementy tańca użytkowego i w jaki sposób w opracowaniu przekazał Telemann informacje o charakterystycznych cechach choreo-technicznych poloneza czy innych tańców polskich” (s. 74).

Kolejnym celem analizy muzycznej prowadzonej przez Stęszewską na 44 świadomie i precyzyjnie dobranych utworach muzycznych Telemanna były „związki i różnice pomiędzy polonezami Telemanna a innymi polonezami niemieckimi bądź z innych ośrodków muzyki europejskiej, jak również z utworami z XVI i XVII wieku noszącymi tytuły ‘Chorea polonica, Baletto Polacco, Polnischer Tanz itp.’” (s. 75).

Stęszewska kontynuuje prezentację tematyki swojej analizy muzycznej dokonanej na wybranych utworach muzycznych Telemanna: „Ostatnim wreszcie kierunkiem badań porównawczych było zestawienie wybranych kompozycji Telemanna z zapisami polskiej muzyki ludowej Śląska i Krakowskiego dokonanymi w XIX wieku, jak również współcześnie (nagrania)” (s. 75). Badaczka doszła do interesujących wniosków, iż „Każdy polonez Telemanna jest jednolity i reprezentuje tylko jeden typ tańca, natomiast utwory wieloczęściowe ‘polskie’ obejmują różne odmiany i rodzaje tańców polskich, a konstrukcja tych utworów podporządkowana jest nadrzędnej koncepcji twórczej” (s. 75). Następnie Stęszewska stwierdziła, „że wszystkie utwory zatytułowane przez Telemanna ‘Polonoise’ są rzeczywiście polonezami, zaś pod tytułami ‘Vivace’ i ‘Allegro’ w końcowych częściach koncertów i sonat polskich występują tańce typu mazurkowego i oberekowego” (s. 76).

Na silne związki kompozycji Telemanna z muzyką ludową Śląska wskazuje Stęszewska pisząc: „Natomiast na duże podobieństwa rytmiczne, melodyczne i formalne wskazują pobieżne porównania polonezów Telemanna ze śląską muzyką ludową” (s. 82).

Bardzo ważnym wnioskiem wysnutym przez Stęszewską jest stwierdzenie, iż „polonezy i inne tańce polskie u Telemanna są tak skonstruowane i zawierają w zapisie muzycznym tyle informacji, że można je wykonywać koncertowo,

jako utwór artystyczny, i jednocześnie można przy nich tańczyć” (s. 82). Dlatego też muzyka Telemanna jest „ważnym, mało dotąd znanym w Polsce źródłem informacji o polskiej muzyce ludowej, o polskich tańcach I połowy XVIII wieku” (s. 82), konkluduje Stęszewska.

Niezwyczajnie ważny i istotny przyczynek do badań nad związkami Telemanna z kulturą polską stanowi obszerny artykuł Karola Buli *Stan badań nad związkami Georga Philippa Telemanna ze Śląskiem i Polską*. Katowicki muzykolog pisze, iż „wiele zmieniło się zarówno w zakresie wiedzy o twórczości Telemanna, jak i jej recepcji. Pozycja jaką dziś zajmuje Georg Philipp Telemann w historiografii muzycznej oraz praktyce koncertowej nie jest z pewnością porównywalna z tą, jaką zapewnili sobie dawno już dwaj inni współcześni mu niemieccy mistrzowie baroku muzycznego – Johann Sebastian Bach i Georg Friedrich Haendel, nie dzieli go wszak od nich utrwalona przez ponad sto pięćdziesiąt lat jakościowa przepaść” (Bula 1996: 27). Szczególnie po drugiej wojnie światowej, kontynuuje Bula, „odnotować trzeba wiele dokonań, które pozwoliły temu twórcy wyjść z mroków zapomnienia” (s. 27). Można już mówić, pisze Bula, „o stale ewoluującym znaczeniu muzyki Telemanna i rosnącym jego dziełem zainteresowaniu badaczy” (s. 27). Do ośrodków zagranicznych, w których prowadzi się intensywne badania nad twórczością Telemanna, a z którymi to miastami wiązały się pewne etapy życia Telemanna, należą: Magdeburg, Frankfurt nad Menem i Hamburg.

W Polsce brak jest silnych centrów badań nad życiem i twórczością Magdeburczyka. „Kilka przyczynkarskich prac o pobycie Telemanna w Polsce i śladach jego fascynacji polską muzyką ludową w kompozycjach zaopatrzonych w przymiotnik ‘polska’ nie czyni oczywiście z żadnego z ich autorów specjalistą w tym zakresie” (s. 28). Wydaje mi się, iż pogląd ten

jest zbyt krzywdzący dla polskich badaczy twórczości Telemanna. Sam Karol Bula przedstawił przecież niezwykle interesujący artykuł na temat związków Telemanna z Polską.

Bula zwraca uwagę na dwie publikacje Józefa Reissa: *Mała Historia Muzyki*, wydana w 1946 roku oraz *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, wydana także w 1946 roku, w których Reiss cytuje znany powszechnie wiersz Telemanna o muzyce polskiej. Wiersz ten włączył Telemann do swojego tekstu: „Lebens – Lauff / mein / Georg Philipp Telemann; / Entworfen / In Frankfurt am Mayn / d. 10.Sept. A.1718” (Telemann 1981: 99). Wiersz ten w oryginalnym brzmieniu i przy zachowaniu oryginalnej pisowni oraz interpunkcji brzmi następująco:

Es lobt ein jeder das / was ihn kann erfreuen.
Nun bringt ein Polnisch Lied die ganze Welt zu m springen;
So brauch ich keine Muh den Schluß heraus zu bringen:
Die Polische Music muß nicht von Holtze seyn.
(Telemann 1981: 99)

Bula przytacza wiersz ten w tłumaczeniu na język polski:

Wychwala człowiek właśnie to, co może go ucieszyć,
A polska pieśń to sprawia, że każdy skakać śpieszy;
Bez trudu tedy przyjdzie mi konkluzja całkiem pewna:
Muzyka polska wierzcie mi, bynajmniej nie jest z drewna.
(Bula 1996: 29)

Bula pisze, iż temat „Telemann a polska kultura muzyczna” podejmowany był wielokrotnie na różnych konferencjach naukowych zarówno przez niemieckich, jak i polskich muzykologów. „W wyniku badań coraz wyraźniej uwidacznia się fascynacja tego kompozytora muzyką polską, coraz bardziej zdawano sobie sprawę z tego, że miała one duże znaczenie dla formowania się jego stylu, że znalazła swój wydzźwięk

w całej twórczości Telemanna. Wydaje się, iż nadszedł czas, aby kompozytorowi temu poświęcić obszerną monografię. Na taką sobie Telemann zasłużył zarówno swą przesyconą elementami polskiej muzyki twórczością, jak i okazywaną naszymu narodowi sympatią. Należałoby też oczekiwać, że monografia ta eksponowałaby szczególnie wszystko to, co dotyczy związków kompozytora z Polską, zatem to, co już zostało w tej materii powiedziane, jak i to, co powinny wnieść dalsze w tym zakresie badania” (s. 29). Dlatego też z wielką radością czytamy treść odnośnika numer 10 szkicu Bula, w którym badacz katowicki zapowiada, iż „nad taką monografią podjął pracę autor niniejszego referatu” (s. 33)¹.

Po krótkiej prezentacji głównych wątków autobiografii Telemanna Bula podaje tytuły szeregu publikacji, w których autorzy koncentrowali „uwagę na badaniach analitycznych, mających potwierdzić związki muzyki niemieckiego kompozytora z muzyką polską” (s. 31)².

