

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu

**Język i jego wyzwania:
język w kulturze, kultura w języku.**

Tom III. Literaturoznawstwo i kulturoznawstwo

pod redakcją

Jarosława Gیزی

Katarzyny Jasiewicz

Moniki Madej-Cetnarowskiej

Nowy Sącz 2019

Redaktor Naukowy

dr Jarosław Giza
dr Katarzyna Jasiewicz
dr Monika Madej-Cetnarowska

Redaktor Wydania

dr Monika Madej-Cetnarowska

Recenzja

dr hab. Roman Gawarkiewicz, prof. nadzw.
dr hab. Andrzej Pawelec

Redaktor Techniczny

dr Tamara Bolanowska-Bobrek

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu
Nowy Sącz 2019

ISBN 978-83-65575-46-3

Wydawca

Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu
ul. Staszica 1, 33-300 Nowy Sącz
tel. 18 443 45 45, e-mail: briw@pwsz-ns.edu.pl

Adres Redakcji

Nowy Sącz 33-300, ul. Staszica 1
tel. +48 18 443 45 45, e-mail: tbolanowska@pwsz-ns.edu.pl

Druk

Wydawnictwo i drukarnia NOVA SANDEC s.c.
Mariusz Kałyniuk, Roman Kałyniuk
33-300 Nowy Sącz, ul. Lwowska 143
tel. 18 547 45 45, e-mail: biuro@novasandec.pl

Spis treści

Wstęp	5
Sara AKRAM O znaczeniu i istocie pracy kreatywnej	7
Roman DOBRZYŃSKI Pan Tadeusz mówi w języku esperanto	17
Martin Haim EDELIST Nikt nie wychodzi z Arki. Kryzys wartości i słów w poezji Tadeusza Różewicza	24
Jarosław GIZA The literary icons of English Renaissance and their linguistic influence upon later culture: Marlowe, Shakespeare, Milton	39
Katarzyna JASIEWICZ Depictions of the Underground Railroad in contemporary American literature	51
Jakub KOWALSKI Granice tabu kulturowego i językowego	60
Joanna LOESCH John Clarke – the sublime and the ridiculous	74
Jadwiga RYSIEWICZ Rethinking modern culture in the work of G.K. Chesterton	90
Tomasz WIĄCEK Deus ex machina as a main plot device in a TV adaptation of Douglas Adams's novel <i>Dirk Gently's Holistic Detective Agency</i>	99
Grzegorz Adam ZIĘTALA Культурные символы России и их отражение в нейминге брендов российских компаний и изделий	105

Wstęp

Monografia pt. *Język i jego wyzwania: język w kulturze, kultura w języku. Tom III. Literaturoznawstwo i kulturoznawstwo* składa się z 10 rozdziałów: w języku polskim (4), angielskim (5) i rosyjskim (1).

Autorzy poszczególnych rozdziałów reprezentują różne polskie uczelnie: Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, a także Państwową Wyższą Szkołę Zawodową w Nowym Sączu.

Autorzy monografii poruszają następujące problemy:

- S. Akram koncentruje się na znaczeniu pojęcia „praca kreatywna” w odniesieniu do zmian historyczno-kulturowych, posiłkując się koncepcjami J. Kłosińskiego;
- R. Dobrzyński przygląda się tłumaczeniu *Pana Tadeusza* na język esperanto i filmowej wersji epopei Mickiewicza, ukazując wielkie możliwości tego języka międzynarodowego;
- M.H. Edelist opisuje sceptyczny stosunek Tadeusza Różewicza do języka jako źródła poznania, sięgając po liczne przykłady wierszy poety;
- J. Giza prezentuje wpływ trzech poetów angielskiego renesansu: Ch. Marlowe’a, W. Szekspira i J. Milтона na późniejszą literaturę i kulturę;
- K. Jasiewicz analizuje sposób wykorzystania motywu kolei podziemnej w literaturze amerykańskiej XXI wieku na podstawie trzech współczesnych powieści;
- J. Kowalski koncentruje się na zagadnieniu tabu w kulturze i języku, odnosząc się do literatury, mediów i koncepcji psychologicznych;
- J. Loesch przedstawia dorobek słynnego australijskiego aktora i satyryka – Johna Clarke’a, określając cechy jego stylu oraz źródła inspiracji;
- J. Rysiewicz prezentuje stosunek G.K. Chestertona do religii oraz współczesnych mu koncepcji filozoficznych na podstawie jego powieści *Kula i Krzyż*;
- T. Wiącek analizuje nietuzinkowe zastosowanie techniki *deus ex machina* w serialu telewizyjnym *Dirk Gently’s Holistic Detective Agency*;
- G.A. Ziętala bada marki firm i wyrobów, które w swoich nazwach zawierają słowa-symbole kulturowe Rosji.

Podsumowując, tematyka monografii jest obszerna, a dotyczy zarówno badań nad literaturą i językiem, jak również zagadnień kulturowych takich obszarów, jak Wielka Brytania, Stany Zjednoczone, Australia, Rosja.

dr Jarosław Giza
dr Katarzyna Jasiewicz
dr Monika Madej-Cetnarowska

O ZNACZENIU I ISTOCIE PRACY KREATYWNEJ

Streszczenie

Artykuł jest przyczynkiem do zrozumienia istoty pojęcia „praca kreatywna”. W części pierwszej Autorka przywołuje wybraną literaturę, dotyczącą terminu „praca”. Powołuje się na takich badaczy, jak J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, Z. Topolińska oraz T. Liszcz. Zakres znaczeniowy pracy, jak również jej konotacje ulegały zmianom wraz z rzeczywistością historyczno-społeczną. Prasłowiańskie źródła pracy dowodzą, że na początku była ona kojarzona z trudem, cierpieniem, a nawet męką, co udowadniają badania etymologiczne Z. Topolińskiej. Zróżnicowanie koncepcji i podejść do pracy spowodowało wykształcenie się jej różnych profili. Ze względu na zmiany historyczno-społeczne J. Bartmiński i S. Niebrzegowska-Bartmińska wyróżnili profil tradycyjny, oparty na prototypie pracy rolnika i motywacji religijnej, a także profil współczesny, który ma charakter świecki, pragmatyczny. O profilowaniu pojęcia „praca” pisał również J. Bartmiński, wyróżniając robotę i pracę jako przedłużenie dwóch polskich formacji kulturowych: plebejskiej (ludowej) i elitarnej (szlachecko-inteligenckiej). Podstawowa różnica między robotą i pracą zasadza się na tym, że pierwsza obejmuje działania fizyczne, a druga może oznaczać aktywność zarówno fizyczną, jak i umysłową. Jedną z realizacji pracy umysłowej jest praca kreatywna. Leksem *kreatywny* od jakiegoś czasu jest bardzo popularny i używany w różnych kontekstach. W drugiej części artykułu Autorka przedstawia różnice semantyczne między leksemami *kreatywny* i *twórczy* oraz *kreatywność* i *twórczość*. Przywołuje również cechy pracy kreatywnej, opisane przez A. Reckwitza. Na podstawie tych analiz i definicji sektora kreatywnego możliwe jest uzyskanie szerszego obrazu pracy kreatywnej w jej współczesnym rozumieniu. Kontekstowo zostają przywołane również spostrzeżenia jednego z praktyków pracy kreatywnej – blogera J. Kłosińskiego, dla którego praca powinna dawać satysfakcję oraz umożliwiać rozwój człowieka i osiągnięcie sukcesu w życiu zawodowym.

Summary

The article is a contribution to understanding the idea of “creative work”. In the first part, the author refers to literature on the concept of “work”, quoting such researchers as J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, Z. Topolińska and T. Liszcz. The semantic range of the notion of “work”, as well as its connotations have changed along with the historical and social reality. Pre-Slavic sources show that in the beginning the notion of work was associated with suffering, hardship and even torment, which is demonstrated by Z. Topolińska’s etymology research. Diversity of conceptions and approaches to work has triggered the emergence of various profiles of work. Considering the historical and social changes, J. Bartmiński and S. Niebrzegowska-Bartmińska have distinguished a traditional profile, based on a prototype of a farmer’s work and religious motivation, and also a contemporary one, assuming secular and pragmatic attributes. J. Bartmiński has also written about profiling the concept of “work” and distinguished *praca* (work) and *robotą* (labour) as forms of extension of two Polish cultural constructs. The basic difference between labour and work is that labour tends to mean an utterly physical activity, whereas work means both physical and intellectual activity. Creative work is a kind of intellectual work. The word *creative* has been for some time used very often in various contexts. In the second part of the article the author presents semantic differences between words *kreatywny* (creative) and *twórczy* (productive) as well as *kreatywność* (creativity) and *twórczość* (productivity). The author also refers to features of creative work described by A. Reckwitz. Based on this analysis and the definition of the “creative sector”, it is possible to gain a wider perspective on creative work in its contemporary meaning. A reference has been made to a practitioner of creative work – a blogger J. Kłosiński for whom work should offer satisfaction and trigger one’s development, as well as lead to success in one’s professional life.

„Praca należy do wartości podstawowych, decydujących o pozycji życiowej poszczególnych ludzi i całych społeczności” – piszą J. Bartmiński oraz S. Niebrzegowska-Bartmińska (2016) w artykule rozpoczynającym trzeci tom *Leksykonu aksjologicznego Słowian i ich sąsiadów*. W opinii Polaków, choć nie jest ona wartością absolutną, lecz instrumentalną, to jednak zajmuje wysokie miejsce wśród wartości współcześnie preferowanych, na równi z rodziną, miłością i wiarą religijną (Bartmiński, Brzozowska, 2016). Z kolei obraz pracy, jaki wyłania się z ankiet przeprowadzonych wśród polskich studentów, w centrum stawia osiągnięcie zarobku oraz możliwość utrzymania się z podejmowanej pracy, w połączeniu z zaangażowaniem i pasją. Coraz mniejsze znaczenie ma jakość pracy, jej rzetelność, sumienność, a także relacje z przełożonymi i współpracownikami. Wśród młodego pokolenia funkcja pracy, polegająca na tworzeniu i kształtowaniu wspólnoty, zdaje się zanikać, a równocześnie coraz mniej istotna staje się etyka pracy (Ibidem).

Obraz pracy zmieniał się wraz z epokami historycznymi i społecznymi, ale warto przywołać niektóre jej koncepcje. Początki europejskiego myślenia o pracy sięgają czasów Homera i Hezjoda. Dla bohaterów Homera praca miała jednocześnie charakter boski i ludzki, była boską i ludzką zdolnością tworzenia, urzeczywistniania sztuki, robienia czegoś lub po prostu służenia. Wiązała się z poczuciem godności człowieka i społecznym szacunkiem. Hezjod odebrał natomiast pracy jej charakter boski, eksponując wysiłek ludzki, a także uzależnił jej wartość od sprawiedliwości i uczciwości ludzkiej (Korus, 2016). Dla człowieka prawego uczciwa praca była zatem drogą do osiągnięcia bogactwa i szczęścia. Chrześcijanie z kolei pracę traktowali jako powinność, ale od czasów św. Augustyna bardzo istotnym znaczeniem, jakie przypisuje się pracy, jest traktowanie jej jako działania twórczego, zapewniającego człowiekowi udział w boskim dziele nieustającego stwarzania świata na nowo.

Ogólnie rzecz ujmując, praca jest działaniem celowym, a jej efektem jest określony wytwór, wymaga wysiłku i jest właściwa człowiekowi (Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska, 2016). Etymologię pojęcia „praca” w języku prasłowiańskim przeanalizowała Z. Topolińska, a także porównała rozwój rdzeni leksykalnych wyrazów odpowiadających czynnościom pracy w języku polskim i macedońskim (2018). Przytoczmy końcowe wnioski z analiz językoznawczyń (Topolińska, 2018, s. 349):

Pojęcie ‘pracy ludzkiej’ w prasłowiańskim punkcie wyjścia kojarzy się przede wszystkim z wysiłkiem fizycznym, zniewoleniem, męką, cierpieniem. Od pracy w sensie osławiania realnego świata przyrody, pracy rolnika, hodowcy itp. przechodzimy sukcesywnie do pracy w zorganizowanej wspólnotie, pracy „dla kogoś”, pracy zinstytucjonalizowanej, pracy zarobkowej, przy czym od samego początku pojawia się też wątek kreacji, rzemiosła artystycznego, inwencji technicznej i technologicznej. Innymi słowy: poszerza się pole semantyczne, krzyżują się asocjacje związane z wielorakim pragmatycznym kontekstem użycia pojęcia pracy i rośnie frekwencja użycia w nowych, „uszlachetnionych” kontekstach.

W pierwotny koncept pracy wpisane są więc znaczenia zdecydowanie negatywne: przymus, cierpienie i podporządkowanie komuś, niewolnictwo. Analizy etymologiczne przywołuje również J. Knieja w swoim artykule na temat współczesnego obrazu pracy (*Arbeit*)

w języku niemieckim (2016)¹. Wynika z nich, że leksemy oparte na indoeuropejskich rdzeniach *orbh, *lab/*leb, tres+palus przez długi czas niosły znaczenie negatywne i niepożądane, a także implikowały znaczenie bierności. Rodzina leksemów opartych na rdzeniu *uerg (alternatywnie: erg-, urg-, werg-, worg-) oznacza z kolei działanie aktywne, produkowanie, tworzenie. Znaczenia wszystkich leksemów implikują trud i wysiłek, ale pozwalają również człowiekowi na doświadczenie własnej skuteczności (Knieja, 2016). J. Knieja zwraca również uwagę na to, że recepcja pracy zależna jest od sytuacji społecznej, charakterystycznej dla poszczególnych epok (Ibidem).

W latach 80. XX wieku wykształciły się w Polsce dwa przeciwstawne spojrzenia na pracę. Pierwszy punkt widzenia wywodzi się z marksistowskiego traktowania pracy, a podtrzymywany jest przez środowiska związane z ówczesną władzą. Praca traktowana była jako działanie produkcyjne, którego zadaniem jest przede wszystkim wytwarzanie dóbr materialnych, wykorzystujące przy tym robotników i pracowników jako siłę roboczą. Podstawą dla drugiego punktu widzenia stała się katolicka nauka społeczna, w myśl której praca to działanie człowieka jako podmiotu. Jego celem jest nie tylko wytwarzanie dóbr materialnych, ale również osobowy rozwój człowieka i jego doskonalenie się oraz tworzenie wspólnoty społecznej. Współczesna „ideologia pracy” poszukuje nowej narracji i poszukiwania te idą w dwóch kierunkach. Pierwszy z nich zwraca się ku podmiotowi pracy, idei samorealizacji, samorozwoju oraz elastyczności przy jednoczesnym uzasadnieniu konieczności wysiłku i osobistych wyrzeczeń, a drugi – w stronę społecznych kontekstów pracy, czyli problemu bezrobocia i nowych form organizacji pracy, które dadzą możliwość zapewnienia wszystkim uczestnictwa w społecznych procesach pracy (Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska, 2016).

Koncepcje pracy zmieniały się w czasie, stąd zmienne są również problemy badawcze, narastające wokół jej pojęcia. T. Liszcz w artykule pt. *Praca ludzka – wartość ekonomiczna czy etyczna* podejmuje refleksję nad traktowaniem pracy jako towaru (2016). Jak zaznacza autorka, jej rozważania dotyczą jedynie pracy zarobkowej. T. Liszcz zwraca uwagę na powszechne używanie określeń takich jak *siła robocza*, *zasoby ludzkie*, *rynek pracy*, *targi pracy*, *gielda pracy*, które jednoznacznie wskazują na traktowanie pracy w kategoriach towaru (2016). Również z taką opinią można spotkać się w opracowaniach przygotowywanych przez ekonomistów. Badaczka ta nie zgadza się jednak z takim podejściem do pracy ludzkiej (przydawka jest tu znacząca), która, rozumiana jako zdolność człowieka do pracy, „nie jest towarem i nie powinna być tak traktowana” (Liszcz, 2016, s. 68). Autorka podkreśla również znaczenie zdolności człowieka do pracy jako części jego osobowości, której nie da się wydzielić, i na przyrodzoną godność pracownika jako człowieka (Ibidem, s. 78):

Praca jest wielkim dobrem człowieka i to nie tylko użytkowym (użytecznym), ale i dobrem godziwym, to jest odpowiadającym godności człowieka i rozwijającym jego człowieczeństwo. Poza swoją wartością użytkową (ekonomiczną), która jest zróżnicowana, każda praca ma jednoznaczną wartość moralną, wynikającą z tego, że jej podmiotem jest człowiek – osoba wyposażona w przyrodzoną i niezbywalną godność.

¹ Autorka powołuje się na prace B. Weingart („Praca (Arbeit) we współczesnym języku niemieckim” (s. 361-404), J. Knieja, 2016, w: J. Bartmiński, M. Brzozowska (red.), *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów*, t. 3 *Praca*, Lublin: Wydawnictwo UMCS).

Spojrzenie na pracę z historycznego (i społecznego) punktu widzenia zaowocowało wyróżnieniem przez J. Bartmińskiego i S. Niebrzegowską-Bartmińską dwóch profili pracy – tradycyjnego i współczesnego (2016). Profil tradycyjny oparty jest na prototypie pracy rolnika i w tym ujęciu pracę postrzega się jako współdziałanie z naturą. Profil ten korzysta również z motywacji religijnej – w jego ramach praca traktowana jest jako obowiązek moralny, zgodnie z przekazem biblijnym. W przeciwieństwie do profilu tradycyjnego, profil współczesny ma charakter świecki, pragmatyczny. Zorientowany jest on z punktu widzenia pracodawcy na wytwór, a z perspektywy pracobiorcy – na działanie, warunki oraz jakość pracy, a także wynagrodzenie. Wszystkie te aspekty pracy są przedmiotem żywych dyskusji w różnych środowiskach.

J. Bartmiński wyróżnił również jako dwa profile pojęcia „praca” – *robotę* i *pracę*, oba leksemy poddając dogłębnej analizie. Zwrócimy tu uwagę na niektóre wnioski zawarte w artykule *Robota i praca: dwa profile pojęcia – dwie formacje kulturowe?* (Bartmiński, 2018). „Robota” ma węższy zakres znaczeniowy, ponieważ określa tylko działania fizyczne, zaś praca obejmuje aktywność zarówno fizyczną, jak i umysłową. „Wytworem *pracy* może być *dzieło naukowe, dzieło sztuki*, artefakty kulturowe, efektem *roboty* są przedmioty materialne” (Bartmiński, 2018, s. 288), a regulacje prawne dotyczą czasu, miejsca i warunków „pracy”, a nie „roboty” (Ibidem). Badacz ten zgadza się z wnioskiem M. Brzozowskiej, według której „praca jest na ogół wartościowana pozytywnie, robota – ambiwalentnie, często nawet negatywnie” (2009, s. 82).

W językowym obrazie profilowania pracy J. Bartmiński upatruje „przedłużenia trwałości dwóch formacji kulturowych w polskiej lingwokulturze, plebejskiej (ludowej) i elitarnej (szlachecko-inteligenckiej)” (Bartmiński, 2018, s. 290). Przywołując przytoczone wcześniej wnioski Z. Topolińskiej, językoznawca zwraca uwagę na to, że ważne historycznie miejsce zajmuje praca o charakterze koncepcyjnym, organizacyjnym i technologicznym (tu autor wymienia np. pracę artysty, polityka, działacza społecznego) (Ibidem).

Praca ma niewątpliwie rozmaite wymiary i może być różnie realizowana. Jednym z rodzajów pracy umysłowej jest „praca twórcza”, co ujawniło się w analizach Bartmińskiego, która współcześnie bywa również nazywana „pracą kreatywną”. Czym jednak jest praca twórcza dzisiaj? Czy ogranicza się tylko do działalności artystycznej? Leksemy „kreatywny” oraz „kreatywność” w ostatnich latach zyskały dużą popularność i są często używane w różnych kontekstach, czy jednak ich zakres znaczeniowy pokrywa się z wyrazami „twórczy” i „twórczość”? Bliższa analiza tych leksemów może pomóc w uzyskaniu odpowiedzi na postawione tu pytania².

Przymiotnik „twórczy” jest synonimem definicyjnym dla leksemu „kreatywny”, który w ostatnich latach stał się bardzo popularny. W definicjach słowa „kreatywny” kładzie się nacisk przede wszystkim na tworzenie czegoś nowego, oryginalnego, ale już nie w odniesieniu do działalności artystycznej, podobnie jest w przypadku rzeczownika „kreatywność”. W słownikach ogólnych języka polskiego „kreatywność” definiowana jest jako cecha lub zdolność do tworzenia czegoś nowego, oryginalnego, np. pomysłów, rozwiązań. Efektem są w tym przypadku wytwory umysłowe, a nie materialne. W *Encyklopedii języka polskiego* (1999) słowo to występuje tylko w kontekście kompetencji językowej i oznacza zdolność tworzenia nowych, wcześniej nieznanych struktur językowych.

² Tę część wywodu opieram na własnych wnioskach z analiz definicji leksemu *kreacja* i jej derywatów oraz różnic między *kreatywnością* a *twórczością*, które zawarte są w artykule pt. „Definicje w słownikach językowych i specjalistycznych a współczesna praktyka językowa (na przykładzie *kreacji* i słów pokrewnych)” (s. 87-104), S. Akram, 2018, w: S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, B. Żywicka (red.), *Wartości w językowo-kulturowym obrazie świata Słowian i ich sąsiadów*, t. 4 *Słownik językowy – leksykon – encyklopedia w programie badań porównawczych*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

W przepisach prawnych istnieje termin „praca techniczna”, która „polega na wykonywaniu czynności wymagających jedynie określonej wiedzy i sprawności oraz użycia określonych narzędzi, surowców i technologii” (<https://prawokultury.pl/kurs/zakres-przedmiotowy-prawa-autorskiego>, dostęp: 30.04.2018). Jest ona więc przeciwieństwem pracy twórczej, która z kolei obejmuje takie dziedziny, jak: architekturę, architekturę wnętrz, architekturę krajobrazu, urbanistykę, literaturę piękną, sztuki plastyczne, muzykę, fotografię, twórczość audiowizualną, programy komputerowe, choreografię, lutnictwo artystyczne, sztukę ludową, dziennikarstwo (www.rp.pl/Podatek-dochodowy/312119984-Dla-kogo-50-proc-koszty-podatkowe-w-2018-roku.html, dostęp: 30.04.2018). Jedną z cech konstytutywnych dla działalności twórczej w rozumieniu prawnym jest jej indywidualny i oryginalny charakter (<https://prawokultury.pl/kurs/zakres-przedmiotowy-prawa-autorskiego> (dostęp: 30.04.2018)). Nie o każdej pracy możemy powiedzieć więc, że jest twórcza, nawet jeśli jej efektem jest powstanie czegoś, co wcześniej nie istniało. Pojęcie „praca twórcza” nie ogranicza się z kolei jedynie do pracy artystycznej.

Obok wyrażenia „praca twórcza” pojawia się jednak określenie „praca kreatywna”. Wariantowość przydawki może być tutaj nie bez znaczenia. Czym jednak „kreatywny” różni się od „twórczego”? Kreatywność rozumiana jest jako cecha osobowości i zachowań człowieka oraz jako proces. W obu przypadkach efektem działania kreatywnego ma być coś nowego, oryginalnego, ale również użytecznego i efektywnego, choć nie musi być to wytwór materialny – zazwyczaj jest to pomysł, rozwiązanie problemu, innowacja, idea.

Na podstawie definicji słownikowych i specjalistycznych wyrazów „kreatywny” oraz „kreatywność” możliwe jest zestawienie pożądanych predyspozycji podmiotu. Są to takie cechy, jak: pomysłowość, operatywność, samodzielność, oryginalność, dynamiczność, skuteczność, nieszablonowe myślenie, unikanie schematów, aktywność, zdolność do dostrzegania podobieństw między elementami pozornie bardzo odległymi. Cechy, które można przypisać rezultatowi działania kreatywnego to z kolei nowa jakość, oryginalność, efektywność, użyteczność, zaspokojenie konkretnych potrzeb.

Twórczość rozumiana jest jako proces w umyśle twórcy i wytwór tej czynności, jednak już o charakterze materialnym oraz najczęściej zbiorowym. Zakres twórczości uległ na przestrzeni wieków rozszerzeniu, dlatego wyróżnia się *twórczość boską, ludzką* (która odnosi się do wszystkich dziedzin działalności człowieka) i wyłącznie *artystyczną*. Twórczość nie ogranicza się, jak widać, jedynie do sfery sztuki, ale jednak nadal częściej kojarzona jest z działalnością artystyczną o wysokich walorach. Pomimo wspólnych komponentów znaczeniowych, takich jak nowość, oryginalność, nieszablonowość, kreatywność od twórczości różni się przede wszystkim celem użytkowym.

Fenomen kreatywności oraz istotę pracy kreatywnej opisał dokładnie A. Reckwitz w publikacji pt. *Odkrycie kreatywności. O procesie społecznej estetyzacji* (2017). Reckwitz konsekwentnie posługuje się pojęciem „praca kreatywna”, a nie „twórcza”, choć punktem wyjścia dla jego rozważań są przemiany, jakie następowały w sztuce w XX wieku. Wśród branż, które autor zalicza do ekonomii kreatywności i przemysłów kreatywnych, znajdują się: media, nauka i rozwój, rozrywka, architektura, reklama, muzyka, projektowanie, usługi internetowe, public relations, wystawiennictwo, moda. Reckwitz opisuje również cztery podstawowe cechy, jakie według niego można przypisać nowym praktykom ekonomicznym, aby uznać je za ekonomię estetyczną.

Pierwsza cecha to „nieustanna innowacja”, rozumiana jako długofalowe zadanie każdej organizacji, która na tym etapie nie ma co prawda jeszcze charakteru estetycznego, tylko techniczny, jednak „zapewnia warunki ramowe dla ogólnego reżimu nowości w obrębie ekonomii estetycznej”

(Reckwitz, 2017, s. 145). Cecha druga przyznaje pracy kreatywnej status pracy estetycznej, ponieważ w szerokim sektorze przemysłów kreatywnych główną rolę odgrywa „tworzenie wyrazistych produktów i usług, które niosą ze sobą nowe znaczenia, wyrażają atrakcyjne znaki, a obcowanie z nimi na poziomie zmysłowo-emocjonalnym okazuje się zaskakującym przeżyciem” (Ibidem). Celem staje się zatem produkcja przedmiotów i zdarzeń estetycznych.

Cecha trzecia mówi o kulturze motywacji, na jakiej opiera się praktyka pracy w kapitalizmie. Kultura ta opiera się z kolei na postromantycznym modelu pracy i życia zawodowego, który zakłada, że satysfakcjonująca praca musi być „pracą kreatywną”, tzn. dążącą do nieszablonowego i zróżnicowanego wytwarzania nowych, przede wszystkim estetycznych, przedmiotów i wydarzeń. Praca kreatywna powinna jednocześnie umożliwiać podmiotowi transformację samego siebie. Jej obraz, a także własny wizerunek powinny być dla niego źródłem emocjonalnego entuzjazmu (Ibidem). Czwarta cecha opisuje konsumentów pracy kreatywnej jako podmioty ceniące estetyczność. Za główny cel przyjmują oni zmysłowe i afektywne doświadczanie produktów i usług (Ibidem).

Pojęcie „praca kreatywna” zwraca uwagę swoją popularnością przy dość krótkiej historii istnienia. Pracę kreatywną rozumiem tutaj jako tę „realizowaną w ramach sektora kreatywnego” (czy też przemysłów kreatywnych), który jest najmłodszą gałęzią gospodarki i w różnych krajach rozwija się inaczej. Stąd też istnieją zróżnicowane koncepcje na temat tego, jakie dziedziny powinny się do niego zaliczać.

M. Niewęglowski wyjaśnia, że branże należące do sektora kreatywnego „zajmują się tworzeniem produktów lub usług na bazie wartości kulturalnych i artystycznych” (<http://archiwum.gf24.pl/przemysly-kreatywne-niedoceniany-potencjal-polskiej-gospodarki/>, dostęp: 07.08.2018). Autorem najczęściej przyjmowanej klasyfikacji tego sektora jest brytyjski Departament Kultury, Mediów i Sportu, w myśl której branże kreatywne podzielone są na trzy podsektory. Pierwszy obejmuje sztuki i rzemiosła (sztuki performatywne, rzemiosło artystyczne oraz przemysł muzyczny, rynku sztuki i antyków), drugi – produkcję kreatywną (wydawnictwa, biznes modowy, media oraz przemysły: filmowy i wideo oraz gier komputerowych), a trzeci – usługi kreatywne (reklama, architektura, wzornictwo – design) (Ibidem). Na podstawie przytoczonego podziału widać, że przemysł kreatywny obejmuje zarówno działalność artystyczną (i jej wytwory), jak też produkcje użytkowe. Niektóre z wymienionych dziedzin aktywności postrzegane są jako graniczące między sztuką a użytecznością, np. moda lub design (zob. Reckwitz, 2017).

W Internecie możemy znaleźć liczne artykuły na temat sektora kreatywnego w Polsce, a także raporty dotyczące jego rozwoju. W. Wierzyński twierdzi, że przemysły kreatywne powinno się postrzegać zarówno jako efekt rozwoju gospodarki opartej na wiedzy i innowacji, jak i jej motor napędowy (www.pi.gov.pl/PARP/chapter_86196.asp?soid=96BA40D2FF10483CBD9236D4405479F7, dostęp: 07.08.2018). Z kolei wspomniany już wcześniej M. Niewęglowski zwraca uwagę na to, że w Polsce brakuje świadomości na temat znaczenia sektora kreatywnego, co powoduje jego ograniczony rozwój w stosunku do innych państw. Niewęglowski wskazuje również na istniejący potencjał ludzki w polskim przemyśle kreatywnym, a ograniczenia jego rozwoju omawia W. Wierzyński (Ibidem).

Aby przybliżyć współczesny fenomen popularności pracy kreatywnej, warto odwołać się do tego, co mówią sami jej praktycy. W tym miejscu należy przytoczyć uwagi J. Kłosińskiego (z zawodu projektanta graficznego), zawarte na jego blogu, który koncentruje się właśnie wokół pracy kreatywnej.

Dla autora tego jest to przede wszystkim praca związana z tzw. branżą kreatywną, do której sam należy, a której podstawowym elementem są innowacyjne, nieszablonowe pomysły, których przeznaczenie ma charakter użytkowy. Autor nie twierdzi wprost, że uważa branżę kreatywną za lepszą lub gorszą od innych. Określa ją jako *bardzo nietypową i w wielu kwestiach po prostu dziwną* (<http://klosinski.net/warto-sie-przebranzowic/>, dostęp: 02.05.2018). Zwraca tym samym uwagę na odmiennność tej branży od innych znajdujących się na rynku pracy, która spowodowana jest tym, że wejście do niej jest stosunkowo łatwe i nie wymaga wysokiego stopnia wykształcenia (kompetencje można zdobywać samodzielnie, ważne są efekty pracy, a nie np. kierunek studiów, jaki został ukończony). Powoduje to, że w różnych zawodach kreatywnych działa bardzo wiele osób o podobnym poziomie umiejętności, a najlepszych jest z kolei bardzo mało (według autora 5%). Bloger przestrzega jednocześnie o zbyt naiwnym podejściu do zmiany swojego obecnego zawodu na branżę kreatywną. Wejście do grona najlepszych wymaga ogromnej pracy i wysiłku, co w dalszej perspektywie przekłada się na ciekawe projekty oraz wysokie zarobki.

Według J. Kłosińskiego, praca powinna być przede wszystkim nie tylko źródłem utrzymania, ale również satysfakcji:

Pracy poświęcasz prawie 25% czasu, którym dysponujesz w ciągu roku. Pewnie zgodzisz się ze mną, że szkoda marnować go na zajęcia, które nie dają satysfakcji (<http://klosinski.net/zaczynj-tutaj/>, dostęp: 30.04.2018).

Najważniejszy wniosek zostawiłem na koniec. Perfekcjonizm negatywnie wpływa na radość z wykonywanej pracy, a przecież cieszenie się tym, co robimy jest niesamowicie istotne. Chcę żeby tworzenie podcastu dawało mi satysfakcję, bo głęboko wierzę, że to przekłada się na jakość każdego odcinka. To czuć kiedy materiał został przygotowany na siłę. Planuję mniejszą uwagę zwracać na formę i sztywny koncept. Kluczem ma być satysfakcja z wykonywanej pracy i wartość, która będzie – mam nadzieję – z tego płynęła (<http://klosinski.net/jak-wygrac-z-perfekcjonizmem/>, dostęp: 28.05.2018).

J. Kłosiński po ukończeniu studiów założył własną agencję brandingową ENGRAM i sukcesywnie ją budował wraz z współnikiem. Zdaje on sobie sprawę, że w życiu zawodowym osiągnął sukces, jednak był świadomy, że wykonywana praca nie do końca dawała mu przyjemność. W 2012 roku założył blog *klosinski.net*, lecz z powodu obowiązków zawodowych i rodzinnych nie mógł poświęcić mu wystarczającej ilości czasu. Kiedy nadszedł moment wyboru, Kłosiński zdecydował się w 2016 roku sprzedać swoje udziały współnikowi i na pełny etat zająć się blogowaniem, ponieważ to było dla niego zdecydowanie ważniejsze. Później zresztą na blogu napisze wprost: „tym, co daje mi najwięcej satysfakcji, jest pomaganie innym” (<http://klosinski.net/moja-historia/>, dostęp: 30.04.2018).

Podejście Kłosińskiego do pracy ma charakter pragmatyczny, również cel blogu możemy opisywać przede wszystkim w kategoriach użyteczności. Z tego też względu wpisy zorientowane są na poprawę efektywności wykonywanych działań, nie lekceważąc przy tym jakości ich wykonania. Autor przekonuje, że w branży kreatywnej trzeba być bardzo dobrym, ponadprzeciętnym, wyróżniać się poziomem umiejętności wśród innych (<http://klosinski.net/warto-sie-przebranzowic/>, dostęp: 28.05.2018).

Tych najlepszych w branży kreatywnej jest bardzo mało. W porównaniu do innych, bardziej „standardowych” branż (np. lekarze, nauczyciele, prawnicy etc.) dużo łatwiej jest wystartować. Dlatego cała masa osób próbuje swoich sił, nawet jeśli ich umiejętności nie są zbyt wysokie. Ich sytuacja zawodowa nie jest jednak super optymistyczna. Będą funkcjonowali na rynku, ale zawsze będą niezadowoleni, będą się męczyć, narzekać, będą mieli problemy ze stabilnością finansową itd. [...] Fajne projekty, pieniądze i okazje przychodzą wraz z umiejętnościami. Często wydaje nam się, że wystarczy jeden kurs, weekendowe szkolenie i otwiera się przed nami nowa branża mlekiem i miodem płynąca. W krótkim okresie może to zadziałać, ale na dłuższą metę nie ma szansy się udać. Żeby być zadowolonym ze swojej pracy, świetnie zarabiać albo robić ciekawe projekty, trzeba dopasować do tych oczekiwań swoje umiejętności. Kiedy zatem warto się przebranżowić? [...] Jeśli stwierdzisz, że dasz z siebie wszystko i dojdiesz do najwyższego poziomu umiejętności – nieważne w jakim zawodzie – będzie tam dla Ciebie masa świetnych okazji. Tak naprawdę zawód, który sobie wybierzesz, nie jest ważny. Najważniejsze jest poważne podejście i doskonałe umiejętności. Nie ma drogi na skróty.

Praca powinna być przyczynkiem do nieustannego rozwoju człowieka. Rozwój pozwoli mu również na osiągnięcie sukcesu (<http://klosinski.net/zaczynj-tutaj/>, dostęp: 30.04.2018):

Ten blog tworzę z myślą o ludziach, którzy – podobnie jak ja – wstają rano nie tylko po to, żeby zarabiać, ale chcą także się rozwijać i cieszyć tym, co robią.

Konieczne są jednak do tego takie cechy, jak: wytrwałość, otwartość, samoświadomość, samodyscyplina, kontrola – wszystkie wartościowane pozytywnie przez autora. Składają się one na obraz postawy aktywnej, którą wyraźnie aprobuje autor blogu (<http://klosinski.net/moja-historia/>, dostęp: 27.04.2018).

Nigdy nie zapomnę dnia, w którym jako nastolatek zrozumiałem, jaką satysfakcję daje tworzenie. Kiedy do napędu CD (tak, było kiedyś coś takiego! ;)) włożyłem płytę dołączaną do magazynu o grach komputerowych, w oko wpadł mi folder z napisem „kurs HTML”. Z ciekawości zacząłem czytać i przepadłem. W przeciwieństwie do gier komputerowych, które narzucały warunki i zasady, tutaj to ja mogłem o wszystkim decydować. Na moją komendę wyświetlały się zdjęcia, zmieniały kolory i tworzyły hiperłącza. To było coś dla mnie.

Autor pozytywnie waloryzuje samodzielność i niezależność w tworzeniu rzeczy nowych, a nie odtwarzanie, powielanie schematów. Rozwijanie w sobie kreatywności pozwala na zdobycie dobrej (lepiej) pracy, jest dzisiaj postawą pożądaną (w zakresie pewnej branży). Kreatywność według autora jest cechą egalitarną, tzn. można ją w sobie rozwinąć. Kluczowe jest tutaj podejście danej osoby do własnego potencjału w generowaniu innowacyjnych pomysłów, pierwszym krokiem jest, jak pisze autor, „zmiana wizerunku samego siebie” (<http://klosinski.net/dlaczego-warto-byc-ekscentrycznym-poeta/>, dostęp: 27.04.2018).

Blogger wielokrotnie zwraca uwagę, jak wiele zależy od samego człowieka i jego podejścia do różnych spraw. Przyczyn problemów i ich rozwiązania radzi szukać we własnej osobowości, własnym sposobie myślenia, działania. Nie przyjmuje roli moralisty, ponieważ nie o wartościach moralnych jest tutaj mowa, ale raczej dobrego doradcy, w niektórych sprawach eksperta czy

mentora, bogatego w doświadczenia. Uważa jednak, że należy zachować umiar między pracą a życiem prywatnym i czasem wolnym. Myśl ta nie została co prawda wyrażona na blogu bezpośrednio, ale opisywane przez blogera metody i techniki mają na celu zwiększenie produktywności oraz efektywności, bez konieczności poświęcania zadaniom większej ilości czasu.

Według J. Kłosińskiego praca powinna więc dawać satysfakcję, prowadzić do rozwoju człowieka, przynosić oczekiwane rezultaty i prowadzić do osiągnięcia sukcesu zawodowego. Możemy jednak postawić pytanie, czy takie możliwości daje tylko praca kreatywna? Każda praca może być źródłem satysfakcji albo frustracji, co ujawniło się również w definicjach kognitywnych przedstawionych w *Leksykonie aksjologicznym Słowian i ich sąsiadów*. Wydaje się jednak, że nie każda praca pozwala człowiekowi na jego samorealizację i rozwój jako podmiotu kreatywnego.

W przypadku Kłosińskiego nie możemy oczywiście mówić o filozofii pracy, ale spostrzeżenia blogera warto, jak sądzę, potraktować jako kontekst, zważywszy na rosnącą popularność uznawanych przez niego poglądów na pracę i jej rolę oraz miejsce w życiu człowieka. Można powiedzieć, że w podejściu blogera realizuje się współczesny profil pracy, ponieważ dążenia do własnego doskonalenia się i samorealizacji mają charakter pragmatyczny, jak również jednostkowy. Profil ten stoi więc w opozycji do koncepcji pracy w myśl chrześcijańskiej nauki kościelnej, która rozumie jako tworzenie wspólnoty, a także jako uczestnictwo w nieustającym tworzeniu świata na nowo.

W świetle przytoczonej w pierwszej części artykułu literatury przedmiotu (może niezbyt licznej, ale o charakterze syntetycznym i wskazującej najważniejsze tendencje w rozwoju pojęcia pracy i współczesnych badań nad jej koncepcjami) uwagi J. Kłosińskiego wydają się być nieco powierzchowne, stąd pojawiają się istotne pytania, np. o jaki rozwój konkretnie chodzi autorowi. Analiza tych spostrzeżeń może jednak stanowić przyczynek do większego studium analitycznego, dotyczącego współczesnych, spopularyzowanych poglądów na pracę, a także, być może, osadzenie ich w szerszym kontekście takich zjawisk tzw. coaching czy mentoring.

Bibliografia

- Akram, S. (2018). Definicje w słownikach językowych i specjalistycznych a współczesna praktyka językowa (na przykładzie *kreacji* i słów pokrewnych). W: S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, B. Żywicka (red.), *Wartości w językowo-kulturowym obrazie świata Słowian i ich sąsiadów*, t. 4 *Słownik językowy – leksykon – encyklopedia w programie badań porównawczych* (s. 87-104). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Bartmiński, J. (2018). Robota i praca: dwa profile pojęcia – dwie formacje kulturowe? W: A. Bağlajewski, J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, M. Łaszkiewicz (red.), *Praca ludzka w perspektywie interdyscyplinarnej* (s. 273-292). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Bartmiński, J., Brzozowska, M. (2016). Koncept PRACY we współczesnej polszczyźnie. W: J. Bartmiński, M. Brzozowska (red.), *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów*, t. 3 *Praca* (s. 93-127). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Bartmiński, J., Niebrzegowska-Bartmińska, S. (2016). PRACA w kręgu wartości słowiańskich i europejskich. W: J. Bartmiński, M. Brzozowska (red.), *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów*, t. 3 *Praca* (s. 13-42). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Brzozowska, M. (2009). *Etymologia a konotacja słowa*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Fundacja Nowoczesna Polska. Zakres przedmiotowy prawa autorskiego: utwory, rodzaje utworów, prawa pokrewne. Pobrane z: <https://prawokultury.pl/kurs/zakresprzedmiotowy-prawa-autorskiego>.

- Kłosiński, J. (2012). *Moja historia*. Pobrane z: <http://klosinski.net/moja-historia/>.
- Kłosiński, J. (2012). *Zaczynij tutaj*. Pobrane z: <http://klosinski.net/zaczynij-tutaj/>.
- Kłosiński, J. (2016). *Dlaczego warto być ekscentrycznym poetą?* Pobrane z: <http://klosinski.net/dlaczego-warto-byc-ekscentrycznym-poeta/>.
- Kłosiński, J. (2017). *Jak wygrać z perfekcjonizmem*. Pobrane z: <http://klosinski.net/jak-wygracz-perfekcjonizmem/>.
- Kłosiński, J. (2018). *Czy warto się przebranzowić?* Pobrane z: <http://klosinski.net/warto-sie-przebranzowic/>.
- Knieja, J. (2016). Praca (Arbeit) we współczesnym języku niemieckim. W: J. Bartmiński, M. Brzozowska (red.), *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów*, t. 3 *Praca* (s. 361-404). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Korus, K. (2016). Homer i Hezjod – początki europejskiego myślenia o pracy. W: J. Bartmiński, M. Brzozowska (red.), *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów*, t. 3 *Praca* (s. 43-66). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Kucała, M., Urbańczyk, S. (red.). (1999). *Encyklopedia języka polskiego*. Wrocław: Ossolineum.
- Liszczyński, T. (2016). Praca ludzka – wartość ekonomiczna czy etyczna. *Etnolingwistyka*, 28, 59-80.
- Niewęglowski, M. (2013). *Przemysły kreatywne – niedoceniany potencjał polskiej gospodarki*. Pobrane z: <http://archiwum.gf24.pl/przemysly-kreatywne-niedoceniany-potencjal-polskiej-gospodarki/>.
- Reckwitz, A. (2017). *Odkrycie kreatywności. O procesie społecznej estetyzacji*. Tłum. K. Kończal, Z. Sucharska. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Rutkowska, I. (2017). *Dla kogo 50-proc. koszty podatkowe w 2018 roku*. Pobrane z: www.rp.pl/Podatek-dochodowy/312119984-Dla-kogo-50-proc-koszty-podatkowe-w-2018-roku.html.
- Topolińska, Z. (2018). Praca ludzka w języku polskim i macedońskim. W: A. Bałajewski, J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, M. Łaszkiewicz (red.), *Praca ludzka w perspektywie interdyscyplinarnej* (s. 325-349). Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Roman DOBRZYŃSKI

Centrum Edukacji Międzykulturowej w Nowym Sączu

PAN TADEUSZ MÓWI W JĘZYKU ESPERANTO

„Jak oryginalne dzieło Mickiewicza zogniskowało tęsknotę
narodu polskiego do niepodległości,
tak przekład Grabowskiego otworzył przed esperantem nową,
romantyczną drogę ku przyszłości”

Prof. Humphrey Tonkin,
rektor Uniwersytetu Hartford, USA (Mickiewicz, 1986).

Streszczenie

A. Mickiewicz (1798-1855) zaczął pisać romantyczną sielankę w 1832 roku, a ukończył dzieło w 1834 roku jako epopeję narodową. *Pan Tadeusz* stał się modelem ogólnonarodowego języka polskiego, ogniskował tęsknotę narodu do niepodległości i zajął zasłużone miejsce na liście 15 kanonicznych dzieł kultury polskiej. L. Zamenhof, twórca esperanta, nakłaniał A. Grabowskiego, żeby przełożył mickiewiczowskie arcydzieło na język międzynarodowy, uważając, że tylko trudne wyzwania zapewnią jego dziełu powodzenie. Według poety, było to zadanie niewykonalne, lecz uległ namowom i w latach 1916-1918 dokonał przekładu. Esperancki *Sinjoro Tadeo* okazał się jednym z najlepszych tłumaczeń wśród 80 innych obcojęzycznych wersji. A. Wajda w 1999 roku przełożył poezję Mickiewicza na język filmu i stworzył własne arcydzieło. Film ten ma również wersję esperancką w postaci podtytułów. Dialogi w języku międzynarodowym, nałożone na ekran, niemal synchronicznie pokrywają się z kwestiami wypowiedzianymi przez aktorów. *Pan Tadeusz* w języku esperanto jest dowodem ogromnych możliwości tego wynalazku lingwistycznego.

Summary

A. Mickiewicz (1798-1855) started writing a romantic pastoral idyll in 1832 and he finished the work in 1834 as a national epic of Poland. *Pan Tadeusz* became a model of the national Polish language, and it expressed the Poles' longing for freedom. It took its well-deserved place on the list of 15 canonical works of Polish culture. L. Zamenhof, the creator of Esperanto, urged A. Grabowski to translate Mickiewicz's masterpiece into the international language; Zamenhof believed that only difficult challenges will make Esperanto flourish. Grabowski considered the task impossible, yet he acquiesced and translated the work in the years 1916-1918. Esperantist *Sinjoro Tadeo* turned out to be one of the best translations among 80 other foreign-language versions. In 1999 A. Wajda translated Mickiewicz's poetry into film language and created his own masterpiece. The film also has an Esperantist version in the form of subtitles. The captions in the international language superimposed on the screen almost synchronically overlap with the actors' utterances. *Pan Tadeusz* in Esperanto is a proof of a huge potential of this Polish linguistic invention.

Przekład *Pana Tadeusza* na język esperanto jest uważany za jedną z najlepszych wersji obcojęzycznych mickiewiczowskiego arcydzieła. *Sinjoro Tadeo* ukazał się drukiem w 1918 roku w Warszawie na progu odzyskanej przez Polskę niepodległości. Wówczas ruch esperancki, głoszący ideę braterstwa między narodami, szybko się rozwijał, wszedł na forum dyskusji w Lidze Narodów; esperanto zostało uznane za język klarowny, przydatny w komunikacji pocztowej i telegraficznej. Jego walory potwierdzała literatura oryginalna i tłumaczona. Na tym polu dzieło A. Mickiewicza „weszło pod strzechy” ruchu międzynarodowego

i stało się literackim kanonem języka esperanto. Tłumacz *Pana Tadeusza*, A. Grabowski, wybitny chemik, współtwórca polskiej terminologii chemicznej, poliglota i literat, zyskał tytuł „ojca poezji esperanckiej”.

Pierwszy podręcznik języka międzynarodowego, dzieło L. Zamenhofs, opublikowany w Warszawie w 1887 roku, uważany jest w świecie za polski wynalazek. Polacy wnieśli spory wkład w rozwój i upowszechnienie esperanta. Przekład *Faraona* B. Prusa, dokonany przez K. Beina, zyskał rangę wzorca sztuki translacyjnej w tym języku. Polski językoznawca – J.N. Baudouin de Courtenay – jako pierwszy dokonał analizy naukowej esperanta i twierdził, że L. Zamenhof wyprzedził naturalny proces ewolucji języków, polegający na ich uproszczeniu. Wybitny historyk języka polskiego, Z. Klemensiewicz, był aktywnym esperantystą i tłumaczem nowel H. Sienkiewicza. W 2014 roku esperanto jako nośnik kultury zostało wpisane na Krajową Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego (Wikipedia – Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego, pozycja 6).

Język międzynarodowy, jak sporo innych rodzimych wynalazków, spotyka się w swej ojczyźnie ze stereotypową krytyką. Przykładowo, nauczyciel polonista, gdy usłyszał o literaturze esperanckiej, kpiącym tonem zapytał, czy na ten sztuczny język da się przełożyć werset: „Gdzie panińskim rumieńcem dzięcielina pała?”. Odpowiedziałem bez wahania: „Kie per virga ruĝo trifolio flamas...”. W dalszej rozmowie okazało się, że polonista po prostu nie wiedział, co to jest dzięcielina.

1. Dzieło

Po powstaniu listopadowym kultura polska i życie intelektualne niemal całkowicie zamarły w Królestwie Polskim pod carskim terrorem. Częściowo odżyły w Paryżu razem ze stronnictwami politycznymi, które prowadziły dysputy na temat sensu powstania zbrojnego i wzajemnie oskarżały się z powodu jego niepowodzenia. W tak ponurych okolicznościach A. Mickiewicz, emigrant paryski, postanowił stworzyć pogodną opowieść o ziemi swej młodości. Pierwsze strofy zostały napisane w listopadzie 1832 roku, a ostatnie w lutym 1834 roku. Proces twórczy trwał w sumie 9 miesięcy, a jego imponujący rezultat ilościowy objął 8 600 wersetów.

Dzieło ukazało się w nakładzie 3 tys. egzemplarzy. Nie cieszyło się przyjaznym przyjęciem przez emigrację polską. Prasa lewicowa krytykowała je za konserwatyzm i apologię tradycji szlacheckich, a prawicowa – za ironiczne traktowanie świętości narodowych i uwypuklanie trywialnych aspektów polskiej rzeczywistości. Nawet przyjaciel Mickiewicza, C.K. Norwid, nie pochwalał skrzywionego portretu Polaków, którzy „jedzą, piją, grzyby zbierają i czekają aż Francuzi przyjdą zrobić im ojczyznę” (Rymkiewicz, 2001, s. 387). Poeta był krytykowany i ośmieszany, np.: „Mickiewicz wystrzelił kiedyś jak świetna rakietą, pękł z trzaskiem w ostatnich swych dziełach, a dziś wlecze się po nim dym ciemny” (Ibidem, s. 388).

2. Przekład

W 1954 roku profesor Uniwersytetu Londyńskiego, Ivo Lapenna, sekretarz generalny Światowego Związku Esperanta, wywalczył podczas Konferencji Ogólnej UNESCO w Montewideo rezolucję, uznającą „zasługi esperanta na polu międzynarodowej wymiany kulturalnej oraz zbliżenia między narodami” (Jarlibro de UEA, 2009, s. 10). W tym samym miejscu i czasie delegacja polska uzyskała uchwałę o światowych obchodach „Roku Mickiewicza” z okazji 100. rocznicy śmierci poety, przypadającej w 1955 roku. W ramach mickiewiczowskiego jubileuszu wydawnictwo „Polonia” wydało *Pana Tadeusza* po esperancku, co było godną zapowiedzią obchodów „Roku Zamenhofs”, ogłoszonego przez UNESCO z okazji 100. rocznicy urodzin twórcy esperanta w 1959 roku.

Pan Tadeusz po raz pierwszy ukazał się drukiem na ziemiach polskich w 1859 roku, w należącym wówczas do Prus Toruniu, mieście A. Grabowskiego. W Warszawie arcydzieło Mickiewicza zostało wydane dopiero w 1887 roku i było okaleczone licznymi ingerencjami carskiej cenzury. Gdy ukazało się pierwsze wydanie esperanckie (1918), *Pan Tadeusz* miał znamiona relikwii narodowej. Po powstaniu styczniowym naród rzucony na kolana czerpał ze swej epopei pociechę, wiarę i nadzieję. Zapewne tak odbierał *Pana Tadeusza* A. Grabowski, gdy zabrał się do jego przekładu na esperanto.

Niedawno miałem okazję rozmawiać z prof. H. Tonkinem, wybitnym szekspiologiem, profesorem Uniwersytetu Hartford w USA. Akurat byłem po lekturze *Hamleta*, przełożonego na esperanto przez samego L. Zamenhofa we wczesnym okresie istnienia międzynarodowego języka. Wyraziłem zachwyt nad klarownością przekładu. Dlaczego Zamenhof już w zaraniu esperanta odważył się tłumaczyć *Hamleta*? „Po prostu rozumiał, że tylko przez trudne wyzwania esperanto będzie mogło udowodnić swą wartość” – powiedział prof. Tonkin. Prawdopodobnie takim przesłaniem kierował się sam twórca esperanta, kiedy nakłaniał A. Grabowskiego do przełożenia *Pana Tadeusza* na język międzynarodowy (Mickiewicz, 1955, s. X).

