

Університет ім. Яна Кохановського у Кельце
Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка
Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка

Міжнародний інтеграційний проект для студентів,
магістрантів і аспірантів



ШКОЛА ВІДКРИТОГО РОЗУМУ SZKOŁA OTWARTEGO UMYŚLU

Науковий журнал

Том 17

ЛЮДИНА У ПРОСТОРИ

«Крок»
Тернопіль – Кельце
2026

УДК 82.09
ББК 60+87.256
Р49

Рецензенти

Ришард Стефанський, професор, доктор філософії, Університет ім. Яна Кохановського у Кельце (Польща)

Олександр Глотов, професор, доктор філологічних наук, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка (Україна)

Катажина Нобіс-Влязло, ад'юнкт, доктор філології, Університет ім. Яна Кохановського у Кельце (Польща)

Науково-редакційна рада

О. Лешак, професор, доктор філологічних наук (головний редактор)

Ю. Завадський, кандидат філологічних наук (відповідальний редактор)

О. Лабашук, професор, доктор філологічних наук

О. Волковинський, професор, доктор філологічних наук

О. Пасічник, доцент, кандидат філологічних наук

Макет обкладинки: **Томаш Лукашик (Польща), Юрій Завадський (Україна)**

Том видано за фінансової підтримки
Товариства Співпраці «Польща – Схід»
(Stowarzyszenie Współpracy Polska – Wschód)
та завдяки сприянню

Юзефа Бриля, Марека Дуткевича і Єжи Суханського



Людина у просторі, під ред. О. Лешака. – Тернопіль: „Крок”, 2026. – 142 с. – (Школа Відкритого Розуму. – Том 17) – ISSN 2311-7176.

До тому увійшли наукові праці учасників Міжнародного інтеграційного проекту для студентів, магістрантів і аспірантів «Школа Відкритого Розуму», які у 2025 р. досліджували проблематику специфіки культурно-цивілізаційної діяльності людини у просторі. Молоді науковці з українських і польських вузів презентують результати колективного інтердисциплінарного дослідження базових проблем концептуалізації простору та прагматичного освоєння простору людського досвіду.

Том розрахований на широке гроно фахівців у галузі гуманітарних і суспільних наук, студентів вищих навчальних закладів, які цікавляться проблемами методологічних та інтердисциплінарних досліджень у гуманітарній сфері людського досвіду.

© Школа відкритого розуму, 2026

ЗМІСТ

ПРОСТІР У ФІЛОСОФСЬКОМУ, КУЛЬТУРНОМУ І ЛІНГВІСТИЧНОМУ АСПЕКТІ

PRZESTRZEŃ W ASPEKcie FILOZOFICZNYM, KULTUROWYM I LINGWISTYCZNYM

Ксенія Жихарева

Деякі роздуми про простір, тіло та межі пізнання..... 5

Mateusz Kacprzak

Przyczyny czy tendencje? Powody wystąpienia najstarszych palatalizacji w językach słowiańskich..... 14

Natalia Mirkiewicz

Memy o pandemii COVID-19 w przestrzeni postfolkloru współczesnego..... 33

Patrycja Fortuna

Przestrzenie lęku. Miejsce i liminalność w folklorze słowiańskim oraz jego współczesnych reinterpretacjach..... 43

Zuzanna Bogucka

Pasta jako postfolklor w przestrzeni internetowej..... 56

Magdalena Ziółkowska

Analiza folklorystyczna działań mownych bohaterów byliny *Książęta z Kriakowa*..... 66

ХУДОЖНЕ ОСВОЄННЯ ПРОСТОРУ

ARTYSTYCZNE KSZTAŁTOWANIE PRZESTRZENI

Olimpia Kołomańska

Mickiewiczowski *Homo Viator* – słowo *pielgrzym* w idiosytle Adama Mickiewicza..... 78

Марія Ладанай

Мандри як спосіб самопізнання (на матеріалі творів зарубіжної літератури)..... 86

Patrycja Fortuna

Fear as a Literary Problem. The Representation of Fear in Horror Narratives..... 93

Олена Франкова

Кременецький простір у творах та епістолярії Юліуша Словацького..... 106

ПРАЦІ ГОСТЕЙ**PRACE GOŚCI****Марина Столяр**

Homo Locus vs. Homo Viator: античний літературно-філософський дискурс..... 114

Olena Kolesnyk

The System of Loci in Shakespeare's Plays: the Sacred and the Profane..... 129

Ксенія Жихарева

КОГІЛА ім. Тараса Шевченка, Кременець, Україна

ДЕЯКІ РОЗДУМИ ПРО ПРОСТІР, ТІЛО ТА МЕЖІ ПІЗНАННЯ

Мета даної статті не спростувати поняття Простору, а показати, що він є конструкцією мислення, яка формується на основі тілесного досвіду й радше фіксує положення суб'єкта пізнання, ніж інформацію про об'єкт. Тут ми не підносимо матеріалізм, а навіть, навпаки, звинуватили б його у надмірному онтологічному антропоцентризмі (тобто – не людина міра всіх речей, а Людина міра всіх речей). Для нас важливою є спроба окреслити рамки та умови існування і пізнання тіла.

Декілька слів про історію поняття “простір”. Так, для первісної людини поняття простору було слабо розвинене, оскільки її мислення було майже позбавлене абстракцій (символів) [Jammer 1954: 8]. Причиною його формування справедливим буде вважати розвиток потреби в комунікації, яка базується на абстракціях. Доказом цього є виникнення систем одиниць вимірювання в ранніх міських поселеннях. Наприклад, у шумерів одиницею вимірювання ваги та площі було зерно [Jammer 1954: 9], або єгиптяни використовували "лікоть" як одиницю довжини. Тож простір починався як практичне узагальнення тілесного досвіду, тобто когнітивна потреба, що виникла для спрощення обміну цим досвідом.

Пізніше була сформована ідея про абстрактний простір. Це закономірний процес, що намагається уникнути обмеження пізнання, яке у своєму первинному вигляді можливе лише в межах процесів, що здатні фізично вплинути на тіло. Тому виникнення ідеї абстрактного простору можна вважати точкою, де людина починає прагнути вивчення не структури, де вона її частина, а дечого більшого, вбачаючи в цьому єдиний спосіб відповісти на головне питання філософії (Що таке Людина?). Усі подальші рухи за межами структури є абстрактними й невідтвердженими жодним тілесним досвідом, окрім того, що прийнятий за істину. З цього моменту важливою стає дедукція.

Піфагорійці говорили про необмежену пустоту, але ідея безкінечного простору ще не була сформована. Виникнення подібної думки можна пояснити наслідуванням вчення Піфагора про числа як основу усього, а з сучасного погляду, скоріш як засобу опису речей і їх просторових відносин. Тобто, умовно числа – це засіб для відповідей на питання, які людина ставить сама собі у процесі пізнання. Оскільки існування чисел залежне від простору, то й існування безкінечної кількості чисел вимагає безкінечного простору, нехай навіть пустого. Тобто ця пустота й породжує числа [Jammer 1954: 9]. Також ця пустота утворює поділ між речами. В послідовників Піфагора з'являється думка про протиставлення речей та простору. Простір виступає як обмежувальний і роздільний агент [Jammer 1954: 9].

Зачатки концепції нескінченного простору висловлював піфагорісець Архіт, він запитував, чи можна буде наприкінці світу простягти руку? На жаль, його праці не збереглися, але нам доступні деякі уривки, в яких він протиставляє матерію (річ) та простір [Jammer 1954: 9-10].

Відмінною в цьому сенсі є думка Арістотеля. Він говорить про *topos*, тобто місце у просторі, що має ті ж межі що і річ, розвиваючи ідею про положення речей у просторі без думки про загальний простір [Jammer 1954: 17]. Таким чином, ще зберігається зв'язок між тілом і простором, що буде переосмислено в Новий час.

Важливим етапом формування простору була ідея Ньютонів про абсолютний простір. У нього простір та час становлять однорідні й постійні протяжності, які ототожнюються з пустотою, що перегукується з ідеєю інертності Галілея.

Пізніше у "*Principia Philosophiae*" Декарт писав про простір як про умову усієї матеріальної субстанції. У нього немає звичного нам концепту речі, точніше він вважає кожен річ протяжністю. Ці протяжності і складають простір.

Декарт стверджував, що все побудовано на відносності й взаємодії. Ілюстрацією цієї тези є його система координат, оскільки вона упускає з поля зору вплив свідомості спостерігача. Звісно, ця думка цілком закономірна в раціоналістичному пізнанні. Проте вона, ідея раціоналізму, суперечлива. Виникає питання до дуалізму між тілом та розумом, основи філософії Декарта. Якщо все ж розум може існувати у відриві від тіла, то чи можна тоді сказати, що раціональне пізнання є відсутністю пізнання зовнішніх об'єктів? Варто поставити питання, чи може існувати апіорне без ґрунту у вигляді емпіричного досвіду? Малоімовірно, оскільки апіорна семантика має мати передумову у вигляді речі, яку ми пізнаємо емпірично [Descartes 2003: 89-92].

Розгляд бачення Декарта можна продовжити на прикладі Канта. Тут простір переноситься зі сфери онтологічної у сферу трансцендентальну. Він трактується як апіорна структура

чуттєвості [Кант 2000: 59]. Простір – умова існування і сприйняття речей, а не їх визначення. Тобто нескінченна форма даності, структура, яка передує чуттєвому досвіду і робить його можливим [Кант 2000: 61]. У нього простір виступає у ролі спільної вирівнювальної обставини споглядуваних речей у всіх їхніх можливостях і множинностях.

Варто визнати, що Кант каже про простір як про когнітивну потребу(звісно, що не в такому формулюванні), але він визначає її апіорною, тобто не такою, що виводиться із досвіду. Проблематика цієї позиції (принаймні в системі нашого тексту) полягає в її спиранні на протиставлення тіла та розуму, про яку згадувалось вище і з чого випливає подальший дуалізм. Проте надалі ми будемо послуговуватись термінами апіорний та емпіричний, але варто зрозуміти, що це не полярності, а логічні наслідки один одного.

Оскільки простір з цього моменту стає важливою умовою пізнання, то справедливим буде продовжити розгляд огляд історії поняття простору у сфері науки. Важливим зламом мислення простору стали напрацювання минулого століття. Звісно, що, в першу чергу мова йде про Айнштайна та його теорію відносності, яка сформулювала важливі положення на користь відмови від абсолютного простору. Для нашої теми особливо цікавими є твердження із загальної теорії відносності про викривлення простору-часу під впливом маси. Тут потрібно визначити, що говориться про викривлення метрики. Повернімося до шумерів та єгиптян, на чийому прикладі уже згадувалось, що метрика не є абсолютною, а навіть дуже відносною системою. Тож і викривлення відбувається на рівні вимірювання, що й доводить не абсолютність цих сутностей. Також заперечує, наприклад, ідею Ньютона про “всесвітній

годинник”. Мова йде про вплив гравітації на протікання процесів, якщо говориться про час, і, відповідно, взаємодію речей, якщо мова про простір.

Тож можна зробити проміжний висновок: поняття простору пройшло довгий шлях метаморфоз: від абстрактного узагальнення тілесного досвіду (простір як місце) до способу відокремити власне «я» від навколишнього середовища (простір як категорія мислення). Пізнання перетворилося на спробу оглянути систему «зверху» без сприйняття себе її частиною. Сьогоднішнє розуміння простору приймає механічний вплив тіла, але не артикулює вплив тілесності.

Для того щоб пояснити механіку тілесності звернемося до праці “Феноменологія сприйняття” Мерло-Понті.

Важливо відзначити, що у Мерло-Понті простір виступає як поле – система досяжностей, де сукупності точок мають зміст фігур (речей) тільки через функціональні зв'язки з тілом суб'єкта пізнання. Функціональність – це визначальний агент сприйняття речей. Ми сприймаємо річ, опираючись на очікувану функцію, яку ця річ виконує [Мерло-Понті 2001: 88-89]. Цим пояснюється її суб'єктивність та визначеність минулим досвідом. Оскільки усе, що охоплене органами чуття, не є потрібним та й можливим до інтерпретації свідомістю, то й відкидається відносність – в декартівському сенсі – як основа взаємодії тіла та простору. Натомість виникає поняття тілесної схеми [Мерло-Понті 2001: 121], у якій тіло мислиться:

1) Як одне ціле. Тобто, тілесна схема – це не просто перенесення відчуттів, наприклад, з лівої руки на праву, а включеність цих відчуттів у глобальний план тіла. Ми ніколи не мислимо своє тіло “по частинах”. Коли я кажу,

що тримаю яблуко в руці, чи б'ю ногою камінь – це не більше ніж метонімія.

2) Не лише як сукупність тілесного досвіду, а здатність залучати просторове уявлення і концентрація на об'єктах інтеракцій, що дозволяє структурувати точки у фігури, виходячи з мотиву. Суть тілесної схеми полягає у включені об'єкта у сферу власної чуттєвості.

Надалі, кажучи “тіло” матиметься на увазі саме це.

Перебуваючи у полі, тіло синтезує саме себе [Мерло-Понті 2001: 179] і об'єкт концентрації, а поле залишається у вигляді фону. У цьому й полягає суть суб'єктивності. Тому будь-яке знання про навколишній світ не є абсолютним, а повстає як інтерпретація залежно від мотиву пізнання.

Таким чином, перебування тіла у полі не є геометрією, а радше сферою досяжності сенсорних впливів оточення.

Нарешті варто сказати про дуалізм людського пізнання. Ще Декарт казав, що *cogito ergo sum*, де *cogito* можна перекласти не тільки як “думаю”, а як “сумніваюсь”. Тобто я сумніваюсь, отже існую. Сумнів – це завжди протиставлення, отже і мислення у своїй основі – протиставлення теж. Це механізм не тільки пізнання, а й узагальнення як наслідку пізнання. Візьмем приклад, який наводить Мерло-Понті, критикуючи інтерпретацію чуттів як ввідної аперцепції. Ця його позиція ще раз доводить ситуативність сприйняття.

Приклад наступний: навчаючись, дитина здобуває навичку відрізнати синій та червоний колір, звісно, що на рівні символу. Хоча й тут Мерло-Понті більше говорить про взаємозалежність моторної та перцептивної звички. Отже, розуміння червоного починається з того, що це не синій. Якщо уже є і синій, і червоний, то є сенс об'єднати їх під поняттям “колір” - це

узагальнення [Мерло-Понті 2001: 182]. Тож будь-яке судження починається з того, чим річ не є. Дві речі, які не є тотожними, але мають щось спільне для моментного мотиву, об'єднуються під абстрактним узагальненням.

Важливо згадати про моторну та перцептивну звички. Якщо спрощувати, перша передбачає автоматичність рухів, а друга – автоматичність сприйняття. З цього випливає, що сприйняття світу людиною прийшло до автоматизму в принципі. Ця ідея наводить на думку про існування сучасної людини не у полі точок, а радше у полі речей. Невірно було б усе спрощувати до наївного дуалізму, оскільки заміна одних абсолютних і незрушних сутностей іншими призводить до утворень патернів поведінки. Тобто автоматизації, яку можна прослідкувати тільки виходячи з поведінки. Життя в суспільстві, де більшість взаємодій будуються на домовленостях (грошова система, правила дорожнього руху, монополія держави на легітимне насильство), тобто категоріях апіорних, призводить до усталених патернів мислення (усталених точок сумніву, тобто порівнянь). Пропонуємо внести корективи до рівняння і надалі говорити про поле речей, а не точок.

Мотив і автоматизація безпосередньо залежать від минулого досвіду. Це підтверджує тезу про простір як вирівнювальну обставину. Але тут важливо, що як обставину для сприйняття чужого досвіду. Це призводить до дуже важливого висновку: тіло породжує простір, але без простору тіло існувати не може, бо тіло має бути “десь”. А якщо точніше, то не існувати, а мислити себе існуючим. Ця зацикленість разом із пріоритетністю є обмежувальною роллю простору, але у своїй суті – це когнітивна потреба. Назвімо це локальністю пізнання.

Може здатися, що з апіорним пізнанням це не працює. В емпіричного пізнання основним обмежувальним чинником є, безпосередньо, його опирання на сенсорні впливи. Та апіорне виходить за межі фізичного. Це й справді так, але є уточнення. Якщо спростувати, то емпіричне пізнання використовує тілесність як відправну точку, а в апіорного цю роль виконує дедукція. Дедукція вимушено визнає деякі знання істинними для того, щоб використати їх як відправні точки. Проте й ці істини мають своє начало в тілесному.

Цікаво те, що це і є складність для апіорного пізнання у рудиментарному вигляді – механізми пізнання не зазнають радикальних змін, переходячи між цими двома рівнями. Вимушена локалізація є складною у своїй реалізації. Пріоритети розставляються за найпростішими контрастами: лишається тільки об'єкт, суб'єкт пізнання і початкова істина. Тому й протиставлення відбувається у цих трьох площинах.

Говорячи про об'єкт пізнання, ми не можемо сказати більше, ніж його відносність щодо тіла та початкової істини – минулого досвіду тіла. На основі вище сказаного, можна підсумувати: простір є породженням втіленості, умовою комунікації, узагальненням тілесного досвіду з огляду на моментний та локальний мотив пізнання. Людське мислення ґрунтується на сумніві – протиставленні існуючого твердження судженню. Межею пізнання є, власне, тіло – бо ні емпіричне, ні апіорне пізнання не використовують нічого окрім тілесного досвіду і суджень, зроблених на основі тілесного досвіду. Саме це і дозволяє сказати про об'єкт пізнання не більше, ніж відносність щодо тіла та його раніших уявлень, тобто мотиву. Простір це не тло чи суть речей. Першочергово, простір – це узагальнювальний ефект мислення, сумніву. А пізнання ніколи

не виходить за межі тіла – воно у ньому починається і у ньому ж і закінчується.

ЛІТЕРАТУРА

- Jammer, M. (1954). *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. Foreword by Albert Einstein. Cambridge: Harvard University Press.
- Descartes, R. (2003). *Selections from the Principles of Philosophy*.
- Кант, І. (2000). *Критика чистого розуму*. Київ: Юніверс
- Мерло-Понті, М. (2001). *Феноменологія сприйняття*.

Kilka refleksji o przestrzeni, ciele i granicach poznania

Artykuł analizuje pojęcie przestrzeni. Stwierdza się, że jest to konstrukcja myślowa, która kształtuje się na podstawie doświadczenia cielesnego i raczej ustala pozycję podmiotu poznania niż informacji o przedmiocie. Podjęto próbę nakreślenia ram i warunków istnienia oraz poznania ciała. Wnioskuje się, że przestrzeń jest produktem ucieleśnienia, warunkiem komunikacji, uogólnieniem doświadczenia cielesnego w świetle chwilowego i lokalnego motywu poznania. Granicą poznania jest bowiem ciało – ponieważ ani poznanie empiryczne, ani a priori nie posługuje się niczym innym niż doświadczeniem cielesnym i sądami wydawanymi na jego podstawie.

Słowa kluczowe: *przestrzeń, ciało, poznanie empiryczne, poznanie a priori, doświadczenie cielesne, schemat cielesny, fenomenologia*

Some reflections on the body, space and the limits of cognition

The article analyzes the concept of space. It is stated that it is a construction of thought, which is formed on the basis of bodily experience and rather fixes the position of the subject of cognition than information about the object. An attempt is made to outline the framework and conditions of the existence and cognition of the body. It is concluded that space is a product of embodiment, a condition of communication, a generalization of bodily experience in view of the momentary and local motive of cognition. The boundary of cognition is, in fact, the body – because neither empirical nor a priori cognition uses anything other than bodily experience and judgments made on the basis of bodily experience.

Keywords: *space, body, empirical knowledge, a priori knowledge, bodily experience, bodily schema, phenomenology*

Mateusz Kacprzak
UKSW, Warszawa, Polska

PRZYCZYNY CZY TENDENCJE? POWODY WYSTĄPIENIA NAJSTARSZYCH PALATALIZACJI W JĘZYKACH SŁOWIAŃSKICH

Wstęp

We współczesnym dorobku językoznawstwa diachronicznego palatalizacje słowiańskie posiadają bogaty zespół opracowań, który naświetla tę problematykę z różnych perspektyw. Znajdują się one w podręcznikach do gramatyki historycznej różnych języków słowiańskich, które przedstawiają proces w ujęciu ogólnoslawistycznym [Moszyński 2012, Stieber 2005, Furdal 1961] lub też prezentują omawiane w niniejszym tekście zjawiska historycznojęzykowe z punktu widzenia konkretnego języka/dialektu słowiańskiego [Саби́това 2014, Cuřín 1971, Długosz-Kurczabowa, Dubisz 2001, Strutyński 1999]. Warto w tym miejscu wymienić również prace, które skupiają się na kwestiach niewyjaśnionych, lub też nierzadko kłopotliwych dla poszczególnych procesów [Stieber 1968, Głuskińska 1966, Babik 2019: 97-103]. Pomimo jednak stosunkowo licznej literatury przedmiotu niewiele uwagi poświęca się problemowi przyczyn zaistnienia najstarszych procesów palatalizacyjnych, przypisując go, wspólnie w większym lub mniejszym stopniu, wpływom rodziny języków altajskich [Stachowski 2024, Boćek 2023, Stachowski 2020, Galton 1997] przy jednoczesnym pominięciu naturalnego rozwoju języka prasłowiańskiego i jego późniejszych dialektów oraz wpływu tendencji rozwojowych systemu fonetycznego na ewentualny przebieg zjawiska. Wobec powyższych uwag celem niniejszego artykułu jest po pierwsze przegląd stanowisk, które w sposób teoretyczny przedstawiają zmiany językowe, po drugie

próba częściowej odpowiedzi na pytanie o przyczyny wystąpienia palatalizacji słowiańskich i po trzecie zaproponowanie kierunku przyszłych badań.

Przegląd stanowisk

Dotychczasowe próby teoretycznego ujęcia zmiany językowej realizują różne perspektywy patrzenia na język i interpretowania go. Jedną z pierwszych prób charakterystyki procesu innowacji językowej przedstawił Jan Baudouin de Courtenay, który zauważa, że każda zmiana językowa musi dokonywać się w co najmniej jednym z trzech kierunków, nierzadko łącząc kilka z nich:

- 1) od centrum na zewnątrz (...) [nerwy motoryczne, język czyli zmiany w artykulacji – dop. M. K.];
- 2) z zewnątrz ku centrum (...) [nerwy czuciowe, narządy słuchu, a więc zmiany w słuchaniu i percepcji – dop. M. K.];
- 3) ruch umysłowy w samym centrum mózgowym [pamięć, zdolności mentalne – zmiany w zbiorze pojęć, zasobie słownictwa dop. M. K.] [Baudouin de Courtenay 1891: 455].

Z powyższego rozumowania wynika, że źródłem wszelkich innowacji i przemian języka jest mózg i myślenie psychiczne, w którym początek mają tendencje i przekształcenia systemowe odpowiedzialne za zaistnienie zmian językowych, które następnie są realizowane przez konkretne narządy. Wypada w tym miejscu podkreślić, że palatalizacja jako zmiana językowa jest rezultatem połączenia wszystkich trzech powyższych kierunków zmian językowych, a w zarysowanej powyżej koncepcji ma ona charakter jednostkowy.

Inną teoretyczną koncepcję innowacji językowych przedstawia Tadeusz Milewski, zdaniem którego:

Ewolucja systemów fonologicznych języków wynika z jednej strony, z samej budowy i funkcji tych systemów, (...), z drugiej zaś, z czynników działających poza systemem, jak budowa aparatu głosowego człowieka, ogólne tendencje życia psychicznego ludzi oraz

wpływy innych systemów fonologicznych umożliwiające kontaktami różnych grup społecznych [Milewski 1975: 186].

Autor obok naturalnych procesów ewolucyjnych systemu języka w znaczeniu węższym, tzn. jego budowy, wyróżnia również kwestie zewnętrzne, które wynikają z wpływu innych dialektów, czy też oddziaływania różnych tendencji rozwojowych systemu fonetycznego wszystkich jego użytkowników, przez co powyższe ujęcie jest przykładem zbiorowego ujęcia języka. Pomimo jednak dwóch różnych perspektyw rozpatrywania problemu zmian językowych koncepcje obydwu autorów zgadzają się, że na płaszczyźnie fonologiczno-fonetycznej czynnikiem, który najczęściej jest odpowiedzialny za wywołanie innowacji jest tendencja do redukcji wysiłku artykulacyjnego [Baudouin de Courtenay 1891: 455, Milewski 1975: 187], która zdaniem Baudouina dodatkowo może przybierać warianty oszczędzania pracy słuchowej lub cerebracyjnej [Baudouin de Courtenay 1891: 455], co w konsekwencji pozwala stwierdzić, że jest to nadrzędna tendencja rozwojowa wszystkich podsystemów języka.

Odminną koncepcję proponuje Ewa Siatkowska, zdaniem której zmiana językowa posiada dwa wymiary, tzn. wewnątrzjęzykowy, czyli system językowy, a także zewnątrzjęzykowy – zaplecze kulturalne, kontakty językowe, wpływ innych systemów [Siatkowska 1992: 9]. W powyższym ujęciu rozumienie systemu języka jest szerokie, tzn. oprócz systemu językowego sensu stricto na tej samej płaszczyźnie znalazły się również tendencje rozwojowe, jakie ten system rozwijają i w pewnym stopniu definiują. Ujęcie to realizuje tę samą perspektywę oglądu zmiany językowej, co koncepcja Milewskiego, z tą jednak różnicą, że system językowy jest rozpatrywany w zespole z jego tendencjami rozwojowymi, które w badaniach historycznojęzykowych stanowią jego integralną całość. Stanowisko tego typu jest typowe dla

różnych badaczy historii języka [zob. Długosz-Kurczabowa, Dubisz 2021, Moszyński 2012, Koneczna 1965].

Z zaprezentowanych teorii wynika, że palatalizacja w ujęciu teoretyczno-diachronicznym jest zmianą artykulacyjno-percepcyjną wywołaną przez tendencję do oszczędzania wysiłku artykulacji, której rezultatem było powstanie nowych, palatalnych fonemów spółgłoskowych, a samo upodobnienie działało w kierunku płaszczyzny artykulacyjnej, percepcyjnej i mentalnej. W tym miejscu powstaje jednak pytanie, czy aby na pewno za jedną z decydujących zmian językowych w dawnej słowiańszczyźnie odpowiedzialny był tylko jeden czynnik. Stwierdzenie tego typu jest dość wątpliwe, ponieważ należy zauważyć, że omawiana zmiana językowa jest procesem wielopłaszczyznowym, tzn. takim, który dotyczy nie tylko języka jako różnie interpretowanego systemu, lecz także jego płaszczyzny zewnętrznej, w tym między innymi rozwoju aparatu mowy i percepcji, czy też kontaktów z innymi systemami fonologicznymi i ich oddziaływania na system lub systemy fonologiczne dawnych Słowian. Wypada przy tym również zauważyć, że w różnych okresach udział poszczególnych zmiennych jest różny i dodatkowo uzależniony od wielu innych czynników zewnętrznych, takich jak np. zmieniające się realia geograficzno-polityczne. Wobec powyższego zasadne wydaje się przypuszczenie, że za wywołanie najstarszych palatalizacji najprawdopodobniej musiało być odpowiedzialne kilka czynników nie tylko z samego systemu, lecz także z jego otoczenia zewnętrznego. W celu przedstawienia powodów wystąpienia palatalizacji należy zatem przeanalizować zjawisko oraz sam język z dwóch różnych perspektyw, tzn. wewnątrz- i zewnątrzjęzykowej w ujęciu, które proponuje Siatkowska ze względu na integralne połączenie systemu języka z jego tendencjami

rozwojowymi oraz klarowne wydzielenie czynników zewnętrznych, co pozwala uchwycić proces zmiany językowej w holistycznym ujęciu.

Perspektywa wewnątrzjęzykowa

Przy rozpatrywaniu przyczyn procesu z perspektywy wewnątrzjęzykowej uwagę zwracają dwie kwestie, które pozornie mogą wydawać się ze sobą niepowiązane. Pierwsza z nich to proces redukcji fonemów tylnojęzykowych zapoczątkowany okresie rozpadu języka praindoeuropejskiego. Pierwotny, tzn. praindoeuropejski zasób fonemów tylnojęzykowych składał się z następujących typów dźwięków: szeregu fonemów tylnojęzykowych twardych *k*, *g* oraz miękkich *k̑*, *g̑*, szeregu tylnojęzykowych przydechowych twardych *kʰ*, *gʰ* i palatalnych *kʲ*, *gʲ*, spółgłosek tylnojęzykowych labializowanych *kʷ*, *gʷ* oraz spółgłosek tylnojęzykowych twardych przydechowo-labialnych *kʷʰ*, *gʷʰ* [Długosz-Kurczabowa, Dubisz 2021: 31, Moszyński 2012: 226]. Zdaniem Leszka Moszyńskiego w okresie rozpadu języka praindoeuropejskiego, a więc w okresie przedśłowiańskim dawne labialne i przydechowe głoski utraciły swoje cechy wyróżniające i zrównały się artykulacyjnie z czystymi, twardymi spółgłoskami tylnojęzykowymi, natomiast dawne palatalne warianty głosek *k̑* i *g̑* uległy spirantyzacji i w konsekwencji przekształciły się w języku prasłowiańskim w *ʃ* i *s* [Moszyński 2012: 226-227]. Proces ten jest w ścisłym stopniu powiązany ze zjawiskami palatalizacyjnymi, ponieważ są one dalszą konsekwencją tendencji do redukcji fonemów tylnojęzykowych, tzn. zmiekczone fonemy tylnojęzykowe zastąpiono nowymi jakościowo dźwiękami z powodu prawdopodobnego unikania rozbudowy zbioru spółgłosek welarnych wywołanego powyższą tendencją. Należy jednak podkreślić, że w okresie przeprowadzania palatalizacji słowiańskich, a więc od około II do VII wieku tendencja przybrała nieco inny wymiar, ponieważ proces

bezpośredniej redukcji fonemów został dodatkowo wzbogacony zjawiskiem zmniejszenia ich dystrybucyjności w określonym sąsiedztwie fonetycznym. Opisywana tendencja była zatem nie tylko procesem, który ujednolicił oraz uprościł fragment systemu konsonantycznego, umożliwił jego dalszy nieblokowany i regularny rozwój, o ile pozwalały na to warunki fonetyczne, lecz także towarzyszyła i po części wyznaczała charakter omawianych zmian językowych. Fakt ścisłego powiązania powyższej tendencji oraz opisywanych zjawisk historycznojęzykowych zauważa również Halina Koneczna [Koneczna 1965: 15].

Drugim czynnikiem wewnątrzjęzykowym, który mógł wywołać palatalizację jest przywołana wyżej tendencja do redukcji wysiłku artykulacyjnego. Jej wpływ jest szczególnie widoczny w mechanice przebiegu procesu palatalizacji, który przedstawia Moszyński:

Mechanizm przechodzenia miękkich spółgłosek tylnojęzykowych w przedniojęzykowe jest prosty. Palatalizacja wymaga zbliżenia środka języka do podniebienia twardego. Zwiększa to znacznie płaszczyznę zwarecia, a tym samym wysiłek artykulacyjny. Dążność do jego oszczędzenia powoduje zmniejszenie płaszczyzny zwarecia tylnego i przesunięcie całej głoski do przodu. Prowadzi to do powstania nowych fonemów palatalnych [Moszyński 2012: 236].

