

7

Nr

22 czerwca 2016  
GnieznoRedaktor naczelny:  
Mieszko CiesielskiRedaktorzy:  
Marek Błaszczyk  
Tomasz Błaszczyk

I N S T Y T U T U K U L T U R Y E U R O P E J S K I E J U A M

W NUMERZE: Karolina Koszałkowska „Niemowląt sprawności językowe”, s. 1; Tomasz Mandziuk „Wiara i rozpacz w filozofii Sørensa Kierkegaarda”, s. 5; Kinga Śmigielska „Sampling jako forma partyzantki semiologicznej. Przykład Johna Oswalda i zespołu Negativland”, s. 9; Iurii Ganushchak „Taras Szewczenko, *Ostatnia wola (Zanosim)*”, s. 15.

Karolina Koszałkowska (IP UE)

## Niemowląt sprawności językowe

Już Adam Mickiewicz skarżył się na bezlitosny upływ czasu, który nie pozwala mu powrócić do utraconego raju dzieciństwa. Dał temu wyraz chociażby w poniższym fragmencie *Sonetów odeskich*, gdzie podzielił się wspomnieniem beztroskich zabaw nad wodami Niemna.

*Niemnie, domowa rzeko moja! gdzie są wody,  
Które niegdyś czerpałem w niemowlęce dłonie,  
Na których potem w dzikie pływałem ustronie,  
Sercu niespokojnemu szukając ochłody? (...)*

Adam Mickiewicz, *Do Niemna* (fragment)

Uniwersyteckie kursy z zakresu rozwoju psychicznego dziecka podały w wątpliwość tę część moich polonistycznych fascynacji – „niemowlęce dłonie”? Czy wieszcz faktycznie byłby w stanie dokładnie pamiętać, że bawił się nad wodą będąc *niemowlęciem*? Psychologia jednoznacznie rozstrzyga ten problem, wprowadzając pojęcie amnezji dziecięcej, a więc zjawiska całkowitego braku świadomych wspomnień z okresu przed ukończeniem trzeciego-czwartego roku życia.<sup>1</sup> Tajemniczość tego właśnie okresu ludzkiego życia staje się zatem punktem wyjścia dla rozważań kontynuowanych poniżej.

<sup>1</sup> M. Jagodzińska, *Amnezja dziecięca. Dlaczego nie pamiętamy wczesnego dzieciństwa?*, „Przegląd Psychologiczny”, t. 43, nr 3/2000, s. 273-290.

Dla niejednego pasjonata języków obcych wspomniałoby się na nowo, tak by przyswoić równolegle jeszcze jeden, albo i nawet dwa języki obce. Mimochodem, naturalnie. Nieistotny jest fakt występowania wspomnianej wcześniej amnezji dziecięcej – do najmłodszych dzieci należy mówić często, dużo, otaczać je „słowną kąpielą” już od pierwszych dni życia. Nieistotny jest także fakt, że dziecko do mniej więcej 2. roku życia nie będzie umiało stworzyć zdania (a nawet po przekroczeniu 24 miesiąca tworzy zdania co najwyżej dwu- lub trzywyrazowe)<sup>2</sup>. Niemowlę (a więc dziecko, które nie ukończyło pierwszego roku życia) to po łacinie *infans* – a więc „niemy, niemówiący” – wyraz polski także niesie w sobie to zakamuflowane znaczenie. A jednak artykuł ten będzie o kompetencjach *językowych*, dostępnych lub rozwijanych przez dziecko w okresie niemowlęctwa właśnie. Oprę się na najważniejszych wskazaniach zawartych w najnowszych pracach badawczych, zaprezentowanych na hiszpańskiej konferencji „*Workshop on Infant Language Development*”, zorganizowanej w 2013 roku przez Basque Center on Cognition, Brain and Language.

## **Słuch i fonetyka**

Niemowlęta z całą pewnością są zdolne do rozpoznawania słów wyłapywanych z ustnej wypowiedzi drugiego człowieka, mimo iż nie pojmują jeszcze ich logicznego i głębszego sensu. Eksperymenty z tego zakresu polegają głównie na prezentowaniu dzieciom kolorowych obrazków, koncentrujących się na prostych pojęciach, takich jak poszczególne składniki żywności czy części ludzkiego ciała, z jednoczesnym głośnym odczytaniem ich nazw przez eksperymentatora. Naukowców dzieli jednak kwestia tego, co właściwie wpływa na wrażliwość słuchowego różnicowania u tak małego człowieka. Na początku sądzono, że fiksacja wzrokowa na danym obrazku wiąże się z faktem prezentowania go przez matkę. Nowsze badania pokazują, że rozpoznanie lub brak rozpoznania przez dziecko danego słowa kojarzonego z obrazkiem jest całkowicie niezależne od zmienności osoby mówiącej. Dzieci 6-8 miesięczne identyfikowały dany rzeczownik tak samo dobrze, kiedy to nieznanemu mężczyźnie przeprowadzał eksperyment. Uwaga dzieci ulegała rozproszeniu tylko w przypadku lekkiej, zdawałoby się niezauważalnej dla tak młodej osoby zmiany jednego z fonemów – np. angielskie słowo „hand” zamieniono na „hund”. Dzieci 12-

---

<sup>2</sup> M. Kielar-Turska, M. Białecka-Pikul, *Wczesne dzieciństwo*, [w:] *Psychologia rozwoju człowieka*, pod red. B. Harwas-Napierały i J. Trempały, t. 2, Warszawa 2002, s. 74-75.

14 miesięczne jednoznacznie okazały się być wrażliwe właśnie na zmiany fonetyczne, nie zaś przywiązanie do znanego głosu osoby mówiącej<sup>3</sup>.

Także umiejętność segmentacji, a więc oddzielania poszczególnych słów od siebie, okazuje się być, w świetle najnowszych badań, dobrze rozwinięta u niemowląt. W sytuacji gdy my, dorośli, zaczynamy uczyć się nowego języka (zwłaszcza takiego, który rządzi się zupełnie innymi własnościami rytmicznymi niż polszczyzna), nierzadko napotykamy trudności z poprawnym wyłapaniem, kiedy dane słowo kończy się, a drugie zaczyna. Podręcznikowe nagrania jawią nam się z początku jako jednolity potok dźwięku, z którego dopiero później uczymy się wyszczególniać rzeczowniki, czasowniki, przecinki, pauzy, partykuły, przyimki i tym podobne części mowy. Również w przypadku niemowląt sądzono, że tylko zbliżony prozodycznie (akcentowo, rytmicznie) język do tego, które dziecko słyszy na co dzień, nie będzie stanowił dlań segmentacyjnego wyzwania. I rzeczywiście – monojęzyczne grupy 9-miesięcznych niemowląt brytyjskich i niderlandzkich udowodniły swoją zdolność do rozdzielania dwusylabowych wyrazów w obrębie tych dwóch narzeczy. Co więcej, inne badanie wykazało brak takiej zdolności w sytuacji przebadania małych Brytyjczyków i Francuzów. Co się jednak okazało? Dwusylabowe wyrazy w językach germańskich (a więc angielskim i niderlandzkim) to zazwyczaj tzw. trocheje. Zaś francuski składa się głównie z dwusylabowych wyrazów jambicznych<sup>4</sup>. Stąd też mali Anglicy nie radzili sobie z segmentacją francuskich jambów.