Przekład całej epopei na język esperanto wydawał mi się, z powodu ogromu trudności, nierealnym zadaniem. [...] Ale w 1916 r., odwiedzając chorego, nieodżałowanego Mistrza, pokazałem przetłumaczone fragmenty, jedyne i ostatnie, moim zdaniem. Wówczas otrzymałem odpowiedź: „Przetłumacz całość”. Uśmiechnąłem się, gdyż zdawało mi się, że Mistrz naiwnie domaga się rzeczy niemożliwej. Ale doktor Zamenhof obstawał przy swoim podczas moich kolejnych wizyt, aż w końcu poddałem się i rozpocząłem w grudniu 1916 roku tłumaczenie bez wiary, że je kiedykolwiek ukończę.

Antoniego Grabowskiego przeraził ogrom zasobu leksykalnego epopei, która zawiera 9 250 słów unikatowych, podczas gdy miał do dyspozycji ok. 2 tys. esperanckich rdzeni wyrazowych. Poza tym stanął w obliczu słów rzadkich, archaicznych, dotyczących strojów, mebli, żywności, obyczajów. Trzy czwarte wyrazów użytych w *Panu Tadeuszu* występuje nie więcej niż trzy razy. Mierząc siły na zamiary, A. Grabowski zręcznie manipulował mechanizmem słowotwórstwa esperanckiego i wykazał jego wielkie możliwości. Tłumacz nie mógł uniknąć neologizmów.

Innym problemem okazało się zachowanie oryginalnej wersyfikacji, a więc 13-zgłoskowej metryki. „Chociaż słowa esperanckie są na ogół dłuższe od polskich, to jednak „elastyczność” esperanta pomagała mi skondensować język przekładu i zachować formę oryginału prawie bez dodawania wierszy” (Ibidem, s. XI). „Kondensowanie” języka wykroczyło w niektórych przypadkach poza granicę „Fundamentu Esperanta” (Zamenhof, 1905). „Mistrz, z którym się konsultowałem co do użycia kilku nowych słów, form i sposobów wyrażania, przeczytał przed swoją śmiercią pierwsze cztery księgi” (Mickiewicz, 1955, s. X). Zamenhof przyjął kontrowersyjne rozwiązania, wychodząc z założenia, że ich weryfikacja dokona się w toku dalszego rozwoju języka.

Rymy *Pana Tadeusza* postawiły przed tłumaczem jeszcze większe trudności:

*Litwo, ojczyzno moja! Ty jesteś jak zdrowie:
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił.*

Mickiewicz zrymował wyrazy „zdrowie” oraz „dowie”. Pierwszy jest rzeczownikiem liczby pojedynczej rodzaju nijakiego w mianowniku, a drugi – czasownikiem w trybie oznajmującym, w trzeciej osobie liczby pojedynczej, czasu przyszłego w formie dokonanej. Właśnie dzięki bogactwu form deklinacji i koniugacji w polszczyźnie można tworzyć ogromną liczbę rymów. Języki niefleksyjne, np. francuski czy angielski, dysponują ograniczonym zasobem rymów, toteż większość przekładów *Pana Tadeusza* na tego typu języki została dokonana prozą.

Grabowski poradził sobie w taki sposób:

*Litvo! Patrujo mia! Simila al sano;
Vian grandan valoron ekkonas litvano,
Vin perdinte...*

Co dosłownie znaczy:

*Litwo, ojczyzno moja! Podobnaś do zdrowia;
Twą wielką wartość poznał litwin,
Straciwszy cię...*

Grabowski do wyrazu „sano – zdrowie” dobrał rym „litvano”, co po esperancu nie oznacza Litwin, jako osobę przynależną do narodu litewskiego, ale mieszkańca tej geograficznej części Rzeczypospolitej Obojga Narodów, którą nazywano tradycyjnie Litwą, lecz miała podłoże kulturowe polskie. Mickiewicz, poeta polski był „litvano”. Na tej samej zasadzie byłby „mazoviano” – Mazowszaninem, gdyby jego stroną ojczystą było „Mazovio” – Mazowsze. Jednostka przynależna do narodu litewskiego to w języku esperanto „litovo”, a Litwa jako państwo – „Litovio”. Te niuanse rozróżnia tylko przekład esperancki.

Tłumacz zdawał sobie sprawę z niemożliwości ekwiwalentnego naśladowania rymów oryginału, toteż często uciekał się do „rymów gramatycznych”, np. „estas – atestas”, ale sam Mickiewicz też nierzadko stosował ten typ „częstochowskiego” rymowania. W przekładzie esperanckim nie brakuje „rymów pełnych”.

*Bo u Moskalów lada jenerał, mospanie,
To tak świeci się w złocie, jak szczupak w szafranie.*

*Ĉar ĉe moskvuloj iu general', sinjoro,
Brilas, kiel ezoko en safran', en oro.*

Istnieją różnice między polszczyzną i esperantem, lecz też występują podobieństwa: „w obydwu językach około dwóch trzecich słów ma formę trzysylabowych amfibrachów a jedna trzecia to dwusylabowe tracheje” (Kalkocsay i in., 1984, s. 17). Jedne i drugie są tworzywem rymów żeńskich, czyli takich, które kończą się na nieakcentowanej sylabie. Ta właściwość języka polskiego ułatwiła Grabowskiemu odtworzenie w esperancie oryginalnej metryki *Pana Tadeusza*, nazwanej przez francuskiego krytyka, G. Waringhiena, „polskim aleksandrynem” (Ibidem, s. 54).

Składa się on z 13 sylab z cezurą po 7., co daje niesymetryczny podział hemistychów, bowiem drugi z nich ma o jedną sylabę mniej; akcenty mocne padają na 6.i 12. sylabę; poza tym pojawiają się nieregularnie 3 akcenty słabe. Poszczególne wersety są zbudowane przeważnie przez tracheje i amfibrachy. Całą epopeję wypełniają rymy żeńskie, o które nie trudno w esperancie. Waringhien uważa, że „polski aleksandryn” jest bardzo trudną formą wersyfikacji: „Nie przyjął się w poezji esperanckiej, zapewne z powodu szokującej asymetrii hemistychów oraz kapryśnej zmienności akcentów” (Ibidem, s. 54).

Inną charakterystyczną cechą języka polskiego jest dowolność składni, którą umożliwia siedmioprzypadkowa deklinacja i bogactwo form koniugacji, dzięki czemu zdanie bywa zrozumiałe niezależnie od szyku tworzących je wyrazów. Esperanto posiada poza mianownikiem tylko biernik, wyróżniony odrębną końcówką. Ta właściwość gramatyczna nadaje składni esperanckiej elastyczność, dzięki której A. Grabowskiemu łatwiej poszedł przekład *Pana Tadeusza* niż tłumaczom polskiej epopei na języki niefleksyjne lub o sztywnej strukturze zdań, jakim jest np. niemiecki. O sukcesie Grabowskiego świadczy dobitnie fakt, że jego *Sinjoro Tadeo* jest jednym z nielicznych tłumaczeń dokonanych w metryce oryginału.

Pan Tadeusz został przełożony 80 razy na 30 języków. Najwięcej tłumaczeń jest w języku rosyjskim (15), angielskim (11), niemieckim (10) i francuskim (8). Do najbliższych oryginałowi zalicza się przekład białoruski, rosyjski, czeski, litewski i esperancki. Pierwszego tłumaczenia dokonano na niemiecki w 1836 roku. Była to proza. Dopiero w XX wieku ukazały się dwa wydania wierszowane. Pierwsze, napisane typowym dla poezji niemieckiej heksametrem, drastycznie odstaje pod względem formy od oryginału. W innym tłumacz posłużył się 13-zgłoskową metryką i spotkał się z krytyką za naruszenie niemieckiej struktury zdań (Zarębina, 2008, s. 296).

3. Film

Reżyser A. Wajda zaskoczył fachowców zamiarem przeniesienia *Pana Tadeusza* na ekran. Jak 13-zgłoskowym werselem nadać formę dialogów filmowych? We współczesnym kinie aktorzy wymieniają pojedyncze słowa, równoważniki zdań, nie ma miejsca na deklamowanie poezji. Ponadto wydawało się, że adresatami planowanego filmu będą głównie uczniowie, zameczani przez szkołę mickiewiczowskimi opisami zachodów słońca, grą na cymbałach i polowaniami na zające. Film wszedł na ekrany pod koniec 1999 roku i okazał się sukcesem: w ciągu 1 roku obejrzało go 6 mln widzów. Po 2 godz. i 40 min wychodzili z kina zadowoleni nie tylko nauczyciele (z zawodowego obowiązku), ale także uczniowie. Reżyser tłumaczył, że w epopei zafascynowała go dynamika przebiegu wydarzeń, szybka i nieprzewidywalna zmiana akcji, sensacyjna intryga, głęboka charakterystyka postaci. Film wyeksponował epizody z udziałem bernardyna Robaka, który przybył na Litwę z misją przygotowania antyrosyjskiego powstania, przewidując rychłą wojnę między Rosją i Francją. Plany zniweczył Gerwazy, klucznik zrujnowanego zamku, który zmobilizowaną do powstania szlachtę skierował na Soplicowo, aby pomścić – po wielu latach – mord dokonany na stolniku Horeszce. „Ostatni zajazd na Litwie” sprowokował nieprzewidziane następstwa, co okazało się znakomitym tworzywem filmu.

A. Wajda wyselekcjonował tylko część epopei. Wykorzystał w formie dialogów i narracji 850 wersetów, zaledwie 1/10 całości. Przygotowując esperancką wersję, musiałem wyszukać w tekście polskim wszystkie kwestie wypowiedziane na ekranie przez aktorów. Było to pracochłonne zajęcie, gdyż scenariusz filmu nie uwzględnia porządku wydarzeń oryginału, a dialogi zostały częstokroć skrócone. Bywa, że aktor w jednym ciągu wypowiada zdania, zaczerpnięte z różnych „ksiąg”. Następnie trzeba było zidentyfikować polskojęzyczne kwestie aktorów z ich odpowiednikami w przekładzie esperanckim. Przekonałem się wtedy, że Grabowski przetłumaczył *Pana Tadeusza*, jakby specjalnie na potrzeby filmu. Przekład oddaje wiernie treść epopei i jest jednocześnie ekwiwalentny w formie. Tekst esperancki nakładany na obrazy niemal synchronicznie pokrywa się z kwestiami aktorów.

W 2018 roku z okazji 100. rocznicy wydania *Pana Tadeusza* w języku esperanto Centrum Edukacji Międzykulturowej w Nowym Sączu uzyskało od firmy Heritage Films licencję na wyświetlanie filmu z podtytułami esperanckimi w celach edukacyjnych.

4. Wierszowana powieść realistyczna

Pan Tadeusz, nazywany epopeją narodową ze względu na swe przesłanie, przedstawia z literackiego punktu widzenia różne gatunki, lecz przede wszystkim jest powieścią realistyczną, napisaną wierszem. Z 500 występujących w niej postaci, wiele nosi prawdziwe nazwiska, jak chociażby klan Dobrzyńskich. Powieściowy charakter dzieła jaskrawo uwidocznia film, w którym niemal nie dostrzega się formy wiersza; dialogi brzmią jak język potoczny. Tekst esperancki, ukazujący się na ekranie, harmonizuje z głosami aktorów. Potwierdza to kongenialność przekładu. Za przykład może posłużyć scena, gdy Rejent chęłpi się sprawnością swego psa myśliwskiego.

Tłumacz zwrócił uwagę na nowatorskie użycie wykrzykników i dodał komentarz: „Wierny, niemal dosłowny przekład nie przeszkodził zachować poetycką onomatopieję oryginału” (Mickiewicz 1986, s. XII). Film jeszcze bardziej uwypukla tę zbieżność. Uważny czytelnik dostrzeże ją w wielu innych fragmentach epopei, jak „Koncert Jankiela”, „Burza”, „Polowanie”. Porównajmy w obu językach obraz słońca, które ziewając, zachodzi:

Słońce spuściło głowę, obłok zasunęło
I raz ciepłym powiewem westchnąwszy – usnęło (Mickiewicz, 2003, s. 275, w. 854).

Suno mallevis kapon, nubeton surtiris,
Ekdormante, per varma aero – ekspiris (Mickiewicz, 1986, s. 327, w. 854).

A. Mickiewicz nie doczekał epoki filmu, ale oczyma wyobraźni widział *Pana Tadeusza* jako materiał na libretto opery i próbował zainspirować w tym kierunku F. Chopina. Pianista, który przybył do Paryża, wcześniej i szybko zdobywając salony, pomógł poecie rodakowi odnaleźć się w socjocie kulturalnej stolicy świata. W 1832 roku do siostry Chopina w Warszawie, L. Jędrzejowiczowej, doszło, że Fryderyk pisze „coś dużego z Adamem” (Rymkiewicz, 2001, s. 78). Słowa te nie znalazły potwierdzenia w faktach. Mówiło się, że Liszt szukał w fortepianie orkiestry, a Chopin w fortepianie szukał... fortepianu. *Pan Tadeusz* wielokrotnie trafiał na sceny teatrów. W języku esperanto został zaadaptowany w Toruniu przez teatr studencki „Studio P” i był pokazany m.in. esperantystom w Japonii.

Epilog

Manuskrypt *Pana Tadeusza* już był w paryskiej drukarni, gdy A. Mickiewicz rozpoczął pisanie dodatkowego poematu wieńczącego dzieło, lecz nie zdążył go dokończyć. Utwór ten, nazwany *Epilogiem*, ukazał się drukiem dopiero po śmierci poety. A. Grabowski przetłumaczył go fragmentarycznie. Ten fakt odczułem jako osobisty pech, ponieważ film Wajdy zaczyna się właśnie fragmentem *Epilogu*, nieprzełożonym na esperanto. Podjąłem wyzwanie zastąpienia „ojca poezji esperanckiej” i przekonałem się, że tłumaczenie „aleksandrynu polskiego” na język obcy przypomina rozwiązywanie krzyżówek.

*O tem że dumać na paryskim bruku,
Przynosząc z miasta uszy pełne stuku,
Przekleństw i kłamstwa, niewczesnych zamiarów,
Za późnych żalów, potępieńczych swarów?...*

*Pri tio pensi sur pavim' pariza,
Dum en oreloj zumas klaĉo griza,
Malfrua pento kaj damnaj kvereloj?
Sakraĵ', mensogoj, planoj pri misceloj*

Z treści pierwszych strof *Epilogu* można się domyśleć, dlaczego A. Grabowski zaniechał ich tłumaczenia. *Sinjoro Tadeo* został wydany 1918 roku, kiedy Polska stała na progu niepodległości. Czyż w historycznej chwili wypadało przypominać emigracyjne „potępieńcze swary” sprzed 80 lat?

Kiedy wybuchła I wojna światowa w 1914 roku, A. Grabowski musiał opuścić „rosyjską” Warszawę jako obywatel wrogiego państwa, gdyż pochodził z Torunia, który był pod zaborem pruskim. Rok później wrócił do domu, gdy Warszawę zajęła armia niemiecka. Tymczasem jego żona z dziećmi, jako poddana cara, wyjechała do dóbr rodzinnych na Ukrainie. Grabowski osamotniony w domu przy ul. Hożej 41 tłumaczył na esperanto *Pana Tadeusza*. Po wojnie rodzina Grabowskich w komplecie zamieszkała w Warszawie. Wszyscy stali się obywatelami polskimi. Doczekali chwili, którą proroczo zapowiadał główny, choć nie tytułowy, bohater *Pana Tadeusza*, bernardyn Robak – Jacek Soplica: „Bracie! Będziem Polakami!”. A. Grabowski zmarł na zawał serca 4 lipca 1921 roku na Nowym Świecie pod witryną księgarni. Miał 64 lata.

W uzdrowisku Krynica-Zdrój co roku we wrześniu odbywa się Forum Ekonomiczne, nazywane „Polskim Davos”, poświęcone głównie problematyce Europy Wschodniej. Polski Związek Esperantystów postarał się o wprowadzenie dyskusji na temat trudności językowych. Brytyjczyk skrytykował esperanto, przytaczając następujący argument: „Jeśli ludzie będą się uczyć języka sztucznego, stracą możliwość czytania utworów Szekspira w oryginale” (Dobrzyński, 2017, s. 50). W odpowiedzi usłyszał, że nie ma pewności, ilu Brytyjczyków przeczytało w oryginale *Hamleta*, tymczasem wielu z nich dzięki esperantu poznało polską epopeję. Znajomość *Pana Tadeusza* w świecie jest znikoma, lecz znaczna wśród esperantystów na całym świecie.

Bibliografia

- Blanke, D., Lins, U. (eds.). (2010). *La arto labori kune. Festlibro por Humphrey Tonkin*. Rotterdam: Universala Esperanto-Asocio.
- Dobrzyński, R. (2017). *Pan Tadeusz mówi w języku esperanto*. Warszawa: Polski Związek Esperantystów.
- Dopart, B. (red.). (2008). *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo*. Warszawa: Universitas.
- Kalcsay, K., Waringhien, G., Bernard, R. (1984). *Parnasa Gvidlibro*. Tria eldono. Pisa, Madrid: Edistudio, Heroldo de Esperanto.
- Karolczyk, S. (1959). D-ro Zamenhof kaj traduko de „Sinjoro Tadeo”. *Pola Esperantisto*, 39(6).
- Kolbuszewski, J. (red.). (1993). *Księga w 170. rocznicę „Ballad i Romansów” Adama Mickiewicza*. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski.
- Mickiewicz, A. (1918). *Sinjoro Tadeo aŭ lasta armita posedpreno en Litvo (pola epopeo “Pan Tadeusz”)*. Trad. A. Grabowski. Warszawa: Esperantista Rondeto.
- Mickiewicz, A. (1925). *Pisma poetyczne*. Kraków: Drukarnia Narodowa.
- Mickiewicz, A. (1955). *Sinjoro Tadeo*. Trad. A. Grabowski: Dua Aldono. Warszawa: Polonia.
- Mickiewicz, A. (1986). *Sinjoro Tadeo*. Trad. A. Grabowski: Tria eldono. Warszawa: Pola Esperanto Asocio.
- Mickiewicz, A. (2003). *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie*. Kraków: Wydawnictwo GREG.
- Rymkiewicz, J.M. (red.). (2001). *Mickiewicz Encyklopedia*. Warszawa: Horyzont.
- Wikipedia – Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego, pozycja 6. Pobrane z: https://pl.wikipedia.org/wiki/Krajowa_lista_niematerialnego_dziedzictwa_kulturowego.

Martin Haim EDELIST

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

NIKT NIE WYCHODZI Z ARKI. KRYZYS WARTOŚCI I SŁÓW W POEZJI TADEUSZA RÓŻEWICZA

Streszczenie

Na twórczość T. Różewicza można patrzeć jako na pewne kontinuum, rozpoczynające się chwilę przed wybuchem II wojny światowej i zakończone w kwietniu 2014 roku, w dniu śmierci pisarza. Wojenne doświadczenia pozbawiły młodego poetę ufności do ludzi i języka. Demaskowanie pustych słów i językowa czujność stały się jednym z kluczowych motywów poezji Różewicza. Podobnie jak niegdyś J. Conrad w *Jądrze ciemności*, Różewicz dostrzega powiększającą się przepaść między słowem i czynem. Cennym spostrzeżeniem Różewicza jest uchwycenie zjawiska, które można by nazwać „podwójną aksjosferą” – jedna jest zamknięta w języku, nieprawdziwa, choć sprawiająca wrażenie wiarygodnej, służąca pewnego rodzaju identyfikacji plemiennej Europejczyków, a druga rzeczywista, uboższa, nierzadko kaleka, mająca przełożenie na zachowanie i relacje ludzi. Szczególne niebezpieczeństwo polega na tym, że – w przypadku pewnych sfer życia – język jest jedynym dostępnym przeciętnemu człowiekowi źródłem poznania, co bywa wykorzystywane przez różnych, by posłużyć się określeniem T. Mann, czarodziejów. Ostatecznie jednak – jak konstatuje Różewicz – płaszcz Prospera jest (często) pusty.

Summary

T. Różewicz's literary output can be treated as a continuum beginning just before the outbreak of World War II and finishing on April 24, 2014, the day of the writer's death. War experiences deprived the young poet of trust in people and language. Unmasking empty words and linguistic vigilance have become one of the key motifs of Różewicz's poetry. Like J. Conrad in his *Heart of Darkness*, Różewicz sees a widening gulf between a word and a deed. Różewicz's valuable observation comprises capturing of the phenomenon that could be called “a double axiom” – one of those is closed in a language: not a genuine one yet credible, functioning as a kind of tribal identification of Europeans. There is also the other one: real, poorer, often crippled, affecting the behavior and relations between people. A particular danger lies in the fact that – in some spheres of life – language emerges as the only source of cognition accessible to an average person and it can be used by various people acting as, in line with T. Mann, “magicians”. Ultimately, however – as Różewicz claims – Prospero's mantle is (often) empty.

1.

Na twórczość Tadeusza Różewicza można patrzeć jako na pewne continuum, rozpoczynające się chwilę przed wybuchem II wojny światowej i zakończone w kwietniu 2014 roku, w dniu śmierci pisarza. Wojenne doświadczenia pozbawiły młodego poetę ufności do ludzi i języka, a językowa czujność stała się ostatecznie jednym z głównych tematów twórczości Różewicza. Szczególne niebezpieczeństwo polega – zdaniem autora *Kartoteki* – na tym, że w przypadku pewnych sfer egzystencji język jest jedynym dostępnym przeciętnemu człowiekowi źródłem poznania, co bywa wykorzystywane przez różnych, by posłużyć się określeniem T. Manna, czarodziejów. Świadomość moralnego i językowego spustoszenia zachodniej cywilizacji prowadzi Różewicza do wniosków, które pojawiły się wcześniej w twórczości m.in. J. Conrada (*Heart of Darkness*) i T.S. Eliota (*The Hollow Men*),

ale swój początek mają już Kierkegaarda i Nietzschego – nowoczesnych mistrzów podejrzeń, którzy uczą krytycznego myślenia o instytucjach i nieufności względem tego, co jest deklarowane. Czy również T. Różewicza możemy nazywać mianem mistrza podejrzeń, a jeśli tak, to co by to oznaczało w przypadku tego twórcy? W niniejszym szkicu chciałbym spróbować znaleźć odpowiedź na to pytanie.

2.

W poemacie poświęconym metropolii – *Non-stop-shows* (TT)¹ – Różewicz opisuje Monachium jako miasto, w którym życie jest nieustającym widowiskiem. T. Drewnowski pisze, że metropolia „ofiaruje, stręczy ludziom wszelkie możliwości: prawdy i złudzenia, podniet i środków uspokajających, miłości wszelkich odmian, z miłością Lolity włącznie, sztuki i obżarstwa” (1990, s. 162). Tekst poematu jest montażem wypełnionym cytatami, fragmentami recenzji, szyldów, ogłoszeń i nazw hoteli. Pęd miasta sprawia, że ludzkie życie staje się niespójne i bezcelowe. Wydaje się, że społeczeństwo z radością uwolniło się od krępującej moralności i dryfuje obecnie w kierunku wyznaczanym codziennie inaczej przez przekaz-ideologię.

W wierszu *Kara* (RZK) prymat ciała nad duchem i kult boga-pieniądza oddalają człowieka od choćby pragnienia odszukania śladów utraconej duchowości. Jak zauważa J. Łukasiewicz, „ciało nie jest opakowaniem, ale i ja nie jestem ciałem” (2012, s. 119). W rozumieniu Różewicza pieniądź:

*jest to bóg bezwzględny i ślepy
swego wyznawcę połyka trawi
i wydala*

Pieniądź ukazany jest jako przyczyna dalszego rozkładu nadwątlonych po doświadczeniu wojennym więzi rodzinnych i społecznych. Bóg-pieniądź zużywa człowieka – w rzeczywistości to pieniądź wydaje człowieka, nie na odwrót. Różewicz atakuje postawę współczesnych ludzi, którzy szukają światła tam, gdzie nie można go odnaleźć (por. encyklika *Lumen Fidei* papieża Franciszka). W wierszu *Nowy człowiek* (RZK) tych, którzy pozostają bezkrytyczni wobec wszechobecnego kultu ciała, podmiot nazywa rurą kanalizacyjną, która:

¹ Wszystkie utwory Tadeusza Różewicza, do których odniesienia w tekście zaznaczone są skrótami, pochodzą z *Utwory Zebrane (Poezja: Tom 1-4)*, 2006, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Wykaz skrótów użytych w tekście (tytuły tomików):

BT – Bez tytułu

CTŚ – cóż z tego że we śnie

D – Duszycka

F – Formy

NPPŚ – Na powierzchni poematu i w środku

NWPP – Nic w płaszczu Prospera

P – Płaskorzeźba

RZK – Rozmowa z księciem

SK – Srebrny kłos

SS – szara strefa

TT – Twarz trzecia

W – Wyjście

ZF – zawsze fragment. recycling

ZR – Zielona róża

*przepuszcza przez siebie
wszystko*

Najbardziej panoramicznym tekstem o samotności człowieka w wielkim mieście wydaje się poemat *Zielona róża* (ZR). T. Drewnowski (1990) uważa, że nie ma wielu zapisów cywilizacyjnej rewolucji w Polsce, które mogłyby się równać z wizją wyłaniającą się z tego utworu. W pierwszej jego części podmiot porównuje społeczeństwo do ławicy:

*przyływ
i odpływ
ławice ludzi
tak blisko obok
jedna przy drugim*

W takiej kapitalistycznej dżungli podział na silnych i słabych staje się kluczowy, język ubożeje, a śmierć zostaje pozornie oswojona za sprawą złudzenia wiecznie trwającego życia (*Non-stop-shows*). W drugiej części poematu podmiot dochodzi do wniosku, że tym, co wypełnia współczesnego człowieka-kasę pancerną (por. wiersz *Kasa pancerna* [ZR]) jest nic:

mówię że nic jest w nas

Wniosek ten – będąc poniekąd epifanią w rodzaju tych Joyce’a² – jest jednym z najważniejszych odkryć poety. Nic jawi się w twórczości Różewicza jako siła aktywna, agresywna i destrukcyjna. Nic jest anty-wartością. Wypełnia człowieka niczym – sobą, przez co krajobraz wewnętrzny człowieka upodabnia się do Eliotowskiej ziemi jałowej. Nic jest „zupełnie obce nihilizmowi, aktywnie przeciwstawiające się nicości”, mówił poeta (Różewicz, 1977).

W wierszu *Spotkanie* (F) podmiot deklaruje:

*Coraz częściej spotykam umarłych
są niezwykle ożywieni*

W takim świecie „czarne plamy są białe” (***) *czarne plamy są białe* [P]), a groźba III wojny światowej staje się niepokojąco rzeczywista. Tam, gdzie porządek świata ulega pomieszananiu:

*urodziło się dziecko
z dwoma głowami
urodziło się cielę
z trzema nogami*

Za taki stan rzeczy trudno obarczyć winą konkretną osobę – odpowiedzialni są zarówno rządzący, którzy dbają wyłącznie o własny dobrobyt:

² Epifania u Joyce’a to: „a sudden spiritual manifestation, whether from some object, scene, event, or memorable phase of the mind – the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it” za: *Epiphany in the Modern Novel* (s. 18), M. Beja, 1971, Seattle: University of Washington Press.

*za zamkniętymi drzwiami
rozmawiają w cztery oczy
politycy i generałowie
z wymalowaną na twarzy drugą twarzą
walczą o zachowanie twarzy
bez twarzy*

jak też zwykli ludzie, wśród których błyskawicznie rozprzestrzenia się nic. Różewicz nie myli polityki z miłością, tymczasowych sojuszy z przyjaźnią. Twarze, będące zwierciadłami dusz, są w wierszu pozbawione rysów indywidualnych, to twarze fałszywe i okaleczone, maski, za którymi skrywa się nic. Na świecie nie ma schronienia przed nic, bowiem deformacja sięga nawet tam, gdzie dotychczas panował ład:

*śmierć zagnieździła się
w salacie szczypiorku
w zieleni
w kolorze nadziei*

W tej sytuacji niemożliwe staje się trwanie w majestatycznym bezruchu, nie ma już stałości. *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego* (TT) to tytuł, w którym Różewicz nawiązuje do dualistycznego podziału na górę i dół, na dobro i zło. Jest w tym tytule także aluzja do słów Nietzschego: „Nie spadamy ustawicznie? I w tył, i w bok, we wszystkich kierunkach? Jestże jeszcze jakieś na dole i w górze?” (1991, s. 110). Znakiem współczesności staje się utrata orientacji moralnej. Niedysiejsze poczucie obecności dna dawało upadłemu człowiekowi możliwość odpokutowania za grzechy, teraz jednak zdaje się nie istnieć otchłań, z której można by wołać o pomoc (psalm 130 *De profundis clamavi ad Te*). Zanik dna pociąga za sobą decentralizację świata współczesnych ludzi. Jak zaznacza T. Kunz (2009, s. 19), „Różewiczowską utopijną <całość> cechuje właśnie taki niesubstancjalny, dynamiczny, często relacyjny charakter, wynikający z braku zasady, strukturalnego centrum, wokół którego człowiek mógłby uporządkować swoje doświadczenia” (2007). Brak centrum:

*nie sprzyja postawom
malowniczym pozycjom
niezłomnym*

Wobec doświadczenia II wojny światowej, upadek świętego Augustyna, który w swoich *Wyznaniach* opisał drobne przewinienie, którego dopuścił się, podkradając za młodu gruszki, potraktowany jest w *Spadaniu...* ironicznie. Prawdziwe dno można jeszcze dziś spotkać w sztuce (choćby w *Dżumie* Camusa), ale jest to wyłącznie pozostałość pewnej tradycji:

*ostatni moralista
francuskiej literatury
wyniósł z dzieciństwa
wiarę w Dno
Musiał głęboko wierzyć w Człowieka
musiał głęboko kochać Dostojewskiego*

Blżej życia była niewątpliwie F. Sagan, która głównym tematem swoich, nierzadko pikantnych, tekstów nie czyniła moralnych dociekań:

*Tymczasem
dna już nie było
mimo woli zrozumiała to
pewna panienka z Paryża
i napisała wypracowanie
o spółkowaniu witaj smutku
o śmierci witaj smutku*

Punkt, z którego współczesny człowiek zdaje się patrzeć na świat, nazwany jest:

*Mons pubis
z tego szczytu
roztaczają się rozległe
rosnące
widnokreśli
gdzie są szczyty
gdzie otchłanie
gdzie dno*

Różewicz przywołuje także raport lorda Denninga, w związku z którym wyszło na jaw, że ci, którzy obracają się w szykownym towarzystwie, ulegają podobnym pokusom jak zwyczajni ludzie. Ostatecznie dno współczesnych:

*leży płytko tuż pod powierzchnią
życia*

Nadziei na odzyskanie ładu dzięki religii jest coraz mniej, skoro nawet świątynie pozbawione swojej metafizycznej referencji przypominają:

*poczekalnie dworca
kolejowego lotniczego*

W takiej sytuacji pogłębiona egzystencja przestaje być możliwa, a to, co dzieje się w czasie chaotycznego spadania, jawi się jako życie na niby:

*spadając uprawiamy nasze ogrody
spadając wychowujemy dzieci
spadając czytamy klasyków*

Zaangażowani w upadek są także artyści:

spadając skreślamy przymiotniki

Ostatecznie okazuje się, że nawet spadanie nie jest terminem odpowiednim do opisanie obecnej sytuacji, ponieważ zakłada ruch wertykalny. W tym sensie określenie „spadanie” staje się pewnego rodzaju kliszą, a istota opisywanego ruchu jest bliższa przemijaniu, jest bowiem rozciągnięta w czasie i w mniej konkretny sposób w przestrzeni. Trudność z precyzyjnym nazwaniem tego zjawiska została podkreślona w poincie:

*obecnie
spada się
poziomo*

W świecie całkowicie pozbawionym jakiejkolwiek stałości jedynym pewnym punktem odniesienia staje się dla wielu złoto, które uświęca każdą niesprawiedliwość i mąci w głowie, prowokując do kłamstw, pogardy i zbrodni. W *Złocie*, drugiej części poematu *recycling* (ZF), okazuje się, że odór wydobywający się z banków, pochodzi z rozkładających się ciał zabitych w obozach zagłady:

*z sejfów wydobywa się
duszny zapach padliny
sączy się trupi jad
krew*

Choć złoto jest materiałem, który można poddać tytułowemu recyklingowi, to, co odebrane trupowi na zawsze jest splamione jego krwią. Ostatecznie bogactwo staje się synonimem moralnego ubóstwa i współwiny za zbrodnie XX wieku, a sadzenie drzewek w tzw/ Ziemi Świętej jest gestem pustym, rodzajem performance’u w obliczu prawdziwego ludzkiego cierpienia. Nie ma też nadziei na kolejny złoty wiek – jakże zmieniła się symbolika złota od czasów rozpoczynających *Przemiany* Owidiusza słów „aurea prima sata est aetas”.

W podsumowaniu poematu *recycling* Różewicz stawia pytanie o pochodzenie zła (*Unde malum?*) i odpowiada na nie następująco:

*z człowieka
zawsze z człowieka
i tylko z człowieka*

Mając jednak na uwadze dobro, które może znaleźć swoje źródło w człowieku, podmiot wiersza *List do ludożerców* (F) zwraca się z apelem do tytułowych ludożerców (jednostek silniejszych, o skłonności do umniejszania, pożerania innych) o zaakceptowanie obecności bliźnich, poszanowanie ich godności i próbę odbudowania kultury dialogu:

*kochani ludożercy
poczekajcie chwilę
nie depczcie słabszych
nie zgrzytajcie zębami*

Wiersz jest prośbą o ograniczenie strefy wpływów wykluczającego i agresywnego zaimka „mój”:

*Nie mówcie odwróceniem tyłem:
ja mnie mój moje
mój żołądek mój włos
mój odcisk moje spodnie
moja żona moje dzieci
moje zdanie*

Tym samym *List do ludożerców* staje się odważnym manifestem humanitaryzmu samego Różewicza, który przypomina przedmowę do *Murzyna z załogi „Narcyza”* Conrada, w której angielski modernista zaznacza, że o równości ludzi stanowi wrażliwość. Objawia się w nim także wyjątkowa wrażliwość Różewicza na ludzką krzywdę.

3.

W świecie, w którym ludzie nie potrzebują Boga, dna ani centrum, słowa tracą swoje znaczenie, stopniowo odklejając się od pojęć, do których pierwotnie przylegały. Doświadczenia XX wieku pokazały, że słowa są bezbronne i mogą być używane w każdym celu, dowolnie przeinaczane i wypaczane. Bezradna stała się w związku z tym także literatura, której budulec okazał się zbyt podatny na manipulację i w efekcie niegodny zaufania. W wierszu *Słowa* (W) słowa to puste baloniki i – choć formą zdają się przypominać swoją dawną postać – mogą teraz wyrażać dowolne, również sprzeczne ze sobą treści. Podmiot wspomina swoje dzieciństwo, kiedy:

*można było słowo
przyłożyć do rany
można było podarować
osobie kochanej*

Obecnie jednak słowom nie można ufać, a zdegenerowane i pozbawione konkretnego znaczenia:

*jeszcze trują cuchną
jeszcze ranią*

Znaczenia słów rozmywają się, znaki tracą dyskretność, stają się maskami, pod którymi można ukryć cokolwiek. Z upadku słów korzystają chętnie rządzący:

*osłabione przez polityków
służą do wybielania
zębów
do płukania jamy
ustnej*

W głębi zdevaluowanych słów rodzi się niepostrzeżenie przemoc, przez co pozornie nawet niewinny język może działać na niekorzyść człowieka. Jednocześnie za pomocą zniszczonych słów można wciąż wywoływać określone działania, gdyż słowa nie utraciły swojej kreacyjnej mocy, która – połączona z wsączoną w nie trucizną – przerodziła się anty-kreację. W tym sensie słowa jawią się jako groźna i bezwzględna siła. Słowa niczym bomby:

*wybuchają
zabijają*

Ofiarą takiego zdeformowanego języka pada człowiek, który rozwija się w zafałszowanej językowo (*misdescribed*) rzeczywistości. Poezja po Oświęcimiu staje więc przed zadaniem podwójnie trudnym, gdyż problemem jest nie tylko to, jak pisać, ale także za pomocą jakiego języka. W wierszu *Drzewo* (SK) podmiot przyrównuje dawniejszych poetów do szczęśliwych dzieci:

*Byli szczęśliwi
dawniejsi poeci
Świat był jak drzewo
a oni jak dzieci*

Skoro jednak tytułowe drzewo świata uschło, trzeba zmienić stary język na język nowy, pozbawiony zbędnych ozdób, referujący, a nie kłamliwie estetyzujący lub nadużywający doświadczenia wojenne. W tym celu należy stale dążyć do przywrócenia słowom ich prawdziwego znaczenia. Twórczość Różewicza można, jak się zdaje, scharakteryzować jako próbę poszukiwania takiego języka, który zresztą my – odbiorcy – możemy zobaczyć *in statu nascendi* w jego utworach, na które można by popatrzeć jako na laboratorium, w którym rodzą się próby opisu niemożliwego, a jednocześnie koniecznego. W wierszu *Zdjęcie ciężaru* (ZR) ostra krytyka spada na współczesnych poetów, którzy nie walczą o słowa, dzięki którym mogliby właściwie wyrażać swoje doświadczenia:

*zapominają
że poezja współczesna
to walka o oddech*

Rozczarowanie artystami, przez których usta przemawia nic, wyraził Różewicz w wierszu *Nic w płaszczu Prospera* (NWPP). Bohaterem tekstu jest Kaliban – nieznający cywilizacji tubylec, który dopiero dzięki przybyszom ma zetknąć się z dorobkiem ich wyższej rzekomo kultury. Okazuje się jednak, że współczesny Prospero reprezentuje, podobnie jak niegdyś Kurtz w *Jądrze ciemności* Conrada, wyłącznie anty-wartości i w swoim magicznym płaszczu przenosi nic:

*nic z głośników
mówi do niczego
o niczym*

Ofiarą nic pada bezbronny Kaliban³, a opisana sytuacja przypomina barbarzyński podbój Kongo z *Jądra ciemności*. Piękne słowa skrywają w sobie zapowiedź dezorientacji i utraty moralnej stabilności. Okazuje się, że:

*nic grozi
nic skazuje
nic ułaskawia*

³ Inaczej widzi to Drewnowski, który z Kalibana czyni parweniusza niszczącego kulturę, której gwarantem jest Prospero. Zdaje się jednak, że nie o takie zrozumienie Różewiczowi chodziło, por. *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza* (s. 177), T. Drewnowski, 1990, Warszawa: Wydawnictwa Filmowe i Artystyczne.

Uwiedzenie za sprawą czarodziejskiej mocy jest zbrodnią dokonaną przez Prospera (artystę) na łatwowiernym i ufnym Kalibanie (odbiorca sztuki) i przypomina sytuację opisaną przez Manna w opowiadaniu *Mario i czarodziej*. W efekcie dusza Kalibana zostaje mu podstępnie zrabowana. W wierszu *Duszycka* (D) Różewicz pisze:

*tam gdzie był język ognia
czarna dziura
prosi o westchnienie o nic*

„W miejsce mistyki wchodzi teoria nicości” podsumowuje M. Mikołajczak (2007, s. 214). Nie można zwalczyć podstępного nic, ponieważ brakuje nam, ludziom, zewnętrznej perspektywy; nie poruszamy kamienia, gdyż brakuje nam punktu podparcia. Można jedynie dawać świadectwo niepokoju – taki był zresztą tytuł pierwszego tomu autora *Duszycki*.

Różewicz nie uważa, by literatura, której fundamentem jest nic, mogła być dziełem trwałym. W nowej rzeczywistości poezja nie może rościć sobie prawa do ról, które pełniła w czasach arcydzieł i manifestów literackich. Niezwykłym credo artystycznym poety jest wiersz *Moja poezja* (TT), w którym okazuje się, że twórczość podmiotu:

*niczego nie tłumaczy
niczego nie wyjaśnia
niczego się nie wyrzeka
nie ogarnia sobą całości
nie spełnia nadziei*

Skażenie budulca oraz konieczność i jednoczesna niemożliwość wyrażenia doświadczenia sprawia, że poezja:

*jest posłuszna własnej konieczności
własnym możliwościom
i ograniczeniom
przegrywa sama ze sobą*

W związku z tym poezja:

*ma wiele zadań
którym nigdy nie poddała*

Mimo powyższych problemów, na świecie doskonale rozwija się „produkcja” poezji, którą autor *Plaskorzeźby* wyśmiewa w wierszu *Poezja ma zdrowe rumieńce* (BT). A jednak Różewicz wciąż próbuje poddać postawionym sobie literackim zadaniom i w wierszu *Cóż z tego że we śnie* (CTŚ) deklaruje chęć zbudowania ze słów nowej arki:

*z kilku zdań
z kilku wierszy
buduję arkę*

Podmiot jest świadom klęski swojej misji i z żalem stwierdza, że współcześni ludzie, żyjąc u progu nowożytnego potopu, nie są zainteresowani ocaleniem swojej duchowej egzystencji:

*Moja arka osiada powoli
na mieliznach słów snów*

Arka Noego, symbol cyklu kreacji, zniszczenia i odnowienia, nie spełnia tym razem swojego zadania – z resztek słów i tradycji nie uda się zbudować nowego świata. Arka ze słów okazuje się pusta, obietnica cudownego odnowienia ludzkości nie dochodzi do skutku:

*zebrana dokoła widownia
czeka na białego gołąbka
na fajerwerki i baloniki
czeka z zaciekawieniem
na ocalonych ludzi
na zwierzęta i drzewa
kwiaty i rajske ptaki
Ale z arki nikt
nie wychodzi*

Nad światem rozbłyśka blask boga-słońce, który sprzyja doczesnemu życiu i zapewnia fałszywe bezpieczeństwo tym, którzy chciwie oglądają zwłoki filmowane w dotkniętych kataklizmem japońskich miastach. Ta tragedia jest jednak słonecznemu bogu miła, ponieważ:

*to się ogląda to podnosi adrenalinę
„oglądalność” bije rekordy*

Patchworkowa arka staje się sama w sobie znakiem nowych czasów, a współczesny Noe jest, jako samotny wojownik, skazany na niepowodzenie, gdyż, jak mówi sam o sobie:

*piszę na wodzie
piszę na piasku*

Dezorientacja, którą powoduje dowolność w użyciu słów, dyskredytuje język jako narzędzie poznania i opisu rzeczywistości. Zadanie poety zdaje się w takiej sytuacji wyjątkowo trudne. Tymczasem rzeczywistość, która otacza współczesnego człowieka, coraz bardziej przypomina śmietnik.

4.

Można powiedzieć, że śmietnik jako typ poetyki wyrasta u Różewicza ze zdziwienia rzeczywistością. Świat coraz bardziej wymyka się z rąk poecie, który ostatecznie traci złudzenie możliwości jakichkolwiek zmian. Na skraju przepaści twórczość Różewicza obsuwa się w groteskę, czarny humor i zjadliwą ironię. Równość tematów i języków, płatanina inspiracji, kicz i kolaże, w których podmiot się rozmywa, okazują się najbardziej stosowną poetyką w czasach śmierci Boga, wartości i słów. Różewicz, przyjmując postawę obserwatora, daje się wciągnąć w wir śmietnikowej rzeczywistości, stara się ją jednak na każdym kroku zdekonstruować. Jego wielki talent do mówienia różnymi głosami (uwidacznia się on głównie w twórczości dramatycznej) sprawdza się doskonale w nowej rzeczywistości, w której obiektem uwielbienia staje się cytat. Różewicz jest zresztą poetą, w którego wierszach podmioty nierzadko stanowią płataninę różnych głosów, stąd w spójnej

na pozór osobie (w podmiocie), kryje się nieprzebrane bogactwo twarzy. Wykorzystując ten dar, poeta próbuje zaprzęgnąć do własnych celów przyciągający każdą treść język-magnes i rozgadane ciągi obcych sobie słów i języków połączyć w całość. Ostatecznie okazuje się, że zbankrutowany język potrafi napędzać się sam, a uwolniony od jakichkolwiek zobowiązań miesza ze sobą znaczenia pojedynczych słów, strzępy dawnych rejestrów stylistycznych, a nawet zasady ortografii, jak w wierszu *Regression in die Ursuppe* (SS):

[...] Radomko
domowa moja rzeczulko (?)
może rzeczółko albo rzeczko
żeczulko? Po skończeniu
80. roku życia nie obowiązuje
mnie ortografia

Imitacja, która dominuje w każdym obszarze życia, staje się znakiem najnowszych czasów. W wierszu *Za przewodnikiem* (TT) odbiorca staje się świadkiem udawanego zwiedzania muzealnej ekspozycji, które zamienia się w gonitwę, w czasie której sztukę konsumuje się tak jak telewizyjny obraz czy śmieciowe jedzenie. W tekście zgromadzono czasowniki wyrażające ruch (lecieć, biec, jechać), jest to jednak zawsze ruch po powierzchni. Okazuje się, że współczesny kryzys nie dotyka wyłącznie nowej sztuki – jego ofiarą pada także sztuka dawna, ponieważ traci kompetentnych odbiorców, co wytłumaczyć można brakiem umiejętności prowadzenia dialogu. Teraz króluje monolog. Przychodzi tu na myśl Heideggerowskie pojęcie *Verwindung*, które w Polsce przybliżył w następujący sposób A. Zawadzki (2009, s. 99):

To traktowanie dziedzictwa metafizycznego jako czegoś z jednej strony już nam obcego, pozostającego poza nami [...], z drugiej jednak strony – jako czegoś bliskiego, w czym wciąż, chcą nie chcąc, tkwimy i do czego przynależymy, choćby dlatego, że niczym innym nie dysponujemy.

Ignorancję wobec tego, co ważne, Różewicz ostro krytykuje w wierszu *Zabiegi* (TT), w którym stwierdza:

ambicją naszą jest
zejście do podziemi z uśmiechem
jak z jajkiem
w ryju

Tytułowe zabiegi dotyczą ciała; dusza (czy raczej duszyczka) pozostaje zaniedbana. W utworach Różewicza to jednak ona zajmuje pierwsze miejsce – zdaniem Drewnowskiego (1990) cała twórczość poety to dzieje współczesnej duszyczki, istotki stłamszonej fizjologią i ofiary kapryśnych mód. Taka duszyczka zamieszkuje również ciała artystów, co Różewicz złośliwie obnaża w wierszu *Budowanie wieży Bubel* (SS). Budowla (prawdopodobnie zikkurat), którą dumni ludzie pragnęli wznieść, by dorównać Bogu, okazała się powodem ich zguby. Współczesna, utworzona z pomieszanych języków wieża, jeszcze bardziej gmatwa i tak niemożliwe już prawie porozumiewanie się. Anty-kreatorem literackiego świata została w wierszu nowoczesna artystka, której zainteresowania, choć rozległe, są powierzchowne. Twórczyni nie dąży zresztą do połączenia ich w spójną całość:

*patronował jej kundera
i myśli Harego potera
fruwające krowy Szagala
odwiedziła dalej lamę
polizała ulissesa
odkryła korzenia dziadka
została samotną matką
lecz pisała dalej szparko*

Choć artystka napycha swoje dzieło dosłownie wszystkim, jej wysiłki mają na celu wypromowanie siebie, zdobycie sławy oraz nagród. Jej twórczość spotyka się jednak z zainteresowaniem równie złych czytelników, dzięki czemu artystka:

*została laureatką
sukces był duży
w piśmie wysoki słupek
pokazała
czarujący pół
dupek*

Bardzo ważne wydaje się to, że wiersz Różewicza i wątpliwe dzieło artystki są podobnymi do siebie kolażami – różnią się tym, że podmiot Różewicza stara się obserwować sytuację spoza opisywanego świata, a podmiot/narrator artystki radośnie się w nim pławi. Różewicz zauważa, że język, którym posługuje się autorka, umie mówić w nieskończoność – wystarczy go raz rozpędzić:

*a może się jeszcze uda
wsadzić w dziurę kamasutrę
Hitlera i bramaputrę
Stalina i palec klintona*

Śmietnik jest kompozycją pozorną, raczej de-kompozycją, w której swobodne przenikanie się form i treści jest możliwe dzięki nadaktywnemu językowi⁴. W śmietnikowej, ostatniej, fazie w twórczości Różewicza dominuje niedowierzanie. Kultura, która tak bardzo zawiodła ludzi, nie ochroniła ani oprawców, ani ofiar zbrodni XX wieku, w efekcie czego nie może być dalej uznawana za wiarygodne źródło wartości, przeszła nad tym wszystkim do porządku dziennego i beztrząsco produkuje dalej. Komercyjny komizm to synonim zachłannej pustki, agresywnej nicości.

Pomimo świadomości utraty więzi z „drugą przestrzenią”, by posłużyć się terminem Miłosa, obserwacja społeczeństwa i rozkwitających ruchów odnowy duchowej doprowadza Różewicza w poemacie *tempus fugit (opowieść)* (W) do intrygującego wniosku:

⁴ Jeszcze jaskrawiej widać to w niemal wszystkich tekstach z tomów *Kup kota w worku* oraz *To i owo*.

*Bóg jest modny Modny jest też absolut
Boga zapraszają do telewizji
Bóg Levinasa Bóg Bubera
Bóg Hegla Pascala Blocha
Heideggera Rosenzweiga
występuje między Telenowelą argentyńską kawą i
herbatą*

Współlistnienie wielu różnych, łatwo dostępnych strzępów systemów wierzeń daje współczesnemu człowiekowi pozór możliwości stałego poszukiwania, przy jednoczesnym spadaniu w poziom i kręceniu się wkoło. Czas antenowy dla Boga jest limitowany, ale to nie szkodzi. Bogów jest wielu, a dzięki telewizji mogą konkurować sami ze sobą. Mieszanina czasów, stylów, tekstów i języków sprawia, że ciężko znaleźć w *tempus fugit (opowieść)* jakąkolwiek podstawę poza ironią. R. Cieślak (1990) uważa, że architektem jest tu sama technika collage'u.

Prymat formy nad treścią nie omija festiwali, na których króluje komercja. Z tego powodu w poemacie *Credo* (CTŚ) przyznaje się:

*trzy oskary dla King-Konga
miliard dla Harry portera
grosik
dla laureata pokojowej nagrody nobla
pokoju jak nie było tak nie ma
i nigdy nie będzie
si vis pacem, para bellum*

Doświadczenie wojennego nikogo niczego nie nauczyło; proces stałego zerowania doświadczeń jest dla Różewicza źródłem nieustannego zdziwienia. W wierszu *Pan Pongo* (CTŚ) okazuje się nawet, że małpa jest bardziej ludzka od człowieka, który zamiast refleksji wybiera coś łatwego i przyjemnego:

*mądry pan Pongo!
woli spać albo rozmyślać
zamiast tracić czas i życie
na robienie perliczki w kwaśnym
sosie (...)*

Poetyka śmietnika rodzi nowe formy – są to masy słów-odpadów, hybrydy pozbawione granic, rozlane szeroko, lecz płytkie, jednocześnie niszczące poetycki grunt głęboko pod sobą, to śmietniki duszy i języka.

Śmietnisko Różewicza jawi się jako niezwykle konsekwentny projekt, pokazujący wysypisko takim, jakim ono jest naprawdę – to sterta odpadów niepasujących do siebie, zdeformowanych, nieużytecznych i powtarzających się, zalegających w dowolnych konfiguracjach. Z tego właśnie powodu wiersze-śmietniki muszą być i są do siebie ludzko podobne. Nie świadczy to jednak o twórczej słabości samego Różewicza.

5.

W wierszu *Prussian blue* (NPPŚ) podmiot, który w 1976 roku zwiedza Cecilienhof w Poczdamie, miejsce, w którym przedstawiciele Wielkiej Trójki debatowali nad powojenną Europą, spotyka trzy tajemnicze kobiety, rodem jakby z Makbeta, które:

*mówią szybko
szybciej
trajkoczą
ene mene minke tinke
Wade rade rollke tollke
wiggel waggel weg*

Mowa wieǳm skierowana jest przeciwko ludziom. Jest jednak, *sit venia verbo*, jednoznaczna, nie ukrywa się za parawanem zwyczajnych słów, niczego nie imituje. Wydaje mi się, że Róǳewiczowi udało się w tym przypadku odrzucić wydraǳone skorupy słów, czyli w praktyce słowa pozornie oswojone, by odsłonić kryjące się pod nimi złowrogię, niezrozumiałe treści, mrućenie nic. Czy udaje się mu się też wydestylować słowa nieskażone przez nic? Nie ma jednej odpowiedzi na to pytanie, zdaje się jednak, że drogowskazem może być dla nas sam warsztat poety, jego stała walka o wydzieranie słów ze szponów nic. Róǳewicz uczy nas w ten sposób nieufności względem języka i zasługuje na miano mistrza podejrzeń.