Zajmując stanowisko w sprawie tych prac en bloc (prace: A. Siomon, A. Hindeberg, G. Fleischhauer, K. Musioł, Z. Stęszewska, K-P Koch) Bula pisze: „Wymienione prace tylko pozornie powielają ciągle jeden i ten sam temat. W istocie każda z nich, wychodząc od odmiennych założeń i różniącego się ilościowo i jakościowo materiału porównawczego, wnosi do wiedzy w tym zakresie istotne informacje, wskazuje na nowe aspekty zagadnienia. W kilku pracach podkreślono bardzo silne znaczenie kontaktu Telemanna z polską muzyką ludową i w konsekwencji przesylenia nią jego twórczości, dla przezwyciężenia stylu barokowego i przejścia do muzyki klasycznej” (s. 31).

¹ W tym miejscu chciałbym pomyśł ten bardzo pochwalić i życzyć katowickiemu muzykologowi udanego zakończenia projektu.

² Pozwólę sobie publikacje te włączyć do spisu literatury przedmiotu na końcu artykułu.

Bula ustosunkował się szczegółowiej do niektórych opracowań. Szczególne znaczenie przepisuje „pracy Zofii Stęszewskiej, która swe wnioski potwierdzające tezę o zainspirowaniu Telemanna przez polską muzykę ludową w czasie pobytu na Górnym Śląsku i w Krakowskim wysnuła w oparciu o obszerny materiał porównawczy” (s. 31). Natomiast Klaus Peter Koch zakłada, „że pobyt hrabiego Erdmanna von Promnitz w Pszczynie łączył się z polowaniami, przyjęciami, zabawami i składaniem wizyt u zaprzyjaźnionych rodzin w okolicy” (s. 31n). Stąd też należy tłumaczyć, twierdzi Bula, występowanie wśród opisanych przez kompozytora także instrumentów dudo-podobnych, spotykanych raczej na Podbeskidziu.

Następną grupę prac stanowią publikacje (K. Schaffer-Schmuck, G. Fleischhauer, K-P. Koch 1974, 1993, K. Wilkowska-Chomińska – Suita polska, M. Ruhnke), w których autorzy „wychodzą od analizy całych grup utworów lub pojedynczych dzieł”, by na tej podstawie dotrzeć następnie do ogólnych wniosków syntetycznych (s. 32).

Swój interesujący materiał Bula kończy cytatem wypowiedzi Johanna Adolfa Scheibe z 1745 roku, zamieszczonej w wydawanym przez niego periodyku „Der critische Musicus”. Jeżeli nawet wypowiedź ta „dotycząca polskiej muzyki nie w pełni odpowiada faktom, to w każdym razie druga jej część oddaje sprawiedliwość niemieckiemu wielkiemu kompozytorowi, który tak upodobał sobie polską muzykę i powinna ona zachęcać do wysiłków mających na względzie dogłębne poznanie jego dzieła. ‘Stało się tak w tym stuleciu, że dowiedzieliśmy się o tym rodzaju muzyki; przedtem brak śladów, by była komuś znana. Sławny Telemann pierwszy zaznajomił nas z nią i dał najpiękniejsze przykłady, jak pięknym jest ten rodzaj muzyki, gdy przedstawiony zostanie w swej doskonałości’. (‘Es ist nur in diesem Jahrhundert geschehen, daß

wir von dieser Musikart insbesondere gehört haben; zuvor finden wir keine Spuren, daß sie in irgend einem Rufe gewesen wäre. Der berühmte Telemann hat sie am ersten bekannt gemacht und die schönsten Proben dargetan, wie schön diese Musikart ist, wenn sie in ihrer gehörigen Vollkommenheit ausgeübt wird’)" (Bula 1966: 33).

Zofia Stęszewska śledzi w swoim referacie „Polonika w źródłach muzycznych pochodzenia niemieckiego i w twórczości kompozytorów niemieckich od XVI do początku XVIII wieku”, wygłoszonym we wrześniu 1974 roku na konferencji polsko-niemieckiej w Bydgoszczy (Stęszewska 1977: 83-97), ukazywanie się utworów muzycznych określanych w tytule jako „polskie”: „tańce polskie, taniec polski, taniec w stylu polskim, na wzór polski itp.”, które Stęszewska nazywa w swoich rozważaniach „polonikami” (s. 83). Owe polonika w źródłach niemieckich stanowią stosunkowo liczną grupę tego rodzaju utworów w Europie, „zarówno z uwagi na ilość odrębnych zbiorów i utworów występujących w poszczególnych zbiorach, jak też na liczbę kompozytorów i muzyków opracowujących, zapisujących, komponujących utwory ‘polskie’ czy w ‘stylu polskim’ (Stęszewska 1977: 87).

Stęszewska śledzi na przestrzeni XVI–XVIII wieku rolę i znaczenie tańców polskich w zbiorach niemieckich i dochodzi do wniosku, iż różne było „ich przeznaczenie oraz przychyny, dla których utwory te znalazły się” w różnych źródłach. „Zmieniał się także krąg muzyków niemieckich, interesujących się ‘polonikami’. Można by też przez analogię wnosić, że polonika pochodzące z różnych okresów reprezentowały odmiennie typy powiązań z Polską. Odpowiedź na pytanie kto, dla kogo i w jakim celu pisał (notował, opracowywał) polonika muzyczne w Niemczech musi więc być także uwarunkowana historycznie” (Stęszewska 1977: 87n).

Pierwszą grupę autorów poloników w Niemczech w okresie XVI-XVIII wieku stanowili muzycy miejscy, „instrumentaliści, kierownicy zespołów instrumentalnych, a także kantorzy. Ogólnie biorąc byli to muzycy zawodowi, wykonawcy zrzeszeni często w cechach i uprawiający przede wszystkim muzykę popularną, użytkową (tańce, pieśni, utwory okolicznościowe), najczęściej świecką. Ich rola polegała głównie na opracowywaniu, bardziej lub mniej twórczym, popularnej w ich środowisku i prawdopodobnie przekazywanej tradycją muzyki. Świadczą o tym wzmianki we wstępach i tytułach publikowanych zbiorów. Wydaje się, że znacznie mniejszą rolę grali w omawianym zakresie kompozytorzy, tworzący własne, oryginalne utwory” (Stęszewska 1977: 88).

Drugą grupę autorów ‘poloników’ stanowili „muzycy-amatorzy, najczęściej występujący anonimowo, wywodzący się z kręgu patrycjatu miejskiego i ze środowiska dworskiego lub też z nim związani. W rękopisach, głównie lutniowych, rzadziej organowych, a niekiedy tylko mensuralnych, znajdujemy wśród tańców, pieśni, drobnych utworów instrumentalnych i notatek utwory z polskimi incipitami tekstowymi. Stosunkowo duża liczba tych rękopisów świadczy o popularności melodii i utworów uważanych za polskie w tym środowisku, mimo iż w poszczególnych zbiorach polonika muzyczne występują często pojedynczo lub identyfikowane są jako takie dopiero poprzez konkordancje melodyczne. Polonika ze wspomnianego wyżej typu zbiorów mają raczej charakter utworów szkicowych, zanotowanych *pro memoria*, dla muzykowania domowego, a nie kompozycji przygotowanych do bardziej lub mniej oficjalnych publicznych wykonania. Trzecią, najmniej liczną grupę autorów stanowili wirtuozi i kompozytorzy utworów na popularne instrumenty solowe. Nie publikowali oni w zasadzie swoich dzieł; wydawcy zamieszczali je

w ówczesnych analogiach muzyki lutniowej i organowej” (Stęszewska 1977: 88n).

