Zagadnienia Rodzajów Literackich

Les problèmes des genres littéraires
Problems of Literary Genres

Łódzkie Towarzystwo Naukowe
Societas Scientiarum Lodziensis
WYDZIAŁ I SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

Tom LV, zeszyt 1 (109)

Łódź 2012

Łódzkie Towarzystwo Naukowe
Naczelna Redakcja Wydawnictw:
Wanda M. Krajewska, Sławomir Gala, Jan Szymczak, Edward Karasiński

Adres redakcji
Łódzkie Towarzystwo Naukowe
90-505 Łódź, ul, M. Skłodowskiej-Curie 11
tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464
sprzedaż wydawnictw: 42 66 55 448
e-mail: biuro@ltn.lodz.pl http://www.ltn.lodz.pl/

Zamówienia:
Poszczególne numery można zamawiać za zaliczeniem pocztowym w Łódzkim Towarzystwie Naukowym (90-505 Łódź, ul, M. Skłodowskiej-Curie 11) oraz na stronie interenetowej Księgarni ŁTN

Redaktor naczelny/Editor-in-chief:
Jarosław Płuciennik

Redakcja/Editors:
Joanna Jabłkowska, Craig Hamilton

Sekretarze redakcji/Secretary:
Agnieszka Śliz, Michał Wróblewski

Rada Redakcyjna/Advisory Board:
Uszula Aszyk (Warszawa), **Mária Bátorowa** (Bratislava), **Włodzimierz Bolecki** (Warszawa), **Hans Richard Brittnacher** (Berlin), **Grzegorz Gazda** (Łódź), **Margaret H. Freeman** (Heath, MA), **Marja Härmänmaa** (Helsinki), **Bogumiła Kaniewska** (Poznań), **Ewa Kraskowska** (Poznań), **Vladimir Krysinski** (Montréal), **Erwin H. Liebfried** (Giessen), **Anna Łebkowska** (Kraków), **Danuta Opacka-Walasek** (Katowice), **Ivo Pospíšil** (Brno), **Charles Russell** (Newark, NJ), **Mark Sokolyanski** (Odessa-Lübeck), **Dariusz Śnieżko** (Szczecin), **Reuven Tsur** (Jerusalem)

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz Uniwersytetu Łódzkiego
Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe
Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

Nakład 200 egz., wyd. I, wersja drukowana pierwotna

Okładkę zaprojektował: Paweł Więckowiak
Redakcja techniczna: Aleksandra Stangreciak, tel. +48 608 139 681
Druk: „CUK" ul. Sienkiewicza 36, tel. 42 633 46 73;
www.ksero-cuk.com.pl; druk@ksero-cuk.com.pl

Spis treści — Contents

Od redakcji — Editors' Introduction 9

Rozprawy — Articles

Magdalena Bednarek: *To Read* (*a Classic*) *in a Bent Sinister Way. On Stefania Skwarczyńska's Theory in the Context of the Contemporary Genre Studies* 15

Evan Zimroth: *The Limits (if any) of Holocaust Discourse* 33

Hivren Demir-Atay: *Falling Short of Reading*: *Intention and Innovation in the Short Story* 43

David Boucher: *Aux racines du théâtre et du cinéma de l'absurde*: *Witkiewicz, Buñuel et la vision philosophique de Rensi* (*At the Root of the Cinema and of the Theatre of the Absurd: Witkiewicz, Buñuel, and Rensi's philosophical vision*). . . . 59

Anna Chudzińska-Parkosadze: *Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata"* (*Problem of the Literary Genre of the Novel „The Master and the Margerita" by Mikhail Bulgakov*) 81

Ewa Kobyłecka-Piwońska: *Gombrowicz według Piglii, czyli o rewizji argentyńskiego kanonu* (*According to Piglia or the Revision of Argentinian Canon*). 97

Joanna Firaza: *Der zumutbare Gesang: Musik in Ingeborg Bachmanns Hörspiel Zikaden* (*The Singing is Essential: Music in the Radio Broadcast „Die Zikaden" (1954/55) by Ingeborg Bachmann*) 125

Stephen Dewsbury: *Ayi Kwei Armah's Criticism of Post-Colonial Ghana in „The Beautyful Ones Are Not Yet Born"* 143

Наум Л. Лейдерман *Мир как „Мозаичное панно"* (*о поэтике новеллистического цикла*) (*The World as a Mosaic* (*Poetics of the Novelistic Cycle*) 155

Recenzje — Book reviews

Cristina Caracchini: *Cognizione e discorso poetico: a dialogo con Dante, Pessoa, Guillén, Caproni, e Ashbery* (Paola Basile) 175

Thomas Stearns Eliot: *The Waste Land* (Alicja Piechucka) 178

Magdalena Zawisławska: *Metafora w języku nauki. Na przykładzie nauk przyrodniczych* (Agnieszka Śliz) 183

Agnieszka Zgrzywa: *Poeta i baśń. Rzecz o Krzysztofie Kamilu Baczyńskim* (Ewa Rajewska) 189

Peter Englund: *Piękno i smutek wojny. Dwadzieścia niezwykłych losów z czasów światowej pożogi (*Natalia Lemann, Agnieszka Śliz) 194

Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta, red. Małgorzata Mikołajczak (Paweł Rutkiewicz) 200

Nöel Carroll: *Filozofia sztuki masowej* (Michał Wróblewski) 208

Zoltán Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie* (Michał Wróblewski) 212

Maciej Świerkocki, *Echa postmodernizmu. Szkice o współczesnej literaturze anglojęzycznej* (Paweł Rutkiewicz) 218

Anita Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie* (Agata Ciastoń) 224

Materiały do „Słownika rodzajów literackich" — Materials to „The Companion of the literary genres"

Powieść dziennikarska (Izabella Adamczewska) 231

Powieść filologiczna (Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz) 243

Raptularz (Iwona Słomak) 246

Stemmat (Roman Krzywy) 252

Waleta (Roman Krzywy) 255

Książki nadesłane - Book Received 259

Od redakcji

Do rąk Państwa trafia właśnie najnowszy zeszyt „Zagadnień Rodzajów Literackich", który otwiera nowy rozdział w historii naszego pisma. Pozostając wierni założeniom teoretycznym i krytycznym autorstwa Redaktorów Założycieli periodyku, pragniemy jednocześnie sprostać wymogom współczesnego rynku wydawniczego oraz wyjść naprzeciw oczekiwaniom Czytelników i Autorów „Zagadnień Rodzajów Literackich". Zdecydowaliśmy się tym samym na daleko idące zmiany w projekcie okładki, szacie graficznej, jak i zasadach edycji tekstu. Wprowadzone modyfikacje mają na celu z jednej strony uatrakcyjnić wygląd czasopisma, z drugiej dostosować „Zagadnienia" do zmieniających się standardów i wymogów publikacji naukowych. Ufamy, że zaproponowany przez nas przejrzysty układ periodyku, nawiązujący do najlepszych międzynarodowych wzorców akademickich, w połączeniu z gwarantowaną przez recenzentów jakością prezentowanych tekstów spotka się z Państwa aprobatą. Powyższe słowa kierujemy przede wszystkim do naszych Wiernych Czytelnikow, licząc na ich przychylność względem nowej konwencji zapisu oraz typografii.

„Zagadnienia Rodzajów Literackich" w obecnym kształcie aspirują do połączenia najlepszych genologicznych i teoretycznoliterackich tradycji badawczych Uniwersytetu Łódzkiego, od ponad pięćdziesięciu lat budujących wizerunek pisma, z nowoczesną formą wydawnictwa naukowego, którego ambicją jest przedstawianie ciekawych i nowatorskich artykułów (jedną z metod selekcji tekstów jest ich recenzowanie metodą: *double-blind review*). Rada Redakcyjna czasopisma zdaje sobie również sprawę z gwałtownie zmieniającej się przestrzeni dyskursów związanych z badaniami nad literaturą, w tym studiami genologicznymi. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" otwierają się niniejszym na perspektywy badawcze i obszary badań kulturowych, które dotychczas pozostawały poza obrębem programowych zainteresowań pisma. Niezmienny pozostaje za to międzynarodowy charakter periodyku, który na swoich łamach prezentuje teksty nie tylko w języku polskim, ale i w angielskim, niemieckim, francuskim czy rosyjskim. Współpraca z Łódzkim Towarzystwem Naukowym, a także z wieloma polskimi i światowej klasy literaturoznawcami jest przy tym gwarantem wysokiego poziomu publikowanych artykułów.

Zachęcamy do uważnej lektury tego numeru oraz współpracy przy kolejnych zeszytach.

Redakcja

Editors' Introduction

We are pleased to have the opportunity to present our readers the latest issue of „The Problems of Literary Genres" which opens a new chapter in the history of the journal. Remaining faithful to the theoretical and critical propositions of the Founders Editors, we also try to face the demands of contemporary publishing market and meet readers' and contributors' expectations. We have decided for far-reaching changes in the cover and graphic design, as well as in the principles of editing text. On the one hand, these alterations are intended to improve the appearance of the periodical, on the other, they should adjust „The Problems of Literary Genres" to the changing standards and requirements of academic publications. We hope this new transparent arrangement of the journal, referring to the best international scholarly paragons combined with the quality of the articles guaranteed by the external reviewers, meet with your approval. These words are mainly addressed to our regular readers. We rely on your favour on the new layout and typography.

„The Problems of Literary Genres" in its present form aspires to combine the excellent tradition of literary theoretical studies and research at the University of Lodz — constructing the image of the periodical for over fifty years — with the modern form of scholarly papers, which ambition is to offer stimulating and innovative articles (one of the methods in their selection is so called double-blind review). The Editorial Board is also aware of the rapidly changing area of discourses on literature, including literary genres studies. „The Problems of Literary Genres", from now on, opens to the perspectives of the research and areas of cultural studies, which have so far remained outside of the journal's interests. On the other hand, the international profile of the periodical is a basic constant feature, it presents the articles e.g. in Polish, English, German, French and Russian. Our collaboration with many Polish and world-class scholars as well as constant support of the Academic Society of Łódź may guarantee the high quality of reading.

We cordially invite you to the latest issue of „The Problems of Literary Genres" and encourage you to the forthcoming collaboration in making new face of our journal to come.

Rozprawy
Articles

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Magdalena Bednarek
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza*

To Read (a Classic) in a Bent Sinister Way. On Stefania Skwarczyńska's Theory in the Context of the Contemporary Genre Studies

Abstract

The purpose of this article is to present Stefania Skwarczynska's genre theory in order to show its inspirational character for the contemporary genre studies. The scholar's works, predeceasing threads of theories enclosed in works of M. Bakchtin, G. Genette, helped to form the way genres are present in different interpretative methodologies today, for example in architextual readings of texts, tracing of various genre's places within cultural spaces and also of their role as signs of times in which one or another becomes popular or dominating.

literary genre, Skwarczynska, theory of literary genre, theory of literature

* Department of Polish Studies and Philology, Institute of Polish Studies, Faculty of Literary Semiotics, Adam Mickiewicz University in Poznań, 61-701 Poznań, Fredry 10, Poland
e-mail: magbed@amu.edu.pl

Stefania Skwarczyńska's genre theory, which had developed for more than fifty years, embraces all sorts of issues from different literary epochs and is enclosed in the several large volumes. The importance of her studies is confirmed by their inclusion in the most important volumes which constitute the sum of the scholars' contribution to the genre theory in Poland — *Genologia literacka* (1983) and *Polska genologia literacka* (2007). The most prominent scientific journal devoted to the genre studies which was founded by Skwarczyńska — *Zagadnienia Rodzajów i Gatunków Literackich* — has been now published for more than half a century and the recent publication (2006) of *Słownik rodzajów i gatunków literackich* which was edited by Grzegorz Gazda and Słowinia Tynecka-Makowska is also her initiative. No wonder than that Skwarczyńska is considered to be „the greatest representative of the Polish genre studies" (Gajda 1982: 132) and it is impossible to find an article on theory of genres without a reference to her theoretical ideas.

The method of reading Skwarczyńska's works had been for long described by three problem areas: 1) her concept of drama which she clearly removed beyond the borders of literature has been criticized strongly and unanimously (Wysłouch 2004, Abramowska 1976, Ziomek 1980); 2) her criteria for dividing literary genres were also judged unfavorably as inconsequent; 3) moderate realism of her idea of the genres objective existence raised also a series of polemic statements inspired by structuralistic notion of conceptualistic nature of literary genres. Contemporarily, while researchers in the realm of genres struggle against a notion that the object of their studies may be nothing but dead and the crisis of the great narratives raised mistrust towards any attempts of holistic explanations of various phenomena — literary ones included — Skwarczyńska's theory does not raise any particular interest, and any reflection on generic qualities of an utterance reaches rather for approaches which are not founded on structural and hieratic assumptions, e.g. the architextuality theory, familiar similarities, generic groups, as they are more elastic that Skwarczyńska structuralist theory.

This state of things may be considered sad, because although a renaissance of her ideas is neither probable, nor desired, the conscious and scrupulous reading and discussion of her works — quite the contrary. The reason enough is that she co-created the important branch of literary studies. Another purpose however may be even a greater stimulus may be a fact that among all the inconsequencies one can still find notions precursory to the contemporary genre studies and some intriguing ideas — both conceptual as terminological. This paper is an attempt to read Skwarczyńska in an Nabokovesque way — from upper left to downside right — like in the „bend sinister" heraldic pattern. My agenda is to highlight something which is hardly noticeable and still significantly

tearing Skwarczyńska's theory apart. I will try to show how those germs of the separate papers may „blossom"[1] in the context of the modern genre studies. I hope that this strategy will help reinstating the scholar on the contemporary map of the literary theory.