W powyższym zarysie najstarsze palatalizacje słowiańskie można porównać do upodobnienia pod względem miejsca i sposobu artykulacji, za pośrednictwem którego powstały nowe, w pełni palatalne fonemy spółgłoskowe. Z fragmentu wypowiedzi Moszyńskiego wynika również fakt pewnego nieoczywistego połączenia dwóch przywołanych dotychczas tendencji rozwojowych systemu fonologicznego. Należy w tym miejscu zauważyć, że tendencje te w pewnym stopniu się równoważą i wzajemnie uzupełniają, tzn. sam proces mógł zostać wywołany tendencją do redukcji wysiłku artykulacyjnego, która w tym przypadku dotyczyła trudności w wymowie zmiękczonej głoski tylnojęzykowej najpewniej

posiadającej jeszcze wtedy częściową artykulację gardłową. Wypada jednak przypomnieć, że w czasach poprzedzających wystąpienie pierwszych palatalizacji można zauważyć znaczną redukcję i zasadnicze przekształcenia zasobu fonemów tylnojęzykowych, co pozwala sądzić, że obie tendencje działały na system równomiernie. Należy zatem stwierdzić, że palatalizacje słowiańskie wydają się rezultatem wzajemnego oddziaływania obydwu tendencji, czego dowodem są rezultaty procesu, które zamiast oczekiwanego zmiękczenia pozycyjnego i późniejszego umocnienia w postaci samodzielnych fonemów¹, tak jak to miało miejsce np. w przypadku fonemów wargowych *p, b, m, v*, lub niektórych przedniojęzykowych np. *n, ɲ, r, s*, zostały przekształcone w zupełnie nowe i dotąd nieznane fonemy, tj.: *č, c, s'/š, ž, ʒ/ʒ* ze zmięczonych *k, g* oraz *x*, a ich palatalne odpowiedniki *k', g', x'* nie zostały pozostawione w systemie fonologicznym w najstarszym etapie rozwojowym języków słowiańskich. Połączenie wciąż żywej w tamtym okresie tendencji do oszczędzania wysiłku artykulacyjnego wraz ze zmieniającym się i po części wygasającym ograniczaniem dystrybucyjności i ilości fonemów spółgłoskowych zaowocowało skompletowaniem systemu konsonantycznego, co zauważa Marcin Maciolek:

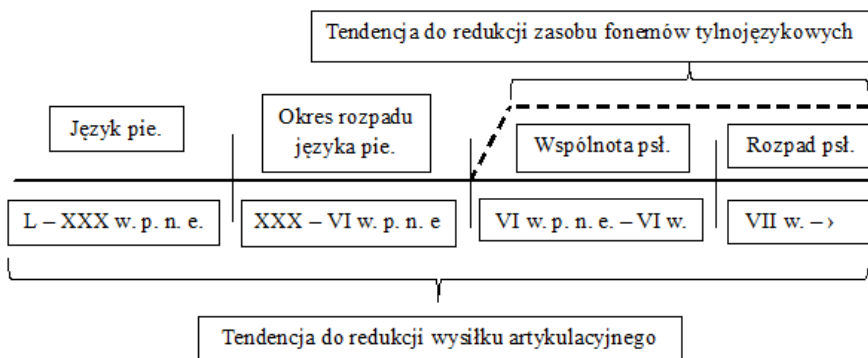
(...) bywa że skutki działania tej tendencji są dużo bardziej znaczące, gdyż prowadzą w konsekwencji do trwałych przeobrażeń systemu fonologicznego danego języka. Odbywa się to z jednej strony poprzez uszczuplenie zasobu fonemów, usunięcie (wyrugowanie) z systemu jednostek zbędnych czy z jakiegoś powodu dla mówiących niedogodnych (np. nazbyt obciążonych funkcjonalnie, bo mających zbyt wiele, nieraz bardzo subtelnych i tym samym trudno uchwytnych, cech dystynktywnych), a z drugiej – poprzez

¹ Sytuacja ta miała miejsce po odejściu przez użytkowników języków słowiańskich od prasłowiańskiego prawa korelacji palatalności. Proces ten nastąpił po np. zaistnieniu przegłosów lub zrównaniu artykulacji niektórych samogłosek [zob. Furdal 1961: 48-55, 77].

kompletowanie systemu, a więc powiększanie liczby tworzących go fonemów, uzupełnianie o elementy stanowiące w systemie novum. Tym sposobem obok tradycyjnych fonemów, już od dawna w jakimś języku zdomowionych, mogą pojawić się fonemy nowe, wypełniając dotychczas puste (potencjalne) miejsca w systemie [Maciolek 2015: 195].

Autor powyższym stwierdzeniem podkreśla dwoisty sposób działania tendencji do redukcji wysiłku artykulacyjnego i jej istotny wpływ na kształtowanie systemu fonologicznego i tym samym w pewnym stopniu jego samoistne doskonalenie.

W tym miejscu należy się zastanowić nad tym, czy dwie zarysowane powyżej tendencje systemu fonologicznego Prasłowian nie powinny być interpretowane jako jedna. Z jednej strony można zauważyć wysoką spójność pomiędzy nimi, tzn. obie tendencje sprowadzały się do „wyzbywania się” fonemów artykulacyjnie kłopotliwych, jednak z drugiej strony proces ten dokonywał się w skrajnie różny sposób, co zostało przedstawione powyżej. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że obie powyższe tendencje pochodzą od jednej, głównej, którą była tendencja do redukcji wysiłku artykulacyjnego. Tendencja do redukcji zasobu fonemów tylnojęzykowych jest w tym rozumieniu wariantem poprzedniej wykrystalizowanym w początkowym etapie rozwoju języka prasłowiańskiego i żywotnym na pewno przez cały okres jego trwania i wewnętrznego różnicowania oraz w początkowym etapie rozwoju poszczególnych języków słowiańskich. Schematycznie można to ująć w następujący sposób:



Wobec powyższych rozważań należy przyjąć, że tendencja do oszczędzania wysiłku artykulacyjnego była starsza i przez to prawdopodobnie w większym stopniu odpowiedzialna za wystąpienie najstarszych palatalizacji słowiańskich wśród przyczyn wewnątrzjęzykowych, co również zauważa Koneczna [Koneczna 1965: 15], jednak należy w tym miejscu wyraźnie podkreślić, że obie powyższe tendencje uzupełniały się wzajemnie przy procesach palatalizacyjnych, a rezultatem ich oddziaływania było skompletowanie systemu fonologicznego.

Problem przekształceń aparatu mowy

Pomiędzy czynnikami wewnątrz i zewnątrzjęzykowymi znajduje się problem przekształceń aparatu mowy. Dualistyczny charakter tego procesu zauważa Baudouin, zdaniem którego: „stopniowe przesuwanie czynności mównych z dołu ku górze i od tyłu ku przodowi jest jedną z zewnętrznych cech ciągle postępującego c z ł o w i e c z e n i a m o w y ł u d z k i e j, jak znowu wewnętrzną cechą tego postępu jest coraz to bardziej rosnąca abstrakcyjność języka” [Baudouin de Courtenay 1891: 465]. Abstrakcyjność w tym ujęciu oznacza proces nieświadomego odrywania, podziału, dyferencjacji

[Skarżyński 2016: 116]. Z powyższego rozumowania wynika, że przekształcenia zewnętrzne aparatu mowy służą odróżnieniu jednego systemu od innych, z czego ta grupa, w której system będzie się odróżniał ma różną wielkość i charakter. Znajduje to potwierdzenie w początkowym etapie ewolucji mowy ludzkiej i różnicowaniu człowieka od innych organizmów człekokształtnych przez wykształcenie mowy artykułowanej, co zauważa Mateusz Wierciński [Wierciński 2012: 815], jak również to, że różnicowanie i przemiany aparatu mowy są procesami stopniowymi, a także długotrwałymi, które dodatkowo wiążą się ze zmianami w strukturze mózgu oraz jego objętości [Wierciński 2012: 821-824]. W okresie, który znacznie poprzedzał wystąpienie słowiańskich palatalizacji, jak zauważa Baudouin, człowiek pierwotny praktycznie nie posiadał wyrostka podbródkowego (*tuberculum mentale*), jego wewnętrzna kość podbródkowa (*spina mentalis inferior*) znajdowała się w tylnym położeniu, a mięsień podbródkowo-językowy (*musculus genioglossus*) był bardzo słabo rozwinięty [Skarżyński 2016: 157]. W rezultacie długoletnich przemian i dostosowań aparatu mowy w okresie przeprowadzania palatalizacji słowiańskich rozwija się grupa mięśni podbródkowo-językowych, sam podbródek zaczyna coraz bardziej wystawać [Skarżyński 2016: 158], co dodatkowo wzmacnia możliwość wykonywania ruchów językiem w przedniej części jamy ustnej i zaczyna powoli upodabniać aparat artykulacyjny człowieka do tego, który funkcjonuje współcześnie. Wraz z przemianami zewnętrznymi odbywają się zmiany systemowe, które oprócz skompletowania repertuaru spółgłosek w językach słowiańskich służą również ich dwuetapowej, prawdopodobnie nieświadomej dyferencjacji spośród innych otaczających je języków.

Pierwszy etap dyferencjacji związany jest z wspólnotą prasłowiańską i I palatalizacją, za pośrednictwem której języki

słowiańskie zaczęły się odróżniać od tych dialektów, którymi posługiwali się wówczas ludy bałtyckie, czy też wspólnoty, z którymi mogli przybyć na zajmowane wówczas tereny, takie jak np. Hunowie [Sawicka, Grzybowski 1999: 14]. Jest to proces krystalizacji pewnych cech fonetycznych typowych dla określonej wspólnoty w danej części świata, który dokonywał się w II wieku [Moszyński 2012: 236] lub okresie III-V wieku [Stieber 1979: 67] i polegał na wykształceniu specyficznych głosek ($\text{č} > \text{k}$, $\text{š} > \text{g}$, $\text{ś} > \text{x}$) w celu jej wyodrębnienia i pewnego językowego usamodzielnienia. Głoski te wówczas nie występowały w innych językach z najbliższego otoczenia wspólnoty słowiańskiej.

Drugi etap wydzielenia związany jest z wewnętrzną dyferencjacją dialektów słowiańskich, przypada na okres VI-VIII wieku i polega na różnicowaniu języków słowiańskich zarówno za pośrednictwem rezultatów procesu II i III palatalizacji, jak i na obszarze występowania powyższych upodobnień, tworząc tym samym cechy wyróżniające poszczególne bieguny słowiańszczyzny i elementy charakterystyczne dla każdego dialektu. Głoska č pochodząca ze zmiękczonego k była wspólna dla wszystkich dialektów, głoska ž wystąpiła tylko w dialektach lechickich, w pozostałych w miejscu danego zmiękczonego g występowało ž , natomiast ś wystąpiło tylko w słowiańszczyźnie zachodniej. Pozostałe bieguny, tj. wschodni i południowy w miejscu dawnego zmiękczonego x wykształciły ś . Sytuacja ta była inna na obszarze języka rosyjskiego, w którym palatalizacje II i III zaszły na niewielkim obszarze, a w późniejszym czasie zostały prawie całkowicie wycofane z języka literackiego. Wobec powyższych stwierdzeń wypada zauważyć, że zmiany w aparacie mowy są w tym wypadku rezultatem działania tendencji do oszczędzania wysiłku artykulacyjnego, z uwagi na to, że dużo łatwiejsza, dokładniejsza i tym samym ekonomiczniejsza jest

komunikacja za pomocą przodu jamy ustnej z minimalnym, a nawet zerowym udziałem gardła, co zauważa Baudouin [Skarżyński 2016: 156]. Proces przekształceń aparatu mowy, o charakterze zarówno zewnątrz, jak i wewnątrzjęzykowym, odzwierciedla postępujące „uczłowieczanie” mowy ludzkiej, w którym zmiany fizjologiczne współwystępują z równolegle rosnącą abstrakcyjnością języka. Ewolucja ta doprowadziła do zwiększenia możliwości artykulacyjnych człowieka, co umożliwiło różnicowanie systemów fonetycznych w obrębie większych wspólnot językowych, a także wtórnie we wspólnotach słowiańskich. W rezultacie, długotrwałe procesy biologiczne i językowe doprowadziły do wykształcenia się charakterystycznych cech fonetycznych słowiańszczyzny, które stały się podstawą ich dalszej dyferencjacji dialektalnej.

Perspektywa zewnątrzjęzykowa

Zewnątrzjęzykowe przyczyny wystąpienia najstarszych palatalizacji słowiańskich można sprowadzić do kwestii oddziaływania systemu innej grupy językowej (innej niż słowiańska) na system fonologiczny najpierw języka prasłowiańskiego, a później poszczególnych jego dialektów. Grupą języków, które miały oddziaływać na języki słowiańskie i tym samym wywołać pojawienie się najstarszych słowiańskich palatalizacji zdaniem Romana Jakobsona były języki altajskie. Badacz zaprezentował tę myśl w referacie , który propagował istnienie eurazyjskiej ligi językowej, wygłoszonym w Pradze w 1930 roku [Jakobson 1931: 234-240]. Pogląd ten okazał się w pewnym stopniu ponadczasowy, co zauważa Marek Stachowski: „Choć koncepcja eurazjatyizmu była uzasadniona psychologicznie (...), najtrwalszym jej śladem okazało się krążące do dziś nad sławistyką widmo owego wpływu turkijskiego bądź altajskiego na słowiański konsonantyzm” [Stachowski 2024: 309]. Współczesnym

rezultatem wieloletnich badań nad powyższą tematyką jest zawężenie wpływu rodziny języków altajskich do trzech jej przedstawicieli, jakimi są języki Hunów, Awarów oraz Protobulgarów [Boček 2014: 313]². Języki te w wyniku wydarzeń historycznych znacznie oddziaływały na system konsonantyczny języka prasłowiańskiego przez między innymi jedną z ich typowych cech, którą był rozbudowany synharmonizm sylabiczny. W wyniku kontaktów językowych przeniknął on do języka prasłowiańskiego, a rezultatem jego działania oprócz powstania prawa sylaby otwartej było również wystąpienie zjawiska palatalizacji słowiańskich [zob. Boček 2014: 313-338]. Hipotetyczne przejęcie powyższej cechy systemowej szczegółowo opisuje Vít Boček:

nejprve se mluvčí zdrojového jazyka učí nedokonale přijímající jazyk (TL1 = původní praslovanština) a vnáší do něj prvky svého jazyka (vzniká TL2 = praslovanština užívaná Altajci), poté tuto jejich variantu přebírají původní mluvčí přijímajícího jazyka, ale s dalšími modifikacemi (vzniká TL3 = kombinace TL1 a TL2, altajská varianta praslovanštiny proměňující se užíváním původními Slovy v novou variantu) [Boček 2014: 340].

Przejęcie cechy systemowej od ludów, które posługiwały się językami altajskimi nastąpiło w wyniku ich integracji z ludnością słowiańską. Należy w tym miejscu zauważyć, że zmiana ta miała pierwotnie status wariantywny tego samego języka, natomiast w późniejszym okresie stała się główną odmianą języka prasłowiańskiego. Przytoczona powyżej teoria wpływu języków altajskich budzi jednak pewne zastrzeżenia, które z uwagi na swoją wagę wymagają oddzielnego komentarza.

² Warto tu odnotować hipotezę o wpływach Chazarów, która jednak współcześnie jest rzadko przedmiotem dyskusji i przytoczeń, a sam ich wpływ na słowiańszczyznę wydaje się być w dużym stopniu marginalny [Boček 2013: 313, 318].

Pierwsza z wątpliwych kwestii dotyczy altajskiego synharmonizmu sylabicznego. Zdaniem Herberta Galtona synharmonizm prasłowiański i altajski radykalnie się różniły, ponieważ o ile ten pierwszy sprowadzał się do korelacji palatalności w obrębie sylaby, tzn. po spółgłosce miękkiej występowała samogłoska szeregu przedniego, a po twardej ta z tylnego szeregu, o tyle w przypadku języków altajskich synharmonizm miał dużo szersze działanie i z tego powodu jest on przez niego nazwany synharmonizmem werbalnym lub harmonią wokalną [Galton 1997: 49]. Zdaniem Bočka wynika on aglutynacyjnej budowy języków altajskich i sprowadza się do:

kombinovatelnosti pouze vokálů přední řady ve slabikách jednoho a téhož slova, nebo pouze vokálů zadní řady ve slabikách jednoho a téhož slova, přičemž o tom, zda budou v daném slově vokály přední nebo zadní, rozhoduje kvalita kořenového vokálu, již se přizpůsobují vokály afixů” [Boček 2014: 333].

Dodatkowo warto przytoczyć w tym miejscu uwagę Stachowskiego odnośnie chronologii występowania zjawiska asymilacji wśród języków altajskich. Badacz zauważa, że proces ten nie jest do końca przeprowadzony w tekstach z VIII wieku oraz, że proces harmonii wokalne jest dość późnym zjawiskiem, które powszechnie występuje na zachodzie areалу altajskiego [Stachowski 2024: 313-314]. W związku z powyższym nie może być mowy o zapożyczeniu i ukonstytuowaniu się tej cechy systemowej w języku prasłowiańskim przed okresem wystąpienia I palatalizacji, a więc na pewno przed V wiekiem z powodu zarówno w skrajnie różnym charakterze procesu, jak i czasie jego zaistnienia w dawnej altajszczyźnie.

Druga z kwestii problematycznych w powyższej teorii dotyczy problematyki etniczności i rodowodu Hunów oraz Awarów, od których miała być zapożyczona opisana powyżej cecha systemowa [zob. Boček 2014]. Oba przywołane ludy są współcześnie utożsamiane z ich azjatyckimi odpowiednikami, które niegdyś w

postaci konfederacji różnych plemion i przedstawicieli językowych wtargnęli do Europy i na tej podstawie przypisuje się im cechy typowe dla ludów altajskich. W opinii Stachowskiego jest to zbyt duże uproszczenie, czy też za daleko idące powiązanie, ponieważ w I wieku Hunowie zostali rozbici a trzysta lat później do Europy przybyła inna grupa skonfederowanych plemion pod tą samą nazwą [Stachowski 2024: 317]. Tę samą sytuację można zaobserwować zdaniem badacza na przykładzie Awarów. Dodatkowo Stachowski podkreśla, że do czasów współczesnych nie zachowały się teksty omawianych plemion-konfederacji, przez co ciężko jest mówić o ich przynależności do tego kręgu, czy też altajskich cechach językowych [Stachowski 2024: 318], a także że z ich języków współcześnie znane są tylko łatwo zapożyczalne nazwy własne bez wyraźnych zapożyczeń leksykalnych, co autor wiąże z jednoczesnym brakiem wpływów na fonetykę słowiańską [Stachowski 2024: 326]. Powyższe powiązanie Hunów i Awarów z Europy z ich azjatyckimi odpowiednikami, czy też może poprzednikami jest realizacją błędu rzutowania semiotycznego [Czerwiński 2013] i w połączeniu z powyżej omówionym problemem tożsamości synharmonizmu wokalnego jednoznacznie przekreśla teorię o altajskim pochodzeniu wszystkich słowiańskich palatalizacji, a przynajmniej jej najstarszego etapu, który dokonał się przed V wiekiem. Warto jednak w tym miejscu przywołać opinię Henrika Birnbauma, że choć wpływ altajski na cały język prasłowiański jest praktycznie niemożliwy, to jednak oddziaływanie języków turkijskich np. protobułgarskich czy kipczackich na poszczególne dialekty i rodziny słowiańskie jest z kolei bardzo prawdopodobne [Birnbaum 1975: 225], co można zauważyć np. za pośrednictwem zwiększonej frekwencji innowacji językowych na południu słowiańszczyzny, która zdaniem badaczy była źródłem

wielu ogólnosłowiańskich innowacji językowych [Moszyński 2012: 238].

Wnioski i perspektywa dalszych badań

Wobec powyższych kwestii można stwierdzić, że palatalizacje słowiańskie są rezultatem działania tendencji wewnątrzjęzykowych, takich jak tendencja do redukcji wysiłku artykulacyjnego oraz związana z nią tendencja do ograniczania zasobu i dystrybucyjności fonemów tylnojęzykowych, przy udziale przyczyn pośrednich, takich jak przemiany aparatu mowy i naturalne usamodzielnianie się i krystalizowanie poszczególnych samodzielnych języków. Nie jest to jednak odpowiedź ostateczna na postawiony problem i wynika ona bardziej z braku innych danych niż z wyczerpania problematyki i wszystkich zmiennych z nią związanych. W perspektywie dalszych badań istotne wydaje się przeprowadzenie badań interdyscyplinarnych, które będą ogniskować się wokół historycznego rozwoju artykułowanej mowy ludzkiej i przeobrażeń aparatu mowy, ale od początku około I wieku z uwzględnieniem zmian wywołanych ewolucją poszczególnych rodzin języków Europejskich. Badania te byłyby prowadzone z perspektywy antropologicznej, językoznawczej i częściowo fizjologicznej, co umożliwiłoby ukazanie różnicowania poszczególnych języków (nie tylko słowiańskich) za pośrednictwem rozwoju aparatu mowy i tym samym wytłumaczyłoby rezultaty niektórych zmian historycznojęzykowych. Ważne wydają się także badania, których celem będzie doprecyzowanie okresu wpływu oraz rezultatów oddziaływań poszczególnych grup czy też dialektów niesłowiańskich na języki słowiańskie, ze względu na to, że w perspektywie palatalizacji i innych procesów z najstarszych dziejów języków słowiańskich badania te mogą stać się punktem zwrotnym i tym samym wyjaśnieniem pewnych osobliwości, które do dziś są

nierozstrzygnięte i nieraz kłopotliwe do wytłumaczenia. Wydaje się również, że warto prześledzić związki między praojczyzną Słowian oraz ludami, które wówczas miały styczność ze słowiańszczyzną a nie są dziś przedmiotem ożywionej refleksji naukowej np. języki irańskie [zob. Jasiński 2020], ponieważ mogą one dostarczyć cennych danych związanych nie tylko z samymi przyczynami procesów historycznojęzykowych, lecz także zaprezentować kierunki dalszego ich rozwoju, które dziś są niewidoczne lub niemożliwe do odtworzenia. Na zakończenie i jako swoiste podsumowanie wszystkich powyższych kwestii warto przywołać postulat sformułowany przez Irenę Bajerową, wedle którego rolą badacza historii języka jest odtworzenie łańcucha przyczynowo-skutkowych powiązań w ramach wielkich procesów zachodzących w historii języka [Bajerowa 1969: 96]. Kwestia ta jest również aktualna współcześnie i niejako definiuje sposób prowadzenia dalszych badań nad przyczynami palatalizacji słowiańskich oraz tym samym określa ich kierunek.

LITERATURA

- Babik Z., 2019, „Nieprawidłowe” substitucje głoskowe w substratowej toponimii. Nowe przyoczynki do chronologii i przebiegu językowej slawizacji późniejszej Słowiańszczyzny wschodniej, „Kultura Słowian”, t. XV, s. 85-131.
- Bajerowa I., 1969, *Strukturalna interpretacja historii języka*, „Język Polski” XLIX, z. 2, s. 81-103.
- Baudouin de Courtenay J., 1891, *O ogólnych przyczynach zmian językowych : odczyt 2-gi miany w Dorpacie 27 marca/8 kwietnia 1889 r. na korzyść Kasy im. Mianowskiego*, <https://polona.pl/preview/5d508c2a-a059-4d2c-b754-ec7369964162>, data dostępu: 11. 11. 2025.
- Birnbaum H., 1975, *Common Slavic: Progress and problems in its reconstruction*, Cambridge
- Boček V., 2014, *Praslovanština a jazykový kontakt*, Praha.
- Boček V., 2023, *Altaic” influences on “Slavic” (Remarks on a paper by Marek Stachowski)*, „Slavia” XCII, nr 1, s. 66–81.
- Čuřín F. a kol., 1971, *Vývoj českého jazyka a dialektologie*, Praha.
- Czerwiński M., 2013, *Rzutowanie semiotyczne, czyli językowe osnawianie obcości w kulturze. Szkic lingwistyczno-antropologiczny*, „Etnolingwistyka” 25, s. 251-265.

- Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., 2001, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa.
- Furdal A., 1961, *Rozpad języka prasłowiańskiego w świetle rozwoju głosowego*, Wrocław.
- Galton H., 1997, *Der Einfluß des Altaischen auf die Entstehung des Slavischen*, Wiesbaden.
- Gluska Z., 1966, O drugiej palatalizacji spółgłosek tylnojęzykowych w rosyjskich dialektach północno-zachodnich, „Slavia Orientalis”, t. XV, s. 475-481.
- Jakobson R., 1931, Über die phonologischen Sprachbünde, „Travaux du Circle Linguistique de Prague”, t. 4: Réunion phonologique internationale tenue à Prague: 18–21/XII 1930, Prague, s. 234–240.
- Jasiński T., 2020, Rozważania o praoczyźnie Słowian, „Historia Slavorum Occidentis”, nr 2 (25), 2020, s. 11–90.
- Koneczna H., 1965, *Charakterystyka fonetyczna języka polskiego na tle innych języków słowiańskich*, Warszawa.
- Maciolek M., 2015, Przejawy tendencji do ekonomiczności środków językowych w zakresie wymowy i podsystemu fonologicznego, „Linguarum Silva” 4, s. 185-207.
- Milewski T., 1975, *Językoznawstwo*, Warszawa.
- Moszyński L., 2012, *Wstęp do filologii słowiańskiej*, Warszawa.
- Sawicka I., Grzybowski S., 1999, *Studia z palatalności w językach słowiańskich*, Toruń.
- Siatkowska E., 1992, *Rodzina języków zachodniosłowiańskich*, Warszawa.
- Skarżyński M., 2016, *Materiały do dziejów polskiego językoznawstwa II Jan Baudouin de Courtenay teksty Mniej znane*, Biblioteka LingVariów t. 21, Kraków.
- Stachowski M., 2020, Proto-Slavic palatal consonants and Proto-Turkic vowel harmony, „Rocznik Slawistyczny” LXIX, s. 121–132.
- Stachowski M., 2024, Palatalizacje słowiańskie i koncepcja ich praaltajskiego pochodzenia, „LingVaria”, 19(2(38)), s. 307–329.
- Stieber Z., 1968, Druga palatalizacja tylnojęzykowych w świetle Atlasu dialektów rosyjskich na wschód od Moskwy, „Rocznik Slawistyczny”, t. XXIX, s. 3-7.
- Stieber Z., 1979, *Zarys Gramatyki porównawczej języków słowiańskich*, Warszawa.
- Strutyński J., 1999, *Elementy gramatyki historycznej języka polskiego*, Kraków.
- Wierciński M., 2012, Geneza i ewolucja mowy artykułowanej w antropologicznym ujęciu Andrzeja Wiercińskiego, w: *Przeszłość społeczna próba konceptualizacji*, red. Tabaczyński S., Marciniak A., Cyngot D., Zalewska A., Poznań, s. 814-826.
- Сабитова З. К., 2014, *Историческая грамматика русского языка учебное пособие*, Москва.

Причини найдавніших палаталізацій у слов'янських мовах: інновація чи вплив інших мов?

У статті зроблено спробу визначити причини найдавніших слов'янських палаталізацій та окреслити напрямки подальших досліджень. Розгляд проводиться як з внутрішньомовних, так і з зовнішньомовних позицій, при цьому особлива увага приділяється природі фонетичних та фонологічних змін. У дослідженні розглядаються тенденції розвитку фонетичних систем праіндоевропейської та праслов'янської мов, трансформації мовного апарату людини, а також гіпотеза про те, що цей процес міг бути запозичений з

алтайських мов. Крім того, гіпотези, висунуті автором, аналізуються на основі історико-лінгвістичних даних, а сама дискусія ведеться з історико-лінгвістичної, антропологічної та історичної точок зору. Зроблено висновок, що, згідно з сучасним станом досліджень, слов'янські палаталізації, найімовірніше, були спричинені внутрішньомовними чинниками, тобто природною еволюцією фонетичної системи та мовного апарату слов'ян. Крім того, у статті окреслено напрями подальших досліджень та перспективи, з яких слід проводити такі дослідження.

Ключові слова: *палаталізації, слов'янські мови, мовний контакт, тенденції розвитку, запозичення, фонетика*

The Causes of the Oldest Palatalizations in the Slavic Languages: Innovation or Influence from Other Languages?

The article attempts to identify the causes of the earliest Slavic palatalizations and to indicate directions for further research. The discussion is conducted from both internal and external linguistic perspectives, with particular emphasis on the nature of phonetic and phonological changes. The study examines developmental tendencies in the phonetic systems of Proto-Indo-European and Proto-Slavic, transformations of the human speech apparatus, and the hypothesis that the process may have been borrowed from the Altaic languages. Furthermore, the hypotheses proposed by the author are analyzed on the basis of historical-linguistic data, and the discussion itself is carried out from historical-linguistic, anthropological, and historical viewpoints. It is concluded that, according to the current state of research, Slavic palatalizations were most likely caused by internal linguistic factors—that is, by the natural evolution of the phonetic system and speech apparatus of the Slavs. In addition, the paper outlines directions for further research and the perspectives from which such studies should be pursued.

Keywords: *palatalizations, Slavic languages, language contact, developmental tendencies, borrowings, phonetics*

MEMY O PANDEMII COVID-19 W PRZESTRZENI POSTFOLKLORU WSPÓŁCZESNEGO

Pandemia COVID-19 była jednym z najważniejszych doświadczeń społecznych początku XXI wieku. Kryzys zdrowotny bardzo szybko przekształcił się także w kryzys komunikatywny, kulturowy i społeczny. Ograniczenia mobilności, izolacja domowa oraz przeniesienie wielu obszarów życia do Internetu sprawiły, że media społecznościowe stały się główną przestrzenią wymiany opinii, emocji i komentarzy. W tym okresie szczególnego znaczenia nabrały *memy* internetowe, które można określić mianem postfolkloru współczesnego. Nie były one wyłącznie formą internetowej rozrywki, lecz pełniły funkcję narzędzia interpretowania rzeczywistości, oswajania lęku oraz budowania wspólnoty doświadczeń. Wystarczy przypomnieć *memy* z hasłami w rodzaju „zostań w domu”, „nowa rzeczywistość”, „praca z kuchni” albo „czy ktoś jeszcze pamięta, jaki dziś jest dzień?”, aby zobaczyć, jak szybko stały się językiem codziennego komentowania kryzysu [Dowkins 1989: 132].

Memy internetowe stanowią specyficzną formę komunikacji cyfrowej. Ich znaczenie powstaje dzięki połączeniu obrazu, tekstu oraz kontekstu kulturowego. Są one silnie intertekstualne, ponieważ odwołują się do wspólnych doświadczeń, popularnych schematów kulturowych oraz aktualnych wydarzeń społecznych. Charakterystyczną cechą *memów* jest ich podatność na remiksowanie i modyfikację. Jeden schemat wizualny może być wielokrotnie przekształcany, uzupełniany nowymi podpisami i dostosowywany do różnych sytuacji. W czasie pandemii szczególnie często pojawiały się przeróbki znanych szablonów z podpisami typu „Ja o 8:00 rano na

zajęciach online” albo „Mikrofon działa tylko wtedy, gdy nie mam nic ważnego do powiedzenia”. W ten sposób mem nie funkcjonuje jako zamknięty komunikat, ale jako dynamiczna forma kultury uczestnictwa.

Współczesne *memy* można uznać za przejaw postfolkloru internetowego, ponieważ spełniają podstawowe cechy folkloru funkcjonującego w kulturze cyfrowej. Do najważniejszych cech postfolkloru należą anonimowość lub rozproszone autorstwo, wariantowość, powtarzalność, oddolny charakter tworzenia oraz wspólnotowość. Postfolklor internetowy rozwija się przede wszystkim w środowisku cyfrowym, gdzie treści są szybko kopiowane, przetwarzane i rozpowszechniane przez użytkowników. Istotną rolę odgrywa również interaktywność, ponieważ odbiorca bardzo często staje się jednocześnie współtwórcą komunikatu. W tradycyjnym folklorze opowieść, przysлівka czy anegdota mogły krążyć w podobnej postaci przez długi czas, natomiast w Internecie pojedynczy *mem* żyje często w wielu wersjach jednocześnie. Przykładem może być ten sam układ graficzny używany do opisywania różnych sytuacji, od „pierwszego dnia lockdownu” po „piętnasty tydzień pracy zdalnej” [Blackmore 2000: 25].

Postfolklor różni się od folkloru tradycyjnego przede wszystkim medium przekazu oraz sposobem funkcjonowania w społeczeństwie. Folklor tradycyjny był przekazywany ustnie i funkcjonował głównie w obrębie lokalnych wspólnot. Charakteryzował się względną trwałością form i wolniejszym tempem rozprzestrzeniania. Postfolklor internetowy opiera się natomiast na komunikacji cyfrowej, funkcjonuje globalnie i rozwija się w niezwykle szybkim tempie. Jego przekaz ma charakter natychmiastowy, a zmiany wariantów mogą pojawiać się w ciągu kilku godzin. Tradycyjny folklor związany był z obrzędowością, lokalną kulturą oraz przekazem

międzypokoleniowym, natomiast post folklor internetowy powstaje w odpowiedzi na aktualne wydarzenia społeczne i medialne. Mimo tych różnic oba zjawiska łączy wspólnotowy charakter oraz potrzeba symbolicznego interpretowania rzeczywistości. W czasie pandemii tę wspólnotowość widać było bardzo wyraźnie w *memach* typu „wszyscy uczymy się dziś od nowa żyć”, „dom stał się biurem i szkołą” albo „jedyne spacer to ten do lodówki” [Shifman 2014a: 38–45].

Pandemia stworzyła warunki szczególnie sprzyjające rozwojowi postfolkloru internetowego. Powszechne doświadczenie izolacji, niepewności oraz przeciążenia informacyjnego sprawiło, że użytkownicy Internetu zaczęli intensywnie poszukiwać form szybkiego komentowania rzeczywistości. *Memy* bardzo dobrze odpowiadały na tę potrzebę, ponieważ pozwalały w skondensowanej i humorystycznej formie wyrażać emocje związane z kryzysem. W czasie pandemii szczególnie popularne stały się *memy* dotyczące lockdownu, pracy zdalnej, nauki online, maseczek, dystansu społecznego, szczepień oraz paniki zakupowej. Wiele z nich opierało się na prostych, ale bardzo rozpoznawalnych formułach językowych, takich jak „kiedy mówili, że będzie więcej czasu dla siebie”, „ja po trzech dniach bez wyjścia z domu” albo „nowa koleżanka w pracy: aplikacja Zoom”.

Memy związane z lockdownem koncentrowały się przede wszystkim na doświadczeniu zamknięcia w domu, utracie poczucia czasu i monotonii codzienności. Humorystyczne przedstawienia życia w izolacji umożliwiały użytkownikom wspólne przeżywanie trudnych emocji. W *memach* często pojawiały się teksty w rodzaju „dzisiaj jest wtorek czy sobota?”, „plan dnia: śniadanie, praca, obiad, panika, sen” albo „wychodzę tylko sprawdzić, czy nadal istnieje świat zewnętrzny”. Tego typu przykłady pokazują, że *memy* nie tylko bawiły, lecz także

porządkowały chaos emocjonalny. Dzięki nim można było nazwać doświadczenie zawieszenia, bezruchu i utraty rytmu dnia.