Stęszewska zastanawia się nad kontaktami kompozytorów, wydawców i muzyków zainteresowanych polonikami z kulturą polską. „Chodzi bowiem o określenie, czy omawiane utwory powstały pod wpływem bezpośrednich lub pośrednich kontaktów z Polską, czy też były oparte na pewnym zespole cech indywidualnych, charakterystycznych, zdaniem ówczesnych muzyków, dla twórczości polskiej” (Stęszewska 1977: 94). Z pewnością pojawienie się poloników w utworach kompozytorów zagranicznych „było wynikiem ekspansji muzyki polskiej na zachód, południe i północ Europy, wynikiem ożywionej wymiany kulturalnej lub powiązań politycznych. Dlatego stało się konieczne przestudiowanie życiorysów muzyków, właścicieli zbiorów, kompozytorów i innych osób przepisujących lub komponujących utwory ‘polskie’. W tym celu, kontynuuje Stęszewska, „należało wykorzystać liczne źródła pozamuzyczne, a także muzykalia niemieckie przechowywane poza krajem” (Stęszewska 1977: 94).

Niezwykle interesujące są wnioski wysnute przez Stęszewską z owych badań. Badaczka twierdzi, iż „najwięcej poloników w źródłach i najwięcej źródeł z polonikami powstało na terytorium Śląska i Pomorza, a także w Saksonii. Na pierwszy plan wysuwają się źródła śląskie i twórczość kompozytorów mających bezpośrednie kontakty ze Śląskiem. Prawie w każdym zbiorze proveniencji tego obszaru są utwory zwane polskimi, prawie każdy muzyk pochodzenia śląskiego czy niemieckiego, opracowywał i wydawał w dużej ilości tańce polskie. Najwięcej poloników znajdujemy w źródłach zachowanych anonimowo i w twórczości muzyków, mających kontakt z takimi ośrodkami jak Wrocław, Brzeg, Góra Śląska, Żary na Dolnym Śląsku, Oleśnica, Krzeszów, Cieszyn, a także Lubin

koło Legnicy i Zittau” (Stęszewska 1977: 95). Do grona muzyków związanych z omawianą problematyką należał Georg Philipp Telemann „który w latach 1704-1708 był kapelmistrzem nadwornym w Żarach, gdzie zapewne zetknął się z lokalną i popularną muzyką śląską”, pisze Stęszewska. Na pytanie, „dlaczego polonika wystąpiły tak masowo w źródłach niemieckich Śląska i Pomorza” powinni, zdaniem Stęszewskiej, odpowiedzieć socjologowie i historycy kultury.

Wracając do Telemanna, to mówi on wyraźnie „o swoich kontaktach ze wsią śląską i muzyką ludową; swoją twórczość przepaja melodiami polskimi zasłyszanymi na Śląsku. Wyniki badań i wszechstronnej obserwacji poloników w źródłach niemieckich każą stwierdzić, że w XVI, XVII i z początkiem XVIII wieku na terytorium Śląska i Pomorza żyły polskie melodie, prawdopodobnie ludowe, które przenikały nie tylko do popularnej, lokalnej, mieszczańskiej i dworskiej muzyki, lecz także do artystycznej muzyki niemieckiej”, konkluduje swój wywód Stęszewska (Stęszewska 1977: 97).

Joachim Gudel pisze w artykule *Die Telemann Pfelge in Polen* („Kult Telemanna w Polsce”), iż najsilniejsze wzajemne niemiecko-polskie związki w muzyce dadzą się zauważyć w XVIII wieku. W bibliotece Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku znajdują się pokaźne zbiory manuskryptów Telemanna, co świadczy o popularności utworów niemieckiego kompozytora w ówczesnym czasie. Wszystkie cztery główne kościoły Gdańska posiadały własne kapele, które często wykonywały utwory Telemanna. W roku 1744 zakupiono do kościoła św. Jana dzieła Telemanna za całe 60 florenów (Gudel, Telemann 1987: 177). Zachowały się rękopisy dwóch prawie kompletnych roczników kantat Telemanna, w liczbie 69 i 72 kantat. O kulcie Telemanna w Polsce niech świadczą nie tylko liczne koncerty wykonane przy okazji rocznic urodzin lub śmierci kompozytora, lecz i trzy konferencje naukowe zorganizowane

w Pszczynie, na których naukowcy z kraju i zagranicy zastanawiali się nad wpływem elementów polskiej muzyki na twórczość Telemanna (Gued, Telemann 1987: 178).

Karol Bula pisze w artykule *Zur Frage der Rezeption Georg Philipp Telemanns in Polen* („O problemie recepcji Georga Philippa Telemanna w Polsce”), iż mało jest dowodów na wpływ muzyki Telemanna na twórczość polskich kompozytorów. Jednak można z całą pewnością założyć, iż działalność Telemanna była znana w polskich ośrodkach muzycznych, a to chociażby ze względu na osobiste kontakty niemieckiego kompozytora z polskimi muzykami. Właśnie okres pomiędzy 1697-1763 był niezwykle korzystny dla asymilacji i recepcji w Polsce muzyki Telemanna. Polską rządili wówczas elekto-rzy sascy, królowie polscy: August II zwany Mocnym (1670-1733), w latach 1694-1733, z niewielką przerwą, urzędujący król na tronie polskim oraz August III (1696-1763), w latach 1733-1763 król polski, którzy chętnie przenosili swoje kulturowe „przyzwyczajenia” z Drezna do Warszawy, pisze Bula (s. 99).

Brak jest dostatecznych i wiarygodnych dowodów na to, iż muzyka Telemanna rozbrzmiewała na dworze królów polskich w pierwszej połowie XVIII wieku. Bula wskazuje wprawdzie na przyjacielskie stosunki łączące Telemanna z koncertmistrzem Drezdeńskiej Dworskiej Kapeli Johannem Georgiem Pisendelem, jednak z tych kontaktów nic nie wynikało. Potwierdzeniem przepuszczeń Buli jest brak nawet nazwiska Telemanna w pracy Jana Prosanka *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, (Kraków 1955). Natomiast istnieje szereg dowodów na obecność muzyki Telemanna w XVIII wieku w Gdańsku. Bula wymienia nazwiska Herrmanna Rauschnin-ga, który w 1744 roku zakupił kantaty Telemanna dla kapeli przy kościele św. Jana w Gdańsku, oraz muzyka Du Grain, który około roku 1740 odegrał na koncercie jeden z utworów

Telemanna. W ostatnich latach została zidentyfikowana w bibliotece Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku (nr inwentaryzacyjny 396) partytura Pasji według św. Mateusza Telemanna. W związku z pobytem Telemanna w Pszczynie został wykonany w 1744 roku jeden z utworów muzyki kameralnej Telemanna (Bula 1984: 100n).

Bula przedstawia następnie dowody na zainteresowanie muzyką Telemanna w Polsce i jej recepcję w nowszych czasach. Jest ono dość duże, czego dowodem jest nie tylko wydanie szeregu jego utworów przez Państwowe Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie, lecz i liczne koncerty z jego muzyką, organizowane nie tylko przy okazji różnych rocznic (Bula, Rezeption 1984: 102n).

