Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

WYDAWNICTWO UMCS

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XI SECTIO N 2026

ISSN: 2451-0491 • e-ISSN: 2543-9340 • CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/en.2026.11.223-242

Tradycja kulturowa jako źródło wyobraźni. Transformacje miłości romantycznej w twórczości Florence Welch

Cultural Tradition as a Source of Imagination: Transformations of Romantic Love in the Works of Florence Welch

UMCS

Jagoda Jaremek

jagoda.jaremek@wp.pl
https://orcid.org/0009-0004-2926-8278

Mariusz Maciak

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki
ul. Weteranów 18, 20-038 Lublin, Polska
maciakmariusz_1999@o2.pl
https://orcid.org/0009-0004-6661-5347

Abstract. The aim of this article is to explore Florence Welch's songs as a space for constructing a model of existential sensitivity grounded in elements of cultural tradition. Analyses of two selected songs, *Howl* and *St. Jude*, reveal the transformation in the perception of love, an experience framed by the conventions of Romantic imagination and religious symbolism. The theoretical framework draws on scholarship in Romanticism, song studies, cultural and psychological studies, as well as the tools of poetics and literary theory. The analyses are preliminary and necessarily selective in scope. Nevertheless, they demonstrate that unfamiliarity with the relevant cultural codes may prevent readers from fully grasping the meaning of the textual reality.

Keywords: song; tradition; Florence Welch; romanticism; love; religion

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

Abstrakt. Celem artykułu jest próba odczytania wybranych tekstów piosenek Florence Welch jako przestrzeni kreacji modelu wrażliwości egzystencjalnej opartej na elementach tradycji kulturowej. Analizy dwóch zestawionych ze sobą utworów – *Howl* oraz *St. Jude* – odsłaniają zjawisko transformacji postrzegania doświadczenia miłości, której przeżywanie osadzone zostaje w kluczu wyobraźni romantycznej i symboliki religijnej. Bazę teoretyczną analiz stanowi dorobek badań nad romantyzmem, elementy *song studies*, badań kulturowych i psychologicznych, a także instrumentarium poetyki i teorii literatury. Przeprowadzone analizy mają charakter wycinkowego, wstępnego rozpoznania. Ukazują jednak, że nieznajomość kodu kulturowego jest czynnikiem uniemożliwiającym uchwycenie sensu rzeczywistości tekstowej.

Słowa kluczowe: piosenka; tradycja; Florence Welch; romantyzm; miłość; religia

WPROWADZENIE

Definicja piosenki zaproponowana przez Andrzeja Wolańskiego nakazuje traktować tę formę twórczości jako „krótki utwór muzyczny z tekstem słownym do śpiewu, składającym się zazwyczaj ze stałych melodycznie, ale różnych tekstowo zwrotek oraz powtarzającego się refrenu" (Wolański 2000: 176, cyt. za: Tymiakin 2022: 43). W niniejszym opracowaniu szczególną uwagę skoncentrowano na tekstowym komponencie piosenki. Jego struktury znaczeniowe wytwarzane są bowiem na poziomie językowym, czyniąc zeń nie tylko formę komunikatu, lecz także wytwór zanurzony w kulturowej semiosferze[1]. Taki stan rzeczy w połączeniu z lirycznym potencjałem czyni z tekstu piosenki wdzięczny obiekt interpretacji literackiej. Potencjalna liryczność piosenki jako tekstu kultury nie tylko nadaje jej wymiar ekspresyjny, łączony w tradycji strukturalistycznej z estetyczną (poetycką) funkcją wypowiedzi (Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiński 1986: 88–90). Tekstualne ogniwo otwiera również możliwość postrzegania tej formy twórczości jako pola reprodukcji kodów kulturowych i dialogu z tradycją kultury. W takim wymiarze może się zmienić całościowy wizerunek gatunku. Staje się on bowiem formą kulturowej praktyki ekspresji emocjonalnej, nakierowanej na wyrażenie określonej idei[2].

[1] Semiosferę definiujemy jako całościowy mechanizm organizacji kultury, w tym powiązań między jej wytworami. Jak bowiem pisał Jurij Łotman (2017: 94), semiosfera jest formą „kontinuum wypełnionego tworami należącymi do różnych typów i wykazującymi różne poziomy organizacji", w którym fakty kulturowe mogą działać.

[2] W podobnym tonie pisał o piosence Leszek Tymiakin (2022: 307): „Piosenka jako tekst kultury, medium artystycznej ekspresji i narzędzie tworzenia tożsamości indywidualnych/zbiorowych oraz stymulator ludzkich emocji jest – z jednej strony – wyrazistą całostką zbudowaną z pewnych komponentów, z drugiej zaś – będąc tworem autonomicznym – może niekiedy stanowić też część większej całości zorganizowanej wokół określonej idei".

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

Dialog z tradycją kulturową oraz jej wykorzystywanie do charakterystyki kondycji egzystencjalnej człowieka stanowi jedną z kluczowych cech twórczości brytyjskiej piosenkarki, autorki tekstów i poetki Florence Welch, liderki indie-rockowej grupy muzycznej Florence and The Machine[3]. Celem artykułu jest charakterystyka mechanizmów wykorzystywania elementów tradycji kulturowej w wybranych tekstach Welch oraz określenie wpływu wskazanych zabiegów na tekstowy obraz doświadczeń emocjonalnych. Materiał badawczy stanowią teksty dwóch piosenek. Pierwsza z nich to *Howl*, pochodząca z debiutanckiego albumu *Lungs* (2009), a druga to *St. Jude* z trzeciej płyty, zatytułowanej *How Big, How Blue, How Beautiful* (2015)[4].

Cechujące poniższą refleksję ograniczenie perspektywy analitycznej do tekstu piosenek wynika z przekonania, że mechanizm kreacji świata za pomocą odwołań do tradycji kulturowej w przypadku wymienionych utworów prymarnie zachodzi właśnie w przestrzeni tekstu. Wzmocnienie tego zjawiska przez warstwę wizualną i wykonawczą ma charakter wtórny – są to elementy do tekstu dobudowywane. Brak ich obecności nie blokuje możliwości zaistnienia relacji komunikatu artystycznego z tradycją kulturową. Zagadnienia takie jak muzyka, wizualność czy sposób wykonania będą jednak stanowić dodatkowy kontekst, wzbogacający interpretację.

UCZUCIE PROWADZĄCE DO... OBŁĘDU?

Pierwszy z utworów – *Howl* – czerpie z tradycji romantycznej. W utworze tym Welch sięga po temat likantropii[5], przywodzący na myśl dziedzictwo czarnego romantyzmu.

---

[3] Sylwetka artystki i zespołu była w mediach wielokrotnie prezentowana. Biogram Welch można odnaleźć na stronie University of the Arts London (2025). Piosenkarka jest jego honorową członkinią. Biografia zespołu jest zaś w dużej mierze dziełem fanów (zob. np. Florence and The Machine Wiki 2025).