Inni badacze postanowili więc porównać grupy angielsko-hiszpańskie, w których to językach przeważają dwusylabowe wyrazy trocheiczne. Należy zwrócić uwagę, że w dalszym ciągu były to języki należące do zupełnie innych klas rytmicznych. Stworzono dwie listy, każda składająca się z dwóch, dwusylabowych rzecz jasna, hiszpańskich słów. Mówiąc precyzyjniej, były to pary *gancho/salsa* oraz *gesto/venda*. Jedna z list była prezentowana danemu dziecku przez 60, a drugim eksperymencie przez 45 sekund. Później, to samo dziecko słuchało już listy czterech słów – z czego dwa były mu już wcześniej czytane. Wyniki testu poddano statystycznej analizie i interpretacji. Oto, co wykazały obliczenia: monojęzyczne dzieci pochodzenia brytyjskiego (wiek: 8,5 miesiąca) z powodzeniem wysegmentowały hiszpańskie trocheje, które prezentowano im wcześniej w sekwencji 60-sekundowej; sekwencje 45-sekundowe okazały się za krótkie do wystąpienia takiej segmentacji. Na podstawie wyżej przytoczonych, a także wcześniejszych badań obalono teorię, jakoby to sam fakt nienatycznego rytmu wypowiedzi uniemożliwiał niemowlętom segmentację słów. Jako główny

---

<sup>3</sup> Abstrakt wystąpienia E. Bergelson i D. Swingley, *Infant word comprehension: robust to speaker differences, but sensitive to single phoneme changes* [online]. [dostęp 1 maja 2016]. Dostępny w Internecie: <http://www.bcbi.eu/events/wild/en/speakers/desde0/ver/1463/>

<sup>4</sup> Trochej to sekwencja sylab: akcentowanej i nieakcentowanej (bądź długiej i krótkiej), zaś jamb to złożenie sylab: nieakcentowanej i akcentowanej.

czynnik wskazano właśnie to podobieństwo prozodyczne w obrębie słów trocheicznych bądź jambicznych (cyt. *the unfamiliarity of the prosodic shape of the target word*)<sup>5</sup>.

## Uczenie się

E. Markman i G. Wachtel założyli przed laty, że strategiami uczenia się u niemowląt rządzi tzw. Mutual Exclusivity (ME). Nie pozwala ona małemu człowiekowi przyjąć innego założenia niż to, że jeden obiekt powinien mieć dokładnie jedną słowną reprezentację. Jednak bywa, że dzieci wystawiane są na działanie synonimów (w swoim ojczystym języku) czy też narzeczy zupełnie obcych (zwłaszcza w rodzinach wielojęzycznych, bądź też w życiu codziennym i pre-szkolnym) – czy zasada ME rzeczywiście pozostaje wówczas nieugięta? Badanie<sup>6</sup> przeprowadzone na trzech grupach 19-miesięcznych niemowląt udowodniło, że przywiązanie do ME maleje w niektórych okolicznościach w sposób znaczny. Zarówno dzieci wychowujące się „dwujęzycznie”, jak i te, którym zaaplikowano limitowaną dawkę nauki języka obcego (pasywne słuchanie i interakcja raz na tydzień), nie miały problemu z zaakceptowaniem zmienności nazywania tego samego obiektu (np. maskotka zajączka mogła nagle stać się króliczkiem). Grupą odniesienia były w tym przypadku oczywiście dzieci jednojęzyczne, u których wykazano mniejszą elastyczność w tym zakresie.

## Syntaktyka

W innym badaniu udowodniono, że już 13-miesięczne niemowlęta, w obliczu prezentowanego im języka sztucznego, preferują i rozpoznają regulacje zgodne ze strukturą ich języka ojczystego. Dowodzi to potęg istniejących w jednostkach ludzkich regularności statystycznych w uczeniu się języków – zarówno na samym początku życia, jak i w jego dalszym biegu<sup>7</sup>.

Tego typu badania, choć może nie zawsze jasne dla laików w swoim dokładnym przebiegu i metodologii, oraz niepozbawione marginesu statystycznego błędu, dają pewien ogłąd na, jak się okazuje, niezwykle wczesny rozwój zdolności poznawczych u dzieci, także zaawansowanych kompetencji językowych.

---

<sup>5</sup> Abstrakt wystąpienia M. Sundara i V. E. Mateu, *Non-native rhythm does not block word segmentation in infants*. [online]. [dostęp 1 maja 2016]. Dostępny w Internecie: <http://www.bcbi.eu/events/wild/en/speakers/desde0/ver/1474/>

<sup>6</sup> Abstrakt wystąpienia A. M. Kovacs, *Does minimal exposure to a second language changes word learning strategies in infants?* [online]. [dostęp 1 maja 2016]. Dostępny w Internecie: <http://www.bcbi.eu/events/wild/en/speakers/desde0/ver/1477/>

<sup>7</sup> Abstrakt wystąpienia L. Onnis i E. Thiessen, *Infant adaptation to syntactic structure*. [online]. [dostęp 1 maja 2016]. Dostępny w Internecie: <http://www.bcbi.eu/events/wild/en/speakers/desde0/ver/1506/>

## Dwujęzyczność

Tak zwana wiedza potoczna dawno już wzbogacona została o hipotezy i przekonania dotyczące zalet dwujęzyczności podjętej w jak najmłodszym wieku. Profitów związanych z elastycznością myślenia, uczenia się, zapamiętywania czy ogólną wygodą życiową nie trzeba udowadniać żadnymi badaniami. Mimo to, pozwolę sobie przytoczyć jedną z interesujących prac, w której to wzięto pod lupę niemowlęta „chłone” jednocześnie dwa, bardzo zbliżone do siebie rytmicznością języki, tj. hiszpański i baskijski.

Moja wiedza na temat języka Basków jest mocno ograniczona, natomiast jestem świadoma jego izolowanego charakteru. Badacze zastanawiali się, czy zaledwie czteromiesięczny (!), dwujęzyczny Hiszpano-Bask zdoła rozróżnić między sobą swoje dwa natywne języki. Jako porównania użyto pary języków nieznanymi dziecku i znacznie różniących się między sobą (były to, uwaga, polski i japoński). Okazało się, że człowiek zaledwie kilka miesięcy po urodzeniu jest świadom, kiedy dokładnie otaczany jest językiem torreadorów, a kiedy do akcji wkracza baskijska babcia czy wujek<sup>8</sup>.

Wynika z tego, że każde prawidłowo rozwijające się psychicznie dziecko odznacza się fantastycznym przystosowaniem do bilingwalnego „eksperymentowania” na jego kilkumiesięcznym, a potem już kilkuletnim umyśle. Wiedza wyniesiona z wyżej wymienionych, a także innych badań podobnego typu pomóc może w jeszcze szybszym rozwoju kompetencji językowych najmłodszych dzieci, co wpłynąć może pozytywnie nie tylko na ewentualne przyswojenie języka obcego, ale także na usprawnienie posługiwania się mową ojczystą.