Günther Fleischhauer zastanawia się w swoim szkicu *Einflüsse polonischer Musik im Schaffen Georg Philipp Telemanns* („Wpływy muzyki polskiej w twórczości Georga Philippa Telemanna”) nad wpływem muzyki polskiej na twórczość Telemanna. Telemann należał, pisze Fleischhauer, do przodujących niemieckich kompozytorów początku XVIII wieku, którzy poprzez włączenie do swojej twórczości charakterystycznych elementów stylu polskiego, a więc elementów rytmicznych, melodycznych, harmonicznym i strukturalnym, przyczynił się w istotny sposób do rozpropagowania polskiej muzyki w Niemczech. Jako młody kapelmistrz hrabiego Erdmanna von Promnitz w Żarach miał bliski kontakt z polską muzyką.

Dotychczasowe badania nad wpływem polskiej muzyki na twórczość Telemanna ograniczały się przede wszystkim do jego instrumentalnej muzyki kameralnej, do skomponowanych w stylu włoskim sonat i koncertów. Jednak elementy rytmiczne, melodyczne, harmoniczne i strukturalne polskiej muzyki dają się zauważyć w całej jego twórczości, stwierdza Fleischhauer. Do tych charakterystycznych elementów muzy-

ki polskiej i polskich tańców końca XVII i początku XVIII wieku Fleischhauer zalicza: synkopy, przesuwanie akcentów na słabe części taktu, niepełne jambiczne stopy metryczne szczególnie na końcu linijek w strofach, różne rodzaje rytmów w mazurze i polonezie, kwarty zwiększone, różne zwroty lidyjskie itp. (Fleischhauer 1974: 77n).

Istotnym elementem propagowania cech tańców polskich w Niemczech stały się publikacje Telemanna, w których kompozytor przedstawiał i omawiał skomplikowane niekiedy rytmy polskich tańców. W wielu utworach muzyki wokalne, w pieśniach, kantatach, operach, oratoriach i pasjach można zauważyć nawet szereg „polonizmów” (Fleischhauer 1974: 79n).

Ruhnke pisze w artykule: *Telemann und die polnische Volksmusik* („Telemann a polska muzyka ludowa”), iż elementy polskiej muzyki ludowej pojawiają się w twórczości niemieckich kompozytorów już w XVI, XVII wieku, a szczególnie silnie w XVIII wieku. Polskie tańce skomponowane przez niemieckich muzyków można było spotkać w licznych drukach i rękopisach. Natomiast o polskiej muzyce, której niemieccy kompozytorzy zawdzięczali tyle inspiracji, wiedziano w Niemczech stosunkowo bardzo mało. Ruhnke wysoko ocenia opublikowaną w 1968 roku pracę Karola Hlawiczki: *Grundriß einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts* („Zarys historii poloneza do początku XIX wieku”), w której autor przytoczył przykłady włączania przez kompozytorów do swoich dzieł poloneza (Ruhnke 1987: 11).

Telemann pozostawił po sobie 7 cyklicznych kompozycji, które w tytule zawierają słowo „polski”. Są to „3 polnische Konzerte”, 2 polnische Sonaten, 2 polnische Suiten, 10 polonezów jako jedna część suity oraz 3 części-tańce w divertimento, określone jako „danze polonische”. Szukając w twórczości Telemanna utworów, w których wyraźnie dadzą się

zauważyć rytmny poloneza lub inne elementy przejęte z muzyki polskiej, liczba ta wynosi ponad sto takich utworów (Ruhnke 1987: 12n).

Ruhnke wskazuje na te cechy w utworach Telemanna, które można uważać za przyjęte z muzyki polskiej: utrzymywane przez 4, 6, 8 lub więcej taktów dźwięki basowe, rodzaj burdonu, basowej nuty stałej, spełniającej rolę prymitywnego akompaniamentu, często występującą w zmieniającym się rytmie, częste powtórzenia krótkich motywów o długości połowy lub całego taktu albo dwóch taktów, przede wszystkim w odstępach sekundy lub tercji, niespodziewane zmiany w oczekiwanym periodycznym podziale, np. po grupie dwóch taktów i jednym trzecim takcie oczekuje się czwartego taktu, jako pewnego rodzaju rozwiązania, tu jednak powraca drugi i trzeci takt, częste stosowanie rytmów opartych na stopie metrycznej anapestu, melodia przeplatana pauzami, stosowanie kwarty zwiększonej, przeciwstawianie najróżnorodniejszych rytmów synkopowanych itp. Ruhnke wysnuwa te wnioski po analizie konkretnych kompozycji Telemanna, które dokładnie przytacza w artykule (Ruhnke 1987: 17).

Celem moich rozważań nad związkami Telemanna z Polską była prezentacja i rekonstrukcja stanowisk najważniejszych polskich i niemieckich badaczy zajmujących się tematyką poloników u Telemanna mająca na celu, wskazanie na związki niemieckiego kompozytora XVIII wieku z polską kulturą muzyczną. Temat ten nie jest wprawdzie nowy, jednak stosunkowo mało spenetrowany. Z polskich badaczy, którzy podjęli tę tematykę, należy wymienić Karola Bulę, Joachima Gudela, Jana Kruczka, Karola Musioła, Tadeusza Ochlewskiego, Alicję Simon, Zofię Stęszewską, Ludwika Szczyrbę, Krystynę Wilkowską-Chomińską. Z badaczy zagranicznych wymienić trzeba natomiast takie osoby jak: Günter Fleischhauer, Klaus-Peter Koch, Martin Ruhnke, Kate Scheaffer-Schmuck.

Podczas rekonstrukcji stanowisk poszczególnych badaczy nad związkami twórczości Telemanna z polską muzyką uwidocznił się w sposób niezwykle klarowny proces wzajemnego przenikania się elementów kultur różnych narodów, a w analizowanym przypadku procesu przepływu elementów muzyki polskiej do niemieckiej. Georg Philipp Telemann wpisał się w sposób szczególny w rozwój kultury europejskiej okresu baroku, a to poprzez nowatorstwo jego twórczości kompozytorskiej polegające na włączeniu do swoich utworów muzycznych szeregu elementów rytmicznych, melodycznych, harmonicznym, strukturalnym, metrycznym itp., pochodzących z muzyki innego narodu, w tym przypadku z muzyki polskiej. Polonika te stały się źródłem informacji o muzyce polskiej w Niemczech i spopularyzowały szczególnie naszą muzykę ludową.

Polish-German ties in the field of 18th century music on the example of creativity composer Georg Philipp Telemann

Summary: The purpose of my considerations on Telemann's ties with Poland was to present and reconstruct the attitudes of the most important Polish and German researchers dealing with the subject of polonicas in Telemann's artistic creation. My work was aimed at pointing to the ties of the German composer of the 18th century with Polish musical culture. This issue is not new, but relatively little-studied. Among the Polish researchers, who took up this subject, we should mention Karol Bula, Joachim Gudel, Jan Kruczek, Karol Musioł, Tadeusz Ochlewski, Alicja Simon, Zofia Stęszewska, Ludwika Szczyrba, Krystyna Wilkowska-Chomińska. Among the foreign researchers we may find the following people: Günter Fleisch-hauer, Klaus-Peter Koch, Martin Ruhnke, and Kate Scheaffer-Schmuck.

While reconstructing the attitudes of individual researchers on the relations between Telemann's work and Polish music, the process of mutual interpenetration of culture elements from different nations was clearly visible, and in our case the process of flowing Polish music elements into German music.