[4] Teksty piosenek przytaczane są w oparciu o tom twórczości Welch *Useless Magic: Lyrics, Poetry, and Sermons* (2020). Zawarte w tekście tłumaczenia przygotowali autorzy artykułu i analiza opiera się na polskim przekładzie, ale kluczowe fragmenty interpretowane są w odniesieniu do wersji oryginalnej, aby zachować istotne napięcia semantyczne i brzmieniowe. Jednoznaczne określenie autorstwa ostatecznej wersji tekstów jest trudne ze względu na specyfikę procesu komponowania i nagrań. Mimo że Welch jest główną autorką tekstów, na ich ostateczny kształt wpływ mogli mieć zarówno członkowie zespołu, jak i producenci. Z tego powodu pełne autorstwo określane jest na podstawie danych zamieszczonych w rubryce *written by*, uwzględnianej w dodawanych do albumów spisach autorów. Rubryka ta wskazuje na osoby uczestniczące w pełnym procesie songwritingu i jako taka ma również znaczenie formalnoprawne.

[5] Przykładami realizacji motywu likantropii w dziewiętnastowiecznej literaturze angielskiej są m.in. *The Wehr-Wolf: A Legend of the Limouscin* Richarda Thomsona, *The Man Wolf*

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

Źródeł owego nurtu, który zaistniał jako składowa panoramy romantyzmu europejskiego na przełomie XVIII i XIX wieku, należy poszukiwać w ekspansji powieści gotyckiej, sięgającej swymi korzeniami do dziedzictwa średniowiecznego. Elementy grozy promowane w powieści gotyckiej stały się składową charakterystyki czarnego romantyzmu, ale – jak zauważa Dorota Dobrzyńska (2020: 38–42) – ograniczanie specyfiki czarnego romantyzmu do estetyki powieści gotyckiej byłoby przesadnym uproszczeniem. Ponadto badaczka podkreśla, że

> czarny romantyzm powstał jako odzwierciedlenie skrajnie pesymistycznego przeświadczenia jego twórców o istnieniu zła w duszy każdej ludzkiej istoty, jak również w świecie, który ją otacza. Człowiek jest więc w takim ujęciu jednostką skłonną do grzechu, szaleństwa, melancholii, autodestrukcji i samounicestwienia, a pierwiastek zła i demonizmu niemal zawsze staje się w nim silniejszy niż dobro. Stąd też typowe dla czarnego romantyzmu jest ukazywanie dwoistego charakteru ludzkiej natury. Chociaż może ona dążyć do perfekcji, tęsknić za dobrem i pięknem, w rzeczywistości jest od nich bardzo daleka. (tamże: 42)

Pesymizm czarnego romantyzmu znajduje odzwierciedlenie również w kreacji świata. Jest on bowiem dla twórców tego nurtu przestrzenią tajemnic bytu, których odkrycie może doprowadzić do zła, burzyć poczucie stabilności, sprowadzać nieszczęście. W budowaniu atmosfery grozy czarny romantyzm często sięga po estetykę gotycyzmu, której symbolem są takie elementy jak: noc, ciemność, niebezpieczne zjawiska przyrodnicze czy odludne miejsca (tamże: 42–43). Trafnie opisuje to zagadnienie Jarosław Ławski:

> *Differentia specifica* świata wyobraźni tak pojętego czarnego romantyzmu okazuje się wszechpanująca czy rozpanoszona noc, która nagle złowrogo zagarnia dominium dnia. Ten dualizm kosmiczny, swoisty manicheizm symboliczny, leży u podstaw całego nurtu. Ujęci w karby moralności, opanowani przez samowiedzę ludzie, żyjący rytmem pór roku lub etosem historycznej chwały, w jednej chwili

---

Leitcha Ritchiego, *Wagner, the Wehr-Wolf* Georga M.W. Reynoldsa oraz *Lycanthropy in London* Dudleya Costello (Hatter 2016: 9). Motyw wilkołactwa nie zajmuje jednak centralnej pozycji w kanonie romantyzmu. Można go raczej osadzić w szerszym kontekście fascynacji figurami hybrydycznymi i kategorią liminalności, która przejawia się w utworach ukazujących podmioty – takie jak wampiry czy postaci o niejednoznacznym statusie ontologicznym – doświadczające destabilizacji tożsamości oraz przekroczenia granic człowieczeństwa. Przykładami są *Wampir* Johna W. Polidoriego, *Christabel* Samuela T. Coleridge'a oraz *Frankenstein* Mary Shelley. Co ciekawe, motyw wilkołactwa obecny jest w polskiej tradycji romantycznej. Tomasz A. Olizarowski wykorzystał go w poemacie *Wilkołak* (zob. Burzka-Janik 2022). Nie był on obcy również literaturze polskiego oświecenia (zob. Kowalewska 2009: 117–155).

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

> ulegają monstrualizacji, przeobrażając się w żądne krwi bestie, likantropiczne stwory. (Ławski 2015: 10)

Właśnie takie elementy obrazowania Welch wykorzystuje w *Howl*. Utwór zaczyna się dość zaskakująco – już w pierwszym wersie podmiot liryczny wskazuje, że jest bestią. Moglibyśmy odczytać określenie „bestia" metaforycznie jako człowieka okrutnego. Dwie pierwsze zwrotki i część refreniczna odsyłają jednak do znaczenia 'niebezpieczne zwierzę'. „Ja" informuje o odczuwaniu potwornych instynktów, które związane są z brutalnością i okaleczeniem. Ujawnia, że mroczne popędy już wcześniej w nim tkwiły, ale to druga osoba je wyzwoliła. Co ciekawe, ze względu na amorficzność języka angielskiego w oryginalnym tekście nie ma form, które zdradzałyby płeć osoby mówiącej w piosence. Fleksyjny charakter polszczyzny sprawia, że przekaz staje się mniej uniwersalny i można odczytywać go dwojako. Z jednej strony podmiot-bestia może być mężczyzną (co będzie zgodne z utrwalonym w kulturze wyobrażeniem wilkołaka), z drugiej zaś kobietą. O słuszności drugiej z opcji decyduje w tym przypadku charakter warstwy wykonawczej[6]. Obraz kobiecego „ja" w wyobrażeniu odbiorców utwierdza bowiem eteryczny i emocjonalny śpiew Welch:

If you could only see the beast you've made of me	Gdybyś tylko mógł/mogła zobaczyć bestię, jaką ze mnie uczyniłeś/aś
I held it in but now it seems you've set it running free	Skrywałem/am ją w sobie, ale teraz wygląda na to, że ją uwolniłeś/aś
Screaming in the dark, I howl when we're apart	Krzyczę w mroku, wyję, gdy jesteśmy osobno
Drag my teeth across your chest to taste your beating heart	Przeciągam zębami po twojej piersi, by poczuć smak twojego bijącego serca
My fingers claw your skin, try to tear my way in	Moje palce drapią twoją skórę, próbują ją rozerwać
You are the moon that breaks the night for which I have to howl	Jesteś księżycem rozpoczynającym noc, dla którego muszę wyć
My fingers claw your skin, try to tear my way in	Moje palce drapią twoją skórę, próbują ją rozerwać
You are the moon that breaks the night for which I have to	Jesteś księżycem rozpoczynającym noc, dla którego muszę
Howl, howl, howl, howl	Wyć, wyć, wyć, wyć

[6] Ze względu na wykonanie utworu przez kobietę wydaje się uzasadnione przypuszczenie, że podmiot ma charakter kobiecy. Brak oficjalnego teledysku uniemożliwia odwołanie się do dodatkowego kontekstu wizualnego, który mógłby podważyć tę interpretację.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