A Background: The Structuralist Concepts of Genre

Skwarczyńska's theoretical concepts developed in the height of the structural studies which without a question made an impact on their shape. Michał Głowiński, a representative of the structural method, defines genre as a „normative conjunction of directives" which is structuralized and de-structuralized in the forthcoming epochs, which remains to constitute „a semantic unit" — which co-creates meanings and drives the interpretation (Głowiński 1983). Also for Skwarczyńska the genre is historically and culturally conditioned structure which is created by precising the ten fields of a communicate[2]. The relations between them and their realization, especially a specification of the sender, the recipient and the sending-receiving situation, differenciate genres. The number of the elements necessary to elaborate on may seem nothing more than a froth formalism and unfounded precisionist claims which arise from the parallel structuralistic theories. However, contemporarily this versatility of genre finds its use in the realm of literary genre studies — mainly in the linguistic genres studies (Witosz 2008a: 314; Gajda 2008: 137; Wilkoń 2004: 16; Wojtak 2008: 314). This enables the scholars to define „for each genre the right meaning of the world presented in it or the chosen schemes within it with a regard for the decisive forms, characters, ways of presentation and depiction, all of those obviously purely structuralistic" (Skwarczyńska 1965: 149).

Thus defined genre proves to be relatively reluctant to any attempts of transformation. Trying to eliminate any field, revalorization or dimunition of its significance is, according to Skwarczyńska, a totally illusory attempt to modify a structure, because „anywhere where the issue of essence of things comes forth, there is no chance of overcoming anything" (Skwarczyńska 1965: 168). At the same time the scholar distinguishes two foundations for generic structure: a program submission to its rules on one hand and a resistance against them on the other, which is seemingly close to Edward Balcerzan's classification. He has distinguished a classicistic, a romantic and an *avant-garde* model (Balcerzan 2007: 260-261). The first group is indeed separated similarly, in the second however Skwarczyńska names works of artists like Rolland, Robbe-Grillet along to Conrad, Tuwim or Żeromski. The examples of transformation are therefore not only *avant-garde* in nature, but they also include the historical forms of the novel (e.g. the Young Poland's novel). That structuralistic and typological (conf. Sawicki) conception reveals here (despite the declared openness of the genre system) its rigity, closeness and hidden normativism.

---

1 On metaphor of „blossoming poems" — conf. 3rd volume of *Wstęp do nauki o literaturze*, Balcerzan 1971, 211.

2 Which are: 1) Sender; 2) Receiver; 3) a relation between the sender and the receiver; 4) Sending situation, receiving situation, sending-receiving situation; 5) Function; 6) Object; 7) Depiction of the object; 8) Material; 9) Presentation and expression; 10) Code (Skwarczyńska 1965: 88-106).

From genre multiconstructivity to architextuality

Reading of Skwarczyńska's third volume of *Wstęp do nauki o literaturze* brings a number of highly interesting notions on how genres have functioned in literature, especially in 19th and 20th century, which bring her conception closer to the architextual approaches that have been gaining interest since the beginning of the 80s. According to them each text refers to different construction rules (generic, stylistic etc.) through various paratexts, implications, explicit notions, but the fact of reference is not equivocal with an approval of an archetext. The connection to that concepts is proven by those of Skwarczyńska'a reflections, which show not only an incredible flexibility of the genre structure, but allow to question the fundamental assumption of her theory: reality of the genre in a generic object. The first train of thought relates to generic syncretism (within genre broader and more specific divisions). While describing the presence of a genre within an individual structure Skwarczyńska notices that usage of a few generic freameworks in a single utterance is a very common phenomenon; what is more — it is possible to neglect a genre designation with preference of superior description within one of the kinds of literature or to rely solely on that kind's frame as a descriptive tool (Skwarczyńska 1965: 178-183).

Multiconstructivity of genre comes to life as a possibility in the romanticism, in the 20th century it is „nearly a program" — that phrase is somewhat reverse to what have been prophesized since the beginning of the former century, namely: the crisis of generic character of literature. The latest fifteen years (in Poland) has been marked by a specific (unconscious) anamnesis of Skwarczyńska's constitutions: the conviction of eventful yet twisted life of genres in literature is more and more popular (one can mention for example Małgorzata Mikołajczak (2000) or Piotr Michałowski (2007) works), which can be seen in far more frequent attempts to trace a presence of various form on concrete works, rather than ascerting its character as a contemporary silva-rerum equivalents. Thus transformed, the object of studies does not imply the death or genre studies; it only brings about a necessity of transformation (Cudak 2007: 32). This caused the dusk of structuralistic paradigm and stimulated the development of studies in architextual connotations, usage of the familiarity concept and of the theory of games. The descriptions of syncretistic phenomena in the contemporary literature as observed and described by Skwarczyńska bears a striking resemblance with tracing the architextual allusions. Above all else, the scholar notices an important difference between the act of combining different forms in romanticism and the same action taken in the 20th century literature; once the purpose was to lose a difference between them, at present, however,

> the thing is (…) most likely to make this structural co-existence of different types expressive and sharp in order not to lose within an individual structure of a literary piece the separate contours of different literary types; this area of creative endeavors becomes clearly displayed as a realm of technique that is under control of an artist through is intellect and will (Skwarczyńska 1965: 180-181).

Once again we find ourselves in some way on a track parallel to the norms of genres that Edward Balcerzan reffered to, what is more important, however, Skwarczyńska attempts to characterize the rules of combining the most different forms. One quickly discovers that it is not only a matter of frame-story technique as the typology of the

generic structures within a work of art proves. Out of many the scholar names the concentring-excentring structure, which is represented by the grand epic forms of Parnicki (combining different types of the novel) and by Słowacki's *Genezis z Ducha*, where one can find, among others, the prayer, the hymn, the autobiography and „not all of the generic structures are completely adjacent, although they do overlap each other within an individual structure of the work and so, structuralisticaly speaking, verses of the hymn partly exist in the structural pattern of the scientific poem" (Skwarczyńska 1965: 198). This shows that generic syncretism, as Skwarczyńska sees it, describes also a segmentation of sorts and allows to place different generic forms thorough a work with a concrete generic backbone or to mix them with other generic parts (covering both construction of the presented world as well as stylistic aspects), which genre identity may be equivocal. Due to that a text of the kind is full of signs of different genres, which are sort of a puzzle for a reader who has to recognize them and put correctly together, sometimes distinguishing a few parallel patterns, sometimes filling in the missing parts with his or her imagination. On the other hand they are also charades in which pieces refer to patterns which are known from elsewhere: „Works of the kind tend on purpose towards multiformity, they tempt just as a puzzle which the responder needs to solve" (Skwarczyńska 1965: 181, distinction — M. B.). It is not far from there to intertextual implications (which are a foundation for studies on genres as seen through categories of architextual relations), which are described by Stanisław Balbus as

> a bundle of the implied, yet structurally relevant information from the text which is a direct function of its immersion in the intertextual space and is uttered explicitly nowhere in the text but possesses some indirect clues in form of signals with an index function, e.i. the textual signals which create (actualize) the intertextual space (Balbus 1993: 141).

The descriptive style differs, however, the vision of genre in reference to literary works is quite similar. a category of game emerges in the process, which is established by the responder's competence and his awareness of genres. The connection with the architextual concepts forces itself onto us even more, when Skwarczyńska mentions, as a particular case of intertextual instrumentation, a technique of calling for a distinctive quality of a genre adjacent to an omission of its structure: „this kind of feature plays a p a r t o f a n a l l u s i o n t o t h e g e n r e" (Skwarczyńska 1965: 198, distinction — M.B.). The scholar, which is worth remembering, is not writing here neither about the actualization of all the generic fields, nor about certain genre's existence in the chosen text. The „characteristic feature" refers to „hermeneutic space, where genres as such paradigms, e.i. as defined and historically stable, do exist, exist simply as reservoir of literary tradition that is potentially available for anybody…" (Balbus 2007: 27).

A problem noticeable in this context is generic instrumentation, which accurateness has been brought up by Dąbrowski (with some attempts to popularize it[3]) and by Balcerzan (Balcerzan 1971: 211). The term means „an author's economy of genre structures within a literary work" (Skwarczyńska 1965: 198) and is parallel to sound

[3] Not too strongly though, if one remembers that the remarks were brought down to the footnotes (Dąbrowski 1974: 262).

instrumentation. It stresses the intentionality of usage of different genre structures and literary types (which would correspond with some depictions of intertextuality, which allows considering only the allusions of which an author was conscious and which he intended to be discovered (conf. Głowiński 1992), their functionality and allows hierarchisation: coordination or domination of one of forms. It would be useful to co-use this term together with genre dominant.

The problem of instrumentation does not form a broad thread in Skwarczyńska's reflections, it is also marked as improvisational. The scholar still marks it as significant and writes about „unique significance of author's technical economy in this aspect for the artistic character of a literary work and for a literary tradition to which the author chooses to join it" (Skwarczyńska 1965: 198-199) and about how neglected this realm of studies is: „a whole sea, which bottom is worth visiting without restricting oneself to analysis of things found on shore" (Skwarczyńska 1965: 199). This kind of exploration, according to Skwarczyńska, opens broad interpretative perspectives, it allows a versatile analysis of a structure of a literary work but also — which corresponds with the postulates of studies on architextual allusions — brings on „birth certificate" of any analyzed genre, creating „historical atmosphere" in which one can find connotations with the forms old and new.

The genre instrumentation can be after Skwarczyńska literally written into the domain of intertextual studies, as the scholar states:

> discovering various generic structures in an individual structure of a literary work is equal to scientific evoking of the specific older works which realized the structures in the most fulfilling and interesting way. In this way one can see a new pattern of scholarly identification, identification of a new aspect of literary tradition to which the studied work does belong to (Skwarczyńska 1965: 200, distinctions — M.B.).

Perspective of the cultural theory of genre

The term of *genre* instrumentation allows to lead any work out of the textual world into the historical and cultural realms (Skwarczyńska 1965: 199-200) — and a horizon of studies thus drawn opens a prespective to cultural studies, more and more popular in the context of the genre studies, as they help to develop a reflecton on social and cultural impact on shaping of genres and their influence on social and cultural context. Discussing the birth of genres and their types, Skwarczyńska points at various, historically determined factors: technical inventions (like print which made press possible and therefore stimulated the birth of press genres), self-awareness of social classes, political situation, community ways of conduct, national awareness, scientific and philosophical concepts with their methodologies, the religious system and beliefs (Skwarczyńska 1965: 233-246)[4]. Certainly, one can look at this piece of Skwarczyńska's theory as at nothing more than reactivation of genetism, but other fragments of her works devoted to the cultural background of the genres do not allow to do so. The scholar does not simply

[4] The list had been created not without the influence of marxist thought, however, this does not diminishes its significance.

reduce the historical context to the role of a source; she claims that „the condicionars are enormously complicated, being a sign of multiple factors bearing different meanings and varied dynamics" (Skwarczyńska 1965: 224). Although Skwarczyńska does not show it, it is possible that she means by that nothing less than heterogeneity of genres. The historical and cultural factors mentioned above intercross which each other but also with further aspects like existential genesis (to be analyzed), literary one, and the influence of other arts on the birth of forms.

The scholar is far from the notion, which is fundamental for genetism, that the explanation of a phenomena can be reduced to pointing at its origin — the usage of both synchronic and diachronic approach proves this. To some extent the instrumentation of genres encloses within those bounds, as well as areopaguses of genres — e.i. the constellations of forms which dominate in a period of time and allow to characterize the poetics and outlook on life of an epoch or a trend (Skwarczyńska 1965: 219-222) — once more than a genre is valued by its usefulness as an interpretative category[5].

Skwarczyńska also presents a problem of genre's expansion in the social and cultural space. Therefore she undertakes such themes as „promotion" and „degradation" of forms within a cultural realm. Both of these phenomena she recognizes not as a sign of change of status of a certain social class with which a genre is associated with, but as a result of a search for patterns which are possible to be „transfered" and become a source of authenticity and national values or of novelty which could stop the artistic literature from degenerating. That part of Skwarczyńska's reflection is the one where the influence of Marxist thought is most visible, which is seen in the highly involved in evaluating of genres, still, it is hard to quarrel with statements on romanticists' „takeover" of the ballad from the folk art or classicists doing that with the fable[6].

According to Skwarczyńska, the genres do not move strictly within one social structure, they also intercross between literatures of a certain cultural group or between different cultures. The first of the mentioned migrations establishes bonds, builds integrity; the other however makes one conscious of the enormous differences, which embrace concepts of the genre as a whole, esthetics, philosophical systems, social institutions of religious nature, all kinds of social conduct which constitute a context for literature. It is no wonder than that genres which were adopted in another culture are unrecognizable for the original users of the form[7]. a genre becomes than a kind of lens which focuses all the features which are essential for a culture — and from this point it is not far to

[5] Many aspects of Skwarczyńska genre's theory is possibile to be treated within the interpretative categories, as Dąbrowski observed (1974: 133, 223). Such usage of the genre (as an interpretative category seems nowadays more and more efective (Ziomek 1980: 122).

[6] Skwarczyńska is far from the extremes: she notices the undivided reign of the novel both in the bourgeois society as well as in the countries of the Soviets' regime — only in the footnote does she remind Goodman's statement that the novel, rising together with the middle class does not truly expresses its consciousness (Skwarczyńska 1965: 303).

[7] Skwarczyńska as an example proposes haiku, which has been confirmed since than by the most recent Polish studies of this genre's presence in Polish literature (conf. Śniecikowska 2007, Michałowski 1999).

a conclusion that a genre may serve as a key to a culture, which has been proposed by Gajda or Roma Sendyka (Gajda: 130-139; Sendyka; see Dobrzyńska 2008: 95; Witosz 2004: 46, Ziomek: 122)[8].