Georg Philipp Telemann made a substantial contribution to the development of the European culture in the Baroque period through the innovation of his compositional work. In his musical creation, Telemann included a number of rhythmic, melodic, harmonic, structural, metric, etc. elements from the music of another nation, in this case from Polish music. These polonicas have become a source of information about Polish music in Germany popularizing our folk music.

Keywords: Georg Philipp Telemann, composer, "polonika", music

BIBLIOGRAFIA

- Bula K., *Zur Frage der Rezeption Georg Philipp Telemanns in Polen*, [w:] *Telemann und seine Freunde. Kontakte – Einflüsse – Auswirkungen. Konferenzbericht*, Magdeburg 1984, Teil 2, s. 99-144. Cyt: Bula, Rezeption, 1984.
- Bula K., *Stan badań nad związkami Georga Philippa Telemanna ze Śląskiem i polską*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej. Konferencja naukowa*. Zeszyt Naukowy nr 69. Akademia Muzyczna we Wrocławiu, Wrocław 1996, s. 27-36. Cyt.: Bula, Stan, 1996.
- Fleischhauer G., *Zu den Einflüssen polnischer Musik im Instrumentalschaffen Georg Philipp Telemanns*. Tagungsbericht. Blankenburg 1974. Cyt.: Fleischhauer, Einflüsse, 1974.
- Fleischhauer G., *Einflüsse polnischer Musik im Schaffen Georg Philipp Telemanns*, [w:] *Zeitschrift der Universität Halle* 1976, s. 77-82. Cyt.: Fleischhauer, Einflüsse, 1976.
- Gudel J., *Die Telemann-Pflege in Polen*, [w:] *Deutsch-polnische Musikbeziehungen* (Wolf Konold hrsg.), München, Salzburg 1987, s. 175-179. Cyt.: Gugel, Telemann, 1987.
- Hindeberg A. K., *G. Ph. Telemanna związki z Górnym Śląskiem oraz jego stosunek do muzyki polskiej*, [w:] *Oberschlesien* 1987, Pszczyna 1987. Cyt.: Hindeberg, Telemann, 1987.
- Koch K-P., *Eine Sarrois von Telemann. Beziehungen ins östliche Europa*, [w:] *Händel Jahrbuch* 1974, Halle 1974. Cyt.: Koch, Beziehungen, 1974.
- Koch K-P., *Die Bedeutung der polnischen für die deutsche Musik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, insbesondere Telemanns Werk*. Konferenzbericht, Pszczyna 1993. Cyt.: Koch, Bedeutung, 1993.
- Kruczek J., *Z dziejów kapeli dworskiej w Pszczynie 1767-1846*, Pszczyna 1981. Cyt.: Kruczek, Z dziejów, 1981.

- Kühn G. F., *Ein 'rechender Kopf'. Wie Magdeburg seinen 'großen Sohn' Telemann feierte*, [w:] „Musica”, 3, 1981, s. 260-262. Cyt.: Kühn, Telemann, 1981.
- Musioł K., *Georg Philipp Telemann a polska muzyka ludowa. W 300-tnią rocznicę urodzin kompozytora*, [w:] „Poglądy”, nr 15, 1981, s. 16-17. Cyt.: Musioł, Telemann, 1981.
- Musioł K., *Der Anteil Schlesiens an der Musikkultur des Barock*, [w:] Konferenzbericht Madgeburg 1981, Madgeburg 1983. Cyt.: Musioł, Anteli, 1983.
- Ochlewski T., *Koncerty polskie Telemanna*, [w:] „Polska”, nr 9, 1967, s. 12-13. Cyt.: Olchewski, Koncerty, 1967.
- Popis J., *Jerzy Filip Telemann w Pszczynie*, Pszczyna 1979. Cyt.: Popis, Telemann, 1979.
- Ruhnke M., *Zu Telemanns Polonaisen*. Cyt.: Ruhnke, Polonaisen (Maschin.).
- Ruhnke M., *Telemann und die polnische Volksmusik*, [w:] Deutsch-polonische Musikbeziehungen (Wulf Konold hrsg.), München, Salzburg 1987, s. 11-20. Cyt.: Ruhnke, Telemann, 1987
- Schaeffer-Schmuck K., *Georg Philipp Telemann als Klavierkomponist*, Leipzig 1934. Cyt.: Schaeffer, Telemann, 1934.
- Simon A., *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*, Zürich 1916. Cyt.: Simon, Polnische, 1916.
- Stęszewska Z., *Polonika z okresu od XVI do początku XVIII wieku w zbiorach muzycznych północnych ziem Polski*, [w:] VI Ogólnopolska Konferencja Muzykologiczna. Gdańsk 1973, s. 40-54. Cyt.: Stęszewska, Polonika, 1973.
- Stęszewska Z., *Polonika w źródłach muzycznych pochodzenia niemieckiego i w twórczości kompozytorów niemieckich od XVI do początku XVIII wieku*, [w:] „Muzyka”, nr 3, 1977, s. 83-97. Cyt.: Stęszewska, Polonika, 1977.
- Stęszewska Z., *Elementy polskie w twórczości Telemanna*, [w:] „Muzyka”, nr 3-4, 1981, s. 71-83. Cyt.: Stęszewska, Elementy, 1981.
- Stęszewska Z., *Polnische Elemente in der Musik Georg Philipp Telemanns*, [w:] Konferenzbericht 1981, Magdaeburg 1983. Cyt.: Stęszewska, Polnische, 1983.
- Szczyrba L., *Siedemnastowieczny kompozytor niemiecki na ziemi rybnickiej. Georg Philipp Telemann w Żarach i w Pszczynie*, [w:] „Poradnik Muzyczny”, nr 9, 1962. Cyt.: Szczyrba, Telemann, 1962.
- Telemann G. P., *Briefwechsel*. Herausgegeben von Hans Grosse i Hans Rudolf Jung. Leipzig 1972. Cyt.: Telemann, Briefwechsel, 1972.
- Telemann G. P., *Autobiografia 1740*, Pszczyna 1983. Cyt.: Telemann, Autobiografia, 1983.

- Telemann G. P., *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*, Leipzig 1981. Cyt.: Telemann, Singen, 1981.
- Wilkowska-Chomińska K., *Suita polska Telemanna*, [w:] „Muzyka” nr 2, 1961. Cyt.: Wilkowska, Suita, 1961.
- Wilkowska-Chomińska K., *Telemanns Beziehungen zur polnischen Musik*, [w:] Beiträge zu einem neuen Telemann-Bild. Magdeburg 1963. Cyt.: Wilkowska, Beiträge, 1963.