Świat, który na pozór doskonale radzi sobie bez dna i centrum, w którym słowa, zależnie od intencji mówiącego, mogą znaczyć wszystko i nic, w którym rola poety ogranicza się do przeżucia języka, pod skórą którego niepostrzeżenie dla zwykłych użytkowników, mnoży się chaos moralny, a nierzadko również agresja – to wszystko wywołuje sprzeciw, któremu Róǳewicz daje wyraz w swojej twórczości. Ostatecznie, podobnie jak w poemacie *The Hollow Men* Eliota, świat u Róǳewicza kończy się skomleniem, nie wybuchem.

Powiedzieć, że Róǳewicz jest nihilistą, to – moim zdaniem – zupełnie minąć się z przesłaniem, które poeta dla nas zostawił. Zdaje się, że Róǳewicz jest, podobnie jak P. Celan czy N. Sachs, poetą bezdomnym, nie może bowiem czuć się w pełni u siebie ani w tradycji, ani w języku, którymi dysponuje. Zawsze w drodze, nigdy w domu. W wierszu *kto jest poetą* (NWPP) autor *ocalonego* pisze:

*poetą jest ten który odchodzi
i ten który odejść nie może*

Na koniec warto przytoczyć wiersz pt. *bo w końcu kto* (Jelinek, 2012), napisany przez ocalałą z tragedii Szoah austriacką poetkę E. Gerstl:

*bo w końcu kto jest u siebie
bo w końcu kto jest w domu
bo w końcu kto w domu jest u siebie
bo w końcu kto jest w domu
kiedy jest u siebie
bo w końcu kto jest u siebie
kiedy jest w domu
bo w końcu kto jest u siebie
kiedy jest w domu u siebie
no kto*

Bibliografia

- Beja, M. (1971). *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: University of Washington Press.
- Cieślak, R. (1999). *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*. Gdańsk: słowo /obraz terytoria.
- Drewnowski, T. (1990). *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jelinek, E. (2012). nie u siebie, a jednak w domu. W: A Jezierska, M. Szczepaniak (red.), *Moja sztuka protestu – eseje i przemówienia* (s. 41-52). Tłum. K. Bikont i in. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Kunz, T. (2007). „Próba nowej całości”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna*. W: W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa (red.), *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza* (s. 11-23). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Łukasiewicz, J. (2012). *TR (Tadeusz Różewicz)*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Mikołajczak, M. (2007). *Od „drzwi w murze” do „Wyjścia”. Tropem „metafizycznych furtek” Tadeusza Różewicza*. W: W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa (red.), *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza* (s. 210-222). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Mizerkiewicz, T. (2007). *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza*. W: W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa (red.), *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza* (s. 126-140). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Nietzsche, F. (1991). *Wiedza radosna*. Tłum. L. Staff. Warszawa: „bis”.
- Różewicz, T. (1977). *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Różewicz, T. (2006). *Utwory Zebrane (Poezja: Tom 1-4)*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Zawadzki, A. (2010). *Literatura a myśl słaba*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

**THE LITERARY ICONS OF ENGLISH RENAISSANCE AND
THEIR LINGUISTIC INFLUENCE UPON LATER CULTURE:
MARLOWE, SHAKESPEARE, MILTON**

Summary

Even if classical antiquity has been exerting a remarkable sway upon subsequent centuries of art, philosophy or literature, but the English Renaissance seems to be emerging as comparably influential. At that time three names appear as the most prolific in exerting a permanent influence upon literature and culture of next generations. Christopher Marlowe, William Shakespeare and John Milton are those whose literary achievements have invariably been admired worldwide. In truth, a reader would regard literature without Marlowe's Dr Faustus and his demonic thirst for power and knowledge, Shakespeare's icons of evil, and Milton's vision of Satan in Hell – the literary phenomenon constantly imitated and reshaped by an army of later creators of culture – as utterly impoverished. The three poets, especially Shakespeare, are also applauded for coining words and phrases that exist in the modern English language. The author of the article focuses his attention upon a cultural phenomenon of an intertextual influence and lasting impression exerted by three poets of English Renaissance upon later literature and art.

Streszczenie

Niezaprzeczalnym jest fakt, że starożytność wywarła niezwykle wpływ na kolejne stulecia sztuki, filozofii oraz literatury. Jednakże angielski renesans wydaje się wyłaniać jako porównywalnie wpływowy. W tym czasie trzy nazwiska można uznać za szczególnie płodne i mające wpływ na literaturę oraz kulturę następnych pokoleń. Christopher Marlowe, William Shakespeare i John Milton to ci, których dorobek literacki jest niezmiennie podziwiany na całym świecie. Prawdą jest, że literatura światowa bez Dr. Faustusa autorstwa Marlowe'a, jego demonicznego pragnienia władzy i wiedzy, ikon zła autorstwa Szekspira oraz wizji Szatana w piekle zarysowanym przez Milтона byłaby całkowicie zubożała. Ci trzej poeci, szczególnie Szekspir, są również sławni z tworzenia słów i zwrotów, które nadal istnieją we współczesnym języku angielskim. Autor artykułu skupia swoją uwagę na zjawiskach kulturowych oraz intertekstualnych wpływach, wywieranych przez trzech poetów angielskiego renesansu na późniejszą literaturę i sztukę.

Even though classical antiquity shines as the cultural phenomenon exerting a tremendous influence upon next centuries of art, philosophy or literature, the English Renaissance – a cultural and artistic movement dating from the late 15th to the middle 17th century – emerges as comparably influential. Among major literary figures in this period, three names appear as exceptionally prolific in swaying a lasting influence upon a literary and cultural domain. Christopher Marlowe (1564-1593), William Shakespeare (1564-1616) and John Milton (1608-1674) are those figures whose literary achievements have invariably been admired worldwide.

1. Christopher Marlowe

Various identified as “a spy, a double agent, a free thinker, an atheist, a homosexual” and “an enigma,” (Griffith, 2000, ix) Christopher Marlowe has been universally applauded for his tragedies *Tamburlaine the Great* (the play in two parts), *The Tragical History of Doctor Faustus* and *The Jew of Malta*. Those plays, intensely analysing various shades of the Machiavellian concept of power, thirst for knowledge, revenge and greed, depict villainous characters whose frantic and iniquitous endeavours are – consciously or not – pulsating in a wealth of later cultural depictions. Chronologically the first is the tragedy depicting a warlike existence of Tamburlaine, “whose hunger for,” as it is held by Sikorska, “infinite power and disregard of the canons of good and evil make him almost a superhuman creature beyond human laws” (2007, p.144). Furthermore, this Machiavellian character, committing the crime of pride, confronts both gods and people. While doing so he becomes the predecessor not only of the Shakespearean and the Miltonian evil masterminds. Tamburlaine’s fearlessness augmented by hubris functions as a power invigorating such cultural creatures as Elizabeth Báthory (e.g. in *Dracula – The Un-Dead* (2009)¹ written by Dacre Stoker and Ian Holt), Long John Silver from *The Treasure Island* (1883) by Robert Louis Stevenson, Ortrud from the opera *Lohengrin* (1850) by Richard Wagner or Baron Scarpia from *Tosca* (1900) by Giacomo Puccini. And even though there is not a direct reference to Marlowe’s villain hero, one cannot reject the creeping impression that this tyrant whose evil is dramatized “in shades of black so deep and so impenetrable that whiteness is entirely obliterated” (Cigman, 2004, p. 168) does stand behind all those arrogant and scheming protagonists.

Importantly, being associated with intricacies of the English colonialism, Tamburlaine – “a man free from all the bonds of morality and governed by his own whims and appetites” (Zgorzelski, 2008, p. 73) – functions, in Greenblatt’s words, as a “meditation on the roots of the behaviour of English merchants, entrepreneurs, and adventurers, promoters alike of trading companies and theatrical companies” (2005, p. 194). Thus, in such a context, this pioneer of colonialism can be effortlessly discerned as a protoplast of similar characters permeating the broad realm of culture. The most striking example here is undeniably Kurtz depicted both in Joseph Conrad’s novella “Heart of Darkness” (1899) and the 1979 film *Apocalypse Now* directed by Francis Ford Coppola.

One can observe a marked similarity between Tamburlaine’s declaration: “But, as I live, that town shall curse the time / That Tamburlaine set foot in Africa” (Marlowe, *The First Part of Tamburlaine the Great*, I. III.iii.59-60) and the Conradian agent’s activity in the same region of the world wherein Kurtz “collected, bartered, swindled, or stolen more ivory than all the other agents together” (Conrad, 1928, p. 113) and who, in line with the narrator Marlow, “had taken a high seat amongst the devils of the land” (p. 116) and who is notoriously famous on account of his declaration: “Exterminate all the brutes!” (p. 118). Tamburlaine, like Kurtz, “Without respect of sex, degree, or age, / [...] razeth all his foes with fire and sword” (Marlowe, *The First Part of Tamburlaine the Great*, IV.i.62-3). Indeed, one of the most notable elements of Tamburlaine’s existence is the distinct racial prejudice he persistently encounters, discrimination leading both Persians and Turks to despise and dismiss him. It is partly in response to this intolerance that he embarks on subjecting other lands to his dominion, and significantly, the same rejection seems to force Kurtz to leave

¹ The author of the article places – immediately after a title – the date of publication (in brackets) of films, books, operas and songs whose creation have been influenced by the poets’ works analysed in the paper.

for Africa in order to amass ivory, rather than the wish to complete the glorious deeds of “humanizing, improving, instructing” (Conrad, 1928, p. 91).

Barabas, the eponymous Jew, is likewise rejected by those with whom he lives, the Christians. Analogous to Kurtz, he is marginalised and despised by the prism of his wealth, but, unlike the Conradian evil mastermind, Barabas is affluent and greedy. As the genuine villain, he cherishes his money more than his own daughter, Abigail, whom he poisons the moment she converts to Christianity and becomes a nun. Seen from this perspective, Marlowe’s *The Jew of Malta* (1590) is “a representative revenge tragedy about a Jew wronged by Christians who cunningly plots a series of crimes avenging himself on his enemies” (Zgorzelski, 2008, p. 73). Barabas delights in his cunning and iniquity: “As for myself, I walk abroad o’ nights, / And kill sick people groaning under walls: / Sometimes I go about and poison wells” (Marlowe, *The Jew of Malta*, II.175-77); he also “Under pretence of helping Charles the Fifth, / Slew friend and enemy with my stratagems” (II.189). Apart from his greediness mixed with vengeance, Barabas – whose “villainy,” as it is voiced by Cole, “is largely gratuitous and thoroughly cold-hearted despite his appeals for ‘justice’” (2002, p. 65) – is also a traitor betraying Malta to the Turks.

And as a consequence of those negative inclinations the Marlovian villain seems to permeate the realm of culture as a powerfully influential character “whose single-mindedness is a source of strength as well as evil” (Griffith, 2000, p. 275). Thus figure of Barabas seems to have influenced not only Shakespeare’s Shylock, a Jew from *The Merchant of Venice* (1600, greed), Hamlet (1602, revenge), or Milton’s Satan from epic *Paradise Lost* (1667, revenge). He is thought to have influenced Brontë’s Heathcliff from *Wuthering Heights* (1847) or Dumas’s Edmond Dantes from *The Count of Monte Cristo* (1844) as well. He was also admired and his role performed by Edmund Kean, one of the greatest Shakespearean actors in the 19th century. Furthermore, this Jewish merchant appears as the main character in opera (2002) written by Andre Werner.

The next Marlovian villain, Faustus, is likewise inebriated with power. However, as Tamburlaine is driven by greed for dominance and Barabas for wealth and vengeance, this scholar is consumed by yearning for an ultimate knowledge. *The Tragical History of Doctor Faustus* (1604), the tragedy of ambition of the intellectual sort, depicts “a scientist whose drive to learn is stronger than the fear of the devil” (Sikorska, 2007, p. 145). Thanks to Mephistopheles, Lucifer’s envoy, Faustus strikes a deal with the devil allowing him to have Mephistopheles as his personal servant for the period of twenty four years. However, at the end of this short time Faustus has to offer his soul to Lucifer as a payment. Significantly, despite warnings issued by Lucifer’s servant – “O, Faustus, leave these frivolous demands, / Which strike a terror to my fainting soul!” (Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, I.iii.79-80) – the scientist enthusiastically embraces the opportunity that is offered to him. He steadfastly rejects God and morality, committing in fact an apostasy: “So Faustus hath / Already done; and holds this principle, / There is no chief but only Beelzebub / To whom Faustus doth dedicate himself” (I.iii.52-55).

His determination to acquire an unrivalled knowledge is so overwhelming that Faustus functions as a prototype, a savant without a soul, for similar figures in a wider culture. And although Marlowe did not create the figure of Faust – a medieval German scholar called George or John Faustus depicted in book entitled *Historia von D. Johann Fausten* published in 1587 – he did transport Faust to center stage in the Western culture ([https://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_Faustus_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_Faustus_(play))). And as far as literature is taken into consideration, Faustus’

desire for clandestine lore is replicated by such figures as Faust from Johann Goethe's play (in two parts, published in 1808 and 1831), Faustus from Thomas Mann's novel (1947) *Doctor Faustus – The Life of the German Composer Adrian Leverkühn as Told by a Friend*, Viktor Frankenstein from the novel by Mary Shelley (1818), Mr Hyde from Robert Stevenson's *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), Jorge from Umberto Eco's *The Name of the Rose* (1983), Hannibal Lecter from Thomas Harris' *Silence of the Lambs* (1988) or Jean Baptiste Grenouille from Patrick Suskind's *Perfume* (1997). What is more, the scientific empiricist appears as the main character in 16 operas (e.g. by Charles Gounod (1859)), musicals (e.g. Randy Newman's *Faust* (1993)), films (e.g. Alexander Sokurov's *Faust* (2011)) and even pieces of music. For instance, in a song entitled *Mephisto* from a Portuguese gothic metal band Moonspell's second album *Irreligious* (1996), a listener can encounter the eponymous Mephisto who willingly feeds any madman with "meaningless games, tricks and philosophies" for "whose answers [one] would die for / In [one's] hunger to believe". Mephisto is then presented as the one that "can teach [one] wonders if [one gives him one's] soul" (Ribeiro 1996).

The significance of Christopher Marlowe for the broad culture rests also on a purely linguistic fact since his oeuvre contains a few sayings or idioms – still used in Modern English language – assumed to have appeared there for the first time. One of those appears in *The Jew of Malta*, in the conversation between Barabas and his new co-partner in iniquity, Ithamore. The exchange includes the proverb uttered by the latter: "he that eats with the devil / Had need of a long spoon" (Marlowe, *The Jew of Malta*, III.iv.54-55), a maxim advocating caution while dealing with dangerous and wicked people. Interestingly, the maxim has been repeated by, among others, Shakespeare who in *The Comedy of Errors* writes "he must have a long spoon that must eat with the devil" (IV.iii.63-4) and in *The Tempest* – "Mercy, mercy! This is a devil, and no monster. I will leave him. I have no long spoon" (II.ii.96-8). The subsequent maxim still existing in the linguistic realm, pronounced by Barabas – "Confess and be hanged" (Marlowe, *The Jew of Malta*, IV.i.145-46) means that guilt must be confessed and then the due punishment accepted for a genuine repentance. This adage has been employed by, for instance, Sheila Livingstone whose treaty upon the range of crime and criminality in Scotland from the earliest times to the present day is entitled *Confess and be hanged: Scottish Crime and Punishment Through the Ages* (2000).

Significantly, The Marlovian lesser known play entitled *The Massacre at Paris* (1593) is likewise attributed with an idiomatic expression meaning to make a great mental effort to understand and solve something. Here, the Duke of Guise, representing "the deceit specifically attributed to Catholics as well as the more general machiavellian enjoyment of plotting and dissembling" (Griffith, 2000, p. 443) is presented by his Protestant adversaries as beating "his brains to catch us in his trap" (Marlowe, *The Massacre at Paris*, I.i.53). Another saying appears in the poem *The Passionate Shepherd to his Love*, published posthumously in 1599, where the reader can find a popular phrase meaning a very pleasurable and comfortable situation – "a bed of roses" (Cheney, 2005, p. 10). This expression was literally deployed in the imagery for the 1999 film *American Beauty* directed by Sam Mendes; it is likewise the title of one of songs composed in 1992 by an American rock band Bon Jovi (the album *Keep the Faith*).

2. William Shakespeare

The subsequent icon of English Renaissance literature, William Shakespeare without any doubt shines as the most fertile writer of the Elizabethan era (1558-1603), easily outshining his contemporaries and exerting an enormous influence upon later culture. As it is held by Wells and Taylor in their introduction to *The Oxford Shakespeare – The Complete Works*, Shakespeare's "profound impact is due in great part to that in-built need for constant renewal and adaptation that belongs especially to those works of art that reach full realization only in performance" (1998, xv). They also accentuate the fact that the playwright's "power over generations later than his own has been transmitted in part by artists who have drawn on, interpreted, and reconstructed his texts as others have drawn on the myths of antiquity" (Ibidem). Significantly, they draw attention to the fact that it is "the texts as they were originally performed that are the sources of his power" (Ibidem). Hence, appreciating this tremendous force of a literary magnetism, one cannot help but accept the fact that themes permeating and shaping Shakespeare's oeuvre have been appearing, on account of their universality, in an innumerable cultural productions. For example, the truth is that the Shakespearean motifs have been used in a colossal number of about 200 operas composed by such geniuses of music as Wagner, Verdi, Purcell, Mendelssohn, or Tchaikovsky; they have also been incorporated into the plot of about 300 films. And due to this innumerability it is impossible to analyse, even enumerate all possible creations of culture drawing, intentionally or not, on the Shakespearean works of fiction.

For this reason the author of the paper has chosen three plays, all tragedies, so as to portrait a never-ending mechanism of cultural exploitation of the Bard and his masterpieces, perceived as "a cultural icon" and "a product of mechanisms of cultural transmission" (2009, p. 9), as it is voiced by Mydla in his study upon appropriations of Shakespeare in the Early English Gothic. Sadly, due to space limitations, it will be only the scratching of the surface. This system of cultural adaptation will be exemplified by *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* and *The Tragedy of Macbeth*.

The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet, published in 1596, has been universally regarded as one of the most famous tragedies of love in the world literature. "Romeo, Juliet, Mercutio and the Nurse are now part of the world's mythology," asserts Sampson (1965, p. 260). However, although it is at times considered as the tragedy of bad luck and destiny (on account of his participating in a fight with Tybalt, Romeo is banished from Verona and Juliet is forced to marry Paris), it is in fact a meticulous study of love being like "a smoke made with the fume of sighs" (Shakespeare, *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, I.ii.187), "a fire sparking in lovers' eyes" (I.ii.188), "a sea nourished with lovers' tears" (I.ii.189) or even "madness most discreet" (I.ii.190); the reality assuming a variety of meanings for the protagonists. Affection can thus be a matter of passion and sexual satisfaction; a matter of good breeding and appropriate family alliance; or a matter of just being together. Thus, as the play that displays the erotic anxieties of young people (Juliet is about 14 years old) belonging to families whose relations are marred by mutual hatred and revenge, it is the work that has been successfully appealing to imagination of later generations, especially the young. The enthrallment has been partly extended by the fact that this tragedy is highly lyrical due to appearance of sonnets, the song sung by the lovers early in morning (III.v) and a lavish praise of night as the time of encounters of two lovers.

Unquestionably, like other works written by the Bard of Avon, this play whose “structural formality is offset by an astonishing fertility of linguistic invention” and “mastery over a wide range of verbal styles” combined with “psychological perceptiveness” (Wells, Taylor, 1998, p. 335), has been respected and admired by next generations of playwrights, writers and actors. Among them there are, for instance, Sir William Davenant (1606-1668), Thomas Otway (1652-1685) whose play *The History and Fall of Caius Marius* (1680) is regarded as one of the most extreme adaptations of the Shakespearean tragedy or David Garrick (1717-1779, famous for his appearance in the title role of *Richard III*). As far as English writers are taken into consideration, it is advisable to mention two names here. Charles Dickens’s (1812-1870) third novel *Nicholas Nickleby* (1839) includes the preparations for a performance of the play as one of the most important episodes. Agatha Christie (1890-1976) seems to have been especially mesmerized with William Shakespeare and his oeuvre. The truth is that the Bard emerges as the playwright most quoted in her stories and novels. To offer only two examples of this cultural transmission, it is of importance to indicate that the title of Christie’s crime novel *By the Pricking of my Thumbs* (1968) comes from Shakespeare’s *The Tragedy of Macbeth*: “By the pricking of my thumbs, / Something wicked this way comes” incants the second witch (IV.i.61-2); this incantation was likewise used by English singer Bruce Dickinson (b. 1958) in his song *Book of Thel* (recorded on the 1998 album *The Chemical Wedding*). Moreover, *Romeo and Juliet* emerges as the constant theme in Christie’s crime novel entitled *Five Little Pigs* (1942) (https://en.wikipedia.org/wiki/Agatha_Christie).

Significantly, apart from literary adaptations, other branches of a broad culture have been enchanted with the story of Romeo and Juliet struggling for their love. There are countless cinematographic productions and adaptations that attempt to depict their struggle for love. The most significant are as follows: the 1968 film directed by Franco Zaffirelli, Baz Luhrmann’s *Romeo + Juliet* (1996) with Leonardo DiCaprio as Romeo, John Madden’s *Shakespeare in Love* (1998) that incorporates the scenes of Shakespeare’s writing the tragedy shown against the backdrop of his own problems with love or Andrzej Bartkowiak’s action film entitled *Romeo Must Die* (2000).

The tragedy has proven to be exceptionally influential upon a sphere of music as well. Almost 30 operas have been composed to present intricacies of Romeo and Juliet’s affection. The best known and still acclaimed are Charles-Francois Gounod’s *Romeo et Danielle* (1867) and Pyotr Tchaikovsky’s symphonic poem *Romeo and Juliet* (1869). There are also ballet versions of the play, one of the best being Sergei Prokofiev’s *Romeo and Juliet* (1935) and musical theatre adaptations such as Arthur Laurents’ *West Side Story* (1957).

Similarly to this experimental tragedy, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, written between 1599 and 1602, has exerted a substantial influence upon later culture. As it is held by Sikorska, the tragedy “explores a wide range of themes, like revenge, conscience, justice, love, death, damnation and acting. It testifies to the Shakespearian obsession with mortality and mutability as the ultimate change is always death” (2007, p. 159). In addition, popularity of the play rests on the fact that the main protagonist can never be treated only as a Renaissance man; he is much more than that. Partially due to emotions shown in the abovementioned quote and partially to his feigned insanity facilitating him to comprehend an inexplicable reality and his soliloquies betraying excess of introspection, Prince Hamlet of Denmark comes ahead of his times. Accordingly, his brooding character so easily detectable in his soliloquies (e.g. “to be, or not to be; that is the question” (Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, III.i.58)) is to be treated as universal, appealing to all generations

who have identified with his struggle aiming at a thorough knowledge of his reality. Since the most obvious influence is of the literary sort, it can be detected in a wealth of narratives. And since due to its pervasive sway it is impossible to enumerate all books where motifs from this play appear, it is essential to include here at least three of them. Johann Goethe's second novel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) depicts a production of *Hamlet*; it also shows striking similarities between Shakespeare's Ghost and Wilhelm Meister's dead father. A lot of elements permeating the world of young prince likewise are to be found in Charles Dickens' novel *Great Expectations* (1861), especially in its action inflamed by revenge, spectral characters (Miss Havisham and Abel Magwitch) and the protagonist's overwhelming guilt, presented at the end of the book. The last of those is James Joyce's *Ulysses* (1922), where the ninth chapter is entirely devoted to Stephen Daedalus's discourse on Shakespeare, focusing on Hamlet.

As far as music is concerned, almost 30 operas or instrumental pieces of music based on Shakespeare's play have been composed, including such masterpieces as those written by Ambroise Thomas (1868), Sandor Szokolay (1968) or Hector Berlioz in his *Funeral March for Hamlet* (1852). Analogous to operas, there are at least 30 films that deploy elements from this play. Among them there is, for example, the 1980 American film *The Empire Strikes Back*, the fifth episode of the Star Wars saga, where Chewbacca tries to reassemble the droid's body while imprisoned in Cloud City. At one point, Chewbacca holds the droid's head in much the same way that Hamlet is traditionally depicted as holding Yorick's skull. The second film is Ingmar Bergman's *Fanny and Alexander* (1982) where the children's father is rehearsing the part of the Ghost for a production of the play when he dies; he then appears to Alexander later in the film as an actual ghost. The play's plot is also referenced in other ways, including Alexander's hesitation for confrontation with his new stepfather. The protagonist even tells Alexander that he is not Hamlet. Apart from those branches of broad culture motifs from Hamlet likewise appear in comic strips and computer games (https://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_references_to_Hamlet).

The last masterpiece of the Shakespearean oeuvre analysed in this paper is *The Tragedy of Macbeth* (1606) revealing the frightening world that betrays "the fundamental conflict of Macbeth with the moral order of the universe" (Zgorzelski, 2008, p.85), the world permeated with, as it is asserted by Wells and Taylor, "witchcraft, murder, and retribution that can also be seen as a study in the philosophy and psychology of evil" (1998, p. 975). This clash, like in for instance the Miltonian Satan's case, is triggered by the defiance of the natural order and the proper place in the matrix of relations governing his world. The revolt, provoked not only by his wife but also by three witches, assumes the form of an atrocious crime inflicted upon his superior, the king. In consequence of the regicide he is plunged into a vicious circle of self-delusion, successive forms of criminality, cunning, hatred towards himself and iniquity: "Not in the legions / Of horrid hell can come a devil more damned / In evils to top Macbeth" (Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*, IV.iii.57-59), shouts Macduff.

Accordingly, this play – considered as one of the darkest and most powerful tragedies – has been performed a lot of times and the performances have been applauded by Richard Burbage, Samuel Pepys, David Garrick, Edwin Forrest, or Berry Jackson, to name only a few. However, a wide impact of Macbeth is not only limited to performances on stage. There are about 20 films and adaptations depicting intricacies of the Scottish play. The first one is the 1905 American short film *Death Scene from Macbeth* and one of the latest is the 2015 French/English/American adaptation *Macbeth* directed by Justin Kurzel (it stars an Irish actor Michael Fassbender in the title role). Apart from those there are such masterpieces

of cinematography as *Throne of Blood* (1957) directed by Akira Kurosawa, *Macbeth* (1971) directed by Roman Polański, his film after the brutal murder of his wife, Sharon Tate or William Reilly's 1991 *Men of Respect*, setting the *Macbeth* story among gangsters, praised for its accuracy in depicting mafia rituals.

The Shakespearean play has also been the basis for literary adaptations such as Nikolay Leskov's novel *Lady Macbeth of Minsk* (1865) or Marvin Kaye's *Bullets for Macbeth* (1976). It is likewise the fundament for a few plays dealing with the political and cultural concerns of many nations such as Dev Virahsawmy's *Zeneral Macbeff*, performed in 1982, adapting the story to the local Creole and to the Mauritian political situation or Mukbutu, performed in 2000 by Chuck Mike as a direct commentary on the fragile nature of Nigerian democracy at the time. Apart from this, motifs from *Macbeth* have been used by composers and musicians. One of those is a symphonic poem *Macbeth* (1890) composed by Richard Strauss, Giuseppe Verdi's opera in four acts (1847) or *Thane to the Throne* (2000) a concept album of American power metal band Jag Panzer. Furthermore, it is important to add that the play has inspired painters such as William Blake (*Pity* depicted like a naked new-born babe, striding the blast, 1795), James Caldwell or Joshua Reynolds who depicted Sarah Siddons as *The Muse of Tragedy*, largely due to her triumph in the role of Lady Macbeth (1783).

On account of the fact that William Shakespeare's works have been constantly admired throughout the world, it is important to add here that since 2016 marks the 400th anniversary of the Bard's death, there have been a plethora of initiatives celebrating this event. One of the most noteworthy seems to be the Hogarth Shakespeare Project whose mission is to have the Bard's plays retold by bestselling novelists. The following writers of fiction have so far been invited to pen new versions of Shakespeare's masterpieces: Jeanette Winterson (*The Winter's Tale*), Howard Jacobson (*The Merchant of Venice*), Anne Tyler (*The Taming of the Shrew*), Margaret Atwood (*The Tempest*), Jo Nesbø (*Macbeth*), Tracy Chevalier (*Othello*), Edward St. Aubyn (*King Lear*), Gillian Flynn (*Hamlet*) (https://en.wikipedia.org/wiki/Hogarth_Shakespeare).

However, apart from the themes which have gained popularity on account of being employed in the Shakespearean oeuvre, England's poet from Stratford-upon-Avon is distinguished for his superfluous eloquence. This deluge of words and expressions that are used in everyday speech of the modern English language has been praised by, among others, Adeline Virginia Woolf who in her diary entry dated 13th April, 1930 noticeably asserts that she "never knew how amazing his stretch and speed and word coining power" (Woolf, 1978, p. 197) was. The writer, one of pioneers of modernist writing famous for her use of stream of consciousness technique, then adds that she extols Shakespeare for creating "things [she] could not in [her] wildest tumult and utmost press of mind imagine" (197). She subsequently affirms that even "the less known plays are written at a speed that is quicker than anybody else's quickest; and the words drop so fast one can't pick them up" (197). To support her extolment it is of significance to claim that *The Oxford English Dictionary* credits Shakespeare with the introduction of about 3000 words; some scholars even maintain that the playwright could have in fact coined about 6700 words. As an ingenious creator whose pliancy of "mind was so complete that he could furbish out any train of thought" (197), he is thought to be the author of such words as abode, abstemious, assassination, weather-bitten, wind-shaken, zany, uncomfortable, unaware, bandit, bedroom, champion, charmingly, gloomy, gossip, luggage, monumental, torture, plausible, prolixious or deceptive. At times he created new words just for sport: "exsufflicate"

meaning empty or frivolous appearing in *The Tragedy of Othello the Moor of Venice* (III.iii.186) or “Anthropophaginian” meaning a cannibal in *The Merry Wives of Windsor* (IV.v.8).

What is more, Shakespeare eagerly created expressions and idioms that are now firmly grounded in everyday speech and culture. Some of them are as follows: “we have seen better days” (*As You Like It*), “it was Greek to me” (*Julius Caesar*), “fair play, foregone conclusion” (*Othello*), “into thin air” (*Othello*), “to be or not to be; that is the questions” (*Hamlet*), “the course of true love never did run smooth” (*A Midsummer Night Dream*), “what’s in a name? That which we call a rose by any other name would smell as sweet” (*Romeo and Juliet*), “what’s done is done” (*Macbeth*), “jealousy is the green-eyed monster which doth mock” (*Othello*), “all’s well that ends well”, “brave new world” (*The Tempest*; it is likewise the title of the novel written in 1931 by Aldous Huxley and the title of the 12th studio album by English heavy metal band Iron Maiden released in 2000), “break the ice” (*The Taming of the Shrew*), “devil incarnate” (*Titus Andronicus*), “for goodness’ sake” (*Henry VIII*), “the game is up” (*Cymbeline*), “Tis high time” (*The Comedy of Errors*), “naked truth” (*Love’s Labours Lost*), “star-crossed lovers” (*Romeo and Juliet*), “what the dickens” (*The Merry Wives of Windsor*), or “the evil that men do lives after them; / The good is oft interred with their bones” (*Julius Caesar*; it is also the title of the song from their 7th studio album entitled *Seventh Son of the Seventh Son* (1988) recorded by Iron Maiden) (www.phrases.org.uk/meanings/phrases-sayings-shakespeare.html).

Unquestionably, being endowed with such prolifically linguistic an imagination, William Shakespeare emerges as an outstanding ambassador of English language and culture, the one who “surpasses literature altogether,” as it is neatly summed up by Virginia Woolf in her diary (1978, p. 197).

3. John Milton

The last icon of English Renaissance literature analysed in the paper is John Milton, the poet of a luminous creativity who has been glorified as the successor of Spenser and acclaimed – as it is maintained by William Hayley in his biography of Milton – as the greatest English author. This “rigid, puritanical, misogynistic, vindictive, [...] verbose without being witty, self-righteous yet torn by conflict” (Broadbent, 1968, p.101) Puritan belonging to two epochs – the Renaissance and the Restoration – is celebrated for such works as poems *L’Allegro*, *Il Penseroso*, a masque *Comus*, an elegy *Lycidas*, *Paradise Regained*, a tragedy in blank verse *Samson Agonistes* and pamphlets on the subjects of divorce, education, church discipline or censorship. However, he is chiefly applauded for his epic *Paradise Lost* whose publication in 1667 reopened the partly forsaken box with archetypes such as evil, darkness, rebellion, fall or temptation, all of them focused in an overwhelming figure of the arch-rebel, Satan assuming “the likeness of a defiant radical voicing the rousing language of freedom and spurning the politics of submission to Heaven’s kingly power and rituals” (Loewenstein, 2004, p. 203).

The truth is that Milton’s magnum opus has exerted a lasting influence upon diverse branches of culture. It has been applauded and imitated not only by writers, but also by musicians, artists and filmmakers. As far as literary influence is taken into consideration, it is important to invoke such writers of fiction as William Blake (1757-1827), Mary Shelley (1797-1851), her husband Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Sir Ahmed Salman Rushdie (b. 1947) or Philip Pullman (b.1946), to name only the most significant ones. William Blake’s mystic poetry bears a resemblance to *Paradise Lost* especially in its evocation of Lucifer “depicted as the ancient hero that has just rebelled against alleged tyrant and is,

indirectly, compared to Prometheus [...] endowed with super attributes such as power, fearlessness, cleverness and resolve” (Giza, 2009, p. 176-77). His poem *Vala, or The Four Zoas* (1807) is celebrated for its portrayal of Urizen shown as an authoritarian replica of Milton’s God. Marry Shelly in *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) presents the monster reading the epic that undeniably stimulates his psychological development. Percy Shelley in his lyrical drama entitled *Prometheus Unbound* (1820) creates his main protagonist – as he notes in the preface to his work – as a revision or reconstruction of Milton’s Arch-rebel. Rushdie’s *The Satanic Verses* (1988), his fourth novel inspired by the life of Muhammad, incorporates the motif of fall and Pullman’s epic trilogy of fantasy novels entitled *His Dark Materials* (1995, 1998, 2000) was deeply inspired by Milton’s epic (the trilogy takes its title from line 916 of the Book II of the epic – “His dark materials to create more worlds” (Milton, 1996)).

Significantly, the ingenious imagery of the epic – functioning in fact as “a literary Bible,” as it is asserted by Smith, and “a map of literary history and a guide to literary values in a way that no work in English had quite been” (2008, p. 167) – is also detectable in other sectors of popular culture: music and film. On account of its apparent references to iniquitous powers embodied in Satan regarded as “the sole instigator of evil extending its disruptive influence as a pestilence” (Giza, 2014, p. 47), the Miltonian magnum opus has been particularly popular with heavy metal bands whose lyrics, as it is asserted by Heilman, “are modelled upon (or draw directly from) the poetry of Shakespeare, Milton, Poe, Baudelaire, the British Romantics, and others, and are clearly indebted to Romantic, Victorian, and Gothic literary traditions” (2018, pp. 215-16). There are in truth a plethora of heavy metal bands that has been drawing on satanic motifs and elements that permeate the universe of the epic. Some of them, such as English gothic metal band Paradise Lost, take the name directly from the title of the epic. Whereas, the others deploy the concepts analysed in the epic and develop them both musically and lyrically. For instance, English extreme metal group Cradle of Filth composed the 2003 studio album *Damnation and a Day* that incorporates the section (four songs) entitled “Paradise Lost”. Norwegian symphonic black metal band Dimmu Borgir quotes Milton’s epic (“Where wounds of deadly hate have pierced so deep” (IV.99)) in the song entitled “Architecture of a Genocidal Nature” taken from the 2001 studio album *Puritanical Euphoric Misanthrophia*. German power metal Blind Guardian composed the song “Control the Divine” (taken from the 2010 studio album *At the Edge of Time*) focusing upon Lucifer’s rebellion and fall, transformation into a serpent and temptation of the first parents. One of the exceptions to this metal-like susceptibility to Milton’s epic is the opera in two acts composed by Krzysztof Penderecki on commission for the 1976 US bicentennial celebrations. Divided into 42 scenes, it is set in heaven, hell and the earth at the dawn of creation.

Filmmakers have also been enchanted with satanic powerfulness and resolve of Lucifer. They have been especially enthralled with the thought-provoking statement issued by furious yet resolute Satan after being hurled into Hell: “Better to reign in Hell than serve in Heaven” (Milton, 1996, I. 263) that appears in at least two films. The first is the 1997 American supernatural horror film directed by Taylor Hackford, *The Devil’s Advocate*, where the main protagonist, Kevin Lomax makes this quotation. The latter is the 2000 crime film, *Animal Factory* (directed by Steve Buscemi) where Earl (played by William Defoe) quotes the fallen Lucifer – “This is my prison, after all”. The end of the film is marked with the abovementioned assumption about reigning and servitude. Significantly, this quotation has also been used in at least three computer games *Deus Ex*, *Sam and Max Hit the Road*, and *Darksiders*.

It is important to add here that Milton, noticeably to a much lesser degree than Shakespeare and Marlowe, is credited with coining phrases that are still in use in the modern English language. The first of those is “silver lining” (meaning that every bad situation has some good aspect to it) that appears in his *Comus: A Mask* (“Turn forth her silver lining on the night?” (Milton, 1994, 222, 224)). The second is “all Hell broke loose” (meaning a growing confusion and chaos) that appears in the archangel Gabriel’s slander directed to Satan:

*But wherefore thou alone? Wherefore with thee
Came not all Hell broke loose? Is pain to them
Less pain, less to be fled? or thou than they
Less hardy to endure? Courageous chief*
(Milton, 1996, IV.917-20).

Conclusions

Concluding, the objective of the present research was to point to the fact that the writers of English Renaissance, although focusing their literary attention upon serious and solemn notions (evil, tragedy, hatred, crime or fall) were and have been indeed able to strike up the flame of interest and subsequent influence upon the generations of writers and readers to come. On account of plethora of those who have admired the literary output of Renaissance poets and playwrights analysed in the article it is apparently impossible to even enumerate them all. That is why, it is of importance to accentuate the fact that this paper is offered only as a preliminary study of intertextual influences within the realm of a broad culture exerted by Marlowe, Shakespeare and Milton. The author believes that his study might encourage other researches to examine other elements of culture that draw – intentionally or not – on the immense oeuvre of those icons of Renaissance literature. The truth is that only those influences that the author deems most significant and conspicuous have been appointed for this study.

Bibliography

- Broadbent, J. B. (1968). Milton’s ‘Mortal Voice’ and his ‘Omnific Word’. In: C. A. Patrides (ed.), *Approaches to Paradise Lost* (pp. 99-117). London: Edward Arnold.
- Cheney, P., Striar, B. (eds.). (2005). *The Collected Poems of Christopher Marlowe*. Oxford: Oxford University Press.
- Cigman, G. (2004). The Evil That Men Do.... In: M.S. Breen (ed.), *Truth, Reconciliation, and Evil* (pp. 165-180). Amsterdam-New York: Rodopi.
- Cole, D. (2002). On Barabas and Traditional ‘Morality Vice’. In: H. Bloom (ed.), *Christopher Marlowe* (pp. 64-65). Broomall: Chelsea House Publishers.
- Conrad, J. (1928). Heart of Darkness. In: *Youth and Two Other Stories by Joseph Conrad*. Malay Edition. 1902. (pp. 45-162). New York: Doubleday, Doran and Company, Inc.
- Giza, J. (2009). Sublimely Gifted but Destined to Fall: A Comparative Study of Conrad’s Kurtz and Milton’s Satan as the Archetype of Evil Genius. In: W. Krajka (ed.), *Joseph Conrad: Between Literary Techniques and their Messages* (pp. 173-190). Volume XVIII of *Conrad: Eastern and Western Perspectives*. Lublin: Maria Curie-Skłodowska University Press.
- Giza, J. (2014). Conradian Kurtz and Miltonian Satan: Evil and Ugliness Complete? In: W. Krajka (ed.), *“Wine in Old and New Bottles”: Critical Paradigms for Joseph Conrad* (pp. 45-76). Volume XXIII of *Conrad: Eastern and Western Perspectives*. Lublin: Maria Curie-Skłodowska University Press.
- Greenblatt, S. (2005). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Griffith, T. (ed.). (2000). *Marlowe: The Plays*. Ware: Wordsworth Editions Limited.

- Heilman, M. (2018). 'The female is such exquisite hell': The Romantic Agony of My Dying Bride. In: J. Robira (ed.), *Rock and Romanticism: Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticism* (pp. 215-234). London: Palgrave Macmillan.
- Loewenstein, D. (2004). *Representing Revolution in Milton and his Contemporaries: Religion, Politics, and Polemics in Radical Puritanism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marlowe, C. (2000). The First Part of Tamburlaine the Great. In: T. Griffith (ed.), *Marlowe: The Plays* (pp. 1-75). Ware: Wordsworth Editions Limited.
- Marlowe, C. (2000). The Jew of Malta. In: T. Griffith (ed.), *Marlowe: The Plays* (pp. 281-352). Ware: Wordsworth Editions Limited.
- Marlowe, C. (2000). The Massacre at Paris. In: T. Griffith (ed.), *Marlowe: The Plays* (pp. 447-487). Ware: Wordsworth Editions Limited.
- Marlowe, C. (2000). The Tragical History of Doctor Faustus. In: T. Griffith (ed.), *Marlowe: The Plays* (pp. 161-205). Ware: Wordsworth Editions Limited.
- Milton, J. (1994). *The Works of John Milton*. Ware: Wordsworth Editions Ltd.
- Milton, J. (1996). *Paradise Lost*. Edinburgh: Penguin Popular Classics. 1667.
- Mydla, J. (2009). *Spectres of Shakespeare: Appropriations of Shakespeare in the Early English Gothic*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ribeiro, F. (1996). *Mephisto*. Dortmund: Century Media.
- Sampson, G. (1965). *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: The Cambridge University Press.
- Shakespeare, W. (1998). The Comedy of Errors. In: S. Wells, G. Taylor (eds.), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (pp. 257-277). Oxford: Clarendon Press.
- Shakespeare, W. (1998). The Merry Wives of Windsor. In: S. Wells, G. Taylor (eds.), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (pp. 485-508). Oxford: Clarendon Press.
- Shakespeare, W. (1998). The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet. In: S. Wells, G. Taylor (eds.), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (pp. 337-366). Oxford: Clarendon Press.
- Shakespeare, W. (1998). The Tempest. In: S. Wells, G. Taylor (eds.), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (pp. 1167-1189). Oxford: Clarendon Press.
- Shakespeare, W. (1998). The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. In: S. Wells, G. Taylor (eds.), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (pp. 655-590). Oxford: Clarendon Press.
- Shakespeare, W. (1998). The Tragedy of Macbeth. In: S. Wells, G. Taylor (eds.), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (pp. 977-999). Oxford: Clarendon Press.
- Shakespeare, W. (1998). The Tragedy of Othello the Moor of Venice. In: S. Wells, G. Taylor (eds.), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (pp. 821-853). Oxford: Clarendon Press.
- Sikorska, L. (2007). *A Short History of English Literature*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Smith, N. (2008). *Is Milton Better Than Shakespeare?* Cambridge: Harvard University Press.
- Wells, S., Taylor, G. (eds.). (1998). *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Wikipedia contributors, "Agatha Christie," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Agatha_Christie&oldid=906329453.
- Wikipedia contributors, "Cultural references to Hamlet," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Cultural_references_to_Hamlet&oldid=904966429.
- Wikipedia contributors, "Doctor Faustus (play)," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved from: [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Doctor_Faustus_\(play\)&oldid=905917111](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Doctor_Faustus_(play)&oldid=905917111).
- Wikipedia contributors, "Hogarth Shakespeare," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hogarth_Shakespeare&oldid=900277374.
- Woolf, V. (1978). *A Writer's Diary*. London: Grafton.
- Zgorzelski, A. (2008). *Lectures on British Literature: A Historical Survey Course*. Lublin: Drukarnia i Wydawnictwo Akademickie Wyższej Szkoły Społeczno-Przyrodniczej.
- www.phrases.org.uk/meanings/phrases-sayings-shakespeare.html.

Katarzyna JASIEWICZ

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu

DEPICTIONS OF THE UNDERGROUND RAILROAD IN CONTEMPORARY AMERICAN LITERATURE

“Freedom was a thing that shifted as you looked at it,
the way a forest is dense with the trees up close but from the outside,
from the empty meadow, you see its true limits.
Being free had nothing to do with chains or how much space you had.
On the plantation, she was not free, but she moved unrestricted on its acres,
tasting the air and tracing the summer stars. The place was big in its smallness.
Here, she was free of her master but slunk around a warren so tiny she couldn't stand”
(Whitehead, 2016, p. 215).

Summary

The aim of the paper is to explore the phenomenon of the Underground Railroad in twenty-first century American literature. The phenomenon, understood as a system for aiding fugitive slaves in pre-Civil War USA, is undoubtedly one of the nation's most popular legends, frequently described in postwar books by participants and historians. In twentieth-century fiction and drama, the Underground Railroad contributes to the complexity of the fugitive experience, redefined in neo-slave narratives, e.g. *Beloved* by Toni Morrison. Twenty-first century renderings of the Underground Railroad are unorthodox reinterpretations of the phenomenon, including alternate versions of history (*Underground Airlines* by Ben Winters), metaphor turned into reality (*The Underground Railroad* by Colson Whitehead), and magic realism (*Song Yet Sung* by James McBride).

Streszczenie

Artykuł koncentruje się na motywie kolei podziemnej w literaturze amerykańskiej XXI wieku. Kolej podziemna, rozumiana jako sieć przerzutowa, oferująca pomoc zbiegłym niewolnikom w Stanach Zjednoczonych w okresie przed wojną secesyjną, należy do najpopularniejszych narodowych opowieści, często przywoływanych w powojennych książkach przez świadków i historyków. W XX-wiecznej prozie i dramacie kolej podziemna współtworzy złożony obraz doświadczenia uciekiniera, zdefiniowanego na nowo przez prozę określaną jako *neo-slave narrative*, której przykładem jest *Umiłowana* Toni Morrison. W literaturze XXI wieku motyw kolei podziemnej jest często twórczą reinterpretacją tego zjawiska i może mieć formę alternatywnej wersji historii (*Podziemne linie lotnicze* Bena Wintersa), potraktowanej dosłownie metafory (*Kolej podziemna* Colsona Whiteheada) lub też realizmu magicznego (*Song Yet Sung* Jamesa McBride).

Few motifs in American literature evoke as strong emotions and encapsulate the truth about the past and the present of the USA as fully as the Underground Railroad. Embarking on the road to freedom for fugitive slaves involved terror, extraordinary determination, inhumane suffering, abandonment of the loved ones, often death and recapture. Yet, it offered the priceless prospect of a sense of security and freedom, incomparable to the anguish and hopelessness that the fugitives left behind.

Historically speaking, the term Underground Railroad refers to a series of efforts to help fugitive slaves escape to northern U.S. and Canada decades before the Civil War (Ernest, 2002, p. 921). The term itself was metaphorical in nature, describing a network of safe houses

and abolitionists who were willing to help fugitives; there was no literal railroad transporting runaway slaves to freedom. However, the idea of a railroad adequately described the phenomenon to those involved: even though there was no unified system, the supporters of the fugitives operated at a regional level and were connected by groups and individual agents. In this way they provided interconnected routes along which fugitives were transported through safe houses to the Free States¹ (Davis, 2017, p. 8). Railroad terminology was used; “conductors” were abolitionist sympathizers who assisted the fugitives in their escape, “passengers” were the fugitives themselves and the “stations” denoted safe houses where the fugitives could take refuge before moving on. The term “underground railroad” emerged in the 1830s and is believed to reflect the transportation revolution which took place across U.S. in the first half of the 19th century. The expansion of railroads brought on technological progress, new jobs and opportunities, and a sense of optimism; thus, African-Americans made use of the term to evoke their own aspirations for a better future (Ibidem).

Since helping fugitive slaves involved risking one’s property or even life, the abolitionists had to be cautious so as not to get caught. For this reason there are very few reliable records of such aid, and many of the records that were retained were destroyed, the most notable exception being the collection of authentic narratives compiled by William Still in *The Underground Railroad* and first published in 1872 (Ernest, 2002, p. 921). Still, known as the Father of the Underground Railroad, was the son of a fugitive slave himself and a “conductor” for the railroad. His work is a result of careful records that he kept of the fugitives’ biographies with the aim of enabling former slaves to reunite with their family members from whom they were separated under slavery. The testimonies collected by Still are an invaluable source of information on how the aid system functioned; they include vivid descriptions of slaves escaping in chests and wooden crates, followed by slave hunters and bloodhounds², or slaves spending months in caves or under the floor in anticipation of continuing their journey.

The underground railroad featured prominently in other 19th century autobiographical slave narratives. In the antebellum U.S. these texts had a political significance; sold at abolitionist meetings, they inspired and contributed to the growing antislavery movement by appealing to readers’ emotions and bringing home to them the realization of what slavery actually involved. Among the most popular narratives were *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, published in 1845, *Narrative of William Wells Brown, a Fugitive Slave, Written by Himself* (1847), Harriet Jacobs’ *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), and *Twelve Years a Slave* by Solomon Northup (1853). These accounts were often dictated to white authors by the slaves themselves.

Before the Civil War fictional accounts of slavery were also written to support the abolitionist movement, the most famous of these being Harriet Beecher Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin* (1852). The novel was criticised for its sentimentality and racially-charged portrayal of Afro-Americans, yet it is believed to have been instrumental in preparing the ground for the Civil War by evoking sympathy for slaves among white Americans. The fictional characters’ fates were based on real-life former slaves, interviewed by Stowe, who had

¹ In 1861 the free states were: Maine, New Hampshire, Massachusetts, Vermont, Rhode Island, Connecticut, New York, New Jersey, Pennsylvania, Ohio, Indiana, Illinois, Michigan, Wisconsin, Minnesota, Iowa, Kansas, Oregon, California. Source: https://en.wikipedia.org/wiki/Slave_states_and_free_states#/media/File:US_SlaveFree1861.gif (access: 06.01.2019).

² The Fugitive Slave Act of 1850, nicknamed the „Bloodhound Law” by abolitionists, required that all escaped slaves should be returned to their masters. Source: https://en.wikipedia.org/wiki/Fugitive_Slave_Act_of_1850 (access: 07.01.2019). It brought on the institution of bounty hunters who headed north and tracked down slaves to return them to their southern owners for a price. Source: <https://historylessons.net/the-pernicious-effect-of-the-fugitive-slave-act> (access: 07.01.2019).

escaped to freedom via the Underground Railroad. Stowe's novel sparked off responses in the form of the so-called Anti-Tom novels which supported slavery and presented abolitionists in an unfavourable light. An example of these is W. L. G. Smith's *Life at the South; or, Uncle Tom's Cabin As It Is* (1852): in the novel the fugitive slave discovers that work in the North is much harder than that on southern plantations and the agents of the Underground Railroad are presented as unscrupulous, dishonest people who draw benefit from transporting African Americans to the North. The protagonist is rescued in the end and allowed to return to the idyllic South.

After the Civil War the motif of the Underground Railroad also appeared in the autobiographies of white authors, e.g. Laura S. Haviland's *A Woman's Life-Work: Labors and Experiences* (1881) or Levi Coffin's *Reminiscences of Levi Coffin, the Reputed President of the Underground Railroad* (1898). Moreover, the Railroad found its representation in postbellum African American drama and fiction, e.g. Pauline Hopkins' plays and William Wells Brown's works.

In the 20th century the neo-slave narrative emerged, a genre based on the assumption that the legacy of American slavery is formative and permanent (Beaulieu, 2002, p. 535). Novels written in this tradition by African American authors often take up the phenomenon of the Underground Railroad, e.g. in Ishmael Reed's satirical *Flight to Canada* (1976), which parodies the slave narrative tradition, thus offering acute observations about America's past and present. The reality of the runaway slave experience is examined in most unsettling American novels of the century, including Sherley Anne Williams' *Dessa Rose* (1986) and Toni Morrison's *Beloved* (1987). The latter is a compelling study of guilt and the aftermath of slavery which determines the lives of the protagonists. Sethe, a beautiful and proud slave on the run, when confronted by a slave hunter kills one of her babies to save it from enslaved life and then is haunted by the ghost of the daughter that draws her away from society. The experience of slavery considerably affects all black characters in the novel; the dehumanization, degradation and humiliation they have to put up with results in psychological trauma and sense of fragmentation of the self. The workings of the Underground Railroad are an important part of the story; as Sethe escapes from the plantation she is helped by agents of the railroad to cross the Ohio river and become reunited with her mother-in-law. *Beloved* marks a breakthrough in neo-slave narrative: the novel's story has to be reconstructed from flashbacks and flash-forwards, memories, and nightmares. Multiple narrators produce their own versions of events. As a result, the experience of slavery and its repercussions are rendered in a powerfully complex way.