The acpect of the life of genres which has been discussed here, although rooted in the genetic approach, points the arrows much further and higher: it enables to treat generic categories as a point of departure for two-directory studies on the line text-culture. On the one hand it makes possible to study how the changing forms of social life, dominating outlooks on life, inventions, scientific ideas etc. influence genres. On the other hand it lets to pose questions like to what extent the promotion of forms originating in folk art or in the middle class was an *avant-garde* of social change, to what extent it was bringing a reevaluation of values, or has the „import" of genres (e.g. the Japanese ones) influenced any additional interest in the eastern philosophy.

In this way we come close to a cultural orientation which has been characterized by Sendyka in her studies on genre:

> The role of genre in civilizational perspective has been becoming the object of generic studies: its role in creating social phenomena, the process of its conventionalization, the role of institutions in promoting and creation, defining a genre, establishing its canon, genres' dependence from cultural phenomena, the role of genres in the process of strengthening of the most dominative social tendencies, but also genre's function in its socio-historical aspect (…) which can be more broadly described as the role of genre in shaping the context of its manifestation (Sendyka 2006: 274-275).

For Skwarczyńska, the problems presented in the few former paragraphs do not exhaust the capacity of genre studies, they form one of its aspects, still, in reference to other structuralistic works the revalorization of historical and cultural contexts is worth noticing. The category of counter-genre, suggested before, opens further interesting perspectives, convergent with Grzegorz Grochowski's idea of semantics of generic forms, which the author characterizes thus:

> A genre functions within different semantic entanglements, moving through cultural hierarchies and adapting its form to subsequent usages, which makes it a whole which is changeable, susceptible to a context. The scope of its meanings is not predefined by some aprioric rules, but weights on a custom, shaped within certain social and cultural framework (Grochowski 2004: 342, distinctions: M. B.).

Genres, according to Skwarczyńska, bring a certain theory of reality (which is coherent with the contemporary theories of axiology present in a genre (Ziomek 1980: 122; Ostaszewska 2008: 24), which is susceptible (though to a different degree each time) to the author's transformations. a chance to overcome the vision of the world encrypted in a genre is a consciousness of its conventionality, which serves as a field of communication with the reader beyond the meanings implicated by the form. The final option — at first marginalized by Skwarczyńska — is a counter-genre as a conscious and demonstrative

[8] Skwarczyńska keeps the europocentric perspective — printing about „our" and „their" genres — although sometimes she makes oattempts to overcome it, eg. by noticing the stanegeness of genres' criteria for the Europeans and vice versa.

overcoming of ideological (conditioned historically and culturally) restrictions of a genre: „it crystallizes when an attacked ideological meaning of a genre forms a trait which characterizes its structure, relatively, when the contemporary sense of the genre attributed to it this kind of trait" (Skwarczyńska 1965: 258). The formal elements in this case must remain unchanged, to make the genre recognizable. That means it becomes divided into the form and the meaning which is given to it, often so obvious that invisible as long as it is a unseparable part of genre. It is a „counter-gesture", as Skwarczyńska names it, which enables one to notice it. The counter-genre is an expressive interpretation of a meaning carried within the genre, a critique, a reevaluation, a correction or a polemic with it. As an examples one can point (for example) at burelsques but also at the Christian transformations of antique models. „Counter-gesture" may also be an adaptation of a foreign genre, strange with respect to its cultural origin (Skwarczyńska 1965: 258-261). This phenomena describes transformations with most varied impact.

In relation to linguistic genre studies

Looking on the present scholarship on genres in Poland one must state that the most surprising is Skwarczyńska's reflection on the theory of genres and their functional character faint presence in the linguistic genre studies, for which that fundamental part of the scholar's studies should be especially important. This branch of linguistic studies rises from an assumption that any utterance can be embraced within a chosen genre frame and that is necessary to understand the rules of genres for effective communication. Skwarczyńska's interest in genres does in fact foreshadows that theory which should not be surprising as in the thirties it begins with studies in non-literary forms — on which more systematic scholarship began in the nineties of the 20th century and the very first studies on the subject (J. Trzynadlowski on press genres, P. Stasiński on column-writing (1982) or Cz. Niedzielski on reportage (1966)) are at least three decades younger than Skwarczyńska's work in the field.

Próba teorii rozmowy (*An Attempt on the Theory of Conversation* 1932) and *Teoria listu* (*The Theory of Letter*, 1937) are devoted to formal and historical characteristic of the two genres. In both of the studies the scholar underlines that she understands conversation and letter precisely as genres (as they join specific formal elements with the thematic ones) (Skwarczyńska 1937: 37-38; Skwarczyńska 1932: 11). The very two articles already introduce the crucial and the most novel element in Skwarczyńska's theory: embracing with the genre studies also the non-literary forms, and although it is Bakhtin's thought \ (conf. Głowiński 2008: 155) which led to emergence of linguistic genre studies, it is worth remembering that Skwarczyńska is an author of a parallel project, parallel not only in this aspect[9].

These first studies already consider the role of genres of everyday in shaping of literary forms. Conversation is a source for dialogue, monologue, soliloquium or letter. Letter on the other hand served as an inspiration for the forms like the pastoral letter, the poetical letter, the open letter etc. In *Teoria listu* one can also notice the differentiation of

[9] The framework for Bakhtin's theory of genres can be found in the book *Marxism and the philosophy of language* from 1929, the book which has been attributed to V. N. Voloshinov, the key study Speech genres was written in the 50s and it fragments were published in 1878 (Bakhtin 1986: 554).

relations between everyday forms and literature; the first is evolution: „letters sprung out from life, only secondarily becoming literature" (Skwarczyńska 1937: 352), the second consists in borrowing of some elements of letter's structure by some literary genres (e.g. novel), which contemporarily, after Głowiński, we could name a formal mimetism (conf. Głowiński 1973).

In her succesive studies Skwarczyńska had developed her conception and, most likely under the influence of Andre Jolles's theory (*Einfache Formen*, Halle 1929) the terms „primitive forms" and „secondary ones" (Skwarczyńska 1932: 4) did she substituted with „simple and developed forms" (Skwarczyńska 1965: 228-229). The first ones, described as „taken from life" and depicting everyday communication processes in the most varied private and official situations in different historic moments may bring life to complicated forms which would be genres' originating form the everyday:

> structures of utterances which are common in our everyday life — in most various environs — in favorable situations „get promoted" to become literary genres […]. This circumstance which is connected with a function is not without consequence for a genre's structure. One should speak here the stronger precision in defining its elements, its enrichment with new components on all the structural fields (Skwarczyńska 1965: 227).

One sees clearly the similarity with Bakhtin's proposal, which paved the way for linguistic genre studies. The Russian scholar names the simple genres (primary) and secondary (composed), the last ones

> arise in more complex and comparatively highly devolped and organized cultural communctaion (primarily written) that is artistic, scientific, sociopolitical, and so on. During the process of their formation, they absorb and digest various primary (simple) genres that have taken form in inmediated speech communion (Bakhtin 1986: 62).

Differently to the Russian scholar, Skwarczyńska seems to identify the borderlines between simple and non-literary genres and between the developed and the literary ones. In the first group one finds forms of different complexity — the conversation, the letter but also the relation. Therefore not all of the simple genres are really simple (especially if we confront them with the forms which the contemporary linguistic genre scholars consider to be genres e.g. the retort, the question[10]).

Skwarczyńska mentions also the differentiation of problems connected with genres' genesis from the everyday; she draws attention to the fact that the same simple genre can in different historical moments and in different cultures give birth to various complex forms — which brings to life the related genres and corresponds with the contemporary depiction of genericity using Wittgenstein's category of familiar similarity (conf. Witosz 2005: 58-61) or multi-typicity (conf. Sawicki).

---

[10] Considering the illucotionary acts as genres originates in Bakhtin; to that S. Wysłouch and B. Witosz strongly opposed, but for the second of the scholars the opposition did not mean rejection of the conception as a whole, it only stressed the necessity of distinguishing those forms as separate (conf. Wysłouch 2007: 293-298; Witosz 2005: 125).

Skwarczyńska abandons the differentiation she had previously proposed, namely the one between the evolution of forms (from non-literary to literary ones) and the borrowing, she takes up the reflection about the reasons for which the literature reaches to reservoir of the forms of the everyday:

> the literature reaches for those genres when, with new epoch emerging, it wishes to express its newest essence, when it seeks renewal by coming close to life […]; arguments for such hypothesis would be Dafoe's work, representative for the early period of English capitalism, works of the early romantics who, in the name of the awaken national ideas, reached for structural forms of the folk art. On the other hand it seems that some kind of retardation of introducing complex structures to the tempo of changes in social consciousness somehow diminishes the process of social need for literature as such, brings a kind of niche on the reading market… (Skwarczyńska 1965: 233).

This conclusion is astonishingly close to Teresa Dobrzyńska's remark (from nearly fifty years later study) on inter-style genre borrowings:

> in watershed moments of social life one can observe calls for change of forms of communication and expression. Literature, being a sensitive barometer of such changes, discloses those pursues among others through rapid and massive shifts in its generic field (Dobrzyńska 2008: 100).

The conception of the simple and complex genres is however becoming complicated when one considers the term of communicative form, described as „a function of an utterance, its essence being shaped specifically *ad usum* of the function together with linguistic material specifically organized for that function's utterance needs" (Skwarczyńska 1954: 317). This category embraces the forms most popular in literature: the story, the description, the dialogue, the monologue but also the letter (Skwarczyńska 1954: 317). It is surprising if one notices that in a later article from 1972 titled *Wokół teorii listu* (*Paradoksy*) [*Around the theory of the letter* (*Paradoxes*), Skwarczyńska 1975b], just as in the study from the thirties, the letter is a genre once again. This kind of inconsequence make Witosz and Dąbrowski to identify both phenomena as the same thing. But for Witosz it is obvious that the simple genres are being considered there (Witosz 2005, 120-121)[11], while Dąbrowski speaks clearly about „communicative forms", which however are sometimes treated as genres (Dąbrowski 1976: 76). An attentive reading of the third volume of *Wstęp do nauki o literaturze* proves however that Skwarczyńska had confined the distribution of terms „simple genre", „arche-form", „complex genre": „they need to be considered as terms created *ad hoc* for the usage during the studies on life of literary genres and valid only within this realm. There is no place for them when talking about systematic arrangement of generic structures" (Skwarczyńska 1965: 229). What is more, the („communication forms" are not automatic, they cannot be as they do not specify all

[11] Although Witosz believes the story and the description to be genres, still the term of communicative form used in reference to the two within a narrative work does not lose its significance due to its usefulnes and tradition.

ten fields of statement and genre (Skwarczyńska 1954: 317). For the synchronic studies one should therefore use the category of „communicative form", for the diachronic studies — the terms of „simple and complex genres".

The relation between the forms discussed has evolved alongside to Skwarczyńska's genre theory. In the beginning the scholar wanted to include the literature of everyday, in the later works described as „utilitarian literature", into literature as a whole (Skwarczyńska 1931 i 1975: 182), basing on an assumption that it possesses, just as „pure" literature an esthetic value: „We are satisfied esthetically by this object of practical value, the object which because of its practicality presents a purposeful, logical structure being coherent with its function, responsive to a postulate *adaequatio rei et appetitus*" (Skwarczyńska 1931: 12).

The third volume of *Wstęp do nauki o literaturze* presents a totally different perspective. Instead of finding excuses for calling useful forms literature, Skwarczyńska introduces literature as a specific type of linguistic utterances. This depiction is once again convergent with the fundamental assumption of the linguistic genre studies, according to which genericity is a quality of all texts. Skwarczyńska defines a statement (which is a form organized in relation to ten elements) with far greater precision that it is done with a term of text in the contemporary linguistics, which meanings fit between an oral transmission of defined structure and a communicative event (see Ostaszewska: 17). For the scholar it makes forms like charm and monologue disputable, because, according to Skwarczyńska, they lack the recipient.

Still, the communicative approach to problems of genres leads Skwarczyńska, similarly as the scholars that had and have followed Bakhtin, to a conviction that all utterances belong to some genre (Skwarczyńska 1965: 72-73, see Bakhtin 1986: 374). Equality of different forms of communications does not mean that they lose their separateness. Witosz states that „literary genres distinguish themselves from other forms of utterance with an unique pile-up of inter-genre relations" (Witosz 2005: 1970). For Skwarczyńska this relation is more formal. On the one hand there are forms which work on a short distance (so called practical ones) and the ones that take their time to collect their toll (humanistic forms in their broadest aspect) (Skwarczyńska 1965: 100-101) — this division to a great extent covers the former between the genres of the everyday and the ones of the „pure" literature. On the other hand however, the broadly taken humanistic forms covers also scientific or philosophical studies etc. and the short distance ones would include for example satire or panegyric. For Skwarczyńska it is more important to distinguish between the spoken and the written forms, as each of the groups use different material. The first ones use not only language but also mimics, gestures, posture etc. so they have to be included into transitory forms, close to theatrical art. An important thing is that Skwarczyńska notices differences within the group, as she names oral art (the fable, the saga, the ballad) but also the sermon or the conversation. The divisions into humanistic and practical and into spoken and written intercross themselves (as, for example, among the written ones one has to put legend and novel into separate groups) creating a four-elements scheme (Skwarczyńska 1965: 109-111).

Above those stays the most privileged distinction into separate kinds of literature[12]. It is done on the basis of utterances' functions and even to a lesser extent does it converge with already traditional division into utilitarian and literary forms; the scholar names 1) didactic-moralistic type (in which the educational and didactic function dominates); 2) epic type (where the main aim is to inform and present); 3) entertainment and self-referential type (the corresponding function dominates here); 4) lyrical type (with expressive-impressive function on the lead). The inconsequences of this classification has been broadly discussed and named more than once, it has been said that the functions are incommensurable and that they can join. It seems however that although this division has little classification value, it is adequate when describing a text — namely as an interpretative category (on literary types as interpretative categories conf. Wysłouch 2003], because it allows to show its complexity, and various intentions behind the text[13].