\* \* \*

Tomasz Mandziuk (PWSD)

## Wiara i rozpacz w filozofii Sørensa Kierkegaarda

Søren Kierkegaard (1813-1855), urodzony w Danii XIX-wieczny myśliciel, uważany jest za jednego z prekursorów filozofii egzystencjalnej. Otrzymał chrześcijańskie, ascetyczne wychowanie,

---

<sup>8</sup>Abstrakt wystąpienia M. Molnar i J. Gervain, *Language discrimination in monolingual and bilingual infants of Spanish and Basque*. [online]. [dostęp 1 maja 2016]. Dostępny w Internecie: <http://www.bcbl.eu/events/wild/en/speakers/desde0/ver/1577/>

które charakteryzowało się wyjątkowym pesymizmem i ponurością, które z kolei wynikały z lęku przed karą Bożą za popełniane grzechy. Główny udział w wychowaniu Søren miał jego ojciec, który był bardzo uwrażliwiony na punkcie grzechu i miał skłonność do jego nadmiernego dostrzegania we wszystkich działaniach. Dorastanie w takiej atmosferze miało kluczowy wpływ na Sørena i jego filozofię<sup>9</sup>. Większość swojego życia myśliciel spędził w Danii, tylko pięć razy opuścił granice państwa. Chociaż historycy filozofii zwracają uwagę na to, żeby przesadnie nie łączyć faktów biograficznych Kierkegaarda z jego filozofią, to jednak takie wnioski wydają się oczywiste i trudno sądzić, że jego *ponura i pesymistyczna* filozofia nie ma źródła w jego dzieciństwie i młodości<sup>10</sup>.

Søren Kierkegaard jest określany mianem filozofa wiary. W jednym ze swoich tekstów, książce pt. *Bojaźń i drżenie* przedstawia on rozważania na temat wiary człowieka. Swoje przemyślenia opiera na biblijnym przykładzie Abrahama – i jego próby wiary – który na Boże polecenie podejmuje się złożenia Jemu ofiary ze swojego syna. Dociekania te prowadzi Kierkegaard w formie opowieści o pewnym człowieku, który rozmyśla nad alternatywnymi scenariuszami historii Abrahama. Według jednej z nich, Abraham, prowadząc Izaaka na górę Moria, mówi swojemu synowi, że zostanie on ofiarowany nie z Bożego rozkazu, ale dla jego przyjemności, *zachcianki*. Abraham postępuje tak dlatego, aby uchronić wizerunek Boga w oczach Izaaka. Inny scenariusz z kolei przedstawia patriarchę jako kogoś, kto prowadzi Izaaka na górę, aby złożyć go w ofierze, jednak zauważając na górze kozła, decyduje się oszczędzić Izaaka i ofiarować zwierzę. Abraham, nie mogąc zapomnieć tego, czego zażądał od niego Bóg, zestrzał się i umarł w smutku<sup>11</sup>.

Wobec tych i innych scenariuszy Søren Kierkegaard prowadzi rozważania co do czynu i wiary Abrahama oraz tego, czy można moralnie obronić jego czyn. Te rozmyślenia przechodzą między pochwałami patriarchy i zachwytem nad jego wiarą do stwierdzeń, że działanie Abrahama było całkowicie absurdalne. Z jednej strony bowiem chwali Abrahama, określając go wielkim z uwagi na swą bezsilność, bo porzucił rozumienie Bożego rozkazu, a kierował się wiarą<sup>12</sup>, z drugiej zaś – w innym fragmencie książki – zwraca uwagę na *najwyższe i najświętsze* obowiązki ojca wobec syna. Chęć zamordowania swojego potomka ujmuje tu jako absurd i pokazuje, że być może wszelkie pochwały Abrahama są niezasłużone i trzeba by go nazwać mordercą<sup>13</sup>. W swoich rozważaniach Kierkegaard dochodzi do stwierdzenia, że wiara jest paradoksem – pozwala z morderstwa uczynić święty i miły Bogu czyn.

Pesymizm i ponurość filozofii Kierkegaarda są widoczne w jego rozważaniach na temat rozpaczki człowieka, którą nazywa *chorobą na śmierć*<sup>14</sup>. I choć myśl Kierkegaard ujęta jest głównie

---

<sup>9</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1970, s. 63-64.

<sup>10</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C3%B8ren\\_Kierkegaard](https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C3%B8ren_Kierkegaard) [dostęp: 19.04.2016].

<sup>11</sup> Por. S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, Warszawa 1982, s. 8-13.

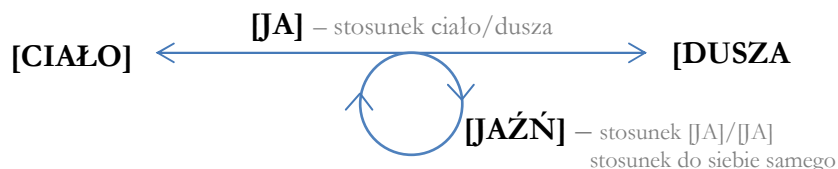
<sup>12</sup> Por. Tamże, s. 15.

<sup>13</sup> Por. Tamże, s. 25-27.

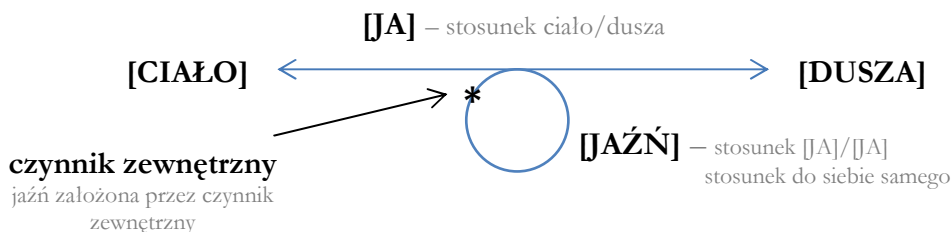
<sup>14</sup> Por. Tamże, s. 152.

w formie literackiej, co swoiste także dla niektórych dwudziestowiecznych filozofów egzystencjalnych, to jednak w książce pt. *Choroba na śmierć* refleksja Kierkegaarda przybiera postać niemal systematycznego wykładu. Wykład ten dotyczy namysłu nad ludzką rozpaczą, jej przyczynami i wpływem na człowieka.

Autor wychodzi od określenia człowieka i jego jaźni. Otóż według niego jaźń jest „stosunkiem, który ustosunkowuje się do samego siebie; jaźń nie jest stosunkiem, ale zjawiskiem ustosunkowania się do stosunku”<sup>15</sup>. Natomiast o człowieku mówi, że jest on „syntezą nieskończoności i skończoności, doczesności i wieczności, wolności i konieczności”<sup>16</sup>. Konstatacje Kierkegaarda dotyczące jaźni prowadzą do przedstawienia dwóch rodzajów ludzkiej rozpacz. W przypadku założenia jaźni przez samą siebie mowa o rozpacz z „pragnienia niebycia sobą, unicestwienia siebie”<sup>17</sup>. Gdy jaźń jest założona przez inny czynnik (także jaźń jako synteza), staje się zależna od tego zewnętrznego czynnika, dlatego nie może osiągnąć równowagi sama z siebie – wtedy mowa o rozpacz z powodu pragnienia bycia sobą<sup>18</sup>. Pierwszy rodzaj rozpacz przedstawiono na Rys. 1, drugi na Rys. 2.