W podobny sposób funkcjonowały *memy* dotyczące pracy i nauki zdalnej. Problemy techniczne podczas wideokonferencji, zmęczenie ekranem czy zacieranie granic między życiem prywatnym a zawodowym stały się jednym z najważniejszych tematów pandemicznego post folkloru internetowego. Często pojawiały się podpisy takie jak „czy mnie słyszać?”, „kamera nie działa, ale duchowo jestem obecny”, „na spotkaniu jestem, tylko jeszcze nie włączyłem się do rzeczywistości” albo „odkryłem, że można być zmęczonym, nie wychodząc z domu”. W takich *memach* szczególnie widoczna była komunikatywność nowej codzienności cyfrowej, a zarazem ironiczne podejście do instytucjonalnych wymagań pracy i nauki online. *Memy* stały się tu sposobem komentowania zjawiska, które dla wielu osób było jednocześnie nowe, męczące i absurdalne.

Istotnym elementem *memosfery pandemicznej* były również takie, które dotyczyły maseczek i obostrzeń sanitarnych. Maseczka bardzo szybko przekształciła się w symbol pandemii i znak nowej rzeczywistości społecznej. W *memach* pełniła zarówno funkcję wspierającą przestrzeganie zasad sanitarnych, jak i funkcję krytyczną wobec restrykcji. Pojawiały się na przykład żarty w rodzaju „uśmiech ukryty pod maseczką”, „maseczka, czyli nowy element garderoby obowiązkowej” albo „wyjście bez maseczki to jak wyjście bez telefonu, człowiek czuje, że czegoś brakuje”. Humor służył tu nie tylko oswajaniu nowości, ale również komentowaniu napięć społecznych związanych z wolnością jednostki, odpowiedzialnością zbiorową oraz działaniami władz. *Memy* o maseczkach pokazują, że post folklor współczesny potrafi szybko reagować na zmieniające się normy społeczne i przetwarzać je w formę rozpoznawalnych, powielanych komunikatów [Denisova 2019].

Szczególnie charakterystycznym motywem pandemicznych *memów* była także panika zakupowa. Papier toaletowy, puste półki sklepowe i nadmierne gromadzenie zapasów stały się symbolem zbiorowego lęku i irracjonalnych reakcji społecznych. *Memy* o tym zjawisku często wykorzystywały przesadę i absurd, pokazując sceny w rodzaju „jedna paczka makaronu na czarną godzinę”, „papier toaletowy walutą nowej gospodarki” albo „kto ma makaron, ten ma władzę”. Tego typu przykłady nie tylko wyśmiewały nadmierne reakcje, ale także ujawniały mechanizmy społecznego reagowania na sytuację kryzysową. W tym sensie memy pełniły funkcję diagnozującą, ponieważ w prosty i błyskawiczny sposób pokazywały zbiorowe emocje oraz zachowania.

Rozbudowana analiza funkcjonalna memów związanych z pandemią COVID-19 (2020–2022)

Przeprowadziłam analizę 100 losowo dobranych internetowych *memów* pandemicznych (lata 2020–2022) z różnych platform (Facebook, Instagram, Reddit, Twitter/X, TikTok). Dla każdego mema zebrałam metadane (platforma, data, krótki opis wizualny, cytaty podpisu) oraz przydzieliłam kategorie tematyczne (lockdown/izolacja, praca/nauka zdalna, maseczki/obostrzenia, szczepienia, panika zakupowa, polityka/dezinformacja). Każdy *mem* został oceniony pod kątem pięciu funkcji: humorystycznej, terapeutycznej (radzenie sobie ze stresem), integracyjnej (wspólnotowej), krytycznej (obywatelsko-politycznej) i informacyjnej (edukacyjnej). Oceny przydzielano binarnie (funkcja obecna/nieobecna) oraz zostało podane natężenie (0–2).

Wyniki potwierdziły, że najważniejszą rolę pełniły funkcje emocjonalne (humor i terapia). Większość *memów* (ok. 80-90%) miała silny komponent humorystyczny, który umożliwiał zmniejszenie

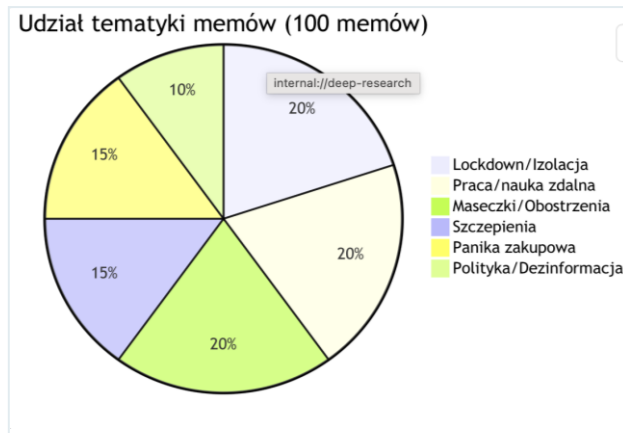
napięcia emocjonalnego (tzw. „oswajanie” strachu). Równie istotna okazała się funkcja terapeutyczna; *memy* często umożliwiały odbiorcom odreagowanie lęku i izolacji. Funkcja integracyjna (wspólnotowa) występowała umiarkowanie - co około 50-60% *memów* budowało poczucie „wspólnej historii” i solidarności (np. cytat „*wszyscy teraz żyjemy tak samo*” pokazujący, że wiele osób identyfikuje się z daną sytuacją). Krytyczna funkcja pojawiała się w znacznie mniejszym stopniu (około 30-40% *memów*) i najczęściej dotyczyła oceny działań władz czy mediów (zamiast protestu przeciw restrykcjom, *memy* - podobnie jak w literaturze - najczęściej krytykowały rządy za niewystarczające działania ochronne). Najrzadziej *memy* spełniały funkcję informacyjną: niewiele treści miało przede wszystkim charakter edukacyjny czy faktograficzny (choć zdarzały się *memy* przypominające o zasadach bezpieczeństwa w formie żartu). Ogólnie okazało się, że funkcje nie były jednakowo ważne: dominowały humorystyczno-terapeutyczne, natomiast integracyjna, krytyczna czy informacyjna były wtórne. Wnioski te potwierdzają dotychczasowe obserwacje o roli *memów* jako formie folkloru cyfrowego służącej wspólnemu oswajaniu kryzysu [Shifman 2014b: 132].

Poniżej przykłady wybranych *memów* opisanych w analizie (tekst *mema* w cudzysłowie, krótki opis):

- *Lockdown/izolacja*: Obrazek kota siedzącego przy komputerze, napis: **“Już nie pamiętam, jaki dziś jest dzień”** - ironiczny komentarz do zlania dni tygodnia podczas kwarantanny. Funkcje: humor 2, terapeutyczna 2, integracyjna 1, krytyczna 0, informacyjna 0.
- *Praca/nauka zdalna*: Kadr z filmu, gdzie postać gestykułuje, pod spodem podpis: **“Kiedy starasz się podczas zebrania w Teamsie, a twoje dzieci w tle grają w wojsko”**. Funkcje: humor 2, terapeutyczna 1, integracyjna 1, krytyczna 0, informacyjna 0.

- *Maseczki/obostrzenia*: Wyraz twarzy zmęczonego pracownika, napis: **“Maseczka na brodzie - nowy trend w lockdownie?”** - wyśmiewa trudności z noszeniem maski. Funkcje: humor 2, terapeutyczna 1, integracyjna 0, krytyczna 0, informacyjna 0.
- *Szczepienia*: Grafika infograficzna, tekst: **“Ja: szczepię się dla dobra wszystkich. Anti-vaxxer: ‘Już szczepiony jestem, bo urodziłem się w 1991’** - ośmiesza nieuzasadnione obawy antyszczepionkowców. Funkcje: humor 1, terapeutyczna 0, integracyjna 0, krytyczna 1, informacyjna 1.
- *Panika zakupowa*: Fotomontaż ze sklepu, ludzie szturmują półki z papierem toaletowym i podpis **“Nowa waluta światowa: papier toaletowy”**. Funkcje: humor 2, terapeutyczna 1, integracyjna 0, krytyczna 1, informacyjna 0.
- *Polityka/dezinformacja*: Zdjęcie polityka na konferencji, tekst **“Obiecuję dołożyć wszelkich starań... do mycia rąk”** - *mem* krytykujący deklaracje władz. Funkcje: humor 1, terapeutyczna 0, integracyjna 0, krytyczna 2, informacyjna 0.

Te przykłady ilustrują, że memy pandemiczne łączy zazwyczaj krótki, dowcipny podpis na tle rozpoznawalnej sceny lub osoby. Autorefleksyjny humor („tylko ja tak mam?”) wzbudza poczucie wspólnoty doświadczeń, natomiast memy z sarkazmem politycznym angażują krytyczną perspektywę.



Wykres: projekt własny

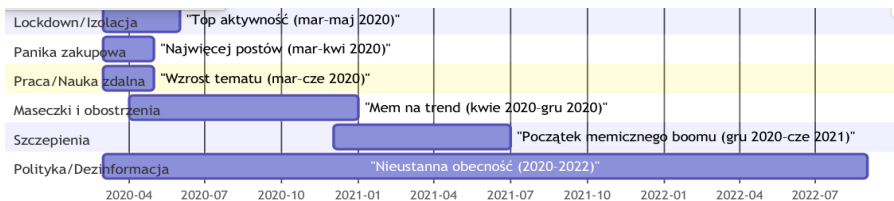


Tabela: projekt własny

Memy w czasie pandemii jako postfolklor internetowy spełniają całościowo warunki folkloru współczesnego, ponieważ są tworzone oddolnie, funkcjonują wariantywnie, opierają się na wspólnym kodzie kulturowym oraz rozprzestrzeniają się sieciowo. Ich znaczenie powstaje w obiegu społecznym, w ciągłym powtarzaniu i przekształcaniu. Jako folklor tradycyjny spełniają jednak te warunki jedynie częściowo. Podobnie jak folklor tradycyjny są anonimowe, wspólnotowe i podatne na wariantywność, jednak różnią się sposobem transmisji, tempem rozpowszechniania oraz charakterem medium. Folklor tradycyjny opierał się głównie na przekazie ustnym i lokalnym, natomiast *memy* funkcjonują w przestrzeni globalnej i

цифрове. Не są również związane z trwałą tradycją obrzędową ani przekazem międzypokoleniowym w klasycznym rozumieniu folkloru.

Pandemia COVID-19 pokazała, że folklor nie zanika, lecz zmienia swoje formy i kanały transmisji. Współczesna kultura cyfrowa wytworzyła nowe sposoby wspólnotowego przeżywania rzeczywistości, a *memy* stały się jednym z najważniejszych narzędzi komunikowania zbiorowych emocji i doświadczeń. Analiza *memów* pozwala więc lepiej zrozumieć mechanizmy współczesnej komunikacji internetowej, funkcjonowanie wspólnot interpretacyjnych oraz przemiany folkloru w epoce cyfrowej. W tym sensie *memy* nie są jedynie śladem po pandemii, ale pełnoprawnym świadectwem tego, jak społeczeństwo opowiadało samo o sobie w czasie kryzysu.

LITERATURA

- Blackmore, S. (2000). *The Meme Machine*. Oxford University Press.
Dawkins, R. (1989). *The Selfish Gene*. Oxford University Press.
Shifman, L. (2014a). *Memes in Digital Culture*. MIT Press.
Shifman, L. (2014b). *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*. Suhrkamp Verlag.

Мемі про пандемію COVID-19 в просторі сучасного постфольклору

Пандемія COVID-19 стала не лише кризою охорони здоров'я, а й серйозним соціальним, комунікаційним та культурним явищем. Через ізоляцію та перенесення повсякденного життя в інтернет соціальні мережі перетворилися на основний простір обміну емоціями та думками. Особливу роль у цей період відіграли інтернет-мемі, які можна розглядати як сучасний цифровий постфольклор. Мемі виконували не лише розважальну функцію, а й слугували інструментом інтерпретації реальності, осмислення страху та формування почуття спільності. Завдяки своїй інтертекстуальності, здатності до реміксу та швидкого поширення вони стали динамічною формою цифрової комунікації. Під час пандемії особливо популярними були мемі про локдаун, дистанційну роботу та навчання, маски, вакцинацію та панічні покупки. Аналіз 100 мемів показав, що домінуючими були гумористична та терапевтична функції, тоді як інтеграційна, критична та інформаційна зустрічалися рідше. Мемі допомагали «освоїти» кризу, знижувати емоційну напругу та зміцнювати почуття колективного досвіду. Водночас вони дозволяли коментувати дії влади та ЗМІ, хоча й у меншій мірі. Загалом

пандемічні мему демонструють, що інтернет-постфольклор багато в чому успадковує риси традиційного фольклору, але функціонує у глобальному, цифровому та набагато швидшому просторі. Вони є важливим свідченням того, як суспільство колективно осмислювало досвід пандемії

Ключові слова: *COVID-19, пандемія, інтернет-мему, постфольклор, цифровий фольклор.*

Memes about the Covid-19 Pandemic in the Space of Contemporary Post-Folklore

The COVID-19 pandemic was not only a health crisis but also a communication, social, and cultural one. Due to lockdowns and the shift of everyday life online, social media became the main space for sharing opinions and emotions. Internet memes played a particularly important role as a form of contemporary digital post-folklore. Memes were more than entertainment; they functioned as tools for interpreting reality, coping with anxiety, and building a sense of shared experience. Their intertextual nature, remixability, and rapid spread made them a dynamic form of communication. During the pandemic, memes commonly addressed lockdowns, remote work and education, face masks, vaccinations, and panic buying. An analysis of 100 memes showed that humorous and therapeutic functions were dominant, while integrative, critical, and informational functions were less frequent. Memes helped “tame” the crisis, reduce emotional tension, and reinforce community feelings. At the same time, they enabled commentary on authorities and media, though to a lesser extent. Overall, pandemic memes demonstrate that internet post-folklore shares many features with traditional folklore but operates globally, digitally, and at much higher speed. They serve as an important record of how society collectively interpreted the pandemic experience.

Keywords: *COVID-19, pandemic, internet memes, post-folklore, digital folklore.*

PRZESTRZENIE LĘKU. MIEJSCE I LIMINALNOŚĆ W FOLKLORZE SŁOWIAŃSKIM ORAZ JEGO WSPÓŁCZESNYCH REINTERPRETACJACH

Jednym z najbardziej uniwersalnych doświadczeń ludzkości jest lęk. Jako iż towarzyszył człowiekowi od początku istnienia, znacząco wpływał na to jak postrzegał świat i reagował na bodźce zewnętrzne. Jednak dawniej lęk nie był wyłącznie emocją. Dawniej, w kulturach tradycyjnych, pełnił przede wszystkim funkcje wychowawczo-ostrzegawcze oraz społeczne. Jednym z najlepszych przykładów jest folklor słowiański, w którym demony ludowe i siły nadprzyrodzone były silnie związane z określonymi miejscami: lasami, jeziorami, bagnami, polami, a nawet domami. Co więcej żadna przestrzeń nie była w pełni „neutralna”. Wierzono, że każde z tych miejsc posiadało własnych mieszkańców, a co za tym idzie, własne zagrożenia. Wierzenia demonologiczne nie były jednak wykorzystywane jedynie do wyjaśniania niewytłumaczalnych zjawisk, ale również do organizowania codziennego życia społecznego. Wspólnoty przypisywały poszczególnym miejscom znaczenia symboliczne, emocjonalne i religijne, tym samym organizując w jaki sposób wszyscy jej członkowie postrzegali świat. Dzięki temu tworzone symboliczną „mapę lęku”. Miała ona za zadanie wyznaczyć granicę między przestrzenią oswojoną i nieoswojoną, jak również wskazać, które zachowania uznawane były za bezpieczne oraz regulować relacje człowieka z otaczającą go przyrodą. Celem niniejszego artykułu jest pokazanie, że folklor słowiański organizował przestrzeń poprzez przypisywanie określonym miejscom demonów ludowych jak również znaczeń symbolicznych. Analizie poddane zostaną przede wszystkim

przestrzenie liminalne oraz związane z nimi istoty demonologiczne. Artykuł ma również wykazać, że współczesna popkultura zachowuje dawny sposób postrzegania przestrzeni, reinterpreterując tradycyjne „mapy lęku” i nadając im nowe znaczenia.

W wielu dawnych kulturach przestrzeń nie była postrzegana wyłącznie jako kategoria fizyczna. Zamiast tego charakteryzował ją uporządkowany system znaczeń składający się na życie społeczne, religijne i symboliczne danej wspólnoty. Z tego powodu poszczególne miejsca posiadały określone funkcje symboliczne i emocjonalne, a ich znaczenie utrwalane było przez rytuały, opowieści oraz codzienne praktyki. Istotnym elementem ludowego postrzegania świata było przeciwstawienie przestrzeni oswojonej i nieoswojonej. Taki podział możemy znaleźć w koncepcji Mircea Eliadego, według której człowiek tradycyjny nie widział przestrzeni jako jednorodnej. Świat podzielony był na obszary oswojone, czyli te zamieszkane przez człowieka (dom, wieś, miejsce kultu), tak zwany kosmos lub „nasz świat”, i obszary poza kosmosem, swego rodzaju „inny świat”, przestrzeń chaotyczną i potencjalnie niebezpieczną. To właśnie „inny świat” był zamieszkiwany przez „upiory, demony i ‘obcy’” [Eliade 2008: 27]. Eliade podkreślał, że osvajanie przestrzeni było równocześnie aktem symbolicznego „ustanawiania świata”, nadawania mu sensu i porządku.

Najważniejszą z oswojonych przestrzeni był dom. Posiadał on znaczenie symboliczne: nie był wyłącznie miejscem zamieszkania, lecz również swego rodzaju mikrokosmosem odzwierciedlającym strukturę świata. To w jego obrębie skupiało się codzienne życie człowieka. Konsekwentnie zarówno w przeszłości, jak i obecnie, przywiązanie do rodzinnych stron wynika nie tylko z wydarzeń przełomowych, ale również z powtarzalnych czynności codziennych, które zakorzeniają człowieka w lokalnym mikroświecie [Tuan 1987: 200–201]. Dom staje

się więc miejscem gromadzenia pamięci, emocji i doświadczeń współtworzących poczucie tożsamości jednostki. Perspektywę tę rozwija Elżbieta Hałas, wskazując na intymny i psychologiczny wymiar „doświadczenia domu”, rozumianego jako przestrzeń bezpieczeństwa, przewidywalności i ochrony przed światem zewnętrznym [Hałas 2001: 215–216]. W tradycyjnych społecznościach słowiańskich przekonania te znajdowały zastosowanie w licznych praktykach rytualnych i ochronnych organizujących przestrzeń domu. Praktyki te koncentrowały się szczególnie wokół miejsc granicznych, które ówczesnych wierzeniach posiadały status symboliczny.

W tym kontekście szczególnie użyteczne okazuje się pojęcie liminalności. Liminalność oznacza stan „pomiędzy”, niejednoznaczność i chwilowe wyłączenie z obowiązującego porządku społecznego [Turner 1967: 93]. Termin ten został stworzony przed Arnolda van Gennepa w pracy *Obrzędy przejścia* (1909). Argumentował on, że najważniejsze momenty życia, takie jak narodziny, małżeństwo czy śmierć, nie są procesem ciągłym, lecz przejściem pomiędzy stanami społecznymi. Każdy swego rodzaju „rytuał przejścia” składał się z trzech faz: separacji, liminalnej i postliminalnej. Faza liminalna, zwana również stanem progowym, zakładała że dana jednostka znajduje się w stanie przejścia: nie należy już do poprzedniego stanu, ale nie została też w pełni włączona do nowego. Ta koncepcja została później rozwinięta przez Victora Turnera, który zwrócił uwagę, że liminalność nie musi być ograniczana jedynie do rytuałów i wierzeń religijnych. Według tego założenia, wszelkie doświadczenia kulturowe, związane z przekraczaniem granic i funkcjonowaniem „pomiędzy” nimi, również można zaliczyć do fazy liminalnej [Larionow 2024: 160-164]. W folklorze słowiańskim takimi przestrzeniami były rozstaje dróg,

mosty, brzegi jezior, granice lasów, cmentarze czy bagna. Znajdowały się one bowiem „pomiędzy” dwiema przestrzeniami granicznymi. Nie były już częścią przestrzeni całkowicie oswojonej, lecz nie należały jeszcze do świata obcego. Przekroczenie granicy lasu, wejście na bagno czy znalezienie się na rozstajach dróg miało więc charakter symbolicznego przejścia z przestrzeni oswojonej do nieoswojonej. Z tego powodu to właśnie tam najczęściej lokowano obecność istot nadprzyrodzonych oraz zdarzeń niewytłumaczalnych. Charakter liminalny miał również próg domu: był granicą oddzielającą przestrzeń bezpieczną od nieprzewidywalnego świata zewnętrznego [Brzozowska-Krajka 2000: 8]. Ponieważ takie przestrzenie wymykały się jednoznacznym klasyfikacjom kulturowym stawały się potencjalnie niebezpieczne [Kristeva 1982: 4]. Analiza wierzeń demonologicznych pozwala zrozumieć, w jaki sposób wyobrażano sobie te zagrożenia oraz próbowano je ośwoić.

Ze względu na szeroki zbiór postaci i wierzeń, uwarunkowanych odmiennymi tradycjami regionalnymi i kulturowymi, stworzenie jednolitej klasyfikacji jest zadaniem problematycznym. Niemniej jednak badacze podejmowali liczne próby uporządkowania materiału oraz wyodrębnienia podstawowych kategorii istot nadprzyrodzonych. Leonard Pelka dzieli demony na cztery główne grupy: atmosferyczne, przyrodnicze, opiekuńcze i szkodliwe. Wśród nich to demony przyrodnicze stanowiły najliczniejszą i zarazem najbardziej różnorodną grupę [Pelka 1987: 18-20]. Szczególne miejsce w związanych z nimi wierzeniach zajmował las, który był jednym z najczęstszych miejsc grozy w folklorze słowiańskim. Pomimo iż dawne społeczności żyły blisko natury, las pozostawał przestrzenią obcą i nieprzewidywalną, nieokiełznanym światem, rządzącym się własnymi prawami. Oferował schronienie jak również dostarczał drewna, zwierzyne i zioła, jednak gęstwina drzew tłumila dźwięki,

utrudniała orientację i zacierała granice pomiędzy tym, co znane, a tym, co nadprzyrodzone. Być może z tego powodu wiele leśnych duchów wyobrażano sobie zarówno jako niebezpieczne jak i nieszkodliwe, w zależności od sytuacji. Wielu z nich składano również ofiary, zazwyczaj z upolowanej zwierzyny, by wkupić się w ich łaski [tamże, 22]. Jako, że las był miejscem szczególnie podatnym na obecność demonów i sił nieczystych to właśnie tam pojawiał się leszy, zwany również borowym, puszczański duch opiekujący się dziką naturą. Mógł zarówno straszyć i płatać ścieżki intruzom (szczególnie tym naruszającym porządek natury) jak również wyprowadzać z lasu zagubionych wędrowców i zwierzęta [Zych, Vargas 2014: 36]. Jednak nawet ci, którzy swoim zachowaniem nie rozgniewali leszego nie byli całkowicie bezpieczni. Zbieranie jagód czy grzybów też mogło iść w parze z niebezpieczeństwem, szczególnie dla dzieci. Te z nich, które nie były wystarczająco szybkie lub bystre mogły spotkać na swojej drodze babe jagodową, która to próbowała je udusić, lub Jędze, później znaną szerzej jako babe jagę, która porywała je by następnie pożreć [Mochocka 2025: 96]. Z kolei ci którzy pomimo ostrzeżeń zapuścili się do lasu po zmroku mogli stać się ofiarą dzikiego myśliwego, konnego łowcy przemierzającego puszcze ze sforą widmowych psów [tamże, 80].

Równie istotną rolę pełniła woda. Jeziora, rzeki i bagna często postrzegano jako miejsca przejścia między światem żywych a światem zmarłych. Szczególnie bagna uznawano za przestrzeń „pomiędzy”, jako że nie były ani całkowicie ziemią, ani wodą, a grząski grunt, mgły, i stojąca woda wzmacniały poczucie zagrożenia. W wielu podaniach właśnie tam ginęli podróżni lub pojawiały się tajemnicze światła prowadzące ludzi ku śmierci. Z kolei rzeki i jeziora zamieszkiwane były często przez utopce i wodniki. Przypisywano im nie tylko utonięcia, ale również wylewy rzek, rwanie sieci rybackich i

zatapianie łodzi [Pelka 1987: 22-23]. Co więcej wierzono, że istoty te próbują wciągać żywych pod wodę, aby powiększyć grono demonów zamieszkujących głębiny. Dlatego też zbiorniki, które miały zamieszkiwać starano się omijać, jako że nie ufano w pełną skuteczność składania ofiar i amuletów [Zych, Vargas 2014: 188]. Mężczyźni dodatkowo musieli obawiać się również rusalek, demonów przybierających postać niezwykle pięknych kobiet, które zwabiały ich na nadbrzeża by następnie utopić [tamże, 156]. Z tego powodu wodę kojarzono najczęściej z nieprzewidywalnością natury, śmiercią i utratą kontroli.

Niebezpieczeństwo w wierzeniach słowiańskich nie ograniczało się jednak wyłącznie do dzikich lasów, bagien czy jezior. Miejsca codziennej pracy również mogły stać się domeną sił nadprzyrodzonych. Szczególne znaczenie miały pola uprawne, przestrzenie pozornie podporządkowane człowiekowi, lecz wciąż w pewnym stopniu zależne od sił natury. To właśnie tam pojawiała się południca, jeden z najbardziej charakterystycznych demonów związanych z rytmem pracy i czasu w kulturze ludowej. Ukazywała się ludziom pracującym w polu podczas największego upału. Według podań mogła wywoływać zawroty głowy, odbierać siły, łamać kończyny, a nawet doprowadzać do śmierci [tamże, 148]. Ci którzy nie spotkali południcy mogli jednak wciąż stać się ofiarą baby grochowej, która to lubiła dusić śpiących w cieniu żniwiarzy lub porywać niepilnowane dzieci [tamże, 11]. Z tego powodu południe traktowano jako moment szczególny, graniczny, związany z chwilowym zawieszeniem normalnego rytmu dnia.

Jak wspomniane zostało wcześniej, w przeciwieństwie do lasów czy bagien dom był przestrzenią oswojoną. Nie znaczy to jednak, że ludzie czuli się tam całkowicie bezpieczni. W folklorze pojawiały się duchy domowe, takie jak domownik czy bożątka. Ich obecność miała

charakter ambiwalentny, mogły pomagać mieszkańcom, ale mogły również sprowadzać nieszczęścia, jeśli domownicy łamali normy społeczne lub zaniedbywali obowiązki. Co więcej, również w nocy, podczas snu, człowiek narażony był na kontakt z demonami. O ich obecności mogły świadczyć przeróżne odgłosy, przypisywane między innymi stukaczowi [tamże, 172]. O ile jednak hałas ten skutkował jedynie nieprzespanymi nocami, mieszkańcy musieli wystrzegać się również innych, bardziej niebezpiecznych demonów. Niegrzeczne dzieci mogły zostać porwane przez buca (zwanego również dydkiem) [tamże, 40]. Natomiast śpiących często nawiedzała zmora. Podczas swojej wizyty siadała na klatce piersiowej wywołując duszności oraz paraliż [tamże, 204]. Symbolizowała lęk przed utratą kontroli nad własnym ciałem oraz bezsilnością wobec nieznanych sił. Współcześnie zjawisko to można interpretować jako paraliż senny, jednak dawniej tłumaczono je działaniem sił nadprzyrodzonych. Dom w folklorze słowiańskim był więc przestrzenią wymagającą utrzymania porządku moralnego i społecznego. Naruszenie tego porządku mogło prowadzić do pojawienia się chaosu i niebezpieczeństwa nawet wewnątrz najbardziej oswojonej przestrzeni.

Można zatem stwierdzić, że opowieści o demonach ludowych pełniły określone funkcje w społeczeństwie. Dzięki nim lokalna wspólnota otrzymywała symboliczną „mapę”, wskazującą przestrzenie bezpieczne i niebezpieczne oraz określającej sposoby postępowania wobec potencjalnych zagrożeń. Jednocześnie utrwały wspólny system wyobrażeń i wartości, który sprzyjał integracji zbiorowości oraz wzmacniał jej tożsamość kulturową [Gieysztor 2010: 110]. Co więcej, demonologia pełniła również funkcję praktyczną, pomagając chronić członków wspólnoty przed zagrożeniami środowiska naturalnego. Szczególnie istotna była funkcja wychowawczo-ostrzegawcza. Historie o demonach takich jak

leszy miały zniechęcać do samotnego zapuszczania się w głąb lasu, szczególnie nocą, kiedy to ludzka kontrola nad światem prawie całkowicie zanikała. Z drugiej też strony uczyły, że szanowanie natury może pomóc człowiekowi zjednać sobie leśne duchy. Pomagały także tłumaczyć realne niebezpieczeństwa: zaginięcia ludzi, śmierć podróżnych czy ataki dzikich zwierząt. Wodniki oraz topielce ostrzegały przed niebezpiecznymi zbiornikami wodnymi, zwłaszcza rzekami i jeziorami o zdradliwym dnie lub silnych nurtach. Z kolei opowieści o pojawiających się w nocy błędnych ognikach przestrzegały przed zapuszczaniem się nocą na bagna. Podobnie południce przypominały o konieczności odpoczynku podczas pracy w czasie największego upału. W społecznościach rolniczych, gdzie ciężka praca fizyczna była podstawą przetrwania, zagrożenia takie jak udar słoneczny, odwodnienie, czy utrata przytomności stanowiły realny problem. Demonologia pomagała tłumaczyć te niebezpieczeństwa nadając im sens wpisany w ludowy system wierzeń.

Mechanizm ten jednak pełnił też szerszą funkcję niż samo ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem. Można uznać, że demonizacja określonych miejsc była formą kontroli społecznej. Przypisywanie lasom, bagnetom, rozstajom dróg czy zbiornikom wodnym obecności sił nadprzyrodzonych wpływało na codzienne zachowanie jednostki oraz pomagało regulować i utrzymywać porządek społeczny. Jak zauważa Mary Douglas, społeczeństwa często przypisują szczególne znaczenie temu, co wymyka się poza ustalone kategorie kulturowe. Działanie to służy przede wszystkim porządkowaniu rzeczywistości i oswajaniu zjawisk postrzeganych jako niejednoznaczne. Ponieważ w folklorze słowiańskim taką funkcję pełniły przestrzenie liminalne, demonizacja tych miejsc mogła stanowić sposób radzenia sobie z niepewnością związaną z przekraczaniem granic porządku symbolicznego [Douglas 2001: 4, 95-96]. W tym sensie wierzenia

demonologiczne pełniły nie tylko funkcję religijną czy symboliczną, ale także społeczną i regulacyjną.

Choć wraz z przemianami społecznymi i urbanizacją pierwotny kontekst tych wierzeń w znacznym stopniu uległ zanikowi, same wyobrażenia demonologiczne zostały zachowane w kulturze. Ich elementy stały się materiałem dla nowych interpretacji i adaptacji. Wyrażna zmiana nastąpiła w latach 90., kiedy zaczęto obserwować rosnący trend jeśli chodzi o zainteresowanie dawnymi słowiańskimi wierzeniami, szczególnie „ich literacką (re) interpretacją” [Siedlecka-Jamiołkowska 2025: 162]. W rezultacie demonologia zaczęła funkcjonować przede wszystkim jako źródło inspiracji dla literatury, filmu i innych form popkultury, tracąc dawny wymiar ostrzegawczy i wychowawczy, przekształcając dawne wierzenia w elementy nowoczesnej narracji fantasy, horroru oraz gier komputerowych. Jak zauważa Paulina Siedlecka-Jamiołkowska:

(...) autorzy nie sięgają zazwyczaj po wyszukane źródła ludzkiego lęku, a po te najbardziej pierwotne i powszechne, wiążące się z obawami rodzącymi się w konfrontacji z nieokreśloną przyrodą, strachem przed mrokiem i nieznanym (174)

Ponieważ lęki te były wpisane w określone przestrzenie, które już w tradycyjnej kulturze postrzegano jako niebezpieczne i obce, współczesne teksty nie ograniczają się jedynie do wykorzystania postaci demonów czy bóstw, ale odtwarzają również tradycyjny sposób postrzegania przestrzeni, szczególnie lasów, bagien i miejsc opuszczonych. Natura wciąż funkcjonuje jako obszar graniczny, odcinające to co oswojone i znane od tego co powszechnie związane było z obcością, niebezpieczeństwem i siłami nadprzyrodzonymi (169). Szczególnie wyraźnie tendencja ta widoczna jest w utworach zaliczanych do nurtu *slavic fantasy*.