Skwarczyńska's division into kinds of literature, excentric in reference to generic tradition and contemporary structural studies, today no longer seems so strange, especially when confronted with the classification of genres that rises from Austin's theory of speech acts which distinguishes forms made to act, to inform and to give pleasure (Witosz 1997: 42). The criterion of functionality has been particularly effective: Wierzbicka bases her description of genre on intentions of a subject, for many others (conf. Wojtak; Witosz 2005; Wilkoń; Gajda; Ostaszewska 2008: 30-31) it is one of many important criteria.

***

In 1974 the most penetrating and clear-sighted scholar ever to study Skwarczyńska's theory wrote: „the real criticism and revalorization of this theory, the true polemics and affirmation may be only the future fact of genre studies' development" (13). And indeed, this forgotten, presented only as historical and — what is worse — eccentric theory, read today proves to be, which i have tried to show, precursory to at least some of traits within the contemporary genre studies. As Dąbrowski states, Skwarczyńska's theory rests on two contradictory tendencies: unification — a search for total, comprehensive and coherent conception embracing all the genres; and separation — noticing and reevaluating of literary, linguistic phenomena and particular, special methodologies, which made coming close to texts possible, but acted as saboteurs the unifying attempt (conf. Dabrowski 1970: 311). This is where both frailty of the theory has its source (its obvious lack of coherence, inconsequence…) — but also its inspiring power: „It leads to self-destruction of the theory as it was and to realization of the necessity of creating it anew. And to that one should perhaps attribute with an intimate bondage that ability to create a precursory cooperation of various research impulses…" (Dąbrowski 1970: 311). The reading proposed above, a backward reading, leads mainly through the strange traits, next to the elements that bring turbar, only to show how creative that ferment has been and may still be.

[12] Named „literary" with a reservation that it is a conventional epiteth and not a true name for things (Skwarczyńska 1965: 72).

[13] Utilitarity of the perspective is easily noticeable in Skwarczyńska's analysis (conf. for example Skwarczyńska 1970, Skwarczyńska 1975a).

Bibliography

Abramowska Janina (1976), *Literatura — dramat — teatr*, in: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t.1. *Dramat — teatr*, ed. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Bakhtin Michail M. (1986), *Speech Genres and Other Essays*, ed. C. Emerson, M. Holquist, transl. V.W. McGee, Austin.

Balbus Stanisław (1993), *Między stylami*, Universitas, Kraków.

Balbus Stanisław (2000), *Zagłada gatunków*, in: *Genologia dzisiaj*, ed. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo IBL, Warszawa.

Balcerzan Edward (2007), *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia,* in: *Polska genologia literacka*, ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Balcerzan Edward (1987), *Humanistyczna teoria rodzaju*, in: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, PIW, Warszawa.

Cudak Romuald (2007), *Rzut oka na polską genologię literacką*, in: *Polska genologia literacka,* Ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Dąbrowski Stanisław (1974), *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej. (Próba analizy i krytyki)*, Gdańsk.

Dobrzyńska Teresa (2006), *Genologia zintegrowana*, „Teksty Drugie" no. 6.

Dobrzyńska Teresa (2008), *Międzystylowe pożyczki gatunkowe jako źródło odnowy poetyki w czasach przełomu*, in: *Polska genologia lingwistyczna*, ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Gajda Stanisław (2008), *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*, in: *Polska genologia lingwistyczna*, ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Gajda Stanisław (1982), Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym, PWN, Warszawa.

Głowiński Michał (1983), *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, in: *Genologia polska. Wybór tekstów*, ed. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, PWN, Warszawa.

Głowiński Michał (1973), *O powieści w pierwszej osobie.* in: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa.

Głowiński Michał (1992), *O intertekstualności*, in: *Poetyka i okolice*, PWN, Warszawa.

Głowiński Michał (2008), *Poetyka wobec tekstów nieliterackich*, in: *Polska genologia lingwistyczna*, ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Grochowski Grzegorz (2004), *Narracja, gatunek, znaczenie*, in: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, ed. Z. Mitosek, Universitas, Kraków.

Michałowski Piotr (1999), *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin.

Michałowski Piotr (2007), *Gatunki i konwencje w poezji*, in: *Polska genologia literacka,* ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Mikołajczak Małgorzata (2000), *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł*, Universitas, Kraków.

Nycz Ryszard (2000), *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, in: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków.

Ostaszewska Danuta (2008), *Genologia lingwistyczna jako subdyscyplina współczesnego językoznawstwa*, in: *Polska genologia lingwistyczna*, ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Sawicki Stefan (1981), *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?*, in: *Poetyka, interpretacja, sacrum*, PWN, Warszawa.

Sendyka Roma (2006), *W stronę kulturowej teorii gatunku*, in: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i terminy*, ed. M.P Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków.

Skwarczyńska Stefania (1931), *O pojęciu literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki".

Skwarczyńska Stefania (1932), *Próba teorii rozmowy*, „Pamiętnik Literacki" no. 1.

Skwarczyńska Stefania (1937), *Teoria listu*, Lwów.

Skwarczyńska Stefania (1965), *Wstęp do nauki o literaturze*, vol. 3, PAX, Warszawa.

Skwarczyńska Stefania (1970), *Szczególny typ instrumentacji rodzajowej utworu literackiego* (La Réve *Emila Zoli,* La Jalousie *Alaina Robbe-Grilleta*), in: *Wokół teorii teatru i literatury (Studia i szkice)*, Warszawa.

Skwarczyńska Stefania (1975a), *Rozważania genologiczne nad dwoma utworami Mickiewicza*, w: *Pomiędzy historia i teorią literatury*, PAX, Warszawa.

Skwarczyńska Stefania (1975b), *Wokół teorii listu*, in: *Pomiędzy historia i teorią literatury*, PAX, Warszawa.

Sławkowa Ewa (2004), *Antygatunek i metagatunek a struktura tekstu (kilka wybranych zagadnień)*, in: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, vol. 2., *Tekst a gatunek*, ed. D. Ostaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Śniecikowska Beata (2007), *Haiku po polsku: stereotypy — wizualizacje — polemiki*, „Pamiętnik Literacki" no. 2.

Wilkoń Aleksander 2004: *Ponadgatunkowe typy wypowiedzi*, in: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, vol. 2. *Tekst a gatunek*, ed. D. Ostaszewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Witosz Bożena (1997), *Opis w prozie narracyjnej na tle współczesnych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Witosz Bożena (2004), *Tekst i/a gatunek jeden czy dwa modele*, in: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, vol. 2. *Tekst a gatunek*, ed. D. Ostaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Witosz Bożena (2005), *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki,* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Witosz Bożena (2008a), *Czy gatunek i styl są we współczesnej stylistyce pojęciami konkurencyjnymi?,* in: *Polska genologia lingwistyczna*, ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Witosz Bożena (2008b), *O ponadgatunkowych kategoriach typologicznych uniwersum mowy*, in: *Polska genologia lingwistyczna*, ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Wojtak Maria (2008), *Genologia tekstów użytkowych*, in: *Polska genologia lingwistyczna*, ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Wysłouch Seweryna (2003), *Trwanie czy zmienność? O kategorii rodzaju literackiego*, in: *Ulotność i trwanie. Studia z tematologii i historii literatury*, ed. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne", Poznań.

Wysłouch Seweryna (2007), *Nowa genologia — rewizje i reinterpretacje*, in: *Polska genologia literacka,* ed. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa.

Ziomek Jerzy (1980), *Projekt wykonania w dziele literackim a problemy genologiczne*, in: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa.

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Evan Zimroth
The City University of New York*

The Limits (if any) of Holocaust Discourse

Abstract

Despite Adorno's famous 1949 proclamation that to write poetry after Auschwitz is barbaric, poets nevertheless do so continually. Even so, some Holocaust topics, and even language, remain tacitly forbidden. This essay examines taboos of Holocaust linguistic discourse and highlights several contemporary American poets who did not themselves directly experience Holocaust trauma — Sylvia Plath, Sharon Olds, Myra Sklarew, and the more radically experimental Irena Klepfisz — but who use Holocaust topics and imagery for their moral and narrative power. Despite controversy, then, these poets (deliberately, or sometimes unwittingly) stretch the limits of commonly-held linguistic parameters and are creating a new Holocaust discourse.

Holocaust, poetry, discourse, imagery, Plath, Klepfisz

* Professor of English, Associate Director, Program in Jewish Studies
Queens College, The City University of New York, Flushing, New York 11367, USA
Visiting Fellow/Life Member Clare Hall, University of Cambridge, Cambridge CB3 9AL, England.
email: evan.zimroth@qc.cuny.edu

In the years right after the Holocaust, as people realized the enormity of the trauma, the cultural critic Theodore Adorno issued his famous pronouncement: To write poetry after Auschwitz is barbaric. By that he meant that the Holocaust is a holy event; to make art out of it is a desecration. It is unique, and cannot be described by ordinary or even extraordinary human language, nor should one try to do so. The Holocaust is beyond the capacity of language and human discourse, and a violation so profound that to turn it into art is to diminish its significance and trivialize the rupture it produced in the fabric of civilization.

The Holocaust therefore becomes not only fenced off from all artistic endeavour but is something beyond investigation itself, beyond rational description. It is a mystery, and mysteries are not amenable to description. To describe the Holocaust inevitably is to desecrate it. In this view, stated first in 1949 and widely influential, the Holocaust is metahistorical, outside of human history and therefore outside of ordinary human understanding and discourse[1].

In prose essays and storytelling, Elie Wiesel — probably the most influential of Holocaust writers — emphasized the conception that the Holocaust is unique, mysterious, beyond human comprehension. Despite writing and publishing *Night*[2], an autobiographical but fictionalized version of his family's suffering, Wiesel has tenaciously held the position that the subject is sacred, approachable only with awe and reverence. By force of personality and literary power, Wiesel effectively cordoned off the Holocaust. His moral vision protected Holocaust discourse from anything that might taint it or diminish it by making it comprehensible.

Despite Adorno's pronouncement and Wiesels' insistence on the sacrality of the Holocaust, writers of course took on the Holocaust as their subject. How could they not? But they worked carefully so as not to desecrate the memory of the Six Million. And when they trespassed, when writers overstepped the perceived boundaries of acceptable Holocaust discourse, they were vehemently criticized.

My topic is that kind of trespass and taboo, the linguistic violations of the Holocaust. What are the limits of Holocaust discourse, how are they enforced, what happens when they are violated? And what might a new Holocaust discourse look like? The topic is huge; i am touching only a small part of it. In addition, the ground constantly shifts beneath one's feet. We have ever more chronological distance from the event. More importantly,

---

1 For a comprehensive description of Adorno's statement and its consequences, see the *Introduction* by Hilda Schiff to *Holocaust Poetry* (1995).

2 Published 1958 in France as *La Nuit*, 1960 in the USA as *Night*, somewhat different versions.

we now have more historical information than ever before. Since 1991 and the collapse of the Soviet Union, there is a flood of new information from previously closed archives, all now available to researchers. There is also just the basic human fact that the survivor generation is dying. Every day there are fewer survivors, and therefore fewer to bear personal witness to the events themselves, and fewer to enforce any previously (and tacitly) agreed-upon limits.

The Jewish slogan for the Holocaust is „Never Forget". That concept of memory is critical to a Jewish response to the Holocaust. But „Never Forget" is not a simple idea. What does memory mean? Who has a valid memory of the Holocaust and under what conditions? In the long, eight-part poem called 'Lithuania' by the American poet Myra Sklarew, the poet addresses the issue of Holocaust memory, and claims that you can remember an event that didn't actually happen to you: The historical event happened to others, not to you, but under certain conditions you can nonetheless claim it as authentic memory. Interestingly, Sklarew's idea of the seeming authenticity of experience does not depend on actually undergoing the atrocities of the Holocaust, nor on being a witness to them. Rather, her narrator tries to recreate them by a series of both literal and symbolic means.

Sklarew sets her narration „in America… at 3:30 in the morning", as if her narrator has just returned from Lithuania and cannot sleep from jet-lag. „I am trying/to remember something I couldn't/possibly know. I am trying,/as I was two days ago in Lithuania, to move by feel, to know when I was close/to where they /ie., Lithuanian Jews/ had been… I walked until I remembered./But how could I? I had not been here/before". She goes on to give harrowingly detailed accounts of the deaths of Lithuanian Jews. The poem is based on a variety or sources: firsthand accounts of survivors, personal letters by relatives written from Lithuania to the United States as the war began, on diaries kept in Lithuania and somehow retrieved, and on the poet's personal interview with a family member who survived the Kaunas ghetto and the Stutthof concentration camp. These are historical documents. But the poem is also based on what Sklarew calls „the felt absence of Jews in a place that had once been the center of world Jewry" (Sklarew 1997)[3]. In other words, the poet writes from historical documentation but also from what one might call kinetic evidence: the witness of the body, what someone would actually see and feel walking through the geography of occupation and murder.

Sklarew states very clearly what is the basic paradox of post-Holocaust discourse: You can „remember" something that did not happen, or at least did not happen to you. You can claim, as personal and authentic memory, something that happened to others, but not to you. It is not that the event itself is fabricated — it is not, it is historically accurate — but that even though you were not historically, literally, present, you claim that it indeed happened to you. In other words, the trauma of the Holocaust was so profound that as Sklarew (or her narrator) wanders the geographic landscape, it is „as if" she

[3] The quotations are from her long poem and the prose *Preface*. This is a small-press book and not widely available.

experiences it as an imperiled Jew. Or, more paradoxically, she is (simultaneously) both imperiled and safe: imperiled in that had she actually been there, most certainly she would have been murdered; safe because by a fluke of geography she was not there and survived.