W pierwszych dwóch wersach *Howl*, stanowiących niejako klamrę kompozycyjną tekstu, bohater wyraża przekonanie, że stał się człowiekiem-wilkiem przez bliżej niesprecyzowanego adresata jego wypowiedzi. Wywnioskować możemy, że chodzi o bliską, ukochaną osobę. W jaki sposób mogła się ona przyczynić do wyjątkowego stanu podmiotu? Dziewiętnastowieczne społeczeństwo wyróżniało trzy przyczyny przemiany w wilkołaka. Po pierwsze, przemiana w likantropa mogła wynikać z predyspozycji magicznych i zwierzęcej natury człowieka[7]. Po drugie, mogła wynikać z woli czarownic i czarowników – ofiara czarów przybierała kształt wilkołaka (czasowo lub dożywotnio). Najczęściej było to formą zemsty lub kary za przewinienia. Po trzecie, szczególnie niebezpiecznym wilkołakiem zostawał zbrodniarz, którego potępiona dusza po śmierci[8] miała dalej działać na szkodę ludzi (Pełka 1987: 202–203). Warto dodać, że jeden z prekursorów socjologii na ziemiach polskich, Ludwik Krzywicki, uważał likantropię za społeczno-kulturową interpretację napadów lub chorób psychicznych. Jego zdaniem w dawnych czasach gwałtowne, agresywne zachowanie, a także wzmożona seksualność mogły przyczynić się do uznania kogoś za człowieka-wilka. Gdy wiedza medyczna i psychologiczna nie była wystarczająco rozwinięta, przypięcie komuś łatki człowieka-wilka mogło stanowić wiarygodne wyjaśnienie dla zachowań groźnych, niezrozumiałych i społecznie nieakceptowalnych (Krzywicki 1950: 494, za: Pełka 1987: 203). Czy podmiot liryczny piosenki przybliża przyczynę swojego niezwykłego stanu? Dopiero w dalszej części tekstu wspomina o klątwie. Nie jest to jednak zaklęcie czy też złorzeczenie rzucone przez osobę parającą się magią, wywołała ją bowiem inna siła:

Be careful of the curse that falls on young lovers Starts so soft and sweet and turns them to hunters	Uważaj na klątwę, która spada na młodych kochanków Zaczyna się tak subtelnie i słodko, a zmienia ich w myśliwych

[7] Dla szerszego kontekstu warto dodać, że przemiana mogła być warunkowana temporalnie. Na polskim gruncie istniało przekonanie, że „człowiek potrafiący przemieniać się w wilka mógł niekiedy czynić to w ściśle określony dzień, a więc na świętego Mikołaja (5 grudnia), na Boże Narodzenie, na Trzech Króli, na Wielkanoc, na Boże Ciało, w dzień świętego Jana czy wreszcie na Matkę Boską Jagodną (Nawiedzenie Najświętszej Marii, 2 lipca). Niekiedy jednak przemiana taka mogła nastąpić niezależnie od pory roku, w każdym momencie, w którym tego zapragnął człowiek posiadający tego rodzaju zdolności" (Baranowski 2019: 163).

[8] Mikołaj M. Marcela (2014: 258) pisze, że wilkołaki, wampiry i upiory „łączy z jednej strony powrót do życia po śmierci, z drugiej, chęć zemsty na żyjących – wszystkie one przychodzą, aby ssać krew lub pożerać ciało, a zatem – aby mordować".

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

Miłość postrzegana jest jako fatum, a więc w sposób typowy dla romantyzmu (Piwińska 1997: 546–547). Zakochani po czasie pałają do siebie nienawiścią lub odczuwają potrzebę posiadania i zdobywania drugiej osoby. Uczucie budzi w nich zabójcze instynkty.

Mroczna strona ludzkiej natury zwykle wydobywała się na jaw nocą (Krukowska 2011: 41). W *Howl* Welch sięga po rekwizyt utożsamiany z mrokiem i tajemnicą, wprowadzony już w czasach gotyku – księżyc. Element ten dość jednoznacznie wskazuje, że opisywana bestia jest wilkołakiem. W wierzeniach i przekazach ludowych, a także w kulturze masowej przyjmuje się, że bestie te mają związek z księżycem, który jako medium ma wyzwalać w ludziach przemianę. W kontekście owej przemiany zwykle wspomina się o pełni, ale ta nie pojawia się w utworze. Obecność ziemskiego satelity na niebie miała być czasem, w którym następuje powrót do tego, co pierwotne, realne, burząc porządek symboliczny. Warto dodać, że

> pełni księżyca przypisuje się w kulturze szczególne działanie na kobiety. Przez jej powiązanie, z jednej strony, z cyklem miesiączkowym, a z drugiej, z falami nerwowości i histerii, pełnia sugerowałaby odpowiedni czas dla pojawienia się tego, co kobiece – aspektu, używając terminologii Julii Kristevej, semiotycznego, przedjęzykowego, amorficznego, nieokreślonego i popędowego. (Marcela 2014: 267)

Pełnia podkreśla więź z matką naturą i szaleństwo, które są bliskie likantropom. Obiekt satelitarny łączy się także z wyciem. Tytułowy *howl* stanowi część refreniczną. Fakt użycia wyrazu polisemicznego ma w tym przypadku konsekwencje semantyczne. Odsyła on czytelnika zarówno do zwierzęcego ujadania, jak i do przeraźliwego ludzkiego szlochu.

W piosence uwidacznia się słabość wobec zmysłów i instynktów oraz pragnienie drugiej osoby, budzące skojarzenia z przemocą. Jak piszą Natalia Kućma i Sebastian Lipka (2018: 118), „niezwykłość, potworność, zwierzęcość, dawne cechy różnorakich monstrów, które kiedyś przerażały, dziś widziane są przez pryzmat transhumanistycznego entuzjazmu”[9]. Podmiot odczuwa głód, potrzebę

[9] Pozytywna reinterpretacja jest widoczna np. w postaci Jacoba Blacka z serii *Zmierzch* Stephenie Meyer. Kreacja bohatera spotkała się z ciepłym przyjęciem odbiorców. Amerykańska pisarka nie wykreowała go na krwiożerczego potwora, lecz na sympatycznego i przystojnego młodego mężczyznę, którego cechuje lojalność i troska o bliskich. Jego wilcza natura ujawnia się m.in. w impulsywności, nadludzkiej sile i szybkości, ale nie wpływa na utratę człowieczeństwa. Dodatkowo postać wilkołaka może być postrzegana jako pozytywna i atrakcyjna (przez swoją bezpośredniość, namiętność i energię) w kontraście do powściągliwego emocjonalnie wampira Edwarda Cullena.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

bliskości i czułości, a miłość wyznaje w krwiożerczy, naturalistyczny sposób, daleki od subtelności i niewinności. Romantyczny akt miłosny jest zarówno namiętny, jak i destrukcyjny (Piwińska 1997: 550). Gesty nie jawią się jako sentymentalne czy erotyczne, lecz kanibalistyczne. Serce nie jest tu romantycznym symbolem, tylko życiodajnym organem. Wilkołactwo, a właściwie potworność, jest projekcją fantazji o skrywanym złu (Jarecka 2012: 54), a „lęk przed potworem jest tak naprawdę rodzajem pożądania" (Cohen 2012: 190–191). W przypadku omawianego tekstu pociąg wychodzi od bestii. Drapieżny charakter miłosnych zachowań pojawia się w kolejnych strofach:

Now there's no holding back, I'm ready to attack	Teraz nie ma odwrotu, jestem gotowy/a do ataku
My blood is singing with your voice, I want to pour it out	Moja krew śpiewa twoim głosem, chcę ją przelać
The saints can't help me now, the ropes have been unbound	Święci nie mogą mi teraz pomóc, liny zostały rozwiązane
I hunt for you with bloodied feet across the hallowed ground	Poluję na ciebie z zakrwawionymi stopami po świętej ziemi

W dalszej części utworu pojawia się także drugi wariant strofy:

The fabric of your flesh, pure as a wedding dress	Materiał twojego ciała czysty jak suknia ślubna
Until I wrap myself inside your arms I cannot rest	Dopóki nie oplotą mnie twoje ramiona, nie mogę zaznać spokoju[10]
The saints can't help me now, the ropes have been unbound	Święci nie mogą mi teraz pomóc, liny zostały rozwiązane
I hunt for you with bloodied feet across the hallowed ground	Poluję na ciebie z zakrwawionymi stopami po świętej ziemi

W *Howl* – odmiennie niż w *St. Jude* – podmiot nie zwraca się do świętych o posłannictwo. Uważa swoją sytuację za przesądzoną: jego wewnętrzne zło uwolniło się z krępujących je więzów i wydostało na zewnątrz. Wydaje się, że nie cofnie się przed niczym. Nie jest mu straszne krzywdzenie czy otoczona czcią przestrzeń. Motyw cmentarza podkreśla mistycyzm i nadnaturalność zjawiska (Zielińska 1997: 136–137). Nadawca piosenki swoją sytuację opisuje następująco:

[10] Jeśli uznajemy, że likantropia łączy się z powrotem do życia po śmierci, *rest* można przetłumaczyć jako „spoczynek".

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

Like some child possessed, the beast howls in my veins I want to find you, tear out all of your tenderness	Jak opętane dziecko bestia wyje w moich żyłach Chcę cię znaleźć, wyrwać całą twoją czułość

Podmiot uważa się za osobę szaloną, poddaną działaniom sił obcych oraz porównuje się do dziecka. Za Dominiką Gruntkowską i Oskarem Szwabowskim (2021: 74) można powiedzieć, że „dziecko stanowi niejako paradygmatyczną postać dzikiej wyobraźni zoomorficznej. Staje się jej nosicielem".

A man who's pure of heart and says his prayers by night May still become a wolf when the autumn moon is Bright	Człowiek czystego serca, co modli się nocą Może stać się wilkiem, gdy jesienny księżyc jasno lśni[11]

Obraz dziecka jest o tyle szczególny, że w romantyzmie dziecko było figurą autentyczną, czującą, doświadczającą rozpaczy egzystencjalnej, potrafiącą przekraczać granice poznania. Jako byt z pogranicza znało tajemnice nieznane innym (Kubale 1997: 198–200). W zakończeniu tekstu osoba mówiąca wyraża przekonanie, że każdy posiada mroczną, zwierzęcą stronę. Konstatuje, że człowiek ma w sobie dobro i zło. Jego dualna natura istnieje niezależnie od wartości moralnych czy religijnych. Wilkołactwo jest odsłonięciem zwierzęcej strony przez człowieka.

Likantropię można jednak odczytywać także jako przejaw niestabilnej tożsamości współczesnego człowieka. Marcela (2014) podaje, że likantropia to powrót do formy pierwotnej, regresja do fazy przededypalnej. Człowiek, wyparłszy się natury na rzecz kultury, poprzez przemianę i tym samym ujawnienie skrywanych instynktów i popędów powraca do Lacanowskiego Realnego:

> Obecność wilków (lub przemiana w jednego z nich w postaci wilkołaka) zapowiadałaby zatem kryzys nowoczesnego, stabilnego „ja". W miejsce „jednego",

[11] Dwuwers kilkukrotnie pojawia się w filmie *Wilkołak* (*The Wolf Man*) w reżyserii George'a Waggnera z 1941 roku. Powszechnie uważa się, że wówczas po raz pierwszy w kinematografii pojawił się motyw likantropii. Przemianę człowieka w wilka w czasie pełni spopularyzował jednak sequel nakręcony dwa lata później – *Frankenstein spotyka Człowieka Wilka* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*) w reżyserii Roya W. Neilla. Oba dzieła kultury oparto na scenariuszu autorstwa Courta Siodmaka. Polscy widzowie mogli usłyszeć tłumaczenie cytatu: „Nawet o czystym sercu człowiek odmawiający co wieczór paciorek w wilka się może zmienić, gdy tojad kwitnie i świeci jesienny księżyc".

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

> utożsamienia się z Ojcem (wejścia w porządek symboliczny), pojawia się „wielość" i regres do, mówiąc za Lacanem, Realnego (czy matczynego), a więc do Natury. (tamże: 259)

Wilkołactwo sprawia, że istota doświadczająca przemiany jest zarówno człowiekiem, jak i potworem. Jego zwierzęca forma wydaje się zupełnie obca ludzkiej naturze, lecz jest z nią związana – stanowi tłumioną, wypartą część. Dwoistość człowieka-wilka ukazuje inność, którą w sobie nosi. Przekonanie, że tożsamość człowieka jest spójna, ale rozdarta pomiędzy rozumem a instynktem, stanowi fundament gotycyzmu. Literatura przedromantyczna ukazywała to zjawisko poprzez zjawy, wilkołaki czy wampiry, natomiast romantyzm owo rozdwojenie (wyparte „ja") zamieszczał we wnętrzu bohaterów (Paczkowska 1997: 323).

Analizowany utwór ukazuje emocje i odczucia targające jednostką tkwiącą w skomplikowanej relacji romantycznej. Przedstawia rozdartą duszę miotaną namiętnością i doświadczającą nieszczęśliwej miłości. Nie jest ona figurą absolutnego zła, ale uwidacznia się w niej mroczna natura, która może stanowić zagrożenie dla innych. Dualność i niespełnienie miłosne stanowiły zaś jedne z najważniejszych motywów epoki romantyzmu.

KRAJOBRAZ PO BURZY?

Portretowanie stanu emocjonalnego z wykorzystaniem elementów tradycji romantycznej łączy się w twórczości Welch z wykorzystaniem symboliki religijnej, służącej absolutyzowaniu doświadczeń uczuciowych. Przykład takiego zabiegu można odnaleźć w utworze *St. Jude* z płyty *How Big, How Blue, How Beautiful* (2015).

Przedstawiona w utworze wyjściowa sytuacja może być uznana za typową. Pierwsza strofa tekstu przedstawia stan zawieszenia w relacji międzyludzkiej. Sposób prezentacji struktury zdarzeń przez podmiot liryczny wskazuje na atmosferę napięcia, spowodowaną licznymi nieporozumieniami oraz utratą naturalnej umiejętności kontaktu. Sytuacja ta jest bolesna zarówno dla nadawcy, jak i dla odbiorcy, ale nie potrafią oni z niej wyjść, przez co oboje tracą:

Another conversation with no destination	Kolejna konwersacja, pozbawiona celu
Another battle never won	Kolejna bitwa nigdy niewygrana
And each side is a loser	Każda strona jest przegrana
So who cares who fired the gun?	Więc kogo obchodzi kto strzelał

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

Zaznaczenie wspólnoty porażki może być traktowane jako zjawisko pozytywne – do definitywnej utraty wzajemnego znaczenia nadawcy i adresata prawdopodobnie nie dochodzi.