Rys. 1 Rozpacz z pragnienia niebycia sobą (unicestwienia siebie) [opracowanie własne]



Rys. 2 Rozpacz z pragnienia bycia sobą [opracowanie własne]

Na Rys. 1 i 2 podstawowy stosunek, stanowiący osobę, oznaczono prostą strzałką, na obu końcach zakończoną grotami, co pokazuje wzajemne stosunki jego elementów (duszy i ciała). Na Rys. 1 ustosunkowanie się do tego stosunku (jaźń) zaznaczono okrężną strzałką, wskazującą na samą siebie, co pokazuje jaźń, która zakłada samą siebie. Rys. 2 w oznaczeniu jaźni (ustosunkowania się

<sup>15</sup> Tamże, s. 146.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże, s. 147.

<sup>18</sup> Por. Tamże.

do stosunku) jest wzbogacony zaś o czynnik zewnętrzny, co pokazuje, że jaźń nie jest założona przez samą siebie, ale przez ten zewnętrzny czynnik.

Z powyższych rozważań Søren Kierkegaard wysnuwa kilka wniosków. Jednym z nich jest fakt wyższości człowieka nad zwierzętami<sup>19</sup>. Zdolność człowieka do rozpacz wynika z faktu, że ma on jaźń, czyli świadomość samego siebie. Zwierzęta nie mają jaźni, dlatego nie są zdolne do rozpacz. Następnie autor rozważa problem powszechności rozpacz; dochodzi do konstatacji, że człowiek jest zawsze w stanie rozpacz, a więc także wówczas, gdy nie jest jej świadomy (jest to trzeci rodzaj rozpacz – z nieświadomości własnej osobowości)<sup>20</sup>. Fakt ten ilustruje Kierkegaard na przykładzie człowieka, który chce być Cezarem. Gdy się nim nie stanie, będzie w stanie rozpacz, bo nie jest tym, kim chce być i nie może znieść tego, że jest sobą; rozpacza więc nad sobą, własną osobowością, że nie jest ona Cezarem i nie może pozbyć się siebie. Gdy z kolei stanie się Cezarem, nie będzie już sobą; pozbędzie się własnej osobowości na rzecz osobowości Cezara, co też będzie przyczyną rozpacz<sup>21</sup>.

Søren Kierkegaard nazywa rozpacz chorobą na prawdziwą *chorobą na śmierć*. W chrześcijańskim rozumieniu śmierć nie jest rzeczywiście końcem, ale przejściem do życia. Natomiast rozpacz jest stanem, gdzie śmierć jest ostateczną rzeczą, po której nic już nie nadchodzi, jest spowodowana niemożliwością śmierci, jest „beznadziejnością niemożliwej śmierci”<sup>22</sup>. Człowiek pogrążony w rozpacz chce śmierci, ale świadomość, że ona nie nadejdzie, powoduje z kolei niekończące się pogłębianie jego rozpacz.

Dzieło Sorena Kierkegarda, a w szczególności jego wykład o rozpacz (*Choroba na śmierć*) pokazuje, jak ponura i mroczna jest jego filozofia. Mając zaś na uwadze biografię twórcy, jego surowe, ascetyczne wychowanie oraz silnie zabarwioną religijnie mentalność, którą przejął od ojca, trudno nie doszukiwać się związków jego myślenia z osobistym doświadczeniem życia.

\* \* \*

---

<sup>19</sup> Por. Tamże, s. 148.

<sup>20</sup> Por. Tamże, s. 146-149.

<sup>21</sup> Por. Tamże, s. 154.

<sup>22</sup> Tamże, s. 152.



## **Sampling jako forma partyzantki semiologicznej. Przykład Johna Oswalda i zespołu Negativland**

Nie jest tajemnicą, że wytwory współczesnej kultury opierają się głównie na ciągłych zapożyczeniach z innych dzieł, łączeniu elementów pochodzących z różnych źródeł czy *remiksie* (przeróbce, opracowaniu utworu muzycznego poprzez zmianę, dodawanie lub odejmowanie elementów składowych kompozycji takich jak długość trwania, tempo, instrumentacja). Można powiedzieć, że takie procesy występowały od zarania dziejów, jednak postęp technologiczny, jaki dokonał się w XX i XXI wieku (komputer i inne urządzenia cyfrowe, Internet) w znacznym stopniu przyczynił się do upowszechnienia i popularyzacji wyżej wymienionych zjawisk. Ich wykorzystanie w procesie tworzenia kultury można najpełniej zauważyć w muzyce. Kamil Antosiewicz wskazuje, że „muzyka wydaje się najlepiej odzwierciedlać charakter współczesnej kultury, czerpie najwięcej z przemian technologicznych, które obdarowały potężnymi narzędziami zarówno twórców, przemysł muzyczny, jak i odbiorców, inicjując prawdziwą rewolucję”<sup>23</sup>. Jedną z najczęściej używanych technik przez dzisiejszych artystów jest *sampling* – użycie fragmentów istniejących wcześniej nagrań w formie muzycznych cytatów, który jednak często wzbudza kontrowersje natury prawnej. Jego przeciwnicy uważają go za łamanie praw autorskich oraz plagiat. Obrońcy natomiast uznają go za kreatywne wykorzystanie tego co już istnieje, połączenie takich elementów ze sobą, o których nie pomyślelibyśmy, że mogą do siebie pasować. *Sampling* można też uznać za rodzaj zagłuszania kultury lub partyzantki semiologicznej, formę prowokacji czy wypowiedzi politycznej. Didżeje sprzeciwiają się polityce wielkich wytwórni, komercji, bawią się i wyśmiewają istniejące w popowej muzyce konwencje. W mojej pracy chciałabym przedstawić przykłady dwóch artystów – Johna Oswalda i zespołu Negativland, którzy w sposób najbardziej dobitny wykorzystują *sampling* jako formę prowokacji kulturowej.

Na początku jednak chciałabym stworzyć słownik pojęć, które będą mi potrzebne w dalszej części mojego artykułu, są to: partyzantka semiologiczna, zagłuszanie kultury (*culture jamming*) i *sampling*. W 1967 roku Umberto Eco w swoim tekście *Partyzantka semiologiczna* pisał o destruktywnej sile masowych mediów, które zalewają nas wieloma informacjami, za pomocą których mogą nami manipulować. Treści te często są również wieloznaczne i – jak zauważa włoski semiotyk – możliwość innego sposobu odczytania nadawanych komunikatów to resztką wolności odbioru, jaka nam pozostała. W ramach tej wolności Eco proponuje nam dokonanie partyzanckich

---

<sup>23</sup> K. Antosiewicz, „Copy and paste”: rzecz o muzyce w dobie kultury cyfrowej, „Kultura Współczesna”, 2005, nr 1, s. 151.

działań w obrębie odczytywania znaczeń. Pisze on, że „w ramach współzależności różnych środków przekazu, będzie można najprawdopodobniej posłużyć się jednym środkiem przekazu po to, aby zakomunikować wiele sądów o drugim środku przekazu”<sup>24</sup>. Takie działania doprowadziłyby do „wprowadzenia wymiaru krytycznego do biernego odbioru”<sup>25</sup>.