As a poem, a poetic narrative of personal experience, Sklarew's *Lithuania* is not only powerful as poetry, but also as documentation of seemingly authentic experience. The writer is Jewish, and thus legitimately identifies herself with those murdered by the Nazis. But she also relies on witness testimony and historical archival material as well as her own attempt to recreate what the victims might have seen and felt, all of which she calls *memory*. Her poem, in its richness of seemingly remembered experience and also historical validity, violates no taboos of Holocaust discourse. Through the richness of what we might call collective memory, *Lithuania* to my mind is a brilliant and moving contemporary poem dramatizing the unending trauma of the Holocaust.

But there is other (American) poetry where the violation of the Holocaust is thought to be profound. a prominent example would be *Daddy* by Sylvia Plath, from *Ariel* (published posthumously in 1966). The narrator of this poem is a young woman who both adores and hates her father, who wants to both murder him and also retrieve him after his death. It is based on Plath's personal history as a child whose father dies, leaving her with deep feelings of abandonment. Rage, helplessness and a profound sense of victimization lead the narrator to identify herself metaphorically with Jewish suffering in the Holocaust. The German language is „an engine/Chuffing me off like a Jew,/A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen./I began to talk like a Jew./I think I may well be a Jew". This metaphoric identification with Jewish suffering has revolted and enraged many readers[4]. After all, Plath was (merely) a middle-class WASP with an elite education, living in a country virtually untouched by war; she had lost her father to disease, nothing more. For her critics, Plath has no moral right to the analogy with Jewish suffering; it cannot belong to her (as it does to Sklarew). It is a privilege she has not earned. Her suffering may be genuine, but the analogy is specious, and the poem, therefore, is immoral (in the eyes of these readers). If you Google „Plath and Jews" you will find hundreds of entries attacking her. It is true that the poem with its violent juxtaposition of personal bereavement and the real, undeniable, horrible suffering of European Jews provokes unease and anxiety. But Plath's explicit and dramatic identification with Jewish suffering carries with it the moral message: the Nazi genocide was not only a collective tragedy but a very personal one. (A tragedy made more complex, in Plath's case, by the fact that her father was Austrian, and his language indeed was German.) The poem's power and poignancy will ensure its survival in the canon of American literature.

Other American poems making the same claim Plath made in *Daddy* — I am a victim of difficult personal circumstance, therefore I am like a Jew at Auschwitz — have not fared as well. For example, the poem *That Year* by Sharon Olds, „a woman many regard as America's greatest living poet" (Macdonald 2008), has been virtually destroyed by Holocaust linguistic taboos. The poem begins with a list of atrocities: the narrator's father is brutally violent and a classmate of hers is raped and murdered. Then the narrator states

4 For an excellent account, see *Sylvia Plath Reconsidered* by John Romano, „Commentary" (April 1974).

that she „started to bleed" — that is, she began to menstruate — and suddenly she links adolescent menstruation, through the image of blood, to the horrors of Auschwitz. The narrator notes „the smoke, the dogs the wires the/rope the hunger", and then startlingly makes the claim that because she had undergone terrors herself, she therefore must (metaphorically) be a Jew. „There was a word for us", she claims, „I was: a Jew". Plath says, „I think i may well be a Jew", but Olds emphasizes that metaphoric identification. „I was: a Jew". But then Olds goes even farther. At the end of the poem she meditates on Holocaust language and says, „there was another word that was not/for the six million, but was a word for me/…I was:/a survivor".

As soon as Olds' narrative makes the claim that a young American girl who studies the Holocaust in school and whose father is brutal is a „survivor", many readers of the poem will become agitated. The personal trauma in the poem is amplified by the word „survivor" beyond any detail — or historical circumstance — actually provided in the poem itself. Wiesel has said repeatedly that the word „survivor" can be used only for Holocaust experience and nothing else. The word „survivor" is sacred, and therefore off-limits, taboo, for any discourse except genuine Holocaust discourse. There was such an outcry against using that seemingly holy word „survivor", that Olds quickly changed the ending of the poem[5]. In other words, the poet herself censored her own poem. The line no longer read „I was:/a survivor" but was changed to read „I was:/like a survivor". The sound is different, the rhythm is different, and the meaning is completely changed. Metaphor becomes simile, and where before there was identity, now there is difference… and distance. The poem (awkward to begin with) in its revised form is much weaker, and now barely works at all. In effect, the poet ruined her own poem because she was told — and she apparently believed — that a certain vocabulary was forbidden, and not hers to use.

Other discourse that (in this view) could be considered sacred and therefore should be used only in a context of genuine Holocaust suffering includes the following vocabulary: *witness*, to *bear witness*, *testimony*, and even the words *perpetrator* and *bystander*. And of course the word *Holocaust* itself. According to commonly-held Holocaust taboos, this vocabulary must be set apart and used only for genuine Holocaust criminality and Holocaust suffering. But of course you cannot wall off words. You cannot forbid people from vocabulary itself, from using language for their own aesthetic and descriptive purposes, whatever they are. And, in fact, despite the fence-builders, this language is indeed part of common speech. In ordinary ways we speak of „cancer survivors" and „incest survivors"; one can speak of a *diaspora* without even thinking of Jews who do not live in Israel, and one can give *testimony* in any criminal trial, or indeed none.

This is how it should be, in my opinion. The Holocaust is too central, too critical, too capacious a trauma, to be walled off and linguistically taboo and forbidden, even if that were possible. The politics of discourse — even Holocaust discourse — should be a politics of inclusion, not a politics of exclusion. Notwithstanding the fact that it was

5 From personal conversation with Olds. The original ending can be found in Olds' first collection, *Satan Says* (1980), and a revised ending in other venues. Olds, unlike other poets, often provides variant versions of the same poem for different editions. See Dwight Garner's *Online Interview with Sharon Olds*, for Salon.com, (1997).

the Jews who were the (almost) exclusive target of Nazi genocide (abetted by various local non-Nazi collaboration), yet it was part of a collective 20th century trauma. There is no immunity from it, even today. *Bloodlands*, by Timothy Snyder (2010), the recent and brilliant historical account of the interplay of Nazi and Stalinist genocide makes the compelling case for bringing the Holocaust out of metahistory and into comprehensible, albeit murderous, human history[6].

For a different kind of poetic, and one which i would argue transcends the usual taboos against making Holocaust discourse more inclusive, i would offer the very original work of the American-Polish-Jewish-Yiddish-lesbian poet Irena Klepfisz[7]. She was born in Warsaw in 1941, surviving the war as a toddler hidden with a Christian family. Her father, Michal Klepfisz, was one of the heroes of the Warsaw Ghetto Uprising of April 1943 who died defending a position in the sewers under Warsaw; he thrust his body in front of a Nazi machine gun, dying so that his comrades could escape. After the war, Michal Klepfisz was honoured posthumously by the Polish government for his work in the Resistance. So Klepfisz has urgent personal reasons to take on the Holocaust as her subject.

Klepfisz does not write a discourse of memory, either individual or collective. Instead she writes a discourse of immediacy, of the present moment, of Holocaust experience not happening in memory but as if *right now*, in the dramatic present. This commitment to immediacy informs both her technical experimentation and her subject matter. More to the point, she dares to confront subjects other writers avoid. It is not the fear of Auschwitz that she writes about, but what is happening, in the minutiae of human behaviour, inside the camp, even inside the crematorium, moment by moment. Her subject matter — the glaring, terrifying immediacy of Holocaust experience happening right now, especially to women — is so idiosyncratic that there is really nothing like it in contemporary writing.

Even as Klepfisz is one of the most daring of Holocaust poets in her subject matter, she writes in the quietest of voices and with the most modest sensibility. Even the title of her book is modest: *periods of stress*, all in lower case letters, as is almost all of her poetry. The title suggests trauma, possibly public but certainly private trauma, as well as the periods of a menstruating woman. But the typography makes it a tentative title, spoken by a voice that is female, troubled, and very quiet. With this modesty, this tentativeness, Klepfisz explores material almost completely outside of current Holocaust discourse: sexuality, the erotic, and in particular the erotic life of the tormented Holocaust woman, a woman at Auschwitz or Birkenau. Thinking about a woman's sexual experience in this context requires a bravura — and even brazenness — that few poets would be willing to adopt, nor would readers countenance it.

---

[6] The term double genocide is another example, with each side — victims of Stalin, victims of Hitler — seemingly unable to see the validity of suffering of the other. Critics of the term double genocide claim that to study both of these historical phenomena — the claim is that they will be „linked", equated — will inevitably diminish the sacrality, the uniqueness, of the Holocaust. My position, obviously, is that the term is accurate. There were two major genocidal movements in the 20th century, and no area of study regarding them should be prohibited.

[7] Klepfisz's poetry is unfortunately not widely known. The works I am citing here are from periods of stress, a small press collection published by Out & Out Books (New York, 1975).

A striking and completely idiosyncratic poem is „death camp", an appalling subject mentioned almost in a whisper. The poem is unique in that it is set in a crematorium; it imagines what it must have felt like to die in a gas chamber. We know that in the camps and gas chambers women of all ages were thrown together, but Klepfisz dramatizes that fact with the language and imagery of marriage. The young woman narrator in the last moments of her life recognizes the woman dying next to her, an old woman, the wife of a rabbi. Even as she dies, she remembers the older woman's advice: „I could still hear… her advice", she says, „a woman/with a husband… a scholar…" and the voice trails off. In other words, the young woman has been given the traditional Jewish advice — get married, marry a yeshiva boy, marry a scholar. But the narrator hasn't done that, and now here she is, dying in a gas chamber with the older woman.

Stunningly, the poem seemingly recreates as first-person narration what is completely incomprehensible: the bodies thrown together and burned in anguish. But as they are burning, the narrator imagines a sisterhood. „Rebbitzin… rebbitzin/I am here with you…" she screams as they both die. And as they die, the bodies are flung together in a kind of grotesque sexual union: „they flung… her on top… of m … and I could smell/ her hair burning… against my stomach…" This grotesque sexual union — which is almost too horrifying to imagine — is a union of two women, and it is only after they are burned together that they become separate and distinct again, as smoke. It is a horrifying poem, and it works brilliantly. It violates every Holocaust taboo: It is set where no one survives, it is about a grotesque and terrible death, but in its subtext it is also a lesbian love poem, a poem of a woman's union with another woman, under unspeakable conditions.

I have only touched on Klepfisz's Holocaust poetics. But in her seemingly low-keyed way, Klepfisz dramatically expands Holocaust discourse: Her language runs in fits and starts, it slows down and speeds up to a rush, it seems sometimes very casual and at other times it seems to burst under pressure. Her ellipses, the breaks in her lines, also speak to the idea that even in a wild outburst of language, the silences and pauses can also reveal volumes. Her subject matter itself also expands conventional discourse: forbidden, discomforting, idiosyncratic, it is at the same time a valid recreation of the horrors of Jewish suffering under the Nazis. Its particularity as well as its dramatic illusion of immediacy makes the poetry a valuable part of the Holocaust canon, no matter the author's pedigree or personal history. As inevitably the Holocaust recedes from individual memory, it will be these efforts — new historical interpretations, the broadening of consciousness as powerful writers claim Holocaust material as their own, in their different ways — that will keep the tragedy relevant not only as history but as our collective memory.

Bibliography:

Dwight Garner (1997), Interview with Sharon Olds, for Salon.com.

Macdonald Marianne (2008), Interview with Sharon Olds, in „The Guardian", 25 July

Olds Sharon (1980) *Satan Says*, University of Pittsburgh Press.

Schiff Hilda (1995), *Holocaust Poetry*, St. Martin's Press, New York.

Sklarew Myra (1997), *Lithuania*: *New and Selected Poems*, Azul Editions, Virginia.

Snyder Timothy (2010), *Bloodlands*, Random House, New York and London.

Romano John (1974) , *Sylvia Plath Reconsidered*, in „Commentary", April.

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Hivren Demir-Atay
Dogus University*

Falling Short of Reading: Intention and Innovation in the Short Story

Abstract

Julio Cortázar defines the short story as a genre that creates unpredictable effects on the reader through its poetical dynamics. While this definition foregrounds the unforeseeable elements of the genre, Cortázar also emphasizes that the short story operates in fore-seen parameters. He draws our attention to the role of the reader in a particular form enabled by the brevity of the genre. In Cortázar's formulation, the spherity of the short story posits the shortness as the basic fore-seen parameter of the genre in which the same spherity creates a possibility of the unforeseen by forcing its parameters. In 2004, thirty five years after the publication of Cortázar's article, *The Oxford Literary Review* published a special issue on *The Blind Short Story*. The issue aimed to open a new discussion on the notions of enlightenment and epiphany in the short story, questioning the theoretical discussions that center on the visual images. Since the brevity of the short story has been conceived as a device to open gaps starting with the first theoretical attempts to define the genre in the nineteenth century, the reader of the genre has been expected to reach a totality from its episodic structure. Thus the reader's success has often been considered to depend on his/her visual abilities of foreseeing the plot. Departing from the tendency to look for truth and inspired by Cortázar's conceptualization of the unforeseen effects along with the discussions on „the blind short story", this article attempts to understand the experience of reading the genre as ignorance and its readers as short-sighted detectives.

short story, act of reading, blindness, visual images, modernism, storytelling

* Department of English Language and Literature, Faculty of Arts and Letters, Dogus University, Acibadem, Kadikoy 34722, Istanbul, Turkey
email: hatay@dogus.edu.tr

1. Introduction

In his essay, *On the Short Story and Its Environs*, Julio Cortázar defines the short story as a genre that relies on poetical values such as „tension, rhythm, inner beat, the unforeseen within fore-seen parameter" (Cortazar 1983: 34-37). While drawing our attention to the unpredictable effects of the short story created by poetical dynamics, Cortázar at the same time underlines that the short story has a form. He deems this form to be spherical, denoting both the closed system of the genre and the unfolding of the narrative situation within the borders of this system. While the former implies the limits of the genre basically caused by its shortness, the latter refers to the possibility of pushing its limits for the purpose of creating unpredictable effects on the reader. For example, according to Cortázar, even the narrator should move within the „little world" of the short story as a character so that the tension can reach its maximum level (Cortazar 1983: 35). Thus, in Cortázar's formulation, the spherity of the short story posits the shortness as the basic fore-seen parameter of the genre, in which the same spherity creates a possibility of the „unforeseen" by forcing its parameters.