Problem rozpadającej się relacji prowadzi podmiot liryczny do przyjęcia postawy przeżywania żałoby w związku z odczuwanym rozpadem relacji. Co istotne, sposób jej przeżywania wydaje się aktywny. Nadawca wyraża bowiem przekonanie, że w realiach utraty doniosłość relacji zostanie na nowo odkryta. Z psychologicznego punktu widzenia mamy więc do czynienia z próbą traktowania separacji jako szansy na dostrzeżenie znaczenia jakości utraconej relacji. Decyzja o odejściu należy do podmiotu lirycznego:

And I'm learning, so I'm leaving	I uczę się więc odchodzę
And even though I'm grieving	I choć rozpaczam
I'm trying to find the meaning	Próbuję odnaleźć znaczenie
Letting loss reveal it	Pozwalam stracie, by je ukazała
Letting loss reveal it	Pozwalam stracie, by je ukazała

Na tym etapie tekst może się jawić jako przewidywalne, ekspresyjne sprawozdanie z rozpadu relacji międzyludzkiej oraz próby jej ratowania. Część refreniczna wprowadza jednak opisaną problematykę w przestrzeń symboliki religijnej. Refren przybiera bowiem poetykę modlitwy:

St. Jude	Święty Judo
The patron saint of the lost causes	Patronie spraw przegranych
St. Jude,	Święty Judo,
We were lost before she started	Byliśmy zgubieni zanim ona zaczęła
St. Jude,	Święty Judo,
We lay in bed as she whipped around us	Leżeliśmy w łóżku, gdy ona obracała się wokół nas
St. Jude,	Święty Judo,
Maybe I've always been more comfortable in chaos	Może zawsze wygodniej czułam się w chaosie

Podmiot liryczny kieruje apostrofę do świętego Judy Tadeusza, patrona spraw trudnych i beznadziejnych (Straszewicz 2000: 196). Jest to forma prośby o pomoc w przeżywaniu żałoby po wspomnianej utracie, w którą wpisana jest szczątkowa forma nadziei na odwrócenie negatywnych zdarzeń. Co ważne, tekstowe odwołanie do świętego Judy jest podwójne. Chodzi bowiem nie tylko o postać świętego, lecz także o nazwaną jego imieniem burzę, która nawiedziła

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

Wyspy Brytyjskie pod koniec października 2013 roku[12]. Dzięki temu odniesieniu tekst zyskuje wyjątkowo silne zakorzenienie temporalne. Przytoczony fakt pozwala wysunąć przypuszczenie, że rozpad relacji i związana z nim żałoba, którą przeżywa podmiot liryczny, zbiegły się w czasie ze wspomnianym huraganem.

Pomimo wielopoziomowego charakteru odwołania do figury świętego Judy Tadeusza część refreniczna utrzymuje ton wyraźnie modlitewny. Podmiot liryczny opowiada podczas modlitwy historię swoich problemów, w którą wpleciona zostaje wspomniana anomalia meteorologiczna. Semantyka refrenicznej sekwencji wersów pozwala dostrzec prawdopodobne poczucie winy targające nadawcą wypowiedzi. Słowa podmiotu lirycznego brzmią niemal jak spowiedź. Powtarzane wezwanie do świętego sprawia, że omawiany fragment zyskuje charakter litanijny, co podkreśla znaczenie podjętego w tekście problemu. Odwołanie do tego konkretnego patrona wskazuje, że opisywane wydarzenia są dla nadawcy bardzo trudne, a przy tym niezwykle ważne. Doświadczenie miłości i relacji oraz żałoby związanej z jej stopniowym, acz niekoniecznie definitywnym rozpadem ulega więc w tekście absolutyzacji. Podmiot liryczny nie podważa znaczenia wiary, ale zdaje się szukać w niej ostatecznego oparcia. Wybór adresata modlitwy wskazuje zaś, że przeżywana przez podmiot sytuacja nie jest ostatecznie zamknięta. Fakt ten ma duże znaczenie dla interpretacji tekstu.

W tym ujęciu prezentowane w tekście przeżywanie żałoby może być uznane za niepełne, częściowo zawieszone. Jego definitywność ogranicza wpisana w modlitwę nadzieja. Wymienione uwarunkowania pozwalają przyjąć, że podmiot liryczny przeżywa sytuację utraty niejednoznacznej, w badaniach psychologicznych znaną pod angielskim pojęciem *ambiguous loss*. Jego autorka, Pauline Boss (2016: 270–271), zdefiniowała utratę niejednoznaczną jako typ doświadczenia otwartego: nierozwiązanego, pozbawionego możliwości rzetelnej weryfikacji, a przez to uniemożliwiającego naturalne przeżycie żałoby, wypracowanie rytuałów wsparcia i pogodzenie się ze stratą[13]. Doświadczenie to może zyskiwać wymiar fizyczny lub psychologiczny. Omawiany tekst Welch pozwala przyjąć, że niejednoznaczna utrata rozwijała się stopniowo: od psychicznej („we lay in

[12] Media i klimatolodzy poświęcili burzy St. Jude wiele uwagi (zob. np. Eumetsat 2013; The Guardian 2013).

[13] Jak stwierdziła Katarzyna Bojarska (2014: 859), w obliczu żałoby „aparat psychiczny wykazuje potrzebę pokonywania kryzysu, którym w tym wypadku jest utrata obiektu miłości (zarówno człowieka, jak i idei). Realizuje się ona w performatywnym akcie elegijnym, w którym opłakujący skupia się na cierpieniu i wspominaniu, tym samym odcinając się od świata zewnętrznego. Kolejnym etapem procesu jest rozluźnienie więzi z utraconym obiektem i ostateczne jej zerwanie. Emocje i gesty związane z żałobą to odrętwienie, niepokój, złość, poczucie winy, ulga, smutek, refleksja, stawanie się na powrót sobą, wreszcie pożegnanie. Praca żałoby służy przede wszystkim ponownemu ukonstytuowaniu się podmiotu, zaleczeniu rany".

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

bed as she whipped around us") do fizycznej („letting loss reveal it"). Wpisana w modlitewną apostrofę nadzieja podmiotu lirycznego pośrednio potwierdza ambiwalentny charakter utraty niejednoznacznej. Jej cechą jest bowiem naprzemienne pojawianie się odczuć skrajnych: chęci wyzwolenia oraz poczucia winy z powodu postawy zwątpienia (tamże: 278).