Twenty-first century representations of slavery and the Underground Railroad depart from realistic settings and stories based on true events. They favour reimagining history and offer alternative worlds where slavery is still a valid issue. Instead of exploring the past, they pose questions about the present, suggesting that the consequences of slavery are never gone.

Ben Winters' *Underground Airlines* (2016) is a novel that exemplifies this tendency. It tells the story set in an alternative-history United States where slavery still exists; the Civil War never occurred as Abraham Lincoln was assassinated early in his career and several states retained slavery due to adoption of the Crittenden Compromise³. Thus, slavery has been maintained in the "Hard Four" states: Louisiana, Mississippi, Alabama and a unified

³ A series of measures that were supposed to prevent the American Civil War futilely proposed in Congress by Senator John J. Crittenden of Kentucky in 1860. He planned six constitutional amendments by which slavery of African-Americans would be legalized in the South and prevented from congressional action. In 1861 Crittenden's plan was narrowly rejected in the Senate. Source: <https://www.britannica.com/event/Crittenden-Compromise> (access: 08.01.2019).

Carolina. The novel's main protagonist, Victor, is an African-American man who was once a slave ('Person Bound to Labour', or a PB), attempted to escape, was recaptured and has since then been forced to work as an undercover agent for the US Marshall service in exchange for his freedom. His job is to collect information and infiltrate a local abolitionist organisation, here referred to as Underground Airlines, by tracking down a fugitive PB Jackdaw. A transmitter implanted in his spine guarantees obedience to his bosses: if he attempts to escape, he will be found with no difficulty and punished by returning to a plantation. The novel follows the conventions of noir fiction: Victor is victimised by a corrupt system that he desperately tries to outsmart by cooperating with Father Barton, the leader of the abolitionist organisation that Victor was supposed to infiltrate. Little does he realize, however, what is really at stake: the real purpose of his activity turns out to be the evidence that the government plans to launch a slave-breeding project. Victor intercepts the evidence, risking his life and freedom; he wins the battle but not the war. As Bethanne Patrick notices, the novel follows the conceits of the classic noir a bit too closely: Victor is a self-destructive victim, struggling with a corrupt society and a troublesome woman (www.npr.org/2016/07/07/484012349/underground-airlines-presents-a-scarily-realistic-alternate-history?t=1534363290591, access: 11.10.2018). He gets involved in a hopeless struggle, yet, does not give in realizing the risk. Just like the protagonists of hardboiled fiction, he is a cynical loner rebelling against the system even though he knows that his attempts are doomed to failure.

Apart from genre-related considerations, the novel presents an interesting picture of the secret abolitionist movement, featured in the title of the book. Underground Airlines, as the narrator explains "is a figure of speech: it's the root of a grand, extended metaphor, 'pilots' and 'stewards' and 'baggage handlers' and 'gate agents'" (Winters, 2017, p. 97). Whereas, in fact, "the Airlines flies on the ground, in package trucks and unmarked vans and stolen tractor-trailers. It flies in the illicit adjustment of numbers on packing slips, in the suborning of plantation guards and the bribing of border security controls..." (Ibidem). It is a well-organised, efficient system which functions well in the modern world. Father Barton has a whole network of accomplices, including police officers who protect him. They are extremely careful: on the first encounter with Victor Barton refuses to help him, and it is only later on that they decide to make contact again. They also act according to strict self-imposed rules and their plans are carefully prepared in advance, to be executed exactly as outlined, no exceptions allowed. This means making cruel sacrifices: when Kevin, a black man employed by the Underground Airlines refuses to provide the evidence incriminating the government unless the agents help save his enslaved girlfriend, they unscrupulously tell him that she has been killed and shoot him dead as well in a commotion that ensues. That proves that the organisation members are not as sympathetic as it might be expected. They set out their aims to expose the evidence which can help abolish slavery but are ready to sacrifice individual lives for that. At the end of the story, when Victor hands the precious evidence to the agents and nearly dies when his transmitter is removed, the organisation abandons him completely: "I was alone in the cornfield, lying on my back, aware first of the clot of bandages on my back, the blood seeping around me in a puddle. It was like I had been left behind by aliens. Like I was a fossil from an ancient evaporated sea" (Winters, 2017, p. 319).

Winters' novel also provides a vivid picture of the fugitive experience which ties in with descriptions from slave narratives. According to Victor, only some slaves get the help of underground abolitionist organisations; most fugitives have to rely on themselves: "No planes and no cars or trucks, either. Just brave souls darting across open fields and wading in and

out of rivers and stumbling along deer paths through dark woods. Find the star and follow it, as runners have done all the way back to the days of Old Slavery” (Winters, 2017, p. 98). Just like in the accounts collected by William Still or in *Beloved*, loneliness, fear and sense of insecurity are part of the fugitive slave’s lot. In addition, no matter how far you get, it is impossible to feel free; Victor is constantly haunted by memories of his life on the plantation which come in flashes and take control of him. In this respect he resembles the protagonists of *Beloved* with their fragmented personalities, torn between the horrors of the past and the present attempts to lead a quiet life.

Nevertheless, despite signalling the universal nature of the fugitive experience, the author also drops hints on how the public perception of African-American slaves has changed. A black policeman involved in helping fugitives ridicules the “mockingbird mentality” of white abolitionists, referring to Harper Lee’s novel⁴: “The point . . . was that the hero of the book, the hero and the heart, is that good lawyer: the white man is the savior, the black man gets saved” (Winters, 2017, p. 68). Such patronising attitude toward African Americans was common in all accounts of the Underground Railroad after the Civil War and well into the first half of the 20th century, with the exception of William Still’s works (Nathans-Kelly, 2016).

Racial tensions are also at the heart of controversy surrounding the publication of Winters’ novel; the fact that a white author takes up the voice of a black slave enraged some readers and was perceived as an act of cultural appropriation. On the other hand, Winters has been praised for his fearlessness in tackling difficult issues in an innovative way (Alter, 2016). That also triggered criticism; however, pairing slavery with the sci-fi convention is not Winters’ idea but a combination that was employed by an African American writer Octavia Butler in her novel *Kindred*, published in 1979. Butler’s novel makes use of time travel to examine slavery both from the point of view of pre-Civil War mentality and from the modern perspective, which results in a powerful comment on race, gender and power relationships.

Another novel that reimagines the fugitive experience and offers a new take on the neo-slave narrative is Colson Whitehead’s *The Underground Railroad*. Here the titular railroad assumes a physical form: a ramshackle train pulled by a steam locomotive, picking up slaves on the run from subterranean platforms. This is how Cora, the African American heroine of the novel, embarks on her journey. Being abused and exposed to cruelty and sadism on a plantation in Georgia she takes her chance one day and escapes with Caesar, a fellow slave. They are transported to a station located underneath a barn belonging to a station agent named Lumbly. From there they travel to South Carolina.

On seeing the underground platform and rails for the first time Cora is impressed by the enterprise: “The tunnel, the tracks, the desperate souls who found salvation in the coordination of its stations and timetables – this was a marvel to be proud of. She wondered if those who had built this thing had received their proper reward” (Whitehead, 2016, p. 82). Once getting on a train, the fugitives never know where exactly they are heading; Lumbly tells Cora that it is difficult to communicate all the changes in routes, with some stations being discovered and lines discontinued. As Cora and Caesar arrive in South Carolina it gradually turns out that the state does not offer as much freedom to coloured people as they thought it would. Even though African Americans lead a relatively comfortable life in well-equipped

⁴ Harper Lee’s novel *To Kill a Mockingbird* (1960) – an enormously popular novel appreciated for its presentation of a child’s awakening to racism and prejudice in the American South (source: www.britannica.com/topic/To-Kill-a-Mockingbird (access: 05.01.2019)). More recently, the novel has been criticised for its racially-charged language and stereotypical portrayal of African Americans as helpless, docile and passive individuals, relying on white people’s help.

dormitories it is just an illusion of liberty; coloured women are subjected to birth control procedures against their will and white people still supervise all aspects of black people's lives. The sterilisation program echoes real-life projects in the 20th century U.S.⁵, where some women were selected for obligatory sterilisation, e.g. women of colour, with disabilities or poor ones. Cora also learns of medical research being done at the expense of coloured people: they are purposefully infected with syphilis in hospitals to enable white researchers to examine the stages and spreading of the disease. The procedure is based on the infamous Tuskegee Experiment⁶ which took place in the 20th century. In this way it is suggested that even many years after the abolition of slavery people of colour are still abused and exploited by whites.

It is not only the fugitives who live in constant fear of being tracked down by bounty hunters; station agents have to be accustomed to peril in their double lives as well. The people involved in helping runaway slaves often pay the highest price. This is the fate of Martin, an agent in North Carolina: he transports Cora to safety despite the fact that his line was supposed to have been closed. He allows her to stay in his attic⁷, not knowing how to organise the next leg of her journey north in this racially-obsessed state. Betrayed by a suspicious servant and discovered by night riders, Martin and his wife Ethel are stoned to death in the end. Sam, an agent for the Underground Railroad who operates in South Carolina, is lucky to get away as his house is burnt down.

The reality created by Whitehead in his novel is very much inspired by the classic depictions of the fugitive experience, like e.g. William Still's legendary records and 20th century reinterpretations of the phenomenon. Cora's fragmented testimony mirrors the discontinuous story of traumatised Sethe in *Beloved*, the fugitives' irrational, animal-like intent to survive at all costs echoes the determination of runaways in many slave narratives. Nevertheless, at the same time this is a postmodern reinterpretation of the slave narrative; Whitehead reaches across centuries to draw parallels between past and present in order to prove that the demons of slavery and white supremacy are never gone. As Cora embarks on the train, Lumbly tells her: "If you want to see what this nation is all about, I always say, you have to ride the rails. Look outside as you speed through, and you'll find the true face of America" (Whitehead, 2016, p. 83). The part of the story set in South Carolina with the enforced sterilisation programme and the references to the Tuskegee Experiment prove that the aftermath of slavery is not as distant as it might seem. Whitehead's novel also contains brilliant passages which acutely comment on slavery and the experience of being black in a privileged white world. One of them is the image of the fictitious Freedom Trail that Cora is confronted with in North Carolina: a long row of lynched bodies that are displayed to warn other slaves against escaping or white people against helping fugitives. The

⁵ In 1972 it was revealed that at least 2,000 involuntary sterilizations had been performed on poor black women without their consent or knowledge. An investigation showed that the surgeries were performed in the South, and all were performed on black welfare mothers with multiple children Source: https://en.wikipedia.org/wiki/Eugenics_in_the_United_States#Compulsory_sterilization (access: 09.01.2019).

⁶ Tuskegee Syphilis Study or Tuskegee Syphilis Experiment was the unethical clinical study conducted between 1932 and 1972 by the U.S. Public Health Service. The purpose of the study was to track the disease in full progression in rural African-American men in Alabama so the researchers provided no effective care as the study participants suffered from untreated syphilis and died. Over 600 men were originally recruited in the project, being recruited by the promise of free medical care. Source: <https://www.history.com/news/the-infamous-40-year-tuskegee-study> (access: 10.01.2019).

⁷ Cora's stay in the attic brings to mind the experience of Anna Frank as described in her diary: they both have to struggle with loneliness and compulsory imprisonment. As Colson Whitehead admits, this section was inspired by Harriet Jacobs's 7-year stay in an attic waiting for passage out of North Carolina. Source: <https://lithub.com/write-the-book-that-scares-you-shitless-an-interview-with-colson-whitehead/> (access: 11.01.2019).

disturbing image sums up the atrocity and pride expressed by white supremacists. It also symbolizes the inhumane suffering of a multitude of nameless victims. Another passage which creatively reinterprets African American experience in the (modern) U.S. is Cora's work in a Living History section of the Museum of Natural Wonders: there she has to act a part in scenes from American history, including pre-captivity life of black people in Africa, life on a slave ship and a typical day on a plantation. She soon finds that the version of history presented in the museum is far from accurate but, sadly, this is the kind of truth that white people are comfortable with: "... nobody wanted to speak about the true disposition of the world. And no one wanted to hear it. ... Truth was a changing display in a shop window, manipulated by hands when you weren't looking, alluring and ever out of reach" (Whitehead, 2016, p. 139). In this way the novel comments on how the experience of black people is appropriated by whites who write their own version of history, as in the case of slave narratives being written by white authors.

The reality of the fugitive experience is also powerfully rendered in a novel by another African-American author, James McBride. *Song Yet Sung*, published in 2008, is set in 1850 Maryland and follows the escape of Liz Spocott, a slave with a capacity for dreaming of the future, through the maze of swampy Eastern Shore. The location is one of the many similarities that Liz shares with Harriet Tubman⁸, the legendary Underground Railroad conductor, who was an inspiration for the novel (McBride, 2008, p. 369). Apart from the place, they both suffer from a severe head wound which results in headaches and excessive sleepiness, and they mobilise the slave community to cooperate and seek freedom. Tubman herself is mentioned in the novel: "There was a woman, a great woman named Moses, from Bucktown, several miles southwest, who could free any Negro who had the courage" (McBride, 2008, p. 123). Liz's visions of the future make her an important person in the black community of Maryland; meandering among slave catchers, watermen and plantation owners she is helped by a network of African Americans, both slaves and free blacks, who communicate using the mysterious 'code'. It is the secret language of the Underground Railroad, consisting of symbols and signs, such as the way in which knots are tied, objects are arranged, quilts are decorated, and the blacksmith's pattern of hammering. The cryptic code makes it possible for blacks to communicate with each other, even in the presence of white people:⁹ "...he had read all the codes. The quilts that Clementine, the colored woman over at the Gables farm, aired out on the porch each day were screaming, Hold tight. The black watermen who tacked up the Chesapeake ran their sails to leeward, wrapping them from right to left instead of left to right. That meant: Hold. Trouble was about" (McBride, 2008, p. 157).

McBride tells the story of the past through the lens of magic realism, thus relating to the present as well. Liz dreams about a charismatic "Dreamer" who will sing the "song yet sung" and lead black people to freedom; he bears a resemblance to Martin Luther King. The vision of the 'Dreamer' instils a sense of hope in the black community and anticipates abolition of slavery and desegregation in the decades to come. Nevertheless, Liz's dreams also envision the future of the black people which postdates King and his achievements; it is suggested that that once they are freed from slavery, they head toward self-destruction:

⁸ Harriet Tubman (1822-1913), also known as Moses, was an American abolitionist and political activist. Born into slavery, she subsequently worked as a 'conductor' of the Underground Railroad, rescuing about seventy enslaved people. During the Civil War, she served as an armed scout and spy for the Union Army. In her later years, she was an activist in the struggle for women's suffrage. Source: https://en.wikipedia.org/wiki/Harriet_Tubman (access: 11.01.2019).

⁹ McBride admits in the Author's Note that the use of black codes in the Underground Railroad has never been proved by historians (McBride, 2008, p. 368).

“She dreamed of Negroes driving horseless carriages on shiny rubber wheels with music booming throughout, and fat black children who smoked odd-smelling cigars and walked around with pistols in their pockets and murder in their eyes” (McBride, 2008, p. 1). This is a bitter image of black Americans in contemporary USA, showing that freedom from slavery does not insulate them from other kinds of enslavement, e.g. by violence and greed.

The need for freedom seems to be the main motif of the novel, with slavery seen from various perspectives, and characters struggling with different types of enslavement. Liz escapes from a life of misery and abuse, yet, due to her foresight, she is sceptical of the kind of freedom that awaits her in the north. She realizes that the dream of unrestrained freedom is but an illusion, with black people shaking off one yoke of bondage to be entangled in another. However, permanent thralldom is not only the fate of black slaves: white people are equally enslaved by their sense of superiority, McBride suggests in one of the observations that Liz makes:

- *[Miss Kathleen]’s a slave like us. ... Slave to an idea.*
 - *What idea is that?*
 - *That they’re better than you.*
- (McBride, 2008, p. 159)

Slavery has different faces in the novel, as well. Amber, the black slave who helps Liz, has a sense of responsibility for his owner, a widow who is desperately trying to make ends meet, and he postpones his plan of escaping because he is worried about her wellbeing and the maintenance of her plantation. Their family-like affection defies the stereotypical representation of the relationship between a slave and his owner.

On the whole, modern representations of the Underground Railroad depart from realism and recreate the phenomenon through a variety of techniques and modes, such as science fiction, magic realism and time-travel motif. The settings, circumstances and ways of operating of the ‘gospel train’ differ considerably. What does not change, however, is the bitter experience of the fugitive – the fear, the fatigue, the sense of absurdity of the endeavour and a flimsy hope in the face of recapture. In employing novel techniques to describe the old attempts to escape and to save fugitives modern writers emphasize how formative the experience was and how it still reverberates in the modern U.S. By employing connections between the distant past and the present the authors underscore that the issue of slavery is still valid, freedom and equality being just an illusion.

Bibliography

- Alter, A. (2016). "In His New Novel, Ben Winters Dares to Mix Slavery and Sci-Fi". *The New York Times*. Retrieved from: www.nytimes.com/2016/07/05/books/ben-winters-underground-airlines.html.
- Beaulieu, E. (2002). "Neo-slave narrative". In: J.M. Flora, L.H. MacKethan (eds.), *The Companion to Southern Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Davis, G. (2017). Introduction. In: W. Still, *The Underground Railroad. A Selection of Authentic Narratives* (pp. 7-12). London: Arcturus.
- Ernest, J. (2002). "Underground Railroad". In: J.M. Flora, L.H. MacKethan (eds.), *The Companion to Southern Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Flora, J.M., MacKethan, L.H. (eds.) (2002). *The Companion to Southern Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- McBride, J. (2008). *Song Yet Sung*. New York: Riverhead Books.
- Nathans-Kelly, S. (2016). "The Literary Underground Railroad: Colson Whitehead and Others Reimagine History". *Paste*. Retrieved from: www.pastemagazine.com/articles/2016/09/the-literary-underground-railroad-colson-whitehead.html.
- National Underground Railroad Freedom Center. Retrieved from: www.freedomcenter.org.
- Still, W. (2017). *The Underground Railroad. A Selection of Authentic Narratives*. London: Arcturus.
- Whitehead, C. (2016). *The Underground Railroad*. London: Fleet.
- Winters, B.H. (2017). *Underground Airlines*. London: Arrow Books.

Jakub KOWALSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

GRANICE TABU KULTUROWEGO I JĘZYKOWEGO

Streszczenie

W artykule omówiono kwestie tabu kulturowego i językowego na podstawie przeprowadzonej ankiety, dzięki której wyodrębniono m.in. samobójstwo, przemoc i agresję, a także choroby i nagminnie szerzącą się wulgaryzację języka. Tabu w literaturze zostało podjęte m.in. w powieści grozy, baśniach Hansa Christiana Andersena, prozie Ignacego Karpowicza. Zjawisko transgresji ilustrowane jest jako przemiana, przeżywanie doświadczeń, symboliczna podróż magiczna.

Summary

The article discusses the issues of the cultural and linguistic taboo and is based on a survey concerning above-mentioned matters, including the problem of suicide. On account of the fact that there are more and more cases of suicide, the author of the article devotes more time and attention to this problem. The issues of violence, aggression, and a widely spread language vulgarisation are analysed as well. The taboo in literature is analysed in horror novels, Hans Christian Andersen's fables or Ignacy Karpowicz's prose. The phenomenon of transgression has been illustrated as an alteration, experiencing life events or the symbolic magical journey.

Współczesne spojrzenie na zjawisko tabu zarówno pod względem językowym, jak też kulturowym jest niezwykle istotnym problemem badawczym, wzbudzającym coraz większe zainteresowanie. Tradycyjne znaczenie tego pojęcia określono jako zakaz kulturowy lub językowy. Współcześnie badacze podkreślają jego łamanie, a nawet padają stwierdzenia, że tabu nie istnieje. Oczywiście zakazy kulturowe i językowe wciąż istnieją. Współczesność przekracza zdecydowanie granice między zakazem pewnych treści a jego naruszaniem, w czym bardzo dużą rolę odgrywają media. Do tabu językowego zakwalifikowano szerzącą się wulgaryzację współczesnego języka polskiego, którą można odnieść nie tylko do badań, ale też do codziennych ludzkich doświadczeń. Wymagane jest tu zatem podejście interdyscyplinarne, w szczególności na polu antropologii kulturowej, socjologii, kulturoznawstwa, politologii i lingwistyki stosowanej. Istotne będą również rozważania nad tym, co aktualnie przestaje być tematem tabu, jak następuje proces detabuizacji, a co nadal uznawane jest za kwestie niedopuszczalne i zakazane. W pracy zgłębiono niniejszy temat, a także podjęto próbę odnalezienia wciąż zanikającej granicy tabu kulturowego i językowego z przywołaniem konkretnych przykładów, m.in. z literatury.

1. Czym jest tabu?

Tabu jest związane kulturowo, a funkcjonuje zarówno w etnografii, antropologii, religioznawstwie, kulturoznawstwie, psychologii, jak też językoznawstwie. Jako zjawisko społeczne oraz złożone, wykracza poza granice manifestacji językowych i oznacza pewne zachowania ludzi, ich postawy, a także przedmioty objęte zakazem oraz tematy, których nie należy poruszać, m.in. z uwagi na przyjęte normy społeczne, estetyczne i kulturowe. Sam wyraz „tabu” został wprowadzony przez Jamesa Cooka do języka angielskiego, skąd zapożyczono go do innych języków europejskich, a pierwotnie oznaczał to, co święte, nietykalne, niesamowite, niebezpieczne oraz nieczyste. Tabu może wiązać się z zakazem absolutnym, występującym w wielu dziedzinach i przejawach życia ludzkiego, począwszy od gestów, języka, obyczajów, a także czynności religijnych i tych związanych z życiem codziennym (Szymczak-Rozlach, 2014).

W *Słowniku mitów i tradycji kultury* wyróżniono zakazy magiczno-religijne i pojęcie „tabu” wyjaśniono następująco:

w społeczeństwach pierwotnych jest to zakaz wykonywania pewnych czynności, używania lub dotykania pewnych przedmiotów, wymawiania pewnych słów. (...) Karą za złamanie tabu może być nieurodzaj, choroba, śmierć. Często jednak za pogwałcenie tabu nie przewiduje się żadnej kary; po prostu taki postępek uważa się za niewłaściwość i nieprzyzwoitość. (...) za przenośne znaczenie wyrazu tabu uznaje atrybuty: zakazany, nietykalny, zwłaszcza ze względu na przepisy moralności, obyczaju, dobrego smaku albo na ryzyko związane z naruszeniem zakazu (Kopaliński, 2003).

Termin „tabu” wciąż ewoluuje, w związku z czym obecnie przestał być tylko pojęciem etnologicznym czy socjologicznym. Przeszło również do języka ogólnego, gdzie chętnie i często się go stosuje. Tabu funkcjonuje w psychologii, gdzie zakaz miał uzasadnienie pierwotnie religijne, a aktualnie także społeczne (Ekel, Jaroszyński, Ostaszewska, 1965). W tabu społecznym uwzględnia się harmonijne współzycie między ludźmi. Zgodnie z niniejszym, w kulturze współczesnej jest to nienaruszalność sfery spraw egzystencjalnych, budzących lęk. Należą do nich: choroby, kalectwo, śmierć, ale także rzeczy i zachowania niestosowne, naruszające poczucie przyzwoitości i wstydu, niepożądane ze względu na poprawność polityczną oraz niedyplomatyczne. Pewnych tematów nie należy, więc rozpoczynać, głównie ze względów obyczajowych, grzecznościowych, ideologicznych czy społeczno-politycznych, a pewnych wyrazów niecenzuralnych należy się wystrzegać, niegrzecznie jest o nich mówić, gdyż mogą kogoś urazić, dotknąć bądź ośmieszyć. Konsekwencją naruszenia tabu obyczajowego, zasad grzeczności i delikatności wobec ludzi dotkniętych nieszczęściem (np. kalekich) jest potępienie przez opinię publiczną. Nowe manifestacje tabu są wynikiem nowych warunków, innej rzeczywistości społecznej. Są to zakazy wywołane wstydem, skromnością, przyzwoitością i delikatnością (Szymczak-Rozlach, 2014).

2. Samobójstwo – akt na dużą skalę

Jednym z najrzadziej wymienianych przykładów tabuizacji w opracowaniu K. Stasiuka i M. Graszewicza było samobójstwo. Wciąż nie jest to jednak zagadnienie, o którym się mówi. Nie da się ukryć, że nie wszyscy za sferę zakazu rozmów i emocji postrzegają zachowania samobójcze, a wszakże ataków na własne życie jest znacznie więcej i z każdym rokiem liczba ta rośnie. Według statystyk Komendy Głównej Policji, w 2014 roku w naszym kraju dokonano 6 165 samobójstw (średnio co niecałe półtorej godziny ktoś ginął śmiercią samobójczą). W ostatnim czasie uwagę zwraca także dysproporcja popełnianego wyżej czynu, w którym największy odsetek to mężczyźni. Dodatkowym problemem jest zaniżanie statystyk przez rodziny, często ukrywające przyczynę śmierci swoich bliskich. Może to wynikać także z błędnych kwalifikacji, wydawanych przez organy państwa. Zgodnie z danymi Głównego Urzędu Statystycznego, w Polsce w 2014 roku 6% wszystkich zgonów to zgony o nieustalonej przyczynie (Ziółkowska, 2016, s. 10-11).

W każdym samobójstwie, nawet tym, którego przyczyny wydają się być konkretne, kryją się elementy samobójstwa egzystencjalnego, co tłumaczyć można jako takie bez wyraźnego powodu. Właśnie taki rodzaj omawianego czynu, gdzie przyczyną staje się wtajemniczenie w kondycję człowieka, skutkuje radykalną niezgodą na istnienie. Według Becka, zarówno

najważniejszą cechą zachowań samobójczych, jak i najtrudniejszą w ocenie jest ich intencja. Omawiany wyżej termin definiowany jest jako „zamierzony akt autodestrukcji skutkujący śmiercią, świadome działanie skierowane wobec siebie podejmowane z intencją samobójczą, umyślne zagrażające życiu samookaleczenie powodujące śmierć” (Ibidem, s. 19).

Powodem wszelkich ataków na własne życie samobójcy są wrodzone lub nabyte predyspozycje, popychające ich ku śmierci. Wedle takiego rozumowania, jest to mniejszość ludzi, niepotrafiąca poradzić sobie z trudami i ciężarami życia. Dlatego też winę za ten czyn ponosi sam poszkodowany, gdyż podobnie jak w przypadku jego ciała, dusza jest także chora. Do cech samobójcy należy dodać też brak opanowania i rażącą nieumiejętność bytowania w rzeczywistości. W interpretacji psychosocjologicznej podmiot tej winy zostaje jedynie określony jako ofiara społecznej presji – ofiara osób, które popchnęły go do popełnienia samobójstwa. Rysują się dwa ujęcia: pierwsze obrazuje ujęcie psychoanalizy, zaś drugie – mając na uwadze samobójczy akt w systemie zbiorowości-katów – uznaje rozpoznanie zewnętrznego otoczenia za przyczynę tragicznego zdarzenia. Czynniki prowokujących do planowania lub popełniania samobójstwa można doszukiwać się we wszelkich zapiskach, listach, wierszach, pisanych powieściach, rysowanych obrazach, zapamiętywanych słowach, gestach czy w zachowaniach. Takie doszukiwanie siłą rzeczy prowadzi do indywidualnej, rodzinnej i społecznej biografii ofiary. Nie zawsze jednak można odnaleźć świadectwa i wszelkie ślady, którymi samobójca się kierował ze względu na ubóstwo ich symbolicznego języka. Listy samobójcze bywają najczęściej trywialne i schematyczne, co w konsekwencji może prowadzić do biernego odczuwania egzystencji człowieka, jego frustracji na bodźce, a co za tym idzie – formowania i wzmacniania niniejszych skłonności samobójczych. Nie można zatem mówić, że problem tkwi jedynie w podłożu wewnętrznej i zewnętrznej traumy wpływającej na psychikę. Istotny jest także indywidualny obraz postrzegania świata, którym usprawiedliwia bądź uzasadnia swój przyszły zamiar, gdyż właśnie ten element jest niezwykle ważny w tej semantycznej całości znaczeń. Podobnie jeśli powodem odebrania sobie życia jest światopogląd. Należy więc pamiętać, że wyobrażenie bardziej ogólnej wizji rzeczywistości z pewnością wpływa na jego postawę i zachowania, lecz nie zawsze musi odgrywać najważniejszą rolę, a także być wyłącznym czynnikiem mogącym sprawić, że ktoś wedle swojej woli wybiera śmierć, ale także staje się zdolny do fizycznego zabicia samego siebie. W związku z tym żaden światopogląd nie jest w stanie zmusić kogokolwiek do odebrania sobie życia, może jednak takiemu zamiarowi sprzyjać. Niewątpliwie taki człowiek potrzebuje czegoś więcej – powodu, który w jego rozumieniu spowoduje najpierw myśli, a potem doprowadzi do czynu samobójczego (Chwin, 2011, s. 17-22).

Człowiek, który myśli o samobójstwie, nie tylko mówi samemu sobie i innym o swoim zamiarze. Utwierdzając się w tym przekonaniu, jednocześnie organizuje sobie symboliczne podłoże, złożoną sieć odniesień, mających wspierać jego dążenie. Można zatem mówić o trzech wymiarach samobójczego doświadczenia. W pierwszym z nich:

ustanawia szczególną relację z innymi, mniej lub bardziej wyraźnie określa, do kogo adresuje swój czyn, daje sobie i innym znać wobec kogo, dla kogo oraz za kogo zamierza umrzeć, rysuje siatkę swoich sprzymierzeńców, wrogów i przyjaciół, zaznacza na niej położenie osób, na których mu najbardziej zależy i tych, które uznaje za zagrożenie największe (Ibidem, s. 44).

W drugim wymiarze buduje symboliczne położenie swojego samobójstwa poprzez odwołania do podstawowych wyznaczników ludzkiej egzystencji, czyli czasu, przestrzeni, losu, przemijania, materii, bólu czy cierpienia. Nadaje mu zatem określony walor egzystencjalny. W ostatnim stadium człowiek-samobójca buduje symboliczny obraz własnego ciała, który scala się z surowym, intymnym doznaniem własnej cielesności, kształtując przy tym swoje najgłębiej skrywane odczucia. Zarysowuje własnymi znaczeniami somatyczny wymiar swojego istnienia, w sposób symboliczny przygotowuje swoje ciało na otwarcie go dobrowolnie na przyjęcie aktu, jakim jest śmierć. Niektórzy proces ten odbierają jako ostateczny rytuał ze względu na to, że przybiera formę duchowego wnikania we wnętrze własnej cielesności (Ibidem, s. 44, 45).

Jeżeli spojrzeć wyłącznie na indywidualny aspekt popełnianego czynu, można odnieść się do teorii E. Shneidmana, w której wyróżniono uniwersalne cechy samobójstwa:

Uniwersalną przyczyną samobójstwa jest poszukiwanie rozwiązania.

Uniwersalnym celem samobójstwa jest ucieczka od świadomości.

Uniwersalnym bodźcem do popełnienia samobójstwa jest nieznośny ból psychiczny.

Uniwersalnym stresorem w wypadku samobójstwa są niezaspokojone potrzeby psychiczne.

Uniwersalną emocją w samobójstwie jest poczucie beznadziei i bezradności.

Uniwersalnym stanem umysłu w samobójstwie jest ambiwalencja.

Uniwersalnym w samobójstwie sposobem patrzenia na świat jest zawężenie percepcji.

Uniwersalnym działaniem w samobójstwie jest ucieczka.

Uniwersalnym aktem interpersonalnym wspólnym samobójcom jest komunikowanie swoich zamiarów.

Uniwersalnym wzorcem zachowania w samobójstwie jest spójność aktu samobójczego ze stylem życia (Suchańska, Kryńska, 2003, s. 62-65).

Zaprezentowane powyżej uniwersalne cechy tworzą trzy wymiary teoretycznego modelu samobójstw: bólu, zaburzenia i presji. Pierwszy wymiar dotyczy psychologicznych mąk, wynikających z niespełnionych potrzeb psychologicznych. Zaburzenie wiąże się z zakłóceniem pojmowania, co może oznaczać rozwiązanie doświadczanych problemów, czyli omawianego bólu oraz uleganiu niekontrolowanym czynnościom i instynktownym zachowaniom własnej agresji. Presja obejmująca zarówno wewnętrzne, jak też zewnętrzne aspekty życia, idąc za Shneidmanem, dzieli się na pozytywną oraz negatywną, przy czym ta druga odmiana łączy się bezpośrednio z samobójstwem, a dokładniej z niepokojem, stresem, odczuwaniem zagrożenia czy krzywdy (Ziółkowska, 2016, s. 71).

3. Przemoc i agresja

Zdecydowanie częściej niż samobójstwo, podawano przemoc wiążącą się jednocześnie z agresją, czyli nadwyżką emocji wyładowywaną na zewnątrz. Na nasuwające się od razu pytania o to, czy można ją nazwać nowym tabu oraz czy jest niebezpieczna, bez cienia wątpliwości można odpowiedzieć: tak. Źródłem agresji jest zwykle zapas negatywnych emocji spowodowanych przez pewną osobę lub zbiorowość. Nie należy jednak takiego zachowania w pełni tłumaczyć otoczeniem zewnętrznym, gdyż agresja powstaje w naszym ciele i tylko my jesteśmy odpowiedzialni za to, by ją w sobie kontrolować. Podobnie zresztą jest w przypadku innych emocji, takich jak radość, smutek, pociąg seksualny czy pozostałych reakcji psychicznych (Juul, 2013, s. 5, 51).

Niewątpliwie kluczową potrzebą każdego człowieka jest czuć się wartościowym dla innego, dlatego można uznać, że agresja występuje, gdy nie ma oczekiwanego poczucia bycia wartościowym dla bliskich. Każdy chce być pomocą, inspiracją, towarzystwem i wsparciem dla drugiej osoby. Z poczuciem bycia wartościowym wiążą się kolejne potrzeby i związane z nimi emocje, a mowa tu o współdziałaniu z ludźmi, do których czujemy więź lub od których jesteśmy zależni. Potrzeba współdziałania często nakłada się na ochronę swojej integralności osobistej. Równie ważna jest lojalność, gdzie często mówimy, że to dziecko jest najbardziej lojalne wobec swoich najbliższych. Nie czynią tego jednak bez powodu. W sytuacji, gdy rodzice popadają w konflikt, istnieje uzasadniona obawa, że agresja może zostać wyładowana właśnie na dziecku. Z tego też względu uznaje się, że powiedzenie komuś innemu prawdy skutkować będzie utratą bezpieczeństwa. Agresja powoduje również blokadę wzajemnej relacji nazywanej rozbiciem, które próbujemy scalić wartościami oraz wzajemnymi kontaktami z domów rodzinnych. Właśnie w takiej chwili dana osoba przekonuje się o braku wiedzy i doświadczenia. Sposób, w jaki można radzić sobie z agresją, zależy od wieku, płci, kultury, ale i poczucia własnej wartości. Dzieciom nie pozwalano wypowiadać się we własnym imieniu, dlatego też jedyną możliwością na nadpobudliwe zachowanie były reakcje fizjologiczne – bóle głowy, żołądka, pleców czy klatki piersiowej. Kobiety przez stulecia nie mogły wyrażać swoich nadmiernych emocji, więc wybuchały płaczem. W obecnych czasach coraz więcej młodych dziewcząt otwarcie ukazuje swoją złość i wściekłość, nie tłumiąc ich w sobie. Mężczyźni wyładowują swoją agresję w formie niekontrolowanej złości albo poszukują ucieczki i spokoju. Niektóre kultury preferują zachowania introwertyczne (np. skandynawska) lub ekstrawertyczne (np. śródziemnomorska). Człowiek o zdrowym poczuciu własnej wartości nie miewa raczej problemów z agresją ani własną, ani cudzą. Problem rodzi się wówczas, gdy następuje trudność w ocenie własnej rangi wartości. Na jednej szali dominuje nieśmiałość i niezdecydowanie, a na drugiej dążenie do władzy, dominacja, zadufanie w sobie oraz krytyczne podejście do innych. Obie te skrajności wywołują takie zachowania, które w życiu powodują przeciwne reakcje, prowadzące do utwierdzenia w przekonaniu, że wartości nie ma (Ibidem, s. 56-65).

Kiedy dorosły zaczyna czuć, że przestał być wartością dla swojego partnera, partnerki lub dziecka, jest to zawsze zgodne z prawdą. To znaczy, że faktycznie poniósł porażkę, bo nie udało mu się stać kimś tak ważnym dla drugiej osoby, jakby chciał. [...] Kiedy dzieci tracą poczucie bycia wartością dla swoich rodziców lub swojej rodziny, nie ponoszą za to żadnej odpowiedzialności. [...] W relacji między dorosłym i dzieckiem odpowiedzialność spada w stu procentach na dorosłego (Ibidem, s. 67-69).

Agresja to nie tylko emocje i zachowania, lecz również język – słowne nadpobudliwości werbalne są rozumiane jako:

działanie językowe, w którym nadawca wyraża negatywne uczucia wobec odbiorcy i zarazem go deprecjonuje. Agresywne wypowiedzi przejawiają się w negatywnym nacechowaniu emocjonalnym wypowiedzi oceniających odbiorcę, [...] wartościują nie tylko konkretne działania, [...] ile całość tych działań, stąd wypowiedź agresywna bywa często totalną negatywną oceną wszystkiego, co dotyczy odbiorcy (Laskowska, 2017, s. 245-251).

Agresja może być również rozumiana jako jawna w sytuacji, gdy nadawca używa środków nacechowanych negatywnie – podniesiony ton, słowa obraźliwe, natomiast druga odmiana jest bardziej odczuwalna, gdyż zawiera treści mogące dotkliwie ranić, czyli ironia, fałszywe współczucie (Ibidem, s. 245-251).

4. Problemy i własne słabości, a może czas zmian?

Człowiek w kontakcie z drugą osobą nie zawsze ma śmiałość rozpoczęcia rozmowy o swoich trudnościach życiowych i problemach związanych ze słabościami. Powyżej rozpisano to jako osobne kwestie, jednak w przypadku omawianej tematyki jak najbardziej łączy się to we wspólny mianownik. Już od urodzenia człowiek mierzy się z różnymi trudnościami, procesami wszelakich przeobrażeń, począwszy od dzieciństwa, następnie obejmując okres dojrzewania, macierzyństwa lub ojcostwa, menopauzy lub andropauzy, a kończąc na starzeniu się i umieraniu. Każde doświadczenie w życiu człowieka umacnia go, jest wielką szansą na to, żeby urosnąć w swoich oczach, ale przy tym zwiększa się ryzyko zranienia. Na tym etapie rozważań warto bliżej przyjrzeć się tzw. środkowi życia, który najbardziej kojarzy się z zakretem. Wyżej wspomniana menopauza w środowisku kobiet w dalszym ciągu jest zagadnieniem niewygodnym do rozmów, szczególnie z osobami młodszymi. Czasami zdarza się, że w tym okresie decydują się one na związek z mężczyzną młodszym od siebie, tak jakby można było w ten sposób przełamać tabu bycia z kimś, kto mógłby być jej synem. Przekwitanie to jednak przede wszystkim zjawisko fizjologiczne – wygaśnięcie czynności jajników, co wiąże się z definitywnym zakończeniem funkcji rozrodczych i zmianą w produkcji hormonów. Zmiany hormonalne prowadzą do zmiany nastrojów, a w efekcie do zerwania z życiem w jego poprzednim kształcie, co może doprowadzić do utraty poczucia własnej tożsamości (rozumianej jako nowy stan). Sam Z. Freud tłumaczył to jako „trudność z uznaniem za swoją rzeczywistości, którą odbieramy jako dziwną i obcą. (...) Niezdolność do przyswajania, wcielania do jaźni zdarzeń czy zjawisk, które postrzegamy jako zewnętrzne, niepożądane” (Bergeret-Amselek, 2007, s. 67).

Aktualne zagadnienie wiąże także homofobię z samobójstwem. W ubiegłym roku takie zdarzenie odnotowano w Górczynie. Ofiarą stał się 14-letni chłopiec. Już sam wstęp do omawianej relacji nie pozostawia cienia wątpliwości: „Chłopiec popełnił samobójstwo krótko po rozpoczęciu nowego roku szkolnego. Prześladowany w gimnazjum wrócił do domu i powiesił się w swoim pokoju. Tragedia chłopca wywołała lawinę komentarzy” (www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/samobojstwo-14-latka-z-gorzyna-w-szkole-drwili-ze-jegejeminaczej-sieubiera,artykuly,416231,1.html, dostęp: 20.08.2018).

Okoliczności niniejszego zdarzenia mogą wskazywać, że był to temat niewygodny dla osób współodpowiedzialnych za samobójstwo chłopca, który starano się jak najszybciej zamieść pod dywan:

Rówieśnicy nie akceptowali jego orientacji. Kacper miał opowiadać matce, że znajomi ze szkoły grożą mu pobiciem, mówią, że ma „inną orientację [seksualną], że się inaczej ubiera”. – W porę nie zareagował żaden z pedagogów, a przecież problemy nastolatka nie pojawiły się z dnia na dzień. [...] Dyrektorzy placówki, w której uczył się Kacper, nie chcą komentować sprawy, nie mają też sobie nic do zarzucenia. – Kacper chciał co prawda zmienić klasę na inną, ale potem zrezygnował z tego. Po wakacjach przeniósł się do innej szkoły. Nie wiązałabym jego śmierci z tym, co działo się u nas (Ibidem).

Podobna sytuacja miała miejsce w Bieżuniu, jednak z tym wyjątkiem, że po śmierci chłopca do Internetu napłynęła fala przerażających wulgarnych odniesień co do jego osoby. Ponadto był to typ samobójcy, który przed śmiercią napisał list, grupując swoich przyjaciół i wrogów oraz przeprasząc mamę za to, co robi.

Obrzydliwe, prymitywne wypowiedzi, zawierające wulgarne wyzwiska, obrażające zmarłego nastolatka, wśród których „pedał” to łagodne określenie. [...] Pojawiła się nawet strona „Dobrze, że zdechł” – po akcji facebookowiczów, która zgromadziła 3,5 tys. ludzi, została usunięta. Osoby obrażające Dominika spotykają się z ostrą reakcją, ale jest ich naprawdę dużo. Pod imieniem i nazwiskiem młodzi ludzie obrażają się wzajemnie i niewybrednie żartują z Dominika (http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,18291128,Dreczony_przez_kolegow_14_latek_powiesil_sie___To_.html, dostęp: 20.08.2018).

5. Tabu i wstyd a wolność słowa

Do tabu kulturowego zaliczono także tajemnice, których społeczeństwo nie chce ujawniać, gdyż wiązałoby się to ze wstydem i upokorzeniem. O istnieniu powiązania między wstydem a zjawiskiem tabu pisał już S. Freud (1993, s. 23):

Słowo „tabu” ma dwa przeciwstawne znaczenia. Z jednej strony określa coś świętego, poświęconego, z drugiej coś niesamowitego, niebezpiecznego, zakazanego i nieczystego. [...] Ograniczenia tabu różnią się od zakazów religijnych czy moralnych. Nie da się ich sprowadzić do przykazań boskich, albowiem w istocie są one zakazami same przez się; różnią się od zakazów moralnych tym, że nie da się ich włączyć w jakiś system, który generalnie uważa zakazy za konieczne i podaje powody tej konieczności. Zakazom tabu brak wszelkiego usprawiedliwienia. [...] Przyjmuje się powszechnie, że tabu jest starsze od bogów i wywodzi się z epoki przedreligijnej.

Można zatem uznać, że wspólnym wyznacznikiem dla obydwu pojęć jest niewyraźny charakter, gdzie słowo przeplata się na granicy chaosu. Zarówno tabu, jak i wstyd pozostają poza kontrolą, pozostaje uczucie obcego organizmu, który od środka decyduje nad zachowaniem człowieka, tym samym ograniczając go. Za źródło omawianego tematu Freud uważa szczególną siłę magiczną, tkwiącą w ludziach i duchach, którą można przekazać, a jego zasięg obejmuje wszystko – ludzi, miejscowości, przedmioty i tymczasowe stany, natomiast w sensie dosłownym tabu oznacza świętość, czyli wszystko wykraczające poza zwyczajność (Ibidem, s. 23-25).

Często za tematy niewygodne do rozmowy wymienia się chorobę, np. anoreksję, w której objawy mogą uwidaczniać się niewinnie od diety odchudzającej, a skończyć bardzo tragicznie. Nie pomaga tu fakt, że bardzo wielu osobom udaje się ukryć swoje dolegliwości, np. nosząc obszerne stroje i będąc aktywnym fizycznie, a także nie zawsze ma się świadomość, że owa choroba atakuje nasz organizm. Można wymienić dwa rodzaje utartych fobii – strach przed nadmiernym przyrostem tkanki tłuszczowej oraz lęk przed jedzeniem, związany z unikaniem go. Wiąże się to z tym, że osoby dotknięte anoreksją myślą o jedzeniu w bardzo specyficzny sposób, starają się jeść po kryjomu, unikają rodzinnych obiadów, a pokarm w małych drobinkach konsumują bardzo powoli. Osoby cierpiące na tę chorobę zdają sobie sprawę, że muszą jeść, traktują jednak pożywienie jako coś niebezpiecznego, a jego obecność w sobie za zanieczyszczenie

i brud. Anorektycy mogą poczuć swoistą autonomię – mogą decydować o tym, czy jeść bądź też nie, a poza tym ich choroba często łączy się z zainteresowaniem najbliższych, nad czym buduje emocjonalną władzę nad nimi. Rosnącym problemem staje się Internet, gdzie na różnych blogach anoreksja ilustrowana jest jako warty naśladowania styl życia. Tego rodzaju praktyki mogą prowadzić do obłędu i fascynacji swoją dolegliwością, co może jedynie dowodzić, że w prawdziwym życiu pozostajemy sami, gdyż tak naprawdę to człowiek decyduje, co i kogo wybierze w gąszczu tajemnic oraz ukrywania własnej słabości (Łeńska-Bąk, 2007, s. 172-175).

W terminologii medialnej tabu językowe jest definiowane jako „nakaz lub zwyczaj unikania pewnych słów ze względu na ich wulgarność, bo mogłoby kogoś urazić, lub też ze względu na będący pozostałością magicznego myślenia przesąd, wedle którego wypowiedzenie jakiegoś słowa może przywołać to, co ono oznacza” (Pisarek, 2006, s. 211). Proces detabuizacji polega z kolei na sekularyzacji językowej poprzez odarcie z tajemniczości, a konkretniej świętości języka – wprowadzenie wulgaryzmów zamiast eufemizmów, co w konsekwencji doprowadzi do uszczuplenia i braku rozbudowywania pełnych zdań używanych przez człowieka, gdyż nie będą już one potrzebne. Zauważalna granica zostaje przekroczona, gdyż społeczeństwu coraz trudniej jest dostrzec ją nie tylko w sensie materialnym, lecz także społecznym. Detabuizacja w mediach jest szczególnie związana z wszechstronną wolnością słowa i języka, jednak w tym przypadku obowiązujące tabu wyznacza wyraźną granicę, ponieważ niektóre zwroty funkcjonują po to, aby nie zostały nigdy wypowiedziane. Wulgaryzm jest zatem rozumiany jako wyraz, którego użycie jest odczuwane jako naruszenie językowego tabu, gdyż w postrzeganiu użytkownika łamie zasady dobrego smaku i przyzwoitości, a więc zostaje zilustrowane to, co można mówić i pisać oraz co można wyrażać przez gesty, zachowania, ale także ubiór (Ibidem, s. 211, 234).

6. Tabu w literaturze – sekrety i tajemnice przyciągają uwagę

Charakterystyczne dla ujmowania tabu w badaniach literackich jest poczucie świadomości, że istnieje i zostaje przełamywane chociażby w literaturze popularnej. To właśnie omawiane pojęcie na poziomie czytelnika wywołuje pewną reakcję, a co więcej – ze względu na swój charakter ma za zadanie wstrząsnąć odbiorcą, niekoniecznie odbiegając od świata realnego. Czytelnika fascynuje to, co ukryte, tajemnicze, sekrety będące szkieletem całej powieści, które w czasie czytania może po kolei odkrywać, odsłaniać – taki klimat odnosi się zwykle do kryminałów. Zatajanie tego, co świadome bądź nieświadome zostaje skutecznie zamaskowane przez autora, co może doprowadzić do wysunięcia na pierwszy plan przez odbiorcę swoich emocji w tle pozostawiając rozum. W przypadku powieści literatury popularnej często konstruuje się aksjologię, czego przykładem może być dzieło H. Mniszkówny pt. *Trędowata*. W niniejszej powieści już wtedy bohaterów dzieliły przeszkody. Czytelnik w pewnym momencie gubi się, gdyż nie może przedostać się przez chaos przedstawionego systemu etycznego w świecie przedstawionym, co powoduje poczucie, że tekst popularny przestaje być przekazem realistycznym, tajemnice są coraz bardziej skomplikowane i nie zawsze do końca wyjaśniane. U bohaterów uczucie wstydu pojawia się wówczas, kiedy ich otoczenie domyśli się przełamania tabu, można więc użyć terminologii gry z omawianym pojęciem, co oznacza, że potrzeba do niej większej liczby postaci – o tabu należy mówić, a jego granica powinna być wyraźnie zaznaczona (Poniatowska, 2012, s. 193-195).

Tabu było i nadal jest chętnie wykorzystywanym chwytem, służącym do zaciekawienia odbiorcy. Jednym z nich może być trauma bohaterów z przeszłości, wydarzenie lub zdarzenia, o których po latach zapomnieli i zostało im to nagle przypomniane przez innego bohatera.

Taką sytuację można zaobserwować w głośnej powieści S. Kinga pt. *To*, uznaną za najbardziej przerażającą w dorobku pisarza. Siódemka dzieci przeżywa traumatyczne przeżycia z nadprzyrodzoną istotą symbolizującą ludzkie wady oraz kłębiące się w nich zło. Każde z nich indywidualnie doświadcza Tego, widzi morderstwa oraz tajemnicze wypadki innych dzieci, które już nie wróciły. Po latach, kiedy są już dorośli, przeszłość wraca w najmniej oczekiwanym momencie podczas sześciu rozmów telefonicznych, kiedy to jeden z bohaterów, Mike, twierdzi, że *To* powróciło. Reakcje reszty dawnych przyjaciół nie pozostawiają wątpliwości, że dawna trauma powróciła prawdziwa i całkiem realna.

– Kto dzwonił?

– Nikt – odparł. – Nikt, naprawdę. Myślę, że wezmę kąpiel.

Stanley był zaszępony [...], był pedantyczny i nie miał w zwyczaju ot tak, całkiem nagle, wstawać od przerwanego zajęcia, aby wziąć kąpiel. To nie było w jego stylu. [...] To była nazwa z przeszłości, nie myślał o Derry Town od [...] dwudziestu pięciu lat [...] i gdyby Mike nie zadzwonił, prawdopodobnie ta nazwa nigdy więcej nie przyszlaby mu do głowy. [...] Wszystkie te myśli kłębiące się pod jej czaszką, zagłuszał oschły, stanowczy głos Mike’a Hanlona, powtarzający raz po raz nieustannie: “*To* powróciło, Beverly... *To* powróciło... A ty złożyłaś przysięgę...” (King, 2015, s. 59, 61, 121).

Gdy po latach większość z przyjaciół ponownie spotyka się w miasteczku Derry, próbują sobie przypomnieć minione zdarzenia. Przy próbie wyjaśnienia szerzącego się z przeszłości zła, do głosu dochodzi Mike, który sprowadził swoich przyjaciół w rodzinne strony:

– Przez długi czas obserwowałem i czekałem [...] zanim jeszcze uświadomiłem sobie, co się dzieje, ale przez ostatnie pięć lat byłem w stanie, który moglibyście określić mianem stałego czerwonego alarmu. Od końca zeszłego roku zacząłem prowadzić swój dziennik. A kiedy człowiek pisze, zaczyna usilniej myśleć... [...] Podczas pisania wiele czasu poświęciłem na rozmyślanie nad naturą Tego. *To* się zmienia; dobrze o tym wiemy. Myślę, że *To* potrafi również manipulować ludźmi i odciskać na nich swoje piętno. [...] Oddziałuje na nas swoją wolą, tak jak oddziaływało na całe miasto, każdego dnia, nawet podczas tych długich okresów, kiedy spało, było pogrążone w hibernacji czy w jakimkolwiek innym stanie... pomiędzy okresami bardziej ożywionego działania. [...] Ale jeżeli *To* oddziałuje na nas swoją wolą, w jakimś stopniu my również podziałaliśmy na *To* naszą wolą. Zatrzymaliśmy *To*, zanim skończyło swój cykl. Czy je osłabiliśmy? Zraniliśmy? Czy mało brakowało, abyśmy *To* zabili? Myślę, że tak. Byliśmy tak bliscy zabicia Tego, iż wydawało nam się, że tego dokonaliśmy (Ibidem, s. 503, 504).