Do zjawiska partyzantki semiologicznej odwołał się w 1993 roku Mark Dery, nadając mu nazwę zagłuszania kultury (*culture jamming*). Pojęcie to zaproponowali członkowie zespołu Negativland (do których powrócę w dalszej części pracy), odnosząc się do parodii reklamowych *billboardów* i innych form medialnego sabotażu. Pochodzi ono ze slangu użytkowników CB radia i oznacza nielegalną praktykę zagłuszania rozmów. Jak pisze Dery: „*Jamming* to w slangu CB przeszkadzanie nadawcy albo dwóm rozmówcom; *jammer* będzie pierdział wargami, opowiadał obscena i wyczyniał inne podobne dowcipasy. *Jamming* kultury, dla kontrastu, skierowany jest przeciwko coraz bardziej przenikającej nasze życie, nachalnej, instrumentalnej technokulturze, której zadaniem jest produkcja przyzwolenia poprzez manipulowanie symbolami”<sup>26</sup>. *Jammerzy*, partyzanci wprowadzają hałas do sygnału biegnącego od nadawcy do odbiorcy, wskazując na wieloznaczność odczytania, robią to jednak w nielegalny sposób. Przykładów takich działań może być wiele: samizdat, fotomontaż, podziemne dziennikarstwo, *cut up*, brikolaż, działalność hackerów, pirackie radio, *subvertising* czy *sampling*. Takie zjawiska często są traktowane jako zabawne psikusy, ale mogą być też formą politycznej walki, wyrazu dezaprobaty wobec masowych mediów, kapitalizmu, dużych korporacji. Można je również odnieść do pojęcia przechwycenia zaproponowanego przez Deborda, które polega na wyjęciu elementu z jego pierwotnego kontekstu i wprowadzenia w nowy, by wytworzyć nowe znaczenie. Jak zauważa Naomi Klein: „Artyści zawsze będą tworzyć sztukę, rekonfigurując nasze wspólne kody kulturowe i odwołując się do repertuaru kulturowych odniesień, jednak w sytuacji, gdy owe wspólne doświadczenia czerpiemy już nie z pierwszej ręki, lecz za pośrednictwem mediów, a w naszym społeczeństwie potężną władzą polityczną dysponują nie tylko politycy, lecz również międzynarodowe korporacje, pojawia się tyle nowych elementów, iż po raz kolejny musimy zadać sobie poważne pytania na temat przestarzałej definicji wolności słowa w naszej ometkowanej kulturze”<sup>27</sup>.

*Sampling* polega na pobieraniu fragmentów z istniejących utworów muzycznych, ich obróbce, a potem umieszczenia ich w innym kontekście. Takie dźwiękowe próbki można wykorzystać na różne sposoby. Jedną z metod jest użycie fragmentów nagrań instrumentów, do których artyści nie mają dostępu np. instrumenty dęte, perkusja. Ma to na celu urozmaicić nagranie i stworzyć iluzję wykorzystania prawdziwych instrumentów. Artysta może również użyć *sampli* tak, by odbiorca rozpoznał źródło danych dźwięków. Takie działanie często określane jest jako

---

<sup>24</sup> U. Eco, *Partyzantka semiologiczna*, [w:] *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1996, s. 166.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 167.

<sup>26</sup> M. Dery, *Jamming w imperium znaków: hacking, slashing i sniping*, [http://magazynsztuki.eu/old/globalizacja/globalizacja\\_tekst\\_12.htm](http://magazynsztuki.eu/old/globalizacja/globalizacja_tekst_12.htm) [06.04.2013].

<sup>27</sup> N. Klein, *No logo*, Izabelin 2004, s. 190.

nielegalne i może spowodować poważne konsekwencje prawne. Do takich właśnie praktyk nawiązuje twórczość bohaterów mojego eseju, Johna Oswalda i grupy Negativland, do której omawiania teraz przejdę.

John Oswald (ur. 30.05.1953) to kanadyjski kompozytor i muzyk, który jest najbardziej znany ze swoich muzycznych kolaży, w których wykorzystuje istniejące już utwory. Zainspirowany literacką twórczością Williama Burroughsa i jego techniką *cut-up*, nazwał swoją muzyczną działalność plądronią (*plunderphonics*). W 1985 roku opublikował tekst pod tytułem *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*<sup>28</sup>, który można uznać za jego manifest artystyczny. Oswald określa plądronię jako użycie „rozpoznawalnego dźwiękowego cytatu, wykorzystanie prawdziwego dźwięku czegoś znajomego, co zostało już wcześniej nagrane”<sup>29</sup>. Twierdzi, że urządzeń do nagrywania i odtwarzania muzyki takich jak gramofony, magnetofony czy *samplery* można używać jak każdego innego instrumentu muzycznego, dzięki wykorzystywaniu i zniekształcaniu istniejących już dźwięków można otrzymywać całkiem nowe i interesujące kompozycje, „zestawienie różnorodnych dźwięków z całego świata lub przynajmniej z zasobów własnej kolekcji płyt, tworzy kompozycje o bogactwie, jakiego nie oferuje przemysł muzyczny rządzący się zasadą dostarczenia jednorodnego produktu”<sup>30</sup>. Chris Cutler w tekście *Plądronia* zwraca uwagę na to, że twórczość Oswalda może być problematyczna, łamie tabu związane z prawami autorskimi i oryginalnością. Kanadyjski kompozytor przypomina o prawie dozwolonego użytku, które polega na wykorzystaniu istniejących już utworów w celach edukacyjnych i krytycznych, ale nie w celach komercyjnych.

Ta idea przyświecała mu przy tworzeniu jego najbardziej znanej i wzbudzającej najwięcej kontrowersji płyty *Plunderphonic* z 1989 roku. Znalazły się na niej przeróbki utworów takich artystów jak Dolly Parton, Micheal Jackson, The Beatles, Ludwig van Beethoven, Igor Strawiński, James Brown, Metallica. Mimo, iż to nagranie nie było przeznaczone na sprzedaż (artysta wydał je samodzielnie i rozesłał do rozgłośni radiowych) i nie zabierał tantiem innym wykonawcom, znalazła się osoba, która nie była zadowolona ze sposobu w jaki Oswald potraktował jej twórczość i wytoczyła przeciwko niemu proces, wskutek którego Kanadyjczyk musiał zniszczyć nakład swoich płyt, które jeszcze nie zostały dystrybuowane. Artystą tym był Micheal Jackson i wytwórnia, dla której nagrywał, CBS Records. Kontrowersje prawne wywołała nie tylko przeróbka przeboju *Bad*, ale także okładka płyty, która jest kolażem zdjęcia Jacksona i półnagiej kobiety. Król popu oskarżył Oswalda o sfeminizowanie i zniekształcenie jego wizerunku. I właśnie taki był jego główny zamysł. Według Simona Reynoldsa artysta „zamienił *sampling* w cyfrowy ikonoklazm, dosłownie rozdarł

---

<sup>28</sup> Po polsku ukazał się pod tytułem *Ulepszone przez pożyczającego: etyka muzycznego długu* w zbiorze tekstów *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* pod redakcją C. Coxa i D. Warnera.