Pomimo litanijnego charakteru nawiązanie do huraganu również jest w refrenie obecne. Co ważne i znaczące, ulega on w modlitewnym monologu personifikacji i postrzegany jest jako kobieta. Ponadto nadawca wyraźnie zaznacza, że burza towarzyszyła relacji już wcześniej, separując nadawcę i odbiorcę. Wydarzenia opisane w tekście jawią się więc jako punkt kulminacyjny szerszego procesu. Spersonifikowana burza zyskuje w tym kontekście również trzecią funkcję. Staje się bowiem pejzażem mentalnym, symbolizującym pogarszający się stan opisywanej relacji międzyludzkiej, symbolicznym odbiciem psychicznej kondycji bohaterów. Takie wykorzystanie motywu przyrody wprowadza analizowany tekst w orbitę topiki nie tylko religijnej, lecz także ściśle romantycznej. W epoce romantyzmu

> kreacja pejzażu w dziele literackim czy w malarstwie zaczęła być traktowana jako swoista forma przekazu – natura jako przedmiot opisu poetyckiego czy wizji plastycznej staje się w takim przypadku adresowanym do czytelnika komunikatem, którego treść wykracza daleko poza jego zawartość czysto opisową. Zarówno sam pejzaż jako całość, jak i jego poszczególne elementy nabierają w takim ujęciu cech symbolicznych i zaczynają funkcjonować jako ważny kod kulturowy. (Lyszczyna 2011: 48)

Dorota Samborska-Kukuć stwierdza:

> W literaturze romantycznej tzw. pejzaż mentalny miał wiele wspólnego ze sferą krajobrazową, zmysłową, przede wszystkim widzialną. Miał różne postaci, m.in. akwatyczną, sylwiczną, arboralną. Smutek wywoływały ruiny, zgliszcza, cmentarze (osjanizm, youngizm), zadumę – miejsca o szczególnym znaczeniu przestrzennym: stepy, pustynie, bezbrzeżne morze. W twórczości Seweryna Goszczyńskiego bohaterowie upodabniali się do miejsc (*Król zamczyska*), w *Zamku kaniowskim* dusza bohatera korespondowała z przestrzenią lasu (…), w *Marii* Antoniego Malczewskiego pejzaż (step jako metafizyczne więzienie) był projekcją duszy narratora, w *Stepach akermańskich* bezkresna, otwarta przestrzeń ewokuje osamotnienie, w którym pogrążony jest pielgrzym. (Samborska-Kukuć 2017: 58–59)

Na zakończenie części refrenicznej warto przyjrzeć się jej ostatniemu wersowi. Podmiot liryczny zadaje w nim pytanie świętemu, które wydaje się ściśle

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

powiązane ze wzmiankowanym już poczuciem winy. Nadawca wyraża w nim wątpliwość co do umiejętności życia w relacji. Jest to w dużej mierze akt zwątpienia we własną naturę. Ze względu na wieloznaczność odniesienia do świętego Judy Tadeusza końcowe pytanie może być również interpretowane jako przypuszczenie, że podmiot jest predestynowany do życia w warunkach chaosu i braku stabilności. Ów chaos może być zarówno chaosem samotności, jak i chaosem rozumianym jako powodowane przez burzę zniszczenie.

Druga część właściwego tekstu przynosi zmianę sytuacji lirycznej. Podmiot początkowo nie zwraca się bowiem do świętego Judy Tadeusza, lecz do osoby, która go opuściła:

And I was on the island	I byłam na wyspie
And you were there too	I ty także tam byłeś
But somehow through the storm	Ale z jakiegoś powodu pośród burzy
I couldn't get to you	Nie mogłam dotrzeć do Ciebie
St. Jude	Święty Judo
Somehow she knew	Z jakiegoś powodu ona wiedziała
And she came to give her blessing	I przybyła by dać swe błogosławieństwo,
While causing devastation	Spowodowała zniszczenie
And I couldn't keep my mouth shut	Nie potrafiłam trzymać języka za zębami,
I just had to mention	Musiałam o tym wspomnieć
Grabbing your attention	Zwrócić twą uwagę

We fragmencie tym po raz kolejny wzmiankowana jest burza, stanowiąca formę pejzażu mentalnego. W tym przypadku staje się ona metaforą piętrzących się między bohaterami nieporozumień, skutkujących pogorszeniem relacji. W trzecim wersie strofy podmiot ponownie zwraca się do świętego Judy. Prawdopodobnie kontynuuje swoją modlitwę, wysuwając przypuszczenie, że spersonifikowana siła natury wiedziała o problemach nadawcy i chciała przybyć mu z pomocą. Przyniosła jednak zniszczenie[14].

[14] Omawiając wskazany fragment, warto zaznaczyć możliwość alternatywnej interpretacji utworu. Jeśli burza St. Jude zostanie potraktowana jako romantyczna metafora miłości, to tekst będzie mówił także o transformacji jej postrzegania w toku doświadczania (co ważne, takie widzenie nie przekreśla roli kontekstu religijnego). Zgodnie z wyobrażeniem podmiotu lirycznego uobecniająca się w postaci burzy miłość miała przynieść błogosławieństwo. Wyobrażenie to zbieżne jest choćby z filozofią Platona, według którego miłość miała być drogą do piękna, do-

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

Satysfakcjonująca interpretacja wskazanego fragmentu po raz kolejny wymaga odwołania do tradycji literackiej, odsłania bowiem zmienność znaczenia przypisywanego siłom natury. Od czasów renesansu aż po moment romantycznego przełomu

> pojawiająca się w przedstawieniach literackich natura była przede wszystkim bliska i przyjazna człowiekowi, najczęściej bowiem były to ogrody, uprawne pola i łąki, niewinnie szemrzące strumyki. Nawet las nie krył w sobie tajemnic, przeciwnie – wśród jego drzew znajdowali bezpieczne schronienie bohaterowie sentymentalnych sielanek, kryjący się tam przed gwarem świata. (Lyszczyna 2011: 49)

Pojmowanie natury jako wspomożycielki wydaje się dla podmiotu lirycznego naturalne. Równocześnie jednak dochodzi w tekście do zderzenia tak pojętych pozytywnych wyobrażeń z negatywnymi skutkami działania sił natury, które przynoszą zniszczenie. Opisywany obraz należy uznać za zgodny z wyobrażeniem romantycznym. Jak pisze Antonina Bartoszewicz (1997: 596), romantycy dostrzegali w naturze „jestestwo żywe, przy tym tajemnicze i potężne jak Bóg". Romantyczna wizja natury podkreśla więc jej nieprzewidywalność, wszechwładność i grozę[15] (Lyszczyna 2011: 49–51).

---

bra i prawdy: „Człowiek dzięki miłości wznosi się ponad jałowy świat pozorów i czyni swe życie sensownym. Owe mistyczne wznoszenie symbolizuje również »mit jaskini« (…). Człowiek bez mocy miłości żyłby w jaskini, pogrążony w banałach, spętany pozorami życia. Miłość natomiast dawałaby mu szansę na wyzwolenie się ze świata cieni, umożliwiałaby zwrot w stronę wyższych wartości, kroczenie w kierunku Dobra, ukrytego pod emblematem przedzierającego się do jaskini światła" (Domagała 2009: 83). Doświadczenie miłości jako intensywnego, sensualnego i niszczycielskiego żywiołu wpisuje się w wyobrażenie typowo romantyczne i jako takie przełamuje antyczny idealizm. Jak pisze Marta Piwińska (1997: 547), „romantyczna miłość (…) powinna być nieszczęśliwa, to znaczy prowadzić do katastrofy, rozstania na wieki, obłędu lub śmierci, ponieważ jest wyrazem buntu przeciw wszelkim dotychczasowym stylom życia ludzkiego". Motyw miłości jako formy szaleństwa i uczucia niszczącego jest w tradycji romantycznej szeroko rozpowszechniony. W romantyzmie angielskim pojawia się koncepcja natury jako siły zdolnej do destrukcji i odnowy, np. „*Ozymandias* [by Percy Bysshe Shelley] and *Ode to a Nightingale* [by John Keats] illustrate the dual Romantic conception of nature as both a force of deconstruction and a medium of transcendence" (Pradiprao 2025: 5). Jako przykład realizacji tego motywu warto jeszcze wymienić powieść poetycką *Giaur* George'a Byrona, *Odę do wiatru zachodniego* Percy'ego Bysshe Shelleya oraz powieść historyczną *Agaj-Han* Zygmunta Krasińskiego.