In 2004, thirty five years after the publication of Cortázar's article, *The Oxford Literary Review* published a special issue on *The Blind Short Story*. The issue aimed to open a new discussion on the notions of enlightenment and epiphany in the short story, questioning the theoretical discussions that center on the visual images. Since the brevity of the short story has been conceived as a device to open gaps starting with the first theoretical attempts to define the genre in the nineteenth century, the reader of the genre has been expected to reach a totality from its episodic structure. Thus the reader's success has often been considered to depend on his/her visual abilities of foreseeing the plot. Even though the short story theorists have often emphasized the importance of effects, as Poe's concept of the „single effect" exemplifies, these effects have also been considered as an important component of the process of interpretation.

Departing from the tendency to look for truth and inspired by Cortázar's conceptualization of the unforeseen effects along with the discussions on „the blind short story", this article will attempt to understand the experience of reading the genre as ignorance and its readers as the short-sighted detectives. By replacing the intention of the author and the reader by what Maurice Blanchot calls „unforeseeable innovation", which may be defined as a gap between the intention and the result (Blanchot 1999: 371), the article will ask how a story becomes short. It will problematize the image of the detective reader, which finds an expression in Charles E. May's description of Poe's ideal reader: „The reader of such a story, like Poe's famous detective, Auguste Dupin, focuses primarily on those clues or motifs that obsessively revolve around the central effect" (May 2002: 256).

As the image of the keen detective is either explicitly or implicitly based on the mastery of the writer, who plans his work with all its details, and that of the reader, who is able to trace the intentions of the writer, the article suggests that the author does not make a story short; instead it becomes short in so far as it has short-sighted readers. Only in a dialogical encounter, the borders of the genre can enable the readers to fall short of reading in the sense of decipherment and thus initiate an active thinking process.

2. From Episode to Unity: Openness of the Short Story

Although the discussions on the origins of the short story are basically divided into two, one dating back it to the oral tradition and the other to the nineteenth century, both views seem to be guided by Edgar Allan Poe's theory of the „single effect". Claiming that the short story has a unified form despite its episodic nature, this theory assigns an important role both to the author and the reader. The author is expected to plan everything in advance to create a perfect unity, where every detail from the beginning to the end should have a function of arousing the single effect on the reader. The reader, on the other hand, is expected to realize the genius of the author and reach a sense of unity in a moment of enlightenment. The first group of scholars who attaches the genre to the traditional storytelling highlights the moment of mythological illumination, or epiphany, in the supposed unity. The second group of scholars who detaches the genre from the oral tradition underlines its openness to different readings through an emphasis on the artistic self-consciousness and on the formal experimentation; even when they argue against the notion of unified short story, their expectations of the reader, nonetheless, allude to a Poetic unity.

In *Review of Twice-Told Tales* (1842) Poe emphasizes the importance of brevity for the unity of effect. If the perusal of a piece cannot be completed at one sitting, he writes, this effect enervates. One can observe the mark of the authorial control behind Poe's notion of unity. In fact, comparing the short prose with the novel, Poe pronounces the writer's controlling power over the reader: „In the brief tale [.. .] the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control" (Poe 1994: 61). As Poe points out in *The Brief Article* and *Totality of Interest*, such control can be achieved by the creation of a totality of interest, enabling the reader to contemplate the picture as a whole (Poe: 65). Thus, the author has to pattern a good plot, whose no part can be removed without doing harm to the whole and whose *dénouement* must be planned in advance. In *The Philosophy of Composition* Poe maintains that „It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to develop of the intention" (Poe: 67).

Brander Matthews, in *The Philosophy of the Short-Story* (1901), follows Poe in defining unity as the essential feature of the genre. According to him, „unity of impression" is the trait that distinguishes the short story from a story which is short. In order to stress this difference, he writes the *Short-story* with the capital S and a hyphen. Similar to Poe, Matthews also views the author as the ultimate figure behind the creation of this form: „The Short-story should not be void or without form, but its form may be whatever the author please" (Matthews 1976: 57). By „form" he means either a personal or an

impersonal narrative, or the combination of the two. However, in all cases the form of the genre is in congruity with Poe's theory: „The Short-story is the single effect, complete and self-contained, while the Novel is of necessity broken into a series of episodes. Thus the Short-story has, what the Novel cannot have, the effect of «totality», as Poe called it, the unity of impression" (Matthews 1976: 52).

Even though these first attempts to theorize the genre have been considerably developed in the later studies, the unity of effect has continued to inform most of them. For example, Charles E. May's studies, which date the short story back to the oral tradition, consider the single effect as an evidence of the mythical aspect of the genre. According to him, the single effect of the short story actually points to its mythic source. In his articles *Metaphoric Motivation in Short Fiction*: „*In the Beginning Was the Story*" and *The Nature of Knowledge in Short Fiction* May argues that the short story is an elementary form which embodies mythic perception (May 1989: 62-73; May 1994: 131-143). Through compression and concentration, it progresses toward a single goal, breaking up the profane everyday reality. The short story is bound up with the experience of the sacred which cannot be explained by the analytic mode of thought. According to May, the short story has been formed in what Ernst Cassirer calls „mythical thought":

> It is that mode of thought which becomes predominant during the nineteenth century when the short story is developed, and it is that mode of thought which the Russian Formalists suggest characterize the essential artistic function and device. The nature of mythic thought within the framework of sacred, the attempt by the Romantics to recapture this mode of thinking in a secularized way, and the development of a critical approach which unites this mode of thinking with the essential nature of art itself –all help us to understand why the short story has been called both the most primitive mode of communication as well as the most artistic (May 2002: 138).

Indeed in Language and Myth Cassirer emphasizes the significance of compression and single impression in mythical formulation. He gives the examples of „momentary god" (Cassirer 1953: 33) and the name as a „magical word" (Cassirer 1953: 44). The common characteristic of these two examples is condensation. The encounter with the momentary god or the magical name results in an enthrallment, an immediate psychological experience: „The ego is spending all its energy on this single object, lives in it, loses itself in it" (Cassirer 1953: 33). This psychological experience, which is a result of the encounter with a condensed form, might be one way of explaining the supposed epiphanic enlightenment of the short story readers. Inspired by Cassirer, May argues that the single effect entails a sacred encounter, exposing the mythical origins of the short story. Reading then turns to be an experience of such an encounter, distancing the reader from the secular and practical life for a while.

Epiphany might be described as a revelation, sudden appearance of the spiritual in the encounters with the realities. The narrator in James Joyce's manuscripts of *Stephen Hero* describes epiphany when Stephen hears some fragments of a colloquy between a young lady and a young gentleman:

> The Young Lady — (drawling discreetly)… O, yes… i was… at the… cha… pel…
> The Young Gentleman –(inaudibly)… I… (again inaudibly)… I…
> The Young Lady — (softly)… O… but you're… ve… ry… wick… ed…
>
> This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments (Joyce 1963: 211).

According to Stephen, an object, for example a clock is epiphanised at a moment of a focus. It might be seen every day, even alluded to, but only the „glimpses at that clock as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus" will make this moment an epiphanic one (Joyce: 211). As Stephen goes on to observe, we recognize the object first as a thing, secondly as a thing in its composite structure, and finally as a thing whose parts concentrate on this thing. The object becomes epiphanic when it is „the thing which it is" (Joyce: 213).

While the object's becoming „the thing which it is" also implies the expectation of the short story reader who may possibly look for the unraveling of the condensed form, the scholars who insist that the short story is a „modern" genre also portray a similar image of the reader. For instance, Dominic Head's *The Modernist Short Story*, which detaches the genre from the mythological realm, while offering a new methodology to break away from the insistent notion of unity in the genre studies, proposes the „disunifying effects" as a formal characteristic. Describing the short story as a representative form of literary modernism with its ability „to capture the episodic nature of the twentieth-century experience" (Head 1992: 1), Head shows that this episodic experience is in fact the reader's. He adds, nevertheless, that this is not simply the matter of concentration on a short piece because of the time limit in the modern life. Referring to L. P. Hartley, who says „starting and stopping exhausts the reader's attention just as starting and stopping uses up the petrol in a car" (Head 1992: 2), Head argues that the short story theories have been dominated by its unity. The new methodology „which interprets the *disunifying* effects of ellipsis and ambiguity" (Head: 2), is nevertheless based on a formal conceptualization. He aims to show that in the short story one can see the modernist preoccupation with experimentation and formal innovation. Its form implies, for Head, the compression of time as a modernist response and the ensuing symbolism. The short story is „amenable to the artistic self-consciousness of the modernists" (Head: 7) as well as to „the consideration of the fragmented, dehumanized self" (Head: 8). In short, according to Head, the short story is a modernist form with its emphasis on artifice and the artistic detachment of the author from the characters. When he says that „the literary effects generated in modernist stories derive from a tension between formal convention

and formal disruption" (Head: 26), he challenges the dominant theories revolving around the concept of unity. Yet by pointing out a formal tension, he alludes to foreseeability of the unforeseen. The artistic artifice here assumes the subject behind the work as the ultimate creator, and „the effects of the short story, to be grasped fully, require an acknowledgement of artifice and a consciousness of technique in the reader" (Head: 192). The reader thus becomes an observer like a talented detective.

Likewise, Austin Wright, in *Recalcitrance in the Short Story*, highlights the importance of a formal tension for the short story. Wright further emphasizes that this tension includes a „resistance to both the author's creating process and the reader's recreating one" (Wright 1989: 116). When it comes to the discussion of ending, however, it becomes apparent that Wright conceives of the reader as a detective too. He suggests that „The normal effect of an ending is to reduce recalcitrance, as in most novels and much traditional short fiction. In many of our most significant twentieth-century short stories, however, the ending (temporarily) aggravates it, presenting a new challenge to the reader that can only be resolved by reflection after the reading" (Wright: 121). „Challenge" to be „resolved" by „reflection" implies a master reader even in a recalcitrant story, which Wright defines as a characteristic that „makes the formal unity more flexible" (Wright: 116).

Although there are a variety of approaches to the short story, at the same time the theoretical studies present a circular move, bringing similar concerns to the agenda through similar concepts. Despite some disagreements, the shortness of the genre has often been considered as the ruptures in the narrative, which assign a central role to the reader for reaching a unity from fragments, for solving the mysteries, for seeing the technical moves of the author, or for resolving the challenges. In all these more or less formalist theories, the basic idea is that the short story is waiting for its reader. Yet Walter Benjamin in *The Task of the Translator* puts forth a counter argument: „No poem is intended for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the listener". A literary work „tells" very little to those who understand it" (Benjamin 1968: 69). Benjamin's questions with regard to the relationship between the art work and the audience can be asked for the short story. In that case, one needs to understand what if the short story reader is a short-sighted detective. The article will attempt to pursue the traces of this question in the following part.

3. The Short Story as a Modern Experience: From *Lonely Voice* to *Boredom*

In *The Storyteller* Walter Benjamin presents a paradox, which may tell us how we can fail reading the short story. According to him, the art of storytelling has come to its end, whose apparent symptom is the rise of the novel. The novel as a modern form is the genre of the isolated people in contrast to the art of storytelling, through which people exchanged counsels and wisdom. In Benjamin's words, „The birthplace of the novel is the solitary individual, who is no longer able to express himself by giving examples of his most important concerns, is himself uncounseled, and cannot counsel others. To write a novel means to carry the incommensurable to extremes in the representation of human life" (Benjamin 1968b: 87). In short, Benjamin does not consider the short story in the same category with the novel.

Yet there is one moment at which Benjamin names the short story. Just after quoting Paul Valéry's statement, „Modern man no longer works at what cannot be abbreviated" (Benjamin 1968b: 93), Benjamin suggests that even the storytelling has been abbreviated: „We have witnessed the evolution of the «short story», which has removed itself from oral tradition and no longer permits that slow piling one on top of the other of thin, transparent layers which constitutes the most appropriate picture of the way in which the perfect narrative is revealed through the layers of a variety of retellings" (Benjamin: 93). Then, for Benjamin, the difference between the art of storytelling and the short story is that the short story does not obtain different layers through the retellings from mouth to mouth, and therefore it is not revealed step by step in each telling. Beside this, however, Benjamin stresses the „story" rather than its length. „[A story] does not expend itself", he suggests, „[i]t preserves and concentrates its strength and is capable of releasing it even after a long time" (Benjamin: 90). The paradox appears here, because Benjamin concludes his essay by naming Poe and Stevenson as storytellers in addition to Leskov and Hauff.