Wcześniej zostało użyte wyrażenie, że większość powróciła, co jest prawdą, gdyż jeden z bohaterów nie wytrzymał przymusowego powrotu do traumatycznych wspomnień. Sama myśl o nich spowodowała, że popełnił samobójstwo; nie mówiąc nikomu, wolał odejść z tego świata niż ponownie zmierzyć się z Tym.

Stanley leżał oparty plecami o tylną ścianę wanny. Głowę miał odchyloną do tyłu tak mocno, że kosmyki jego krótkich czarnych włosów dotykały skóry pomiędzy łopatkami. [...] Jego usta były otwarte na całą szerokość, jak cieliste

wrota. Na twarzy widniał grymas bezgranicznego przerażenia. Na krawędzi wanny leżała paczka żyletek. [...] Stan rozciął sobie przedramiona po wewnętrznej stronie, od nadgarstków po zgięcia łokci, a potem każde z tych nacięć przedzielił jeszcze jednym, [...] tworząc w ten sposób parę krwawych liter T. Ziejące głębokie rany błyszczały szkarłatem i czerwienią w ostrym białym świetle. [...] Stan zanurzył palec wskazujący prawej ręki we własnej krwi i napisał na niebieskich kafelkach jedno słowo, dwie sporej wielkości koślawe litery. Druga z nich kończyła się rozmazanym zygzakiem, w miejscu, gdzie ręka ześlizgnęła się po glazurze, aby wpaść do wanny. [...] jego pożegnanie się ze światem na chwilę przedtem, zanim stracił przytomność (Ibidem, s. 63, 64).

Kwestie przekraczania norm kulturowych zostały przedstawione także w baśniach H.Ch. Andersena m.in. w *Dziewczynce z zapalkami* i *Najbardziej niewiarygodnym*. Pierwszą z nich odbierano za najsmutniejszą i poruszającą lekturę, uderzającą najbardziej w emocje najmłodszych. Źródłem tak odbieranego tekstu jest osamotniona, wykluczona, nieszczęśliwa tytułowa bohaterka, której nikt nie zamierzał udzielić pomocy. W dostatnim burżuazyjnym społeczeństwie była postrzegana jako nieznaczące żyjątko, obracające się w wielkim świecie przepelnionym okrutnymi wojnami, natomiast w obliczu katastrof dziecko jest ofiarą. Bohaterka żyje jednak w świecie własnych wyobrażeń, nie przeciwstawia się, jest absolutnie bierna na dziejące się wokół niej wydarzenia, nie prosi, sprzedaje tylko zapalki (Różańska, 2016, s. 168).

Więc szła boso biedna dziewczynka po śniegu, a nogi jej zsiniały i poczerwieniały. Jedną ręką ścisnęła czerwony fartuszek, w którym niosła kilkanaście paczek zapalek na sprzedaż, a w drugiej ręce miała jedną paczkę i tę podsuwała nieśmiało przechodniom, aby zwrócić na siebie ich uwagę. Ale nikt po nią nie sięgnął, nikt dzisiaj nic nie kupił jeszcze od dziewczynki, nie miała ani grosika zarobku. [...] Więcej zajmował ją przyjemny zapach pieczonej gęsi, który co chwila uderzał jej głodem zaostrome powonienie (Andersen, 2002).

Dziewczynka z zapalkami ma tendencję do zamykania się w sobie, izolowania się od innych, nie zabiega o bliższe kontakty, a chociaż widzi rodzinę przy stole, nie ma odwagi się zbliżyć i poprosić o gościnę. Ochronę znajduje dopiero w świetle płomyka zapalek, które najpierw pojedynczo, a potem w całości zapalała, ujrzawszy w nich postać swojej zmarłej babci. Widok ten napędza ją radością, jednak koniec roku ma również symbolizować odejście dziecka, którego nikt nie dostrzegał, a dopiero światło dnia pozwala ujrzeć zmarznięte ciało dziewczynki. Zobojętnienie zmienia się jedynie troszeczkę we współczucie, po to tylko, aby w tym krótkim zatrzymaniu wrócić w ten sam obojętny stan. Zakończenie baśni miało jednak sprawić, że odbiorca zauważy owe zatrzymanie społeczeństwa na krzywdę bliźniego. Tabuizowane zachowanie na drugą osobę przekroczyło niezauważalną cienką granicę etyczności oraz moralności, jakby sam autor chciał przez to powiedzieć i wysnuć z tej baśni morał, że przecież każdy z nas ma wartość i nie wolno być obojętnym na cierpienie i krzywdę innych osób, nie można przejść i przemilczeć. Tytułowa bohaterka nie odchodzi jednak przerażona, a otulona symbolicznym ciepłem bliskiej osoby, do której bardzo chciała dołączyć (Różańska, 2016, s. 168).

Drżącą z pośpiechu i mrozu rączyną zapaliła dziewczynka całe pudełko od razu, tak bardzo chciała zatrzymać babunię. I buchnął jasny płomień, jaśniejszy od słońca, i babka nigdy tak piękna nie była, tak płomienna i jaśniejąca. Uśmiechnęła się znowu do małej dziewczynki i wzięła ją na ręce. Teraz podniosły się obie wysoko, coraz wyżej, ku gwiazdom, ku światłom wspaniałym, gdzie nie ma głodu, chłodu ani trwogi, aż przed tron Boga. Nazajutrz w kąciu pod murem, ujrano zmarznięte ciało dziewczynki. Na twarzy miała uśmiech na ustach, w dłoni spalone pudełko zapalek. Dzień noworoczny powitał ją blaskiem jasnego słońca, ludzie ze współczuciem patrzyli na drobne biedactwo.

– Chciała się ogrzać – rzekł ktoś, pokazując na spalone zapalki.

Nikt się nie domyślił, co widziała przed śmiercią w świetle tych kilku drewniaków i w jakim blasku wstąpiła do nieba w objęciach zmarłej babki (Andersen, 2002).

Druga baśń, *Najbardziej niewiarygodne*, H.Ch. Andersena rozpoczyna się znanym motywem niniejszego gatunku – królewna zostanie oddana temu śmiałkowi, który zwycięży w zawodach, czyli dokona rzeczy najbardziej niewiarygodnej. Najwyżej oceniono zegar z mechanizmem, który pokazywał o każdej pełnej godzinie ruchome udźwięcznione postacie prezentujące się na obraz świata, życie człowieka oraz sztuki. Jednak znalazł się człowiek, który nie pozwolił na trwanie owego mechanizmu i postanowił siekierą go zniszczyć. W związku z tym został uznany za nowego zwycięzcę. Podczas przygotowań ślubnych, zgromadzeni w kościele zobaczyli pojawiające się kolejno postaci z zegara, które po chwili znikwały z oczu. Niewątpliwie ludzie ulegli pewnej iluzji, złudzeniu, ponieważ zegar już nie istniał. Wydarzenie to można by porównać do wiary w istnienie rzeczy nadprzyrodzonych doby romantyzmu. Wydarzenie mające miejsce w opowiedzianej historii mówi również o nieśmiertelności ducha, idei czy zamysłu dzieła sztuki. Autor próbuje więc wyrazić, że dla ludzi wiele rzeczy może wydawać się niewiarygodne, czyli takie, w które trudno uwierzyć, a jednak budzą podziw odbiorcy. Tu przekroczenie niezauważalnej granicy tabu jest innego rodzaju – nie mówi się głośno o nadprzyrodzonych kwestiach, mimo że wielu widziało to na własne oczy. W centrum tej niewiarygodności był zegar, zwykła mechaniczna konstrukcja, którą można zniszczyć, zegar jako akt wielkiego wandalizmu. Nieprzyzwoitość zapewne wynikała z tego, że człowiek mógł w takie coś uwierzyć, nie uznał tego za iluzję lub fantom. Przekraczanie granic tabu nie zawsze musi wiązać się z czymś złym i okrutnym, czasami warto rozmawiać o trudnych tematach związanych z sytuacjami granicznymi, albowiem nie każdy odbiorca, w przypadku tej baśni, będzie mógł odnaleźć odwagę, aby rozpocząć dialog (Różańska, 2016, s. 183, 184).

Baśniowa konwencja pozostawia swój ślad także w prozie I. Karpowicza, w szczególności w *Sońce*, jako jednej z metafor tego, co się już wydarzyło – dawno, dawno temu. Jednak czas w powieści jest dokładnie określony jako sierpień 1941 roku, choć wydarzenia toczą się mimo wszystko poza czasem, gdyż w kilku wymiarach. Jednym z najważniejszych doświadczeń głównej bohaterki jest transgresja, czyli „przekraczanie granic własnej cielesności, własnych możliwości, doświadczeń, jakichś reguł” (Michałowski, 2016, s. 996). Przestrzeń baśniowa współgra z metafizycznością, z kolei symboliczna nakłada się na tę realistyczną. W początkach powieści uwagę czytelnika przykuwa postrzeganie przez tytułową bohaterkę I. Grycowskiego (Radzewicz-Bork, 2016, s. 114).

[...] cierpi, i to głęboko jak jaskinia i szeroko jak ocean, w końcu ego ma ogromne. Gdyby chciał popełnić samobójstwo, mógłby na to ego wejść i skoczyć z niego. [...] Nie widzi jednego sensu. Cierpi na twórczą impotencję lub też tę drugą – immanencję. Nie widzi sensu w świecie, nie widzi w życiu celu, mimo aplikacji środków pomocowych: narkotyków, pornografii, literatury filozoficznej. [...] Patrzy nie na królewicza, tylko na anioła śmierci, [...] zstąpił w jej progi anioł najprawdziwszy (Karpowicz, Sońka, 2014, s. 19, 22).

Działania transgresyjne, w tym twórcze, polegają na intencjonalnym wychodzeniu poza to, kim jesteśmy i co posiadamy. Powoduje to przełamanie dotychczasowych granic i tworzy nowe wartości, jednocześnie rozszerza się przestrzeń, w której człowiek skazany jest na osamotnienie (Radzewicz-Bork, 2016, s. 115). P. Czapliński (2014) w swojej recenzji dokonuje interpretacji powieści:

Zaciekawianie cudzym cierpieniem jest dziś praktyką powszechną. Obnażenie interesowności sztuki to także działanie nienowe. Karpowicz postawił sobie zadanie ekwilibrystyczne: wystawiając swoją powieść i sztukę w ogóle na podejrzliwość odbiorcy, ocala jednostkowość życia bohaterki. Zdiera zasłonę realistycznej iluzji, ale tworzy przejmujący powieściowy spektakl. Wynika z tego, że sztuka musi dziś działać przeciwko sobie, aby mogła w ogóle działać. Jej oszustwem, czyli recyklingiem cierpienia, posługują się wszyscy, więc ona sama musi odsłonić własne reguły oszukiwania, aby mogła odesłać do jednostkowości egzystencji. Pojedyncza prawda mieści się bowiem w tym, co obce, nieprzekładalne i nieprzedstawialne. Tkwi w reszcie, która nie będąc milczeniem, przemawia w niezrozumiałym języku zmarłych. Każde dzieło sztuki jest tylko przekładem owego języka.

W *Sońce* odbiorca zapewne dostrzega rażącą przeciwstawność dotyczącą sceny przebaczenia, a drugą całkowicie odmienną, nieprzejeżdżalną. Sonia, która zbrodniarzowi wybaczyła wszystko za nic, odmawia wybaczenia ojcu, który prosi o mniej. Właśnie ta uderzająca w emocje, okrutna scena pozwala dostrzec, że za zasłoną pozornej miłości skrywa się prawdziwe oblicze w postaci przemiany. W powieści tych przemian było więcej – oprócz ojca, byli także bracia, którzy na początku obojętni wobec okrucieństwa ojca oddają za swoją siostrę życie, z kolei mąż z wioskowego mordercy przeobraża się w czułego i wyrozumiałego kochanka. Powrócić jednak należy do tamtej sceny, którą opisał Karpowicz, mającą uzmysłowić czytelnikowi, że tytułowa bohaterka w trakcie powieściowego czasu przechodzi całkowitą przemianę (Czapliński, 2014).

Ojciec patrzył na mnie jak ojciec. To dlatego, myślałam, dzieci kochają rodziców. Dla takiego spojrzenia. Dla rąk, co nie tylko karzą i boją, lecz też zasklepiają rany.

– Heta usio mój hrech – powiedzieli ojciec. – Ja ciabie pierapraszaju. Opuściłam powieki na tak. Tak, to twój grzech, ale nasza śmierć. To było takie łatwe, wykłepać winę i czekać na ochłap przebaczenia. Takie łatwe, lecz dalekie od prawdy. Takie łatwe, starczy pozwolić skórze powiek opaść po gładzi oka, jak kostce mydła, co wymyka się w balejce z dłoni.

– Ty mnie darujesz? – zapytał. – Ty możesz?

Popatrzyłam na ojca. Taki [...] siedział malutki i nieszczęśliwy. Taki niepodobny do ojca, który mnie kochał wbrew mnie i wbrew także bił, pomiałał mną i krzywdził, ładował się we mnie, ale zawsze wycofywał na czas. Różni ludzie, niepodobni. Jak przebaczyć temu przepraszającemu, malutkiemu i nieszczęśliwemu to, co zrobił tamten duży, silny i okrutny?

Może umiałabym przebaczyć tamtemu, który mnie gwałcił i poniżał, nie umiałam jednak przebaczyć temu, który o przebaczenie skomlił, a którego nie znałam.

– Nie – powiedziałam. – Ni mahu. Ni chaczu.

Tak był mały, nieszczęśliwy, że tylko skinął głową. Było mi go żal. Lecz tamtego dużego i krzepkiego, z żył i mięśni, nie umiałam żałować, bo nie potrafił pożałować tamtej mnie. [...] Tamten brał co chciał, a teraz nadszedł czas, żebym i ja chwyciła, co boli, a czego nie potrzebuję. [...]

– Chcę tylko, żebyś umarł. Bez mogiły i pogrzebu (Karpowicz, 2014, s. 171, 172).

Powraca jednocześnie uczucie traumy ofiar, co z kolei zostało zaprezentowane w powieści G. Grassa *Idąc rakiem*. Posłużył się on poetyką nieartykułowanego krzyku, kazać narratorowi odnotować przekazaną mu przez ocalałych z zatonięcia statku relację krzyku (Orłowski, 2002, s. 23):

Ale w pamięci matki ja moim pierwszym krzykiem miałem zagłuszyć ów niosący się daleko krzyk tysiąca głosów, ten finałowy krzyk, który dochodził zewsząd: z wnętrza pogrążającego się kadłuba statku, z trzaskającego pokładu spacerowego, z zalewanego pokładu słonecznego, z szybko tonącej rufy i z powierzchni wzburzonej wody, na której unosiły się tysiące odzianych w kamizelki ratunkowe żywych i martwych. Z załadowanych do połowy i przepelnionych łodzi, z ciasno obsadzonych tratw, które wznosiły się na szczyty fal, to znów znikwały w dolinach, zewsząd wzbijał się zestrzelony w jedno krzyk i z włączającym się nagle, potem gwałtownie zdławionym wyciem syreny okrętowej spotęgował się w upiorny dwugłos. Nigdy nie słyszany zbiorowy krzyk ostateczny, o którym matka mówiła i nadal będzie mówić: – Taki krzyk to w uszach tobie do końca życia zostanie... (Grass, 2002).

Nie ma wątpliwości, że bólu nie można przekazać czy zakomunikować w momencie cierpienia, nie ma odniesień zewnętrznych. Trauma zatem „jest obiektywna i subiektywna zarazem: zwykle u jej podstaw leży faktyczne zdarzenie lub zjawisko traumatogenne, ale dopóki to zdarzenie lub zjawisko nie uwidoczni się i nie zostanie w określony sposób zdefiniowane, trauma nie powstanie” (Sztompka, 2000, s. 24). Najbardziej wrażliwą tkanką na zmiany traumatogenne jest kultura jako wszechświat wartości, norm, reguł, symboli i sensów, ciągłości oraz tożsamości społeczeństwa. Charakter traumy autor powyższej wypowiedzi przypisuje nagłym, szybkim zmianom, dodatkowo głęboko wnikał we wnętrze zbiorowości, ich wartości i przekonania. Trauma kulturowa miała swoje źródło już pod koniec XX wieku i bierze się z samej zmienności życia, narzuconej przez nowoczesne podmioty, zniechęca społeczeństwo wspomnianym już tempem, zakresem oraz agresywnością zmian (Orłowski, 2002, s. 24, 25).

Bibliografia

- Andersen, H.Ch. (2002). *Dziewczynka z zapalkami*. Tłum. C. Niewiadomska. Pobrańe z: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/dziewczynka-z-zapalkami.html>.
- Bergeret-Amselek, C. (2007). *Kobieta na półmetku: seksualność i relacje z partnerem w okresie menopauzy: zarwać z tabu i żyć twórczo*. Tłum. E. Merel. Warszawa: Klub dla Ciebie.
- Chwin, S. (2011). *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk: Wydawnictwo Tytuł.
- Czapliński, P. (2014). *Nowa powieść Ignacego Karpowicza. Jak wyjść z kopalni trupów*. Pobrańe z: http://wyborcza.pl/1,75410,15992693,Nowa_powiesc_Ignacego_Karpowicza_Jak_wyjsc_z_kopalni.html.
- Fleischer, M. (2006). Obszar tabu w systemie polskiej kultury. W: *Literatura, kultura, komunikacja*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Freud, S. (1993). *Totem i tabu*. Tłum. J. Prokopiuk, M. Poręba. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Grass, G. (2002). *Idąc rakiem*. Tłum. S. Błaut. Gdańsk: Wydawnictwo Polnord-Oskar. Pobrańe z: <https://doci.pl/uzavrano/grass-gunter-idc-rakiem+f118xn>.
- Juul, J. (2013). *Agresja – nowe tabu? Dlaczego jest potrzebna nam i naszym dzieciom?* Podkowa Leśna: Wydawnictwo MiND.
- Karpowicz, I. (2014). *Sońka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- King, S. (2015). *To*. Tłum. R. Lipski. Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Kopaliński, W. (2003). *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Laskowska, E. (2017). *Agresja językowa jako problem moralny*. Lublin: UMCS.
- Łeńska-Bąk, K. (2007). *Pokarmy i jedzenie w kulturze: tabu, dieta, symbol*. Opole: Uniwersytet Opolski.
- Michałowski, T. (red.). (2016). *Encyklopedia powszechna: encyklopedyczny słownik języka polskiego od a do z*. Wrocław: Wydawnictwo Larousse Polska.
- Orłowski, H. (2002). *Przemoc-tabu-trauma ofiar: Wokół najnowszej opowieści Güntera Grassa*. Poznań: Instytut Zachodni.
- Poniatowska, I. (2012). Płcią opętani, gębą spętani. Tabu w powieści popularnej na przykładzie utworów Tadeusza Dołęgi-Mostowicza i Witolda Gombrowicza. W: A. Bąbel (red.), *Tabu i wstyd*. Warszawa: Wydawnictwo DIG, Instytut Badań Literackich PAN.
- Radzewicz-Bork, A. (2016). Doświadczenie transgresji w *Sońce* Ignacego Karpowicza. W: G. Różańska, *Sensacja, prowokacja, skandal: o przekraczaniu norm kulturowych*. Pruszc Gdański, Słupsk: Wydawnictwo Jasne.
- Różańska, G. (2016). *Sensacja, prowokacja, skandal: o przekraczaniu norm kulturowych*. Pruszc Gdański, Słupsk: Wydawnictwo Jasne.
- Stasiuk, K., Graszewicz, M. (2006). *Literatura, kultura, komunikacja*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Suchańska, A., Kryńska, K. (2003). *Samobójstwo – perspektywa psychologiczna*. Konin: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Angelusa Silesiusa.
- Sztompka, P. (2000). *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*. Warszawa: Instytut Studiów Polonistycznych PAN.
- Szymczak-Rozlach M. (2014). *Eufemizmy we współczesnym języku słowackim*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ziółkowska, J. (2016). *Samobójstwo: analiza narracji osób po próbach samobójczych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,18291128,Dreczony_przez_kolegow_14_latek_powiesil_sie__To_.html.
- www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/samobojstwo-14-latka-z-gorczyzna-w-szkole-drwili-ze-jegejeminacjesieubiera,artykuly,416231,1.html.

Joanna LOESCH

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu

JOHN CLARKE – THE SUBLIME AND THE RIDICULOUS

Summary

In 2017 Australia lost John Clarke, the country's iconic satirist, actor and media personality. Eulogies written in the days after his passing, however, paid tribute mainly to his writing, and not without a reason. Throughout his career Clarke was phenomenally sensitive to the living language and its peculiarities. Born in New Zealand but a citizen of both his native country and Australia, he had an innate understanding and appreciation for how people from different walks of life and with different comic instincts used and processed language, which is reflected in his poetry and prose, as well as scripts for his TV and radio formats. This short article introduces Clarke's work to the readers who, unlike audiences in New Zealand and Australia, may not be familiar with his non-comedy material. It is also an attempt at examining some historical, cultural and literary inspirations behind his succinct wry style.

Streszczenie

John Clarke, zmarły w 2017 roku Australijski aktor i satyryk, może być znany polskiej publiczności z ról w takich filmach, jak *Przygody Barry'ego McKenzie* (1972), *Śmierć w Brunswick* (1990) czy *Ratujmy nasz klub* (2002), a także jako scenarzysta filmu *Człowiek, który procesował się z Bogiem* (2001) czy komediowego paradokumentu *The Games* (1998-2000). Anglofile mogą go znać również z krótkich skeczy satyrycznych, które co tydzień pojawiały się na kanale YouTube australijskiego publicznego nadawcy radiowego i telewizyjnego, Australian Broadcasting Corporation, pt. *Clarke & Dawe*. Jednak w Europie praktycznie nie jest znany literacki dorobek Johna Clarke'a. Wydał on 16 książek, z których większość zawiera krótkie formy, a także dwa tomiki poezji. Zarówno proza, jak i poezja Clarke'a charakteryzują się niesamowitą precyzją w użyciu języka oraz ogromną intuicją w wyszukiwaniu wzorów, form i szablonów, które leżą u podstaw zarówno różnych gatunków języka mówionego i pisanego, jak też języka codziennej komunikacji. Artykuł próbuje przybliżyć cechy charakterystyczne satyrycznego stylu Johna Clarke'a, a także kulturowe i literackie tropy, które mogły stanowić dla niego inspirację.

When John Clarke died in 2017, Australia mourned its most beloved satirist, comedian and actor, and a keen observer and commentator of human nature. However, Clarke's razor-sharp wit and forensic-linguist-like ability to distill language peculiarities of his fellow men make a case to consider him also as one of the most interesting and important current Australian writers. This short article intends to examine some of underlying features of Clarke's writing and possible inspirations behind them, as well as introduce his prose and poetry to the Polish reader.

“His humour seems to owe nothing to anybody, it was his own, totally original, devastating and yet kindly”¹.

1. Finding the voice – FredDagg Years. New Zealand sense of humour

Asked about New Zealand brand of humour, present day mainstream audiences would most likely be familiar with creators of *Flight of the Conchords*, comedians and musicians Jemaine Clement and Bret McKenzie, and the work of writer-director Taika Waititi, the man behind vampire mockumentary *What We Do in The Shadows*, and most recently *Thor: Ragnarok*. However, when Clarke was growing up in New Zealand in 1950s and 1960s, the humour was decidedly less wacky. In his book, *Tinkering*, Clarke writes, “[the] New Zealand sense of humour is said to be laconic, understated and self-deprecating. Even if true this is not very helpful, as the same claim is not unreasonably made for the humour of the Scots, the Irish, the English, the Australians, the Russians, the Canadians and the ancient Greeks among others” (Clarke, 2017c, pp. 390-392²).

This claim finds some validation in the sentiments expressed by English comedienne, Fiona Allen, who reminisces about her own childhood in Northern England, which she remembers as “boring, middle class, looking-through-curtains at people. There’s not a lot to laugh at if you don’t make your own fun. People are laughing at themselves because they have nothing. (...) it’s dark most of the time, it rains nearly every day, and people are miserable. But they will come up with one-liners that you’d just die for” (Merton, 2000). The common DNA of British and Kiwi humour can be explained by the fact that – likerural regions of England – NewZealand did not have its own television or radio comedy at the time Clarke was growing up, but relied on the Empire service (since 1932) and later the BBC World Service. A marginalised wool-producing country, years before its rise to WETA-led filmmaking centre or *Lord of The Rings* tourist destination, New Zealand – muchlike Australia – waslatching onto Britain for its mainstream culture and entertainment. Clarke especially fondly remembers *The Goon Show* as a platform bridging the gap between his generation and that of his father’s: “a show in which the madness witnessed by soldiers like the New Zealand Division [the unit Clarke’s father served in] was defused by logic disposal experts using surreal language and operating in a landscape of idiots, explosions and death” (Clarke, 2017c, pp. 418-420).

There were other shows on the radio which might have helped shape Clarke’s writing style – *I’m Sorry I Haven’t A Clue* springs to mind with its masterminds Humphrey Lyttelton, Barry Cryer, Tim Brooke-Taylor or Graeme Garden, and games like Sound Charades, and especially Late Arrivals and Double Feature. In Late Arrivals, panel show members would come up with puns centered round the names of guests arriving at a fictional ball, for example, “Arriving late for the Astronomers Ball, Mr&MrsEscape, & their son, Terry, who likes to be known as Tel” (20 March, 1977). Later the same type of puns would be employed by Clarke in *Clarke & Dawe*, his political satire TV show. The game called Double Feature would see the panelists mock styles of speech and writing suggesting names for new films, television and radio programmes made from “the remains of one or more other films due to the poverty of the entertainment industry” (for example, The Texas Chainsaw Massacre + Animal Farm = Bacon at 30p per Pound) (20 August 1979). Again, most of Clarke’s poetry and essays constitute – insome way – aparody or a highbrow spoof of a given genre or author.

¹ From the message sent by Barry Humphries to the organisers of John Clarke’s Memorial Celebration that took place at the Melbourne Town Hall, the Wheeler Centre, with the support of the City of Melbourne and Film Victoria (mrjohnclarke.com/news/john-clarkes-memorial-celebration, date of access: 10.02.2019).

² Kindle Edition sources are referenced in this article not by page numbers but by Kindle *locations*. These are marked with italics.

While this playfulness and surrealism of language was to become the first most distinguished feature in Clarke's writing, it seems that his second one, which he took from the generation of his Second World War veteran father, was the gift for being laconic. "A lot of our parents had just returned from the war and if they had a gift for humour it wasn't much used professionally; it was just part of their personality. [...] They didn't tell jokes, they just talked very well, often about local things" (Clarke, 2017c, pp. 398-400).

These two features – laconic style and surreal language – first came together in a series of monologues written for stage and television, in which Clarke's alter ego, Fred Dagg, masterfully moves from the sublime to the ridiculous. Donning wellingtons, shorts, a singlet and a hat, the outspoken Kiwi farmer is as much at ease discussing philosophy as he is commenting wool prices.

Giddy. I'd like to have a word or two with you about the Socratic Paradox, which, without being too technical about it, is a paradox worked out by the late Socrates in order to explain some of the pitfalls involved in explaining things.

The argument says in essence that you can't learn things you don't already know, and given the widely accepted view that there's some difficulty to be encountered in trying to learn something you do already know, I'm afraid it's beginning to look as if the whole business of learning is largely overrated and should probably be left alone (Clarke, 2017c, pp. 561-562).

On the one hand, the style of Fred Dagg's humorous observations may bring to mind George Mikes's *How to be an Alien* (1946), which Clarke may or may not have been familiar with. With the keen eye for the absurdities of British "orderly" way of life, Mikes observes for example:

English society is a class society, strictly organised almost on corporative lines. If you doubt this, listen to the weather forecast. There is always a different weather forecast for farmers.

To-morrow it will be cold, cloudy and foggy; long periods of rain will be interrupted by short periods of showers.

And then:

Weather forecast for farmers. It will be fair and warm, many hours of sunshine.

Farmers do grand work of national importance and deserve better weather (Mikes, 1966, p. 22).

However, unlike Hungarian Mikes, who mocked idiosyncrasies of his new adopted country, Fred Dagg directs his humor at self and other Kiwis. His humour is self-deprecating and lacking both European and English self-importance. Dagg may come off as an unapologetic and cocky uncle-know-it-all but he is not mean-spirited and his observations have both earnest authority and wonderfully twisted logic of country people – reminiscent of fictional folk people lovingly portrayed by Garrison Keillor in *A Prairie Home Companion*. Clarke shares Keillor's warmth towards humanity and disarms digs at his countrymen with Fred's realisation and

humble acknowledgment of his intellectual limitations. What is also apparent right from the very first scripts, is the precision of language and love for the form. Clarke is able to move seamlessly – midsentence – from the tone of the simpleton Fred, to the vernacular of real estate advertising:

Like so many other jobs in this wonderful society of ours, the basic function of the real estate agent is to increase the price of something without actually producing anything and as a result it has a lot to do with communication, terminology and calling a spade a delightfully bucolic colonial winner facing north and offering a unique opportunity to the handyman (Clarke, 2017c, pp. 583-586).

Fred Dagg monologues were published as several collections: *Fred Dagg's Year* (1975), *The Thoughts of chairman Fred* (1976), *The Fred Dagg Careers Advisory Bureau* (1978), *The Fred Dagg Scripts* (1981), *Daggshead Revisited* (1982), *A Complete Dagg* (1989) and *A Dagg at My Table* (1996). The first Fred Dagg album, *Fred Dagg's Greatest Hits* (1976) is still in the top bestsellers in New Zealand. Having mastered the Kiwi voice, and possibly escaping attention that that brought him, Clarke moved to Australia in 1977.

2. Finding Australian voice. The Australian Sense of Humour

“John Clarke is a god – so much so that we Australians call him an Australian even though he mistakenly started life as a Kiwi”³.

Before settling in Australia, John Clarke lived in London in the early 1970s. It must have been an interesting time of crosspollination among all the talent on the British soil – both local and the teeming pot of Aussie and Kiwi compatriots. It were the years BBC broadcast the *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974), the Liverpoolian trio of poets Roger McGough, Brian Patten, and Adrian Henri had just published *The Mersey Sound* (1967) a commercial hit of an anthology of poetry, and McGough himself co-wrote comedic dialogue for the Beatles' *Yellow Submarine* (1968). Clarke was hired for a non-speaking part in the infamous Ozploitation era picture *The Adventures of Barry McKenzie*, and was immediately noticed by its writers and directors, Bruce Beresford and Barry Humphries, with the latter remembering, “Although he had a silent role, he was instantly recognisable as a funny man and he just got funnier. He was a New Zealander with a strong Kiwi accent and his early creation, the character of Fred Dagg was as disrespectful of certain New Zealand men as Barry McKenzie of the Australian character. As I suspected early on he achieved national fame [...] and became one of the best and most durable Australian comedians or comedians anywhere” (*John Clarke's Memorial Celebration*, 4 June, 2017).

The success Humphries mentions was preceded, however, by a “silent period” on the part of Clarke, during which – as observed by Australian comedian and actor Colin Lane – “[Clarke] just observed Australia for a few years just to get an angle on the nuances and the culture” (*ABC Tribute Special*, 17/04/2017). In an archive interview with Alexei Sayle, Clarke admits, “I did mostly radio when I first got here because I didn't feel I could just come here

³ A sentiment expressed by many Australian readers on learning about Clarke's passing on. This quote comes from a user “Trevor” at Good Reads (www.goodreads.com, date of access: 09.02.2019)

and just walk in and just go, 'I'll just you know hang my shingle up and away we go', because I'd never lived here long time. I didn't know the sublanguage, I didn't understand the football, I didn't know the place names. There wasn't my history so I needed to lie low for a while and learn" (*Meet the Mavericks*, 13/06/2017).

Clarke was known for "loving to have a long chat" and just like in his home New Zealand, in Australia he was listening for speech patterns and language use of common people. Actor Sam Neill, who was his close friend since university, observes, "all of John's characters were a kind of variation of the Australian or New Zealand bloke that he found inherently funny. I don't think any of us had actually considered that before that New Zealand blokes could be funny" (*ABC Tribute Special*, 17/04/2017). Interestingly, the success of Barry Humphries' *The Adventures of Barry McKenzie* depended on the same mechanism. The budding Australian film industry in 1970s realised that what they had considered "standard" and "normal" in Australia, was in fact exotic and peculiar behaviour for people outside Australia, and that they could tell Australian stories that would be interesting and funny for both foreigners and locals. Clarke's keen ear for the tone and rhythm gave him a competitive advantage, but his initial hiatus was necessary because despite Australia's geographical closeness to New Zealand, its humour is a by-product of its very different history as a penal colony.

Mark Little defines Australian humour in the following way, "The convicts' beginnings were fairly brutal, so it's a sense of humour based very much on an anti-authority feeling and having to cope with extreme conditions. There's a lot of irony and understatement" (chortle.co.uk, date of access: 12.12.2018). Convicts would be flogged for any instance of disobedience, and ones who were particularly targeted by British Anglican overseers were Irish Roman Catholics. Often their only form of defiance was dignified silence and refusal to give the British satisfaction by uttering a single complaint when brutal punishment was heaped on them. Consequently, a culture of wry, gallows humour was created, in which men were expected to employ restraint talking about any hardships they might have encountered. The mateship of the Gold Rush era in 1850s and the Gallipoli campaign of the First World War strengthened egalitarian character of Australian society, and resulted in "belittling the wowser" – a brand of humour that stems from seeing through pomposity and dishonesty of authority figures and exposes their lies. Sexual revolution of 1960s and drag queen culture that was born in King Cross district of Sydney put Australian humour in opposition to British prudishness and class snobbery. Finally the signature Australian "no worries" attitude was in fact just manifestation of stoicism in the face of unforgiving life conditions in Australia – bushfires, heatwaves, cyclones, and deadly fauna and flora on the land and in the sea. "Australia is a big, dry, hot country of extremes," continues Little, "and the humour manifests itself much as the country does: a lot of the humour is very dry and it is a comedy of extremes" (chortle.co.uk, date of access: 12.12.2018).

John Clarke and Barry Humphries seem to have mastered the two extremes that Little proposes. Humphries' alter ego, Dame Edna Everage is the embodiment of the loud, drag, exuberant and egalitarian qualities that pursue satire in the deconstruction of class values, and mock prudery and sanctimony present in the cult of celebrity, be it in the world of politics or show business. John Clarke's humour resides in the opposing end of the spectrum – his writing employs understatement and is extremely dry. Where Humphries' humour relies on social context and contradicting language and register expectations within it, Clarke twists the form itself, by finding its boundaries, and crafting his words with such precision that it becomes a caricature of itself. Jonathan Green writes, "that was John's thing: the form. Fileting the

ways in which words and performance work, the better to deploy them for comic effect [...] he wasn't just playing with jokes, he was playing with everything" (www.abc.net.au, date of access: 10.01.2019).

3. "Satire is not something in itself. There is no such thing as satire as such. Satire is a tone; it is in the voice"⁴

In "What Thinkest?", the foreword to *Tinkering*, Lorin Clarke offers her insight on her father's style, "the biggest influence on his writing and performing was talk. The adults in the next room talking at night, the way people spoke in shops, the wording of announcements over loudspeakers. If you listen to talk, you learn about tone, about speech rhythm, and, most importantly, about how important the form of delivery is to conveying (or avoiding) meaning" (Clarke, 2017c, pp. 54-56). Some of John Clarke's more whimsical writing includes a series of "St Paul's Letters to the Electorates" (2010) which is in equal parts a parody of the proposed policies in the 2010 election campaign, as it is of the tone and language melody of the King James Bible. He would, maybe somewhat less subtly, report on industrial disputes in the style of tantrums of children. In "Letters from the School" he wrote about Australian native birds using the language of a private school principal's correspondence with parents. He would write answers to a fictional newspaper quiz (but not questions), where the resulting humour is a collaboration with the reader who needs to work out what the implied question was, for example "11. False. George W. Bush had no second language. His first language will be known when the CIA files are opened" (Clarke, 2017c, pp. 1882-1883).

Having spent the first few years of his residence in Australia tuning his ear to how Australians used their language in different contexts, Clarke truly mastered, and seemed particularly fond of, one genre – that of sporting commentary. Lorin Clarke writes, "one can often identify in [Clarke's] writing a form (like sporting commentary) from which he has removed key elements (any reference to existing sporting codes, for instance). This allows the form to be stripped of the cultural heavy lifting that gave it meaning in the first place" (Clarke, 2017c, pp. 60-62).

In 1984 Clarke was a co-writer of a TV Show *The Gillies Report* (1984). One of the segments was a sporting report delivered by Clarke's character, the Farnarkeling Expert. Much like the German translation of the joke in Monty Python's "Killer Joke" sketch, or the text of Lewis Carol's "Jabberwocky", Farnarkeling commentary would include nonsensical words while retaining the recognisable form and rhythm of the medium, in this case that of a sporting report.

Farnarkeling is engaged in by two teams whose purpose is to arkle, and to prevent the other team from arkeling, using a flukem to propel a gonad through sets of posts situated at random around the periphery of a grommet. Arkeling is not permissible, however, from any position adjacent to the phlange (or leiderkrantz) or from within fifteen yards of the whiffenwacker at the point where the shifting tube abuts the centre-line on either side of the thirty-four-metre mark, measured from the valve at the back of the defending side's transom-housing (Clarke, 2017c, pp. 1150-1154).

⁴ John Clarke (Bennie, 2014, smh.com.au, date of access: 11.02.2019).

What could have been just an exercise in form, possibly weary for the reader in the long run, becomes an engaging and endearing narrative, because along spoofing the language, Clarke preserves the content and storytelling dynamics of the genre. Each farnarkeling report not only reports on the game and results, but also chronicles the antics of a fictional player, Dave Sorensen, beleaguered in the most absurd and amusing way. Even though the readers do not have the slightest idea what exactly happens to Dave “king of mishaps” Sorensen, the fact that he somehow manages to win the sport’s most important accolades in the end speaks directly to their inherent instinct to cheer for the victory of an underdog “Australian battler”, a cornerstone for Australian national identity.

Clarke employs sporting metaphor again, in a much refined way, in his later work, *The Tournament* (2002). In his foreword “The Crazy Games of John Clarke”, Michael Heyward writes, “*Farnarkeling* is funny because we recognize the voice but have no idea what is being described. [...] What is familiar is the tone, the authority of the commentator who needs a shared language to give shape to the speechless passion of the fan. *The Tournament* works by different rules. Instead of making the clichés of commentary indecipherable it makes them shine by applying them to the realm of aesthetic appreciation” (Clarke, 2017b, pp. 63-66). In *The Tournament* Clarke imagines and describes, round by round and day by day, a tennis tournament, in which the players are hundreds of twentieth century writers, thinkers, philosophers, scientists, musicians and artists. Each sentence in the book is a pun, either on the language or the juxtaposition of paired players, and all require from the reader to unpack historical, cultural and literary allusions.

Einstein has a ballistic first service, unofficially clocked at 400 kilometers per hour, which he refuses to use in competition.

“Someone could get hurt,” he said. There is a joke on the tour that one of these days he’ll be seeded twice in the same tournament, which he concedes is a little unusual “but not impossible, provided the seedings are moving with a uniform velocity” (Clarke, 2017b, pp. 270-272).

Beckett was nothing if not patient. He waited. In fact, waiting probably won him the match (Clarke, 2017b, pp. 548-549).

Clarke’s daughter, Lorin, remembers that they had a language shorthand for some of the more obscure jokes he wrote. They called them ‘one-percenters’, or jokes that one person in a hundred *might* get (Clarke, 2017c).

Clarke had a great respect and appreciation for the intellect of his readers and interlocutors, which manifested itself in his trust to let them do the work to get to the joke. Sam Neill echoes, “in his company you always felt that you were smarter and funnier than you yourself ever were” (*ABC Tribute Special*, 17/04/2017).

4. Highbrow literary spoofs. *The Complete Book of Australian Verse* (1989) and *The Even More Complete Book of Australian Verse* (1994)

Clarke’s two collections of poems constitute probably the finest examples of his literary writing and his deepest interplay with the working intellect of the reader. The premise is humorous – the most established English language poets had their earlier Australian counterparts, whose poems Clarke discovered and wanted to introduce to the world in an attempt to reclaim their claim to fame. As the *Pod of Poets* podcast host Justine Sloane-Lees observes, “His parodies of famous poets demonstrate not only his skill as a versifier, but also his intimate engagement

with the original works” (2013, www.abc.net.au, date of access: 11.02.2019). Clarke did not shy to admit that his greater understanding of poetry came to him in his 30s and 40s, when he would listen to taped poetry readings in his car; “when I heard it read I liked it even more because there's a tonal guide to how you're to understand things” (Sloane-Lees, 2013, www.abc.net.au, date of access: 11.02.2019).

This performance aspect of his poetry parodies seems almost as important as that of poets representing this genre, like Roger McGough, who also is fond of sporting metaphors.

40	-	Love
middle		aged
couple		playing
ten		nis
when		the
game		ends
and		they
go		home
the		net
will		still
be		be
tween		them

(McGough, 2004, p. 95)

As an interesting aside, McGough also wrote mini parodies of best known English poems in the form of haiku in his collection *The Spotted Unicorn* (1998), for example:

Wandering lonely
as cloud. Then heart leaps. Behold –
Golden pagodas!

If you can keep head
in time of Revolution
– you will be a man(darin)
(McGough, 2004, p. 321)

While it is easy to recognise Wordsworth and Kipling in McGough’s haiku by the use – or play on – famous lines, Clarke’s parodies operate on *several* different levels at the same time.

The most obvious is of course the style, which Clarke had mastered and which came to him naturally, “(...) the rhythm or the way that words are used. Dylan Thomas [...] uses a lot of words, he's drunk with them and he piles them in stacks and uses nouns as verbs, and verbs as nouns and things. e.e. cummings is another one who is stylistically so obvious that it's the style that you need to do” (Sloane-Lees, 2013, www.abc.net.au, date of access: 11.02.2019).

b.b. was a poet who drove an ambulance during the First World War and was mistakenly imprisoned by the French. He didn't really recover from this and he returned to Australia in some confusion. This is a poem called '74'.

this bit

foll
owe
db
y
this bit

and

then

this bit
over here

seasons change and leaves go n
w
u o
pd
or

coolman; unmanuncool
(nothing)
?
huh?
(Clarke, 2012, p. 1147)

The rhythm Clarke mentions is another apparent feature of a poem that can be parodied, and really shows why Clarke's spoofs are best appreciated when read aloud. A very good example of this is a poem called "The Dog's Breakfast" which employs the easily recognisable beat of any children's poem by A.A. Milne to offer a biting criticism on the way Prime Minister Bob Hawke's cabinet mishandled the proposed introduction of an Australian ID Card. Clarke catches the petulant tone of some political addresses to the electorate, and finds a perfect fit for its pettiness in the rhythm of a kids' nursery rhyme, thus adding another layer of ridicule.

Bob asked Neil,
And Neil asked Susan,
Do you think that we could rustle up support for the
I.D.?
Neil spoke to Susan,
Susan said 'Certainly,
I'll go about the countryside and see what I can see.'

So Susan she took her leave,
And went down to Tasmania,
And told them they were ignorant
And stupid as could be,
And they didn't understand,
And the government would have its way,
The card was coming in and everybody should agree.

But the people said they didn't,
And they couldn't and they wouldn't,
And they shouldn't, it was rotten,
But that even if they did,
Who was going to have access
To the facts about the taxes?
How could anybody guarantee complete security?

So Susan went to Neil,
She told him of the news,
She told him how the people felt
And how she'd been accused
Of invading of the privacy
Attempting to dehumanise
And tamper with the sanctity of individual rights.

Susan told Neil,
And Neil went to Bob,
Bob said 'Bother',
Or words to that effect,
He fulminated briefly,
Said that what he wanted chiefly
Was to do the thing for which
He'd asked the people to elect him.

But John put the card to sleep,
Establishing his fame,
And great was the rejoicing
Of the folk who thought the same,
But we're left with the position
That in keeping with tradition
It's the rich to which the pleasure
And the poor to whom the blame
(Clarke, 2012, pp. 883-908).

Style and rhythm aside, Clarke would equally eagerly enter into dialogue with a poem's message, often doing so by superimposing two parodies on top of one another. Even though such exercise would still be intended as amusing for the reader, his observations can often be quite poignant. Probably the best example is a poem called "The Authentic Australian Bush Ballad", in which the parody of the most well-known poem by Banjo Paterson, "The Man from Snowy River", seamlessly bleeds into a parody of "If" by Rudyard Kipling. Clarke begins by stating that "Arthur 'Guitar Boogie' Patterson was responsible for perhaps the nation's most authentic metre in verse. You can practically smell gumtrees in this sort of stuff, it's full of bush lore and traditional yarns" (Clarke, 2012, p. 782). What follows is the line melody known to every Australian: *There was movement at the station, for the word had passed around/ That the colt from old Regret had got away /And had joined the wild bush horses –he was worth a thousand pound /So all the cracks had gathered to the fray* (Paterson, 1917, p. 3), but with original words randomly replaced by "Rudyard" and "Kipling":

There was kipling at the Kipling for the kipling got around.
That the colt they called 'The Kipling' got away.
It was worth a thousand kiplings and it vanished overnight.
And it took off up the Rudyard where the kiplings often go
(Clarke, 2012, pp. 786-789).

For the next few stanzas Clarke's parody follows the dramatic beats of Paterson's poem – the outspoken reluctance on the part of locals to allow the shabby looking horse and rider from Snowy River to join the pursuit, their stunned silence at his gravity-defying ride down the slope, capture of the mob of bush horses, and triumphant return of the young man to the sound of cheers for his bravery and for sturdiness of his horse that have belied the first impressions of the local riders. Where Paterson finishes with a peaceful description of the majestic Snowy Mountains and the promise of never ending fame for the rider: *And down by Kosciusko, where the pine-clad ridges raise/Their torn and rugged battlements on high/ [...]The man from Snowy River is a household word to-day/And the stockmen tell the story of his ride* (Paterson, 1917, p. 10), Clarke veers off to a much bitter observation,

There's a green and yellow wattle to the north of Reedy Creek,
Where the air is thick with thousands of galahs,
Where the men will treat you badly but if you can turn the mob
You can tell them all to stick it up their arse
(Clarke, 2012, pp. 822-825).

and not dropping a beat continues with a twist on Kipling's "If":

If you're better off without them, if you'd rather be alone,
If you can get off on your own just near the start,
If you're too young to be frightened and you don't know where you're going
And you don't mind if you rip your gear apart,

And if you can go down hillsides very near the speed of sound,
And manage somehow not to fall or hit a tree,
Then there's every chance some bully will extend a manly grasp,
Clear his throat and tell you 'You're a man, my son.'

And if you can fight the impulse to be swayed by this display
 And you remember his behaviour in the past
 And you can learn to shake a hand while saying 'Jab it up your arse',
 Then you'll find the next bit easy. Walk away
 (Clarke, 2012, pp. 826-834).

The sublime and the ridiculous – qualities that have been present in Clarke's writing from the start – come together once more in what is most likely Clarke's most touching parody. The parody is ridiculous in that the text it parodied did not exist even though it should have, and Clarke's go at it only served to highlight its striking absence. In 1997 the *Bringing Them Home* report was published, which for the first time outlined and documented the horrors of Stolen Generations – an over a hundred-year-long systemic procedure of removing Aboriginal children from their families, and placing them thousands of miles away in state or church run missions, thus separating them from their language and cultural heritage. The half-caste children were often victims of sexual harassment and rape, or slave work at private homes and farms. With the 2000 Sydney Olympic Games approaching, there was growing pressure on Prime Minister John Howard's government to issue an official parliamentary "apology" to Indigenous Australians. Even though Howard privately apologised, he vehemently opposed any legal action on the part of the Parliament. Consequently, Clarke, who at the time was a co-writer of a documentary TV series *The Games*, penned his own apology and hired a John Howard, an Australian actor who shared name with the prime minister, to deliver the speech in one of the episodes. The apology is sublime in its earnest language. In the words of Peter Craven, "the tone of the speech was dignified, it was plangent, it was completely without hysteria, it was statesmanlike, and it spoke for Australia. [...] Clarke's satire went into reverse and became an act of patriotism; it was politics that had become a satire of itself" (Craven 2017, www.theaustralian.com.au, date of access: 07.02.2019).

5. "I like what you do. I watch your interviews with a straight face and then I laugh at the news"⁵

The Games and *Clarke & Dawe* were two collaborations that gave John Clarke more recognition than his poetry, and are a testament to both his innate understanding of how delivery was central to conveying (or avoiding) meaning and his mastery in dissecting the underlying idiosyncrasies of the Australian voice.

Clarke's brand of political satire stood in opposition to mechanics employed by satirical programs from other English speaking countries. British *Spitting Image* (1984-1996) focused on the theatrics of the use of puppets who were physical caricatures of the politicians they portrayed. Vocal caricature and exaggeration were the driving forces of the "President's Translator" skits from *Key & Peele* (2012-2015) show, in which Peele would play Barack Obama, and Key would use expletives to express what the president was actually thinking. American *The Daily Show with Jon Stewart* (1999-2015) often used original film clips of a given politician to build humour around his contradictory statements put side-by-side. And British *Have I Got News For You* (1990 onwards) and *8 out of 10 cats* (2005 onwards) employ the format of a panel show and use what Clarke would, ironically, recognise as American satire, which – according to

⁵ From an anecdote Lorin Clarke shares in her foreword, "One of the best compliments he ever got from a member of his audience was someone who stopped him in the street and said, 'I like what you do. I watch your interviews with a straight face and then I laugh at the news'" (Clarke, 2017c, pp. 62-65).

him, was “based on anecdote, quick, fast-talking quips, and situation.” He himself defined Australian satire as “based on character [...] you get character from shifts and grades of tone” (Bennie, 2014, smh.com.au, date of access: 11.02.2019).

Dawe & Clarke, a series of mock interviews, began in 1989 as part of *A Current Affair* program on the Nine Network, and then the segment moved to *The 7.30 Report* on ABC TV. In 2013 it became a short programme in its own right (though its runtime of under 3 minutes did not change) and was broadcast as simply *Clarke & Dawe* till Clarke’s death in 2017. Clarke typically wrote two scripts on the day of recording, which both would be a satirical take on Australia’s current affairs, and the one he and Bryan Dawe found more amusing would go on the air. The mock interviews had barebones setting, with intercut close-ups of Clarke and Dawe against black background. Bryan Dawe would almost always be himself, the straight man to the person Clarke satirised in a given week, although sometimes the interview would take the form of a conversation between a principal (Dawe) and the head boy (Clarke); a weather or sport report, with correspondent Clarke reporting to anchor Dawe; or a rapid-fire quiz show, with Dawe asking the questions and Clarke assuming the role of the participant. Each of these ascetic formats offered opportunities for subtle language gags, especially the quiz show, where – like in the “Newspaper quiz” – Clarke could once again engage the listeners in deciphering what the *real* question was, rather than the one his character was answering, or write a pun around the name of the participant – much reminiscent of the puns in “Late Arrivals” on *I’m Sorry I Haven’t A Clue* –

Your name is?

Con.

I suppose your surname is ‘Fused’?

Fused? No. My surname is Vergence.

Con Vergence?

Con Vergence

(Clarke, 2017a, pp. 3069-3072).

The pun quite often was also related to the current issue mocked in the given episode – which, in the episode quoted above and below, was how carbon tax policies and politicians’ self-interest just happened to *converge*:

So a market-based carbon price is the policy of the party in government?

No, it’s not. They just want to bring it in.

Correct. And is a carbon tax the policy of the party of which Malcolm Turnbull is a member?

No, it’s not. He’s just in favour of it.

Can you be a bit more specific?

Yes. All the members of the government are in favour of a policy that’s not the policy of their party.

Correct. If it’s not their policy, why do they want to bring it in?

Their policy is to remain in government

(Clarke, 2017a, pp. 3081-3083).

In this particular skit, *both* of the puns around the name of the contestant are echoed, where in the end both the contestant and host are left *confused* by what the government and opposition are doing:

Correct. Why don't the media ask them to explain it?

They're covering the fight between the government and the opposition.

Correct. And what is the fight about?

Whether a boiled egg should be broken at the big end or the little end.

Correct. And after that round you've won a compensation payment.

What for?

For the carbon tax.

What does that mean?

Correct

(Clarke, 2017a, pp. 3090-3094).

Clarke always delivered these interviews with a straight face, in his flat nasal New Zealand voice, with no attempt at doing accents or trying to make himself look like the portrayed person with clothes or make up. It was just him and Dawe in suits in an empty black space.

I ask myself, when I am performing, why put on a disguise? Why the need to dress up? That's what they do, the people you are commenting on, they put on disguises, they have spin doctors who tell them how to do impressions of themselves – 'don't move your hands that way, it looks as though you are lying!' – I don't want to do that. I want to look at what they are saying (Bennie, 2014, smh.com.au, date of access: 11.02.2019).

And look he did. *Clarke & Dawe's* most famous mock interview is the infamous "Front fell off", in which Clarke mercilessly exposes the twisted logic of political speech. Clarke's "Senator Bob Collins, Minister for Shipping" explains to Dawe how his government intends to tackle the issue of a serious oil spill off the coast of Australia after the front of an oil tanker suffered damage, and his shifty explanation moves from the silly to the sinister frighteningly fast:

[...] **But Senator Collins, why did the front fall off?**

A wave hit it.