[15] Wyobrażenia tego rodzaju nie są obce polskiej tradycji romantycznej. Przykład literackiej kreacji natury jako bytu niebezpiecznego, obezwładniającego człowieka, można odnaleźć w twórczości tzw. szkoły ukraińskiej (zob. np. Boruszkowska 2014: 37–53; Makowski 2012: 9–22), której istotnym przedstawicielem był Antoni Malczewski. W powieści poetyckiej *Maria* szkicuje on obraz natury jako przerażającej, przytłaczającej człowieka rytmem dzikiego życia. Jak pisze Małgorzata Więzik (2016: 42), „przyroda wydaje się martwa lub dążąca ku śmierci, jak

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

> Natura w oczach romantyków odzyskała swą autonomię i niezależność – staje przed człowiekiem w całym swym majestacie, potężna i groźna, a jednocześnie piękna, niedająca się ujarzmić i podporządkować. Bo też to nie o ogrody czy pola już chodziło, lecz o owe żywioły gór, morza czy stepów, wobec których potęgi człowiek czuł się bezradny i mały, często doświadczając jednocześnie przeżyć z pogranicza mistyki. (tamże: 52)

Ów mistyczny sposób pojmowania natury reprezentuje podmiot liryczny. Nadawca wypowiedzi wydaje się głęboko przekonany o związku między opisywaną w tekście katastrofą naturalną a własnymi problemami egzystencjalnymi. Problem ten jest częścią skargi wyrażonej w modlitwie do świętego Judy Tadeusza. Podmiot liryczny jest przekonany, że musiał o tym powiedzieć. Takie podejście do prezentowanych problemów może zdradzać potęgujące się w jego umyśle poczucie przerażenia i przeciążenia sytuacją. Wskazany stan ma łagodzić modlitwa. Omawiany tekst kończy się przeanalizowanym już litanijnym refrenem, trzykrotnym wezwaniem do świętego Judy, a także dwukrotnym powtórzeniem mostka („And I'm learning so I'm leaving…"), w którym podmiot liryczny powtórnie wyraża nadzieję na odnalezienie sensu przeżywanej żałoby. Ów mostek stanowi pierścieniową klamrę kompozycyjną (Korwin-Piotrowska 2011: 114) i jako taki może sygnalizować, że wyrażany przez podmiot ból związany z utratą trwa dalej. Kompozycja pośrednio potwierdza więc pojmowanie opisanej w tekście utraty jako niejednoznacznej.

Tekstowy obraz stanu ekspiacji i zawieszenia oraz typowego dla żałoby poczucia psychicznej dezintegracji wzmocniony zostaje przez Welch w warstwie wizualnej i wykonawczej. Ilustrujący piosenkę klip przedstawia bowiem artystkę kroczącą ulicami miasta w sposób przywodzący na myśl rodzaj obłąkania z rozpaczy lub pokutnej pielgrzymki. W tym kontekście istotny jest pojawiający się w filmie motyw kościoła, na progu którego widoczna jest klęcząca kobieta oraz grupa mężczyzn niosących w rękach głazy – prawdopodobnie symbole grzechu. Podkreśleniu atmosfery żałoby służy także teksturowy, brzmieniowo rytmicznie powtarzalny podkład, opatrzony minimalistyczną, filmową melodią, której kluczowym elementem stają się partie rożka angielskiego. Na tle podkładu równie minimalistycznie prezentuje się wokalna ekspresja Welch. Znaczne partie tekstu wykonywane są w formie dopasowanej do rytmu melorecytacji lub szeptu. Chwilowe zwiększenia natężenia głosu (początek drugiej zwrotki) oraz zmiany jego wysokości (sekwencja końcowa) służą podkreśleniu dramaturgii.

---

zresztą wszystko w świecie *Marii*. Jednocześnie jednak cały step tętni życiem – rozumianym czysto biologicznie".

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

ZAKOŃCZENIE

Oba omówione teksty wykorzystują tropy głęboko zakorzenione w tradycji kulturowej, przede wszystkim do absolutyzowania czy też do swoistego totalizowania doświadczeń emocjonalnych konstruowanych bohaterów. Szczególnie istotna wydaje się wspólnota kodu kulturowego, zastosowana w tych utworach. Podobieństwo to nie wyklucza jednak interesujących przesunięć w przestrzeni wartościowania opisywanych emocji. Różnica w tym obrębie unaocznia się właśnie dzięki dialogowi z tradycją kulturową.

Oba teksty traktują przede wszystkim o miłości. Ich stosunek do jej romantycznego ujęcia jest jednak zmienny. O ile podmiot liryczny *Howl* wydaje się mu poddawać i swoim działaniem w pełni aprobować romantyczną gorączkę, o tyle nadawca *St. Jude* dokonuje emocjonalnej wiwisekcji uczuć w toku przeżywanej żałoby. Choć porównanie i ewentualny dialog omawianych utworów należy uznać jedynie za interpretacyjny projekt, zestawienie to pozwala uchwycić ewolucję wartościowania wpisanych w tekst uczuć. Widoczna w *Howl* akceptacja szaleństwa jest biegunowo przeciwna świadomości emocjonalnego wyniszczenia podmiotu widocznego w *St. Jude*. Można więc przyjąć, że podmiot liryczny *St. Jude* przeżył emocje wyrażane w *Howl*. Ich efekt, w połączeniu z szeroko pojętymi problemami relacji, doprowadza go jednak przede wszystkim do rozpaczy. W tekstach unaoczniony zostaje więc obraz ewolucji postaw względem miłości romantycznej: od jej pożądania i zniewolenia przez nią (*Howl*) do przerażenia jej skutkami i poczucia winy (*St. Jude*).

Wskazana różnica nie podważa faktu, że w obu tekstach miłość jawi się jako doświadczenie absolutne, warunkujące postrzeganie rzeczywistości przez bohaterów. Jego znaczenia nie jest w stanie przekreślić nawet cierpienie (wszak żałoba podmiotu lirycznego *St. Jude* łączy się z nadzieją zawartą w modlitwie). Totalizacji tekstowego doświadczenia miłości służą także: (1) ukazanie dekompozycji ludzkiego mechanizmu samokontroli pod jej wpływem (podmiot liryczny *Howl* przypomina wszak bestię); (2) fuzja refleksji na temat miłości z symboliką i praktyką religijną (zabieg ten wytwarza w *St. Jude* specyficzną hierarchię wartości, w której doświadczenie związanej z miłością rozpaczy może łagodzić tylko relacja człowieka ze sferą *sacrum*); (3) typowo romantyczne ubóstwienie sił natury, których kondycja staje się formą przekazu symbolicznego, oddającego stan ducha podmiotu lirycznego. Wszystkie wskazane mechanizmy, tropy i zabiegi udowadniają głębokie zanurzenie omawianej twórczości w dorobku kulturowej tradycji, będącej dla Welch źródłem wyobraźni.