The meaning of this paradox can be found in Benjamin's article, *Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death*, where Benjamin suggests that „In the stories which Kafka left us, narrative art regains the significance it had in the mouth of Scheherazade: to postpone the future" (Benjamin: 129). This postponement implies „forgetting", which renders retelling possible. Although the art of storytelling entails a good memory of the storyteller, the „self-forgetfulnes" of the listener is a condition for the story's „impression upon his memory". As Benjamin tells us in *The Storyteller*, this is what is lost in the modern life. Since „[b]oredom is the dream bird that hatches the egg of experience" and since we lost boredom in the cities, even in the provinces, the „gift" of listening was also lost. It is a gift that turns to be a gift of storytelling naturally. In other words, boredom brings about such a mental relaxation that the listener forgets himself in the story, but impressed by the experience of the teller so much so that he begins to retell the story: „When the rhythm of work has seized him, he listens to the tales in such a way that the gift of retelling them comes to him all by itself" (Benjamin 1968b: 91). According to Benjamin, in Kafka's work everything is told as if they are retold because they are forgotten (Benjamin: 131).

Benjamin emphasizes basically the significance of experience, which is more than an individual experience. The art of storytelling is based on the exchange of the experience, and „rooted in the people" (Benjamin: 101), as Kafka exemplifies for Benjamin: „What has been forgotten is never something purely individual" (Benjamin: 131). Not only Benjamin's naming Poe and Stevenson as the artists of storytelling, but also his placement of the exchange of experience at the heart of Kafka's work contradict some fundamental discussions with regard to the „modern experience" which is assumed to be represented in the short story. There is a strong tendency to locate the short story in the place where Benjamin puts the novel: It is the genre of isolated people; it is the genre of „boredom" of lonely individual in the crowd of the large cities. Frank O'Connor's *The Lonely Voice*, for instance, is a peculiar work that underlines the „lonely voice" of the genre,

although his discussions considerably differ from Benjamin's. The differences between O'Connor's and Benjamin's approaches are provocative for reflecting on Benjamin's paradoxical attitude to the short story and how it informs the ignorant reading.

Frank O'Connor's basic assumption in *The Lonely Voice* is that the short story as a modern art represents the life of the modern men. As a repercussion of this scientific epoch, „plausibility" became one of the most important merits of the genre. By „plausibility" he means „an ideal action worked out in terms of verisimilitude" (O'Connor 1963: 13). Since it speaks to the individual reader, there is almost nothing completely inexplicable in it. According to O'Connor, what he calls „the little man" appeared for the first time in the short story. By „the little man" he means a „submerged population [which] changes its character from writer to writer, from generation to generation. It may be Gogol's officials, Turgenev's serfs, Maupassant's prostitutes, Chekhov's doctors and teachers, Sherwood Anderson's provincials, always dreaming of escape" (O'Connor: 18). According to O'Connor the short story characters are usually the people on the fringes of society. The short story distinguishes from the novel with its „intense awareness of human loneliness" (O'Connor: 19). This also explains the American precedence in the genre:

> […] of course there are several reasons, and one is that America is largely populated by submerged population groups. That peculiar American sweetness toward the stranger – which exists side by side with American brutality toward everyone- is the sweetness of people whose own ancestors have been astray in an unfamiliar society and understand that a familiar society is the exception rather than the rule; that strangeness of behavior which is the very lifeblood of the short story is often an atavistic breaking out from some peculiar way of life, faraway and long ago (O'Connor: 42).

O'Connor's attempts to theorize the short story revolve around an implicit idea of openness in terms of characterization. The short story is open in the sense that the characters are almost never determined. The impossibility of the elaboration of the characters in a short story in contrast to the novel renders its reading open as well since the expectations with regard to the character are not met in the short story:

> If the novelist takes a character of any interest and sets him up in opposition to society, and then, as a result of the conflict between them, allows his character either to master society or to be mastered by it, he has done all that can reasonably be expected of him. [.. .] For the short-story writer there is no such thing as essential form. Because his frame of reference can never be the totality of a human life, he must be forever selecting the point at which we can approach it, and each selection he makes contains the possibility of a new form as well as the possibility of a complete fiasco (O'Connor: 21).

Therefore, considering the quality of shortness basically with regard to characterization, O'Connor argues that the short story does not permit any mastery of the society by the character, any mastery of the character by the society and finally any mastery of the text by the reader. He puts forward the unforeseeability of the character as the basic feature of the short story, approaching Benjamin, who thinks that the psychological analysis

is excluded in a story in contrast to the novel. However, this is a complicated similarity since while what Benjamin calls a story is any story, which is based on the exchange of experience and which is rooted in people, O'Connor prefers to differentiate between the modern short story and the traditional stories. Although, for O'Connor, like Benjamin, sharing of an experience is primary, his concept of „lonely voice" cannot be replaced by Benjamin's „boredom", as the experience in O'Connor's notion of the short story is not an experience which creates a desire for storytelling. O'Connor's „experience" determines the places of the author and the reader. Even if there is not an essential form for the short story writer, according to O'Connor, he selects the form that fits the experience of any specific „little man" to present this man to the reader. He writes that „The folk storyteller, because his audience [.. .] can only apprehend a few sentences at a time, unlike a reader who can hold a score of details before his mind simultaneously, has only one method of holding its attention, and that is by piling incident on incident, surprise on surprise" (O'Connor 1963: 29). For Benjamin, on the other hand, listening to a story is not an easy task and that is why it constitutes the basis of the art of storytelling.

The postponement of the future in Kafka's stories like in Scheherazade's might be read as the postponement of the truth. While in O'Connor's approach to the oral storytelling, the listener's easy grasping of the truth, the messages, counsels, and moral anecdotes, is alluded, Benjamin considers it as a reciprocal operation. That is why according to him, Kafka's parables are more than parables. They „unfold into a blossom like a bud turns into a blossom" (Benjamin 1968a: 122). This is not an unfolding of a sheet out of which children make a boat, because in this kind of unfolding the reader finds the meaning ready in his hand (Benjamin 1968a: 122). On the contrary, in Kafka's parables the meaning is deferred till death.

It is here, in this deferral that the reader can fail reading. What Benjamin does with his paradoxical gesture of both including the short story to the oral storytelling and excluding the genre from it is to perform a reading that exceeds the frames of the genre. He strikingly refers to Kafka's novels to highlight Kafka the storyteller. Storytelling is not a matter of form and genre for Benjamin. It is rather a matter of postponement of narrative through the process of forgetting and remembering. The short story theories, even when they push the strictly formal concerns, try to find the ways of grasping the meaning as if the short story is a boat that the writer does by folding a paper. What Benjamin shows us is that the reader is suspending before the laws of literature. If Kafka's *Before the Law* can become both a parable and a fragment of a novel, we can only say the door of the law was there. Framing the literary texts with their genres may result in the framing of readings because of expectation, of what Cortázar calls „fore--seen parameters".

4. Falling Short of Detection: Intention and Innovation

As long as there is literary history, criticism and theory we will have the categories. This is a natural result of being before the laws of literature. As Jacques Derrida states in *Before the Law*, „What matters here is that these obscure presuppositions are also the lot of "guardians", critics, academics, literary theorists, writers, and philosophers. They all have to appeal to a law and appear before it, at once to watch over it and be watched by

it" (Derrida 1992: 215). The presupposition of this article is that there is a genre called the short story with its conventional attributes as well as recalcitrant resistances. The question is not whether we should categorize it under a generic title or not. The question is rather, what kind of possibilities its conventional or resistant traits may open for suffering before the law. Dwelling in its most conventional characteristic that it is a story which is short not necessarily in length but due to the gaps it opens in the narrative, one can suggest that the gaps are already intrinsic to the narrative. We do not read for the narration of events, but it is the narration itself, which is the event. The short story then can be understood as the unforeseen within the unforeseen.

In *Vast as the night* Blanchot suggests that „Reading is ignorant. It begins with what it reads and in this way discovers the force of a beginning. It is receiving and hearing, not the power to decipher and analyze, to go beyond by developing or to go back before by laying bare; it does not comprehend (strictly speaking), it attends" (Blanchot 1993: 320). Considering that most of the short story theories have been interested in the enlightenment of the reader, Blanchot's perception of „dark" reading might explain how one can stay in the unforeseen.

As pointed out before, according to Poe, a good writer plans everything in advance in order to provide a unity of effect. Blanchot's question in „Literature and the Right to Death" may well apply to the short story writer at this point: „But if the work is already present in its entirety in his mind and if this presence is the essence of the work (taking the words for the time being to be inessential), why would he realize any further?" (Blanchot: 362) The work, according to him, attains a value only through the process of writing itself, with the unfolding of the words line by line. In fact, it is this unfolding which connects the writer and the reader, since Blanchot argues that the words do not belong to the writer, but they are universal. Thus, while in Poe's formulation there is a certain distinction between the writer and the reader, Blanchot considers both as the active participants of creation. The literary work becomes an „unforeseeable innovation" (Blanchot: 371).

According to Blanchot, the writer is nothing before his work exists, but once the work exists it begins to disappear as it belongs to others. However, belonging to others does not mean that it is written to be read by a public as this kind of reading is not reading, but rather writing. The public writes the work when the writer considers the public during the act of writing. What is essential to literature is existence as disappearance, a force of negation, silence and nothingness, which creates the „unforeseeable innovation" (Blanchot: 371). Before such an innovation, which Blanchot calls „other" — as there is a gap between the writer's project and the result — the writer becomes other too. Even the former other is the latter's becoming other himself (Blanchot: 371). The literary power of transforming the things into other depends on language as negativity. It is a language freed from referentiality, giving the reader the „absence of being" or the destruction of existence. When the writer becomes everyone, he loses his/her authority paving the way for the work to speak. While literature speaks, death also speaks in literature: „I no longer represent, I am; I do not signify, I present" (Blanchot: 384). Literature „being" and „presenting", continuously finds itself in the undercurrents running against themselves, a condition which finds its expression in Blanchot's concept of „blind vigilance"

(Blanchot: 388). While this concept refers to an obsession that defines the depth of the literary work as a „bottomless abyss" (Blanchot: 388), it evokes the idea of death that is intrinsic to literature due to the possible analogy between death and ending of a literary work. As Blanchot observes in *Literature and the Original Experience*, „The end, in this perspective, would no longer be that which gives man the power to end — to limit, separate, and thus to grasp- but the infinite: the dreadful infinitude on account of which the end can never be overcome" (Blanchot 1982: 241). Literature suffers anonymity or what Blanchot calls „the force of an event" (Blanchot: 241).

When the „force of an event" becomes the event itself, the end of a literary work cannot be simply its closure. Timothy Clark's article *Not Seeing the Short Story*: *A Blind Phenomenology of Reading* responds to this problem by replacing closure by enclosure. Clark defines „blindness of the short story" as the „lack of the trompe-l'oil effects of a lengthy context" (Clark 2004: 8). Taking realism as the object of his comparison, he proposes that the short story form tends to lack the realist observations which are true according to the conventions of realism due to its poetic nature. In other words, from the perspective of the reader response theories, the degree of „concretization" is less in a short piece than in a long one. The brevity of the short story, according to Clark, signifies fundamentally its boundedness, its „enclosure" more than its openness, its „closure", as there are short stories with the anticipated ends in addition to the recalcitrant ones, but in all of them the readers strongly feel that they are „in" a text, whose end will soon come. The sense of immediacy here distinguishes the short story from the novel (Clark: 22). What he means by enclosure is the sense of finitude, but this does not mean that the meaning is in the borders of the narrative.

> […] there is an experience of, simultaneously, completion or saturation — achieved modes of reading and closure in the limited sense may well have been fulfilled — but also of finitude, of having reached a limit or a border but without being able to formulate what might be beyond it, for there is no secure alternative space from which the predicament could be overseen (Clark: 18).

One can argue that in such a predicament the reader becomes a detective similar to Sherlock Holmes in *The Final Problem* and *A Scandal in Bohemia* (Doyle 1965). In these two detective stories by Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, „reasoning and observing machine" meets his intellectual equals, Prof. Moriarty in *The Final Problem* and Irene Adler in *A Scandal in Bohemia*. Because the basic rule of his detection is the identification with the opponent's intellect and act accordingly, in these two cases, his method fails. When Watson asks Holmes, what Moriarty will do, he replies, „What I should do" (Doyle: 172). The equality of the intellects limits his vision creating a dialogic action. The predicament that Clark puts forward in the short story might be analogized to Holmes's helplessness in these stories. Holmes the reader of the intellects cannot see the whole, since he cannot transcend his own intellectual capacity.

5. Conclusion

In conclusion, the short story theories, which this article aimed to cover in the first part, have often engaged, either explicitly or implicitly, with the image of the detective reader. In spite of the variety of perspectives on the significance of the shortness, there has been a tendency towards the portrait of the reader as a vigilant observer who can understand the conventions and techniques of the genre and who has enough insight to reach a totality from the episodic structure of the short story. In fact, the genre has been elevated to a high art through a stress on its need to have qualified readers. The image of the detective reader implies an apparent mastery of the reader as a person who understands the intentions of the writer and deciphers the truth concealed in this concentrated form. In contrast to the general tendency, this article suggested that the short story becomes short in so far as it has short-sighted readers. Falling short of reading means suffering the short-sightedness in the unforeseeability of the unforeseen.

Bibliography:

Blanchot Maurice (2003), *The Song of the Sirens: Encountering the Imaginary*, *The Book to Come,* trans. by C. Mandell, Stanford University Press, Stanford.

Blanchot Maurice (1982), *Literature and the Original Experience*, *The Space of Literature,* trans. by Ann Smock, University of Nebraska Press, Lincoln and London.

Blanchot Maurice (1999), *Literature and the Right to Death* in George Quasha (ed.), *The Station Hill Blanchot Reader,* trans. by Lydia Davis, Paul Auster and Robert Lamberton, Station Hill Press, New York.

Blanchot Maurice (1993), *Vast as the night*, *The Infinite Conversation,* trans. by Susan Hanson, University of Minnesota Press, Minneapolis and London.