BIBLIOGRAFIA CAŁOŚCIOWA

- Allen V., *The Femme Fatale: Erotic and Fatal Muse*, Troy, New York 1983.
- Andersen H. Ch., *Baśnie i opowieści*, przeł. B. Sochańska, t. I: 1830-1850, Poznań 2006.
- Andersen H. Ch., *Baśnie i opowieści*, przeł. B. Sochańska, t. II: 1852-1862, Poznań 2006.
- Bielak A., *Kobieta jako więzień konwencji. Kształtowanie etosu życiowego wobec współczesnych uwarunkowań i stereotypów*, „Acta Humana” 6 (1/2015), s. 107-108.
- Bruce A., *Scyld & Scef*, New York 2002.
- Bula K., *Stan badań nad związkami Georga Philippa Telemanna ze Śląskiem i polską*, [w:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej. Konferencja naukowa*. Zeszyt Naukowy nr 69. Akademia Muzyczna we Wrocławiu, Wrocław 1996, s. 27-36. Cyt.: Bula, Stan, 1996.
- Bula K., *Zur Frage der Rezeption Georg Philipp Telemanns in Polen*, [w:] *Telemann und seine Freunde. Kontakte – Einflüsse – Auswirkungen. Konferenzbericht*, Magdeburg 1984, Teil 2, s. 99-144. Cyt: Bula, Rezeption, 1984.
- Calder D., *The Study of Style in Old English Poetry: A Historical Introduction*, in: *Old English Poetry: Essays on Style*, Berkeley and Los Angeles, California 1979, p. 1-65.
- Conde O., *Aportes al estudio del lunfardo: acreencias y deudas de la investigación lingüística argentina*, [w:] „Signo y Seña”/32, 2017, 1-20.
- Conde O., *El lunfardo en la literatura argentina*, [w:] „Gramma”, XXI/47, 224-246, 2010.
- Conde O., *Lunfardo rioplatense: delimitación, descripción y evolución*, [w:] *De parces y troncos: nuevos enfoques sobre los argots hispánicos*, red. N. V. Rubio, Edicions de la Universitat de Lleida, 2013, 77-105.
- Cortázar J., *Gra w klasy*, tł. Z. Chądzyńska, Warszawa [1968]/2006.
- Cortázar J., *Rayuela*, Debolsillo, Barcelona [1963]/2016.
- Fleischhauer G., *Einflüsse polnischer Musik im Schaffen Georg Philipp Telemanns*, [w:] *Zeitschrift der Universität Halle* 1976, s. 77-82. Cyt.: Fleischhauer, Einflüsse, 1976.
- Fleischhauer G., *Zu den Einflüssen polnischer Musik im Instrumentalschaffen Georg Philipp Telemanns*. Tagungsbericht. Blankenburg 1974. Cyt.: Fleischhauer, Einflüsse, 1974.

- Gaszyńska-Magiera M., *Granice przekładalności. Subjuntivo i jego polskie ekwiwalenty w tłumaczeniach prozy latynoamerykańskiej*, Kraków 1997.
- Giménez Folqués, D., *El lunfardo como elemento identitario en el cómic argentino. El caso de Fueye*, *Mitologías hoy*, vol. 20, 2019, 41-60.
- Gobello J., *Nueva antología lunfarda*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires 1972.
- Goik M., *Kobiety w literaturze*, Warszawa – Bielsko-Biała 2009.
- Graff A., *Świat bez kobiet*, Warszawa 2001.
- Graves R., *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1974.
- Gudel J., *Die Telemann-Pflege in Polen*, [w:] *Deutsch-polnische Musikbeziehungen* (Wolf Konold hrsg.), München, Salzburg 1987, s. 175-179. Cyt.: Gugel, Telemann, 1987.
- Guillermo-Sajdak M., *Język hiszpański – język argentyński – język polski. Charakterystyka języka polonijnego używanego w Argentynie*, [w:] „Ameryka Łacińska”, 2 (80), Warszawa, 2013, 116-133.
- Hindeberg A. K., *G. Ph. Telemanna związki z Górnym Śląskiem oraz jego stosunek do muzyki polskiej*, [w:] *Oberschlesien* 1987, Pszczyna 1987. Cyt.: Hindeberg, Telemann, 1987.
- Imieliński K., *Seksuologia. Mitologia, historia, kultura*, Warszawa 1989.
- Kailuweit R., *Hybridität, Exempel: Lunfardo*, [w:] *Sprache in Iberoamerika*. Festschrift für Wolf Dietrich zum 65. Geburtstag, red. V. Noll, H. Symeonidis, B. Verlag, Hamburg, 2006, 291-311.
- Karpiński F., *Korespondencja Franciszka Karpińskiego z lat 1763-1825*, *Archiwum Literackie*, tom 4, Wrocław 1958.
- Karpiński F., *Poezje wybrane*, oprac. Tomasz Chachulski, Wrocław 1997.
- Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, Fourth Edition, edited by R. D. Fulk, Robert E. Bjork, and John D. Niles, Toronto 2014.
- Klimowicz M., *Oświecenie*, Warszawa 2008.
- Koch K-P., *Eine Sarrois von Telemann. Beziehungen ins östliche Europa*, [w:] *Händel Jahrbuch* 1974, Halle 1974. Cyt.: Koch, *Beziehungen*, 1974.
- Koch K-P., *Die Bedeutung der polnischen für die deutsche Musik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, insbesondere Telemanns Werk*. Konferenzbericht, Pszczyna 1993. Cyt.: Koch, *Bedeutung*, 1993.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1997.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kostkiewiczowa T., *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław 1964.
- Kruczek J., *Z dziejów kapeli dworskiej w Pszczynie 1767-1846*, Pszczyna 1981. Cyt.: Kruczek, *Z dziejów*, 1981.

- Kühn G. F., *Ein 'rechender Kopf'. Wie Magdeburg seinen 'großen Sohn' Telemann feierte*, [w:] „Musica”, 3, 1981, s. 260-262. Cyt.: Kühn, Telemann, 1981.
- Lasoń-Kochańska G., *Gender, Queer i dorastanie – Baśnie Hansa Christiana Andersena*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 59-71.
- Lew-Starowicz Z., *Seks partnerski*, Warszawa 1983.
- Liuzza R., *Lost in Translation: Some Versions of Beowulf in the Nineteenth Century*, „English Studies” 2002, vol. 4, p. 281-295.
- Łuczyńska-Hołdys M., *Soft-Shed Kisses: Re-Visioning the Femme Fatale in English Poetry of the 19th Century*, Newcastle upon Tyne 2013.
- Magoun F.P. (Jr.), *Bede's Story of Caedmon: The Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer*, „Speculum” 1955, vol. 30, p. 49-62.
- Magoun F.P. (Jr.), *Oral Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry*, „Speculum” 1953, vol. 28, p. 446-467.
- Majewski M., *Samson i Dalila – mężczyzna i kobieta wobec pokusy złego wykorzystania swej siły*, „Biblia krok po kroku” 2013, nr 43, s. 3.
- Martorell de Laconi S., *Algo más sobre el lunfardo. El lunfardo y el contacto lingüístico*, [w:] „Anuario de Lingüística Hispánica” 12/1996-1997, 653- 666.
- Musioł K., *Der Anteil Schlesiens an der Musikkultur des Barock*, [w:] Konferenzbericht Madgeburg 1981, Madgeburg 1983. Cyt.: Musioł, Anteli, 1983.
- Musioł K., *Georg Philipp Telemann a polska muzyka ludowa. W 300-tnią rocznicę urodzin kompozytora*, [w:] „Poglądy”, nr 15, 1981, s. 16-17. Cyt.: Musioł, Telemann, 1981.
- Nadolna A., *Kobieta fatalna: „Błogosławiona bądź mi i przeklęta...”: o modernistycznej wizji miłości i kobiety*, „Obyczaje” 2003, nr 14, s. 19.
- Nowak J., *Obraz obyczajowości w świecie użytkowników lunfardo. Analiza materiału leksykalnego*, [w:] *Nowe języki. Studia z zakresu kreolizacji języków i kultur*, red. W. Kuligowski, Wrocław, 2010, 47-62.
- Nowak-Michalska J., *El lunfardo en la traducción polaca de Rayuela de Julio Cortázar*, [w:] *Argots hispánicos. Analogías y diferencias en las hablas populares iberoamericanas*, red. O. Conde, Universidad Nacional de Lanús, Buenos Aires, 2017, 261-272.
- Nowara N., *Motywy kobiety fatalnej w wybranych utworach Gerharta Hauptmanna*, [w:] *Gerhart Hauptmann: w sześćdziesiątą rocznicę śmierci*, red. G. Szewczyk, Katowice 2006, s. 27-44.
- Ochlewski T., *Koncerty polskie Telemanna*, [w:] „Polska”, nr 9, 1967, s. 12-13. Cyt.: Olchewski, Koncerty, 1967.