Za jeden z najważniejszych przykładów często uznawany jest *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego. Jak zauważa Karolina Krygier

(2025), Sapkowski „stał się jednym z prekursorów gatunku *slavic fantasy* w Polsce” [Krygier 2025: 54]. Co więcej *Wiedźmin* posłużył również jako medium do zaprezentowania kultury ludowej międzynarodowej publiczności, aktywnie ją przekształcając [Majkowski et al., 2025: 2]. Świat przedstawiony w sadze Sapkowskiego wykorzystuje liczne motywy słowiańskiej demonologii, wierzeń i symboliki przestrzeni. Dzięki temu lasy, mokradła i odludne trakty zyskują znaczenie nie tylko fabularne ale również symboliczne, pozostają symboliczną granicą między światem ludzi a światem demonów. Przekraczając tę granicę bohaterowie wchodzą w przestrzeń magiczną i nieoswojoną, rządzoną innymi prawami. W ten sposób Sapkowski odtwarza tradycyjny sposób postrzegania przestrzeni. Szczególną rolę odgrywa tu las, który podobnie jak w wierzeniach dawnych Słowian, zachowuje charakter przestrzeni odrębnej, budzącej zarazem respekt jak i lęk. W sadze Sapkowskiego funkcję tę pełni Brokilon, kraina należąca do driad i podporządkowana prawom natury. Podobne znaczenie zostaje przypisane Łysej Górze, przedstawianej jako miejsce sabatów czarownic. Przestrzenie te zamieszkują liczne istoty zaczerpnięte ze słowiańskiego bestiariusza lub mitologii, dzięki czemu zachowują symbolikę przestrzeni liminalnej między światem ludzkim a sferą nadprzyrodzoną [Krygier 2025: 56-57].

Podobny mechanizm pojawia się również w innych dziełach inspirowanych wierzeniami słowiańskimi. Można go zauważyć również w takich grach jak *Thea: The Awakening* oraz *Black Book*. W *Thea: The Awakening* przetrwanie zależy od umiejętnego dostosowania się do świata przedstawionego. Wioska, którą kieruje gracz, zмага się nie tylko z ciągłym niedoborem zapasów, ale również zagrożeniami płynącymi zarówno z otaczającego świata, jak i zamieszkujących go istot. Bezpieczeństwo zapewnia jedynie ograniczona przestrzeń osady,

natomiast wyprawy poza jej granice wiążą się z ryzykiem. Co więcej, w przeciwieństwie do *Wiedźmina* gracz nie ma do swojej dyspozycji bohatera biegle władającego mieczem, który byłby w stanie ochronić mieszkańców przed siłami nadprzyrodzonymi. Tym samym świat gry odtwarza tradycyjny podział na przestrzeń oswojoną i nieoswojoną. Z kolei w *Black Book* gracz wciela się w młodą czarownicę Wasylisę. Bohaterka spotyka na swojej drodze demony, przeprowadza egzorcyzmy oraz korzysta z praktyk magicznych wywodzących się z ludowych wierzeń. Nie dąży ona do podporządkowania sobie natury, lecz musi nauczyć się funkcjonować w rzeczywistości rządzącej się odmiennymi prawami, a kolejne wydarzenia ukazują przenikanie się świata ludzi i demonów.

Choć obie gry wykorzystują inne mechaniki i narracje, łączy je sposób przedstawiania przestrzeni. W obu przypadkach natura przedstawiona jest jako siła dominująca nad człowiekiem: nieprzewidywalna, kapryśna i często wroga [Majkowski et al., 2025: 4]. Gracz nie zdobywa nad nią pełnej kontroli, lecz musi nauczyć się funkcjonować w świecie podporządkowanym dawnym prawom. W przeciwieństwie do wielu gier fantasy, w których natura stanowi jedynie tło dla działań bohatera, tutaj staje się ona aktywnym uczestnikiem wydarzeń, a nawet źródłem zagrożenia. Tym samym odtwarzają one tradycyjny podział na przestrzeń oswojoną i nieoswojoną, dobrze znany z ludowych wyobrażeń świata. Można więc powiedzieć, że współczesna kultura wciąż zachowuje dawną „mapę lęku”, choć nadaje jej nowe znaczenie [Mochocka 2025: 2].

Analiza folkloru słowiańskiego pokazuje, że nie był wyłącznie zbiorem fantastycznych opowieści o demonach i siłach nadprzyrodzonych. Dla tradycyjnych kultur stanowił sposób interpretowania zjawisk, które były trudne do wytłumaczenia, jak zaginienia, paraliż senny czy nagła śmierć. Co więcej porządkował

przestrzeń w sposób symboliczny. Poprzez przypisywanie określonym miejscom obecności demonów wychowywano członków wspólnoty oraz ostrzegano ich przed potencjalnymi zagrożeniami, tworząc tym samym „mapę lęku”. Pomagała ona odróżniać przestrzeń oswojone od nieoswojonych oraz regulowała relacje człowieka z naturą. Miejsca takie jak lasy, bagna, jeziora czy rozstaje dróg stawały się przestrzeniami liminalnymi. Tym samym wyznaczały namacalną granicę pomiędzy tym, co znane i oswojone, a tym, co obce i chaotyczne. Lęk przed demonami stawał się więc jednocześnie formą ochrony i kontroli społecznej. Współczesna popkultura zachowuje wiele z tych dawnych mechanizmów. Literatura fantasy i gry komputerowe nadal przedstawiają naturę jako przestrzeń tajemnicy i zagrożenia. Motywy słowiańskiej demonologii pozostają istotne mimo iż możemy powiedzieć, że w swojej obecnej formie wykorzystywane są najczęściej do budowania atmosfery grozy dla celów rozrywkowych. Choć współczesny odbiorca nie traktuje już tych opowieści jako rzeczywistych ostrzeżeń, nadal odwołują się one do uniwersalnych ludzkich lęków. W rezultacie słowiańska demonologia funkcjonuje dziś nie tyle jako system wierzeń, ile jako trwały kod kulturowy, za pomocą którego wciąż opowiada się o granicach ludzkiego doświadczenia oraz relacji człowieka z nieznanym. Oswajanie lęku poprzez opowieści i przestrzeń pozostaje więc aktualna niezależnie od epoki.

LITERATURA

- Douglas, M. (2001). *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London.
- Eliade, M. (2008). *Sacrum i profanum*. Warszawa.
- Gieysztor, A. (2010). *Mitologia Słowian*. Warszawa.
- Hałas, E. (2001). *Symbole w interakcji*. Warszawa.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York.
- Krygier, K. (2025). *Mitologia, kultura i historia w świecie Wiedźmina. Językowe aspekty powieści*.

- Larionow, D. (2024). Wędrujące pojęcia. Liminalność, czyli pomiędzy antropologią kultury, performatyką a sztuką. Łódź.
- Majkowski, T. Z., Kozyra, M., Prokopek, A. (2025). The Invention of Leshy.
- Mochocka, A. (2025). Folklore-Driven Representations of Femininity in Slavic-Coded Video Games: The Figure of Baba Yaga.
- Pelka, L. J. (1987). Polska demonologia ludowa. Warszawa.
- Siedlecka-Jamiołkowska, P. 2025. Słowiańskie strachy we współczesnej polskiej literaturze fantastycznej.
- Tuan, Y.-F. (1987). Przestrzeń i miejsce. Warszawa.
- Turner, V. (1967). Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage. Ithaca.
- Zych, P. i Vargas, W. (2014). Bestiariusz słowiański. Rzecz o skrzatach, wodnikach i rusalkach. Olszanica.

Простори страху: місце та лімінальність у слов'янському фольклорі та їхні сучасні інтерпретації

У статті розглядається роль місця та лімінальності у створенні просторів страху в слов'янському фольклорі. Досліджуються символічні значення, що приписуються лісам, водоймам, роздоріжжям та іншим лімінальним просторам, пов'язаним із надприродними істотами. Ці місця функціонували як прикордонні зони, розташовані між знайомим і невідомим, і тому сприймалися як особливо вразливі до присутності демонів та інших надприродних сил. Народна демонологія слугувала практичним і соціальним цілям, допомагаючи громадам інтерпретувати небезпеки навколишнього середовища, регулювати людську поведінку та підтримувати соціальний порядок. Концепція лімінального простору залишається актуальною в сучасній культурі, де багато традиційних мотивів продовжують з'являтися в літературі, кіно та відеоіграх, натхненних слов'янською міфологією.

Ключові слова: *слов'янський фольклор, лімінальність, демони, культурна символіка, народні вірування, простори страху.*

Spaces of Fear: Place and Liminality in Slavic Folklore and its Contemporary Reinterpretations

This article examines the role of place and liminality in the construction of spaces of fear within Slavic folklore. It explores the symbolic meanings attributed to forests, bodies of water, crossroads, and other liminal spaces associated with supernatural beings. These locations functioned as boundary zones situated between the familiar and the unknown and were therefore perceived as particularly susceptible to the presence of demons and other supernatural forces. Folk demonology served practical and social purposes, helping communities interpret environmental dangers, regulate human behaviour, and maintain social order. The concept of liminal space remains relevant in contemporary culture, where many traditional motifs continue to appear in literature, film, and video games inspired by Slavic mythology.

Keywords: *Slavic folklore, liminality, demons, cultural symbolism, folk beliefs, spaces of fear.*

PASTA JAKO POSTFOLKLOR W PRZESTRZENI INTERNETOWEJ

Postfolklor, definiowany przez Sergieja Niekliudowa jako tradycję synkretyczną, nieistniejącą w formie czystego repertuaru tekstów, określając go jako

(...) semiotyczny zespół „oddolnych” oficjalnie nieusankcjonowanych kultur, obejmujących ornamentykę i zawartość odręcznie pisanych albumów, symbolikę rękodziela więziennego (różańce, szachy, chusty itp.), graffiti i tatuaże, ubrania i fryzury, biżuterię i gesty, "argotyzowane" formy mowy, obrzędy "konsekracyjne" praktykowane u przestępców, młodzieży, żołnierzy służby tymczasowej itp. – od całego tego kontekstu słownictwo ustne jest nierozdzielnie, będąc jednym zjawiskiem równoległym, innym synonimem, a z trzecimi stanowiąc nierozrastające się kompleksy [Неклюдов 1995: 4].

Internet stworzył warunki dla ponownego rozwoju tekstowych form postfolkloru. Tym samym zyskał ponowną formę kolektywnej anonimowości, tym razem w formie pisanego języka potocznego. Internauci pomimo możliwości kreowania swojej tożsamości online, mogą zachowywać względną anonimowość. Ich dostępne publicznie treści są łatwo kopiowane i przesyłane dalej, stając się edytowaną twórczością kolektywną, której wprowadzanie do obiegu nie jest przez nikogo ograniczane. Pasta to gatunek postfolkloru, który funkcjonuje w środowisku internetowym, głównie w mediach społecznościowych. W niniejszym artykule przedstawię mechanizmy charakterystyczne dla folkloru tradycyjnego, które pasta przejmuje i dostosowuje do realiów współczesnej komunikacji.

Nazwa *pasta* pochodzi od *copy&pasta*, czyli z ang. *copy&wklej* i bezpośrednio wskazuje na sposób rozprzestrzeniania tekstu w

Interneście. Domyślne jest to, że osoba publikująca pastę nie jest jej autorem, dzięki czemu pozostaje on anonimowy. Przedstawiane w pastach wątki są intertekstualne, nawiązujące do elementów popkultury, innych past lub społeczności internetowych, w których teksty się pojawiają. Wiarygodność historii przedstawianych w pastach wzmacniana jest przez narrację pierwszoosobową i wątki zaczerpnięte z życia codziennego.

W tekstach tych najczęściej występuje język potoczny, co wskazuje, że jest to gatunek wtórnie oralny. Charakterystyczne są liczne kolokwializmy, wulgaryzmy, zapożyczenia z języka angielskiego oraz słownictwo środowiskowe związane z konkretnymi grupami użytkowników, a także celowe łamanie norm językowych poprzez stosowanie błędów ortograficznych, fonetycznych zapisów wyrazów czy niestandardowej składni. W wielu przypadkach język staje się jednym z najważniejszych elementów rozpoznawalności tekstu i przyczynia się do jego dalszego rozpowszechniania lub weryfikuje przynależność internauty do społeczności. Przykładem jest zwrot do odbiorców „mirki” który pozwala przypisać autora do środowiska użytkowników forum *Wypok.pl*.

Głównymi funkcjami pasty jest ludyczność, ekspresja i integracja. Realizują się one głównie przez humor, absurd i grozę, pojawiającą się w tekstach creepypast, czyli rodzaju past najbardziej zbliżonych tematyką do legendy miejskiej. Absurd pojawia się często dopiero na końcu tekstu. Początkowo zwykła, wiarygodna historia z celowo podkoloryzowanymi zdarzeniami przemienia się w nieprawdopodobny absurd. Wiele wątków jest wulgarnych, seksualnych, bulwersujących, obrzydliwych lub przerażających. Słowem – wzbudzających trudną do pominięcia sensację.

Joga z dziadzią

bądź mną
lvi. 17
jesteś samotny
zapisz się na jogę żeby samemu sobie robić hehe lodzika
ćwicz przez dwa miechy
ziomki z klasy się z ciebie śmieją ale wyjebongo, zobaczmy czy będą tacy szczęśliwi jak im wypierdolisz z kopa z półobrotu
po 2 miechach jesteś mega rozciągnięty i sam możesz sobie obciągnąć czujedorbrze.exe
zaczynasz chodzić jeszcze częściej i ćwiczyć jeszcze więcej
zaczynasz ćwiczyć w domu
kolekdy przestali z ciebie cisnąć bokę od kiedy złamałeś jednemu nos i dziwnym sposobem naciągnąłeś ścięgno na benizie
od tego czasu jak mu staje to drze się w niebogłosy
stracił przez to dziewczynę
ale chuj
pewnego razu dziadek widzi jak ćwiczysz
he he wnuś co tam robisz
przerywasz jogę
„ćwiczę dziadzia hehe”
dziadek postanawia ze poćwicz z tobą
zaczynasz od prostych ćwiczeń na rozgrzewkę
ruchy barków bioder itp.
teraz przechodzisz do rąk
nagle słyszysz obok siebie straszliwe chrup
japierdole.jpg to dziadzia
odwracasz się ze strachem w oczach którego nie było nawet u sashy grey podczas pierwszego pornosa
patrzysz na dziadka który skrzył się w swastykę i uśmiecha się do ciebie
„JEBĄĆ TEN KRAJ” zakrzyknął dumnie
zaczął wirować i odleciał
nigdy już go nie widziałeś
tydzień później zamach na World Trade Center



Zdj. 1. Przykład pasty humorystycznej, o zabarwieniu absurdalnym

Wspomniana powyżej ludyczność, definiowana jako „spontaniczne służenie zabawie, rozumianej jako świętowanie, sposób spędzania wolnego czasu” [Szczęsna 2002: 164] w naturalny sposób sprzyja integracji społeczności, poprzez snucie historii na ważne dla niej tematy i komentowanie rzeczywistości wirtualnej i społecznej. Jej pragmatyką jest odreagowanie napięć i emocji jednostki jako części grupy.

Ze względu na pragmatykę funkcjonalną pasty można podzielić na: humorystyczne autobiograficzne, środowiskowe, creepypasty oraz pasty odnoszące się do wydarzeń społecznych lub kulturowych. Podział ten jednak nie jest stały, zdarzają się teksty mieszane:

> bądź samotnym dzieciakiem w nowej szkole, lvl 9
 > mała podstawówka, może z 50 uczniów
 > najfajniejszy gość w klasie mówi o urodzinach
 > spytaj, czy mógłbyś wpaść, zgadza się
 > ciesz się jak szalony, bo w sumie nigdy nie miałeś przyjaciół
 > gadaj o tym cały tydzień
 > tata zabiera cię na zakupy, kupujecie dowloną rękawicę bejsbolową, bo wszyscy w budzie w to grają
 > mama piecze babeczki
 > sobota, zadzwoń i spytaj, czy możesz już przyjść
 > "anon? to ty? żartowałem, przecież nie byłeś zaproszony, myślisz, że czemu nie dostałeś zaproszenia?"
 > usłysz inne dzieciaki w tle
 > "o mój boże, czy to anon?"
 > jeden łapie telefon i zaczyna gadać wprost do mikrofonu, brzmi jak jakiś robot albo syntezytor
 > "nie jes-teś na-szym przy-ja-cie-lem, pow-ta-rzam, zos-taw nas w spo-ko-ju"
 > rozłącza się w pół słowa
 > pustka w głowie, ciemno przed oczyma, łyzy na policzkach, żołądek ścisnięty
 > "synku, jesteś gotowy?"
 > "t-tak"
 > podrzuca cię do domu typa
 > przesiadź 5 godzin w krzakach, wymyślając zabawne historie do opowiedzenia rodzinie
 > wróć do domu piechotą, bo nie masz telefonu
 > zgub się, w końcu to nowe miasto
 > dowleczyć się zapłakany i zmęczony do domu już po zmroku
 > siedź w ogródku, aż wyschną ci łzy, zakop rękawicę
 > wejdź do domu i udawaj, że bawiłeś się jak nigdy Wyświetl mniej



😭😭 1,4 tys.

90 komentarzy

Zdj. 2. Przykład pasty autobiograficznej

Autorstwa mojego kolegi, zobaczmy czy się przyjmie

Wreszcie nadeszła moja kolej

- Dzień dobry pani, poproszę te pyszne, pieczone codziennie z rana pączuszki
- Już proszę pana - Odrzekła przemiła młoda dziewczyna - z wiśniami czy marmoladą?
- Marmolada. Do tego chciałbym zgrzewkę Cisowianki, lekko gazowanej i dwulitrową Colę
- A coś z mięska? Dziś promocja, kilogram łopatki Wieprzowej tylko 11,99!
- No to tak ze 40 deko poproszę i tę szynkę "od zbója" ze 25 deko
- Szynekę pokroić?
- Tak poproszę. A i jeszcze te gazety - powiedziałem, rzucając na blat kolorowe tygodniki
- Gazetki już panu pakuję
- O, widzę, że kabanosy jeszcze są, to wezmę hot doga z kabanosem i sosem tysiąca wysp
- Na miejscu czy na wynos?
- Na wynos poproszę
- Już wstawiam bułkę, za minutkę podam. Proszę pana, te buty, o które pytał pan w zeszłym tygodniu, mamy już rozmiar 45, jeśli wciąż jest pan zainteresowany
- O, dziękuję, z miłą chęcią przymierzę. Idealne, biorę je! A jakaś kurtka przeciwdeszczowa dla synka?
- Naturalnie, proszę podejść do wieszaka, mamy wyprzedaż wiosennej kolekcji
- Ta będzie dobra, znajdzie się może na zapleczu zielona M-ka? Bo synek lubi zielony.
- Tak, akurat były dwie sztuki. Tu jest pana hot dog. Czy to już wszystko? Płaci pan kartą jak zwykle?
- Dokładnie tak - odrzekłem, odgryzając, wystającą z bułki część kabanosa, ociekającą tłuszczykiem sosem - A, przepraszam, czy mógłbym przy okazji nadać przesyłkę do Gdańska?
- Ależ oczywiście proszę pana, to w końcu urząd pocztowy. **Wyświetl mniej**

   979

69 komentarzy

Zdj.3. Fragment pasty autobiograficzno-środowiskowej, nacechowanej profesjonalnie

Skończyłem kurs psiego behawiorysty z nudów, bo akurat miałem trzy wolne weekendy, a wszystkie seriale już obejrzałem. Myślałem, że będzie śmiesznie: trochę o smyczach, trochę o lęku separacyjnym, ktoś powie „piesek musi mieć granice” i do domu. Tymczasem po dwóch dniach dostałem certyfikat z moim imieniem, złotą łapką w rogu i podpisem kobiety, która przez cały kurs mówiła do owczarka niemieckiego „panie Krzysztofie”.

No to pomyślałem: skoro mam papier, to czemu nie. Założyłem szkołę dla psów.

Nazwę wymyśliłem profesjonalną: Akademia Świadomego Pyska. Logo zrobiłem w Canvie: pies w okularach i slogan „Twój pies wie. Ty jeszcze nie.” Ludzie zaczęli się zapisywać jak szaleni, bo wiadomo, pies w domu szczeka, gryzie kapcie, patrzy dziwnie na teścia - trzeba specjalisty.

Na pierwszych zajęciach przyszło osiem osób z psami. Ja stoję w polarze z haftem „behawiorysta”, ręce za plecami, mina jakbym rozumiał wilki lepiej niż one same. Patrzę na grupę i mówię:

- Zanim zaczniemy, musicie zrozumieć jedno. Pies nie ma problemów behawioralnych. To wy macie problemy ludzkie.

Wszyscy zapisują.

Pomyślałem: oho.

No i się zaczęło.

Jedna pani mówi, że jej maltańczyk nie chce wracać ze spaceru. Ja zamknąłem oczy, pokiwałem głową i powiedziałem:

- On panią testuje. Proszę przez tydzień, kiedy nie będzie chciał iść do domu, położyć się obok niego

Zdj. 4. Pasta odnosząca się do wydarzeń społecznych (będąca nawiązaniem do ustawy o zakazie handlu w niedzielę)



PigOut

29 marca 2025 · 🌐

...

To, że TVP robi podchody pod nową ekranizację "Lalki" wiedzieliśmy już jakiś czas, ale dobieg temu dostaliśmy pierwszy przeciek obsadowy -> boom, Dorociński jako Stanisław Wokulski!

I niby, jak oni chcą to teraz sensownie poskładać w całość? Że niby Wokulski, z twarzą Dorocińskiego, będzie biegał za Izabelą, jak mój pies za mną, kiedy planuję po tajniaku wszamać kabanosy, a ona będzie nim kręciła, że "tera nie, ale who knows, więc bądź na czujce. BTW nie sypnąłbyś talzenem?". I że niby mamy w to uwierzyć? Plažo proszę, to nie przejdzie.

Dorociński nie biega. To świat dostosowuje się do jego tempa. Ma aurę Jamesa Bonda. Śmiało mógłby przedstawiać się od końca i zodyn by mu nie zarzucił krindżu. Baa równie stylowo poprawia sobie mankiety. Ma taką charyzmę, że THNX GOD, że nie jest handlarzem fotowoltaiki, bo cała Polska byłaby zajebywsy panelami. Ma taki magnetyzm, że jak grał w szachy w "Gambicie Królowej", to dramaturgia większa niż na serii rzutów karnych w finale mundialu. Rozpinianie staników jedną ręką, to skill, którego faceci uczą się latami, a i tak nie zawsze się udaje. Tymczasem Dorociński unosi brew... i już. Z kolei Dr Oeatker chwali się, że mają kiesel, który zrobisz w zaledwie 5 minut. Plizz, Dorociński robi kiesel w 5 sekund. I nawet nie potrzebuje do tego kubka. A mówiłem już, że był na okładce Men's Health?

Izabela jeszcze nie rzuciła kostką, a już przegrała grę. Nową wersję widzę tak, że Dorociński-Wokulski zaczepia na mieście Izabelę i mówi:

- Dzień dobry, czy...
- Tak!
- Ale jeszcze nie powiedziałem o co chodzi
- Cokolwiek by to nie było, jestem na TAK!
- Ale...
- Ma Pan czas na kawkę albo kebsa? Ja stawiam!

THE END



👍❤️🔥 12 tys.

1135 komentarzy 448 udostępnień

Zdj.5. Pasta o tematyce kulturowej (ogłoszenie obsady najnowszej *Lalki* Bolesława Prusa)

Pasta przejmuje wiele cech charakterystycznych dla folkloru tradycyjnego, adaptując je do medium internetowego. Jedną z nich jest anonimowość autora, przez którą odbiorcy nie są w stanie wskazać pierwotnego twórcy tekstu, a ewentualna informacja o

autorstwie nie odgrywa istotnej roli w procesie jego rozpowszechniania.

Ze względu na podobieństwa do tradycyjnych form postfolkloru, pasta zawiera cechy opowieści sensacyjnej (legendy miejskiej) jak i opowieści wspomnieniowej. W obu przypadkach wspólną jest droga rozpowszechniania, którą przede wszystkim są media społecznościowe. Pasta jest nośna ze względu na swoją sensacyjność. Budowane w tekście napięcie skłania społeczność do dyskusji i jak szybkiego udostępniania w sieci.

Żywotność cypypasty jest porównywalna z żywotnością legend miejskich, których cykl funkcjonowania w obiegu komunikacyjnym wynosi od tygodnia do miesiąca. Zdarza się jednak, że najbardziej nośne pasty stają się (podobnie jak w przypadku opowieści wspomnieniowej), repertuarem pokolenia. Takim przykładem może być pasta o fanatyku wędkarstwa, która ma największą liczbę wariantów i ze względu na swoją popularność, doczekała się ekranizacji [*Fanatyk* 2017].

Ponadto, medium internetowe sprawia, że wiele tekstów dostępne jest po długim czasie od publikacji i szczytu popularności tekstu. Wprawny internauta może zaznajomić się z tekstami, które były w powszechnym obiegu, poznać dzięki nim daną społeczność internetową bliżej lub dać im nowe życie przez ponowną publikację lub stworzenie wariantu.

Narracja pasty, podobnie jak opowieść wspomnieniowa prowadzona jest w większości w pierwszej osobie. Charakterystyczne są powtarzalne formuły narracyjne >bądź mną czy >lvl (*level* , czyli z języka ang. *poziom*, określa wiek autora), pełniące funkcję zbliżoną do tradycyjnych formuł inicjalnych. Dzięki nim odbiorca rozpoznaje gatunek wypowiedzi i przyjmuje określone oczekiwania wobec dalszego przebiegu narracji. Ponadto, formuły te wskazują na pozorną

autentyczność doświadczenia, sprzyjającą zanurzeniu odbiorcy w historię, współodczuwaniu i uwydatnia indywidualizm autora. Podobnie jak w opowieści wspomnieniowej autor sam kreuje rzeczywistość, często zniekształcając wspomnienia, nadaje im nowego charakteru heroizując własną postać.

Pasty autobiograficzne są stosunkowo rzadkie. Ich autorzy dzielą się własnymi doświadczeniami z odbiorcami, których łączą podobne przeżycia lub przynależność do określonej grupy zawodowej czy środowiskowej. W przeciwieństwie do opowieści wspomnieniowej, której zasięg zwykle ogranicza się do bezpośredniej wspólnoty komunikacyjnej, popularne pasty autobiograficzne funkcjonują w szerokim obiegu internetowym, docierając do odbiorców niezwiązanych z pierwotnym kontekstem ich powstania.

Istotną cechą past jest ich wariantywność, rozumiana jako funkcjonowanie tekstu w licznych wersjach tworzonych przez różnych użytkowników. Podobnie jak w folklorze tradycyjnym, nie istnieje jeden kanoniczny wariant przekazu, który nie podlegałby zmianom. Internauci modyfikują treść past, dostosowując ją do aktualnych wydarzeń, realiów konkretnej społeczności lub własnych potrzeb komunikacyjnych. Zmianom mogą ulegać bohaterowie, miejsca akcji, szczegóły fabuły czy odniesienia kulturowe, przy jednoczesnym zachowaniu rozpoznawalnego schematu narracyjnego. Szczególnie widoczne jest to w przypadku najpopularniejszych tekstów, takich jak Fanatyk, które doczekały się licznych parafraz i adaptacji. Mechanizm ten przypomina funkcjonowanie tradycyjnych przekazów folklorystycznych, których kolejne warianty różniły się szczegółami zależnie od narratora i sytuacji komunikacyjnej.

Mój stary to fanatyk DIOZU. Pół konta wyjebane na BLIKI najgorsze. Średnio raz w miesiącu ktoś otworzy rolkę z insta i trzeba robić Bliczka albo iść na wolontariat. W swoim dwudziestodwuletnim życiu już z 10 razy byłem na takim wolontariacie.

Druga połowa mieszkania zajebana „Magazynem Pupil”, „Animal Expertem”, „Gallopem” xD itp. Co tydzień ojciec robi objazd po wszystkich kioskach w mieście, żeby skompletować wszystkie pro zwierzęce tygodniki. Byłem na tyle głupi, że naucz... **Wyświetl więcej**



👍❤️😂 64

25 komentarzy

Zdj.6. Fragment wcześniej wariantu wcześniej wspomnianej pasty „Fanatyk wędkarstwa”, nawiązujący bezpośrednio do społeczności internetowej na którym został opublikowany.

Podsumowując, pasta stanowi jeden z charakterystycznych przejawów postfolkloru funkcjonującego w przestrzeni internetowej. Mimo odmiennej formy przekazu zachowuje wiele cech właściwych folklorowi tradycyjnemu, takich jak anonimowość autora, kolektywny charakter twórczości, wariantywność a także związki ze społecznością docelową. Mechanizmy te zostały zaadaptowane do warunków komunikacji internetowej, w której rozpowszechnianie, modyfikowanie i archiwizowanie treści odbywa się na niespotykaną wcześniej skalę.

Zauważyć można podobieństwa pasty do opowieści sensacyjnej (legandy miejskiej) i opowieści wspomnieniowej. Podobnie jak te gatunki, pasta wykorzystuje narrację pierwszoosobową, odwołuje się do doświadczeń jednostki oraz buduje napięcie poprzez element

sensacji, humoru lub grozy. Znajomość popularnych past staje się elementem wspólnego kodu kulturowego, pozwalającego użytkownikom określać przynależność do grupy.

LITERATURA

- Czubala, D. (1996). Nasza mity współczesne, Katowice.
- Czubala, D. Wokół legendy miejskiej. Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biala.
- Denysiuk, Zh. Z. (2019). Post-folklore as a phenomenon of communicative practices. W: Cultural and Art Studies of National Academy of Culture and Arts Management. Liha-Pres. 54–69.
- Gotówka, A. (2016). *Gwara góralska w internecie: nowoczesny sposób zachowania tradycji czy komercjalizacja?* W: Komunikacja w świecie 2.0: wpływ kultury współuczestnictwa na język i literaturę. 81–88.
- Grochowski, P. (2013). *Folklorysta w sieci. Prolegomena badań folkloru internetowego*. W: Netlor. Wiedza cyfrowych tubylców. 41–64.
- Ludyczność (2002). Szczęsna, E. (red.), Słownik pojęć i tekstów kultury, Warszawa.
- Wójcicka, M. (2013). *Urban legends in Poland*. W: Laineste, L., Brzozowska, D., Chłopicki, W. (red.), Estonia and Poland: creativity and tradition in cultural communication, vol. 2: Perspectives on national and regional identity. 43–58.
- Неклюдов, С. Ю. (1995). *После фольклора*. «Живая старина». 1. Москва: Российский этнографический музей.

Паства як форма постфольклору в інтернет-просторі

У статті інтернет-паста розглядається як сучасна форма постфольклору, що функціонує в інтернет-просторі. Проаналізовано походження цього жанру, його характерні риси та способи поширення в мережі. Особливу увагу приділено функціям паст, насамперед розважальній та інтеграційній, а також їхньому зв'язку з міською легендою та оповіддю про особистий досвід. Розглянуто анонімність авторства, варіативність текстів і роль інтернет-спільнот у створенні та поширенні таких текстів. Проведений аналіз дає підстави вважати інтернет-пасту одним із найхарактерніших проявів сучасного постфольклору.

Copypasta as a Form of Post-Folklore in the Online Environment

The article presents copypasta as a contemporary form of post-folklore, occurring in online environment. It discusses the origins of the genre, its characteristic features and the ways of its circulation. The analysis focuses on its features, especially ludic and integrative, as well as their connections to urban legend and personal narratives. Special attention is paid to the anonymity of authorship, textual variability, and the role of online communities in the creation and circulation of these texts. The conclusion leads to recognise copypasta as one of the most characteristic manifestations of contemporary post-folklore.

ANALIZA FOLKLORYSTYCZNA DZIAŁAŃ MOWNYCH BOHATERÓW BYLINY *KSIĄŻĘTA Z KRIAKOWA*

Utwór „Książęta z Krjakowa”³ - ros. „Королевичи из Крякова” należy do bylin, tradycyjnego gatunku dawnej epiki ludowej, jego tekst przedstawia prostą sytuację fabularną, która zostaje realizowana w specyficznej przestrzeni byliny, różne miejsca (miasto, droga, morze, lasy, błota, pole) są powiązane z bohaterami utworu a lokalizacja bohaterów w przestrzeni funkcjonuje symbolicznie. Tak młody dworzanin Luka Pietrowicz rozpoczyna wyprawę na polowanie do miejsca na brzegu „morza Kaspickiego”. Podczas wyprawy napotyka na swojej drodze różne przygody. Punktem kulminacyjnym historii staje się pojedynek z Tatem Kasimowskim oraz odkrycie prawdziwej tożsamości przeciwnika, który okazuje się porwanym wiele lat wcześniej rodzonym bratem bohatera.