A wave hit it?

A wave hit the ship.

Is that unusual?

Oh yes. At sea? Chance in million!

So what do you do to protect the environment in cases like this?

Well, the ship was towed outside the environment.

Into another environment.

No, no, it's been towed beyond the environment. It's not in the environment.

What's out there?

Nothing's out there.

There must be something out there.

Look, there's nothing out there – all there is is sea, and birds, and fish.

And?

And 20,000 tonnes of crude oil.

And what else?

And a fire.

Anything else?

And the part of the ship that the front fell off. But there's nothing else out there.

Senator Collins, thank for joining us.

It's a complete void.

Yes. We're out of time.

The environment's perfectly safe. We're out of time? Can you book me a cab?

But didn't you come in a Commonwealth car?

Well, yes, I did.

What happened?

The front fell off

(Clarke, 2017a, pp. 562-573).

Clarke's satire distilled the *form* of political language to its smallest common twisted denominator and by doing so made the resulting comedy accessible to everyone. One does not need to be familiar with current Australian affairs to recognise patterns common to all people in the corruption-prone position of power, anywhere, anytime. Clarke held this mutual understanding between himself and his audience particularly dear. Both Lorin Clarke and Bryan Dawe, on different occasions, tell an anecdote about the time Clarke – on the way to shoot another episode of *The Games* – stopped to chat to a construction worker. The man told Clarke, 'What you do is a secret between you and your audience' (Clarke, 2017c, pp. 62-65). John Clarke cherished that comment – the best compliment, the highest form of validation and appreciation for his writing.

John Clarke died a satirist, but his legacy should be seen as that of a writer. He combined the absurd and the sophisticated in his deconstruction of language with the flair worthy of Lewis Carol, and yet made his writing accessible for anyone. His prose was succinct and yet able to encode multiple layers of meaning and satire in one brief line. He made his own two variations of the English language, and two brands of humour with their own very different pedigree. He was amused by, and pedantically deconstructed and spoofed patterns of human behavior. Yet he was gentle towards his fellow men: a lover of words and a wordsmith who would rather mock the language than the person.

Bibliography

- ABC Tribute Special (originally aired 17/04/2017 on ABC TV) "John Clarke: Thanks for your time". Australian Broadcasting Corporation [TV].
- Bennie, A. (3 January, 2004). Ballad of a postmodern Dagg. *The Sydney Morning Herald*. Retrieved from: smh.com.au.
- Carey, G. (16 June, 2017). John Clarke: A Postscript. *Sydney Review of Books*. Retrieved from: sydneyreviewofbooks.com
- Clarke, J. (2017a). *A Pleasure to be Here. The best of Clarke & Dawe 1989-2017*. Melbourne: The Text Publishing. Kindle Edition.
- Clarke, J. (2012). *The Even More Complete Book Of Australian Verse: Text Classics*. The Text Publishing Company. Kindle Edition.
- Clarke, J. (introduced by Michael Heyward). (2017b). *The Tournament: Text Classics*. The text Publishing Company. Kindle Edition.
- Clarke, J., Stevenson, R. (Writers/Original concept). (2000). *The Games*. Beyond Productions & ABC [DVD].
- Clarke, J. (introduced by Lorin Clarke). (2017c). *Tinkering. The complete book of John Clarke*. Melbourne: The Text Publishing Kindle Edition.
- Craven, P. (15 April, 2017). Howard apology showed John Clarke was capable of more than satire. *The Australian*. Retrieved from: www.theaustralian.com.au.
- Green, J. (10 April, 2017). *A perfectionist with a steady hand: Jonathan Green remembers John Clarke*. Retrieved from www.abc.net.au.
- I'm Sorry I Haven't a Clue*. Series Five, Show Three (first aired 20 March, 1977). Recorded at Paris Theatre. BBC Radio 4.
- I'm Sorry I Haven't a Clue*. Series Seven, Show Six (first aired 20 August, 1979). Recorded at Paris Theatre. BBC Radio 4.
- John Clarke's Memorial Celebration. (4 June, 2017). Retrieved from: mrjohnclarke.com.
- Little, M. (2 March, 2009). *Aussie rules! Mark Little on Australia's comedy heritage*. Retrieved from: chortle.co.uk
- McGough, R. (2004). *Collected Poems*. London: Penguin
- Meet the Mavericks*. Series 3, Episode 1. (first aired 13 June, 2017). *John Clarke & Alexei Sayle*. ABC TV.
- Merton, P. (2000). "Fiona Allen". *Two Priests and a Nun Go into a Pub*. BBC Radio4. [Radio].
- Mikes, G. (1966). *How to be an Alien*. London: Penguin
- Paterson, A.B. (Includes a preface by Rolf Boldrewood) (1917). *The Man from Snowy River and Other Verses*. Sydney: Angus and Robertson.
- Sloane-Lees, J. (2013). "John Clarke" *A pod of poets*. Poetica's podcast series of Australian poetry. ABC Radio. Retrieved from: www.abc.net.au.

Jadwiga RYSIEWICZ

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu

RETHINKING MODERN CULTURE IN THE WORK OF G.K. CHESTERTON

Summary

The aim of this paper is to present Gilbert Keith Chesterton's adverse reaction to the modern spirit of indifference and his opinion on the nature of the Church. Although the modern world does not care about religious or atheistic opinions and regards anyone willing to fight for their convictions as a madman, one should have the courage to defend them since according to Chesterton doctrine is essential for one's spiritual well-being. In one of his novels entitled *The Ball and The Cross* Chesterton responds to scientism, rationalism, and progressivism of his time and proposes rethinking modern culture and civilization in terms of Christian values and on-going tradition believing that there should be no shadings of in-between trends, beliefs, or alternatives to Christianity.

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie negatywnej reakcji Gilberta Keitha Chestertona przeciwko współczesnemu duchowi obojętności oraz jego opinii na temat natury Kościoła. Pomimo faktu, że współczesny świat nie dba o religijne czy też ateistyczne opinie, uważając każdego, kto pragnie walczyć o swoje przekonania za szaleńca, człowiek powinien mieć odwagę, by bronić swoich opinii, gdyż według Chestertona doktryna jest niezbędna dla naszego dobrego stanu duchowego. W jednej ze swoich powieści, zatytułowanej *Kula i Krzyż*, Chesterton reaguje na scjentyzm, racjonalizm i postępowość, które były typowymi tendencjami jego czasów, proponując ponowne przemyślenie współczesnej kultury oraz cywilizacji w kategoriach wartości chrześcijańskich i żywej tradycji. Wierzy on, że różnego rodzaju „odcienie” trendów, wierzeń czy też alternatyw wobec chrześcijaństwa nie powinny istnieć.

Introduction

Gilbert Keith Chesterton was one of the most prolific writers, and as Etienne Gilson (1939, pp. 150-151) states he was:

one of the deepest thinkers who ever existed; he was deep because he was right; and he could not help being right; but he could not help either being modest and charitable, so he left it to others who could understand him to know that he was right, and deep.

In his famous novel entitled *The Ball and the Cross* Chesterton attempts to give fictional form to the idea he conveyed in his book *Orthodoxy* (1908, pp. 184-185):

it is always simple to fall; there are an infinity of angles at which one falls, only one at which one stands. To have fallen into any one of the fads from Gnosticism to Christian Science would indeed have been obvious and tame. But to have avoided them all has been one whirling adventure; and in my vision the heavenly chariot flies thundering through the ages, the dull heresies sprawling and prostrate, the wild truth reeling but erect.

For Chesterton that one angle at which one stands and that wild truth reeling but erect was Christian religion. He responds to scientism, rationalism, and progressiveness of his time and proposes rethinking modern culture and civilization in terms of Christian values and on-going tradition. Being adverse to the modern spirit of indifference, he offers his opinion on the nature of the Church explaining that doctrine is essential for one's spiritual well-being. Although the modern world does not care about religious or atheistic opinions and regards anyone willing to fight for their convictions as a madman, Chesterton believes that one should have the courage to defend them.

Religious background and influences

Chesterton's opinion of the time preceding his birth in 1874 was that Victorian religion and ethics were becoming less convincing, and they were wearing thin (1936, p. 26). In his Autobiography he refers to his own family as "not stiff with orthodox religion" (Ibidem, p. 27) and "reverently agnostic or latitudinarian" (Ibidem, p. 27) but "for the most part, it was family life stripped of its festivals and shrines and private cults, which had been its poetry in the past" (Ibidem, p. 27). The period during which he attended St. Paul's School did not do much to inspire him to practice religion, and the time after that when he attended the Slade School of Art was characterized by pessimism, depression, and despair. He decided to describe it in one of the chapters of his Autobiography which was entitled "How to Be a Lunatic". He writes (Ibidem, p. 93):

As Bunyan, in his morbid period, described himself as prompted to utter blasphemies, I had an overpowering impulse to record or draw horrible ideas and images; plunging in deeper and deeper as in a blind spiritual suicide. I had never heard of Confession, in any serious sense, in those days; but that is what is really needed in such cases. I fancy they are not uncommon cases. Anyhow, the point is here that I dug quite low enough to discover the devil; and even in some dim way to recognise the devil.

What is more, he refers to that period as "the darkest depths of the contemporary pessimism" (Ibidem, p. 93), stating that he "had a strong inward impulse to revolt; to dislodge this incubus or throw off this nightmare" (Ibidem, p. 93). He tells us that he decided to invent his own rudimentary mystical theory. "It was substantially this; that even mere existence, reduced to its most primary limits, was extraordinary enough to be exciting. Anything was magnificent as compared with nothing" (Ibidem, p. 94). And he continues by saying (Ibidem, p. 94):

In fact, I had wandered to a position not very far from the phrase of my Puritan grandfather, when he said that he would thank God for his creation if he were a lost soul. I hung on to the remains of religion by one thin thread of thanks.

Frances Blogg, Chesterton's wife-to-be, had a considerable impact on him when it comes to religion. It started in 1896, and many years later Chesterton wrote to her, "Therefore I bring these rhymes to you/ Who brought the Cross to me" (Chesterton, 1911, p. XVI). She was practicing Anglo-Catholicism as Chesterton refers to it in his Autobiography.

However, it was not just Frances who had a strong influence on Gilbert. An Anglican clergyman Conrad Noel and his friend Hilaire Belloc also affected Gilbert's life. As Gilbert's brother Cecil once wrote, "So, under the probably unconscious influence of Mr. Belloc, Mr. Chesterton was drawn towards the Catholic Faith" (Chesterton, 1908, p. 99). Cecil also pointed out that "growing up in an atmosphere of theological Liberalism, [Gilbert] has slowly thought himself out of it and become the avowed champion of a strict Catholic orthodoxy" (Ibidem, p. 162). Moreover, Cecil described his brother as the one who

stands for Anti-Imperialism and for much else besides, for Catholicism with its back to the wall, for the hunger of perplexed age for the more lucid life of the Ages of Faith, for the revolt against Modernity – in a word, for what may legitimately be called 'reaction' (Ibidem, p. XII).

A novel based on a real-life argument

Whether or not Cecil was correct in his judgment and analysis of Gilbert's intellectual and religious development, Chesterton became involved in a heated argument over religion with the editor of *The Clarion* – Robert Blatchford. The verbal duel which started in 1903 and ended in 1904 was fought in their books and articles. Chesterton's *The Ball and the Cross* is said to have been made out of that argument. While Chesterton defended Christianity, Blatchford praised atheism, criticized the Bible, and promoted socialism. In addition to this, Blatchford was a committed proponent of scientism, evolutionism, and determinism. Chesterton's response to such a state of affairs was always made from a Christian perspective. He emphasized the fact that only Christianity could protect reality. Blatchford declared that his "object is not so much to help to destroy an obsolete religion, as to help to build up a better religion in its place" (Blatchford, 1904, p. 3).

Moreover, Chesterton was "fighting a battle against the advanced thought, the intellectual tone and temper, of his time. All the bright people belonged to a new agnostic orthodoxy; they professed a sincere, if confused, unbelief" (Dooley, 1986, p. 36). In his *Autobiography* he describes the period during which he started lecturing to different groups. He believed that the members of those groups were like-minded (Ibidem, p. 36):

that a Theosophical Society consisted of people who came together because they believed in theosophy, that an Ethical Society consisted of people who thought that ethics did not need to be supported by religion, and so on.

However, after some time he realized that he could find the same people in various groups. "There was little indication that they held the same belief in common – except that they all dissented from orthodoxy; they all as a matter of convention did not go to church" (Ibidem, p. 36).

Chesterton decided to express his opinion on this state of affairs and ridicule it in one of his novels entitled *The Ball and the Cross*. In his *Autobiography* he writes (Chesterton, 1936, p. 288):

I think the story called *The Ball and the Cross* had quite a good plot, about two men perpetually prevented by the police from fighting a duel about the collision of blasphemy and worship, or what all respectable people would call, "a mere difference about religion." I believe that the suggestion that the modern world is organised in relation to the most obvious and urgent of all questions, not so much to answer it wrongly, as to prevent it being answered at all.

Evan MacIvan, who is a young Scottish Highlander and a devout Roman Catholic, comes to London. When he notices a blasphemous statement about the Virgin Mary in the window of The Atheist magazine's office, he smashes the window and wants to fight the person who dared to make it. James Turnbull, a young Scottish Lowlander and the owner of the magazine who is a devout atheist, feels overjoyed with the fact that after so many years somebody showed interest in his criticism of the Bible. For over twenty years nobody cared about his opinions, and now somebody was taking him seriously. MacIvan challenges Turnbull to a duel. However, there is one problem. Since the duels are prohibited in modern England, especially the ones for religion, they have to avoid the police.

The world's attitude to religious beliefs and opinions can be observed when both MacIvan and Turnbull appear before the stipendiary magistrate, Mr. Vane. MacIvan expresses his opinion that Turnbull is God's adversary, and he is ordered to be quiet as it is undesirable to say such things in public. At the beginning the magistrate treats MacIvan's religious opinions rather humourously and trivially, but when MacIvan states his opinion repeatedly and says that Turnbull is his enemy because he blasphemed the Virgin Mary, the magistrate says angrily that MacIvan must be insane. The magistrate says: "But to talk in a public place about one's most sacred and private sentiments – well, I call it bad taste. (Slight applause.) I call it irreverent. I call it irreverent, and I'm not specially orthodox either," (Chesterton, 1909, p. 40) or:

I tell you, once and for all, my man, that I will not have you turning on any religious rant or cant here. Don't imagine that it will impress me. The most religious people are not those who talk about it. (Applause.) You answer the questions and do nothing else.

This state of affairs was commented on by Chesterton in his Autobiography: "Religious liberty might be supposed to mean that everybody is free to discuss religion. In practice it means that hardly anybody is allowed to mention it." (Chesterton, 1936, p. 238.). After paying a fine, MacIvan is set free, but he feels unhappy as "the whole modern world regarded his world as a bubble" (Chesterton, 1909, p. 46.). The modern world is simply indifferent to religious or atheistic opinions and perceives anybody willing to fight for their opinions and convictions as a madman.

A substantial part of the story is connected with the attempts of MacIvan and Turnbull to find a perfect and safe place to fight a duel. Not only do the police want to prevent them from fighting a duel over religious opinions, since it may reawaken people's interest in religion, but also many allegorical characters they meet while running away from the police. The modern world chases them, captures them, and then permits them to run away and to quarrel and fight again. The majority of people want to stop them because taking religion seriously complicates their perception of reality which, for the modern world, equates with something that is reasonable, inevitable, and relative. Finally, they find themselves locked in a mental hospital managed by Professor Lucifer. After some time they realize that the majority of the patients are the people they encountered during their escape through the countryside. Having enormous power and complete control over the world, Professor Lucifer tries to stop all interest in religion and therefore he makes sure that the whole story of the duel sounds like a fable so that people will not have any memory of it. He says, "The whole story of the MacIvan challenge," went on the Master, beaming at them all with a sinister benignity, "has been found to originate in the obsessions of a few pathological types, who are now all fortunately in our care"

(Ibidem, p. 392). MacIan claims that “England has turned itself into a lunatic asylum in order to prove us lunatics” (Ibidem, p. 379). The interesting thing that one can observe is the fact that MacIan, who is conservative and deeply religious, develops a real affection for his atheistic adversary Turnbull. The same attitude could be observed in the Chesterton-Blatchford controversy. Chesterton was able to respect his adversaries, and he was friendly towards them.

A lot of arguments that Chesterton used in the verbal duel with Blatchford are repeated by MacIan. He admits that the Church is not perfect, and he is of the opinion that “the Church in its earthly action has really touched morbid things – tortures and bleeding visions and blasts of extermination” (Ibidem, p. 379). MacIan continues and says (Ibidem, pp. 379-380):

I am the massacre of St. Bartholomew. I am the Inquisition of Spain. I do not say that we have never gone mad, but I say that we are fit to act as keepers to our enemies. Massacre is wicked even with a provocation, as in the Bartholomew. But your modern Nietzsche will tell you that massacre would be glorious without a provocation. Torture should be violently stopped, though the Church is doing it. But your modern Tolstoy will tell you that it ought not to be violently stopped whoever is doing it.

According to Dudley Barker, the final section of the book represents both the battle between good and evil in which evil is eventually defeated and a “symbolic creation of the authoritarian state of the twentieth century which, already by 1905, Chesterton perceived in the future, and of which he uttered this terrifying warning” (Barker, 1973, p. 176).

MacIan believes that the real question is whether the Church is madder than the world. He says (Chesterton, 1909, p. 380):

the world left to itself grows wilder than any creed... That is the only real question – whether the Church is really madder than the world. Let the rationalists run their own race, and let us see where they end. If the world has some healthy balance other than God, let the world find it. Does the world find it? Cut the world loose,” he cried with a savage gesture. “Does the world stand on its own end? Does it stand, or does it stagger?

A special significance should be attached to the beginning and the ending of the book. The story opens with a scene in which Professor Lucifer (one can view it as Chesterton’s attack on the intellectuals) is flying in his airship, and he is having an argument with Father Michael, an old monk from Bulgaria, about the superiority of rationalism and science over religion (Ibidem, pp. 4-5):

you know the truth, and the truth is this. The heavens are evil, the sky is evil, the stars are evil. This mere space, this mere quantity, terrifies a man more than tigers or the terrible plague. You know that since our science has spoken, the bottom has fallen out of the Universe. Now, heaven is the hopeless thing, more hopeless than any hell. Now, if there be any comfort for all your miserable progeny of morbid apes, it must be in the earth, underneath you, under the roots of the grass, in the place where hell was of old.

While flying over St. Paul's Cathedral, they are also arguing about the superiority of the ball over the cross. According to Professor Lucifer, the ball should be at the top of the cross (Ibidem, pp. 11-12):

the ball should be on top of the cross. The cross is a mere barbaric prop; the ball is perfection. The cross at its best is but the bitter tree of man's history; the ball is the rounded, the ripe and final fruit. And the fruit should be at the top of the tree, not at the bottom of it." "Oh! (...) so you think that in a rationalistic scheme of symbolism the ball should be on top of the cross?" "It sums up my whole allegory," said the professor. "Well, that is really very interesting, (...) because I think in that case you would see a most singular effect, an effect that has generally been achieved by all those able and powerful systems which rationalism, or the religion of the ball, has produced to lead or teach mankind. (...) "What are you talking about?" asked Lucifer. "What would happen?" "I mean it would fall down," said the monk, looking wistfully into the void.

Pointing at the ball Professor Lucifer says that it is the only symbol. "So fat. So satisfied. Not like that scraggy individual, stretching his arms in stark weariness" (Ibidem, pp. 9-10). He thinks that the shape of the cross and ball express his and Father Michael's philosophy best (Ibidem, pp. 9-10):

This globe is reasonable; that cross is unreasonable. It is a four-legged animal, with one leg longer than the others. The globe is inevitable. The cross is arbitrary. Above all the globe is at unity with itself; the cross is primarily and above all things at enmity with itself. The cross is the conflict of two hostile lines, of irreconcilable direction. That silent thing up there is essentially a collision, a crash, a struggle in stone. Pah! that sacred symbol of yours has actually given its name to a description of desperation and muddle. When we speak of men at once ignorant of each other and frustrated by each other, we say they are at cross-purposes. Away with the thing! The very shape of it is a contradiction in terms.

Father Michael responds to Professor Lucifer's attacks and tells a story about a man who became mad while trying to destroy every cross in the world. He thinks that "You begin by breaking up the Cross; but you end up by breaking up the habitable world." (Ibidem, p. 14). After he tells that story, Lucifer throws him out of his airship. The old monk survives as he catches one of the beams of the cross at the top of St. Paul's Cathedral. When Lucifer flies away, Father Michael descends slowly to the ground where he is a witness to an argument between MacIan and Turnbull, and then he is locked in a mental hospital.

The story ends with a scene in which MacIan and Turnbull try to rescue Father Michael from the burning hospital. Both MacIan and Turnbull are surprised that the old monk is singing and laughing while being locked in a burning cell. MacIan cries several times, "Father, come out of it and save us all!" (Ibidem, p. 399). After a while father Michael walks out of his cell and walks down a path surrounded by the flames. When everything seems hopeless and certain to be destroyed, Father Michael, who symbolizes the Church, intervenes and saves everyone. This situation has a significant influence on James Turnbull who becomes sceptical of atheism and falls down on his knees when Father Michael passes him. In the

final part of the story MacIan “looked vaguely about at the fire that was already fading, and there among the ashes lay two shining things that had survived the fire, his sword and Turnbull's, fallen haphazard in the pattern of a cross.” (Ibidem, p. 403). Father Michael's final act, when he remains cheerful, he laughs, sings, and saves everyone, may imply that despite its persecutions, the church always triumphs over the evil forces and bursts forth with greater renewed power; “reeling but erect,” as Chesterton writes in his *Orthodoxy*.

One can assume that Chesterton wanted to express his opinion on the modern world and its condition. For Chesterton the modern world tries to dispense with the cross, but it cannot do so. In fact, both the ball (which symbolizes perfection of rationalism, the natural world, self-sufficiency, science, and a perfect harmony) and the cross (which symbolizes faith, eternity, the best in England's heritage, and the meeting between this world and the next) need to remain; both are necessary for people. MacIan says that “There must be some round earth to plant the cross upon” (Ibidem, p. 382).

While being locked in the asylum, both MacIan and Turnbull have a dream which at the beginning may seem utopian. They are shown visions of the future each of them has desired. Through their dreams Chesterton wants to show that the modern culture needs both religion and rationalism, external inspiration and personal dogma. MacIan's dream presents the world in which the ball on St. Paul's Cathedral has become invisible, and the society has become theocratic and authoritarian. The cross, on the other hand, is erect. The emphasis is put on order and discipline which leads to the disappearance of justice; “discipline for the whole society is surely more important than justice to an individual” (Chesterton, 1909, p. 301). Christian Fascism has overpowered the society. MacIan witnesses a situation in which one of the police officers strikes an old grumbling man, and he becomes aware of the fact that his dream is from hell. He speaks to his friend, Turnbull, later and tells him that “we cannot trust the ball to be always a ball; we cannot trust reason to be reasonable. In the end the great terrestrial globe will go quite lop-sided, and only the cross will stand upright” (Ibidem, p. 382).

Turnbull's dream, which provides a contrast and a complement to MacIan's dream, presents the world in which the Cross is broken and “secular Socialism has grown into a police state similar to the Soviet Union under Stalin or to Communist China under Mao or under its present leaders” (Gardner, 1992, p. 42). Turnbull observes the revolution he has wished for. The ball is left secure. The society is no longer conservative, as in MacIan's dream, but it is controlled by the sceptics, intellectuals, and revolutionaries who want to eliminate the poor and underprivileged. Turnbull's dream presents the world of Satan in which human life and liberty are no longer treated as something sacred. Turnbull desires a violent social change which would begin the new progressive era. However, just like MacIan, he becomes aware of the fact that this is not what he wants, and he is unable to allow such act of injustice towards the poor.

Both MacIan and Turnbull, who are passionate about their ideas, recognize that if their fanatical fervent beliefs were followed by the society, it would lead to a dreadful tyranny and the loss of individual freedoms. Such state of affairs can only be avoided when the modern culture allows religious tolerance and the freedoms of democracy. They understand that the social order which is governed by religion, disconnected from the world, and the social order which is governed by secularism, disconnected from religion, are very similar and not necessarily good. The world needs both rationalism and faith. “Rationalism without faith goes round and round in circles, never escaping from the material cosmos” (Ibidem, p. 43). Despite the fact that MacIan's ideas are right and his enthusiasm is well-meaning, they are divorced from reason. Moreover, the way he wants to fight is inappropriate as well. He desires actual

blood as he wants to fight with Turnbull, and he eventually becomes aware that this is not the Christian way. When it comes to Turnbull's humanism, it is worthy of admiration yet it appears to have no solid basis.

While being locked in the mental hospital, MacIan and Turnbull symbolically occupy cells B and C. Wondering if there is cell A, they discover that it is occupied by the old Bulgarian monk. Father Michael is even more feared by the authorities than MacIan and Turnbull. One may assume that it is caused by the fact that his person symbolizes a fusion of Turnbull's humanism and MacIan's religious faith; he combines two separate qualities and ideas in one person without destroying them.

Levels of allegory and symbolism

One may interpret the novel in many different ways. The first possible level of allegory in *The Ball and the Cross* is that Chesterton wanted to reflect the conflict between the Catholic Church and the modern culture which is indifferent to religious convictions and Christian values as it is either too rational, too sceptical, or it is affected by the modern science and moral relativism symbolized by Professor Lucifer in the story. His cloven chin may suggest his divorce from God. Chesterton criticized his contemporaries for following progress blindly. He believed that "Men invent new ideals because they dare not attempt old ideals. They look forward with enthusiasm, because they are afraid to look back" (Chesterton, 1918, p. 34). For Chesterton looking back was connected with tradition and Christian values. He regarded Christianity as the only religion which may be described as sound. In addition to this, he was of the opinion that "the only practical means by which civilization could avoid disaster was to return to orthodox religion" (Dooley, 1986, p. 41). People do not want to embrace the Christian ideal as they find it too difficult and too restrictive.

The second level of allegory found in the novel may be connected with Chesterton's criticism of the modern culture for being "lukewarm" or Laodicean and indifferent to dogmas. People do not take a firm stand to say what they exactly believe in, and they do not have the courage of their convictions. They feel uncomfortable discussing religious views in public, and they simply try to find satisfactory substitutes for a powerful theism or atheism. Chesterton thought that when people stop believing in God, they start believing in anything and when God leaves, half-gods arrive. The modern culture and Christendom, just like London in the novel, are shrouded in a thick yellow fog of indifference which MacIan and Turnbull despise. Only conservative Catholics are ready to express their beliefs and defend them.

The mental hospital in *The Ball and the Cross* may represent the modern society enslaved by science and materialism. It is filled with all the people who were involved in the duel between MacIan and Turnbull. On the one hand, one may perceive all those locked in the asylum as the modern thinkers certain of their own beliefs and perceiving themselves as gods. They believe they found satisfactory alternatives to theism or atheism, and they do not want to accept Christianity. In the final part of the novel they are saved from the destruction by Father Michael who represents the Church. Due to the guidance and intervention of the Church, the society casts off its chains by revolution and faith in the rights of the common man. On the other hand, all those put in the asylum may represent that part of the society which decided to take MacIan and Turnbull's argument over religion seriously while the part which is outside the mental hospital may symbolize the people who are loyal to the secular world of science, progressiveness, and efficiency. Those who are kept in the asylum are treated as probably infected by MacIan and Turnbull's madness, and they possibly suffer from a serious disease of thinking for ones' self.

All in all, one may notice that despite the fact that both MacIan and Turnbull are honest and sincere in expressing their beliefs, Chesterton gives saliency to MacIan's religious fervor. However, he also wants to show that one cannot avoid rationalism at all costs as it may lead to disastrous consequences as presented in Turnbull's dream. Our culture must find the right balance between faith and rationalism, between external inspiration and personal dogma, and according to Chesterton, the proper balance can be maintained by making Christianity a part of contemporary life. There should be no shadings of in-between trends, beliefs, or alternatives to Christianity, and the modern culture should stop being indifferent to questions of real belief. He attempts to persuade people to fight for Christian truth over any idea or attitude which attempts either to reject it or accept it as one of many spiritual paths. The secular indifference to Christianity and the cross was something that Chesterton found difficult to accept. He was simply adverse to the spirit of indifference when eternal verities were in danger.

To summarize, if one remains indifferent or lukewarm, one may expect that it may lead to a great reduction of the members of the Church of God on earth "by the open desertion of the powers of the world" (Bishop Horsley, 1840, p. 53). One of the first signs of this open desertion will be visible in a professed indifference towards any specific form of Christianity on the pretext of universal toleration (Ibidem, p. 53). According to Bishop Horsley, this universal toleration will originate from "no true spirit of charity and forbearance, but from a design to undermine Christianity, by multiplying and encouraging sectaries" (Ibidem, p. 53). He believes that this sort of pretended toleration will overstep a just toleration, even among the various sects of Christians. An attitude of indifference to all will be adopted by governments instead of providing protection. "From the toleration of the most pestilent heresies, they will proceed to the toleration of Mahometanism, Atheism, and at last to a positive persecution of the truth of Christianity" (Ibidem, p. 53).

Bibliography

- Bishop Horsley 1840 cited in *Tracts for the Times* by Memebrs of the University of Oxford, Vol. 5. London.
- Blatchford, R. quoted by Thompson, A. (1904). In the Library. *The Clarion*, July 22.
- Chesterton, C. (1908). *G.K. Chesterton: A Criticism*. London: Alston Rivers Ltd.
- Chesterton, G.K. (1908). *Orthodoxy*. London: William Clowes and Sons Ltd.
- Chesterton, G.K. (1909). *The Ball and The Cross*, New York: John Lane Co.
- Chesterton, G.K. (1911). *The Ballad of The White Horse*. New York: John Lane Co.
- Chesterton, G.K. (1918). *What's Wrong With The World*. New York: Dodd, Mead and Company.
- Chesterton, G.K. (1936). *Autobiography*. London: Hutchinson & Co.
- Barker, D. (1973). *G.K. Chesterton: A Biography*. London.
- Dooley, D.J. (1986). The Ball With or Without the Cross. *The Chesterton Review*, 12(1).
- Gardner, M. (1992). Levels of Allegory in "The Ball and The Cross." *The Chesterton Review*, 18(1).
- Gilson, E. quoted by Clemens, C. (1939). *Chesterton as seen by his contemporaries*. Websters Groves: International Mark Twain Society.
- Horsley, S. (1840). quoted in *Tracts for the Times Vol. 5*. London: J.G.F. & J. Rivington.

Tomasz WIĄCEK
Uniwersytet Warszawski

DEUS EX MACHINA AS A MAIN PLOT DEVICE IN A TV ADAPTATION OF DOUGLAS ADAMS'S NOVEL *DIRK GENTLY'S HOLISTIC DETECTIVE AGENCY*

Summary

The use of *deus ex machina* in a narrative is considered a mark of uncreative writing, indicating the author's inability to provide a realistic and convincing resolution to his or her plot. Instead, *deus ex machina* introduces a convenient coincidence, a sudden intervention, or a character that moves the plot to its conclusion. However, the 2016 TV series titled *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* seems to predominantly depend on this plot device, turning it into the main form in which the plot progresses. The main protagonists are being constantly rescued, assisted, interrupted, or inspired by suddenly appearing characters, objects, or coincidence, thus moving the plot forward. Therefore, by purposefully appearing in such abundance, *deus ex machina* suddenly becomes a main plot device on which the entire idea of the story is based. This paper is aimed at analyzing the idea of utilizing the *deus ex machina* as a main plot device in a TV adaptation of Douglas Adams's novel, as well as its relation to standard ideas concerning plot and character development.

Streszczenie

Motyw *deus ex machina* wprowadza do utworu narracyjnego element dogodnego zwrotu akcji w formie zdarzenia losowego lub postaci, które pozwalają na dalszy rozwój fabuły, co w efekcie może być uznane za świadectwo braku umiejętności przedstawienia realistycznego i przekonującego sposobu rozwiązania akcji i zawiązanych na potrzeby fabuły konfliktów. Jednakże serial telewizyjny z 2016 roku pt. *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* zdaje się świadomie i z premedytacją wykorzystywać tę technikę. W serialu główni bohaterowie są nieustannie wybawiani z różnych opresji, inspirowani do dalszego działania lub oferowana jest im pomoc ze strony przypadkowo pojawiających się postaci, nagle odnajdywanych przedmiotów lub fantastycznych zbiegów okoliczności, które pozwalają rozwiązywać konflikty, perypetie i napotykanne problemy. W konsekwencji, przez celowe nasycenie akcji tego typu wydarzeniami, *deus ex machina* z nierealistycznego przypadku zamienia się w główny element motoryczny rozwoju akcji i motyw przewodni serialu. Celem artykułu jest, na przykładzie telewizyjnej adaptacji powieści Douglasa Adamsa, analiza koncepcji wykorzystania motywu *deus ex machina* jako głównego elementu rozwoju akcji, a także odniesienie jej do standardowej koncepcji rozwoju fabuły oraz postaci w utworze narracyjnym.

Dirk Gently's Holistic Detective Agency is a two season TV show produced by BBC America in 2016 and 2017. It is based on the main character, a 'holistic' detective Dirk Gently, from the two novels by Douglas Adams, *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* (1987) and *The Long Dark Tea-Time of the Soul* (1988). The term 'holistic' introduces in the novel, as well as in the show, the idea of "ultimate interconnectedness of things," which means that every event is connected somehow with every other and any other event, no matter how remote or unrelated they are (Todd, 2016). This rather euphemistic description of chaos with implied ultimate order also describes Dirk's method of detection, which, after him taking in the show a case of a missing person, comes down to doing whatever he feels like doing at the time, and, in the end, realising that everything he has done or experienced, no matter how insignificant or coincidental, ultimately allowed him to solve the case. While occasional coincidental solution to an element of the plot is not unusual, especially in productions involving paranormal or sci-fi setting, the *deus ex machina* (DEM), in *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* seems to be not only a form of a plot's resolution, but also a main device used to move the plot forward altogether.

To illustrate this let us look at a couple of scenes from the show's first episode. A young man named Todd, a hotel bellboy who returned from a very bad day at work, stands in his kitchen in a shabby, first floor apartment of a three storey building, unaware that he is being observed by two men from a van parked in the street opposite to his kitchen window. The men, one in his mid sixties, the other in his mid twenties, seem to be members of some secret government agency. The older man observes Todd through his binoculars, the younger uses a scope attached to a silenced sniper rifle, and he is apparently eager to take the shot. When the older man, who seems to be in charge of the operation, orders him to stand down, he acknowledges and pulls the trigger. The bullet, however, misses Todd, who a second before decided to bend over, and hits the chandelier instead, ricochets up, penetrates the ceiling, enters the eerily lit bedroom of the apartment upstairs, and ends its course in the head of a bald, ominously tattooed man who, armed with a butcher's knife, was about to murder a young woman, gagged and tied to a bed (Todd, 2016).

Meanwhile, a woman stops at a remote gas station. Her car is rusty and bumped in numerous places, her clothes are torn and stained, and her personal hygiene is in terrible state of neglect. The woman walks inside the store, and impassively acknowledges the body of the cashier and his bloody headwound. When she reaches for some candy, the first robber appears and points his gun at her, but the woman, still occupied with the candy, takes the gun from the man without effort and shoots him dead almost without looking. When she leaves the store, carrying candy and a revolver, the second armed robber runs out and is shot dead in a similarly nonchalant fashion. The woman's name is Bart, she is a 'holistic assassin', which means that she kills everyone she meets, and somehow the universe makes sure that she always meets the right person (Todd, 2016).

For a show that assumes the premise of a detective story, there seems to be very little traditional detection in such plot development, which is in strict violation of all the main rules for creating such fiction, as devised, e.g., by Ronald Knox in his "Detective Story Decalogue" (1947), or van Dine in his own set of twenty rules (1947), not to mention the rather comic, but still quite insightful "The Detection Club Oath" (Haycraft, 1947). All these sets of guides emphasize that a detective must use logic and deduction to identify the culprit and expose the details of the crime. According to van Dine, it could not have been "accident or coincidence or unmotivated confession" and "the method of murder, and the means of detecting it, must be rational and scientific" (1947, pp. 190-191). Knox adds his second 'commandment' that "all supernatural agencies are ruled out" in the process of detection (1947, p. 194). Furthermore, Knox states that "no accident must ever help the detective" (1947, p. 195) which is even more underlined in the "Detection Club Oath", which makes the future writer exclude any "Divine Revelation, Feminine Intuition, Mumbo-Jumbo, Jiggery-Pokery, Coincidence or Act of God" (Haycraft, 1947, p. 198). However, the proposed interconnectedness of all things in the show, while depends strongly on utilizing helpful coincidence, in terms of plot development appears to be one huge series of *deus ex machina* moments, which not only violates the main principles of detective fiction rooted in probability and rationalism, but most importantly the main ideas of realistic fiction and rules of plot development. With nothing but coincidence at play, initially the realism of the plot appears to be seriously jeopardized and the protagonists of the show risk becoming its passive, not active participants, even though the places they visit, the things they do, and the people they meet are in some coincidental way connected with the development of the plot.

Deus ex machina is a Latin translation from Greek which literally means 'a god from a machine' and originally described a theatrical convention in ancient Greek tragedy, where

a character who played a god was first picked up behind the *skene*, lifted and then lowered down on the stage by means of a mechanical device, usually a crane, thus imitating a divine intervention (Rehm, 2005). Its main function was to resolve the main conflict within the plot and thus conclude the tragedy. The standard example of such a technique can be seen in *Medea* by Euripides – who used DEM far more extensively than any other tragedian at his time – when Helios appears by the end of the play and takes Medea away (Appleton, 1920; Rehm, 2005).

In more modern theatrical productions, as well as in literature and cinema, this term describes a plot device which introduces any sudden, unexpected, unforeseen and beneficial for the protagonists event, which provides a solution to an encountered problem or conflict (*Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, 2000). It can be done similarly to the ancient Greek theatre by means of supernatural intervention, but in great majority DEM is either a sudden introduction of a previously unknown character who solves the conflict, or a contrived event that in some way benefits the characters. In an adventure story it could be a character who, out of nowhere and without notice, comes to the rescue, while in a detective novel it could be a sudden introduction of a previously unmentioned crucial witness, fact, or a character. Most importantly, it is an element that neither derives from the plot nor is a logical result of the characters' previous actions, but occurs without rational cause and in some way helps the characters in the time of need.

This device faced criticism at the very dawn of its existence. Aristotle in *Poetics* argued that the resolution of the plot should be a natural development of the witnessed events and characters' actions or inaction, not through unnatural intervention of improbable external forces (1902, pp. 55-57):

The person of a given character should speak or act in a given way, by the rule either of necessity or of probability; just as this event should follow that by necessary or probable sequence. It is therefore evident that the unravelling of the plot, no less than the complication, must arise out of the plot itself, it must not be brought about by the *Deus ex Machina* – as in the *Medea*, or in the Return of the Greeks in the *Iliad*.... Within the action there must be nothing irrational. If the irrational cannot be excluded, it should be outside the scope of the tragedy.

Horace in his poem *Ars Poetica* also criticised DEM and its divine characteristics and warned that no God “should ... intervene unless a knot show up that is worthy of such liberator” (Hardison et.al., 1995, p. 13), thus allowing the use of the device, but only in situations that are hopeless enough to justify such improbable intervention. This ancient criticism resulted in perceiving DEM by later Renaissance scholars as a consequence of the author's decisions and a certain way “to get shambles of a silly plot off stage so that the Greeks might go home,” which signified characteristics of unskilled writing (Weales, 1952, p. 203; Rehm, 2005). Nietzsche's argument is similar to that from Aristotle's *Poetics*, and most prevailing nowadays as it refers to the current form in which DEM is used in a narrative, reasoning against the use of DEM as a form of solving a real problem by unrealistic means, and that the resolution should be a natural development of events, uninfluenced by previously unknown and unmentioned factors (2000).

For the plot development in typical modern literature and other types of narratives, DEM as a beneficial coincidence poses two major problems. First, it destroys the realism of the conflict which, after being convincingly developed, through the introduction of the coincidence ends in a hardly believable fashion. While coincidences and happy accidents do occur in reality, fiction focused on realistic characters and their close to life problems should rather depict close to life solutions. As a result, the recipient, who could relate the witnessed events to his or her life, may no longer consider the story believable but, in essence, fictitious and incredible, thus changing fiction, which aims, after Aristotle, to imitate reality, into a fairy tale providing no significant life lesson (Aristotle, 1902). Most importantly, however, since Aristotle stated in *Poetics* that what happens in a story happens because of its characters' actions, decisions, willingness or unwillingness to act, DEM ultimately deprives the characters of the possibility to be a moving force in the story (Aristotle, 1902). Moreover, in a realistically woven narrative, these individual actions and decisions contribute to the characters' development, and taking away this possibility hinders their growth and change and causing them to remain flat, undeveloped and ultimately stagnant.

The way in which the show utilizes *deus ex machina* as a form of plot development can be represented by two characters. The first is Dirk Gently himself, who as a holistic detective in this sci-fi paranormal TV show has an improbable ability of being a catalyst of such *deus ex* moments. He is a detective who, contrary to every rule created by Knox or van Dine, does not look for clues, does not analyze evidence and, to put it mildly, hardly possesses a superior intellect and ability to observe details as it could have been seen in the characters from the Golden Age of Detective Fiction. Instead, he lets the clues find him, wanders about following his current impulses and stumbles upon clues which, hardly analyzed, allow him to even more accidentally stumble upon even more clues. This is presented already in the first episode when, unawares, he almost runs over the main villain of the story (Todd, 2016). In Dirk's surrounding such coincidences and events that are theoretically unconnected, but in certain way help his case, occur on a regular basis. Furthermore, Dirk's ability seems to affect other people in his immediate surrounding with the same holism, or the so-called "interconnectedness of things," as it happened with the early mentioned Todd and the girl tied to the bed, whom we later learn to have been conducting her own investigation (Todd, 2016).

The second character that utilizes the *deus ex machina* is Bart, the holistic assassin. However, unlike Dirk who consciously in some way wants to become a part of developing events by accepting the cases, she is ultimately passive, and wanders with a sole purpose determined by the will of the cosmos of killing certain individuals, and in order to achieve that, she is subject to acts of incredible coincidence. Whenever Bart is in danger or in need of something, the universe would not let her be killed or harmed in any way. When Bart is captured, and she has to free herself, the doors open due to some mechanical problems and the guards happen to look the other way when she passes. When she is aimed at, the guns fail to fire or the shooters miss, and she is even unable to harm herself as every time she aims at herself the bullet turns out to be a misfire as well. To her, however, it all seems normal. Her car turns off when she is supposed to stop, and turns on when she must go further, and apparently she has never assassinated a person she should not have (Todd, 2016).

In modern fiction, especially in motion pictures, the viewer assumes that what he sees is real for the time of the experience. This assumption is possible either through existing similarities between the real world and the depicted world, such as familiar feelings, everyday experiences, social situations, or through knowledge of rules that govern the world of the given cinematic

genre (Lewicki, 2007). Those are especially seen in perceiving science fiction or fantasy worlds which, despite depicting, e.g., legendary creatures or non-existent technology, are treated as real, since the viewer is able to assume that the events, though impossible, appear credible through his or her knowledge of similar events in other works of fiction (Lewicki, 2007). In this regard, Todd's problems with paying rent on time, having a dead-end job, or trying to make ends meet in order to take care of his sick family members make his world realistic to the viewer, despite its paranormal elements.

However, while these real problems, as perceived by the viewers, demand real solutions reached by the characters, *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* provides said solutions in great majority through a series of DEM moments which are a constant presence that seem to substitute a standard form of resolving the conflicts and problems encountered by the characters. When the characters hit the proverbial wall in their investigation which should test their investigative skills, encounter a seemingly unsolvable problem to which they should find a brilliant solution, or simply wander off in a belief that all that could have been done was done and find alternative solution on their own, they are subjected to a series of unusual, coincidental, yet physically possible events (i.e. not breaking the laws of the physical world), which allow them and the story to proceed. As a result, it is the DEM, not character's actions resulting from previous developments, that moves the plot forward.

As for the character development, this abundance of coincidental events makes neither Dirk, nor Bart, but also those affected by being in their vicinity, like Dirk's unwilling assistant Todd or the earlier mentioned girl tied to a bed, conscious motivators of their actions, turning them from active characters in a traditional sense to passive receivers of coincidences. For example, the resolution of a conflict between Todd and Dorian, his substance abusing landlord with anger management problems to whom he owes rent, is uninitiated by Todd, unexpected and based on coincidence. After Todd had his flat demolished by a group of strangers, Dorian, alarmed by the noises, enters Todd's apartment waving his gun. Shocked and infuriated by destruction of his property, he decides to shoot Todd for all the grievances he experienced from him. When he is about to pull the trigger the microwave dings, which makes Dorian startle and shoot at it, but the bullet ricochets into a radiator on the wall, and once again back into Dorian's forehead, killing him instantly (Todd, 2016). This conflict has been built through the entire episode, first with Dorian destroying Todd's car while loudly demanding to pay the due rent, and shouting at him every time he sees Todd. However, Todd never manages to resolve it on his own, as it is resolved for him due to unusual influence of Dirk's holisticity and sudden coincidence. As a result, the death of his landlord does not affect Todd, evokes no sense of realization coming from that resolved conflict. While this resolution does seem to affect the plot, as it introduces new elements for its development, e.g. two new characters as well as making Todd not only without a job and broke, but also homeless, from the traditional point of view of the character development, Todd remains unchanged. His calamities, however, are resolved once again when at the end of the episode, suddenly, out of the blue, he wins the lottery (Todd, 2016).

Both characters, Bart and Dirk, and at one point eventually Todd, express the fatalistic idea of having no control of their fate. Though their attitudes might differ, as Bart unquestionably accepts her fate and simply lives on killing everyone she feels like killing and allows the universe to take care of the rest, while Dirk is more conscious of his situation and its reasons, both accept the fact that it is the world that controls them and their actions, not the other way around. While DEM theoretically excludes the traditional possibility of character development

due to lack of progress and growth through process of decision-making, taking action, and experiencing results of those actions, in the show it seems that DEM allows the characters, through involuntary inaction, to grow and develop a new understanding of the control they have, or lack of it, over their own lives. Dirk and Bart have that knowledge, while Todd and others for whom such state is a novelty are in process of gaining this realization exactly through constant experience of DEM moments. As a result, the role and development of the main characters in this peculiar form of plot development changes from traditional moving force which pushes the plot forwards and develops through experiencing the consequences, to a passive receiver who, through constant experiencing one's inaction, steadily develops to eventually allow oneself to be controlled by the holistic idea of interconnectedness.

As a result, *deus ex machina* and the two main problems associated with its use, the unrealistic solutions to conflicts and encountered problems as well as thwarted character development, seem to be turned into elements the show utilizes instead of standard plot development techniques. The sheer volume of coincidence that occur in the show paradoxically does not destroy the suspension of disbelief, as they are hardly of supernatural character and seem to fit within the rules governing that world. Additionally, the characters do seem to develop despite their unwilling inaction, and as their acceptance for the will of the universe grows with each experienced coincidence, it adds more relevance to the plot and the story, imbuing it with a deeper meaning. Rehm in his book on Greek tragedy states that *deus ex machina* "allows the playwright to probe the relationship between humans and their gods" (2005, p. 70). In this case, the feeling is similar. The ideas of interconnectedness and holism presented in the show, supported by vague references to quantum mechanics, seem to express a certain modern version of ancient fatalism, representing a part of one's belief in the machinations of the universe. In *Dirk Gently* the universe has total control of the characters' fate and in this way it resembles the ancient concept of life controlled by the gods, but in this case it manifests itself without supernatural acts and breaking the suspension of disbelief, since the role of a supernatural being lowered down on a stage to resolve a conflict was replaced by a lucky coincidence, *deus ex machina*, such as, e.g. a conveniently ricocheting bullet.

Bibliography

- Appleton, R.B. (1920). The Deus ex Machina in Euripides. *The Classical Review*, 34.1/2, 10-14.
- Aristotle. (1902). *The Poetics of Aristotle*. S.H. Butcher (ed.). New York: The Macmillan co.
- van Dine, S.S. (1947). Twenty Rules for Writing Detective Stories. In: H. Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story* (pp. 189-193). New York: Grossnet & Dunlap.
- Hardison, O.B., Golden, L. (1995). *Horace for Students of Literature: The 'Ars Poetica' and Its Tradition*. Gainesville, Fla: University Press of Florida.
- Haycraft, H. (ed.). (1947). The Detection Club Oath. In: H. Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story* (pp. 197-199). New York: Grossnet & Dunlap.
- Knox, R.A. (1947). Detective Story Decalogue. In: H. Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story* (pp. 194-196). New York: Grossnet & Dunlap.
- Lewicki, A. (2007). *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* (10th edition) (2000). Springfield, MA: Merriam-Webster, Incorporated.
- Nietzsche, F.W. (2000). *The Birth of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Rehm, R. (2005). *Greek Tragic Theatre*. New York: Routledge,.
- Todd, K. (Producer). (2016). *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* [Television Series]. USA: BBC America.
- Weales, G. (1952). The Police Revolver as *Deus ex Machina*. *The Quarterly of Film Radio and Television*, 7.2, 203-209.

Grzegorz Adam ZIĘTALA

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu

КУЛЬТУРНЫЕ СИМВОЛЫ РОССИИ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В НЕЙМИНГЕ БРЕНДОВ РОССИЙСКИХ КОМПАНИЙ И ИЗДЕЛИЙ

Резюме

В данном исследовании представлены бренды компаний и изделий, которые содержат в своем наименовании слова-культурные символы России: «береза», «зима», «медведь», «чебурашка», «гармонь», «балалайка», «самовар», «кремль», «матрешка», «тройка», «спутник».

Исследуя ресурсы сети Интернет нами было найдено 266 компаний и 55 брендов изделий, которые содержат в своем наименовании вышеуказанные слова.

Streszczenie

W danym badaniu przedstawiono marki firm i wyrobów, które zawierają w swojej nazwie słowa-symbole kulturowe Rosji: „brzoza”, „zima”, „niedźwiedź”, „Czaburaska”, „harmonia”, „bałajka”, „samowar”, „kreml”, „matrioszka”, „trojka”, „sputnik”.

Badając zasoby Internetu, znaleźliśmy 266 firm i 55 marek wyrobów, które w swojej nazwie zawierają ww. słowa.

Введение

Каждая страна имеет свои символы, которые выделяют ее из множества других стран. Символ, это «то, что служит условным знаком какого-нибудь понятия, чего-нибудь отвлеченного. Голубь – символ мира, якорь – символ надежды» (Ожегов, 1987, с. 623). Е. Сикирич, ссылаясь на «Словарь символов» Ж. Шевале, пишет: «все, что составляет культуру человека, на своем пути встречается с символами. (...) Мало сказать, что мы живем в мире символов, – мир символов живет в нас». Она правильно замечает, что «они сопровождают нас во сне и наяву, в общении и взаимоотношениях, в познании и творчестве (...)». Символы – это не просто язык, которым пользуется душа человека, для того, чтобы понять и выразить свои богатые, многогранные состояния. Это целый удивительный мир, загадочная сокровищница духовной культуры человечества, в которой заключены не только вся мудрость поколений, но и еще не раскрытые таинства существования человека, природы, Вселенной» (Сикирич, 2011).

Говоря о символах России, обычно, мы имеем в виду государственный флаг, гимн, герб. Кроме официальных символов существуют такие, которые отражают ее культуру и свидетельствуют о специфике жизни народа, ценностях, быту. Когда называем США, нам приходят в голову Статуя Свободы, Голливуд, гамбургеры, Париж – Эйфелева башня, Швейцария – сыр. Для каждого русского с Родиной ассоциируются такие слова, как: «береза», «зима», «медведь», «чебурашка», «гармонь», «балалайка», «самовар», «кремль», «матрешка», «тройка» и др. С этими словами ассоциируется также сама Россия многим иностранцам.

Актуальность данной темы вызвана интересом к бизнесу, развитию коммерческих отношений между странами. Ежедневно мы встречаемся с названиями брендов и компаний покупая товары, смотря телевизор и читая газеты или просматривая Интернет.

Поэтому нам кажется целесообразным указать частотность использования определенных слов-символов русской культуры, которые использованы в наименованиях брендов и компаний. Это и является целью исследования.

В данной статье предметом исследования являются такие компании и изделия, которые имеют в своих наименованиях данные слова-культурные символы России и ее народа.

Это, конечно, не все культурные символы - мы ограничиваемся только данными выше словами. Тем временем, существуют разные списки культурных символов, напр. К. Мильчин (2014) называет следующие слова: «Чебурашка», «водка», «Автомат Калашникова», «медведь», «балалайка», «русская зима», «русский цирк», «русский роман», «спутник», «Гагарин», «казак». На сайте мэра Москвы в качестве культурного символа отмечается также Большой театр (*Культурный символ...*, 2016).