- Ogłóza E., *Motywy mitologiczne (i nie tylko) w „Psyche” Hansa Christiana Andersena i „Iselin i wilkołaku” Torill Thorstad Hauger*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” 2012, t. 21, s. 36-57.
- Parandowski J., *Mitologia*, Poznań 1990.
- Popis J., *Jerzy Filip Telemann w Pszczynie*, Pszczyna 1979. Cyt.: Popis, Telemann, 1979.
- Præstgaard Andersen L., *The Feminine Element – And a Little About the Masculine Element in H. C. Andersen’s Fairy Tales*, [w:] *Hans Christian Andersen. A Poet in Time*, red. J. de Mylius, A. Jørgensen, V. Pedersen, Odense 1999, s. 501-514.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974.
- Redwine B., *‘Ofost is selest’: The Pragmatics of Haste in ‘Beowulf’*, „*Studia Neophilologica*” 1982, vol. 54.
- Ruhnke M., *Telemann und die polnische Volksmusik*, [w:] *Deutsch-polonische Musikbeziehungen* (Wulf Konold hrsg.), München, Salzburg 1987, s. 11-20. Cyt.: Ruhnke, Telemann, 1987
- Ruhnke M., *Zu Telemanns Polonaisen*. Cyt.: Ruhnke, Polonaisen (Maschin.).
- Sanders K., *Nemesis of Mimesis: The Problem of Representation in H. C. Andersen’s „Psyche”*, [w:] *Hans Christian Andersen*, red. H. Bloom, Filadelfia 2005, s. 51-74.
- Schaeffer-Schmuck K., *Georg Philipp Telemann als Klavierkomponist*, Leipzig 1934. Cyt.: Schaeffer, Telemann, 1934.
- Simon A., *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*, Zürich 1916. Cyt.: Simon, Polnische, 1916.
- Skogemann P., *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, przeł. Piotr Billig, Warszawa 2003.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 1265.
- Stęszewska Z., *Elementy polskie w twórczości Telemanna*, [w:] „Muzyka”, nr 3-4, 1981, s. 71-83. Cyt.: Stęszewska, Elementy, 1981.
- Stęszewska Z., *Polnische Elemente in der Musik Georg Philipp Telemanns*, [w:] *Konferenzbericht 1981*, Magdaeburg 1983. Cyt.: Stęszewska, Polnische, 1983.
- Stęszewska Z., *Polonika w źródłach muzycznych pochodzenia niemieckiego i w twórczości kompozytorów niemieckich od XVI do początku XVIII wieku*, [w:] „Muzyka”, nr 3, 1977, s. 83-97. Cyt.: Stęszewska, Polonika, 1977.
- Stęszewska Z., *Polonika z okresu od XVI do początku XVIII wieku w zbiorach muzycznych północnych ziem Polski*, [w:] VI Ogólnopolska Konferencja

- Muzykologiczna. Gdańsk 1973, s. 40-54. Cyt.: Stęszewska, Polonika, 1973.
- Światała S. W., *Dziewczynki i kobiety na drodze do samorealizacji. Wokół modeli kobiecości w baśniowej twórczości Hansa Christiana Andersena*, „Literatura Ludowa” 2015, nr. 6, s. 3-13.
- Szczyrba L., *Siedemnastowieczny kompozytor niemiecki na ziemi rybnickiej. Georg Philipp Telemann w Żarach i w Pszczynie*, [w:] „Poradnik Muzyczny”, nr 9, 1962. Cyt.: Szczyrba, Telemann, 1962.
- Telemann G. P., *Autobiografia 1740*, Pszczyna 1983. Cyt.: Telemann, Autobiografia, 1983.
- Telemann G. P., Briefwechsel. Herausgegeben von Hans Grosse i Hans Rudolf Jung. Leipzig 1972. Cyt.: Telemann, Briefwechsel, 1972.
- Telemann G. P., *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*, Leipzig 1981. Cyt.: Telemann, Singen, 1981.
- Ulanov A. B., *The Feminine in Jungian Psychology and in Christian Theology*, Evanston 1971.
- Wałęciuk-Dejneka B., *Kobiety-ryby: ludowe wyobrażenia syren*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2018, t. 16, nr 2, s. 586-587.
- Wilkowska-Chomińska K., *Suita polska Telemanna*, [w:] „Muzyka” nr 2, 1961. Cyt.: Wilkowska, Suita, 1961.
- Wilkowska-Chomińska K., *Telemanns Beziehungen zur polnischen Musik*, [w:] Beiträge zu einem neuen Telemann-Bild. Magdeburg 1963. Cyt.: Wilkowska, Beiträge, 1963.
- Wolff T., *Structural forms of the feminine psyche*, przeł. P. Watzlawik, Zurich 1956.
- Аўласевіч А., *Гаваркая назва, „Маладосць”* 1991 № 3, с. 34-39.
- Беовульф, пер. В. Тихомиров, [в:] *Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах*, Москва 1975.
- Беовульф: Эпос, Санкт-Петербург 2010.
- Бірыла М.В., *Беларуская антрапанімія. Уласныя імёны, імёны-мянушкі, імёны па бацьку, прозвішчы*, Мінск 1966.
- Бондалетов В.Д., *Русская ономастика*, Москва 1983.
- Ватопедский И., *Слова утешения. Беседы о духовной жизни и о монашестве*. – Богородицко-Сергиева Пустынь 2005.
- Вышеславцев Б.П., *Этика преображенного эроса*, Москва 1994.
- Гвоздецкая Н., *Экфрасис в древнеанглийской поэзии: описание волшебного меча в Беовульфе (в аспекте межсезиотического и межъязыкового перевода)*, [в:] *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения*, коллективная монография под научной ре-