<sup>29</sup> N. Iqma, *Plunderphonics : an interview with transproducer John Oswald*, <http://www.plunderphonics.com/> [12.04.2013].

<sup>30</sup> J. Oswald, *Ulepszone przez pożyczającego: etyka muzycznego długu*, [w:] C. Cox, D. Warner, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Warszawa 2010, s. 172.

wizerunki popowych idoli na strzępy”<sup>31</sup>. Za pomocą takich technik jak zmiana tempa utworów, cięcie ich i puszczenie od końca potrafił stworzyć interesujące i polisemiczne dzieło. Najczęściej komentowanym utworem z płyty *Plunderphonic* jest przeróbka piosenki *The Great Pretender* Dolly Parton. Poprzez stopniowe zmniejszanie prędkości odtwarzanej ścieżki, z 80 do 12 obrotów na minutę, zmienia się wysokość głosu. Początkowo wokalistka śpiewa swym naturalnym, wysokim głosem, który ostatecznie zmienia się w baryton. Dzięki manipulacji odtwarzanym dźwiękiem Oswald dokonał swoistej zmiany płci Dolly Parton. Zresztą zmiana prędkości odtwarzanych płyt jest jedną z ulubionych technik kanadyjskiego twórcy. Twierdzi, iż „aktywny słuchacz może przyspieszyć utwór, by lepiej postrzegać jego makrostrukturę, lub zwolnić go, by precyzyjniej słyszeć artykulację i detale”<sup>32</sup>.

Innym znanym wydawnictwem Oswalda jest *Plexure* z 1993 roku. Jest to kolaż składający się z ponad 5000 krótkich fragmentów radiowych hitów z lat 1982 – 1992 zlepionych razem. Jego intencją było „ukazanie amerykańskiej muzyki puszczonej w radiu jako kretyńskiego piekła kiczu i tandety”<sup>33</sup>, jak również utarcie nosa obrońcom praw autorskich – fragmenty wykorzystanych utworów były tak krótkie, że dotarcie do ich źródła było właściwie niemożliwe. Płyta *Plexure* była nie tylko kolażem muzycznym, ale także wizualnym i tekstowym. Jej okładka była przeróbką zdjęcia z *Born In the USA* Bruce’a Springsteena, a tytuły poszczególnych utworów stanowiły połączenie nazwisk różnych artystów np. *Urge (Marianne Faith No Morrisey)*, *Blur (Bolton Chili Overdrive)*, *Velocity (Aretha Vanilli)*.

O krok dalej w ramach kulturowej partyzantki posunął się zespół Negativland powstały w 1979 roku w kalifornijskim mieście Concord. W jego skład wchodzi: Mark Hosler, Richard Lyons, Don Joyce, David Wills i Peter Conheim. Ich muzyczne kolaże są nie tylko krytyczną wypowiedzią na temat stanu muzyki rozrywkowej, wizerunku idoli współczesnej popkultury, jak było to w przypadku Oswalda. Kwestie podejmowane przez Negativland są znacznie szersze. Zespół interesuje się wpływem konsumpcjonizmu, wielkich korporacji, masowych mediów czy religii na amerykańskie społeczeństwo. W swojej twórczości najczęściej wykorzystują fragmenty nagranych audycji i reklam radiowych lub telewizyjnych. Pracują głównie na analogowym sprzęcie, używają taśmy magnetofonowej. Ich nienajlepsza jakość nie przeszkadza im jednak, a wręcz przeciwnie, uważają, że dzięki temu ich utwory brzmią jakby były znalezione. Swoje zainteresowanie archiwalnymi nagraniami uzasadniają w następujący sposób: „W naszej muzycznej i wizualnej twórczości byliśmy od zawsze przyciągani przez rzeczy, które wydawały się, że istnieją od zawsze albo pochodzą spoza teraźniejszości. Nasza praca często funkcjonuje jako archeologiczne

---

<sup>31</sup> S. Reynolds, *Retromania. Pop culture's addiction to its own past*, Nowy Jork 2011, s. 317.

<sup>32</sup> J. Oswald, op. cit., s. 175.

<sup>33</sup> S. Reynolds, op. cit., 319.

wykopalisko z przyszłości naszej absurdalnej amerykańskiej przeszłości”<sup>34</sup>. Podobnie jak John Oswald, Negativland zwraca uwagę na problem praw autorskich, na możliwość użycia fragmentów istniejących utworów w ramach dozwolonego użytku, w celach krytycznych i edukacyjnych, jako komentarza. Artyści chcą, by kolaż stał się pełnoprawną formą uprawiania sztuki, istnieje on przecież już od dawna, tylko nowoczesna technika znacznie ułatwiła jego stosowanie. Don Joyce uważa, że „prawo autorskie powinno pozwalać na użycie istniejących utworów pod warunkiem, że nowe dzieło jest stworzone z jego fragmentów jako cytatów. Tylko reprodukcja prac bez odpowiedniego pozwolenia, w całości i w niezmienionej formie powinna być zakazana”<sup>35</sup>.

Twórczość zespołu od niemal początku wzbudzała kontrowersje. Na albumie *Escape from Noise* z 1987 roku znalazł się utwór *Christianity is Stupid*, w którym zostały wykorzystane wyciągnięte z kontekstu słowa z kazania pastora Estusa Pirkle’a: „chrześcijaństwo jest głupie, komunizm jest dobry, poddajcie się”, puszczone na tle głośnej, metalowej muzyki. W 2004 roku powstał teledysk do tej piosenki pod tytułem *The Mashin' Of The Christ*, który był kolażem fragmentów pochodzących z różnych filmów przedstawiających ukrzyżowanie Jezusa oraz nagrań komunistycznych przywódców takich jak Włodzimierz Lenin, Józef Stalin czy Mao Zedong. Kontrowersje związane z tym utworem dotyczyły nie tylko przewrotnej wypowiedzi na temat religii. W 1987 roku z powodów finansowych zespół musiał przerwać trasę koncertową. Aby zatuszować swoją nieobecność artyści podali do mediów żartobliwe oświadczenie prasowe, w którym napisali, że ich trasa koncertowa została przerwana przez policję, która prowadzi śledztwo w sprawie morderstwa dokonanego przez Davida Broma, który zabił swoją rodzinę siekierą i był rzekomo zainspirowany utworem *Christianity is Stupid*. Ta nieprawdziwa wypowiedź została szybko podchwycona przez media, co pokazało, jak często środki masowego przekazu nadają niesprawdzone i zmanipulowane informacje. W 1989 roku wydana została płyta *Helter Stupid*, która stanowiła komentarz do wyżej opisanego wydarzenia.