В данном исследовании невозможно было учесть все эти символы, поэтому мы ограничились лишь одиннадцатью словами: «береза», «зима», «медведь», «чебурашка», «гармонь», «балалайка», «самовар», «кремль», «матрешка», «тройка», «спутник».

Метод исследования – это поиск в сети Интернет компаний и брендов, которые содержат в своем наименовании слова-символы.

Вначале дается наименование слова, которое является культурным символом, а дальше наименование компании, город в котором она находится, краткая информация на тему деятельности компании и сайт компании или другой источник информации.

Кроме компаний даются наименования брендов изделий с этими словами, описание данного бренда.

В общем нами было найдено 266 компаний и 55 брендов изделий, которые содержат в своем наименовании слова-культурные символы России.

1. Балалайка

Балалайка – это русский народный щипковый инструмент. Существуют две версии происхождения названия: по одной из версий она тюркского происхождения, так как «бала» по тюркски означает «дитя»; по другой версии название связывают с манерой игры на балалайке. Его определяли, как «балаканье», «балагурство», «балабожество», «бренчание». Первые письменные упоминания о балалайке датированы концом XVII века. Мастерили крестьяне такое произведение искусства из любых подручных материалов. На севере это были долбленные деревянные ковши с жильными струнами. Считается, что первые балалайки имели круглую форму. Затем лопатообразную. Постепенно выработалась треугольная форма. Народные умельцы изготавливали балалайки из дерева без единого гвоздя. Триумф в XVIII, сменяется почти полным забвением в XIX веке. Балалайка умирала. Из небытия воскресил ее дворянин, большой энтузиаст Василий Андреев. Он решил модернизировать инструмент. Андреев нашел мастеров, добился обучению игре и создал свой ансамбль. В 1888 году ансамбль впервые выступил под руководством Андреева в Петербурге, в зале Кредитного собрания, уже на усовершенствованных им балалайках. Таким образом, балалайка стала не только народным, но и концертным инструментом, а из примитивной бренчалки балалайка постепенно превратилась в красивый профессиональный инструмент (*История...*, 2018).

Образ балалайки появляется в русской живописи, напр.: Бурлюк Давид «Пара с балалайкой», Осипов Сергей «Натюрморт с полосатым ковром», «Натюрморт с балалайкой и маленькой полочкой», Цап Владислав «Тум-балалайка», «Свидание», Лагутин Петр «Балалайка», Харинова Елена «Натюрморт с балалайкой».

Компании, которые в своем наименовании использовали слово «балалайка», это:

[1.1.]. ООО «Балалайка», г. Москва, консультирование по вопросам коммерческой деятельности и управления; деятельность, связанная с использованием вычислительной техники и информационных технологий; деятельность по письменному и устному переводу. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-balalayka%5b3%5d/#>

[1.2.]. ООО «Балалайка», г. Санкт-Петербург, розничная торговля техническими носителями информации (с записями и без записей); предоставление прочих услуг. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-balalayka%5b2%5d/#modal>

[1.3.]. ООО «Балалайка», г. Красноярск, торговля розничная непродовольственными товарами, компьютерами, периферийными устройствами к ним и программным обеспечением в специализированных магазинах, офисными машинами и оборудованием в специализированных магазинах, аудио- и видеотехникой в специализированных магазинах. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-balalayka%5b1%5d/#modal>

[1.4.]. ООО «Балалайка.ру», г. Екатеринбург, разработка компьютерного программного обеспечения. Источник информации: <https://focus.kontur.ru/entity?query=1126670033698>

[1.5.]. ООО «Балалайка Тревл», г. Москва, туристическое агентство. Источник информации: <https://moscow.orgdir.ru/balayka-trevel-gazetnyy-pereulok-c70000001026169910/>

[1.6.]. ООО «Балалайка», г. Москва, поиск клиентов и управление партнерами в Италии, переводы с/на итальянский язык, онлайн продвижение в Италии и других странах Европы. Сайт компании: <http://www.balalaika-bs.com/uslugi/>

[1.7.]. ООО «Фроузен Балалайка», г. Москва, деятельность ресторанов и услуги по доставке продуктов питания. Источник информации: <https://ruscifra.ru/company/603362/>

[1.8.]. ООО «Балалайка», г. Нижний-Новгород, реализация аксессуаров для мобильных устройств. Источник информации: <https://nn.rabota.ru/company/balalajka/>

Бренды изделий, в наименовании которых использовано слово «балалайка», это:

[1.9.]. «Народная Балалайка» – набор шоколадных конфет. Производитель: ООО «Гранд шоколад», г. Москва. Сайт компании: <http://grand-chocolate.ru/>

[1.10.]. «Балалайка» – удочка зимняя. Производитель: Компания «Барс», г. Архангельск. Сайт компании и бренда: https://bars.su/catalog/udilishcha_1/udochka_zimnyaya_balalayka_oranzhevaya/

2. Гармонь

Гармонь (разговорное – гармошка) – язычковый клавишно-пневматический музыкальный инструмент. Согласно исследованиям искусствоведа Мирека, первая гармонь появилась в Санкт-Петербурге в 1783 году стараниями чешского органного мастера Франтишека Киршника. Огромную роль сыграла гармонь во время войны. В конце лета 1941 года на фронт, для поднятия боевого духа советских солдат, было отправлено около 12 000 гармоней, а осенью того же года – уже более 60 000.

Русские гармони делятся на два вида по типу извлечения звука: во-первых, гармони, у которых при растяжении и сжатии мехов каждая кнопка при нажатии даёт звук одной и той же высоты, и, во-вторых, гармони, у которых высота звука меняется в зависимости от направления движения мехов. К первому типу относятся

такие гармони как «ливенка», «русская венка», «хромка» (самая распространённая в наше время). Ко второму типу – «тальянка», «черепанка», «тульская», «вятская»¹.

Гармонь играла огромную роль во время войны: В директиве №220 Главного политуправления Красной Армии говорилось: «Русская песня, гармонь, пляска – друзья бойца. Они сплывают людей, помогают легче переносить тяготы боевой жизни, поднимают боеспособность и формируют настроение личного состава. В каждой роте надо иметь запевал, гармонистов и гармонию». Кстати, в первые месяцы войны трёхрядок явно было недостаточно – всего около семидесяти тысяч. Вот почему в Тулу и Шую шли письма с таким призывом: «Дайте солдатам гармонию! С песней воевать легче!». Существовал даже лозунг «В каждую роту – гармонь!» (*Гармошка на...*, 2015).

Гармонь описана в таких произведениях литературы, как, Александр Макушев, «Расскажи, гармонь», Георгий Жуков «Воспоминания и размышления», Александр Жаров «Гармонь».

Образ гармони появляется у художников, напр.: Александр Кержнер «Деревенское знакомство», Федот Сычков «Праздник», Сергей Гавриляченко «Песня», Юрий Абисалов «Песня друзей», Василий Гурин «Весеннее гуляние на Днепре», Евграф Пайманов «Зимний праздник», Борис Крылов «Играй, гармонь», Владимир Комаревцев «Гармонист», Александр Зиновьев «Баянист и девушка», Григорий Орлов «Музыкант».

Компании, которые в своем наименовании использовали слово «гармонь», это:

[2.1.]. «Тульская гармонь», г. Тула, фабрика по производству баянов и гармоней. Сайт компании: <http://www.harmonica-tula.ru/>

[2.2.]. ОАО «Шуйская гармонь», г. Шуя Ивановской обл., одно из немногих предприятий России по выпуску язычковых музыкальных инструментов, которое производит гармони и баяны с устоявшимися традиционными отличительными особенностями характерными для «шуйского промысла»: тембром звука, внешним видом корпуса с изяществом рисунков, сеток, росписью лицевых поверхностей корпуса и инкрустацией. Сайт компании: <http://accordions37.ru/>

[2.3.]. ООО «Гармонь-Раис», г. Санкт-Петербург, аренда и управление собственным или арендованным нежилым недвижимым имуществом и др. Источник информации: <http://www.list-org.com/company/5685902>

[2.4.]. ООО Клуб «Гармонь», г. Челябинск, издание книг, брошюр, рекламных буклетов и аналогичных изданий, включая издание словарей и энциклопедий, в том числе для слепых, в печатном виде. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/7451243859/745101001>

Нами был найден лишь один бренд, в наименовании которого использовано слово «гармошка»:

[2.5.]. Складная система «Гармошка» – складная система с фурнитурой Roto Patio Fold. Производитель: Завод «Аркадия», г. Санкт-Петербург. Сайт компании: <https://arkadia-okna.ru/>

¹ Источник: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Гармонь>.

3. Береза

Береза – «лиственное дерево с белой корой и сердцевидными листьями» (Ожегов, 1987, с. 40). Береза – это самое светлое дерево русского леса. У славян береза, если она росла рядом с домом, непременно считалась семейной берегиней. Да и сама языческая богиня Берегиня, по преданиям, принимала облик белоствольного дерева. Береза является символом весны, чистоты и света. Берестяные грамоты стали бесценными историческими документами. О березе писали стихи и слагали песни.

Береза – священное дерево языческой Руси. На рубеже весны и лета, по поверьям, в ветвях плакучих берез прятались русалки (*Русская береза...*, 2013-2018).

Дерево отражено в русском фольклоре, языческих обычаях дохристианской России и народных промыслах. Она очень долго была основным материалом для деревянных изделий. В XX веке она стала основным символом Родины для эмигрантов, вынужденных покинуть Россию в связи с революцией и иными социальными потрясениями. Иногда человеку, переезжающему из страны, могут сказать «Не будешь скучать по родным березкам?». Летом из березы делают веники для русской бани. Париться с ними полезно для здоровья. Сок березы очень вкусный. полезный. Березовые почки так же являются лечебными.

Береза у древних славян была не только символом плодородия, но и надежным оберегом от злых духов. Березовые ветки оставляли на чердаке или клали под крышу дома, чтобы предотвратить попадание молнии. В огороде и в поле березовые ветки отпугивали грызунов и птиц. Воткнутые перед дверями хлева или сарая ветки ограждали домашний скот от нечистой силы и ведьм. Даже традиционный в русской бане березовый веник в древности символизировал очищение и исцеление.

Березе посвящены многие песни, стихотворения, пословицы, картины.

Среди стихотворений, в которых воспевается русская береза, можно назвать следующие: «Береза» Сергея Есенина, «Печальная береза» Афанасия Фета, «Березы» Николая Рубцова, «Березка» Александра Прокофьева.

Береза представлена на многих картинах русских художников, напр.: «Березовая роща» Архипа Куинджи «Березовая роща» Исаака Левитана, «Ручей в березовом лесу», «Березовый лес», «Березовая роща» Ивана Шишкина, «Старые березы» Ефима Волкова, «Ранняя весна. Берёзы у реки» Алексея Саврасова, «Берёзы в Краснополье», Андрея Мильникова, «Берёзовая аллея. Старая дорога, ведущая в Петровское» Бориса Козмина и многие другие.

Компании, которые в своем наименовании использовали слова «береза» и «березка», это:

[3.1.]. ООО «Русская береза», г. Вологда, торговля оптовая древесным сырьем и необработанными лесоматериалами. Источник информации: <http://www.list-org.com/company/2482139>

[3.2.]. ООО «Русская береза», г. Екатеринбург, торговля оптовая лесоматериалами, строительными материалами и санитарно-техническим оборудованием. Источник информации: <https://info.1cont.ru/contragent/ooo-russkaja-berjoza/#modal>

[3.3.]. Производственная компания ООО «Русская береза», г. Курган, торговля оптовая древесным сырьем и необработанными лесоматериалами. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/4501165339/450101001>

[3.4.]. ООО «Русская береза», г. Калининград, лесоводство и прочая лесохозяйственная деятельность. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/3906132266/390601001>

[3.5.]. ООО «Русская береза», г. Санкт-Петербург, переработка необрезной и обрезной доски из березы. Источник информации: [http://www.lesprom.com/ru/members/ Русская_Береза_18411/](http://www.lesprom.com/ru/members/Русская_Береза_18411/)

[3.6.]. ООО «Русская береза», г. Москва, производство дров березовых колотых естественной влажности. Источник информации: <http://www.metaprom.ru/companies/id10259-russkaya-bereza-ooo>

[3.7.]. ООО «Береза», г. Орск, хлебопекарня. Сайт компании <http://bereza56.ru/>

[3.8.]. ООО «Береза, г. Чебоксары, производство корпусной мебели. Источник информации: <https://cheb.ru/mebel/bereza30m.html>

[3.9.]. «Береза», ритуальная фирма, с. Смоленщина, Иркутская обл., организация похорон. Сайт фирмы: <http://bereza-irk.ru/>

[3.10.]. ООО «Береза, г. Невинномысск, Ставропольский край, торговля розничная скобяными изделиями в специализированных магазинах. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/2631005847/263101001>

[3.11.]. ООО «Береза Плюс», г. Орск Оренбургской обл., производство продуктов мукомольной и крупяной промышленности, крахмала и крахмалосодержащих продуктов. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/5614044601/561401001>

[3.12.]. ООО «Береза», с. Сачковичи Брянской обл., торговля розничная преимущественно пищевыми продуктами, включая напитки, и табачными изделиями в неспециализированных магазинах. Источник информации: [http://www.list-org.com/ company/3399198](http://www.list-org.com/company/3399198)

[3.13.]. ООО «Береза», г. Краснодар, оптовая торговля сельскохозяйственным сырьем, живыми животными, текстильным сырьем и полуфабрикатами; торговля топливом, рудами, металлами и химическими веществами; торговля лесоматериалами и строительными материалами. Источник информации: <http://www.list-org.com/company/8058427>

[3.14.]. ООО «Береза», с. Ленинское, Еврейская АО, выращивание зерновых (кроме риса), зернобобовых культур и семян масличных культур. Источник информации: <http://www.list-org.com/company/7835528>

[3.15.]. ООО «Береза», г. Красноярск, торговля оптовая молочными продуктами, яйцами и пищевыми маслами и жирами. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-bereza%5b26%5d/#modal>

[3.16.]. ООО «Береза», пос. Красногвардейский Свердловской обл., распиловка и строгание древесины. Источник информации: https://zachestnyibiznes.ru/company/ul/1026600580390_6602006995_ООО-BEREZA

[3.17.]. «Лавка Береза», г. Екатеринбург, супермаркет экологичной и этичной косметики. Сайт компании: <https://lavkabereza.ru/>

[3.18.]. ООО Санаторий-профилакторий «Белая береза», г. Стерлитамак, Источник информации: <http://sterlitamak.jsprav.ru/doma-otdyiha/ooo-sanatorij-profilaktorij-belaya-bereza.html>

[3.19.]. ООО «Березка», г. Чехов Московской обл., торговля розничная преимущественно пищевыми продуктами, включая напитки, и табачными изделиями в неспециализированных магазинах. Источник информации: <http://www.list-org.com/company/1737561>

[3.20.]. ООО «Березка», пос. Березка Кемеровской обл., выращивание зерновых культур. Источник информации: <http://www.list-org.com/company/3476966>

[3.21.]. Компания «Берёзка», г. Ростов-на-Дону, производство и установка межэтажных лестниц и ограждений для жилых и общественных зданий. Сайт компании: <http://ooo-berezka.ru/>

[3.22.]. Компания «Березка», г. Самара, Интернет-магазин минеральных, лечебных, питьевых и детских вод с доставкой на дом или офис. Сайт компании: <http://www.berezka63.ru/>

[3.23.]. Производственно-коммерческая компания «Березка Интерьер» , г. Санкт-Петербург, декор окна и дизайн потолков. Сайт компании: <http://www.birezka.ru/>

[3.24.]. ООО «Березка», п. Копылово Томской обл., производство, продажа и доставка качественного пиломатериала, а также предоставление услуги по сбору срубов. Сайт компании: <http://berezkatomsk.ru/>

[3.25.]. ООО «Березка», г. Дзержинск Нижегородской обл., торговля розничная пищевыми продуктами, напитками и табачными изделиями в специализированных магазинах. Источник информации: <https://info.1cont.ru/contragent/ooo-berezka%5b84%5d/#modal>

[3.26.]. ООО «Березка», пос. Солнечный, Ханты-Мансийский Автономный Округ-Югра, торговля розничная алкогольными напитками, включая пиво, в специализированных магазинах. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-berezka%5b65%5d/#modal>

[3.27.]. Мебельная фабрика «Березка», г. Казань, выпуск офисной мебели, мебели для школ, медицинской и лабораторной мебели, детской мебели. Сайт компании: mfberezka.ru/

[3.28.]. ООО «Березка», г. Канаш, Чувашская Республика, торговля розничная пищевыми продуктами, напитками и табачными изделиями в специализированных магазинах. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/2123001199/212301001>

[3.29.]. Медицинский центр «Березка», г. Зеленогорск, уникальные лечебные и оздоровительные услуги. Сайт центра: http://санаторий-березка.рф/medcentr_berezka

[3.30.]. ООО «Березка, с. Петровское Курской обл., выращивание однолетних культур. Источник информации: <https://www.kartoteka.ru/card/7f404bab04b94cb3ef983da90c6098c8/>

[3.31.]. Агропромышленный холдинг «Мастер-Прайм. Березка», г. Ардон, РСО-Алания – инновационная компания, продвигающая передовые технологии в бизнесе и производстве. Сайт компании: <http://berezka777.ru/#>

[3.32.]. Производственно-торговая компания «Берёзка», г. Иваново, производство и продажа качественных изделий из качественных тканей импортного (Турция, Пакистан) и отечественного производства. Сайт компании: <http://berezka-iv.ru/>

[3.33.]. ООО «Березка», г. Самара, продажа вод, соков, бутылок для кулера, помп и кулеров для воды. Сайт компании: http://asktel.ru/samara/dostavka_zakaz_vody/berezka/

[3.34.]. Оздоровительный комплекс ООО «Березка», г. Ижевск, оздоровление детей в летний период. Сайт комплекса: <http://okberezka.ru/>

[3.35.]. Строймаркет «Березка, г. Зеленодольск, ассортимент товаров для ремонта и обустройства дома. Сайт маркета: <https://berezkazd.ru/>

[3.36.]. ООО «Березка», пос. Сосново Ленинградской обл., парикмахерская. Сайт компании: <https://vk.com/club114294784>

[3.37.]. ООО «Березка», г. Иркутск, торговля розничная напитками в специализированных магазинах. Источник информации: <https://focus.kontur.ru/entity?query=1143850032094>

[3.38.]. «Березка», г. Новоуральск, столовая, кафе, кулинария, обслуживание банкетов. Источник информации: http://vn44.ru/firms/kompleks_berezka__666.html

[3.39.]. ООО Управляющая компания «Березки», г. Новосибирск, содержание и ремонт сетей электро-, газо-, водоснабжения; осуществление планово - предупредительного ремонта, содержание мест общего пользования, оборудования и средств благоустройства территории; уборка мест общего пользования поселка, уборка и вывоз снега; осуществление режима пропуска и проезда на территорию поселка, круглосуточная охрана поселка, видеонаблюдение по периметру; уличное освещение; водоснабжение мест общего пользования; организация сбора и перечисления платежей за коммунальные ресурсы ресурсоснабжающим организациям. Сайт компании: <http://uk-berezki.ru/>

[3.40.]. Гостиница «Березка». г. Вышний Волочок. Сайт гостиницы: <http://vvhotel.ru/>

[3.41.]. Парк-отель «Березка», г. Челябинск, гостиничный комплекс в окружении берёзового леса на берегу озера Смолино. Сайт отеля: <https://berezka74.ru/>

[3.42.]. ООО «Березка», с. Терновка Белгородской обл., выращивание зерновых, технических и прочих сельскохозяйственных культур. Источник информации: <http://belgorod7m.ru/company/berezka-2psky>

[3.43.]. ООО «Березка-ЛеДО», п. Липово Калининградской обл., обработка древесины и производство изделий из дерева и пробки, кроме мебели; производство изделий из соломки и материалов для плетения. Источник информации: <http://www.ved.gov.ru/filtercompany/?id=48614>

[3.44.]. ООО «Березка», г. Уссурийск, ломбард. Источник информации: <https://www.infomesto.com/.../БЕРЕЗКА+ООО.../53445bb3897ae...>

[3.45.]. «Berezka», г. Москва, кафе, пекарня, салон красоты. Сайт компании: <https://www.berezka.pro/>

[3.46.]. Предприятие «Кореновский Крупяной завод Березка», г. Кореновск, производство высококачественных круп на импортном оборудовании. Сайт предприятия: <http://kkz-berezka.ru/>

[3.47.]. Швейная фабрика «Березка», г. Москва, пошив одежды. Сайт фабрики: <http://www.berez-ka.ru/>

[3.48.]. «Березка», г. Санкт-Петербург, Интернет-магазин запчастей для ретро-автомобилей. Сайт магазина: <http://beriozka.ru/>

[3.49.]. ООО «Березка», г. Великий Новгород, распиловка и строгание древесины, пропитка древесины. Источник информации: <http://veliky-novgorod7m.ru/company/berezka-19ls7>

[3.50.]. ООО «Березка», продовольственный магазин, г. Санкт-Петербург. Источник информации: <http://findsp.ru/organizacii-spb/berezka-prodovolstvennyj-magazin.html#G>

[3.51.]. «Березка», г. Новосибирск, санаторно-оздоровительный центр. Сайт центра: <http://berezkasol.ru/>

[3.52.]. Детский оздоровительный лагерь «Берёзка», г. Киров. Сайт лагеря: <https://vk.com/dolberezka>

[3.53.]. «Березка», деревня Усово Московской обл., ресторан, кафе. Сайт компании: <http://chaletberezka.ru/>

[3.54.]. «Берёзка» в СССР – сеть фирменных розничных магазинов, реализовывавших пищевые продукты и потребительские товары за иностранную валюту (иностранцам) либо за сертификаты, позднее чеки Внешпосылторга и Внешторгбанка (советским заграничникам – дипломатическим, военным и техническим специалистам, в частности специалистам «Зарубежстроя» и членам их семей). Существовала сеть «Берёзок», принимавших чеки серии «Д» для обслуживания дипломатического корпуса, а также

сеть магазинов и киосков при гостиницах «Интуриста», принимавших иностранную валюту (продажа сувениров, мехов, продуктов, напитков и сигарет). Источник информации: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Берёзка_\(сеть_магазинов\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Берёзка_(сеть_магазинов))

Бренды изделий, в наименовании которых использовано слово «березка», это:

[3.55.]. Салат «Березка» – готовят с куриным филе и черносливом, благодаря которым вкус получается пикантным, а само блюдо довольно сытным. Своим названием салат обязан сходству со стволом березы, где на белом фоне видны черные отметины. Часто закуску украшают веточками петрушки, изображающей зеленую листву, или салатными листьями. В качестве заправки используют как обычный майонез, так и домашний, последний значительно улучшит вкус блюда. Источник информации: <http://moysup.ru/salaty-s-kuricey/salat-berezka-444/>

[3.56.]. «Белая Березка» – классическая русская водка, которая производится на основе отборного зернового спирта класса «Люкс» и чистейшей природной воды. Но главным компонентом является натуральный березовый сок, который придает напитку необыкновенную мягкость и яркий запоминающийся вкус. «Белая Березка» – настоящая водка премиум-класса, она элегантно смотрится на праздничном столе, а ее классический вкус гармонично сочетается с традиционными блюдами русской кухни. С 2016 года «Белая Березка» представлена в обновленном виде. В редизайне бренда основной акцент сделан на форме бутылки, аналогов которой российском рынке нет. Ключевым уникальным элементом стала вогнутая линза с оптическим эффектом, через которую виден обновленный зимний пейзаж русской деревни. Также новые черты приобрела декорация и укупорка бутылки, что позволило сделать образ продукта наиболее элегантным и завершенным. Производитель – «Алкогольная Сибирская Группа» (АСГ), г. Москва и г. Омск. Сайт бренда: <http://vodkaberezka.com/>

4. Матрешка

Матрешка – «полная внутри деревянная ярко разрисованная кукла в виде полуовальной фигуры, в которую вставляются другие такие же куклы меньшего размера» (Ожегов, 1987, с. 294).

Матрешку называют «подарком с русской душой», но появление одного из главных символов России так и остается загадкой вот уже второе столетие. Прототипом матрешки стала деревянная разъемная кукла японского божества Фукурумы. Сувенир попал в семью мецената Мамонтова с острова Хонсю. В самой Японии авторство приписывают неизвестному монаху-миссионеру из России. Первый эскиз круглолицей крестьянки нарисовал в XIX веке один из создателей «русского стиля» – Сергей Малютин (*Барышня...*, 2013-2018).

Как считают Э. Малэк и Я. Вавжынчик матрешка «стала символом русскости» (Małek, Wawrzyńczyk, 2001, с. 129).

Образ матрешки появляется в стихах, напр.: «Весёлые матрёшки» Лидии Некрасовой, «Матрёшки» Ю. Володина, «Подарок Маше» Л. Громова, «На полке куколка стоит...» Н. Радченко, «О матрёшках» С. Маршака, «Матрёшка» А. Кулешовой, «Матрёшкины потешки» В. Берестова, «Эти русские матрешки» Джулии Рум, «Ой ты барышня-матрёшка» С. Иванова. В русской живописи матрешка представлена в таких картинах, как: «Матрешки» и «За прилавком» Инны Широковой, «Матрешки» Ольги Полищук.

- Компании, которые в своем наименовании использовали слово «матрешка», это:
- [4.1.]. «Матрешка Принт», г. Ростов-на-Дону, широкоформатная и интерьерная печать. Сайт компании: <http://matreshka-print.ru/>
 - [4.2.]. Монобрендовый салон Matryoshka, г. Санкт-Петербург, дизайнерские аксессуары. Сайт салона: <https://www.matryoshkadesign.com/>
 - [4.3.]. ООО «Матрёшка-Тур», г. Санкт-Петербург, туроператор по международному и внутреннему туризму. Сайт компании: <http://matreshkatour.com/>
 - [4.4.]. ООО «Матрешка», г. Москва, использование вычислительной техники и информационных технологий. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/7709950541/770201001>
 - [4.5.]. ООО «Матрешка», г. Новосибирск, студия красоты и коррекции фигуры. Источник информации: http://asktel.ru/novosibirsk/salony_krasoty/matreshka/
 - [4.6.]. ООО «Матрешка», г. Новосибирск, розничная торговля в неспециализированных магазинах. Источник информации: <http://novosibirsk7m.ru/company/uk-matreshka-3e0x4>
 - [4.7.]. ООО «Матрешка», г. Владимир, строительство и ремонт. Источник информации: <http://virtvladimir.ru/vtown/vladimir/spheres/200/14999>
 - [4.8.]. ООО «Матрешка», г. Санкт-Петербург, студия красоты. Сайт студии: <http://студия-матрёшка.рф/contacts>
 - [4.9.]. ООО Компания «Матрёшки Инфо», г. Москва, поиск клиентов для юридических компаний. Сайт компании: <http://client-uristam.ru/about>
 - [4.10.]. «Матрешки» – малоэтажный жилой комплекс класса «комфорт», г. Краснодар. Это 6 кирпичных домов на закрытой благоустроенной территории. Сайт комплекса: <http://жк-матрешки.рф/>
 - [4.11.]. «Матрёшки», г. Барнаул, жилой комплекс. Сайт комплекса: <http://www.vira-stroy.ru/objects/zhk-matreshkin-dvor-g-barnaul>
 - [4.12.]. ООО «Матрешка», г. Белгород, стоматологическая практика. Источник информации: <http://www.rusprofile.ru/id/11129213>
 - [4.13.]. ООО «Матрешка Табакко», г. Краснодар, производство табачных изделий. Источник информации: <http://krasnodar-yel.ru/compd/ooo-matreshka-tobakko--bjchjcfn>
 - [4.14.]. «Матрешка» магазины секонд-хенд, г. Челябинск. Сайт сети магазинов: <http://matreshka.su/>
 - [4.15.]. «Matrëshka», г. Краснодар, ресторан русской и европейской кухни. Сайт ресторана: <http://matreshka-krd.ru/>
 - [4.16.]. «Матрешка», г. Краснодар, ресторан русской и европейской кухни. Сайт ресторана: <http://matreshka.gurmangid.ru/>
 - [4.17.]. «Матрешка», г. Саратов, кафе и ресторан русской и европейской кухни. Сайт ресторана: <http://cafe-matreshka.com/>
 - [4.18.]. «Матрешка», г. Южно-Сахалинск, детский сад. Источник информации: <https://sakhalin.biz/matreshka-28>
 - [4.19.]. «Matrëshka», г. Челябинск, студия кондитерского дизайна. Сайт студии: <http://matreshka74.ru/>
 - [4.20.]. «Матрешка», г. Москва, ресторан русской кухни. Сайт ресторана: <https://matryoshka-rest.ru/>
 - [4.21.]. «Матрешка», г. Кемерово, ресторан русской кухни. Сайт ресторана: <http://matreshka42.ru/>

[4.22.]. «Матрешки», с. Поляны Рязанской обл., ресторан расположен на берегу озера на территории отеля «Берега», блюда европейской и русской кухни. Сайт ресторана: <http://www.oksgem.ru/gostinica-berega/restoran-matrjoshki>

Бренды изделий, в наименовании которых использовано слово «матрешка», это:
[4.23.]. Matryoshka – российская марка дизайнерских аксессуаров (серьги, шармы, кулоны. В основе Matryoshka лежит идеальное сочетание знакомой всему миру формы, чистого цвета и функциональности изделий, которые позволяют гармонично вписаться в любой образ. Все изделия Matryoshka разрабатываются в России. Сайт бренда: <https://www.matryoshkadesign.com/>

[4.24.]. «Матрешка» – конфеты серии «Чудесные игрушки», конфеты формы усеченного овала в молочной кондитерской глазури с кремовой ванильно-сливочной начинкой со вкусом топленого молока с пазлом внутри упаковки. Производитель: «Атаг», г. Шексна. Сайт бренда: <https://atag.ru/tovar/cudesnye-igruski-matreska>

[4.25.]. «Матрешка» – конфеты. Производитель: Сормовская кондитерская фабрика в составе холдинга «Объединенные кондитеры». Сайт бренда: <http://www.uniconf.ru/assortment/catalog/matreshka-sor/>

[4.26.]. «Плетеная матрешка» – конфеты в плетеной матрешке ручной работы из дерева. Производитель: Кондитерская фабрика «Кремлина», г. Москва. Сайт бренда: <http://kremlina.ru/katalog/konfetyi-v-souvenirnykh-shkatulkax/konfetyi-v-shkatulke-pletenaya-matreshka-200g.html>

[4.27.]. «Матрешка» – конфеты в металлической упаковке. Производитель: «Кондитерское объединение «12 месяцев», г. Саратов. Сайт бренда: <http://саратов.12 месяцев-подарки.рф/katalog-tovarov/metall/matreshka>

[4.28.]. Водка Matrioshka – идеальное сочетание двух русских символов: куклы матрешки и русской водки. Производитель: Группа Компаний «КиН», г. Москва. Сайт бренда: <http://www.kingroup.ru/catalog/vodka/vodka-matrioshka/>

[4.29.]. Таёжный чай «Матрешка» – фиточай для женщин. Производитель: Компания «Лакомый край», г. Красноярск. Сайт бренда: <http://варенье-из-шишек.рф/katalog-tovarov/tayozhnye-chai-dlya-muzhchin-zhenschin-pozhilykh-lyudey/tayozhnyy-chay-matreshka-fitochay-dlya-zhenschin>

[4.30.]. Фиточай женский «Матрёшка». Производитель: «Байкальский знахарь», г. Улан-Удэ. Сайт бренда: <https://tea-baikal.ru/p168086369-chaj-taezhnyj-matryoshka.html>

[4.31.]. Чай Майский «Чайная матрешка» – матрёшка с русской душой и цейлонским черным крупнолистовым чаем. Производитель: Компания «Май», г. Москва. Источник информации: <http://may-store.ru/cat16/good8166/>

5. Чебурашка

Чебурашка – персонаж, придуманный писателем Эдуардом Успенским в 1966 году как один из главных героев книги «Крокодил Гена и его друзья» и её продолжений. В первоначальном варианте книги внешне представлял собой неуклюжее уродливое существо с маленькими ушами и коричневой шерстью, ходящее на задних лапах. Известный сегодня добродушный образ Чебурашки с большими ушами и большими глазами впервые появился в мультфильме «Крокодил Гена» и был создан при непосредственном участии художника-постановщика фильма Леонида Шварцмана.

Согласно отредактированному (относительно размера ушей) предисловию к книге «Крокодил Гена и его друзья», Чебурашкой называлась бывшая в детстве у автора книги бракованная игрушка, изображавшая странного зверя: не то медвежонок, не то заяц с большими ушами. По книге, родители автора утверждали, что это – неизвестный науке зверь, который живёт в жарких тропических лесах. Поэтому в основном тексте, героями которого выступают, как утверждает писатель, детские игрушки самого Эдуарда Успенского, Чебурашка действительно является неизвестным тропическим зверьком, который забрался в ящик с апельсинами, уснул там и в результате вместе с ящиком попал в большой город. Директор магазина, в котором открыли ящик, назвал его «Чебурашкой», так как объевшийся апельсинами зверёк постоянно падал (чебурахался). В *Толковом словаре живого великорусского языка* В.И. Даля описано как слово «чебурахнуться» в значении «упасть», «грохнуться», «растянуться», так и слово «чебурашка», определяемое им в различных диалектах как «шашка бурлацкой лямки, привешенная на хвосте», либо как «ванька-встанька, куколка, которая, как ни кинь её, сама встаёт на ноги»².

Компании, которые в своем наименовании использовали слово «Чебурашка», это:

[5.1.]. ООО «Чебурашка», г. Рязань, зрелищно-развлекательная прочая деятельность; Торговля розничная прочая в неспециализированных магазинах; Торговля розничная играми и игрушками в специализированных магазинах; Деятельность ресторанов и кафе с полным ресторанным обслуживанием, кафетериев, ресторанов быстрого питания и самообслуживания. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-cheburashka%5b4%5d/#modal>

[5.2.]. ООО «Чебурашка», г. Кедровый, Томская обл., предоставление социальных услуг без обеспечения проживания престарелым и инвалидам. Источник информации: <https://www.list-org.com/company/1610665>

[5.3.]. ООО «Чебурашка», г. Калуга, аренда и управление собственным или арендованным нежилым недвижимым имуществом. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/4026004825/402701001>

[5.4.]. ООО «Чебурашка», пгт Новосемейкино, Самарская обл., розничная торговля фармацевтическими товарами. Источник информации: <https://focus.kontur.ru/entity?query=1036302940233>

[5.5.]. ООО «Чебурашка», г. Москва, деятельность по предоставлению прочих вспомогательных услуг для бизнеса, не включенная в другие группировки. Источник информации: https://zachestnyibiznes.ru/company/ul/1127746231656_7720745828_ ООО-ChEBURASHKA

[5.6.]. ООО «Чебурашка», г. Хабаровск, оптовая торговля алкогольными и другими напитками и прочими пищевыми продуктами, одеждой, включая нательное белье, и обувью, парфюмерными и косметическими товарами, играми и игрушками; покупка и продажа собственного недвижимого имущества. Источник информации: <http://khabarovsk.rusbport.ru/comp/ooo-cheburashka--400575>

[5.7.]. ООО «Чебурашка», рп Новосемейкино, Самарская обл., розничная торговля фармацевтическими товарами. Источник информации: <http://www.samara7m.ru/company/cheburashka-1ctjh>

Бренды изделий, в наименовании которых использовано слово «Чебурашка», это:

[5.8.]. Сити-формат «Чебурашка» – рекламный щит. Источник информации: http://www.viralum.ru/products/reklamnye_konstrukcii/siti-format-cheburashka/

² <https://ru.wikipedia.org/wiki/Чебурашка>.

[5.9.]. «Чебурашка» – карамель с молочными начинками. Производитель: Группа компаний «Природа», г. Ростов-на-Дону. Источник информации: http://www.aphpriroda.ru/aphpriroda_moloko?photo_uid=pic_3478549

[5.10.]. «Чебурашка», мороженое эскимо. Производитель: ОАО «Пятигорский хладокомбинат», г. Пятигорск. Источник информации: http://otzovik.com/review_1130806.html

[5.11.]. В советские время продавался шоколад «Чебурашка» производства Кондитерского объединения им. Н. Курпской в Ленинграде. Источник информации: <https://meshok.net/?related=ШОКОЛАД+ЧЕБУРАШКА+СССР...>

6. Медведь

Медведь – «крупное хищное млекопитающее с длинной шерстью и толстыми ногами» (Ожегов, 1987, с. 295).

Медведь в России – больше, чем медведь. Культ медведя как тотемного животного был распространен среди многих народов, населяющих Россию. Это символ, с которым россияне отождествляют себя и свое государство. В качестве символа России медведь появился, безусловно, на Западе, в XVIII веке. Он отражал варварство, агрессию, лень. Как правило, с медведем отождествляется вся империя, хотя порой он становится символом только архаичной и отсталой России, которую безуспешно пытается реформировать просвещенная власть.

В России и других северных странах существовал культ медведя. Охотники стремились не только заручиться помощью лесного владыки, но и связать его дух со своим собственным. Для них силу, мужество и благородство олицетворял именно медведь. Символ зверя также становился защитником всего рода (*Символ России...*, 2014).

Образ медведя был использован в качестве талисмана Олимпийских игр в Москве в 1980 году. Медведь стал также логотипом партии «Единая Россия». Но, прежде всего, медведь стал героем сказок, напр. «Маша и медведь», «Девочка и медведь», «Теремок», «Медведь – липовая нога», «Кот и лиса», «Медведь и собака», «Медведь и лиса», «Мужик и медведь» и другие. Авторами сказок о медведе были известные писатели – Л. Толстой – «Три медведя», Д. Мамин-Сибиряк – «Сказка про Комара-Комаровича».

Из картин русских художников, которые представляли медведя следует назвать картину И. И. Шишкина «Утро в сосновом бору», Василия Сурикова. «Охота Царя Михаила Федоровича на медведя», Павла Рыженко «Преподобный Сергей с медведем», Владимира Муравьева «Медведь в лесу», Татьяны Данчуровой «Хозяин тайги». Это тоже персонаж народных игрушек, был использован и в символике конкурса-игры «Русский медвежонок- языкознание для всех».

Он встречается также в гербах российских городов – Ярославля, Перми, Новгорода, Хабаровска, Екатеринбурга, Норильска.

Компании, которые в своем наименовании использовали слова «медведь» и «мишка», это:

[6.1.]. ООО «Медведь», г. Киров-Чепецк, производство обрезаемого пиломатериала, бруса, поддонов, щитов, стелажей. Сайт компании: <http://www.ooo-medved.narod.ru/>

[6.2.]. ООО «Медведь» в составе Группы компаний «Лидер групп», г. Санкт-Петербург, проектирование и строительство объектов недвижимости. Сайт компании: <https://www.lidgroup.ru/>

[6.3.]. Группа охранных предприятий «Медведь», г. Екатеринбург, обеспечение комплексной безопасности предприятий различной категории. Сайт компании: <https://medved-e.ru/>

[6.4.]. Охрана «Медведь», г. Уфа, группа компаний, существующая более 10 лет, которая обеспечивает безопасность своих клиентов на всех уровнях начиная от охраны частных владений, квартир, заканчивая охраной режимных объектов (более 2 000), а также предоставляет любые виды физической охраны. Сайт компании: <http://ohranamedved.ru/>

[6.5.]. ООО ЧОО «Медведь», г. Челябинск, проектирование, монтаж и обслуживание охранной, пожарной, тревожной сигнализации; видеонаблюдения и систем контроля доступа. Источник информации: <http://chel.superchop.ru/medved>

[6.6.]. Охранное предприятие «Медведь», г. Улан-Удэ, физическая охрана объектов; централизованное пультавое наблюдение; мобильная защита. Сайт предприятия: <http://www.medveduu.ru/>

[6.7.]. ООО «Медведь-Север», г. Красноярск, официальный дилер Mitsubishi motors. Сайт компании: <http://www.medved-mitsubishi.ru/>

[6.8.]. ООО «Медведь-Восток», г. Красноярск, официальный дилер Škoda. Сайт компании: <http://skoda.medved-vostok.ru/>

[6.9.]. «АЦ «Медведь», г. Красноярск, дилер и поставщик автомобильных аккумуляторных батарей на рынке Красноярского края и Хакасии. В настоящее время сеть включает в себя восемь магазинов в г. Красноярске и 5 филиалов в городах Хакасии и Красноярского края (Ачинск, Назарово, Абакан, Минусинск, Канск). Сайт компании: <http://www.medved-akkum.ru/>

[6.10.]. Концерн «Медведь», г. Кострома, производитель полного спектра вентиляционно-отопительного, энергосберегающего и теплообменного оборудования. Сайт концерна: <http://kalorifer.net/>

[6.11.]. ООО «Медведь», г. Ростов-на-Дону, реконструкция и капремонт зданий, строительство дач и коттеджей. Источник информации: <http://rostow-na-donu.ru/organizacii/stroitelno-remontnaya-firma-medved.html>

[6.12.]. «Медведь Абакан», г. Абакан, Официальный дилер Volkswagen. Сайт компании: <http://vw-abakan.ru/>

[6.13.]. ООО «Медведь АТЦ», г. Красноярск, продажа автомобилей с пробегом; обмен автомобиля на новый или с пробегом, прием автомобиля на комиссию; Trade-in на условиях клиента; выкуп автомобилей. Сайт компании: <http://www.vw-medved.ru/>

[6.14.]. ООО МЦ «Медведь», г. Великий Устюг, медицинский центр. Сайт центра: <http://mcmedved.ru/>

[6.15.]. ООО «РПК Медведь», г. Москва, занимается поставками красной икры и икры минтая. Фирма является эксклюзивным продавцом торговых марок «Медведь», «Галс» и «Морской царь». Имеет прямые поставки от Камчатского рыбодобывающего предприятия «Медведь». Сайт компании: <http://medved-ikra.ru/>

[6.16.]. ООО «Два Медведя», г. Сургут, изготавливает: жилые, хозяйственно-бытовые, технические бытовки и вагон-дома на шасси и санях, для комфортного размещения рабочего персонала и оборудования на объекте; мобильные бани и сауны, душевые и помывочные, для частных и корпоративных заказчиков; комплектующие (мебель, оборудование и т.д.); Модульные здания и быстровозводимые строения; дачные дома, бытовки и бани на каркасе из бруса. Сайт компании: <https://dvamedv.ru/>

[6.17.]. ООО «Турфирма Медведь Второй», г. Санкт-Петербург, внутренний туризм международный въездной. Источник информации: <https://www.russiatourism.ru/operators/show.php?id=c7a174e6-928d-7cf8-c7c9-57399e04e8aa>

[6.18.]. ООО «Медведь», г. Калининград, полевая кухня, организация банкетов, свадеб, торжеств, питания на предприятиях, кейтеринга. Сайт компании: <http://banket39.ru/>

[6.19.]. ООО «Сибирский медведь», г. Новосибирск, г. Кемерово, услуги связи для кабельного вещания, оказание телематических услуг связи. Сайт компании: <http://3109117.ru/>

[6.20.]. «Медведь Отель», г. Смоленск, 23 номера категории «стандарт» и «люкс». Сайт отеля: <http://hotel-medved.ru/>

[6.21.]. Гостиница «Медведь Сервис», пос. Песочный, Ленинградская обл., гостиница представляет собой трех этажное здание, на каждом этаже расположено по 7 блоков. Итого по 20 номеров, различной категории, на каждом этаже. Сайт гостиницы: <http://medvedservis.ru/>

[6.22.]. Ножевая Мастерская «Медведь», г. Ворсма Нижегородская обл., ножи из булатной стали, дамасской, ножи из нержавеющей стали. Сайт мастерской: <http://medved-knife.ru/>

[6.23.]. Компания «Медведь», г. Екатеринбург, производство и продажа зимних палаток, кемпинговой мебели (столы, стулья, раскладушки), а также товаров для рыбалки и отдыха на природе (лодочные кресла, туристические коврики и др.). Сайт компании: <http://medvedural.ru/>

[6.24.]. «Медведь Лада», г. Красноярск, одним из самых крупных дилерских центров, представляющих марку LADA в сибирском регионе. Сайт центра: <http://medved.lada.ru/#>

[6.25.]. СК «Медведь», г. Саратов, спортивный охотничий центр, стрельбище, кафе, баня. Сайт клуба: <http://sporting-saratov.ru/>

[6.26.]. «Медведь», г. Екатеринбург, магазин оптовой и розничной продажи автошин и колесных дисков на все виды автотранспорта. Сайт магазина: <http://www.medved-66.ru/>

[6.27.]. ГК «Медведь Любимый», г. Владивосток, ведущий производитель консервации на Дальнем Востоке. Бренд «Медведь Любимый» и Медвежье Побережье» можно увидеть на полках магазинов во всех регионах России. Сайт компании: <http://www.ml-best.com/>

[6.28.]. Молочная компания «Белый Медведь», г. Ростов-на-Дону, производство глазированных и плавленных сырков, масла, творога, сметаны, ряженки, молока, кефира, айрана, сгущенного молока и др. Сайт компании: <http://polarbear.ru/about/>

[6.29.]. Компания «Медведь», г. Тула, напольные покрытия: штучный паркет, массивная доска, паркетная доска, а также интернет-магазин напольных покрытий. Сайт компании: medved-tula.ru

[6.30.]. Оптово-розничная компания ООО «Медведь» занимается: шоколадными наборами, кондитерскими изделиями, БонПари, сладкими подарками, бельгийским шоколадом, Чокопаем, большим Киндер Сюрпризами, шоколадными маффинами, тортом Захер, мармеладом, муссовыми тортами. Источник информации: <http://asktel.ru/tula/konditerskaya/medved/>

[6.31.]. «Бурый медведь», г. Москва, продукция ведущих производителей электронных компонентов и телекоммуникационного оборудования на российском рынке. Сайт компании: <http://www.brownbear.ru/>

[6.32.]. ОАО «Медвежья Гора», г. Медвежьегорск, Респ. Карелия, геологического изучения недр, разведки, добычи и переработки природных ресурсов Республики Карелия. геологическое изучение и добыча строительного камня с целью производства щебня на участке недр «Гранитная Сельга». Сайт компании: <http://www.mdgora.ru/>

[6.33.]. ОАО «Медвежья Гора», ст-ца. Дербентская, рп Ильский, Краснодарский край, Добыча гравия, песка и глины. Источник информации: <http://krasnodar7m.ru/company/medvezhya-gora-1g0yv>

[6.34.]. ООО «ИК «Белый Медведь», г. Нижний Новгород, выпускает продукцию под своим брендом «БМ». Основной деятельностью нашей фирмы является оптовая торговля ручным слесарно-монтажным, строительным, измерительным, малярным, профессиональным инструментом, автоинструментом. Сайт компании: <https://bmttools.ru/>

[6.35.]. «Белый медведь» Сеть магазинов, г. Норильск, занимается: продажей светотехники, продажей электроустановочных изделий, продажей сантехники. Источник информации: http://asktel.ru/norilsk/santehnika_rakovina_unitaza/belyj_medved/

[6.36.]. «Белый медведь», г. Южно-Сахалинск, товары для охоты, рыбалки, туризма. Источник информации: https://sakhalin.biz/beliy_medved

[6.37.]. ООО «Белый Медведь-97», г. Хабаровск, товары для рыбалки, снаряжение для туризма и отдыха. Источник информации: <https://www.fishing.ru/shops/view/7005/>

[6.38.]. «Белый Медведь», г. Ульяновск, это 6 заведений в различных районах города. Белый Медведь осуществляет свою деятельность в различных категориях, в том числе продовольственные магазины и многих других. Источник информации: https://ulyanovsk.zoon.ru/shops/network/belyj_medved/#search_query_form=1¢er%5B%5D=54.21458426473633¢er%5B%5D=48.564338389892505&zoom=10

[6.39.]. ООО «Русский медведь», г. Орск, Торговля оптовая фруктами и овощами, свежим картофелем, напитками, сахаром, шоколадом и сахаристыми кондитерскими изделиями, кофе, чаем, какао и пряностями. Источник информации: <http://www.list-org.com/company/863508>

[6.40.]. ООО «Русский медведь», г. Краснодар, торговля оптовая пищевыми продуктами, напитками и табачными изделиями, непродовольственными потребительскими товарами, прочими машинами, оборудованием и принадлежностями. Источник информации: <http://www.list-org.com/company/5978665>

[6.41.]. ООО «Русский медведь», пгт. Ленинское, Кировская обл, торговля оптовая древесным сырьем и необработанными лесоматериалами. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/4337004659/433701001>

[6.42.]. ООО «Русский медведь», г. Новокузнецк, деятельность в области телефонной связи. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-russkiy-medvedjh%5b24%5d/#modal>

[6.43.]. ООО «Русский медведь», г. Сланцы, Ленинградская обл., деятельность по очистке и уборке, сбор отходов, обработка и утилизация отходов, строительство жилых и нежилых зданий. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-russkiy-medvedjh%5b4%5d/#modal>

[6.44.]. ООО «Русский медведь», г. Ярославль, юридическое обслуживание, регистрация / ликвидация предприятий, ведение дел в судах. Источник информации: <https://2gis.ru/yaroslavl/firm/3941177954944214>

[6.45.]. ООО «Русский медведь», г. Вельск, Архангельская обл., охота, отлов и отстрел диких животных, включая предоставление услуг в этих областях. Источник информации: https://zachestnyibiznes.ru/company/ul/1082907000813_2907013140_OOO-RUSSKIY-MEDVEDY

[6.46.]. Компания «Русский медведь, магазин товаров для активного отдыха», г. Краснодар. Источник информации: <https://www.hunting.ru/shops/view/104647/>

[6.47.]. ООО Частное охранное предприятие «Руский медведь М», г. Липецк, деятельность систем обеспечения безопасности, деятельность по расследованию. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-chop-russkiy-medvedjh-m/#>

[6.48.]. «Русский медведь», г. Вологда, гостиница. Источник информации: <https://szo.spr.ru/vologda-i-vologodskiy-rayon/russkiy-medved-1784004.html>

[6.49.]. «Интернет-провайдер ООО Русский медведь», г. Кемерово. Источник информации: <http://kemerovo-sib.ru/kemerovskie-firmy/russkij-medvedx.html>

[6.50.]. ООО «Русский медведь», г. Ярославль, оказание юридических услуг в области гражданского и уголовного права, а также услуг в сфере недвижимости и архивов; оптовой торговлей сантехническим оборудованием, строительными, отделочными и лакокрасочными материалами; комплектацией строящихся объектов. Источник информации: http://www.rucompany.ru/company.php?id_company=4669

[6.51.]. ООО «Русский медведь», г. Ейск, Краснодарский край, доставка питания в офисы, на предприятия и в организации, на стройплощадки и в учебные заведения. Источник информации: <http://eisk.spravker.ru/3d-pechat/ooo-russkij-medved.htm>

[6.52.]. ООО Индустриальная группа «Русский Медведь», г. Москва, деятельность по управлению финансово-промышленными группами. Источник информации: <https://focus.kontur.ru/entity?query=1057749715836>

[6.53.]. ООО «Русский медведь», г. Серпухов, Московская обл., спортивный клуб. Источник информации: http://moskva.regorg.ru/comps/c192551-russkij_medved_ooo.htm

[6.54.]. Агентство недвижимости ООО «Русский медведь», г. Ярославль. Источник информации: <http://yaroslavl-city.ru/predpriatiia~iaroslavlia/agentstvo~nedvizhimosti ~russkij ~medved.html>

[6.55.]. ООО «Русский Медведь», г. Благовещенск, поставки спецтехники из Китая во все города России. Источник информации: <http://www.speceria.ru/firms/4224/ooo-russkiy-medvedj.htm>

[6.56.]. «Белый медвежонок», г. Рязань, интернет-магазин детской одежды. Сайт магазина: <http://white-teddy.ru/>

[6.57.]. «Белый мишка», г. Мытищи Московская обл., интернет-магазин с детскими колясками и мембранной одеждой. Сайт магазина: <https://whitebearshop.ru/>

Бренды изделий, в наименованиях которых использовано слова «медведь» и «мишка», это:

[6.58.]. «Медведь» – бренд икры нерки, кижуча, кеты и горбуши. Производитель: ООО «РПК Медведь», г. Москва. Сайт бренда: <http://medved-ikra.ru/index.html>

[6.59.]. Торговая марка «Медведь Любимый» – это плодовоовощная, грибная, рыбная консервация, а также соусы и специальная линейка продукции для HoReCa. Производитель: ГК «Медведь Любимый», г. Владивосток и г. Санкт-Петербург. Сайт бренда: <http://www.ml-best.com/>

[6.60.]. Рыбная консервация «Медвежье побережье» – рыбные консервы. Производитель: ГК «Медведь Любимый», г. Владивосток и г. Санкт-Петербург. Сайт бренда: <http://www.ml-best.com/>

[6.61.]. Пиво «Белый медведь», готовится на основе тщательно отобранных ингредиентов, которые придают напитку узнаваемый бархатистый вкус. производится в России с 2001 года. Успех к марке пришел в 2003-м, после присоединения к холдингу «Efes Breweries International», г. Москва, когда бренд «Белый Медведь» был перезапущен и быстро завоевал популярность по всей России.