- дакцией Татьяны Автухович при участии Романа Мниха и Татьяны Бовсуновской, Siedlce 2018, с. 519-531.
- Герцен А.И., *Письма об изучении природы*, [в:] *Избранные философские произведения*, Ленинград 1948, с. 91-249.
- Гоббс Т., *Избранные произведения в 2-х т.*, т.1, Москва 1964.
- Гоголь Н.В., *Мёртвые души*, Минск 1978.
- Древнеанглийская поэзия*, ред. О. Смирницкая, пер. В. Тихомиров, Москва 1982.
- Казько В., *Выбранные творы*, т. 1, Минск 1990.
- Кондаков Н.И., *Логический словарь справочник*, Москва 1976.
- Кулешов В.А., *Аналогия: Отношения аналогии моделей*, Минск 1992.
- Новік Н.І., *Матываваныя мужчынскія мянушкі*, у: *Беларуская мова*, рэд. У.В.Анічэнка, Минск 1993, с. 20-25, вып. 20.
- Платон, *Диалоги*: <http://lib.ru/POEEAST/PLATO/dialogi.txt>. – (дата доступа: 27.12.2019).
- Смирницкая О., *Поэтическое искусство англосаксов*, [в:] *Древнеанглийская поэзия*, ред. О. Смирницкая, пер. В. Тихомиров, Москва 1982.
- Смирницкий А., *Древнеанглийский язык*, Москва 1955.
- Соссюр Ф. де, *Курс общей лингвистики*, Екатеринбург 1999.
- Спиркин А.Г., *Сознание и самосознание*, Москва 1972.
- Стеблин-Каменский М., *Субстантивный эпитет в древнеанглийской поэзии (К вопросу о развитии древнеанглийского поэтического стиля)*, [в:] Стеблин-Каменский М., *Историческая поэтика*, Ленинград 1978, с. 4-39.
- Сулова А.В., Суперанская, А.В., *О русских именах*, Лениздат 1991.
- Талов А., *Бухгалтерия мозга*, „Химия и жизнь” 1974, № 5, с. 12-19.
- Тихомиров В., *Книга переходов: Собрание сочинений*, Москва 2019.
- Эйдос*: <http://ponjatija.ru/taxonomy/term/4193>. – (дата доступа: 27.12.2019).
- Янкоўскі Ф., *Само слова гаворыць*, Минск 1986.
- Wikipedia, Galicja <[https://pl.wikipedia.org/wiki/Galicja_\(Europa_Środkowa\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Galicja_(Europa_Środkowa))> (dostęp: 29.05.2020).
- http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Archiwum_Literackie/Archiwum_Literackie-r1958-t4/Archiwum_Literackie-r1958-t4-s1-268/Archiwum_Literackie-r1958-t4-s1-268.pdf> (dostęp: 29.05.2020).

INDEKS OSÓB

- Afrodyta 70
Allen, V. 81, 83, 137
Andersen, H. Ch. 7, 8, 63-84,
137, 139, 140, 141
- Bachmińskie, siostry 58
Bielak, A. 68, 83, 137
Billig, P. 66, 84, 140
Bjork, R. E. 13, 33, 138
Bloom, H. 76, 82, 84, 140
Brösell, M. 54
Bruce A. 20, 33, 137
Bula, K. 121, 122, 123, 124,
125, 129, 130, 133, 134, 137
- Calder, D. 15, 33, 137
Chądzzyńska, Z. 8, 90, 92, 95, 96,
99, 102, 103, 105, 137
Conde, O. 88, 89, 90, 105, 106,
137, 139
Cortázar, J. 7, 8, 85-106, 137,
139
- Dalila 63, 64
Dunaj, B. 68, 71, 84, 140
- Elżbieta, św. 79
- Fleischhauer, G. 123, 124, 130,
131, 132, 134, 137
Fulk, R. D. 13, 33, 138
- Gaszyńska-Magiera, M. 85, 106,
138
Giménez Folqués, D. 90, 106,
138
Gobello, J. 87, 90, 106, 138
- Goethe, J. W. 61
Goik, M. 83, 183
Graff, A. 68, 83, 138
Graves, R. 70, 83, 138
Gudel, J. 128, 132, 133, 134,
138
Guillermo-Sajdak, M. 89, 106,
138
- Herodiada 64
Hindeberg, A. K. 123, 134, 138
- Imieliński, K. 82, 83, 138
Isztar 63
Jørgensen, A. 65, 66, 83, 140
- Kailuweit, R. 86, 87, 88, 106,
138
Kali 63
Karpiński, F. 7, 51-62, 138
Kartezjusz 51
Kleopatra 65
Klimowicz, M. 51, 52, 60, 62,
138
Klitajmestra 63
Koch, K-P. 123, 124, 132, 133,
134, 138
Komeński, J. A. 7
Kopaliński, W. 55, 58, 62, 83,
138
Kostkiewiczowa, T. 53, 62, 138
Koziebrodzka, F. 55
Krasicki, I. 52
Kruczek, J. 133, 134, 138
Kuligowski, W. 86, 106, 139
- Lady Makbet 64
Lasoń-Kochańska, G. 68, 69, 83,
139

- Lew-Starowicz, Z. 64, 65, 83, 139
 Lilith 63
 Liuzza, R. 15, 34, 139
- Łuczyńska-Hołodys, M. 64, 82, 83, 139
- Magoun, F. P. 13, 34, 139
 Majewski, M. 64, 83, 139
 Martorell de Laconi, S. 87, 106, 139
 Meduza 70
 Musioł, K. 132, 133, 135, 139
 Mylius, de J. 65, 66, 83, 140
- Nadolna, A. 65, 83, 139
 Naruszewicz, A. 52
 Niles, J. D. 13, 33, 138
 Nowak, J. 86, 106, 139
 Nowak-Michalska, J. 96, 106, 139
 Nowara, N. 64, 82, 83, 139
- Ochlewski, T. 132, 133, 135, 139
 Ogłóza, E. 70, 72, 83, 140
- Parandowski, J. 70, 83, 140
 Pedersen, V. 65, 66, 83, 140
 Petrarka 54
 Poniatowski, St. A. 52
 Ponińska, M. 54, 55
 Popis, J. 135, 140
 Præstgaard Andersen, L. 65, 66, 83, 140
 Praz, M. 63, 84, 140
- Redwine B. 23, 34, 140
 Rousseau, J. J. 51
- Rubio, N. V. 105, 137
 Ruhnke, M. 124, 131, 132, 133, 135, 140
- Salome 63
 Samson 64
 Sanders, K. 76, 82, 84, 140
 Schaeffer-Schmuck, K. 135, 140
 Sęp Szarzyński, M. 59
 Sfinks 63
 Simon, A. 132, 133, 135, 140
 Skogemann, P. 66, 84, 140
 Skylla 63
 Stęszewska, Z. 117, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 127, 128, 132, 133, 135, 140, 141
 Szczyrba, L. 133, 135, 141
 Szekspir, 59
- Świtała, S. 75, 84, 141
- Telemann, G. Ph. 7, 8, 107-136, 137, 138, 139, 140, 141
 Trembecki, S. 52
- Ulanov, A. B. 75, 84, 141
- Walęciuk-Dejneka, B. 80, 84, 141
 Watzlawik, P. 66, 84, 141
 Wilkowska-Chomińska, K. 132, 133, 136, 141
 Wolff, T. 66, 84, 141
 Wolter 51
- Żaboklicki, K. 63, 84, 140
- Автухович, Т. 28, 34, 142
 Аўласевіч, А. 44, 50, 141

Бірыла, М. В. 43, 44, 45, 50,
141

Бондалетов, В. Д. 42, 50, 141

Ватопедский, И. 35, 36, 50, 141

Герцен, А.И. 39, 50, 142

Гоббс, Т. 39, 50, 142

Гоголь, Н.В. 41, 50, 142

Гусерль, Э. 36

Достопочтенный, Б. 12

Казько, В. 39, 50, 142

Кант, І. 38

Кондаков, Н.И. 37, 50, 142

Кулешов, В.А. 37, 50, 142

Лермонтов, М. 18, 19

Либерман, А. 11

Мних, Р. 28, 34, 142

Новік, Н. І. 44, 50, 142

Платон 36, 50, 142

Скот, І. 36

Смирницкая, О. 11, 12, 14, 16,
34, 142

Смирницкий, А. 11, 34, 142

Соссюр, Ф. 37, 50, 142

Спиркин, А.Г. 45, 50, 142

Стеблин-Каменский, М. 11,
34, 142

Сулова, А.В. 44, 50, 142

Талов, А. 37, 50, 142

Тихомиров, В. 11, 13, 21, 32,
34, 141, 142

Тютчев, Ф. 22

Янкоўскі, Ф. 41, 50, 142