Największym skandalem, w który wplątał się zespół, było wydanie minialbumu *U2* w 1991 roku. Inspiracją do jego stworzenia była kasetka z nagraniem radiowego prezentera Caseya Kasema, który poza anteną obrażał swoich współpracowników. Znalazła się tam również wypowiedź na temat zespołu U2 („Ci goście są z Anglii i nikogo to nie obchodzi”). Negativland postanowili wykorzystać w parodii amerykańskiego prowadzącego fragment piosenki *I Still Haven't Found What I'm Looking For*, która została przetworzona za pomocą dźwięków przypominających kobzę. Wkrótce potem artyści zostali pozwani za naruszenie praw autorskich oraz wizerunku przez wytwórnię Island, która wydaje płyty U2. Kontrowersyjne nie było tylko wykorzystanie cudzego utworu (choć członkowie Negativland próbowali uzyskać zgodę, niestety bezskutecznie), ale także okładka albumu, która

---

<sup>34</sup> S. Pav, *Negativland: A Hi-Fructose Exclusive Interview with the Pioneering Culture Jammers*, <http://hifructose.com/2012/08/16/negativland-a-hi-fructose-exclusive-interview-with-the-pioneering-culture-jammers/> [12.04.2013].

<sup>35</sup> Ibidem.

według prawników Island mogła wprowadzić w błąd fanów U2, którzy zamiast nagrania swojego ulubionego zespołu kupiliby kompozycje Negativland (przedstawiała ona szpiegowski samolot na tle dużego napisu U2). W wyniku procesu artyści musieli zniszczyć cały nakład swoich płyt, zostali także pozwani przez własną wytwórnię SST, która domagała się wysokiego odszkodowania za koszty wynikające ze zniszczenia nagrań. Jak się potem okazało, podczas wywiadu przeprowadzonego przez członków Negativland z gitarzystą U2<sup>36</sup>, irlandzki zespół nie miał nic przeciwko *samplingowi* (sami nawet wykorzystali różne nagrania telewizyjne, które wyświetlali podczas trasy koncertowej ZOO TV), największe opory stawiała wytwórnia płytowa.

W 1997 roku Negativland wydał konceptualny album zatytułowany *Dispepsi*, który stanowił rodzaj muzycznego *subvertisingu* wytoczonego przeciwko producentom gazowanych napojów, w szczególności Pepsi i Coca Coli. Dlaczego wybrali akurat te marki? Zespół w jednym z wywiadów stwierdził, że właściwie mógł nagrać płytę o jakimkolwiek produkcie, ale posiadali wiele nagrań zawierających reklamy Pepsi i postanowili to wykorzystać. Mark Hosler stwierdził, że „jest wiele niesamowitych obrazów kojarzących się z Pepsi, którymi postanowiliśmy się zabawić”<sup>37</sup>, w negatywny sposób odnosił się również do marketingowych strategii wielkich koncernów: „Wszystkie firmy chcą byś zapamiętał jedną rzecz, gdy widzisz ich reklamy. Chcą byś zapamiętał nazwę ich produktu. Tylko tyle. Reklamy nie mają za zadanie wyprać ci mózgu i sprawić, że pójdziesz do sklepu i kupisz dany produkt. (...) Myślę, że reklamy są zaprojektowane w taki sposób byś był zaznajomiony z produktem zanim pójdziesz do sklepu. Ludzie lubią wybierać różne rzeczy kiedy je znają”<sup>38</sup>. Tym razem, co ciekawe, obyło się bez żadnego pozwu sądowego, a nawet marka Miller zaproponowała zespołowi stworzenie utworu do reklamy piwa, ale muzycy się nie zgodzili. Oprócz tego jeden ze spotów promocyjnych Sprite’a przypominał twórczość Negativland. Okazało się, że techniki subwersywne zaczęły być wykorzystywane w reklamie. Na płycie znajdują się utwory, które zawierają *sample* z reklam pokazujące, w jaki sposób firmy chcą zachęcać nas do kupna ich produktów, oraz zwracające uwagę na udział celebrytów w spotach reklamowych. W piosence *Why Is This Commercial?* słyszymy głos Michaela J. Foxa mówiący: „Hi I’m me, I’m using this to sell you this”. W *Voice Inside My Head* powtarzają się takie zdania jak: „I need a Pepsi”, „Open it”, „There’s a voice inside my head makes me go out and buy”. W *Aluminum Or Glass: The Memo* zespół daje nam z kolei wskazówki, jak zrobić idealną reklamę.

*Sampling* jest techniką muzyczną, która wywołuje skrajne emocje. Jego przeciwnicy zarzucają mu brak oryginalności, żerowanie na cudzej twórczości i brak poszanowania dla praw autorskich. Zwolennicy natomiast twierdzą, że taki typ muzycznej działalności jest doskonałym przykładem sztuki opartej na rekontekstualizacji i dialogu. Moim zdaniem, ze wszystkich możliwych

---

<sup>36</sup> Zob. R. U. Serious, *Negativland Interviews U2's The Edge*, <http://www.l2g.to/negativland/u2/the-edge-interview.html> [12.04.2013].

<sup>37</sup> S. Thompson, *Negativland*, <http://www.avclub.com/articles/negativland,13477/> [12.04.2013].

<sup>38</sup> *Ibidem*.

form muzycznych, *sampling* w sposób najbardziej wyrazisty próbuje komentować otaczającą rzeczywistość i może stać się tubą niezadowolenia społecznego. Twórczość Johna Oswalda i Negativland dzięki wykorzystaniu fragmentów istniejących nagrań nabiera dziennikarskiego i publicystycznego charakteru. Telewizyjne czy prasowe materiały zawierają przecież często cudze wypowiedzi, wykorzystując je i manipulując na różne sposoby. Problemem jest jedynie to, że muzyczne cytaty traktowane są jako złamanie prawa autorskiego. Wyżej wymienieni artyści próbują z tym walczyć. W często zabawny sposób zabierają głos w debacie na takie tematy jak komercja, działalność korporacji, konsumpcjonizm, ogłupiające skutki reklamy i mediów masowych, religia czy polityka. Twórcy wykorzystując *sample* z istniejących wcześniej źródeł wkładają je w nowy kontekst, poprzez powtórzenie i cytat dokonują ironicznego przesunięcia i odwrócenia pierwotnych znaczeń. Muzycy dokonują opozycyjnego odczytania istniejących dyskursów, poprzez parodię dokonują demaskacji technik jakimi posługują się przekazy medialne (czasami nawet z nich korzystają by wykazać ich słabość). Przy pomocy prowokacji kulturowej próbują sabotować hegemoniczne systemy i walczyć o wolność do swobodnej wypowiedzi i indywidualnego odczytywania tekstów, o czym pisał Umberto Eco.

\* \* \*

Iurii Ganushchak (IKE UAM)

**Taras Szewczenko, *Ostatnia wola (Zanobim)***

### **Wprowadzenie do lektury**

Ten wiersz jest swoistym hymnem walki wyzwoleniczej narodu ukraińskiego. Od momentu swego powstania zajmował – i nadal zajmuje – ważne miejsce w kulturze ukraińskiej. Napisany został przez wybitnego poetę, pisarza, artystę, działacza społecznego Tarasa Szewczenkę, który jest charakterystyczną postacią ukraińskiego procesu literackiego w XIX wieku.

Wiersz powstał w czasie, kiedy Szewczenko leżał chory na obustronne zapalenie płuc w domu swojego przyjaciela, lekarza Andrzeja Kozackowskiego w Perejaślawiu. Było to w Boże Narodzenie – 25 grudnia 1845 roku. Od aresztowania poety w 1847 wiersz nielegalnie rozpowszechniano w rękopisach, aż do 1859 roku, kiedy po raz pierwszy został wydrukowany w Lipsku, później – we Lwowie (1863) i Petersburgu (1867).