Celem niniejszego artykułu jest analiza folklorystyczna byliny „Królewicze z Krjakowa” w której działania mowne bohaterów pełnią funkcję fabularną, a elementy przestrzeni uzupełniają elementy dialogu postaci. Wypowiedzi bohaterów zmieniają opowieść oraz odsłaniają drugi plan fabularny, który rozwija się w przestrzeni nietypowej dla klasycznej byliny. W utworze, na tle różnych miejsc, pojawiają się: groźby, wyjaśnienia, odmowy, pytania oraz wskazania. Analiza folklorystyczna opiera się na założeniu, że bylina jako gatunek ustny posługuje się powtarzalnymi formułami, trójdzielnością, hiperbolizacji oraz szczególnemu wykorzystaniu aktów mowy. Wypowiedzi bohaterów należy traktować jako narzędzia organizacji

³ Tu i dalej tłumaczenie własne.

fabuły, które mają funkcję performatywną, ale również pragmatyczną⁴. Według Wielkiej Endyklopedii Radzieckiej „byliny to gatunek dawnej epiki ludowej. Jest to rodzaj literatury ustnej składający się z pieśni epickich ułożonych przez lud w dawnej Rusi, które odzwierciedlają rzeczywistość historyczną głównie XI–XVI wieku” [БЫЛИНЫ 1971: 181]. Możemy się zgodzić, że są to pieśni epickie ale stworzone nie przez lud - tylko przez pojedynczych bardów a formułowanie „odzwierciedlają rzeczywistość historyczną” trzeba traktować ostrożnie. Bylina nie jest kroniką ani dokumentem historycznym. Przedstawia raczej folklorystyczną pamięć o świecie społecznym, militarnym i rodzinnym, przetworzoną przez ustne wykonanie, konwencję epicką, hiperbole, powtórzenia i schematy fabularne. Jej związek z rzeczywistą historią wydarzeń, jest jedynie pośredni.

Co dotyczy wyrazu “odzwierciedlenie” historycznych faktów/wydarzeń warto pamiętać o kwestii pragmatyki – autor tworzący dzieło nie przedstawia wydarzeń historycznych i opartych na faktach. Domyślamy się, że wiedza o wydarzeniach jest implikowana według intencji pragmatycznej autora.

W procesie wielowiekowego rozwoju byliny ulegały zmianom, wchłaniały wydarzenia późniejszych czasów, a niekiedy także wydarzenia z wcześniejszych epok. Istotna jest zatem nie tylko warstwa fabularna, ale również mechanizm przekazu. Poetykę

⁴ Dmytro Klymenko podkreśla, że wykonawcom: „Należy wiedzieć, kiedy, komu i po co należy je opowiadać, kto może lub powinien to robić oraz jakie powinny być warunki takiego opowiadania. Ponadto w niektórych przypadkach wystarczy po prostu znać na pamięć tekst utworu folkloru ekspresyjnego (bajka, bylina, epos, pieśń), a w innych – posiadając określoną wiedzę tradycyjną, w trakcie performatywnej ekspresji faktycznie tworzyć tekst folklorystyczny według określonego scenariusza kognitywnego (legendy, podania, mity)” [Klymenko 2026, 179].

gatunku cechuje bogactwo i różnorodność. Dla niniejszego gatunku typowe jest zastosowanie ludowych tropów. Dla charakterystyki bohatera bylinowego lud często posługuje się hiperbolą. Najczęściej pojawiającymi się środkami stylistycznymi to hiperbola, stałe epitety, paralelizmy, porównania, rytmiczność oraz trójdzielność [tamże]. Hiperbola wyolbrzymiająca cechy, zjawiska i zdarzenia buduje postać bohatera oraz przeżywane przez niego zdarzenia. Trójdzielność narracji jest jednym z głównych sposobów przedstawiania czynów bohaterskich, podkreślającym ich doniosłość. Dzięki niej akcja jest uporządkowana i rytmiczna. Jest ona niezwykle ważna w analizowanej bylinie - widać ją w strukturze pojedynku - najpierw walka odbywa się maczugami, potem szablami, a następnie rękami. Podobny mechanizm działa w dialogu: Łuka kilkakrotnie pyta przeciwnika o ród i pochodzenie, zanim następuje rozpoznanie brata. Dla poetyki bylin charakterystyczne są również stałe epitety, porównania i paralelizmy. Wiersz odznacza się wyraźnym i bogatym rytmem oraz jednakową liczbą akcentów w wersie. Te wszystkie środki nie spełniają tylko funkcji stylistycznej ale pełnią również formę strukturalną, nie tylko wzmacniają charakter pamięciowy przekazu ustnego, ale również sprawiają, że odbiorca poznaje znane układy sytuacyjne dla bylin.

Zasady kompozycyjne w bylinach są dość ściśle. Ich fabuła może wydawać się prosta, ale wewnętrznie jest podporządkowana powtarzalnym regułom: wprowadzeniu, szybkiemu zawiązaniu konfliktu, koncentracji na punkcie kulminacyjnym i rozstrzygnięciu. Jedność i konsekwentny rozwój fabuły to jedno z praw poetyki byliny. Ruch fabuły jest zawsze związany z jedną postacią centralną. Dwa działania nie mogą przebiegać jednocześnie, narracja nigdy nie cofa się wstecz i rozwija się tylko w ramach jednej fabuły linearnej. Nie prowadzi kilku równoległych wątków i nie cofa narracji do

wcześniejszych wydarzeń. Jeżeli przeszłość jest ważna, zostaje ujawniona nie przez retrospekcję narratora, lecz przez wypowiedź postaci. W bylinie czas jest podporządkowany nie realizmowi, lecz kompozycji. Czas biegnie tylko tam, gdzie znajduje się aktualne centrum narracji. Postacie pozostające poza opowieścią mogą jakby „zatrzymać się” w czasie. Bylina kończy się wtedy, gdy następuje rozwiązanie konfliktu.[Путилов 1986, 33-34]

W bylinie akcja zwykle rozpoczyna się szybko. Narracja nie rozwija szerokiego tła psychologicznego ani historycznego, lecz od razu wprowadza słuchacza w sytuację konfliktową. To ważne przy analizie „Królewiczów z Krjakowa”, ponieważ historia porwania brata nie zostaje opowiedziana na początku. Pojawia się dopiero później, w wypowiedzi bohatera [Путилов 1986, 34-35]. Drugi plan fabularny jest niezwykle ważny dla każdego utworu z gatunku bylin. Właśnie dzięki jego wprowadzeniu wyjaśnia się cały konflikt, ponieważ bez informacji o przeszłości pojedynk Łuki i Wasilija byłby jedynie kolejnym starciem dwóch postaci. Zostaje również wprowadzona sprzeczność – przeciwnik okazuje się jednocześnie wrogiem Tataram oraz bratem. Ta sprzeczność nie znajduje wyjaśnienia, dlaczego Wasilij powraca w postaci Tatara i dlaczego nie przyznaje się do swojej tożsamości już po pierwszym pytaniu zadany przez Łukę. Dzięki drugiemu planu zmienia się również cel całej historii - bohaterski wyjazd i polowanie zostaje zastąpione wspomnieniami oraz więziami rodzinnymi. Istnieją fabuły oparte na wyobrażeniu pewnej prehistorii, czyli wydarzeń, które dokonały się kiedyś wcześniej i stały się przesłanką dla tych zdarzeń, które tworzą fabułę główną. Takie wcześniejsze historie nigdy nie są opowiadane wprost, ponieważ narracja nie może cofać się wstecz, ale ich ślady ujawniają się w poszczególnych motywach, aluzjach, a przede wszystkim w wypowiedziach postaci. Ten fragment jest kluczowy dla analizy

działań mownych. Skoro narracja bylinowa zasadniczo nie cofa się w czasie, przeszłość może zostać wprowadzona przez wypowiedź bohatera. Dlatego mowa postaci nie pełni wyłącznie funkcji dialogowej, lecz staje się mechanizmem ujawniania ukrytej historii. Drugi plan fabularny to ukryta historia, która nie jest opowiedziana od razu, ale warunkuje sens głównej akcji. Tu drugi plan fabularny obejmuje wydarzenia poprzedzające akcję główną, jest to: najazd Tatarów na Krjaków, śmierć ojca, porwanie jednego z synów - Wasilija oraz pozostawienie Łuki w kołysce. O tych wydarzeniach słuchacz dowiaduje się właśnie dzięki działaniom mownym. Początkowo utwór to typowa historia o dwóch wojownikach, którzy stają sobie naprzeciw. Właśnie we fragmencie ujawnienia prawdziwej tożsamości napotkanego przez Łukę tatara ujawnia znaczenie działań mownych. Narracja nie przedstawia historii bezpośrednio, musi ona zostać wypowiedziana przez postać. Funkcja drugiego planu fabularnego.

Analiza działań mownych. Na potrzeby analizy w artykule zostaną przedstawione wypowiedzi bohaterów, które nie tylko przekazują treść, ale również mogli mieć funkcję performatywną przy wykonaniu byliny. W bylinie "Królewicze z Krjakowa" możemy znaleźć: prośbę, wyrażenie żalu, nakaz, ostrzeżenie, pytania, groźby, wyznanie, rozpoznanie oraz potwierdzenie. W bylinie każda z tych wypowiedzi wprowadza czyn, zastępuje opis psychologiczny lub zmienia kierunek akcji i sytuację bohaterów.

Prośba Łuki i odmowa matki (miasto)

*А ой же ты матушка честна вдова,
Честна вдова Катерина Ивановна!
Ты дай мне прощенье-благословеньицо
Ехать во далеко во чисто поле,
Да ко славному морю Каспицкому,
Там стреляти гусей да и лебедей,
Серых малых пернатых утеньишков.*

*Oj, ty matko, czcigodna wdowo,
czcigodna wdowo, Katarzyna Iwanowno!
Daj mi przebaczenie i błogosławieństwo,
abym pojechał daleko w czyste pole,
ku sławnemu Morzu Kaspijskiemu,
strzelać tam do gęsi i łabędzi,
do szarych, małych, pierzastych kacząt.*

Początek byliny i pierwsze działanie mowne wprowadza sytuację rodzinną. Łuka Pietrowicz zwraca się do swojej matki, Katarzyny Iwanowny, prosząc ją o pozwolenie i błogosławieństwo przed wyprawą. W kulturze epickiej nie jest to zwykła grzeczność. Odmowa udzielenia błogosławieństwa przez matkę tworzy zakłócenie, bohater może wyjechać, ale nie wyjeżdża nie przekraczając porządku rodzinnego. Już tutaj pojawia się cień historii rodzinnej, której słuchacz jeszcze nie zna oraz zapowiedź zbliżającego się konfliktu.

Monolog Luki do Matki Przenajświętszej Bogurodzicy (droga)

*А ой же ты мать пресвята Богородица!
Не дала мне ни гуся, ни лебедя,
Да ни серого малого пернатого утенюшка.
Теперь поеду ли я во те ли во' лесы во
темные,
Да во те ли-то грязи топучие.*

*Oj, ty Matko, Przenajświętsza Bogurodzico!
Nie dałaś mi ani gęsi, ani łabędzia,
ani szarego, małego, pierzastego kaczątko.
Pojadę teraz w owe ciemne lasy,
w owe grzęznące błota.*

Monolog Luki do Przenajświętszej Bogurodzicy jest symboliczny - Łuka żali się i skarży na to, że nic nie udało mu się upolować, jest to symboliczna zapowiedź tego, że cel wyprawy jakim miało być polowanie - nie został spełniony. Wypowiedź nawiązuje również do postaci matki, która w pierwszej części byliny nie dała mu błogosławieństwa. Matka Przenajświętsza nie odpowiada co wywołuje jeszcze większą frustrację w uczuciach bohatera.

Dialog z krukiem (błota)

*А ой же ты черной ворон!
Как я выну свой тугой лук из залучника,
А каленую стрелу из заплечника,
Натяну я свой тугой лук,
Я пуцую в тебя, черного ворона,
Ушибет твое черно мясо о сыру землю,
Потекет твоя черна кровь во кореньё
дубовое,
Полетит твое черно перьё по чисту полю,
Полетит твой белой пух по поднебесью.*

*Oj, ty czarny kruku!
Gdy wyjmę swój twardy łuk z łubia,
a hartowaną strzałę z kołczanu,
gdy napnę swój twardy łuk
i wypuszczę strzałę w ciebie, czarnego kruka
twoje czarne ciało uderzy o wilgotną ziemię,
twoja czarna krew popłynie w korzenie dębu,
twoje czarne pióra polecą po czystym polu,
a twój biały puch poleci pod niebiosa.*

Kolejną sceną kluczową jest rozmowa Łuki z krukiem. Bohater odpoczywa w ciemnym i groźnym lesie, gdy nad nim pojawia się ogromny ptak. Kruk jest postacią należącą do świata przyrody, jednak szybko okazuje się magiczną istotą mówiącą ludzkim głosem. Łuka na początku spotkania grozi ptakowi śmiercią, a groźba została rozbudowana w typowo epickim szeregu obrazów i bohater dokładnie opisuje co może się przytrafić ogromnemu zwierzęciu: ciało spadnie na ziemię, krew popłynie w korzenie dębu, pióra polecą po polu, puch pod niebiosa. Cała wypowiedź ukazuje chęć pokazania siły przez Łukę oraz zapowiada nadchodzące niebezpieczeństwo. Kruk odpowiada jednak jak istota graniczna i nadrzędna wobec bohatera, ukazuje bohaterowi kolejne kroki. Przepowiada, że zabijanie kruka nic nie da, ostrzega i nakazuje Łuce wstać o poranku i udać się na czyste pole by tam stanąć do walki z innym przeciwnikiem - Tatarem kasimowskim. Mowa kruka działa jak proroctwo oraz nakaz fabularny. Ptak pełni funkcję przewodnika, swoją wypowiedzią nadaje fabule jeszcze większe tempo oraz przekierowuje bohatera z błądzenia po świecie na właściwe miejsce. Bez tego aktu mowy nie doszłoby do spotkania z Wasilijem.

Pojedynek oraz punkt kulminacyjny (pole)

*А ой же ты удал доброй молодец!
Кабы я сидел на твоих на белых грудях,
Я не спрашивал бы ни роду, ни племени,
Я порол бы твои белые груди,
Вынимал бы твое сердце со печенью».
«Да однако скажи, татарин
касимовской,
Ты какой орды, какой земли,
Ты какого роду и племени?*

*Oj, ty dzielny młodzieńcze!
Gdybym to ja siedział na twojej białej
piersi,
nie pytałbym ani o ród, ani o plemię
rozprułbym twoją białą pierś
i wyjąłbym twoje serce razem z wątroba”.
„A jednak powiedz, Tatarze kasimowski,
z jakiej ordy jesteś, z jakiej ziemi,
z jakiego rodz i plemienia?”*

Cała scena pojedynku między Łuką a napotkanym na polu Tatarem kasimowskim przedstawia klasyczny schemat dla epiki. Przeciwnik

zostaje przedstawiony w sposób hiperboliczny - koń na którym przybywa Tatar jest ogromny, z uszu wali dym, sypią się iskry i buchają płomienie. taki obraz przeciwnika wzmacnia poczucie powagi konfliktu oraz ukazuje go jako wroga godnego bohatera. Sama walka ma budowę trójdzielną. Najpierw bohaterowie łamią maczugi, potem szable, wreszcie walczą gołymi rękami. Po zwycięstwie Łuka zasiada na piersi przeciwnika i wyjmuje nóż - w tym miejscu spodziewalibyśmy się śmierci wroga, ale akcja zostaje zatrzymana przez pytanie. Łuka pyta o orde, ziemię, ród i plemię. Tatar nie odpowiada kim jest, tylko grozi Łuce i tłumaczy, że jeśli to on by był na jego miejscu to już dawno by się z Łuką rozprawił rozpruwając mu piersi oraz wyjmując serce z wątroby. W tej części byliny kolejny raz pojawia się trójdzielność – Łuka zadaje Tatarowi to samo pytanie trzy raz. Powtórzenia pytań mają kluczowe znaczenie, pokazują zbliżający się przełom w historii. Dopiero po trzecim pytaniu o orde, ziemię, ród i plemię z jakiego pochodzi przeciwnik następuje zwrot akcji i najważniejszy akt mowy w utworze. Tatar kasimowski odpowiada ujawniając, że jest Wasilijem Pietrowiczem, synem dworzanina i pochodzi ze miasta Krjakowa.

Rozpoznanie [tamże]

*Ты скажи, татарин касимовской,
Ты какой орды, какой земли,
Ты какого роду и племени?»
Говорит татарин касимовской:
«Я из славного города из Крякова,
Я Василий Петрович дворянской сын.*

*Powiedz, Tatarze kasimowski,
z jakiej ordy jesteś, z jakiej ziemi,
z jakiego rodu i plemienia?»
Mówi Tatar kasimowski:
„Jestem ze sławnego grodu Krjakowa,
jam Wasilij Pietrowicz, syn szlachecki.*

Odpowiedź Tatara jest samonazwaniem: mówi, że pochodzi ze sławnego Krjakowa i że nazywa się Wasilij Pietrowicz. Akt mowy sprawia, że zmienia się relacja między walczącymi. Przeciwnik przestaje być wyłącznie Tatarem kasimowskim, a staje się bratem. Następuje zwrot kulminacyjny - Łuka podnosi go z ziemi, bierze za

ręce i całuje. Gest rozpoznania zostanie, więc połączony ze słowem rozpoznania. Po rozpoznaniu tożsamości Wasilij opowiada historię wcześniejszą: najazd Tatarów na Krjaków, śmierć ojca Piotra, własne porwanie do niewoli oraz pozostawienie Łuki w kolysce. Jest to drugi plan fabularny. Nie zostaje przedstawiony na początku przez narratora, lecz ujawnia się w mowie postaci. Dzięki temu wcześniejszy konflikt zbrojny zostaje przepisany jako dramat rodzinny.

Spotkanie braci z matką (miasto)

*А ой же ты любезная матушка,
Честна вдова Катерина Ивановна!
Я не татарина привез тебе
Касимовского,
А своего я привез братца родного,
Я Василья Петровича сына дворянского.*

*Oj, ty moja miła matko,
czcigodna wdowo Katarzyna Iwanowno!
Nie Tatara kasimowskiego ci przyniozłem,
lecz przyniozłem własnego rodzzonego brata,
Wasilija Pietroniczę, syna szlacheckiego.*

Po rozpoznaniu we wrogu brata Łuka i Wasilij wracają razem do Krjakowa. Młodszy syn zwraca się do matki i przedstawia swojego towarzysza jako gościa Tataru kasimowskiego. Ta wypowiedź ma dwa znaczenia – z jednej strony powtarza wcześniejsze określenie przeciwnika ale również wprowadza napięcie dramatyczne. Matka reaguje wspomnieniem traumy i potwierdza historię rodziny opowiadaną przez starszego brata w momencie rozpoznania - to Tatarzy zabili jej męża i porwali syna Wasilija. Jej wypowiedź nie wprowadza nowych informacji, jedynie potwierdza drugi plan fabularny. Łuka w ostatnim akcie mowy nadaje ostatnie wyjaśnienie, przekazuje matce, że nie przywiózł Tataru, lecz rodzzonego brata Wasilija - czym zamyka wywołane wcześniej napięcie. Matka potwierdza pamięć rodu, a Łuka przywraca brata rodzinie, koniec byliny ukazuje szczęśliwie połączoną rodzinę i rozwiązanie konfliktu.

Wnioski. W bylinie “Królewicze z Krjakowa” działania mowne są podstawowym mechanizmem konstrukcji fabuły. Prośba, odmowa,

groźba, prorocstwo, pytanie, samonazwanie i rozpoznanie tworzą kolejne etapy opowieści. Walka jest ważna, ale nie rozwiązuje konfliktu. Mowa pełni więc funkcję fabularną: ujawnia ukryty „drugi plan” opowieści i zamienia wroga w brata. W bylinie słowo nie jest dodatkiem do akcji. Słowo wyznacza kierunek wyprawy, zatrzymuje przemoc, ujawnia pochodzenie i przywraca zerwaną więź rodzinną.

Nie chodzi jedynie o komunikację między postaciami, ale o zmianę postrzegania świata i wyjaśnienie przedstawionej historii. Konflikt rozwiązuje dopiero mowa, ponieważ tylko ona ujawnia pochodzenie i pozwala odwrócić kategorię wroga w kategorię brata - na tym polega folklorystyczna nośność analizowanego tekstu. Po wypowiedzeniu imienia oraz związanej rodziny przeciwnik przestaje być wrogiem, zmienia się jego sytuacja - z obcego staje się krewnym. Podobna zmiana dotyczy również samego Łuki, który na początku byliny jest młodzieńcem proszącym o błogosławieństwo swoją matkę, podczas historii staje się prawdziwym wojownikiem, a następnie bohaterem rodzinnym dzięki któremu najbliżsi odnajdują się po latach.

Zakończenie. Jeszcze jednym zagadnieniem, dotyczącym miejsca są miejsca, gdzie byliny były wykonywane oraz odnotowane przez zbieraczy folkloru rosyjskiego. Bogactwo bylin zostało odkryte na terenach Zaonieża, nad Piniegią, Mezenią, Pieczorą oraz na wybrzeżu Morza Białego. Dlatego mówi się o najbardziej znanych blinach kijowskiego i nowogródzkiego cyklu. Michał Kózka wskazuje że: „Charakterologia bohaterów skonstruowana jest na kanwie staroruskich zabytków. Postaci prezentują cechy rosyjskiego folkloru.” (Kózka 2019: 103). Cytat jest zgodny również z założeniem autorskim.

Natomiast analizowana bylina nie należy ani do wspomnianych cyklów, a postaci Matki Przenajświętszej Bogurodzicy i personifikacja

kruka w utworze są wskaźnikiem nie oryginalności, ale wtórności (literackiej) tekstu byliny. Byliny funkcjonowały w tradycji ustnej - przekazywane przez bardów, ust do ust i z pokolenia na pokolenie, nie miały stabilnej wersji, dlatego podlegały wariantowości, która, jednak nie jest cechą byliny „Królewicze z Krjakowa”. Tu fabuła początkowo rozwija się w ramach tradycyjnego tematu spotkania i pojedynku dwóch bohaterów-przeciwników, lecz następnie dochodzi do gwałtownego przełomu. Punktem kulminacyjnym historii okazuje się spotkanie rozdzielonych niegdyś braci. To właśnie wypowiedź pokonanego przeciwnika ujawnia, że nie jest on obcym Tatarem, lecz Wasilijem Pietrowiczem, bratem Łuki. Właśnie wtedy akty mowy stają się niezwykle kluczowe a pytanie o ród i pochodzenie przekształca walkę z obcym w scenę rodzinnego rozpoznania.

Każde wykonanie mogło wprowadzać zmiany i modyfikować szczegóły: leksykalne, fabularne, kompozycyjne lub ideowe, ale jednocześnie zachowywało podstawowe formuły i typowe funkcje postaci utrwalając życie społeczne i rodzinne ludu. Folklorystyczna analiza działań mownych bohaterów byliny „Królewicze z Krjakowa” ukazuje znaczenie informowania słuchacza poprzez drugi plan fabularny, który jest realizowany w różnych lokacjach o odmiennych funkcjach. Plan ten nie tylko częściowo wyjaśnia istotę konfliktu, lecz także wprowadza do fabuły sprzeczności o charakterze rodzinnym, dotyczące relacji między braćmi-dworzanami a ich matką. Drugi plan fabularny zostanie wprowadzony dzięki działaniom mownym bohaterów na tle różnych miejsc, co ukazuje jak ważną funkcję pełnią wypowiedzi postaci i to właśnie one dokonują najważniejszych przełomów - wyjazd z domu, przekierowanie głównego bohatera ku właściwemu przeciwnikowi, zatrzymanie walki, rozpoznanie brata, ujawnienie historii rodzinnej oraz przywrócenie porządku rodzinnego nie byłoby możliwe gdyby nie pojawiły się akty mowy postaci.

LITERATURA

- Klymenko, D. (2026). Mityczno-magiczna konceptualizacja wyobrażeń o ptaku i ich werbalizacja w rosyjskich i czeskich powiedzeniach folklorystycznych. Rozprawa doktorska. Kielce.
- Kózka, M. (2019). Staroruska bylina jako źródło motywów utworów literatury dziecięcej, [w:] Dyras, M., Wang, A., Gruda, M. (red.) Słowiańskie światy wyobraźni : granice tolerancji, Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 99-109.
- Былины.* (1971), Большая советская энциклопедия. т. 4. 181. URL: <https://feb-web.ru/feb/byliny/encyclop/bylbse.htm> [dostęp: 29.05.2025 r.]
- Королевичи из Крякова, (1986), Былины: Сборник. Ленинград: Сов. писатель, 191-194. <https://feb-web.ru/feb/byliny/texts/bpu/bpu-191-.htm> [dostęp: 29.05.2025 r.]

Фольклористичний аналіз мовних дій героїв биліни «Князі з Крякова»

Стаття присвячена фольклористичному аналізу мовленнєвих дій героїв биліни «Князі з Крякова». У статті проаналізовано специфіку биліни як жанру. Стаття досліджує елементи мовленнєвих дій героїв биліни та елементи другого плану наративу. Метою даного дослідження є фольклористичний аналіз биліни «Князі з Крякова», в якій мовленнєві дії героїв виконують повноцінну сюжетну функцію, а елементи простору доповнюють елементи діалогу персонажів. У статті представлено результати аналізу композиції тексту. Під час аналізу жанрової приналежності розглянуто питання вторинності даної биліни.

Ключові слова: *биліна, фольклор, мовленнєва дія, місце другого плану, вторинність жанру.*

A Folkloristic Analysis of the Speech Acts of the Characters in the Epic “The Princes of Kryakov”

This article is devoted to a folkloristic analysis of the speech acts of the characters in the epic “The Princes of Kryakov.” The article examines the specific characteristics of the epic as a genre. It explores the elements of the characters’ speech acts and the elements of the narrative’s background. The aim of this study is a folkloristic analysis of the epic “The Princes of Kryakov,” in which the characters’ speech acts perform a full-fledged plot function, and spatial elements complement the characters’ dialogue. The article presents the results of an analysis of the text’s composition. During the analysis of the genre affiliation, the issue of the secondary nature of this bylina is examined.

Keywords: *bylina, folklore, speech act, background setting, secondary nature of the genre.*

Olimpia Kołomańska
UKSW w Warszawie, Polska

**MICKIEWICZOWSKI *HOMO VIATOR* – SŁOWO
PIELGRZYM W IDIOSTYLU ADAMA MICKIEWICZA**

Celem niniejszego artykułu jest uchwycenie, jak słowo *pielgrzym* konceptualizowało się w głowie Adama Mickiewicza, jak ten pielgrzym był ukazany w indywidualnym rozumieniu wieszczą i jego wizji artystycznej.

Dyskurs naukowy na temat idiolektu, języka osobniczego, idiostylu oraz wszystkich pojęć skorelowanych jest obszerny, a różne definicje bywają od siebie odległe. Na potrzeby niniejszego artykułu przyjmę definicję idiolektu Anny Kozłowskiej:

Idiolekt chciałabym rozumieć jako całość językowej kompetencji jednostki mówiącej, czyli ogół wiedzy i umiejętności, które pozwalają jej konstruować wypowiedzi. Kompetencja ta jest indywidualną adaptacją (bo niekoniecznie przetworzeniem) języka ogólnego, a zarazem podstawowym wymiarem jego istnienia i funkcjonowania [Kozłowska 2009: 119–120].

Jak słusznie zauważa Andrzej Kudra, problemem idiolektu jest wycinkowość badań.

Zwykle o idiolekcie mówi się w wypadku utworów literackich tzw. ludzi pióra. Lecz nawet gdy zbadamy wszystkie takie teksty pisarza, to i tak nie obejmujemy badaniem innych jego tekstów, np. mówionych (ważnych przecież!) [Kudra 2006: 213].

Zatem w przypadku analizowania w niniejszym artykule słowa używanego przez Mickiewicza w tekstach (głównie) poetyckich, obszarem zainteresowania będzie bardziej idiostyl niż idiolekt. Idiostyl rozumiem w tym przypadku jako znaczenie węższe, wycinek idiolektu

związany z językiem artystycznym/poetyckim (mógłby być także związany z językiem publicystycznym itp.). Nawiazuję w tym przypadku do dwóch koncepcji, przytaczanych przez Annę Kozłowską w pracy *O stylistycznym zróżnicowaniu idiolektu (na przykładzie tekstów Karola Wojtyły – Jana Pawła II)* - stanowisk Stanisława Gajdy oraz Piotra Flicińskiego, które (choć różne od siebie) traktują idiostyl jako część składową idiolektu. Stanowisko drugiego badacza jest moim zdaniem bardziej przekonujące:

Odmienny sposób definiowania idiostylu sugeruje Piotr Fliciński, który w artykule *Idiostyl pisarza jako problem badawczy stylistyki* zwraca uwagę, że prace omawiające indywidualny styl pisarza dotyczą zwykle osobniczej realizacji tylko jednego stylu – artystycznego. Z tej zwięzłej uwagi oraz z propozycji terminu idiostyl artystyczny wynika, że dla Flicińskiego idiostyl to kompetencja stylistyczna jednostki w obrębie danego stylu funkcjonalnego [Kozłowska 2011.: 92].

Bazę materiałową do rozważań na temat słowa *pielgrzym* w idiostylu wieszczą będą stanowić utwory poetyckie Adama Mickiewicza, czyli *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* [Mickiewicz 1956] oraz cykl *Sonetów krymskich* [Mickiewicz 1929], dobrane na podstawie figurowania ich tytułów w *Słowniku języka Adama Mickiewicza* [Słownik języka Adama Mickiewicza 1969: 105–106] pod hasłami „pielgrzym” i „pielgrzymstwo”. We wspomnianych dziełach artystycznych widnieje również wysoka frekwencja słowa „pielgrzym” i wyrazów powiązanych.

Należy rozpocząć od przytoczenia definicji obowiązujących w polszczyźnie ogólnej. Słownik Doroszewskiego definiuje pielgrzym następująco: *człowiek wędrujący w celu uczczenia kogo lub czego, w szczególności wędrujący do miejsc kultu, pątnik; dawniej także: człowiek odbywający podróż, podróżnik, wędrownik* [Słownik języka polskiego 1964, t. VI: 317].

Nowszy słownik, WSJP, podaje trzy różne znaczenia:

1. osoba, która odbywa wędrówkę do miejsc uważanych za święte
2. osoba niemająca stałego kraju zamieszkania, tulająca się po świecie
3. osoba, która traktuje swoje życie jako wędrówkę do jakiegoś celu, którym może być np. życie wieczne [Wielki słownik języka polskiego 2007].

Współcześnie słowo *pielgrzym* w codziennej komunikacji wzbudza skojarzenia głównie z osobą, która podróżuje do miejsc kultu religijnego, często jest uczestnikiem zorganizowanej *pielgrzymki*. Podróż pielgrzyma ma wymiar duchowy i określony cel, jakim może być na przykład doświadczenie sfery sacrum miejsca, które jest celem wyprawy, wzięcie udziału w odbywającym się tam nabożeństwie, modlitwa w jakiejś intencji, zbliżenie się do Boga podczas podróży. Pielgrzymowanie jest obecne w wielu religiach. To rozumienie łączy się z przytoczonym znaczeniem nr 1 (WSJP).

WSJP podaje następujące definicje: podróżnik to *osoba, która odbywa liczne i dalekie podróże w celu zwiedzania świata*, wędrowiec – *osoba przemieszczająca się pieszo w celach turystycznych lub innych*, emigrant – *osoba, która wyjechała z ojczystego kraju, aby osiedlić się w obcym państwie*, zaś tułacz ma dwa znaczenia: 1. *osoba, która nie ma własnego, stałego mieszkania i wciąż zmienia miejsce pobytu*, 2. *osoba, która wbrew swojej woli musiała opuścić ojczysty kraj* [Tamże]. Te hasła łączą się ze znaczeniem nr 2 słowa *pielgrzym* (WSJP) oraz podanym przez Doroszewskiego historycznym znaczeniem, w szczególności definicje tułacza (definicja podróżnika łączy się najmniej). Mickiewiczowi najbliższe było jednak znaczenie nr 3 (WSJP).

Jak można przeczytać w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* pomysł na wykorzystanie motywu pielgrzyma zaczerpnął z poematu Byrona *Childe Harold's Pilgrimage*, jednak inspiracja była dosyć subtelna,

nie było to powielenie pomysłu Byrona, a wręcz rozwinięcie go w inną stronę [Słownik literatury polskiej 2002: 691]. Pomysł Mickiewicza, który ukazał się po raz pierwszy w *Sonetach Krymskich* w 1826 roku, był oryginalny w polskiej literaturze i wywarł na nią pewien wpływ. Cytując ze słownika:

Budzyński, wydając u schyłku romantyzmu, bo w r. 1857, polski przekład poematu, zmienił jego tytuł na *Wędrowniki Czajłd Harolda*, bo słowa *pielgrzym* i *pielgrzymka* zdążyły nabrać w polskiej tradycji innych, dużo podnioslejszych konotacji i literalny przekład tytułu wprowadziłby polskiego czytelnika w błąd, klóciłby się z intencjami Byrona [Tamże].

W cyklu *Sonetów Krymskich* wielokrotnie jesteśmy świadkami rozmów Pielgrzyma i Mirzy, jego przewodnika. Jak wiadomo, genezą cyklu była podróż Mickiewicza na Krym; możemy utożsamić autora z postacią podróżnika. Mickiewicz przedstawia wędrownikę jako przeżycie duchowe, celowo używa właśnie słowa *pielgrzym* - to nie jest turysta, zwykły podróżnik, to osoba, która ma głębszy cel; oprócz zwiedzania chce również podróżować w głąb siebie. Wyprawa jest okazją do zbliżenia się z samym sobą, w głowie Pielgrzym cały czas powraca do wspomnień z ojczyzny, wszystko ze sobą porównuje: *Litwo! piał mi wdzięczniej twe szumiące lasy, niż słowiki Bajdaru, Salbiry dzienice* [Mickiewicz 1929: 87]. Nawiązując do definicji słownikowej: *osoba, która traktuje swoje życie jako wędrownikę do jakiegoś celu, którym może być np. życie wieczne* [Wielki słownik języka polskiego 2007], podróż owego Pielgrzyma jest wędrowniką w celu poznania nie tylko nowej kultury, lecz także spojrzenia w głąb siebie; wszystko co poznaje odnosi do tego, co już mu znajome. W tym miejscu widać szczególną rolę kraju ojczystego w jego podejściu do życia i w kształtowaniu charakteru.