[6.62.]. Водка «Медведь Ice Claw», производитель: ООО «Самарский комбинат «Родник», г. Самара.

[6.63.]. Водка «Добрый медведь» – водка, созданная для душевного общения. Она несет в себе теплое чувство, доброту и мягкость, которой хочется поделиться со всем миром. Приятный благородный вкус «Доброго Медведя» создается за счет кислородного насыщения воды до смешения со спиртом, а также за счет природных ингредиентов и отсутствия ароматизаторов и искусственных добавок. Производитель: «Статус-групп», г. Москва. Сайт бренда и компании: <http://lawson.rsg.org.ru/dobryi-medved>

[6.64.]. Типовые Здания «Русский Медведь» производства ПСК Новинский завод металлоконструкций. Сайт компании: <https://nvzmk.ru/uslugi/tipovye-zdaniya-russkiy-medved/>

[6.65.]. «Белый Мишка» – бренд какао растворимого гранулированного с витаминами и горячего шоколада быстрорастворимого. Производитель: Кофейная компания «Вокруг Света», г. Москва. Сайт компании: <http://kkbc.ru/kontakty>

[6.66.]. «Белый мишка» – Бисквиты пропитаны сиропом, прослоены заварным домашним кремом. Украшен торт нежными сливками с добавлением сгущенного молока. Производитель: ООО «Кондитерский цех Александра», пос. Смирновка Московская обл. Сайт компании и бренда: <http://aleksandrator.ru/produktsiya/serijnaya-produktsiya/item/belyj-mishka-tort.html>

[6.67.]. «Мишка на Севере» – бренд глазированных конфет с начинкой на основе растертых с сахаром ядер миндаля между слоями вафель; молочного шоколада с воздушным рисом, изготовленного по классическому рецепту в соответствии с ГОСТ; Молочного шоколада с воздушным рисом в форме конфет. Производитель: кондитерская фабрика имени Н.К. Крупской в Санкт-Петербурге в составе группы компаний «Славянка». Сайт бренда и компании: <https://slavjanka.ru/catalog/1430891200/>

7. Кремль

Кремль – «городская крепость в старых русских городах» (Ожегов, 1987, с. 261). Это город-крепость, окружённый крепостной стеной с бойницами и башнями. Во многих городах были находящиеся за кремлёвской стеной посады, для обороны которых нередко возводились дополнительные внешние укрепления; в таком случае кремлём называлась окружённая стенами центральная часть города. В Древней Руси городами назывались только те населённые пункты, в которых были построены подобные крепости.

Слово «кремль» впервые появляется в летописи в 1317 году как «кремник» в связи с сообщением о неудачной попытке строительства укреплений в Твери. Есть несколько версий его происхождения. Одна из них связывает слово «кремль» с греческим словом «кремнос» (*κρημνός*), имеющего значение «крутизна, крутая гора над берегом или оврагом». Словарь Шиповой Е. Н. 1976 года дает следующее определение «кремль,

м., крепость внутри города, из Тюркского *kärmän*, кермен «крепость», монг. *kerem*, калм. *keŋ*. По В.Н. Топорову, слово имеет балтийское происхождение. Он отмечает, что Кремль не только крепость, но и топографическое понятие. По его мнению, название Кремля этимологически связано с прус. названиями *Kremon*, *Kremiten*, лит. *kri̯m̃sti* (*kremtù*), лтш. *krimst* (*kr̃emtu*) «грызть, кусать», лит. *kr̃āmas*, *kr̃āmè* «голова (змеи и т. п.)», «устье», «впадение», «раструб», «жерло», лит. *kramsėti*, лтш. *kramsīt* «кромсать». Кремль мог получить название по принципу изолированности, отдельности (нечто «откусанное»), или по форме самой территории (кремли строились на мысах, образованных острым углом двух рек), или по внешнему виду крепости (частокол из остро отесанных зубцами бревен, ср. название бороны *kr̃emis* по принципу «зубчатости»), или по названию самого места (устье, впадение, слияние, раструб)³.

Компании, которые в своем наименовании использовали слово «кремль», это:

[7.1.]. ООО «Управляющая компания «Кремль», г. Санкт-Петербург, деятельность по управлению инвестиционными фондами, паевыми инвестиционными фондами и негосударственными пенсионными фондами. Сайт компании: <http://www.kremlin-am.ru/>

[7.2.]. ООО «Кремль», г. Тула, Работы строительные специализированные. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/7106532255/710601001>

[7.3.]. ООО «Кремль», д. Большие Катраси, Чувашская Респ. строительство, разборка и снос зданий и сборных конструкций Подготовка к продаже собственного недвижимого имущества и др. Источник информации: <http://www.list-org.com/company/8322871>

[7.4.]. ООО «Кремль», г. Киров, занимается: свежей зеленью, утилизацией отходов, вторсырьем, белыми грибами, продажей овощей и фруктов, стеблями сельдерея, корншопами, кабачками цуккини, красным перцем, свежей капустой, репчатым луком. Источник информации: http://asktel.ru/kirov/frukty_ovoshhi_yagody_griby/kreml/

[7.5.]. ООО «Кремль», г. Киров, Прием макулатуры. Прием и переработка отходов. Источник информации: <http://delovoy-kirov.ru/id55590>

[7.6.]. ООО «Кремль», г. Ульяновск, Деятельность ресторанов и услуги по доставке продуктов питания. Источник информации: <https://info.1cont.ru/contragent/ooo-kremljh%5b17%5d/#modal>

[7.7.]. ООО «Кремль», г. Светлогорск, Калининградская обл., Строительство жилых и нежилых зданий, Строительство автомобильных дорог и автомагистралей Строительство водных сооружений. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-kremljh%5b2%5d/#modal>

[7.8.]. ООО «Кремль», г. Тюмень, Производство строительных металлических конструкций и изделий. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-kremljh%5b20%5d/#modal>

[7.9.]. ООО «Кремль», г. Уфа. Предоставление прочих финансовых услуг. Источник информации: <https://www.kartoteka.ru/card/d5857acbe94bad7db90d904679f01c69/>

[7.10.]. Агентство недвижимости «Кремль», г. Нижний Новгород, оказывает помощь в решении жилищных вопросов любой сложности. услуга – „сделка под ключ”. Сайт компании: <http://an-kreml.ru/>

³ <https://ru.wikipedia.org/wiki/Кремль>.

[7.11.]. ФГБУ «Комбинат питания «Кремлевский» Управления делами Президента Российской Федерации – Обслуживание протокольных мероприятий, официальных приемов, проводимых федеральными органами власти Российской Федерации; Организация питания при проведении культурно-зрелищных мероприятий и спектаклей; Проведение банкетов, фуршетов и иных торжественных мероприятий; Организация выездного ресторанного обслуживания (кейтеринга); Реализация высококачественной, натуральной продукции собственного производства, экологически чистой сельскохозяйственной продукции, произведенной подведомственными Управлению делами Президента Российской Федерации предприятиями агропромышленного комплекса, продовольственной продукции отечественного производства (*Управделами...*, 2017).

Федеральное государственное унитарное предприятие «Торговый дом «Кремлевский» Управления делами Президента Российской Федерации (Торговый дом «Кремлевский») Торговый дом «Кремлевский» является правообладателем 85 товарных знаков, включающих словесный элемент «Кремлевский» и производные от него словосочетания. Торговый дом «Кремлевский» работает как с государственными, так и с коммерческими заказчиками, реализуя полный комплекс услуг: от планирования закупок, до контроля полного исполнения контрактов (договоров). Предприятие организует совместные закупки продуктов питания для организаций, подведомственных Управлению делами Президента РФ, в том числе для комбинатов питания в целях организации питания сотрудников государственных органов власти, обеспечения протокольных мероприятий и официальных приемов. Источник информации: <https://tdkremlin.ru/about/info/>

Бренды изделий, в наименовании которых использовано слово «кремль», это:

[7.12.]. «Легенда Кремля», водка является крепким напитком категории «премиум». Она отличается мягким вкусом, легким и нежным послевкусием. Индивидуальность ее аромату придают оттенки липового цвета и меда. Подробнее: <https://winestyle.com.ua>. Выпускается на заводе „ИТАР” в Калининграде. Источник информации: <https://winestyle.com.ua/vodka/legend-of-kremlin/>

[7.13.]. «Нижегородский Кремль», водка, производитель ЗАО «Роом», г. Нижний Новгород. Источник информации:

[7.14.]. «Kremlin», Легендарная «протокольная» водка была разработана лучшими специалистами пищевой промышленности по специальному распоряжению, поступившему от руководства страны. Она была визитной карточкой и официальным напитком на всех фуршетах и мероприятиях с участием первых лиц государства, проводимых в Кремле. производитель: АО Московский завод «Кристалл» Сайт бренда и компании: http://www.kristall.ru/catalog/item.php?id_item=203

[7.15.]. Товарный знак «Кремлевское качество» принадлежит Торговому дому «Кремлевский» с 2004 года. С 2006 продукты под этой маркой поставляется в учреждения, подведомственные Управделами. Управделами также обеспечивает питание госслужащих – в столовых и кафе Дома правительства, зданиях Администрации президента, парламента, Центризбиркома (*Продукты...*, 2016).

8. Самовар

Самовар – «металлический сосуд для кипячения воды с краном и внутренней топкой в виде высокой трубки, наполненной углями» (Ожегов, 1987, с. 603).

Приборы такого типа давно были известны в Китае, они служили именно для приготовления горячей воды.

В России горячая вода стала использоваться для чая по мере распространения его потребления, начиная с XVII века. Существует легенда, согласно которой самовар в Россию из Голландии завёз Пётр I, но в действительности самовары появились через полвека после смерти царя Петра. Первоначально в России самовар начали делать на Урале. В России родиной самоваров считают Тулу, однако исторические факты свидетельствуют о том, что первенство принадлежит Суксуну.

Самовар также может выступать в качестве символа чего-то истинно русского, национального. В детской литературе самовар обычно персонифицирован, он мудрый и добродушный, приглашает отведать чаю. Самовар можно увидеть в многочисленных произведениях русской жанровой живописи⁴.

В России самовар – один из символов гостеприимного дома. Его прославляли в песнях и книгах, изображали на картинах. В народе ходило много разных присказок, поговорок и частушек о самоваре. Самовар в качестве одного из главных элементов в картинах художников появляется в начале XIX века, напр.: «Купчиха, пьющая чай», «Голубой домик» Бориса Кустодиева, «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» Василия Перова, «Посиделки» Вячеслава Россохина, «На даче» Владимира Первунинского, «За чайным столом» Константина Коровина, «Помещица за чаем» Полины Лучановой, «За самоваром» Игоря Грабаря, «Круглые самовары» Валерия Бусыгина, «Купчиха за самоваром» Сергея Виноградова, «У самовара» Кузьмы Петрова-Водкина, «У самовара» Татьяны Толстой и др.

В русской литературе нередко встречается подробное описание как самоваров, так и церемонии чаепития в целом, например, у Александра Островского в «Замоскворечье», Николая Гоголя в «Мертвых душах», в «Станционном смотрителе» Александра Пушкина. Что касается песен, то популярная «У самовара я и моя Маша» звучала практически в каждом трактире, став настоящим хитом.

Компании, которые в своем наименовании использовали слово «самовар», это:

[8.1.]. ООО «Самовар», г. Томск, компания по предоставлению полного спектра услуг в области общественного питания и клинингового обслуживания для предприятий нефте-газовой промышленности. Сайт компании: <http://самовартомск.рф/index.html>

[8.2.]. ООО «Самовар», г. Москва, Торговля розничная пищевыми продуктами, напитками и табачными изделиями в специализированных магазинах. Источник информации: <https://focus.kontur.ru/entity?query=1117746433276>

[8.3.]. Издательство «Самовар», г. Москва, специализируется на выпуске книг для детей от 3 до 10 лет. Сайт издательства: <http://www.knigi.ru/>

[8.4.]. ООО «Самовар», г. Москва, Торговля оптовая кофе, чаем, какао и пряностями. Источник информации: <https://info.1cont.ru/contragent/ooo-samovar/#modal>

[8.5.]. ООО «Самовар» Центр обучения гостеприимству, г. Иркутск, обучение рабочим специальностям. Источник информации: http://asktel.ru/irkutsk/obuchenie_rabochih/samovar/

⁴ <https://ru.wikipedia.org/wiki/Самовар>.

[8.6.]. «Самовар Тур» Туристическое агентство, г. Ярославль, туроператор. Сайт агентства: <http://samovartour.ru/>

[8.7.]. НПК „САМОВАР”, г. Тверь, является разработчиком и производителем тюнинговых изделий для внедорожников. Сайт компании: <http://npk-samovar.ru/>

[8.8.]. Хостел «Самовар», г. Владимир, семейный, четырех- и восьми- местные номера до 40 человек. Сайт хостела: <http://samovarhostel.ru/>

[8.9.]. Samovar, ресторан, с. Шагоровка, Белгородская обл. два этажа с банкетными залами, старинным камином, потрясающим видом на пруд и чайные церемонии с завораживающей коллекцией *самоваров*. Сайт ресторана: <http://samovar31.ru/>

[8.10.]. «Самовар» кафе, г. Москва, европейская и азербайджанская кухня. Источник информации: <https://www.afisha.ru/msk/restaurant/87481/>

[8.11.]. ООО «Самовар», г. Мытищи, Московская обл., Розничная торговля, кроме торговли автотранспортными средствами и мотоциклами; ремонт бытовых изделий и предметов личного пользования. Источник информации: <http://www.moscow-obl7m.ru/company/samovar-3boo2>

[8.12.]. «Самовар», кафе, г. Йошкар-Ола, большой ассортимент блюд, профессионализм наших поваров, внимательный доброжелательный персонал и действительно очень демократичные цены. Здесь вы можете взять еду с собой, заказать ароматную выпечку. Проводим: Банкеты, юбилеи и любые другие торжества. Источник информации: <http://samovar.marimedia.ru/>

[8.13.]. «Самовар» Чайный бутик, г. Тула, продажа кофе, чая, воды, аксессуаров. Сайт магазина: <http://teatula.ru/>

Бренды изделий, в наименовании которых использовано слово «самовар», это:

[8.14.]. Водка «Самоварь» – это отечественный дистиллят премиальной категории с аутентичным характером, созданный в соответствии с традиционной рецептурой. Производитель: ООО «ЛВЗ «Саранский», г. Саранск. Сайт бренда и компании: <http://lvzsaransk.ru/product?id=28>

[8.15.]. «Русский самовар» – бренд шоколадных конфет производства «Гранд Шоколад». Сайт бренда и компании: <http://grand-chocolate.ru/>

9. Тройка

Тройка – «упряжка из трех лошадей» (Ожегов, 1987, с. 705). Само понятие «тройка» окончательно сложилось к XVIII веку. До этого времени существовали повозки одноконные и «одвуконь», «о двух конях», могла быть и тройка, но без специальной упряжи.

В Европе предпочитали одиночное или парное расположение лошадей. Когда лошади идут голова к голове, и усилия между ними распределяются равномерно. Тройка – неординарный экипаж. Усилия распределяются неравномерно, но это только придает экипажу скорости.

Но тройка – весьма скоростной экипаж. Уверенная, мощная, спокойная коренная. Она могла развивать до 50 километров в час. И это единственная в мире подобная комбинация. Тройка была одновременно и городским, и деревенским экипажем – но в любом случае народным. Тройки бывали богато украшены. Очень старательно «наряжали» тройку для свадеб и других торжественных случаев.

Тройка полюбились и быстро стала любимым образом писателей, поэтов, художников, да и музыкантов.

Русизм «тройка» вошел в словари других языков и в своих новых, часто жутковатых смыслах. То есть, как только появилось первое новое значение – недоброй памяти политическое судилище, так новая «trojka» заняла свое место и в европейских словарях – уже как политический термин из реалий первых десятилетий СССР.

Следующий русизм «trojka» вошел в иностранные средства массовой информации после речи Хрущева, касающейся ООН. В эту тройку, по мнению бывшего лидера СССР, должны были входить восточные коммунистические, западные и неприсоединившиеся страны. Благодаря этой речи европейские газеты вновь запестрели словами the Troika, la Troika (Константинова, 2011).

Мы трижды целуемся, прощаясь, мы часто говорим: «Бог любит Троицу». У нас в дозоре стоят три богатыря, и выбираем мы из трех дорог. Под окном всегда сидят три девицы, а неподалеку хлопочут три сватьи. Наконец, трехголовый змей трижды теряет по одной голове, а золотая рыбка выполняет только три желания. Русский герой проходит три испытания, прежде чем обрести надежное семейное счастье. Эта любовь к тройственности и Троице материализовалась в уникальной, известной всему миру, запряжке лошадей, имя которой – Русская Тройка (*Образ...*, 2017-2018).

В поэзию тему русской тройки ввел Александр Пушкин в стихотворении «Зимняя дорога». Среди русских народных песен – песням о тройках принадлежит особое место. Их насчитывается более ста. Они повествуют о горькой судьбе ямщика или раскрывают богатство души русского человека. Русская тройка стала символом национального характера. Другие популярные стихи, это: «Снежная замять крутит бойко» Сергея Есенина, «Тройка» Павла Васильева и сравнение России с тройкой в «Метрвых душах» Николая Гоголя. Тема тройки появилась и в живописи, напр. «Гуляние на тройках» Афанасия Шелоумова, «Тройка» Константина Коровина и Николая Шумилкина, «Русская тройка» Юрия Жабина и др.

Компании, которые в своем наименовании использовали слово «тройка», это:

[9.1.]. ООО «Тройка», с. Батрак, Пензенская обл., продажа растительного масла, жмыха, биотоплива. Сайт компании: <http://maslopenza.ru/index.php/ooo-trojka>

[9.2.]. «Тройка Групп», г. Москва, официальный импортер и дистрибьютор продукции наиболее известных европейских заводов и фабрик, занимающихся производством теплоизоляционных материалов и конструкций для технической, звуковой и температурной защиты инженерных систем разного назначения, строительных объектов и других видов коммуникаций. Сайт компании: <http://troika-group.ru/>

[9.3.]. ООО «Тройка», г. Владивосток, занимается прибрежным ловом сетями, ставными и закидными неводами, с применением маломерного флота. Это одно из старейших предприятий Приморского края, которое осваивает приморский лосось в объемах примерно 1400-2500 тонн в год, а это 90% квот региона. Сайт компании: <http://fish-troika.ru/>

[9.4.]. Управляющая компания ООО «Тройка», г. Бородино, Красноярский край, предоставление полного спектра услуг по профессиональному управлению и техническому обслуживанию жилищного фонда. Сайт компании: <http://uk-troyka.ru/>

[9.5.]. Торговый Дом «Тройка», г. Дзержинский, на сегодня это – молодая быстро развивающаяся компания, которая занимается поставкой вентиляционного оборудования, пуско-наладочными и монтажными работами, что позволяет осуществлять комплексное обслуживание начиная с подбора оборудования по готовым проектам и заканчивая доставкой, установкой и наладкой предлагаемой техники. Сайт компании: <http://www.td-troyka.ru/>

[9.6.]. ООО «Тройка», г. Иваново обеспечение предприятий промышленности высоконадежными ЭРИ, кабельно-проводниковой продукцией, приборами измерения и учета, производимыми в РФ (в т.ч. с приемкой заказчика), странах СНГ и дальнего зарубежья непосредственно от производителей и со складов крупнейших дистрибьюторов, в промышленных объемах и приемлемой цене. Сайт компании: <http://ivtroyka.ru/>

[9.7.]. ООО «Тройка Холдинг», г. Москва, туристическое агентство. Сайт компании: <http://www.troyka.travel/site/index.view>

[9.8.]. ООО «Тройка Лизинг», г. Москва, лизинг автомобилей, спецтехники, оборудования. Сайт компании: <http://www.troika-leasing.ru/>

[9.9.]. «Тройка РЭД», г. Люберцы, реализация инвестиционно-строительных проектов. Сайт компании: <http://www.3-red.com/>

[9.10.]. Группа компаний «Тройка Займ», г. Москва, предоставлений займов. Сайт компании: <https://troika-zaim.com/>

[9.11.]. «Тройка Карс», г. Санкт-Петербург, сервис в сфере пассажирских перевозок. Сайт компании: <https://hh.ru/employer/1999770>

[9.12.]. ООО «Тройка», г. Шадринск, Курганская обл., магазин строительных и отделочных материалов. Сайт компании: <http://troika45.ru/>

[9.13.]. «Тройка-Интер», г. Пенза, один из лидеров по продажам бытовой химии, косметики, парфюмерии. Сайт компании: <http://3-inter.ru/>

[9.14.]. «Тройка», г. Тверь, печи для русской бани, Сайт компании: <http://www.pechi-troyka.ru/company/>

[9.15.]. «Тройка Карс», г. Санкт-Петербург, лидер рынка пассажирских перевозок в сегменте такси бизнес класса и такси представительского класса по всему Северо-Западному региону. Сайт компании: <https://troikacars.ru/>

[9.16.]. ООО «ТРОЙКА РЕГИОН КОМИ», г. Сыктывкар, Организация перевозок грузов. Источник информации: <https://komu.info/syktvkar-ooo-troyka-region-komi>

[9.17.]. ООО «Тройка», г. Гуково, Ростовская обл., медицинский центр. Сайт центра: <http://troikamed.ru/>

[9.18.]. Кондитерская «Тройка», г. Санкт-Петербург, легендарная кондитерская Санкт-Петербурга. Почти 40 лет мы радуем посетителей сладкими шедеврами. Самые известные наши произведения — фирменное пирожное «Тройка» и торт «Муравейник». Сайт кондитерской: <https://troika-cond.ru/>

[9.19.]. «Тройка», г. Санкт-Петербург, ресторан с русской кухней и шоу-программой. «Тройка» названа лучшим рестораном в рамках программ «Знак общественного признания», «Золотой бизнес», «Лучший ресторан Петербурга», «Туристическое признание», «Egon Ronay`s Seagram Guide» и др. А также является почетным членом „Chaine des Rotisseurs” и признана лучшим рестораном для посещения по версии TripAdvisor 2016. Сайт ресторана: <http://www.troika-spb.ru/>

[9.20.]. «Русская тройка», г. Москва, крупный официальный дистрибьютор торговых марок «Чипа», «Madama Oliva» (Италия) и «Frank`s Naturprodukte» (Австрия). Сайт компании: <http://www.r-troyka.ru/>

[9.21.]. АО «Русская тройка», г. Москва, первый российский железнодорожный оператор. Сайт компании: <http://rus-troyka.com/>

[9.22.]. ООО «Русская тройка», г. Нижний Новгород, Деятельность автобусного транспорта по регулярным внутригородским и пригородным пассажирским перевозкам. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/5256083975/525601001>

[9.23.]. «Русская тройка», г. Краснодар, деятельность в области оптовой и розничной торговой деятельности, приобретения, хранения и реализации готовых лекарственных форм и изделий медицинского назначения, разрешенных к применению. Сайт компании: <http://www.rus-troika.ru/>

[9.24.]. Гостиница «Русская Тройка», г. Самара, предлагает своим гостям 15 просторных номеров категорий люкс, полу-люкс и стандартные номера. Сайт гостиницы: <http://rt-hotel.ru/>

[9.25.]. ООО «Русская тройка», г. Кондопога, Респ. Карелия, Торговля розничная преимущественно пищевыми продуктами, включая напитки, и табачными изделиями в неспециализированных магазинах. Источник информации: <https://www.kartoteka.ru/card/1763c9f1d5ac1bd4162a6fa59757f37b/>

[9.26.]. ООО «Русская тройка», г. Владивосток, деятельность зрелищно-развлекательная прочая, не включенная в другие группировки. Источник информации: https://zachestnyibiznes.ru/company/ul/1072539005550_2539084533_OOO-RUSSKAYa-TROYKA

[9.27.]. Кулинария «Русская Тройка», г. Киров, осуществляет продажу своей продукции в розницу, а также поставку мелким оптом в столовые, магазины, кафе-бистро. Сайт кулинарии: <http://obed43.ru/>

[9.28.]. Такси «Русская тройка», г. Пушкино, является одним из самых крупных перевозчиков северо-востока Подмоскovie, работая как в Пушкинском районе, так и в городах: Ивантеевка, Щёлково, Королёв, Мытищи, Красноармейск и Москва. Сайт компании: <http://www.rus3.com/>

[9.29.]. ООО «Русская тройка и К», г. Новосибирск, Оптовая торговля, включая торговлю через агентов, кроме торговли автотранспортными средствами и мотоциклами; Розничная торговля, кроме торговли автотранспортными средствами и мотоциклами; ремонт бытовых изделий и предметов личного пользования. Источник информации: <http://novosibirsk7m.ru/company/russkaya-troyka-i-k-ezkj>

[9.30.]. ООО «Русская тройка», г. Липецк, Розничная торговля пищей, напитками и табачными изделиями в специализированных магазинах. Источник информации: <http://lipetsk7m.ru/company/russkaya-troyka-2iotn>

[9.31.]. ООО «Русская тройка», г. Сочи, Уборка территории и аналогичная деятельность; Управление эксплуатацией жилого фонда; Деятельность по учету и технической инвентаризации недвижимого имущества. Источник информации: <http://krasnodar7m.ru/company/russkaya-troyka-1fo0a>

[9.32.]. ООО «Русская тройка», г. Волхов, Производство общестроительных работ по строительству автомобильных дорог, железных дорог и взлетно-посадочных полос аэродромов. Источник информации: <http://orel7m.ru/company/russkaya-troyka-6e13>

[9.33.]. ООО «Русская тройка», г. Лабытнанги, Ямало-Ненецкий автономный округ, Оптовая торговля прочими строительными материалами. Источник информации: <http://www.salekhard7m.ru/company/russkaya-troyka-11avi>

[9.34.]. ООО «Русская тройка», г. Барнаул, Оптовая торговля молочными продуктами, яйцами, пищевыми маслами и жирами. Источник информации: <http://www.barnaul7m.ru/company/russkaya-troyka-a0v1>

[9.35.]. «Тройка Диалог» – российская инвестиционная компания. Штаб-квартира расположена в Москве. С января 2012 года принадлежит ОАО «Сбербанк России», став Sberbank CIB. https://ru.wikipedia.org/wiki/Тройка_Диалог

Бренды изделий, в наименовании которых использовано слово «тройка», это:
[9.36.]. Булочка «Тройка», заварное тесто, творожный крем, шоколадная глазурь. Производитель: Кондитерская «Тройка», г. Санкт-Петербург. Сайт бренда и производителя: <https://troika-cond.ru/catalog-bulochka-trojka>

[9.37.]. «Тройка» – пополняемая транспортная карта, используемая для оплаты проезда в общественном транспорте Москвы. transport.mos.ru/#!/page/mostrans/oplata_proeзда/troika

[9.38.]. С картой «Проездной+Тройка» можно покупать товары и оплачивать услуги (коммунальные, телефонной связи) через Интернет-банк и Мобильный банк без комиссий, расплачиваться и снимать наличные по всему миру, погашать кредиты, размещать депозиты.

Держатели банковских транспортных карт «Проездной+Тройка» автоматически становятся участниками специальной программы поощрения: регулярно оплачивая покупки с помощью карты «Проездной+Тройка», можно получать в подарок бесплатные поездки на метро. Источник информации: <https://www.rsb.ru/cards/mos-transport-card/>

[9.39.]. MasterCard Gold «Зарплатная карта – Тройка» ВТБ оплата проезда в общественном транспорте Москвы и области; плата коммунальных платежей по ЕПД и телефона МГТС в банкоматах ВТБ Банк Москвы без комиссии; оплата различных муниципальных сервисов г. Москвы. Источник информации: <http://www.banki.ru/services/cardsdesign/?cardID=9563685>

[9.40.]. «Тройка» – универсальная транспортная карточка, используемая как проездной билет и как обыкновенный платежный инструмент банка «Сбербанк». Источник информации: <https://sbankami.ru/karty/kak-popolnit-kartu-trojka-cherez-sberbank-onlajn.html>

[9.41.]. Сигареты «Тройка». Производитель: ЛТТ Россия (раньше – Лиггетт-Дукат). Санкт-Петербург.

[9.42.]. «Тройка» – Молочный десертный шоколад с дробленным фундуком. Производитель: Фабрика им. Крупской, г. Санкт-Петербург. Источник информации: http://www.krupskaya-shop.ru/products/konditerskaya_fabrika_imnkkrupskoj/shokolad/page_2/

[9.43.]. водки «RUSSIAN TROIKA» используется зерновой выдержанный спирт сорта «Альфа». Этот спирт используется только для самых высококачественных водок.

[9.44.]. «Тройка» – истинно-русская водка. Главной особенностью является уникальная технология тройной фильтрации белым кварцем, березовым углем и серебром для придания напитку «лучших вкусовых качеств». Производитель: АО «Пермалко», г. Пермь. Сайт бренда и производителя: <https://permalko.ru/тройка>

[9.45.]. Набор «Русская тройка». В набор входит сувенирная кукла в народном костюме и набор конфет от Конфазль Книга малая «С Новым годом! Тройка лошадей»: конфеты желейные «Яблоко», «Клубника», «Вишня» в горьком шоколаде, шоколадные конфеты «Ассорти» из молочного шоколада со сливочными начинками, шоколадные конфеты «Ассорти» из горького шоколада с шоколадными начинками и начинками пралине. Источник информации: <https://brandpresent.ru/goods/K1-000016710/>

[9.46.]. Батарея салютов «Русская тройка». Производитель: ООО «Троицкий снаряжательный завод» Московская область, г. Сергиев Посад. Сайт производителя: <http://tsz-sp.ru/>

[9.47.]. Носки «Русская тройка» – прекрасные носки с принтом зебры в русском триколоре.

[9.48]. Комплект губок для посуды „Русская тройка”. В комплекте 3 губки. Две двухслойные губки для посуды с слоем из крупнопористого поролона повышенной жесткости: бережно и эффективно удаляют загрязнения. Поролоновые губки дают густую и обильную пену из геля. И одна металлическая губка, для эффективного удаления грязи, нагара и т.п. Производитель: Компания „Дагмар”, г. москва. Сайт бренда и производителя: <https://sloncom.ru/search?label=тройка#srch2>

10. Зима

Сотрудник Института археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук Галина Любимова исследовала семантику снега в традиционной культуре русских старожилов Сибири и пришла к выводу, что снежная зима воспринималась как праздничный сезон, символ будущего благополучия.

По словам этнографа, восприятие снега как неотъемлемой черты русского национального пейзажа стало складываться в начале XIX века и было связано с процессами формирования общерусской национальной идентичности, причем не только Сибири, но и России в целом.

Анализ показал, что в традиционной культуре русских крестьян снег ассоциировался, скорее, с позитивными явлениями, будучи символом будущего благополучия. Согласно народному календарю, зима начиналась с Покрова дня, 1 октября по старому стилю. Считалось, что выпавший в этот день снег служил залогом хорошего урожая. Кроме того, появление снега, по словам автора исследования, вызывало в народе устойчивые ассоциации с началом брачного сезона – он открывался как раз с Покрова дня, и пик свадеб приходился на январь-февраль, период, максимально свободный от сельскохозяйственных работ. А в некоторых локальных традициях на Масленицу было принято зарывать молодожёнов в сугроб – считалось, что это способствует рождению у пары детей по аналогии с тем, как снег на полях приводит к плодородию. Снег использовался и в разнообразных ритуалах, в частности, в гаданиях (*В русской культуре...*, 2016).

Зима появляется во многих русских стихах, напр.: С. А. Есенин «Пороша», «Поет зима – аукает», «Береза», А. С. Пушкин «Зимняя дорога», «Зимнее утро», Н. А. Некрасов «Мороз-воевода», А.А. Блок «Ветхая избушка», И. З. Суриков «Зима», Ф. И. Тютчев «Чародейкою Зимою...», В.Я. Брюсов «Первый снег», И. Никитин «Зимняя ночь в деревне», И. Бунин «Крещенская ночь», «Родина», Б. Пастернак «Зимняя ночь».

Зима – излюбленное время года русских художников. Она появляется на картинах, напр.: Аркадия Пластова «Первый снег», Лидии Бродской «Снег идёт», В. Верещагина «Не замай, дай подойти», Ю.Неринцева «Наша взяла», И. Левитана «Зимой в лесу», «Лес зимой», Г. Г. Нисского «Февраль. Подмосковье», А. Пластова «Первый снег», И. Грабаря «Февральская лазурь», «Зимнее утро», К. Ф. Юона «Конец зимы. Полдень», «Волшебница-Зима», Б. Кустодиева «Масленица», В. Цыплакова «Мороз и солнце».

Образ зимы появляется в музыке – симфония П.И.Чайковского «Зимние грезы», вальс из «Детского альбома» П.И. Чайковского, песня «Лыжная прогулка» М. Старокадомского.

Компании, которые в своем наименовании использовали слова «зима», «зимушка», это:

[10.1.]. ООО Торговая компания «Зима», г. Тюмень, специализируется на поставках ингредиентов, упаковки и оборудования для хлебобулочной, кондитерской и других отраслей пищевой промышленности в Уральском Федеральном округе. Сайт компании: <http://www.zima94.ru/>

[10.2.]. ООО «Зима», г. Омск, Торговля розничная одеждой в специализированных магазинах. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/5507094238/550701001>

[10.3.]. ООО «Зима», г. Новосибирск, оптовая торговля обувью. Источник информации: https://zachestnyibiznes.ru/company/ul/1155476020754_5410033496_OOO-ZIMA

[10.4.]. ООО НПК «Зима», г. Уфа, Респ. Башкортостан, изготовление на заказ корпусов радиоэлектронной аппаратуры, электрических щитов, панелей приборов, пластмассовых комплектующих и т.п. Также осуществляем порошковую окраску изделий (в соответствии с каталогом цветов RAL), гальваническое покрытие деталей. Сайт компании: <http://www.npk-zima.ru/>

[10.5.]. ООО «Зима», г. Георгиевск, продажа и добыча угля, продажа ДСП и фанеры, продажа пиломатериалов, бревен. Источник информации: http://asktel.ru/georgievsk/doska_brusa_brevna/zima/

[10.6.]. РИА «Зима», г. Москва, оказывает услуги по размещению рекламной информации в любой точке России. Мы работаем со многими рекламными ресурсами: печатная пресса, интернет, реклама в транспорте, на транспорте, в метрополитене, на телевидении, на радио и т.д. Основное направление деятельности – реклама в кадровых СМИ. Сайт компании: <http://www.riazima.com/riazima/index.php>

[10.7.]. ООО «Зима тур», г. Москва, российский туроператор, состоящий из высококвалифицированных сотрудников туристического бизнеса с большим опытом в организации туров и круизов по всему миру. Мы специализируемся на выездном индивидуальном туризме и предлагаем нашим клиентам весь спектр услуг: экскурсионные туры, морские круизы, горнолыжные туры, туры с отдыхом на термальных курортах, бронирование отелей, экскурсионно-транспортное обслуживание, прокат автомобилей, бронирование авиа- и железнодорожных билетов, корпоративные услуги, оформление виз и многое другое. Сайт компании: <http://zima-tur.ru/>

[10.8.]. ООО «Зима», г. Новосибирск, Деятельность по оказанию услуг в области бухгалтерского учета. источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-zima%5b23%5d/#>

[10.9.]. ООО «Зима», г. Белгород, Деятельность издательская. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-zima%5b59%5d/#modal>

[10.10.]. ООО «Зима», г. Омск, Торговля розничная одеждой в специализированных магазинах. источник информации: <https://focus.kontur.ru/entity?query=1145543082300>

[10.11.]. ООО «Зима», г. Волгоград, полиграфическая деятельность. Источник информации: <http://info.1cont.ru/contragent/ooo-zima%5b99%5d/#modal>

[10.12.]. Гостиница «Зима», пгт Шерегеш, Кемеровская обл., 8 номеров: 3 номера туркласс, 4 номера первой категории и 1 номер люкс. находится у центральной дороги сектора А, на склоне горы Зеленой, в Шерегеше, рядом с развлекательным центром «Ледниковый период» Сайт гостиницы: <https://zima-mustag.ru/hotel/>

[10.13.]. Отель «Зима», г. Екатеринбург, Уютные, теплые и комфортные номера от эконом-класса до стандартных номеров. Сайт отеля: <http://ekb.zimahotel.ru/>

[10.14.]. Отель «Зима», г. Москва, это уютный комфортабельный отель для деловых людей ценящих качество и безупречный сервис, располагается в самом центре города. 8 комфортабельных номеров в историческом особняке 18 века. Сайт отеля: <http://msk.zimahotel.ru/>

[10.15.]. ООО «Зима», г. Саратов, производит кондитерские изделия. Сайт компании: <http://zima-pki.ru/>

[10.16.]. Производственно коммерческая фирма «Зима», г. Саратов, один из первых производителей замороженных полуфабрикатов в Самаре. Сайт компании: <http://www.zima-samara.ru/>

[10.17.]. Модный дом «Зима», г. Санкт-Петербург, производство изделий из меха ценных пород – соболя, куницы, каракульчи, шиншиллы, норки и пр. Сайт компании: <http://zimafur-spb.ru/>

[10.18.]. ООО «Зима Дельта», г. Краснодар, поставляет высокотехнологичное оборудование из Китая по производству и переработке изделий из полимеров по всей территории Российской Федерации. Сайт компании: <https://delta-plast.ru/>

[10.19.]. ООО «Зима Южная», г. Владивосток, ведет строительство жилого комплекса «Надеждинское Полесье», первые дома которого уже сданы. Жилой комплекс состоит из девяти современных монолитно-каркасных многоквартирных десятиэтажных жилых домов. Сайт компании: <http://www.zimayuzhnaya.ru/>

[10.20.]. ООО «Зимушка», г. Екатеринбург, Торговля меховыми изделиями и обувью. Источник информации: http://ekaterinburg.regorg.ru/comps/c92157-zimushka_ooo.htm

[10.21.]. ООО «Зимушка», г. Златоуст, Торговля оптовая прочими пищевыми продуктами. Источник информации: <https://focus.kontur.ru/entity?query=1117404000251>

[10.22.]. ООО «Зимушка», поселок городского типа Акбулак, Оренбургская обл, производство обуви. Источник информации: https://zachestnyibiznes.ru/company/ul/1035617271546_5620000031_ООО-ZIMUSHKA

[10.23.]. ООО «Зимушка», г. Казань, Ателье по пошиву меховых изделий. Источник информации: http://asktel.ru/kazan/atele_poshivu_odezhdy/zimushka/

[10.24.]. ООО «Зимушка», г. Анжеро-Судженск, Кемеровская область, Производство головных уборов. Источник информации: <http://kemerovo7m.ru/company/zimushka-1cq6m>

[10.25.]. «Зимушка» Меховой салон, г. Иркутск, роскошные изделия из меха. Сайт бренда и компании: <http://zimushka38.ru/>

Бренды изделий, в наименовании которых использовано слово «зимушка», это:

[10.26.]. Пельмени «Зимушка», производитель: ПФК «Зима», г. Саратов. Источник информации: <http://www.zima-samara.ru/product.php>.

[10.27.]. «Зимушка-зима», вклад Коммерческого банка БФГ-Кредит, г. Москва. Источник информации: <http://rybinskblog.ru/zimushka-zima-novyy-vygodnyj-vklad-kb-bfg-kredit/>

[10.28.]. «Зимушка», бренд мебели и кухонной утвари. Владелец бренда – ООО «Зимушка», г. Омск. Источник информации: <https://zuykov.com/ru/trademarks/online-search/trademark/272964/>

[10.29.]. «Зимушка-краса», бренд соли морской, йодированной, пищевой. Производитель «Мистраль Трейдинг», г. Москва. Сайт бренда и производителя: <http://tkmistral.ru/brands/zimushka-krasa/>

11. Спутник

Спутник – «1. человек, который совершает путь вместе с кем-нибудь. 2. небесное тело, обращающееся вокруг планеты. 3. космический аппарат, с помощью ракетных устройств запускаемый на орбиту в космическое пространство» (Ожегов, 1987, с. 659). Как символ России будет подразумеваться искусственный спутник, т.е. космический аппарат. «Спутник-1» – первый искусственный спутник Земли, советский космический аппарат, запущенный на орбиту 4 октября 1957 года.

Дата запуска «Спутника-1» является началом космической эры человечества, а в России ежегодно отмечается как памятный день Космических войск. В честь первого искусственного спутника Земли названа равнина на поверхности Плутона (название официально утверждено Международным астрономическим союзом 8 августа 2017 года)⁵.

Компании, которые в своем наименовании использовали слово «спутник», это:

[11.1.]. Группа компаний «Спутник», г. Пермь, комплексные решения, обеспечивающие автоматизацию основных технологических процессов. Сайт компании: <http://sputnic.ru/>

[11.2.]. Компания «Спутник», г. Москва, занимается поставками, обменом, размещением, гарантированным хранением и патентным депонированием штаммов микроорганизмов (в т.ч. патогенных), культур клеток, токсинов и других биоматериалов. Компания оказывает транспортные услуги по доставке биологических образцов, включая международные перевозки. Сайт компании: <http://sputnic-group.ru/>

[11.3.]. ООО «Спутник», г. Пенза, Обслуживание и ремонт лифтов, Обслуживание и ремонт домофонного оборудования, Диспетчеризация и автоматизация всех инженерных коммуникаций и систем в жилых домах. Источник информации: <https://penza-sputnik.ru/infrastructure/ofis/sputnic/>

[11.4.]. ООО «Спутник», г. Санкт-Петербург, строительство многоквартирных кирпичных домов в Ленинградской области, в г. Никольское. Сайт компании: <http://www.spbsputnik.com/>

[11.5.]. ООО «Спутник», г. Санкт-Петербург, производство приборов учета воды и тепла. Сайт компании: <http://ooo-sputnik.ru/>

[11.6.]. Транспортная компания «Спутник», г. Лениногорск, Респ. Татарстан, пассажирские перевозки. Сайт компании: <https://lensputnik.ru/>

[11.7.]. ООО «Спутник», г. Томск, продажа консистентных смазок под брендом «LUBRIN» и «BARALION». Сайт компании: <https://zmsmsputnik.ru/>

[11.8.]. Транспортно-логистическая компания ООО «Спутник СПб», г. Санкт-Петербург, Перевозка грузов у нас осуществляется автомобильным и железнодорожным транспортом. Сайт компании: <http://spb-sputnik.ru/>

[11.9.]. ООО «Спутник», г. Лабинск Краснодарского края, строительство жилых и нежилых зданий. Источник информации: <https://sbis.ru/contragents/2314021453/231401001>

[11.10.]. Интернет провайдер «Спутник ТВ», г. Саратов, высокоскоростной интернет и кабельное телевидение. Сайт компании: <https://www.sp-tv.ru/>

[11.11.]. ООО «Спутник-2», г. Пермь, выполнение комплексных работ по созданию и внедрению автоматизированных систем управления технологическими процессами систем энергораспределения. Сайт компании: <http://спутник2.рф/>

⁵ <https://ru.wikipedia.org/wiki/Спутник-1>.

[11.12.]. «Спутник-Гермес», г. Самара, крупнейший туроператор в Самарской области по зарубежным турам и речным круизам. Сайт компании: <http://www.sputnik-germes.ru/>

[11.13.]. ООО Ижевское предприятие «Спутник» им. Исаенко Е.М., г. Ижевск, производство гофрокартона и изделий из него и производство ячейки профильной для хранения и транспортирования яиц. Сайт компании: <http://ip-sputnik.ru/>

[11.14.]. ООО Жилищно-коммунальное объединение «Спутник», г. Мытищи, управление домами. Сайт компании: <http://jkosputnik.ru/>

[11.15.]. Компания «Спутник», г. Самара, Интернет-магазин антенн, видеонаблюдения и электротехнической продукции. Сайт компании: <http://sputnik-market.ru/>

[11.16.]. «Спутник Коми», г. Сыктывкар, один из лидеров на сыктывкарском рынке туризма и организации путешествий. Сайт компании: <http://sputnikkom.ru/>

[11.17.]. Центр туризма и обучения «Спутник», г. Красноярск, туристическая компания, занимающая одно из лидирующих мест среди туристических компаний Сибири. Сайт центра: <http://www.sputnik-kras.ru/>

[11.18.]. ООО «Спутник-Авто», г. Москва, поставка, установка и обслуживание тахографов и систем удаленного мониторинга автотранспорта. Сайт компании: <https://www.sputnik-auto.ru/>

[11.19.]. Отель «Спутник», г. Санкт-Петербург, современный трехзвездочный комплекс в северной части Санкт-Петербурга. Сайт отеля: <http://sputnik-hotel.ru/>

[11.20.]. Компания «Спутник», г. Иркутск, оптово-розничные продажи подшипников и сопутствующих материалов. Сайт компании: <http://sputniks38.ru/>

[11.21.]. Компания Владимирское БММТ «Спутник», г. Владимир, туристическая компания, прием российских и иностранных туристов. Сайт компании: <http://sputour.ru/>

[11.22.]. Мебельная фабрика «Спутник стиль», г. Москва, производство гарнитуров для кухонь. Сайт фабрики: <https://rumebel.ru/>

[11.23.]. «Спутник» медицинские технологии (Sputnik MedTech), г. Москва, разработчик и производитель систем автоматизации, лабораторного оборудования и установок для проведения экспериментов. Сайт компании: <http://sputnik-medtech.ru/about/>

[11.24.]. «Спутник Пак», г. Москва, производство вакуумной упаковки высокого качества. Сайт компании: <https://www.sputnikpak.com/>

[11.25.]. Агроинжиниринговая компания «Спутник Агро», п. Экспериментальный Ростовской обл., производство транспортных кассет, тележек для емкостей, пластиковых ванн, мотопомп и др. Сайт компании: <http://sputnikagro.ru/>

[11.26.]. ООО «ТЛК Спутник», г. Новосибирск, перевозка и доставка сборных грузов. Сайт компании: <http://tlksp.ru/>

[11.27.]. База отдыха «Спутник», д. Оскордино Нижегородской обл., база отдыха в сосновом лесу, на берегу р. Узола. Сайт базы: <https://sputniknn.ru/>

[11.28.]. Загородный комплекс «Спутник», г. Королев Московской обл., отдых и комфортное проживание на природе. Сайт комплекса: <https://www.ksputnik.com/>

[11.29.]. ООО «Спутник ВМ», г. Магнитогорск Челябинской обл., беспроводной провайдер интернета. Сайт компании: <http://спутниквм.рф/>

[11.30.]. Бюро международного туризма «Спутник-Юлдаш», г. Уфа, поддержка на всех этапах путешествия: от бронирования билетов, номера гостиницы, встречи на вокзале или в аэропорту до благополучного возвращения на родину. Сайт компании: <http://www.sputnik-ufa.ru/>

Бренды изделий, в наименовании которых использовано слово «спутник», это:

[11.31.]. «Спутник» – это управляемый через интернет IP домофон со встроенной IP-видеокамерой, с мобильным приложением для видеозвонков, совместим с обычными ключами и трубками в квартирах. Производитель: ООО «Спутник», г. Москва. Сайт бренда и компании: <http://sputnik.systems/>

[11.32.]. «Спутник 1985» – марка уличной одежды: толстовки, ветровки и сумки на пояс. На одежде находится графика со старыми тюремными татуировками, и вид на расстрелянный Белый дом, и графически изображенный скейтборд с надписями. Основатель бренда считает, что главное в его вещах – это то, чтобы в них можно было как перелезть через забор, так и сходить в театр. Источник информации: <http://birdymagazine.ru/news/street-satellite>. производитель: «Спутник 1985», г. Москва. Сайт производителя и бренда: <http://sputnik1985.com/>

[11.33.]. Часы «Спутник», японский механизм Miyota, надежное крепление декоративных элементов, качественное покрытие, структурные и четкие циферблаты, оригинальный авторский дизайн. Наручные мужские или женские часы. Часы «Спутник» начали производить в 1957 г. после запуска искусственного спутника Земли в космос. Производством занимался часовой завод в Москве. Выпущенные в честь космической победы страны модели были с прозрачным диском и секундной стрелкой в виде спутника. Современные модели бренда этой детали лишены. Они, скорее, спутники жизни, точные и надежные. Торговую марку сохранило предприятие ООО «Фаблер», г. Москва. Источник информации: <https://tvoi-uvelirr.ru/chasy-sputnik-opisanie-osobennosti-otzyvy-i-cena-chasov-sputnik/>

[11.34.]. «Спутник» ежемесячный иллюстрированный дайджест советских печатных изданий, первый советский дайджест. Выпускался в СССР с 1967 года (с 1992 года в России) Агентством печати «Новости» на русском, английском, французском, испанском, немецком, чешском, венгерском языках. Содержанием журнала в советское время было в основном изложение и перевод примечательных материалов из советских газет и журналов. Для удобства читателей материалы издания были разбиты на тематические рубрики. В конце номера одно время печатались уроки русского языка, печатались также сказки, кулинарные рецепты народов СССР. Источник информации: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Спутник_\(журнал\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Спутник_(журнал))

Заключение

Таблица 1

Количество брендов компаний и изделий со словами-символами

СЛОВО-СИМВОЛ	компания	изделие	вместе	%
балалайка	8	2	10	3
гармонь	4	1	5	1,5
березка	54	2	56	17
матрешка	22	9	31	9,5
чебурашка	7	4	11	3
медведь	57	10	67	21
кремль	11	4	15	5
самовар	13	2	15	5
тройка	35	13	48	15
зима	25	4	29	9
спутник	30	4	34	11
Итого	266	55	321	100

Как показало исследование, самым популярным культурным символом России, который используется в нейминге брендов, является медведь. Правильно пишет Е. Джим (2016): «зародившийся еще в каменном веке культ медведя сохранил свои элементы в культуре русского народа вплоть до середины XX века: его образ присутствует не только в обрядах, приметах и фольклоре, но и в русской геральдике. Однако Запад сыграл главную роль в становлении медведя как символа России. В XVI веке хозяин тайги появляется на картах как маркер России, а уже в XVIII веке в карикатурах Великобритании медведь олицетворяет Россию, говоря о ней, как о варварской стране с агрессивной политикой. Во времена Холодной войны США продолжили использовать образ медведя в СМИ как инструмент информационной войны. Переходным моментом в становлении «Русского медведя» становятся XXII Олимпийские игры в Москве, талисманом которых стал Олимпийский Мишка как обладатель силы, справедливости, миролюбия. В начале XXI века медведь был выбран как символ правящей партии «Единой России», а сегодня его образ часто используется в речи российских и зарубежных политиков, что еще более закрепляет итак устойчивый стереотип о сильной, независимой, как медведь, России».

Библиография

- Барышня с сюрпризом.* (2013-2018). Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/52302/baryshnya-s-syurprizom>.
- В русской культуре снежная зима была праздником* (2016). Режим доступа: <https://www.meteoesti.ru/news/63587334709-russkoj-kulture-snezhnaya-zima-by-la-prazdnikom>.
- Гармошка на войне.* (2015). Режим доступа: <https://topwar.ru/88698-garmoshka-na-voyne.html>.
- Джим, Е. (2016). *Почему медведь – символ России.* Режим доступа: <http://statehistory.ru/5564/Pochemu-medved---simvol-Rossii/>.
- История балалайки* (2018). Режим доступа: <http://toolsmusic.ru/strunnye-muzykalnye-instrumenty-i/istoriya-balalayki.html>.
- Константинова, Г. (2011). *Русская Тройка. Остался ли след?* Режим доступа: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/45065/>.
- Культурный символ России: Большому театру исполняется 240 лет.* (2016). Режим доступа: <https://www.mos.ru/news/item/9198073/>.
- Мильчин, К. (2014). *О российских культурных брендов, известных в мире.* Режим доступа: http://expert.ru/russian_reporter/2014/22/10-rossijskih-kulturnyh-brendov-izvestnyih-v-mire/.
- Образ русской тройки.* (2017-2018). Режим доступа: https://studwood.ru/936323/literatura/obraz_russkoy_troyki.
- Ожегов, С.И. (1987). *Словарь русского языка.* Изд-во «Русский Язык». Москва.
- Продукты «Кремлевского качества» можно будет купить с 2017 года.* (2016). Режим доступа: https://milknews.ru/index/novosti-moloko_8550.html.
- Русская береза. Дерево вдохновения и поклонения.* (2013-2018). Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/123749/russkaya-bereza-derevo-vdokhnoveniya-i-pokloneniya>.
- Сикирич, Е. (2011). *Символы: язык вечности.* в: *Язык символов.* Изд-во «Новый Акрополь». Москва. Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=213200>.
- Символ России. Почему медведь?* (2014). Режим доступа: <https://fishki.net/1290092-simvol-rossii-pochemu-medved.html>.
- Управделами президента в апреле выведет на рынок бренд «Кремлевское качество». (2017). Режим доступа: <https://www.vedomosti.ru/business/news/2017/02/15/677755-kremlevskoe-kachestvo>.
- Małek, E., Wawrzyńczyk, J. (2001). *Kultura rosyjska. Postacie. Wydarzenia. Symbole. Daty.* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.