Tekst wiersza stał się podstawą dla utworów muzycznych wielu kompozytorów i był wielokrotnie przywoływany w różnego rodzaju tekstach ukraińskiej kultury. Komentowany utwór został przetłumaczony na 150 języków świata. W 2008 roku w domu, gdzie Szewczenko napisał „Ostatnią wolę” otwarto Muzeum Zapowitu.

Po polsku arcydzieło Szewczenki zabrzmiało po raz pierwszy pod tytułem „Testament” w 1862 roku, w gorącym politycznie i społecznie okresie bezpośrednio poprzedzającym powstanie styczniowe. Wiersz przełożył wówczas polski pisarz i tłumacz Antoni Gorzałczyński. Szerzej znanym było dwudziestowieczne już tłumaczenie Leona Pasternaka opublikowane w 1951 roku w Warszawie. W ostatnich latach rozpowszechnione zostały przekłady Petra Kuprysia oraz Pawła Próchniaka. Kolejne tłumaczenia wiersza Szewczenki na język polski stanowią przykłady rozmaitych jego odczytań, tym silniej różniących się między sobą, że uwikłanych w trudne konteksty historyczne i polityczne.

Podczas tłumaczenia wiersza Szewczenki trzeba – jak zawsze w akcie tłumaczenia – zmierzyć się z koniecznością przekazania czytelnikom możliwie pełnego wyobrażenia o oryginale. Wymaga to w naszym przypadku przestrzegania intonacyjnej dokładności, oddania w polszczyźnie walorów brzmieniowych zbudowanych z pomocą rymu i rytmu, maksymalnej adekwatności w zakresie organizacji poetyckiej mowy i obrazów, zaś rzecz skomplikowana jest tym bardziej, że język oryginału jest dość archaiczny. Często pojawia się potrzeba zwracania się do etymologii oraz wiedzy z historii języka na temat leksyki tego czasu.

Pierwszym i jednym z głównych wyzwań jest zaproponowanie polskiego tytułu dzieła, gdyż rękopis Szewczenki go nie mieści, a ukraińskie warianty tytułu powstawały na drodze decyzji kolejnych wydawców. Ustalenie, jaki tytuł wiersz powinien nosić po polsku nie było łatwe, ponieważ każdy możliwy wariant zasługuje na uwagę. W polskiej tradycji przekładowej najlepiej utrwalił się tytuł „Testament”, choć rozpoznawalny jest także mniej popularny – „Dumka”. Słowo „testament” jest przekładem ukraińskiego słowa „заповіт”, które w „Słowniku języka ukraińskiego” pod redakcją Busła z 2005 roku definiowane jest jako: „oficjalny dokument, który zawiera rozporządzenie danej osoby co do jej majątku na wypadek śmierci”.

W poniższym wariantcie przekładu zaproponowany został tytuł „Ostatnia wola”. Jak już wspomniano wcześniej, wobec braku tytułu utworu w rękopisie, tytuł wiersza w języku ukraińskim ustalany był arbitralnie i przechodził rozmaite transformacje, a w jednej z odmian brzmiał właśnie „Остання воля”. Fraza ta ma kilka archaicznych znaczeń; jedno z nich niesie w sobie sens ostatniego przesłania lub życzenia cieszącej się autorytetem, ważnej i szanowanej osoby, adresowanego do potomków, które traktują oni jako konieczne do wypełnienia. Polskie sformułowanie „ostatnia wola” wszystkie te sensy zawiera i pozwala współczesnemu odbiorcy polskojęzycznemu dostrzec w wierszu dzieło o fundamentalnym znaczeniu dla ukraińskiej



tożsamości, zarazem wpisujące się, ale i nietożsame z serią poetyckich testamentów wielkich romantyków.

Kolejne trudności tłumaczenia mają charakter decyzji interpretacyjnych: przekładając tekst na polski trzeba zdecydować, co autor miał na uwadze pisząc wiersz w bardzo skomplikowanym czasie dla siebie i swojego narodu. Szczególnie złożone, a konieczne do rozstrzygnięcia kwestie to wyłaniająca się z wiersza koncepcja Boga, znaczenie mogiły nad brzegiem Dniepru, sam Dniepr i inne elementy natury, ojczyzna, rodzina, powstanie z niewoli. Spośród kilku szczegółowych zagadnień w tym miejscu dokładniej objaśnić można tylko niektóre. I tak: mogiła lub kurhan, słowa synonimiczne w języku ukraińskim, oznaczające rodzaj pomników grobowych w postaci dużego, starożytnego kopca, gdzie według legendy pochowano szlachetnych ludzi, bohaterów. Ten obraz został wykorzystany również w wierszach Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina. Pojęcie Boga, nie tylko w tym wierszu, ale w całej poezji Szewczenki też jest bardzo wyjątkowe. Interpretacja spotykana w literaturze przedmiotu wskazuje, że Szewczenko często występował z „roszczeniami” wobec Boga o swój lud i z antyklerykalistycznymi poglądami dotyczącymi rosyjskiego prawosławia, co później błędnie, ale i ochoczo traktowane było przez partię komunistyczną jako ateizm.

Choć wiele czasu upłynęło od chwili powstania tego utworu, to jednak w kulturze ukraińskiej wiersz-przesłanie do potomków ludowego poety-proroka Tarasa Szewczenki nadal pozostaje aktualny w teraźniejszych trudnych czasach.

### **Ostatnia wola**

*Jak ja umrę, pochowajcie*

*Mnie w cichej mogile,*

*Na wzgórzu, w szerokim stepie*

*Ukrainy miłej.*

*Żeby pola nieskończone,*

*Dniepru bystra grzmiące*

*Było widać, było słychać*

*Wody przechodzące.*

*Jak poniosą z Ukrainy*

*Poza sine morze*

*Krew jej wrogów... to ja wtedy*

*I łany, i góry –*

*Wszystko rzucę i polecę*

*Do samego Boga  
By się modlić... do tej pory  
Nie znam bowiem Boga.  
Pochowajcie i powstańcie,  
Kajdany zerwijcie  
I krwią naszych prześladowców  
Wolność swą ochrzczycie.  
I o mnie w rodzinie nowej  
Wielkiej, mocnej, wolnej  
Przypomnijcie czasem cicho  
Łagodniejszym słowem.*

Przekład: Iurii Ganushchak

Тарас Шевченко

**Заповіт**

*Як умру, то поховайте  
Мене на могилі  
Серед степу широкого  
На Україні милій,  
Щоб лани широкополі,  
І Дніпро, і кручі  
Було видно, було чути,  
Як реве ревучий.  
Як понесе з України  
У синєє море  
Кров ворожу... отойді я  
І лани, і гори —  
Все покину, і полину  
До самого Бога  
Молитися... а до того  
Я не знаю Бога.  
Поховайте та вставайте,  
Кайдани порвіте  
І вражою злою кров'ю  
Волю окропіте.  
І мене в сім'ї великій,  
В сім'ї вольній, новій,  
Не забудьте пом'янути  
Незлим тихим словом.*

(Za: Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 1: Поезія 1837-1847. — С. 371; С. 750-752.)

\* \* \*