Postać Pielgrzyma ewoluje wraz z sytuacją, w jakiej znajduje się autor. Nowego znaczenia pielgrzymowanie nabiera w jego idios stylu artystycznym po emigracji wieszczą do Francji w 1832. W tym samym roku Mickiewicz wydał *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* [Mickiewicz 1956] – utwór poetycki pisany prozą biblijną, na wzór przypowieści ewangelicznych. Słowo *pielgrzymstwo* pasuje idealnie nie tylko semantycznie na określenie emigracji polskiej, lecz także koresponduje z podniosłym stylem, ze względu na skojarzenia ze sferą sacrum. Księgi pielgrzymstwa polskiego rozpoczynają się następująco:

Duszą Narodu polskiego jest pielgrzymstwo polskie. A każdy Polak w pielgrzymstwie nie nazywa się tulaczem, bo tulacz jest człowiek błądzący bez celu. [...] A tymczasem polak nazywa się pielgrzymem, iż uczynił ślub wędrowki do ziemi świętej, Ojczyzny wolnej, ślubował wędrować póty, aż ją znajdzie. Ale Naród polski nie jest bóstwem jak Chrystus, więc dusza jego pielgrzymując po otchłani zbłądzić może, i byłby odwleczony powrót jej do ciała i zmartwychwstanie. Odczytujmy więc Ewangelię Chrystusa. I te nauki i przypowieści, które zebrał Chrześcijanin pielgrzym z ust i pism Chrześcijan polaków, męczenników i pielgrzymów [tamże, 29].

Polscy emigranci w wizji artystycznej Mickiewicza stają się męczennikami (za wolność ojczyzny) i pielgrzymami. Pojęcie pielgrzyma zaczyna być dla wieszczą ściśle związane z chrześcijaństwem, na ukazanie tego wpływa korzystnie stylizacja biblijna. Pielgrzymką staje się całe życie. A celem? Zawędrowanie do wolnej Ojczyzny.

Autor stosuje również apostrofy do pielgrzymów, co może być interpretowane także jako zwrot do odbiorców dzieła, skoro postrzegał polską emigrację właśnie jako pielgrzymstwo oraz chciał przyczynić się do popularyzacji przedstawionej w utworze postawy:

Pielgrzymie polski, byleś bogaty, a oto cierpisz ubóstwo i nędzę abyś poznał, co jest ubóstwo i nędza; a gdy wrócisz do kraju, abyś rzekł: Ubodzy i nędzarze współdziedzicami moimi są [...] Pielgrzymie, byleś uczony, a oto nauki któreś cenil, stały ci się nieużyteczne, a te, któreś lekce ważył, cenisz teraz, abyś poznał, co jest nauka świata tego; a gdy wrócisz do kraju, abyś rzekł: prostaczkowie współluczniami mymi są [tamże. 33].

W *Księgach pielgrzymstwa* widnieje także fragment, w którym postać pielgrzyma wypowiada się bezpośrednio, a przy tym głosi poglądy na wzór Chrystusa:

Powiedział Chrystus: kto idzie za mną, niech opuści i ojca swego, i matkę swoją i odważy duszę swoją. Pielgrzym Polski powiada: kto idzie za Wolnością, niech opuści Ojczyznę, i odważy życie swoje. Bo kto siedzi w Ojczyźnie i cierpi niewolę, aby zachował życie, ten straci Ojczyznę i życie; a kto opuści Ojczyznę, aby bronił Wolność z narażeniem życia swego, ten obroni Ojczyznę, i będzie żyć wiecznie [tamże, 46].

Obraz pielgrzyma, wyłaniający się ze stylu poetyckiego, można dopełnić kontekstem funkcjonowania tego pojęcia w stylu publicystycznym Mickiewicza. W *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* można przeczytać:

W drugim charakterystycznie Mickiewiczowskim znaczeniu spopularyzowały pielgrzyma wydawane przez E. Januszkiewicza pisma *Pielgrzym Polski* i *Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego* (1838-41). Tytuł pierwszego z nich, zdaniem S. Pigonia, wywodzi się “niemal na pewno” z inspiracji Mickiewicza, z pismem blisko związanego i przez parę miesięcy pełniącego funkcję jego redaktora [Słownik literatury polskiej XIX wieku 2002: 691].

Z moich obserwacji wynika, że Mickiewicz jako redaktor *Pielgrzyma Polskiego* [Mickiewicz 1866] (pisma o charakterze politycznym i literackim), które nosiło tytuł prawdopodobnie zainspirowany jego twórczością poetycką, nie nawiązywał do znaczenia słowa *pielgrzym* często, jednak zawsze, kiedy to robił, nosiło to znamiona metafory, charakterystycznej bardziej dla stylu poetyckiego niż

publicystycznego. *I Pielgrzymstwo nasze bardzo do tego mrowiska podobne: różnych dróg próbują, w różnych kierunkach snują się emigranci, ale zawsze początkiem i końcem ich wędrówek – Ojczyzna* [tamże, 38]. To słowo pozostawało dla niego raczej w literackim wymiarze, gdyż łączył je jedynie z uniwersalnymi wartościami, nie z własnymi poglądami politycznymi. Warto dodać, że *Nigdy pielgrzym nie pojawia się w korespondencji Mickiewicza czy w jego tekstach prozaicznych, pisanych bez ambicji literackich. Najwyraźniej w świadomości Mickiewicza wyraz ten należał do słownictwa typowo poetyckiego* [Słownik literatury polskiej 2002: 691]. Metafory w czasopiśmie można odnieść właśnie do owych ambicji literackich.

Słowo *pielgrzym* w idiosytle Adama Mickiewicza łączy się przede wszystkim ze stylem poetyckim, a w utworach nieliterackich pojawia się raczej jako metafora. Dla wieszczki znaczenie tego wyrazu łączy się nierozzerwalnie z dążeniem do wyższego celu, a także postrzeganiem wędrówki jako procesu poszukiwania wartości i wcielania ich w życie. W temacie pielgrzymowania nieustannie powraca ojczyzna, na początku jako punkt odniesienia dla nowopoznanych miejsc, później wolna ojczyzna staje się celem drogi, a wszyscy Polacy na emigracji – pielgrzymami. Nie oznacza to jednak, że pielgrzymem w takim znaczeniu może być tylko Polak, ale to polska emigracja ma zapoczątkować ten kierunek i swoim postępowaniem oraz osiągnięciem celu ma dawać przykład innym narodom.

LITERATURA

- Kozłowska, A. *O stylistycznym zróżnicowaniu idiolektu (na przykładzie tekstów Karola Wojtyły – Jana Pawła II)*, w: *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, pod red. Urszuli Sokólskiej, Białystok 2011. 89-107.
- Kozłowska, A. *Problemy z idiolektem*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2009. 111-131.
- Kudra, A. *Idiolekt, idiosytle czy idiolektostyle?*, w: *Osoba i osobowość – czynniki je kształtujące*. Materiały z konferencji 9-11 maja 2005 r., red. M. Pietrzak, Łódź 2006. 209-220.

Mickiewicz, A. Artykuły Pielgrzyma Polskiego przez Adama Mickiewicza, Paryż 1866.

Mickiewicz, A. Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego, oprac. Z. Stefanowska, Wrocław – Kraków 1956.

Mickiewicz, A. Sonety krymskie, Florencja 1929.

Słownik języka Adama Mickiewicza, t. VI, red. K. Górski, S. Hrabec, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969.

Słownik języka polskiego, t. VI, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964.

Słownik literatury polskiej XIX wieku, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2002.

Stefanowska, Z. Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego Adama Mickiewicza”, Kraków 1998.

Wielki słownik języka polskiego, red. P. Żmigrodzki, Kraków 2007.

Witkowska, A., Przybylski, R. Romantyzm, Warszawa 2009.

Міцкевичівський «Homo Viator»: слово «паломник» в ідіостилі Адама Міцкевича

У стилістиці Адама Міцкевича слово «паломник» асоціюється насамперед із поетичним стилем, а в нелітературних творах воно з'являється скоріше як метафора. Значення цього слова пов'язане з прагненням до вищої мети, а також із сприйняттям мандрівки як процесу пошуку цінностей та втілення їх у життя. У темі паломництва постійно повертається тема батьківщини: спочатку як точка відліку для щойно відкритих місць, згодом вільна батьківщина стає метою подорожі, а всі поляки в еміграції — паломниками.

The Homo Viator of Mickiewicz – the Word “Pilgrim” in Adam Mickiewicz’s Idiom

In Adam Mickiewicz’s idiom, the word “pilgrim” is primarily associated with poetic style, while in his non-literary works it appears more as a metaphor. The meaning of this term is linked to the pursuit of a higher goal, as well as to the perception of the journey as a process of seeking values and putting them into practice. The theme of the homeland constantly recurs in the context of pilgrimage: at first as a point of reference for newly discovered places, and later, as a free homeland, it becomes the destination of the journey, and all Poles in exile become pilgrims.

МАНДРИ ЯК СПОСІБ САМОПІЗНАННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ)

Мотив мандрів є одним із найдавніших у світовій літературі. Водночас він виконує сюжетну та символічну функції, виступаючи метафорою внутрішнього розвитку людини. В античності подорож становить основу оповіді. В «Одіссеї» вона символізує шлях повернення, в «Енеїді» — заснування нової держави. У середньовіччі мандрівка набуває релігійно-морального змісту, як у «Божественній комедії» Данте чи у «Кентерберійських оповіданнях» Чосера. А в добу Відродження стає простором випробувань і зіткнення з реальністю, що яскраво простежується в «Дон Кіхоті» Сервантеса. Мотив мандрів реалізується у формах паломництва, вигнання, втечі або філософського шляху самопізнання. Та завжди залишається образом пошуку сенсу й внутрішньої трансформації.

Проблема мандрів як культурного і літературного мотиву активно досліджувалася західними науковцями. Джозеф Кемпбелл розглядає подорож як універсальну міфологічну модель. Мірча Еліаде — як символічний перехід і духовну ініціацію. Пол Рікер як теоретик наративу, показує, що оповіді організовують час життя та формують особистість. Віктор Тернер витлумачує подорож як лімінальний процес соціальної та культурної трансформації з підвищенням соціального статусу. А для Умберто Еко подорож дозволяє використовувати інтертекстуальність і поширити можливості інтерпретацій літературного тексту. Більшість цих досліджень фокусуються на архетиповості мандрів чи на дослідженні структури подорожів,

але не поєднують її з віковим і культурним розвитком особистості.

Освальд Шпенглер у своїй роботі «Присмерки Європи» запропонував осмислення мандрівки в масштабах культури як подорож окремої особистості. Він вважає, що, кожна культура, як і людина, проходить етапи дитинства, юності, зрілості та старості. На «дитячий» стадії домінують довіра й відкритість – здатність зберігати світлість попри трагедії, подібно до Маленького принца. Юнацький етап позначений ідеалізмом і активною боротьбою: як Дон Кіхот, культура кидає виклик уявно всемогутнім силам, поєднуючи мрію з практичністю Санчо Панси. Стадія старості асоціюється з мудрістю та відповідальністю: досвід Ахава демонструє, що зневага до розуму й меж пізнання веде до катастрофи, тоді як справжня зрілість полягає у збереженні життя, природи й майбутнього.

В Україні мотив мандрів також привертає увагу дослідників. Перш за все, йдеться про уточнення та систематизацію термінології. Літературознавці висувують різні пропозиції щодо визначення жанру літератури, провідною семантикою якого є мандри («мандрівна література», «література мандрів», «твори про мандри», «література подорожей», «подорожня література», «подорожнє письменство», «подорожні твори», «описи подорожей», «подорожні історії», «подорожні описи», «травелог»/«тревелог», «ходіння», «мандри» тощо). Це такі автори, як Н. Білецька, Ю. Богдан, Л. Божко, М. Васьків, О. Калинюшко, Ю. Полежаєв, Н. Розінкевич, С. Чорноус, О. Юферева та ін.

Є. Василюк розглядає мотиви мандрів і повернення у зв'язку із концептами тілесності, жіночої природи, темами батьківства/синівства на матеріалі ранньої романістики С. Беккета та Ф. О'Брайена. Зокрема він вважає, що в романах

С. Беккета об'єктивність руху нівелюється через його абсурдність і надмірність. У Ф. О'Брайєна рух є «воронковим», тобто рухом вглиб, що відбито в мандрах між реальним і потойбічним, реальним і фантастичними світами [Василюк].

Н. Тарасова аналізує подорожі у творах Дж. Свіфта, Ф. Рабле та Ч. Діккенса як засіб сатиричного й філософського осмислення дійсності, що супроводжується зміною світогляду персонажа [Тарасова 2021].

Такий підхід перегукується з ідеями Григорія Сковороди, для якого «мандрівка» людини мала внутрішній, духовний характер. У своїх творах Сковорода пропонував шлях самопізнання через моральне вдосконалення, пізнання себе та свого місця в світі, гармонію з природою та самодостатність. Подорож для нього була не стільки фізичним переміщенням, скільки метафорою внутрішнього розвитку, де людина, досліджуючи світ і себе, поступово наближається до істини та щастя.

Метою нашого дослідження є комплексне осмислення мотиву мандрів як динамічної, крос-культурної моделі самопізнання.

Наукова новизна даного підходу полягає в комплексному осмисленні мотиву мандрів як динамічної моделі *самопізнання*, що реалізується на індивідуальному, культурному та цивілізаційному рівнях, змінюючи смисли від дитячої відкритості через юнацький ідеалізм до зрілої відповідальності, із врахуванням можливості духовного зростання та екзистенційного краху. Такий підхід дозволяє поєднати літературний, філософський і культурологічний аналіз та розширює інтерпретаційні можливості мотиву мандрів у гуманітарних дослідженнях.

Мандрівка виходить за межі буденного руху й набуває культурного, пізнавального та емоційного змісту, ведучи до глибших рефлексій. В античності цей підхід формують Платон і

Аристотель. У Платона внутрішня подорож до істини символічно представлена в міфі про печеру, де рух від тіні до світла означає процес пізнання, морального становлення й подолання обмежень. Аристотель у «Нікомаховій етиці» підкреслює, що практична мудрість формується лише через досвід і участь у реальному житті, що надає мандрівці значення безпосереднього пізнання світу. Стоїки, зокрема Сенека і Марк Аврелій, вважали, що справжній розвиток можливий лише через внутрішню зосередженість, а спокій і гармонія досягаються роботою над власним розумом.

У Новий час мандрівка набуває символічного та критичного виміру: у Джонатана Свіфта вона стає засобом сатиричного осмислення суспільства, у Даніеля Дефо поєднує фізичне виживання з внутрішньою трансформацією людини. Іммануїл Кант розглядає пізнання меж розуму й морального закону як форму духовної мандрівки без фізичного переміщення. У добу романтизму подорож стає внутрішнім і емоційним пошуком сенсу життя, що простежується у творчості Гете, Байрона та Ніцше, для якого мандрівка є шляхом самостановлення. У XX столітті мотив мандрів часто відображає екзистенційну кризу та абсурдність буття, зокрема у творах Франца Кафки та Альбера Камю, де рух не веде до мети, а лише загострює відчуття безвиході. Габріель Марсель узагальнює ці ідеї в концепції *Homo viator*, осмислюючи людину як істоту постійного духовного шляху. У сучасній теорії літератури, зокрема в працях Умберто Еко, мандрівка трактується як текст і процес інтерпретації, у якому читач стає активним співтворцем сенсу.

Дослідження розглядає мандрівку як шлях самопізнання в різні вікові періоди – від юності до старості, простежуючи зміну її смислів залежно від життєвого досвіду. Матеріалом аналізу

слугують «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері, «Дон Кіхот» М. де Сервантеса» та «Мобі Дік» Г. Мелвілла. «Маленький принц» постає як філософська притча, де дитяча наївність є шляхом до глибинної мудрості. Подорож героя слугує способом осмислення ключових тем – дружби, любові, втрати, відповідальності та самопожертви. В глибинно-психологічному прочитанні образ Маленького принца співвідноситься з архетипом *Puer Aeternus* (М.-Л. фон Франц), а сама мандрівка інтерпретується як етап духовного становлення. Планети й персонажі функціонують як символічні дзеркала самопізнання, перетворюючи подорож на ініціацію та внутрішню трансформацію.

Дон Кіхот постає ідеалістом, який прагне відродити лицарські цінності, а його мандрівка стає простором зіткнення ідеалу з реальністю. Подорож героя розгортається як постійний конфлікт між уявним і дійсним, що поступово приводить до усвідомлення меж власних переконань. Карлос Фуентес трактує мандри Дон Кіхота як філософський діалог про істину, у якому навіть розчарування стають етапами самопізнання. Взаємини з Санчо Пансою трансформуються в процесі подорожі, змінюючи ролі наставника й учня та поглиблюючи розуміння реальності. У цьому контексті Мігель де Унамуну порівнює Дон Кіхота з іспанським Христом, наголошуючи на його моральній і духовній величчі як борця за ідеали.

У романі «Мобі Дік» подорож Ізмаїла постає як екзистенційний пошук, у межах якого герой через крайній досвід переосмислює себе й світ. Нортроп Фрай трактує цю мандрівку як процес внутрішньої трансформації, що відбувається в умовах граничних випробувань. Природа постає величною й байдужою силою, перед якою людина змушена шукати власне місце. Капітан Ахав уособлює фанатичне прагнення контролю, а його

протистояння з китом символізує зіткнення людини з межами пізнання та власної влади. Насиченість твору біблійними й міфологічними алюзіями посилює енергетику твору. За спостереженням Зиновії Будій, кит може сприйматися як Левіафан – образ хаосу, або як біблійний кит Іони, що змушує людину до духовного переосмислення власного буття [Будій 2006].

Таким чином, мотив мандрів як динамічної, крос-культурної моделі самопізнання реалізується як на індивідуальному, так і на цивілізаційному рівнях. Саме мотив мандрів змінює сенси та способи буття від дитячої відкритості через юнацький ідеалізм до зрілої відповідальності. При цьому враховуються не тільки можливості духовного зростання, але й екзистенційного краху. Такий підхід дозволяє поєднати літературний, філософський і культурологічний аналіз та розширює інтерпретаційні можливості мотиву мандрів у гуманітарних дослідженнях.

ЛІТЕРАТУРА

- Campbell, J., 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Camus, A., 1942. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard
- Eco, U., 1994. *Six Walks in the Literary Woods*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Eco, U., 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eliade, M., 1957. *The Sacred and the Profane*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Fuentes, C., 1976. *Don Quixote: Or, the Critique of Reading*. Austin: University of Texas Press
- Kafka, F., 1925. *Der Prozess*. Berlin: Verlag Die Schmiede
- Kafka, F., 1926. *Das Schloss*. Berlin: Kurt Wolff Verlag
- Ricoeur, P., 1983–1985. *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Spengler, O., 1918. *Der Untergang des Abendlandes*. Band I. Munich: C. H. Beck
- Turner, V., 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing.

Будій, З., 2006. Міф і метафора у романі Германа Мелвілла «Мобі Дік, або білий кит». Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка

Василюк Є.І. Мотиви тілесності та хтонічності в темах батьківства/синівства, мандрів і повернення та жіночої природи ранньої романістики С. Беккета й Ф. О'Брайєна. URL:

https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/3_2021/part_2/25.pdf

Сковорода, Г., 1994. Твори в двох томах. Том 1. Київ: УНПУ & НАН України

Тарасова, Н., 2021. Мотив подорожі у «Мандрах Гуллівера» Дж. Свіфта, «Гаргантюа та Пантагрюєлі» Ф. Рабле і повісті «Різавяна пісня у прозі»

Ч. Діккенса. Актуальні питання гуманітарних наук, № 35, ч. 5, с. 169–174.

Podróże jako sposób samopoznania (Na podstawie dzieł literatury światowej)

Cel artykułu – zbadanie motywu podróży w utworach Mały Książę, Don Kichot oraz Moby Dick jako literackiego środka samopoznania i wewnętrznej transformacji jednostki. Analiza ma na celu ukazanie, w jaki sposób podróże bohaterów odzwierciedlają różne etapy rozwoju świadomości oraz kształtowania wartości moralnych. Ponadto artykuł podkreśla rolę podróży jako metafory rozwoju cywilizacyjnego i procesu dojrzewania osobowości.

Słowa kluczowe: *motyw podróży, Mały Książę, Don Kichot, Moby Dick, samopoznanie, wewnętrzna transformacja, rozwój świadomości, kształtowanie moralne, literacka podróż, rozwój cywilizacyjny.*

Journeys as a Means of Self-Discovery (Based on Works of World Literature)

The aim of the article is to examine the motif of travel in the works The Little Prince, Don Quixote, and Moby Dick as a literary means of self-discovery and the inner transformation of the individual. The analysis seeks to show how the journeys of the characters reflect different stages of consciousness development and the formation of moral values. Furthermore, the article emphasizes the role of travel as a metaphor for civilizational development and the process of personal maturation.

Keywords: *concept of journeys, The Little Prince, Don Quixote, Moby-Dick, self-discovery, inner transformation, consciousness development, moral formation, literary journey, civilizational development.*

**FEAR AS A LITERARY PROBLEM.
THE REPRESENTATION OF FEAR IN HORROR
NARRATIVES**

From the 1764 publication of *The Castle of Otranto*, which established gothic literature as a genre, to contemporary times, horror literature has undergone a number of changes to its settings, characters, and narrative strategies. Although horror literature is traditionally defined as a form of narration whose basic task is to evoke fear, terror, or anxiety in the reader, this seemingly simple definition already leads to a number of problems from a theoretical point of view. Does the emotion the reader feels constitute their actual experience, or is it rather the effect of the rhetorical strategy of the text? In other words, does horror literature truly cause fear, or does it merely exemplify it by situating it within the setting and characters' reactions? This question becomes all the more important in the context of modern culture, in which the reader is familiar with the genre conventions and has grown accustomed to its various tricks and mechanisms. The repetition of figures, motifs, and narrative explanations may result in a weakening of the immediate emotional response, as it may shift the reaction from being genuine to an understanding of the literary conventions. Reading then becomes less about experiencing danger and more about partaking in a kind of game between the text and the reader. The aim of this article is to consider the tension between these two perspectives. The difference between fear as an emotion experienced by literary characters and the reaction of the reader is especially important, as the reader's response does not need to mirror the characters' experiences. I will show that horror literature often

relies on the representation and simulation of fear rather than its actual evocation, and its effectiveness lies in creating specific possibilities for reception, not in guaranteeing their realisation.

Before analysing horror literature, the concept of fear itself must be clarified, which, although intuitively recognisable, appears to encompass multiple meanings. From a psychological perspective, fear is defined as a basic adaptive emotion that activates the body's defence mechanisms in the face of danger. Its biological spectrum is linked to the "fight or flight" response, as well as to accelerated heart rate, muscle tension, and heightened alertness. In this context, fear is closely related to survival. In the field of literature, however, the matter becomes fundamentally more complex. The reader of a horror text is not in any real danger; the threat is fictional and exists only through language. Therefore, the emotion, if it arises, does not result from a direct "real" stimulus but from an imaginative process. Thus, literary fear is not simply equivalent to a biological reaction, but is an aesthetic construct that may, but does not necessarily, elicit specific affective responses. Rather, its source lies in the reader's own activity, as they participate in creating the text's meaning through an act of imagination.

This active but detached role of the reader is also emphasised by Wolfgang Iser, one of the key representatives of reception theory. He points out that literary texts contain gaps that readers must fill in themselves during the process of interpretation. According to him: "whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected directions, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections-for filling in the gaps left by the text itself" [Iser 1978: 284]. This means that the emotion is not passed in a finished way; it must be co-created by the reader. Fear in horror is therefore proposed more as a possibility. Similarly, Umberto Eco's

concept of the Model Reader suggests that texts construct ideal readers capable of realising semantic potential. He underlines that the text constructs the ideal reader, someone who has the ideal competences to realise semantic potential: “Many texts make evident their Model Readers by implicitly presupposing a specific encyclopaedic competence. [...] But at the same time text creates the competence of its Model Reader” [Eco 1979: 7]. In the case of horror, it encourages viewers to suspend their disbelief, accept the rules of the world depicted, and surrender to the tension. However the actual reader, referred to in literary theory as the “empiric reader”, that is, a specific individual operating within a particular social, cultural and emotional context, may differ from this figure. He may read ironically, analytically, with distance. Fear then turns out to be part of the “affective project” of the text, which does not need to become fully realised. The difference between a model reader and an empiric one opens way to many reactions from an authentic anxiety to cold analysing. The key factor regulating the reception of horror is aesthetic distance. The reader even in moments of intensive engagement keeps the awareness that he has to do with fiction.

Paradoxically, it is precisely this safe distance that emphasises the complex nature of fear, which, in theoretical reflection, appears as an ambivalent experience: on one hand, it is associated with the experience of danger and loss of control; on the other hand, in the context of art, it can become a source of cognitive satisfaction or even excitement. Therefore, while some people tend to avoid situations that may cause even mild discomfort, others seek them for personal gratification [J. J. 1886, 351-352]. Likewise in *The Philosophy of Horror* (2010), attention is drawn to the so-called paradox of horror: the pleasure derived from engaging with horror. Why do readers voluntarily engage with something that is arguably terrifying or

disgusting, especially when they do not seek such things in their daily lives? The answer does not necessarily lie in the actual fear, but rather in a fascination with the narrative structure, the process of uncovering the mystery, and the intellectual mastery of danger, as the reader becomes invested in solving the mystery themselves. Moreover, it is argued that this pleasure does not end once the mystery is revealed. On the contrary, reliving the experience can bring its own enjoyment, or even humour, although the relationship to the text itself changes at this point (2). Furthermore, this awareness of participation in fiction may result in so-called art-horror, a mix of fascination, fear, and disgust directed at the fictional monster or a character's actions, which may seem monstrous in nature [60]. The emotion is then artistic or aesthetic, and therefore different from a reaction to actual danger. What is more, because of that horror stories may function as a kind of exercise in understanding and accepting phenomena that would otherwise be too frightening, allowing the audience to safely experience these emotions [Gixti 1989: 164].

However, this way of understanding the emotion of fear in fiction is not exclusively a contemporary approach to the phenomenon. The category of aesthetics in fear has a longer tradition, dating back to the 18th-century and the beginnings of gothic horror. An important contribution to the reflection on the relationship between aesthetics and the experience of fear is the concept of the sublime presented by Edmund Burke in his work *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). He points out that the sublime is associated with the experience of terror and power beyond human measure:

Whatever is fitted in any fort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a

source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. [58–59]

From this perspective, horror appears not as a simple mechanism for invoking emotions, but as a complex system of signs that organises and models possible reactions of the reader, provided that he remains in the safe position of an observer. Fear becomes an element of world construction, specific characters, events, and particular story solutions. The narrative projects specific situations of danger, models the characters' reactions, and employs rhythm, understatement, and suspension of knowledge. The text creates the conditions for fear, but does not determine its occurrence. Fear in horror fiction thus turns out to be an intermediate category: between experience and representation, between biological reaction and cultural construct, or an invitation to a specific way of perception.

However, the question remains as to when this invitation takes effect. In other words at what point does the situation shift from normal to anxiety-inducing, and why does this happen in the first place? In 1919, in his essay "The 'Uncanny'", Sigmund Freud proposed that anxiety arises at the moment when the boundary between or reality and fantasy becomes blurred. It is important, however, that according to Freud, the uncanny is not the result of pure strangeness but rather of violations of the order of the known world. In other words, the sudden foreignness of something once familiar, as horror manifests at the interface of recognition and uncertainty [124]. This mechanism is based on the idea of repressed content, which returns to consciousness in an altered form, causing a destabilising effect [150]. In horror literature, this can take various forms, which evoke both sense of familiarity and strangeness, such as living dolls, a doppelganger, or the undead, figures poised between life and death. This means that literary fear does not need to present

absolute strangeness, but can rely on the subtle displacement of what is known and tamed. In certain situations slightly changing information that was already known to the reader without informing him of said change may be more effective than describing a scene with a monster. After all, since contemporary literary culture is saturated with motives of horror, the repetitiveness of patterns (haunted houses, demonic children, the undead) makes the readers recognise them almost automatically. This recognition affects the way the text is experienced. The moment of fluctuation between natural and unnatural is the key in experiencing fantasy. However if the reader assumes in advance presence of something unnatural the fluctuation gets shortened or eliminated [Todorov 1973: 25]. Because of that the character and intensity of emotion may change. Instead of fear one gets the satisfaction from correctly predicting the plot, foreseeing the climax moment, recognising intertextual references or interpreting genre tropes.

As a result, the repetition of motifs not only changes the way the text is perceived, but also affects the functioning of the genre itself. This transformation leads to a process of conventionalisation or a kind of “taming” of horror. After all the reader is aware that he is engaging with fiction, making the confrontation with terror a controlled experience and transforming horror into a field of play with tradition. A key element of this genre is the way in which horror is constructed, including the depiction of monsters. Noël Carroll notes that monsters in horror are defined by their categorical impurity, in other words they violate established classifications [Carroll 1987: 56]. It is precisely this characteristic that determines their potential to instil fear, although this may change, depending on the cultural context. When a given figure reappears repeatedly in culture, its transgressiveness may be weakened. The monster becomes

predictable and his presence fits into a identifiable category. In this sense, horror is similar to other popular genres in that its power depends on the balance between recognisability and innovation. Straying too far from the formula risks losing the genre's identity; sticking too closely to convention risks losing intensity. Moreover, the stronger the conventionalisation, the greater the risk of predictability. Modern horror productions, whether literature or movies, often respond to this situation by engaging in self-referential play. Creators deliberately reinterpret genre conventions, often in an ironic manner, establishing a dialogue between each new work and its predecessors by referencing and reworking their motifs. Therefore, despite the processes of conventionalisation, horror has not completely lost its affective function.

On one hand this strategy strengthens the reflective aspect of reception; the reader not only experiences tension, but also understands how it was constructed. On the other hand however, this may lead to some readers not seeing horror as something frightening. This phenomenon can, in turn, be linked to the intense intertextuality of contemporary culture which encourages the recognition and analysis of patterns rather than their emotional experience. According to the concept developed by Julia Kristeva each text is a “mosaic of quotations” [Kristeva 1980: 66]. In the context of horror, this means that a monster, a haunted house or a mad scientist never appear in a vacuum. Instead, they carry with them the baggage of earlier representations. For example, the vampire character introduced by Bram Stoker became an archetype that was later reinterpreted numerous times from romanticisation to grotesque. As a result, contemporary audiences rarely experience vampires as radically different; more often, they recognise them as part of the cultural repertoire. Intertextuality thus favours a shift in emphasis from pure

fear to playing with convention. Horror is beginning to serve as a space for engaging with tradition, rather than merely a one-off experience of destabilisation. Emotions become the subject of reflection in the text itself. Therefore horror becomes not only a narrative about fear, but also a narrative about the ways of telling fear. Even though the reader expects certain things it does not necessarily weaken the genre; on the contrary, it is a prerequisite for its recognisability.

Moreover, its vitality also stems from its ability to adapt to changing social and existential fears. In the 19th century, fears centred on scientific progress and the undermining of religious order, whereas in the 20th and 21st centuries, concerns have shifted to technology, epidemics, the loss of identity and the crisis of community. Therefore one can say that horror is popular because it shows the fears characteristic of a given society and historical period [Tudor 1997: 458]. Still, popular culture doesn't simply reflect society but rather it participates in structuring how society is experienced [Jameson 1991: 42]. Horror can thus be read as a form of symbolic processing of collective fears, which organises them, intensifies them and imbues them with specific meanings. According to Andrew Tudor:

genre-recognition itself is part of the process of making sense of the social world, a source of shared frameworks through which we come to understand, among other things, what is fearful and what it is to be frightened. [460]

In this view, convention does not exclude emotional intensity; on the contrary, it is a tool for its actualisation. Genre patterns provide a framework into which new content is inserted, reflecting prevailing social and cultural tensions. It is precisely this tension between the recognisability of the conventions and their constant adaptation that ensures the enduring appeal of horror as a genre.

This feature is particularly evident in horror literature. If we look at classic examples of gothic literature and its later iterations, we can see that its basic mechanism is not to directly influence the reader's emotions, but to consistently situate fear within the fictional world. The emotion of fear is assigned to the characters, who serve as a kind of "horror detectors". It is the characters who react with terror, disbelief, panic, or despair; their experience becomes the medium through which the reader learns about the threat itself. Their reaction not only signals the presence of danger and that a specific situation exceeds the boundary of normativity, but also models for the reader how to interpret the situation and how one should react to monstrosity [Carroll 1990 :17]. This means that the character's fear has a communicative or instructional nature. Fear therefore functions first as a plot and psychological element, and only secondarily as a potential effect on the reader. Moreover, fear can also be analysed in rhetorical terms, as the result of specific narrative strategies. Tension can be built not only by the content of the events themselves, but also by the form of their presentation: accelerations and decelerations in the rhythm of sentences, ellipses omitting key information, or descriptions of spaces that limit the characters' field of vision, such as claustrophobic or dark interiors. Delaying the revelation of the source of the threat plays a significant role since the reader receives only fragmentary clues that do not allow for a full understanding of the situation.