Rozważania podjęte w niniejszym artykule należy zamknąć optymistycznym wnioskiem końcowym. Przykład badanej twórczości pokazuje, jak głęboko

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

współczesna kultura (również popularna) w pozytywnym sensie uzależniona jest od dorobku tradycji kulturowej, która – pomimo nieustannie powtarzających się oskarżeń o nieprzystępność i nieprzystawalność do rzeczywistości – projektuje ludzkie widzenie świata i pomaga ów świat zrozumieć, wciąż podlegając przy tym twórczym przeobrażeniom, które nie muszą równocześnie jej banalizować. Analizowane teksty stanowią egzemplifikację tego, jak ważna w procesie rozumienia i interpretacji jest znajomość kodów kulturowych. Deprecjonując ich znaczenie, człowiek odbiera sobie możliwość wyrażenia i zrozumienia samego siebie. Wytworzenie przestrzeni, w której możliwe będzie przyswojenie tradycji kulturowej (traktowanej nie jako obezwładniający system ograniczeń, lecz wartościowy punkt odniesienia, zaproszenie do refleksji i zawsze otwarta możliwość twórczego ruchu myśli), jest jednym z kluczowych zadań humanistyki, niepodlegających w najmniejszym stopniu tradycyjnie pojętej materialnej ekwiwalencji.

BIBLIOGRAFIA

Baranowski, B. (2019). Wilkołaki. W: *W kręgu upiorów i wilkołaków. Demonologia słowiańska* (s. 160–170). Poznań: Wydawnictwo Replika.

Bartoszewicz, A. (1997). Natura. W: J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (s. 593–598). Wrocław: Ossolineum.

Bojarska, K. (2014). Żałoba. W: M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci* (s. 859–861). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Boruszkowska, I. (2014). Źródła romantycznej fascynacji Ukrainą i zagadnienie szkoły ukraińskiej w romantyzmie polskim (debata o „szkołach poetyckich"). *Rocznik Naukowy Lingwistycznej Szkoły Wyższej w Warszawie*, (4), 37–53.

Boss, P. (2016). The Context and Process of Theory Development: The Story of Ambiguous Loss. *Journal of Family Theory & Review*, 8(3), 269–286. DOI: 10.1111/jftr.12152.

Burzka-Janik, M. (2022). Nocna strona duszy. „Wilkołak" Tomasza Augusta Olizarowskiego – zapomniany poemat. *Bibliotekarz Podlaski*, (3), 201–240.

Cohen, J.J. (2012). Kultura potwor(n)a: siedem tez. *Kultura Popularna. Monstrualność*, (1), 170–197.

Dobrzyńska, D. (2020). *Czarny romantyzm we współczesnej literaturze popularnej*. Warszawa: Instytut Slawistyki PAN.

Domagała, E. (2009). Miłość drogą do Piękna-Dobra-Prawdy, czyli o Platońskiej metafizyce miłości. *Annales UMCS sectio I – Philosophia-Sociologia*, 34, 77–95.

Eumetsat (2013). *Storm St. Jude Batters the UK*, https://user.eumetsat.int/resources/case-studies/storm-st-jude-batters-the-uk (dostęp: 20.11.2025).

Florence and The Machine (2009). *Howl*. Written by Florence Welch and Paul Epworth. Universal Music.

Florence and The Machine (2015). *St. Jude*. Written by Florence Welch and James Ford. Universal Music.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

Florence and The Machine Wiki (2025). https://florenceandthemachine.fandom.com/wiki/Florence_%2B_the_Machine_Wiki (dostęp: 21.11.2025).

Głowiński, M., Okopień-Sławińska, A., Sławiński, J. (1986). *Zarys teorii literatury*. Warszawa: WSiP.

Gruntkowska, D., Szwabowski, O. (2021). Dziecko jako byt pogranicza. Romantyczne ujęcie dziecka w kontekście edukacji. *Filozoficzne Problemy Edukacji*, (4), 57–78.

Hatter, J. (2016). Lycanthropic Landscapes: An EcoGothic Reading of Nineteenth-Century Werewolf Short Stories. *Revenant*, 2, 6–21.

Jarecka, U. (2012). Monstrum nasze codzienne, retoryka nadmiaru w tabloidach. *Kultura Popularna. Monstrualność*, (1), 56–67.

Korwin-Piotrowska, D. (2011). *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*. Kraków: Wydawnictwo UJ.

Kowalewska, D. (2009). *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

Krukowska, H. (2011). *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje.* Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Kubale, A. (1997). Dziecko. W: J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (s. 198–202). Wrocław: Ossolineum.

Kućma, N., Lipka, D.S. (2018). Przemiany przemian – zwierzęce tożsamości człowieka. W: M. Pranke (red.), *Zazwierzęcenie. O zwierzętach w literaturze i kulturze* (s. 107–135). Toruń: Koło Lektury Filologiczno-Filozoficznej UMK.

Lyszczyna, J. (2011). *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.

Ławski, J. (2015). *Bo na tym świecie śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Łotman, J. (2017). O semiosferze. W: B. Żyłko (red.), *Kultura – historia – literatura* (s. 93–113). Gdańsk: Wydawnictwo UG.

Makowski, S. (2012). Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. W: S. Makowski, U. Makowska, M. Nesteruk (red.), *Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie* (s. 9–22). Warszawa: Wydział Polonistyki UW.

Marcela, M.M. (2014). Człowiek-wilk, czyli (niknący) pośrednik. W: D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wieczorkowska, K. Jaglarz (red.), *Wilki i ludzie. Małe kompendium wilkologii* (s. 257–269). Katowice: Grupakulturalna.pl.

Paczkowska, B. (1997). Gotycyzm. W: J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (s. 323–326). Wrocław: Ossolineum.

Pełka, L.J. (1987). *Polska demonologia ludowa*. Warszawa: Iskry.

Piwińska, M. (1997). Miłość. W: J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (s. 546–551). Wrocław: Ossolineum.

Pradiprao, A.S. (2025). The Representation of Nature in English and Romantic Literature: A Comparative Analysis. *International Journal for Multidisciplinary Research*, 7(4), 1–8.

Samborska-Kukuć, D. (2017). Mroczne imaginarium. Z młodopolskich wątków sylwicznych. Stanisław Korab Brzozowski, „Posępny las". W: B. Mazan, K. Badowska (red.), *Liryka Młodej Polski. Interpretacje* (s. 51–67). Łódź: Wydawnictwo UŁ.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 02:35:19

Straszewicz, M. (2000). Juda Tadeusz. W: A. Szostek, B. Migut, E. Giglewicz, A. Bronk, S. Fita, S. Napiórkowski, J. Pałucki, R. Rubinkiewicz (red.), *Encyklopedia katolicka* (t. 8; s. 195–197). Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.

The Guardian (2013). *St. Jude's Storm Hits Britain – in Pictures*, https://www.theguardian.com/uk-news/gallery/2013/oct/28/st-judes-storm-hits-britain-in-pictures (dostęp: 20.11.2025).

Tymiakin, L. (2022). *Teksty piosenek. Perspektywa genologiczna*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

University of the Arts London (2025). *Florence Welch Biography*, https://www.arts.ac.uk/people/honoraries/florence-welch (dostęp: 21.11.2025).

Welch, F. (2020). *Useless Magic: Lyrics, Poetry, and Sermons*. London: Penguin Books.

Więzik, M. (2016). Inność w „Marii" Antoniego Malczewskiego. W: M. Piechota, J. Ryba, M. Janoszka (red.), *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej… Autorzy, dzieła, czytelnicy* (cz. 6; s. 33–57). Katowice: Wydawnictwo UŚ.

Zielińska, M. (1997). Cmentarz. W: J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (s. 136–139). Wrocław: Ossolineum.

UMCS