This mechanism can already be seen in Bram Stoker's *Dracula*, first published in the 19th century, whose structure intensifies the effect of gradually growing unease. The characters also convey these ideas, for example: "The castle is a veritable prison, and I am a prisoner!" [Stoker 1897]. Importantly, the reader does not receive an objective description of the situation, but a subjective account from the

frightened character. Both the characters and the readers have only partial information at their disposal, that is they “see the effects but do not know the causes”, which generates tension and a sense of danger [Moretti 2000: 159]. Fear here is an effect of the character interpreting events. It arises not so much from the existence of the vampire as from uncertainty about its nature and capabilities. In this sense, fear is closely connected with the organisation of information in the text. A similar, though differently organised, mechanism can be found in *Frankenstein* (1818) by Mary Shelley. Victor Frankenstein describes the moment of bringing the being to life in a way that combines fascination with immediate terror: “Now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart” [Shelley 1818]. Here, again fear arises not from the existence of the monster, whose process of creation the reader observes from the very beginning and comes to understand its nature, but from the character’s confrontation with the consequences of his own actions. The character relates his fear from a temporal perspective, giving it moral and existential significance. Horror here is not merely the result of external danger but stems from a disregard for the laws of nature. In both novels, the characters’ emotions serve a structural function. They set the boundary between normality and strangeness, order and chaos, human and inhuman. Fear becomes a marker of monstrosity, indicating which elements of the perceived world go beyond the status quo.

Based on this information, it can therefore be assumed that the relationship between the reader and a horror text is more complex than the simplistic assumption that one can ‘infect’ someone with a particular emotion would suggest. A thesis claiming that fear experienced by a character automatically translates into the reader’s fear overlooks a fundamental fact: the reception of literature is a

process mediated by an awareness of fictionality, cultural competence, and individual interpretative attitudes. The emotion projected by the text is not a direct reaction, but the result of an interaction between the narrative structure and the receiver's activity. One of the basic mechanisms enabling emotional engagement is identification with a character. The reader, following the character's fate, may adopt their perspective and share their fear and expectations. However, this mechanism does not have a perfectly symmetrical nature. In this context, it is important to distinguish between empathy and identification. Empathy helps the reader understand the emotional state of the character, but it does not eliminate the distance between fiction and reality. The reader does not "become" the character but rather simulates their point of view. At the same time "the reader himself has to decide whether he should take the sentence for a true declaration or understand it as an opinion characteristic of this character" [Jaus 2005: 42]. Therefore instead of losing one's perspective, as it would be the case with identification, the reader experiences the emotions in a quasi manner, retaining the knowledge of their literary nature. Therefore horror literature cannot be reduced to the function of evoking fear alone. Rather, its essence lies in constructing representations of fear, modelling it within the depicted world, in the characters' reactions, in the structure of narrative tension, and in the organisation of language. Fear in horror is not a simple physiological reaction, but an aesthetic figure that is subject to formation, transformation, and stylisation. Here, it is also crucial to distinguish between experience and its representation. Literature does not deal with real danger, but with its symbolic equivalent. Fear is therefore the result of composition, not a direct reflex. A literary text does not automatically "infect" the reader with emotion, but proposes

a model of it, that is an “affective project” that can be accepted or rejected by the reader.

Ultimately, it can be said that horror today functions as a highly developed cultural code, with fear functioning on the border of several categories: biological, psychological, esthetical and symbolic. It is not a direct emotion, but rather the result of a mix of representations, conventions, and cognitive processes. Fear is therefore embedded in cultural discourse as an aesthetic component that can be freely altered: intensified, diminished, or ironized. Horror uses certain formal techniques, such as building tension, organizing climaxes, constructing characters who experience danger, and creating spaces that destabilise the sense of security. It is these elements that form the framework in which fear is inscribed into the structure of the plot. In this sense, horror is the result of composition rather than spontaneous reaction. On the other hand, the experience of fear turns out to be dependent on the reader and cultural norms. Contemporary readers, well-versed in the horror genre, frequently engage with horror texts reflectively, acknowledging their intertextual allusions and structural frameworks. Fear gives way to playing with convention, irony, or cultural analysis. The genre, therefore, can still change and grow by adding new social and existential fears to its framework.. In this sense, it remains a living tool for the symbolic processing of anxiety. Consequently, horror does not so much “frighten” as problematise the very mechanism of fear. It can therefore be said that the power of horror literature lies not in the intensity of the reaction, but in the complexity of the relationship between the text and the reader. As a result, horror transforms from merely a means of instilling fear into a medium for contemplating the very potential of its depiction.

Bibliography

- Burke, E. 1757. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford.
- Carroll, N. 1987. The Nature of Horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(1), 51–59.
- Eco, U. 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana.
- Fahy, T. 2010. The Philosophy of Horror.
- Freud, S. 1919. The Uncanny. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, XVII, 217–256.
- Gixti, J. 1989. *Terrors of Uncertainty: The Cultural Contexts of Horror Fiction*. London.
- Iser, W. 1972. The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History*, 3, 279.
- J. J. 1886. The Psychology of Fear. *Science*, 8(193), 351–352.
- Jameson, F. 1997. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*.
- Jauss, H. R. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis.
- Kristeva, J. 2024. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*.
- Shelley, M. 1818. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. London.
- Stoker, B. 1897. *Dracula*. London.
- Todorov, T. 1973. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*.
- Tudor, A. 1997. Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. *Cultural Studies*, 11(3), 443–463.

Страх як літературна проблема. Зображення страху в жанрі жахів

У статті аналізується функціонування страху в літературі жахів, при цьому ставиться питання, чи викликає жанр жахів реальну емоцію страху, чи, скоріше, конструює її репрезентацію в рамках наративу. Відправною точкою є розрізнення між досвідом героїв та реакцією читача. Обговорюються способи створення жаху, роль жанрової конвенції та значення сприйняття у процесі інтерпретації. Висновок полягає в тому, що жанр жахів не гарантує викликання страху, а проєктує його можливий досвід, що залежить від культурного контексту та компетентності реципієнта.

Ключові слова: література жахів, страх, роль читача, жанрові конвенції

Strach jako problem literacki. Reprezentacja lęku w narracjach grozy

Artykuł analizuje funkcjonowanie strachu w literaturze grozy, stawiając pytanie, czy horror wywołuje realną emocję lęku, czy raczej konstruuje jej reprezentację w obrębie narracji. Punktem wyjścia jest rozróżnienie między doświadczeniem bohaterów a reakcją czytelnika. Omawiane są budowania grozy, rolę konwencji gatunkowej oraz znaczenie odbioru w procesie interpretacji. Wnioskiem jest, że horror nie gwarantuje wywołania strachu, lecz projektuje jego możliwe doświadczenie, zależne od kontekstu kulturowego i kompetencji odbiorcy.

Słowa kluczowe: literatura grozy, lęk, rola czytelnika, konwencja gatunkowa

КРЕМЕНЕЦЬКИЙ ПРОСТІР У ТВОРАХ ТА ЕПІСТОЛЯРІЙ ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО

Предметом аналізу є художній простір, створений автором для певного емоційного чи смислового ефекту. У даному випадку - це реалістичний простір, наближений до реального, який відображає дійсні події та середовище.

Зокрема, у листах Словацького до Матері відтворено мікропростір – локалізований у межах окремого місця (кімната, будинок); макропростір, що охоплює великі території, цілі міста, країни і психологічний простір, що відображає внутрішній світ автора, людей, про котрих іде мова, їхні думки та переживання.

Декілька слів про Юліуша Словацького, одного із найвидатніших польських поетів-романтиків.

Митець слова народився 4 вересня 1809 р. у місті Кременець на Волині в сім'ї Евзебіуша Словацького, викладача риторики та поезики Волинського ліцею, та Саломеї Янушевської, доньки управителя господарства Кременецького ліцею. Дослідники, науковці, письменники, літератори, люди різного віку і поглядів, прагнуть зрозуміти його як великого митця слова, виняткового філософа і пророка. Заслужують на увагу критичні статті Миколи Бажана, Григорія Вєрвеса, Миколи Жулинського, Романа Лубківського, Дмитра Павличка, Максима Рильського. Поважне місце в дослідженнях життя і творчості Словацького зайняли монографії словацькологів Станіслави Левинської та Ростислава Радішевського, що стали значним досягненням українського літературознавства.

Так доктор філологічних наук, професор Ростислав Радішевський констатує: «Український читач має змогу

познайомитись із основними творами Словацького в майстерних перекладах, проте його багатобарвний поетичний світ постав би ще виразніше, коли б вичерпно була представлена лірика. Ще зовсім не перекладалися українською мовою його прозові твори, і щоденник, повна чарів епістолярна спадщина» [Словацький 2009: 6-7]. Сьогодні можна стверджувати, що українські перекладачі зробили свій внесок у переклади лірики, та епістолярію поета. Це Дмитро Павличко, Микола Бажан, Іван Драч, Роман Лубківський, Григорій Кочур та інші.

На думку Дмитра Павличка, Юліуш Словацький: «Мав право сподіватися доброї пам'яті про себе в Україні, любові до слова, що нею перейняті його безсмертні рядки про край, де він народився <...> Юліуш Словацький повинен мати свій пам'ятник у Києві, як має Тарас Шевченко у Варшаві. Це буде справедливо з будь-якого погляду, адже ці два генії, споріднені силою патріотичних почувань, символізують українсько-польське духовне єднання. Але ще тривалішим пам'ятником Словацькому в Україні має стати засвоєвана українською мовою, глибоко аналізована на рівні розвитку різних поколінь, як тепер, так і в майбутньому, його титанічна творчість» [Словацький 2009: 7].

До речі, 20 вересня 2012 року в Києві був урочисто відкритий пам'ятник польському поету.

Вихований у польському інтелектуальному середовищі, де читали й розмовляли кількома європейськими мовами, але народжений в Україні, в Кременці, Юліуш Словацький від наймолодших літ був начебто зрослий своєю польською душею з українським краєвидом, з блакиттю і золотом подільської далечі, з квітами, що росли під вікнами та попід тинами тамтешніх кременецьких осель.

Мова і пісня українського народу в Кременці були домінуючими елементами, всюдисущими в житті багатонаціональної спільноти. Були вони в повній гармонії з пейзажем, який постійно з'являється у творах поета не лише як тло, але й як своєрідний герой його творчості, виконуючи дуже важливі символічні функції. Світ, що його Словацький пізнав дитиною, був силою факту українським світом. Поет сприймав його як частину багатющого духовного й географічного простору України, простору Кременця, тобто від коріння до горизонту.

Образ Кременця, що виринає із творів поета, вражає неймовірною, майже фотографічною докладністю. Особливо це помітно в поетичній повісті «Година думки»:

*Під оком пам'яті чудове рідне місто
Лежить між горами, виблискує і грає
З долини вежами, мов золоте намисто;
Чарівне, як вночі, вінками вікон сяє,
Як сонцю вказує домів перлини білі,
Що перенизані смарагдами-садами...*

*Там є гора крута, котра зоветься Бона
Над містом тінь її панує, мов корона;
Похмурий замок там, зблизька руїна зрима,
Приймає безліч форм, залежно від погоди;
Вдень дивиться стрільниць блакитними очима,
Вночі нагадує корону та клейноди... [Павличко].*

Тут у панорамі Кременця виступає образ вітчизни, схований світ мрії. Мрії «давної», але також мрії про майбутнє, що геросві поеми, талановитому молодикові з духом «гордої печалі», який став жертвою конфлікту між мріяннями та брутальною

дійсністю, приносить заспокоєння, пригашає трагічне передчуття смерті, дає заряд оптимізму і віри в значущість свого існування.

Краса й простота подільського пейзажу мають оздоровчу міць для поетового серця. Власне, тому поет і по смерті хотів би повернутися туди знову, щоб побачити Кременець — єдине місце на світі, де його, перейнята тугою за батьківщиною, боляща душа могла б зазнати спокою і щастя:

*Якщо ти будеш у моїй країні,
Де котить Іква води свої сині,
Де гори нутяться у блакить високу,
Де дзвонить місто над сріблом потоку,
Де квітчані конваліями луки
Біжать по схилах по міському бруку, —
Якщо там будеш, душе моя мила,
Хоч з променя повернена до тіла, —
Мою журбу ти спом'янеш в тім краї.
Вона, мов ангел, золотий, ширяє.
А часом лине, як орел фліатий,
І знов сіда на скелях спочивати.
Легке повітря мов цілющу воду,
Там лив з грудей я рідному народові... [Словацький].*

У цьому вірші постає відомий романтичний мотив посмертної мандрівки душі й щасливого кінця її подорожі в злитті із земною вітчизною людини. Тут цей мотив — не лише літературна традиція, він являє водночас вираз найглибших переконань поета, що робить із цього твору один із чудових зразків світової лірики.

Хочу звернути вашу увагу на видання «Листи до матері» (2009), що вміщує 27 вибраних листів польського поета, адресованих матері Саломеї Словацькій-Бекю з далекої еміграції у рідний Кременець. Символічно, що їхній перший переклад відбувся саме у Кременці і готувався до видання в Обласному літературно-

меморіальному музеї Юліуша Словацького. Відмічаємо особистий внесок у пошук листів - оригіналів митця слова та їхній переклад українською мовою науковиці та літераторки Маргарити Гецевич. Це – достойний дарунок поетові до 200-річчя із дня народження, а для читача – чудова нагода торкнутися душі генія через одкровення з найдорожчою йому людиною.

Написані у Дрездені, Лондоні, Парижі, Женеві, Неаполі, Римі, Бейруті, Вейту, Остенде, Ліворно, Флоренції, листи Юліуша Словацького майже повністю відтворили його життя і творчу діяльність під час багатолітнього перебування в еміграції і стали безцінним джерелом інформації для сучасних дослідників, що проливає світло на його філософію, таку глибоку і не завжди зрозумілу в епоху романтизму, на його знання та вміння розбиратися в різних видах мистецтва.

У листах до матері – розповідь поета про побут і світське життя емігрантів, тобто про їхній мікро простір; про особисті творчі плани на майбутнє та сокровенні почуття й переживання, надія на повернення у «давню свою батьківщину» і передчуття приреченості назавжди залишитися на чужині, тобто про психологічний простір Словацького. У них – спогади про перебування в Німеччині, Франції, Англії, Італії, Швейцарії, їхню культуру, мистецтво та змалювання подорожі на Близький Схід, що в найкращих барвах відтворює омріяну ним у дитинстві Святу Землю. А це вже макропростір поета.

Так у листі з Женеви від 15 березня 1833 року Юліуш Словацький згадує про своє захоплення малюванням, про свою малу батьківщину: «Цілими ранками працюю тепер над моїм новим літературним творінням. Однак протягом кількох днів я малював *a la guache* і знаєте що? Оце вид Кременця із лавки під тополею в ботанічному саду, далі Єзуїтський костел, дім, в якому

Ви живете, далі Замкова Гора і місяць, що сходить з-за мурів старого замку. Пейзаж цей досить гарно мені вдався і я подарував його панні Еглантині на пам'ять. Вона також малює досить гарно» [Словацький 2009: 53-54].

Цікаво, що цей мікропростір залишився без змін і сьогодні. Екскурсантам котрі відвідують Кременець, обов'язково дають можливість помилуватися цим краєвидом.

У серпні 1837 року поет перебував у Флоренції. У вимушеній еміграції він постійно сумує за рідними, за Кременцем. Розраду знаходить у листуванні з Матір'ю, а ще у грі на фортепіано: «Вір мені, дорога, що Ти щасливіша у Твоєму містечку, де всі Тебе знають і шанують, ніж в будь-якій іншій стороні, де треба шукати знайомства, де вони часто небажані, або не за велінням серця їх вибирають. Але поміркуй, дорога, чи не могли б ми десь зустрітися і принаймні рік разом прожити? Ця думка тепер мене часто довгими самотніми годинами займає. У всякому разі я тому й граю на фортепіано, щоб Тобі щось нового зумів зіграти. Знайшов у моєму клунку забутий Силькою полонез Худоби і його, сильно натискаючи на клавіші, граю, а також граю вальс Шопена» [Словацький 2009: 137].

У цьому уривку і мікро простір, і психологічний простір поета-емігранта.

У наступних двох уривках із листів Словацького ми читасмо про мрії поета. Так, з Бейруту 19 лютого 1837 року поет написав мамі: «Колись, сівши з Тобою на кременецькому цвинтарі, буду Тобі оповідати про поховання давніх і великих людей і про пам'ятники стародавніх віків. І слухаючи мої спомини, будеш так усміхатись, як колись, коли слухала мої мрії про майбутнє» [Словацький 2009: 131].

А в листі з Парижу 20 жовтня 1831 року Словацький пише: «Кохана мамо! Я так далеко, - і не можу, як колись, полетіти до Кременця, вночі відкрити Вашу хвіртку, збудити Дідусня, на якусь мить побути злодієм, що вкрадається у дім, а вранці бути прийнятим Маминими сльозами. Щоб я дав за таку мить! Здається мені, що бачу і ту Замкову Гору, освітлену місяцем і чую мій поштовий дзвоник. А ми мали колись побачитись щасливими і все це могло би бути...» [Словацький 2009: 27].

Отже, не прочитавши листів Юліуша Словацького до Матері, важко оцінити митця слова по-справжньому. Адже вони – особлива, хвилююча відверта оповідь самотнього, зболеного і віддаленого один від одного часом та відстанню поета, якого цікавило усе до подробиць і в яких не могло бути нещирості чи неправди, а ще роздуми поета про емігрантське життя.

ЛІТЕРАТУРА

- Мистецтво. Вікіпедія, вільна енциклопедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Мистецтво>.
- Павличко, Д. Український патріотизм Юліуша Словацького. URL: <https://mjsk.te.ua/pl/slowacki-w-ukrainie/89-ukrainskuj-patriotyzm-y-slovackogo>
- Словацький, Ю. (2009). Листи до матері. Тернопіль: Терно-граф
- Словацький, Ю. „Якщо ти будеш у моїй країні.. zhnyborody.te.ua. URL: http://zhnyborody.te.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=561:kremenechchyna-slovatsky-yuliush-yakshcho-ty-budesh-u-moii-kraini&catid=78&Itemid=209

Przestrzeń krzemieniecka w twórczości i utworach epistolarnych Juliusza Słowackiego

Artykuł analizuje kreowanie przestrzeni Krzemieńca w twórczości i epistolografii Juliusza Słowackiego. Ukazuje mikro-, makro- i przestrzeń psychologiczną, a także rolę Krzemieńca jako miejsca pamięci, duchowej ojczyzny i symbolu więzi ukraińsko-polskich.

Słowa kluczowe: *Juliusz Słowacki; Krzemieniec; przestrzeń artystyczna; mikroprzestrzeń; makroprzestrzeń; przestrzeń psychologiczna; epistolografia; romantyzm; emigracja; tożsamość kulturowa; relacje ukraińsko-polskie; pejzaż; duchowa ojczyzna.*

Kremenets space in the works and epistolary works of Juliusz Słowacki

The article examines the image of Kremenets in the works and letters of Juliusz Słowacki. It outlines the micro-, macro- and psychological dimensions of space that shape the poet's artistic worldview and emotional experience. Special attention is given to Kremenets as a symbolic homeland and a key element of Słowacki's cultural identity during emigration.

Keywords: *Juliusz Słowacki; Kremenets; artistic space; microspace; macrospace; psychological space; epistolary heritage; Romanticism; emigration; cultural identity; Ukrainian-Polish relations; landscape; spiritual homeland.*

Марина Столяр

*професор, доктор філософських наук
Національний університет «Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка, Чернігів, Україна*

НОМО LOCUS vs. НОМО VIATOR: АНТИЧНИЙ ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС

Якщо говорити про антропологічне, крос-культурне підґрунтя колізії «НОМО LOCUS vs. НОМО VIATOR», то, на мою думку, витoki її слід шукати у феномені вічної й майже нездоланної невдоволеності людини своїм наявним життям. Досить часто таке відчуття набуває форми незадоволеності саме місцем перебування. На заваді відповідного психологічного стану стоять як численні релігійні, філософські вчення, так і житійна мудрість. На противагу пристрасному тяжінню «за обрій» (в просторовому) та/або «на гору» в соціально-економічному сенсі, відповідні дискурси проповідують мирне, усталене буття або, якщо зміни та рух, то внутрішні – самопізнання, самовдосконалення.

«Пасіонарний» цар Македонії Олександр хотів залучити греків до походу проти персів, щоб ніби то помститися тим за зруйновані грецькі міста. Він прийшов до кініка Діогена Синопського, який задовольнявся такою «локацією», як звичайна діжка. Царю Олександру треба було мати підтримку харизматичного афінянина у пропагандистських цілях. Щоб отримати бажане Олександр намагався вивести Діогена із стану задоволення своїм життям, тихого споглядання природи. Заради цього він пообіцяв виконати будь-яке бажання філософа. Проте

спокусити Діогена не вдалося. Він відповів цілком у дусі «людини місця»: «Відійди, не захилай від мене Сонця!». В англomовному перекладі це звучить трохи інакше, ніж ми звикли за слав'янськими джерелами. Читаємо: «Stand a little out of my sun» («Відійди від мого Сонця!») [The Parallel Lives]. І це дуже влучна інтерпретація перекладача в контексті представленої ситуації! Якщо це Сонце – моє, то що мені уся земля з її багатствами!

І тоді Олександр, ця велика людина, яку можна назвати класичною *homo viator*, вигукує: «Якби я не був Олександром, я хотів би бути Діогеном!» Цими словами він свідчить, що для нього найголовнішим є не походи та війни, не сам по собі рух за обрїй, не факт завоювання далеких країн... Його метою є слава. І якби він не міг отримати прославлене в історії ім'я як полководець, то він би обрав шлях філософа, який для Олександра стоїть на другому місці [там само].

У цій статті ми спробуємо дослідити, якою мірою феномени *homo locus* та *homo viator* є взаємопов'язаними в рефлексіях античних авторів – поетів, драматургів, філософів. А також будемо шукати відповідь на питання, чи можна визначити провідний вектор античного літературного та філософського дискурсів у площині колізії *homo locus* vs. *homo viator*.

Антична культура на рівні емпіричних фактів є надзвичайно динамічною, що не може не впливати на реальність життя окремих її представників.

По-перше, це динамізм горизонтального характеру, пов'язаного із географічними переміщеннями: торгівля, військові походи, колонізація земель за межами Малої Греції, поїздки в Дельфи, в інші святилища, свята із священною ходою... Греки не відмічали свої свята статично, в храмах. Останні були своєрідною декорацією для святкової ходи і чогось на кшталт нашого

«барбекю», де частини тварин, які були гірше віддавалися богам, а найсмачнішими пригощалися учасники ходи.

Також через звичай викидати новонароджених дівчат, наречених у мирні часи гостро не вистачало. І треба було їх десь викрадати, кудись їхати, шукати, ризикувати життям заради можливості мати дружину, дітей. Не треба забувати також подорожі до родичів, до друзів... Згадаємо, як Солон поїхав в гості до свого друга Фалеса з Афін аж до Мілету. Дехто з заможних греків здійснював освітні подорожі. Наприклад, Фалес, Піфагор... Платон неодноразово був на Сицилії з метою провести соціальний експеримент з розбудови ідеальної держави. Пізніше вже римляни будуть прагнути отримати освіту саме в Греції. Існував античний туризм, діяла пошта; в Афінах класичного періоду існував інститут остракізму, який передбачав необхідність вигнання всіх, хто міг би за підозрою інших громадян стати тираном тощо.

По-друге, якщо ми розглянемо міфологію античності, то маємо визнати надзвичайно динамічний характер відповідних сюжетів. Бути героєм фактично означає бути *homo viator*: щось добувати, кудись пливати, когось рятувати, десь воювати, отримувати складні завдання, когось перемагати в різних локаціях і обставинах, дуже довго повертатися з інших земель тощо. Також світогляд античності, що базується на міфологічних уявленнях, усвідомлює людину як таку, що навіть перебуваючи на одному місці, рухається у вертикальній площині: земне буття наповнене божественними утрочаннями, а смерть розглядається як подорож до царству Аїду.

Проте античні літературно-філософські рефлексії, на мою думку, намагаються досягнути більш глибокі підвалини динаміки чи статичності людського життя. І в оптиці притаманних грекам

раціоналізму та скептицизму не ототожнюються емпірично дані рухи з дійсним буттям – рухомим чи нерухомим.

Розпочнемо з поем Гомера «Іліада» та «Одіссея». На перший погляд, Троянська війна в рецепції Гомера є втіленням протистояння людей місця (місто Троя) людям подорожуючим (ахейці), які відправляються в далекий та небезпечний похід заради даного ними слова честі («*de jure*») та, звичайно, з метою грабунку та захоплення невольників («*de facto*»). Термін їхнього перебування під стінами Трої (10 років!) є дуже сильним аргументом на користь *homo viator*, хоча наразі вони знаходяться ніби то на одному й тому ж самому місці. Перемога греків над троянцями також ніби має свідчити про переваги *homo viator* над *homo locus*.

Проте чим довше греки перебувають під стінами Трої, тим більше вони відчують, що зробили хибний вибір на користь нездійсненної мети, що потягла їх за обрій оманливими цілями. Тобто вони почувають себе вже *homo locus*, при цьому – людьми місця, які втратили найдорожче – свою батьківщину, домівку, рідних. Хто знає, чи пішли би греки у цей похід, якби уявляли, що попереду десять років облоги Трої та ще багато років повернення (для дуже незначної частини з тих, хто вирушив у похід на початку війни).

Менелай повертає собі прекрасну Єлену, проте його брат Агамемнон – правитель Мікен – втрачає свою дружину (Клітемнестру) ще задовго до повернення до дому. До цього ж треба додати ще одну болісну втрату – принесення в жертву дочки царя Мікен Іфігенії. А після повернення Агамемнон позбавляється не тільки царської влади, але й самого життя. В структурному відношенні родинна втрата, що спричинила Троянську війну (викрадення Єлени), не тільки відновилася, але й

відгукнулася новими втратами, розширила свої масштаби, поглибила нещастя, збільшила кількість жертв і жахливих наслідків здійснених злочинів.

А якщо дивитися на Троянську війну вже очима Вергілія, то греки в цій війні заклали основу майбутньої втрати державної незалежності. Адже грецькі міста пізніше опинилися під владою Риму, який було засновано втікачами із зруйнованої Трої. Вергілій цю тему не експлікував. Його ідеологічні цілі не передбачали приниження греків. Йому треба було показати витoki конфлікту з Карфагеном на тлі переможної ходи божественного плану розбудови Римської імперії.

Троянця Енея можна вважати *homo locus*. Він не збирався вирушати у засвіти, аби Трою не зруйнували і не треба було рятувати своє життя. Коли він прибув до Африки, то ладний був залишитися в царіці Дідони (чого від добра добро шукати?). Проте його місце як *homo locus* було визначено богами. Будь-яке інше місце їх не влаштувало: Еней мав заснувати великий Рим. І він змушено виконує роль *homo viator*, яка є засобом для того, щоб нарешті повернути собі статус *homo locus*.

У Гомера найбільш архетиповим у площині *homo locus* vs. *homo viator* є образ Одиссея. По суті, він також є *homo locus*. Одиссей не бажає йти на Трою. Він також не задовольняється ніякими багатствами, благами та іншими спокусами під час довгого повернення з війни. Для нього найвищим благом є власний острів Ітака, рідна домівка й родина. Жорстокість Одиссея по відношенню до чоловіків, які сваталися до його жінки Пенелопи, є наслідком того, що вони прагнуть забрати в нього не просто царську владу та багатство, але й все найдорожче, що в нього є — можливість жити на рідному острові. Наразі місце Одиссея не просто позначено, — воно дуже різко окреслюється

морем у своїх незначних розмірах. Його ж конкуренти хочуть зробити з нього вічного вигнанця. Своїми діями ці люди унеможливають повернення Одиссея у його природний статус *homo locus*, який після років поневірянь став ще більш омріяним та притягальним. Якщо Одиссей не хотів йти на війну, але змушений був взяти участь у поході, то тепер для нього смерть краща за подальші поневіряння. Битва за рідний будинок для нього є важливішою битви за Трою. То була, по суті, чужа війна, війна людей типу *homo viator*. І якби Одиссей так гостро не відчував потребу гідно завершити цю війну, щоб нарешті повернутися додому, то, можливо, греки ніколи б її не виграли (виграли – не завжди значить перемогли).

На прикладі образу Одиссея ми бачимо, що якість *homo locus* найскравіше розкривається саме на тлі поневірянь у чужому й далекому просторі. Для більш гострого відчуття цієї якості Одиссея, Гомер в певний момент довгого повернення підводить його під самісінький рідний острів. Ось вже можна розгледити будівлі на березі, також вже видно кораблі із вікон домівок острова Итаки... В усіх (особливо в Одиссея і тих, хто чекає ахейців на березі) завмирають серця від того, що їхнє омріяне сподівання може ось-ось здійснитися. Але жадібність попутників Одиссея в одну мить все безжалісно руйнує. Вони відкривають мішок з вітрами, які зв'язав Еол, і кораблі відносить, хто знає куди звільненими буревіями.

Дозволю собі припустити, що це не пасаж міфологічного сюжету. На мою думку, це суто літературний прийом (кому б він не належав, Гомеру чи комусь з його попередників). Саме в цій сцені продемонстровано провідну причину того, що попутники Одиссея є вигнанцями, які ніколи вже не повернуться додому. Це – їхня жадібність, їхнє незадоволення тим, що вони мають. Адже

вони непогано нажилися у Трої та на її околицях. Але ж ні! Їм треба ще, вони хочуть більше! Ці «друзі» йдуть на злочин проти Одиссея, збираючись пограбувати його – свого царя, очільника, завдяки якому ця клята війна взагалі закінчилася. Незадоволення своїм матеріальним станом, бажання кращого погнало їх за обрїй, на війну. Ці ж невдоволення не дають їм повернутися до дому. Відтепер вже ніколи.

Гомер, створюючи або узагальнюючи сюжети навколо Троянського циклу міфів, дещо виходить за межі епічного жанру, як мені здається. З одного боку, автор має прославляти героїв, і він це робить. Гомер також не додає власних оцінок подіям і героям, зображуючи все ніби об'єктивно. Проте підвезти Одиссея до самої домівки і кинути його знову у невідомість – на це навіть підступні богині Олімпу були не здатні (за текстом «Одіссеї» вони наразі не підбурювали супутників Одиссея). Це сталося внаслідок вияву людського свавілля. Відтак, це, скоріше за все, – результат фантазії автора, його глибокого розуміння неймовірних труднощів на шляху людини до себе самої.

З одного боку, усіма подіями в Гомера керують боги, а з іншого – саме людські вчинки або притягають допомогу богів і людей, або роблять людей нікчемними соломинками, що несуться невідомо куди у безмежному хаосі без надії на порятунок. У цих сюжетних поворотах перед нам не міф і не епос, а щось на кшталт пригодницького роману, де кульмінація негараздів має відбуватися в найбільшій близькості до омріяної мети.

Також варто звернути увагу на максимальний ступінь натуралістичності в зображенні динаміки боїв через докладний опис неймовірної кількості та різновидів смертей. Щоб бути об'єктивним, ці описи не обов'язково було робити настільки

чисельними і такою мірою фізіологічно докладними, з якоюсь просто хірургічною прискіпливістю. Мені здається, що наразі відчувається свідомий «перебір». І це не може не тягнути за собою фізіологічну відразу, а також думки в напрямку засудження війни та всього, що на ній відбувається. А це не тільки смерті героїв, але й грабунок, насильство; вбивства мирних жителів, навіть дітей; знищення квітучих міст і селищ... Доли практично усіх героїв підкреслюють, що уся ця жорстокість не мала ніякого сенсу. Герої не стали багатшими чи щасливішими. Вони ніби досягли бажаного (захоплення Трої і повернення Єлени). Але тільки формально. По суті ж вони втратили все: батьківщину, родину, життя.

Варто також звернути увагу на гендерний аспект питання про співвідношення *homo locus* та *homo viator* у давньогрецькій культурі.

Нагадаю, що в ній сенс слова «чоловік» дорівнює семантиці слова «людина». Жінка скоріше розуміється як істота, що подібна до людини, але не є людиною у повному сенсі слова. Навіть її природна здатність давати життя наразі ставиться під сумнів. Адже за стародавніми уявленнями греків, народжує дитя не мати, а батько (згадаємо аргументацію матеревбивства на основі принципу таліону в «Орестей» Есхіла). Жінка лише виношує дитя, яке в готовому, зменшеному вигляді, дає їй чоловік. На рівні міфології є ще один вагомий аргумент: богиню Афіну народив Зевс із своєї голови без участі дружини... Тобто якщо Орест Есхіла змушений обирати між помстою батьку і помстою матері, то Аполлон йому доводить, ніби батько по відношенню до дитини є найближчим родичем. І принцип таліону на батька не розповсюджується, якщо треба обирати між ним і матір'ю.

Витлумачення краси також є специфічним для чоловіка (дорічний) і для жінки (іонічний) ордер. Так само й колізія «НОМО LOCUS vs. НОМО VIATOR» має також жіноче обличчя, що асоціюється із статичним перебуванням біля домашнього вогнища, вірним очікуванням на жіночій половині будинку на повернення чоловіка. Пенелопа чекала Одиссея і дочекалася. Мати Одиссея не витримала напрути безнадійного очікування й пішла шукати сина у потойбіччя. Її шлях від рідної хати в царство Аїду виявився хибним. Він став виразом її слабкості на протигау суго жіночій силі Пенелопа.

Піти подорожувати, відправитися у вигнання, стати бранкою завоівників є противним жіночій природі. На цьому тлі особливо щемливо звучить тема дочки царя Едипа Антигони (Софокл. «Антигона»), яка добровільно йде разом із батьком у вигнання, щоб бути поводитрем. Едипа мав супроводжувати чоловік, тобто хтось із його синів. Але сини обрали жіночу долю: доєдналися до черні, яка гнала царя. Вони залишилися у своєму місті і навіть почали битися за право статично володарювати в ньому, тоді як за домовленістю мали керувати по черзі. Долю вигнання змушена була розділити дочка Едипа Антигона. Від того часу вона отримує статус чоловіка-героя і буде виконувати чоловічу роль як у цій історії, так і в історії з похованням одного з братів. Тоді дівчина постане проти безбожного рішення тирана Креонта, який забороняв поховання «ворога міста» (в перекладі на сумнозвісні для нас соціально-політичні реалії – «ворога народу»).

Тобто в гендерній площині жінка ідентифікується з homo locus, а чоловік – з homo viator. Проте в критичних ситуаціях вони можуть мінятися місцями.

Якщо ми проаналізуємо образ Едипа (Софокл «Едип-цар») в контексті заявленої проблематики, то побачимо, що бажаним для нього є статус *homo locus*. Він постійно прагне до усталеного життя, визначеного на певному місці – свідомо і несвідомо. Едип вимушено стає *homo viator*. Спочатку його новонародженим немовлям виносять із рідної домівки та віддають чужим людям. Потім він сам відправляється в Дельфи, щоб дізнатися про свою загадкову долю. Його жене в дорогу невизначеність, якої він прагне позбутися, щоб життя знову стабілізувалося. Після винесення оракула жрецьями він не повертається до своїх прийомних батьків, яких вважає за рідних, а вирушає у напрямку до Фів. Там, на дорозі, відбувається бійка між ним та його справжнім батьком. В результаті Едип, який не просто подорожує, а тікає від потенційно можливого злочину, здійснює цей злочин саме в процесі втечі, в статусі *homo viator*. Якби батько не прирік дитину на смерть, а залишив його вдома або якби Едип не пішов визнавати свою долю, тобто якби він залишався людиною місця, ніякої трагедії би не сталося. Жахлива доля очікувала Едипа саме в статусі *homo viator*. Вже біля Фів Едип приймає рішення ризикнути, щоб нарешті отримати постійне місце: в житті або в смерті. Він кидає виклик Сфінксу і перемагає його. Народ проголошує Едипа царем. Ось, нарешті, його місце, на яке він заслужив своєю відмовою від родини заради моральної мети! Ось, нарешті, нагорода за розум і сміливість!

Але попереду в Едипа ще одне вигнання – останнє і вже добровільне. Коли стає відомо про справжнього вбивцю царя Лая, Іокаста закінчує життя самогубством, а Едип виколує собі очі та йде з міста геть. Для сліпої людини, де б вона не була і куди би вона не йшла, всі місця є однаковими. Всі вони є щось

одне, занурене у темряву. Едіп нарешті отримує своє постійне місце у бутті, стає homo locus по суті. Цар Афін Тесеї приймає вигнанця в Колоні, звідки Едіп чудесним чином підноситься на небо, отримуючи вічний спокій і вже вічний статус homo locus.

Як ми бачимо, літературні рефлексії виявляють складний взаємозв'язок людських позицій homo locus та homo viator. Прагнення до мандрів, що спричиняється необхідністю вирішення певних проблем, врівноважується ностальгією за батьківщиною, бажанням спокійного життя в омріяному місці. Відтак, у нашій оптиці більш виразним виявився моралістичний або етико-релігійний акцент позиції homo locus, що передбачає протиставлення вічного тимчасовому, сутнісного – поверхневому, сталого – плінному.

Тепер подивимося, що в площині колізії «НОМО LOCUS vs. НОМО VIATOR» пропонує нам антична філософія. Звичайно, що всі філософські вчення ми розглянути не зможемо, але звернемося до найбільш архетипових з точки зору осмислення людини як homo locus або homo viator.

У досократичний період античної філософії було дві протилежні відносно феномену руху теорії – Геракліта Ефеського та Зенона Елейського. Для Геракліта рух є формою буття: все рухається, все змінюється кожної миті. Навіть та людина, яка знаходиться у стані спокою і нікуди не поспішає, сповнена внутрішньої динаміки. Натомість Зенон доводить, що рух – це те, що нам лише здається через хибність людських почуттів. Насправді рух не існує і не може існувати. Він наводить чисельні раціональні докази на користь неможливості руху. Тобто за Зеноном не тільки прудконогий Ахіллес ніколи не дожене черепаху, але й він, і черепаха не зможуть навіть зрушити

з місця, бо на заваді їхньому руху лежить нездоланна безкінечність.

В Емпедокла кожна доба розпадається на два періоди: 1) період ненависті та ворожнечі та 2) період любові, миру, спокою. Відповідно, й динамізм людського життя набуває принципово різних рис: йти/пливти кудись через війну або за торговими справами чи просто подорожувати. Для Емпедокла важливо не те, чи знаходиться людина на місці, чи вона відправляється кудись в засвіти, а те, з якою метою вона це робить, яка енергетика цю людину живить: енергія любові чи сила ненависті. І це, треба погодитися, дуже важливий аспект проблеми, яку ми наразі вивчаємо.

Сократ пропагував свої філософські погляди, передовсім, власним життям. На перший погляд, він настільки є *homo locus*, що навіть тоді, коли йому загрожувала смерть в наслідок приговору суду, а друзі пропонувала втекти, і вже все для цієї втечі приготували, він відмовився. Проте ми маємо в особі Сократа надзвичайний комунікативний динамізм і неймовірну здатність прислуховуватися до внутрішнього голосу («даймона»), який Сократ вважає божественною підказкою. Тобто Сократ демонструє нам надзвичайний внутрішній динамізм. З одного боку, він відмовляється від втечі, тому що не хоче порушувати закон свого міста (*homo locus*), з іншого – він зовсім спокійно приймає у своє життя подорож в абсолютно невідоме, адже вірить в життя після смерті, проте не претендує на знання цього життя. І з цього боку Сократ є навіть більшим *homo viator*, ніж Олександр Македонський.

Платонівська метафора печери демонструє нам філософа як людину, яка, за Платоном, має спрямовувати свій рух до гори, до світу ідей. Емпіричне, чуттєве життя цієї людини, навіть якщо

вона подорожує, воює, переміщується на край ойкумени, все одно є перебуванням в печері, скутою своїми почуттями, які не дають їй сприймати дійсне буття.

Оця увага до людини як *homo viator* в площині вертикалі зберігається і в неоплатонізмі. Якщо вертикальний устрій душі, ієрархія її цінностей, спрямована до низу, до матерії, то це душа злої, несправедливої людини. Якщо ж догори, до Бога (Єдиного), то це благий напрямок, який людину також робить доброю.

На противагу політичним рухам і війнам доби еллінізму філософи цього періоду особливо цінують спокій власної душі, що не шукає нових вражень чи пригод. Це можна сказати і про Епікура з його учнями, і про стоїків.

Особливо виразно цю тему виражено в Л.А. Сенеки («Моральні листи до Лупілія»): «З листів, що їх пишеш мені, як і з того, що чую, виношу добру надію щодо тебе: не роз'їжджаєш то сюди, то туди, переміною місць не скаламучуєш свого спокою. Така метушня – ознака хворої душі. Перший доказ доброго ладу в ній – це, гадаю, вміти зупинитись і побути з самим собою. Зваж і на те, що читання багатьох авторів, гортання найрізноманітніших книг теж має у собі щось від тих блукань та непостійності. Лише з окремими, найобдарованішими, слід залишатися якомога довше, їхнім розумом живитись, коли хочеш винести щось таке, що надовго б осіло у твоїй душі. Всюди бути – ніде не бути» [Сенека].

Отже, для Сенеки *homo viator* – це людина, душа якої потребує лікування, незалежно від того, чи людина бажає зовнішніх переміщень чи просто нових вражень від різних книг та авторів. Для стоїків, як і для багатьох інших філософів доби еллінізму, надважливе місце в житті філософа має рух від

несвободи (зовнішньої і внутрішньої) до внутрішньої свободи. Що ж до зовнішньої, то вони не вважали її можливою.

З вищесказаного випливає, що антична філософія, на відміну від літератури, в принципі абстрагується від феномену homo viator – в географічному сенсі. А homo locus та homo viator стають характеристиками внутрішньої людини, її деградації чи самовдосконалення, поневолення пристрастями чи руху в напрямку до свободи.

ЛІТЕРАТУРА

The Parallel Lives by Plutarch published in Vol. VII of the Loeb Classical Library edition (1919). URL: https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/plutarch/lives/alexander*/3.html

Сенка Луції Анней. Моральні листи до Луціяія. Переклад А. Содомори. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=9115>.

Homo Locus vs. Homo Viator: antyczny dyskurs literacko-filozoficzny

Antyczne refleksje literackie ujawniają złożoną wzajemną zależność między pozycjami człowieka Homo Locus i Homo Viator. Pragnienie podróży, spowodowane koniecznością rozwiązania pewnych problemów, równoważy nostalgia za ojczyzną, pragnienie spokojnego życia w wymarzonej miejscowości. Charakterystyczny dla Greków racjonalizm i sceptycyzm nie utożsamiają empirycznych ruchów z rzeczywistością egzystencjalną – ruchomą lub nieruchomą. Zamiast tego antyczne refleksje literacko-filozoficzne próbują pojąć głębsze podstawy dynamiki lub statyki ludzkiego życia. W przeprowadzonym przez nas badaniu bardziej wyraźne okazały się refleksje etyczne-religijne dotyczące pozycji Homo Locus, która zakłada przeciwstawienie tego, co wieczne temu, co tymczasowe, tego, co istotowe – tego, co powierzchowne, tego, co trwałe – tego, co przemijające. Filozofia antyczna, w przeciwieństwie do literatury, zasadniczo abstrahuje od fenomenu homo viator – w sensie geograficznym. Natomiast Homo Locus i Homo Viator stają się cechami charakterystycznymi dla wewnętrznej natury człowieka, jego degradacji lub samodoskonalenia, zniewolenia przez namiętności lub dążenia do wolności.

Słowa kluczowe: *literatura antyczna, filozofia antyczna, dynamika społeczno-kulturowa, Homo Locus, Homo Viator.*

Homo locus vs. homo viator: Ancient Literary and Philosophical Discourse

Ancient literary reflections reveal the complex interconnection between the human positions of Homo Locus and Homo Viator. The desire to travel, caused by the need to solve certain problems, is balanced by nostalgia for one's homeland and the

desire for a peaceful life in a dream location. The rationalism and skepticism characteristic of the Greeks do not equate empirical movements with actual being, whether mobile or immobile. Instead, ancient literary and philosophical reflections attempt to comprehend the deeper foundations of the dynamics or statics of human life. In our study, ethical and religious reflections on the position of Homo Locus, which contrasts the eternal with the temporary, the essential with the superficial, the stable with the fluid, proved to be more pronounced. Ancient philosophy, unlike literature, in principle abstracts from the phenomenon of Homo Viator – in the geographical sense. Homo Locus and Homo Viator become characteristics of the inner person, their degradation or self-improvement, enslavement to passions or movement towards freedom.

Keywords: *ancient literature, ancient philosophy, socio-cultural dynamics, Homo Locus, Homo Viator.*

Olena Kolesnyk
Professor, Doctor hab. in Cultural Studies
T. H. Shevchenko National University "Chernihiv Colehium",
Chernihiv, Ukraine

THE SYSTEM OF LOCI IN SHAKESPEARE'S PLAYS: THE SACRED AND THE PROFANE

William Shakespeare's plays are multifaceted and can be analysed using different methodological approaches. One of the possible aspects of studying is the symbolical meaning of the system of loci where the events of the plays take place.

First, there are real places that become the settings of the plays. Some of the locations Shakespeare himself knew well, others were more exotic. For example, there was a debate about how familiar the writer was with Italy, namely, whether Venice and Verona were known to him from personal experience or from descriptions. Another textbook example is Bohemia, which in "The Winter's Tale" has a seacoast. This was often given as a proof of Shakespeare, while brilliantly intelligent, being not so perfectly educated. Therefore, it is an argument in favour of the Stratfordians, as Anti-Stratfordians argued that a son of a provincial glover could not have had the extensive education needed for writing the plays.

Other locations are still more distant, and were certainly not known to the author personally, such as Egypt ("Antony and Cleopatra), or the places near Troy in Asia Minor ("Troilus and Cressida"). Finally, there are no-places possibly derived from some real locations but reimagined, such as the island of Prospero in "The Tempest", that is may be loosely based on the Bermuda Islands.

Still, wherever the action takes place, there are some "rules" of the symbolic language. To study them we can use E. Durkheim's

opposition of the *sacred* and the *profane*. It would be also appropriate to make use of some principles of the Structuralism methodology, which involves the use of binary oppositions and the concept of a mediator.

It is well known that Shakespeare wrote for a theatre called the “Globe” the name implying “Earthly Globe” or “World”. He himself repeatedly referred to the world as a theatre, and the theatre as a world, to the point of merging them into a single image, the *Theatrum Mundi*. In particular, Hamlet’s famous monologue simultaneously describes both the structure of the universe and the structure of the theatre itself. Therefore, it is not surprising to find in his plays deep symbolism, extending far beyond psychological and social levels and encompassing the world as the Cosmic whole.

His plays reflect the medieval and Renaissance concept of the “Great Chain of Being”, which connects all material and spiritual phenomena of the universe into a single, hierarchically organized whole. The idea of a vertical hierarchy (minerals – plants – animals – human and society – the Divine world) is present in the philosophy of Aristotle, and further – in Thomism; it also echoes the Neoplatonic idea of the universe as a staircase leading to the utmost perfection. The notion of the Great Chain of Being was explicated in A. Pope’s “An Essay on Man”. E.O. Lovejoy used this concept as the title of his ground-breaking study [Lovejoy 1936].

The mythopoetic Cosmos, characterised by such a symbolic grammar, combined structure and value certainty with morphism and the ability of all things to undergo changes.

Cosmos was opposed by Chaos, the principle of disorderly generation and destruction, the opposite of order, beauty and harmony. Traditional cultures saw Chaos not as a thing of the distant past, but also as an active principle of disorder that threatened the

Universe. Often the essence of the main annual holiday was to let Chaos “pass through” the world without destroying it, and let it go. After that, order could be restored to the world and society.

All Shakespearean plays, no matter, chronicle, tragedy or comedy, begin with a crisis on personal, social, and cosmic levels. The onset of Chaos on the personal level manifests itself as injury or madness, on the social level as a political upheaval and the breakdown of existing relationships, and on the natural level as cataclysms and disasters. Shakespeare frequently addresses all of these themes. His desire to lead the heroes – and the audience – through the chaos of passions, crimes and losses so that they can re-create the world is obvious.

Both oppositions: 1) Cosmos and Chaos, 2) the sacred and the profane, can be seen in the chronotope of the plays.

From the perspective of the mythological tradition, space and time are heterogeneous, constructed by the objects and events. The time and space of Shakespearean plays are multi-layered and full of symbolic meaning. Exact symbolism depends upon the type of the play. In this case, we can roughly divide them into “political” and “private”. Chronicles and tragedies tend to “political”, comedies and romances – to the “private”, but in all cases, it is more of a guideline than a strict classification.

“Political plays” most notably include historical chronicles that are based on the real (albeit reinterpreted) history of Britain (“Richard II”, “Richard III”, “Henry IV”, “Henry VI”, “Henry VIII”), as well as some plays that are not directly based on history but also raise issues of power, such as “Hamlet” and “King Lear”.

As we can see from the settings of his plays, Shakespeare is interested in all of Europe. Above all, he is interested in Britain as a microcosm, a world-island. This image is present in his chronicles,

tragedies and even in some comedies. Worth noting that Shakespeare was one of the first to write not only about “Englishmen” but also about “British men”, for instance, this word appears in “King Lear”.

Studying the plays related to the problems of inheritance or usurpation of the throne, one should turn to the concept of the sacred royal power. The legitimacy of a claimant to power was determined not only his political or military strength, or the breadth of support. One more factor was the mystical power of a monarch as a God-sanctioned ruler. This is clear in the story of Richard II, where the king, overthrown from the throne, tries to comprehend who he is now, as he can’t imagine himself as anything other than a half-mystical carrier of the royal charisma.

Many traditional cultures saw king as a personification of the cosmic order on earth. The well-being and fertility of the country depended on his truthfulness, honour, and courage, which was sometimes termed “Truth of the King”. A ruler’s sin was expected to destroy him, as well as his people and his country. Such a catastrophe could be instant. However, more often it resembled an endless debilitating disease blighting the land and its inhabitants. One of the key concepts the European literary tradition (originating in Celtic mythology) is the Wasteland.

The catastrophe – both cosmic and social – sometimes was presaged by unusual natural (and unnatural) events. Great natural disasters were seen as a sign that the world order was falling apart. Therefore, in Shakespearean political plays we often find descriptions of omens, predicting the possibility of disintegration and coming of Chaos. This is true about “Julius Caesar”, “Hamlet”, “Macbeth”, and “King Lear” – the plays about heavily mythologized historical events. However, omens and portents can be also found in chronicles (the gloomy skies over Bosworth before the decisive battle in “Richard

III”, signs of disaster in “Richard II”), comedies (the worsening weather as a result of family troubles in “Midsummer Night's Dream”). Storms, comets, and ghosts in plays are not so much harbingers of social upheavals as phenomena of the same order, reflecting general discord on some higher Cosmic level.

In Shakespeare's time, the implicit belief in the mystical Truth of the King that saves the country from disasters became outdated. However, the royal power received a different consecration. The idea of the holiness of God-anointed king, standing at the head of the public body, was important for the entire European tradition. From the texts of the plays, it is clear that Shakespeare was quite sceptical about the ideas of the king's sanctity. For example, the ego of Richard II, who at first thinks about himself only in the context of his own exclusivity, gradually comes to the idea that he is a human being much the same as all other people. Still, in Shakespearean plays the king always should come to the idea of universal equality himself.

The mythologized royal power was associated with the capital of a county. In the political plays, the capital is one of the main loci, having the greatest sacred status. It is not only political, administrative, economical, and cultural nexus, but also the mystical Centre of the Earth.

The capital was usually a place where special sacred objects were kept. In the Celtic tradition, there were special coronation stones, used as the instruments of choosing and investing a king. One of them is the famous Stone of Scone, mentioned in Macbeth. In real life, it was taken from Scotland, installed in the English royal throne in 1296, and returned to its place in 1996. The current royal regalia of Britain are kept in the Tower of London, which up to now is associated with the myth of the Supreme Power.

In the geography of the political plays, we often see the opposition of the capital and the hinterland. The province is not profane, but its sacralisation is different, derived not from the royal power, but from the forces of the land, history, ethnic and cultural tradition. In chronicles is important that province should support a king. Notably, the legitimate claimants to the English throne come almost exclusively from the west, using the support of the Welsh, while from the east come only illegal claimants and potential French invaders. This accent is explained by the political situation of the times, the Tudor dynasty being of Welsh origin. At the same time, Shakespeare himself was a “westerner”, as Stratford-upon-Avon is not so far from the border of Wales.

The union of all the four nations inhabiting Britain, and the support of the centre (the king) by all four sides of the country, is clearly visible in “Henry V”. Although the situation here is more complicated, because these representatives of the British state act not on their own land, but on the foreign territory. In his most patriotic play, Shakespeare shows the victory of British arms, achieved by the unity of the ruler and the four nations represented by Henry's four captains. In “Richard II” Shakespeare uses quite contemporary term “our commonwealth”, meaning the unity of all Britons, regardless of ethnicity.

The negative example of all parts of the county working against each other and the Centre we can see in the chronicles, and also, with the greatest degree of generalization and symbolisation – in “King Lear”. This tragedy clearly shows the symbolism of the geography of Britain.

Many mythological systems described the division of the world into four sides and a centre. The centre (the Navel of the Earth) was perceived as the source of energy, the site of the world's continuous

creation, the point of hierophany. Each of the four spatial directions, radiating from it, had its own significance and was associated with a time of day, season, age, occupation, and so on.

Generally, the East and the South were marked positively. The North was primarily negative. Symbolism of the West was ambivalent, combining ideas of death and immortality. More specifically, among the British and Irish Celts, the North was associated with warriors and battles, the East with producers of material goods and prosperity, the South with servants and ferocity, and the West with bearers of spiritual tradition and wisdom [Rees, Rees 1961]. It is quite close to the symbolical map of “King Lear”.

In “King Lear”, the protagonist himself is associated with the Centre, the capital and the king’s court. The paradox of the situation is that it is from the Centre, and at the king’s initiative, that the disintegration of the state begins.

Goneril and the Duke of Albany are associated with the North (Scotland). Regan and the Duke of Cornwall with the south (Cornish peninsula), Gloucester and his sons with the west (city of Gloucester), Kent and Cordelia with the east (county of Kent and France). Shakespeare inherited the north-south axis from the sources of his story (first of all, from Geoffrey of Monmouth’s “*Historia Regum Britanniæ*”). He added the east-west axis, creating a cross-shaped geopolitical diagram of power.

In the beginning of the story, we see an impending confrontation between North and South in the struggle for power. It was resolved by a common threat from the East (Lear and Cordelia). However, both Northern and Southern political centres disintegrated from within and collapsed.

The West-East relationship is more complex. They embody different symbolical principles (“us” and “them”), but their

representatives support the same idea of the royal power, embodied in the person of Lear. The locations of Gloucester and Kent are contrasting as the *profound, national* – and the *borderline, foreign*. This determines both the plot and the characters' psychological and symbolic characteristics, making it impossible to “swap” the Earls of Gloucester and Kent. The East is characterized by moral loyalty to the king, bordering on political treason. Notably, Kent's “near” East is directly linked to the “far” East (Cordelia's France, which is quite ambivalent, as the loving and loyal daughter is leading an intervention into her own motherland). The symbolism of the West suggests ideas of death, resurrection, and eternal life [Kolesnyk 2018].

To the second group of “political” plays belong those where the action transcends the limits of one country only. The foreign policy implies the opposition of “homeland” and “foreign”. In the plays, where the action is centred on Britain, France is often seen as “the other”. In Roman plays, Corioles (“Coriolanus”) or Egypt (“Antony and Cleopatra”) can exemplify “the other land”. Such an opposition of conflicting countries can symbolize different moral codes and civilizational principles, but Shakespeare does not mark any of them as “right” and “wrong”. His view is more complex.

For instance, in “Coriolanus” Rome is a budding superpower, while we know that Corioles are bound to loose. In a way, this knowledge allows us to predict the fate of the protagonist who chose “the wrong side”. Still, it does not automatically mean that the victory of Rome, where mothers like Volumnia raise sons like Coriolanus, is historically justified. Morally ambiguous situation is even more evident in “Troilus and Cressida”. In the opposition of the Achaeans and Trojans, the doomed Trojans generally look more attractive. Partly it is a result of Shakespeare's personal, mostly negative attitude

to war, and partly it is an allusion to common belief that the Britain as a state was created by a Trojan prince Brutus.

In some plays, political confrontation or even war may have prospects for reconciliation. Diplomacy is the most common a way of mediating between oppositions. On level that is more personal, two countries can be represented by human beings. Marriage or a love affair can become means of reconciliation. Typically, “homeland” or “our own”, or even “Western” is represented by the masculine principle, while “strange”, “foreign” or “Eastern” by the feminine. Thus, in “Henry V” the eponymous hero marries French Princess Katharine. A possibility of such a union of countries, civilizations, political principles and even parts of the world was lost in “Antony and Cleopatra”. In this tragedy, typically (and true to history), femininity is also associated with the exotic and luxurious.

“Cymbeline” offers a twist of the theme. Here the reconciliation of opposing countries occurs not thanks to, but in spite of marriage. Only with the death of his evil wife does King Cymbeline ceased to resist the alliance with Rome. However, he first defeated the Roman army and was therefore able to conclude this alliance on his own terms. Only having proven British valour, Cymbeline declares the restoration of the former alliance and vassal relations. The general idea of this play is close to the principle of accumulation: to give maximum authority to the existing political tradition, it was customary to appeal to the entire historical heritage – Celtic, Roman, Anglo-Saxon, etc. This approach has been characteristic of some British authors to this day: all the peoples who came to the British islands after some conflicts joined and contributed their genes and cultural achievements to the creation of the British nation.

Many Shakespearean plays, while featuring political problems, concentrate on the personal affairs. Correspondently, in the

foreground we see not so much political borders of states as “topographical” features, landscape landmarks.

In general, Shakespeare's plays often feature the following locations: the city, the castle, the forest, and the sea. Here we also can see the opposition of “the Self” and “The Other”, but in its “culture versus nature” modification.

The setting of “Hamlet” is the most “unnatural”, as the characters of the play live and die in the claustrophobic castle with its cold stones, musty air, and stifled, hidden passions. It strikingly differs from “King Lear”, with its devastating but cleansing storm over the heath. In “Hamlet”, there is an implicit vertical axis, as the earth is as a place between the unknowable heavens and the frightening depth. The depth is represented by the soil on the underground (graves, the Ghost's voice from below) and water (the river, where Ophelia drowned), both of which are associated with death.

In “King Lear”, the opposition between the castle and the heath symbolizes the contrast of culture and nature. Replacing the city with the ruler's castle is logical, since the story refers to pre-urban British civilisation. The heath is a typically British landscape, but in certain contexts, it can take on the symbolism of the Wasteland as a land, blighted by its ruler's sin. The same harsh opposition of the castle and the heath goes for Macbeth.

Milder nature image is the forest. It is usually opposed not to the feudal castle but to more democratic city. City life is regular, defined by the social relations and statuses, with a great degree of comfort and culture. Forest belongs to the principle of nature, and can be seen as a kind of creative chaos, where characters can change social roles in order to find their true self. It is also the place of healing and peace-making, perhaps, reflecting Shakespeare's own nostalgia. The more or less idyllic forest is present in comedies, such as “The Two

Gentlemen of Verona”, “As You Like It”, “A Midsummer Night's Dream”, “The Merry Wives of Windsor”.

The locus of forest is connected to such important themes as travel, change of status, disguise and travesty. For Shakespeare, the exile is one of the key themes. It appears even in comedies (“The Two Gentlemen of Verona”, “A Midsummer Night's Dream”, “Twelfth Night”), sometimes in combination with slander and usurpation (“As You Like It”). It is also present in “Timon of Athens”, “Cymbeline”, “The Winter's Tale”, and “The Tempest”. While in chronicles the banished character goes abroad but retains something of the original social status, in comedies and tragedies such a person is more likely to leave society and embrace nature. Many of Shakespeare's characters are ready to endure their darkest hour in solitude, refusing company and help. Forest as a place of temporary refuge is typical for comedies. Heath is reserved for tragedies.

In Shakespeare's later plays (romances), nature actively intervenes in human affairs, determining the fates of the characters or allowing them to seize a new possibility. One of such providential forces is the sea. The plot of “Pericles” is defined by its leitmotif of the sea and shipwreck. In “Hamlet” the sea where the prince exchanges fates with Rosencrantz and Guildenstern, also has Chaotic connotations. In “The Tempest”, the storm at sea is the work of Prospero, raising a theme of human control over the forces of nature.

Nature in general, and sea and island in particular, can be associated with the feminine principle. In comedies and romances there is a connection between girls and the sea and lands beyond the sea. In “The Twelfth Night” Viola survives a shipwreck and finds herself in a foreign land. In “The Winter's Tale” Perdita is brought across the sea, far from her homeland. In “The Tempest” Miranda grows up on an island in the middle of the ocean. In “Pericles”

Marina is lost in childhood, and her whole life is at the mercy of the waves. In all this, we can see both the archetypal imagery of “the water maidens” and Christian symbolism of baptism and rebirth.

The sea or the ocean can be opposed to the continent as the wild and uncontrollable element with the chaotic implications. At the same time, the sea is one of the typical Baroque allegories of the unpredictability of life.

The other opposition to sea is not a mainland but an island. This latter can be a locus of a mystery guarded by the sea. This is especially noticeable in “The Tempest” with its charmed island ruled by a magician and inhabited by mystical creatures.

A more realistic version of the island we see in “Othello”. It has two main symbolic aspects. First, it is the location of Cyprus in the Mediterranean Sea, in a frontier zone between two civilizations. It stresses the themes of conflict on the political, civilizational and personal levels. Second, is the theme of power and isolation where island can represent microcosm. Othello has complete power on the limited territory of Cyprus. At the same time, he himself is like an island, alone and different from the people around him, and this isolation is used by Iago. The relatively small territory concentrates passions and this add force to Iago’s intrigue, which might not have worked so successfully in a less claustrophobic atmosphere

The theme of islands brings us once more to the image of Britain as a sea-fortress, as it was called in the mythological tradition. Shakespeare also uses this imagery:

*This royal throne of kings, this scepter’d isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi-paradise,
This fortress built by Nature for herself
Against infection and the hand of war...*

(Richard II, Act II, scene 1)

Therefore, in a way, an island is the world itself, a Cosmos, surrounded by the ocean of Chaos. It is sacred, and all the actions of its inhabitants are important, whether they are meant to support or destroy the microcosm.

Conclusions. In Shakespearean plays, we find a flexible system of symbols. It is defined by the view of the world as a harmonious Cosmos that is always balancing on the verge of Chaos. It is not likely that Shakespeare personally fully believed in this world-image, but it seems that he found it extremely convenient for creating complex fictional worlds. In the political plays the space structure is often defined by the oppositions “the centre vs. the periphery” (home politics), and “our country vs. foreign land” (foreign policy). In the private-life plays, the opposition “culture vs. nature” becomes more prominent. “Culture” is seen as a more common and more comfortable, but less sacred environment. Natural setting often becomes the place of banishment or/and escape from society and its restrictions.

The symbolism of plays is based on mythopoetic archetypal imagery, which is intuitively perceived by recipients and does not become outdated. Generally, Shakespearean symbolic imagery is extremely rich and labile, which allows constant renewal and actualisation in the interpretations of the plays.

REFERENCES

- Lovejoy, A. O. (1936). *The Great Chain of Being*. New York.
Rees, A., Rees, B. (1961). *Celtic heritage: Ancient tradition in Ireland and Wales*. London: Thames and Husdon.
Колесник, Е.С. (2018). «Король Лир»: миф и триллер. Чернівці.

Система місць дії в п'єсах Вільяма Шекспіра: сакральне та профанне
Одним із можливих аспектів дослідження п'єс Вільяма Шекспіра є символічне значення системи місць дії. Для вивчення закономірностей символічної мови можна скористатися протиставленням Е. Дюркгейма – «сакральне» та

«профанне». Конкретний символізм залежить від типу п'єси, які умовно можна розділити на «політичні» та «приватні». У політичних п'єсах просторова структура часто визначається протиставленнями «центр проти периферії» (внутрішня політика) та «наша країна проти чужої землі» (зовнішня політика), причому в обох протиставленнях перша частина має більш сакральні конотації. У п'єсах про приватне життя ми часто зустрічаємо протиставлення «культура vs. природа», де «культура» розглядається як більш звичне та комфортне, але менш сакральне середовище. Природне оточення стає місцем вигнання та/або втечі від суспільства та його обмежень. Загалом, символічна образність Шекспіра є надзвичайно багатого та мінливою, що дозволяє постійне оновлення та актуалізацію в інтерпретаціях п'єс.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, локуси, символи, міфопоетичний Космос, сакральне та профанне.*

System miejsc w sztukach Szekspira: sacrum i profanum

Jednym z możliwych aspektów analizy sztuk Williama Szekspira jest symboliczne znaczenie systemu miejsc. Aby zbadać zasady języka symbolicznego, możemy posłużyć się przeciwstawieniem *sacrum* i *profanum* sformułowanym przez E. Durkheima. Konkretna symbolika zależy od rodzaju sztuki, którą można z grubsza podzielić na „polityczną” i „prywatną”. W sztukach politycznych struktura przestrzeni jest często definiowana przez opozycje „centrum kontra peryferie” (polityka wewnętrzna) oraz „nasz kraj kontra obca ziemia” (polityka zagraniczna), przy czym w obu opozycjach pierwsza część ma bardziej sakralne konotacje. W sztukach dotyczących życia prywatnego często spotykamy opozycję „kultura kontra natura”, gdzie „kultura” jest postrzegana jako środowisko bardziej powszechne i wygodniejsze, ale mniej sakralne. Naturalne otoczenie staje się miejscem wygnania lub/i ucieczki od społeczeństwa i jego ograniczeń. Ogólnie rzecz biorąc, symboliczna symbolika Szekspira jest niezwykle bogata i płynna, co pozwala na ciągłą odnowę i aktualizację w interpretacjach sztuk.

Słowa kluczowe: *William Szekspir, loci, symbole, mitopoetycki Kosmos, sacrum i profanum.*