Benjamin Walter (1968), *Franz Kafka*: *On the Tenth Anniversary of His Death* in Hannh Arendt (ed.), *lluminations*, trans. by Harry Zohn, Schocken Books, New York.

Benjamin Walter (1968), *The Storyteller* in Hannh Arendt (ed.), *lluminations*, trans. by Harry Zohn, Schocken Books, New York.

Benjamin Walter (1968), *The Task of the Translator* in Hannh Arendt (ed.), *lluminations*, trans. by Harry Zohn, Schocken Books, New York.

Cassirer Ernst (1953), *Language and Myth,* trans. by Susanne K. Langer, Dover Publications, New York.

Clark Timothy (2004), *Not Seeing the Short Story*: *a Blind Phenomenology of Reading*, „The Oxford Literary Review", vol. 26.

Cortázar, Julio (1983), *On the Short Story and Its Environs*, trans. by Naomi Lindstrom. *The Review of Contemporary Fiction* 3.

Derrida Jacques (1992), *Before the Law*, in Derek Atridge (ed.), *Acts of Literature,* Routledge, New York and London.

Doyle Arthur Conan (1965), *a Scandal in Bohemia*, *The Adventure of the Speckled Band and Other Stories of Sherlock Holmes,* Signet, New York.

Doyle Arthur Conan (1965), *The Final Problem*, *The Adventure of the Speckled Band and Other Stories of Sherlock Holmes,* Signet, New York.

Head Dominic (1992), *The Modernist Short Story: a Study in Theory and Practice,* Cambridge University Press, Cambridge and New York.

Joyce James (1963), *Stephen Hero,* a New Directions Book, New York.

Kafka Franz (1983), *a Report to an Academy*, *The Complete Stories,* Nahum N. Glatzer (ed.), Schocken Books, New York.

Kafka Franz (1983), *The Departure*, *The Complete Stories,* Nahum N. Glatzer (ed.), Schocken Books, New York.

Kafka Franz (1983), *The Silence of the Sirens*, *The Complete Stories,* Nahum N. Glatzer (ed.), Schocken Books, New York.

Matthews Brander (1976), *The Philosophy of the Short-Story*, in Charles E. May (ed.), *Short Story Theories*, Ohio University Press, Athens.

May Charles E. (1994), (ed.), *The New Short Story Theories,* Ohio University Press, Athens.

May Charles E. (1989), *Metaphoric Motivation* in Susan Lohafer and Ellyn Clarey (ed.) *Short Fiction*: „*In the Beginning Was the Story*", *Short Story Theory at a Crossroads*, Louisiana State University, Baton Rouge and London.

May Charles E. (1994), *The Nature of Knowledge in Short Fiction*, in Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories,* Ohio University Press,Athens.

May Charles E. (2002), *The Short Story: The Reality of Artifice,* Routledge, New York.

O'Connor Frank (1963), *The Lonely Voice: a Study of the Short Story,* The World Publishing Company, Cleveland and New York.

Poe Edgar Allan (1994), *Review* of Twice-Told Tales, in Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories*, Ohio University Press, Athens.

Poe Edgar Allan (1994), *The Brief Article*, in Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories,* Ohio University Press, Athens.

Poe Edgar Allan (1994), *The Philosophy of Composition*, in Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories,* Ohio University Press, Athens.

Poe Edgar Allan (1994), *Totality of Interest*, in Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories,* Ohio University Press, Athens.

Wright Austin M. (1989), *Recalcitrance in the Short Story*, in Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey (ed.), *Short Story Theory at a Crossroads,* Louisiana State University Press, Baton Rouge and London.

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

David Boucher
University of Montreal*

Aux racines du théâtre et du cinéma de l'absurde: Witkiewicz, Buñuel et la vision philosophique de Rensi

At the Root of the Cinema and of the Theatre of the Absurd: Witkiewicz, Buñuel, and Rensi's philosophical vision

Ever since Martin Esslin formulated the concept of a Theatre of the Absurd, criticism has endorsed the notion almost exclusively in a theatrical sense. The need to open up Esslin's concept to the field of cinema now seems imperative. This view finds its ultimate justification at the juncture between the work of Luis Buñuel and of S.I. Witkiewicz, but also between the work of those two creators and philosopher Giuseppe Rensi. My article seeks to demonstrate that, as early as the 1930s, an aesthetics of the Absurd already existed — on the stage as well as on the screen — combining cheery non-sensical content with the ambiguity of abstract form. A study of the landmark play *Kurka Wodna* (*The Water Hen*, written in 1921), and of the film *L'Âge d'or* (1930), in parallel with the essay *La Filosofia dell'assurdo* (*The Philosophy of the Absurd*, first published as *Interiora Rerum* in 1924), supports this argument, which also aims to bring out some „invariants" from the aesthetics of the Absurd.

Buñuel, Witkiewicz, absurd, philosophy, modernity, avant-garde

* Department of French-Language Literatures, Faculty of Arts and Science, University of Montreal, H3C 3J7, PO Box 6128, Station Centre-ville, Montreal (Quebec), Canada
email: boucherdavid@videotron.ca

L'entre-deux

L'absurde est la transgression d'un système de normes (narratives, picturales, cinématographiques, etc.) par la voie de l'incongruité et du non-sens. La racine étymologique de ce mot peut aider à comprendre que cette notion — rabattue sur le plan de l'esthétique et considérée par rapport à la *Mimesis* — n'a pas la violence explosive de l'abstraction: « absurde", qui se réfère généralement à un acte, une parole ou un événement saugrenu allant à l'encontre du sens commun et de la raison, est issu d'*absurdus*, qui autrefois signifiait „choquant", „déraisonnable" ou „discordant" dans un contexte musical (*surdus* voulant dire « sourd" en latin). Réduire l'œuvre absurde à l'idée de déraison(nable) s'avère toutefois irrecevable, car transgresser les lois d'un système de normes ne signifie aucunement le détruire complètement, mais plutôt en pervertir momentanément l'architecture pour mieux la mettre en relief et restituer autrement la signification. Il serait possible d'imaginer, à la manière de Todorov, une ligne graduelle sur laquelle la représentation aurait deux points limites, à savoir, à une extrémité, le „réalisme mimétique" et, à l'autre, „l'abstraction pure", l'absurde se trouvant quelque part entre les deux. Ce lieu de confluence où se révèle le *sens du non-sens*, le grand théoricien Martin Esslin fut sans doute le premier à le mettre en lumière avec son livre *The Theatre of the Absurd*, véritable précis de signification de cette dramaturgie de l'après-guerre (Beckett, Ionesco et cie), autant que généalogie du genre: soulignant, entre autres, l'indéniable influence des Marx Brothers sur l'œuvre de Ionesco, l'héritage du cinéma de Cocteau pour toute une génération de gens de théâtre, etc., Esslin ne fait toutefois aucune mention du réalisateur surréaliste Luis Buñuel (et ce, bien que le destin funeste du couple *d'Un Chien* andalou enlisé dans le sable se répète *dans Oh! les beaux jours* de Beckett...). Cela est identique pour Stanislaw Ignacy Witkiewicz, père de l'absurde théâtral, qui a été reconnu éventuellement par Esslin à titre de précurseur, contrairement à Slawomir Mrozek, Tadeusz Rózewicz et Vaclav Havel, qui figurent tous dans la première édition de son essai1. De ce constat, il y a plus à dire, non pas „contre" mais „avec" Esslin: l'esthétique de l'absurde au théâtre — et au cinéma — apparaît non pas après mais avant la Deuxième Guerre mondiale (autour des années 1920-1930) avec Witkiewicz et Buñuel. L'étude d'une pièce phare, *Kurka Wodna* (*La Poule d'Eau*, écrite en 1921), et du film *L'Âge* d'or (réalisé en 1930), mise en parallèle avec l'essai *La Filosofia dell'assurdo* du philosophe Gieuseppe Rensi (*La philosophie de l'absurde*, paru pour la première fois en 1924 sous le titre de *Interiora*

---

[1] La principale raison est la suivante: la popularisation des pièces de Witkacy aux États-Unis par Daniel C. Gerould — professeur à l'Université de New York — et Paul Berman — metteur en scène, professeur et directeur de la section dramatique du State Towson College of Baltimore — s'est produite principalement aux alentours des années 1970, alors que la première édition de *The Theatre of the Absurd* date de 1961.

Rerum), renforce cette proposition, qui vise aussi — dans le cas présent — à dégager des „invariants" de l'esthétique de l'absurde (déjà en germe chez Gogol et en force chez Kafka) ou, à tout le moins, à nuancer ses traits caractéristiques tels qu'ils apparaissent aujourd'hui en lieux communs dans la critique comme dans les manuels scolaires: le théâtre de l'absurde en tant qu'« humour noir et grotesque", „désespoir et angoisse", „absence d'intrigue et de psychologie", etc., sera ici revisité selon un itinéraire particulier: l'absurde est avant tout un rictus (sociétaire, philosophique), une violence poétique et délirante de l'image (héritée des *Chants de Maldoror*), une psychologie singulière dont l'expression ultime est l'acte gratuit (concept de Gide, décelable déjà chez Dostoïevski), une forme-récit qui donne au „signifié son signifiant": le cercle.

Rictus absurdus

Bergson aborde le phénomène du rire à partir d'un contexte particulier, celui de la communauté. Sa réflexion s'élabore selon l'idée que la vie en société exige „une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter" (Bergson 2002: 142). Cet axiome place le rire sous le triple registre de la cohésion, de la révocation et de la régulation sociales, car ce dernier „a justement pour fonction de réprimer les tendances séparatrices. Son rôle est de corriger la raideur en souplesse, de réadapter chacun à tous, enfin d'arrondir les angles" (Bergson 2002: 135). Cette réflexion sur le rire contient implicitement une définition de l'humour, indissociable de la notion de transgression, car, si rire vise la correction, la réadaptation et l'unification, c'est parce que l'énoncé humoristique qui conditionne cette action met momentanément — et paradoxalement — en péril ces diverses aspirations.

L'humour est l'essence de l'absurde2 et son péril est une incongruité qui menace l'ordre établi du Sens. Le psychanalyste dirait que c'est la perspective du désordre intime et du rien psychique qui fait la distinction du rire absurde, dans la mesure où celle-ci confronte le moi à une image angoissante et chaotique du monde, menaçant ainsi son organisation fonctionnelle. Mais cette conception n'est pas incompatible avec l'idée bergsonienne de la dimension sociétaire du comique (irrationnel dans le cas présent):

[2] Cervantès, l'un des premiers modernes littéraires, avec son Don Quichotte, „nous fournit le type général de l'absurdité comique" (Bergson 2002: 142). Le principal enjeu de sa dynamique romanesque est effectivement le rire, lequel se déploie à partir d'écarts entre une réalité fantasmée et une réalité vécue (tantôt jeux de fuites, tantôt malentendus entre les divers personnages). Cela ne vise évidemment pas à orienter la totalité du discours de l'œuvre vers le propos spécifique de l'absurde, mais n'exclut pas qu'une certaine réflexion sur le sujet — celui de l'absurde, mais aussi celui de l'humour comme essence de l'absurde — puisse s'y rattacher: assujettie par la similitude, la vie de Quijada (Don Quichotte) est absurde et, surtout, drôle parce que ce dernier voit dans le miroitement d'un idéal, celui de la chevalerie, le gage d'une vérité délimitée par le romanesque, donc par le simulacre. Il est possible de voir l'humour comme essence de l'absurde chez un auteur très différent comme Kafka, chez qui le sourire de l'ironie est troquée par un rictus absurdus, véritable marque de cette esthétique depuis Gogol jusqu'à l'avènement du Théâtre de l'absurde, en passant par Witkiewicz et Buñuel: dans Le Procès, que plusieurs ont voulu considérer, à tort, uniquement comme une œuvre sombre et sérieuse, l'irrégularité, qui constitue le prétexte initial du récit, permet une certaine distanciation du lecteur sur une possibilité éventuelle, angoissante et sordide de l'humanité, rendant le personnage de Joseph K particulièrement drôle et signifiant. „Quand Kafka a lu à ses amis le premier chapitre du Procès, tout le monde a ri, y compris l'auteur. Ils ont ri à juste titre: le comique est inséparable de l'essence même du kafkaïen" (Kundera 1995: 127). Deleuze et Guattari ont d'ailleurs dit que, dans son œuvre, „tout est rire, à commencer par Le Procès" (Deleuze 1996: 77).

les pointes de non-sens à l'œuvre dans l'absurde poignent dans un appareil symbolique nécessairement sociétaire, et il n'y a rien d'étonnant de constater que le propos absurde, comme l'a démontré toute la critique depuis Esslin, est certes celui d'un humour noir et sardonique, mais aussi — plus souvent qu'autrement — celui, ironique, de la parodie et de la satyre, lequel cache une angoisse, essentiellement existentielle et/ou métaphysique: „behind the satirical exposure of the absurdity of inauthentic ways of life, the Theatre of the Absurd is facing up to a deeper layer of absurdity — the absurdity of the human condition itself in a world where the decline of religious belief has deprived man of certainties" (Esslin 1961: 400-401). Cette mécanique se retrouve déjà chez Witkiewicz et Buñuel, où le comique absurde se déploie selon ces deux axes — l'un social, l'autre philosophique –, comme si, avant Beckett, Ionesco et les autres, le précurseur espagnol et polonais avaient „joué au bouffon dans la cité". À l'intérieur de cette double axiomatique, la singularité de leurs premières œuvres annonce — pour ne pas dire établit avant la lettre — les bases du Théâtre de l'absurde, et ce, à partir d'une poétique de l'image héritée de Lautréamont (liée au grotesque) et d'une pratique de l'acte gratuit (liée à la psychologie des personnages), concept théorisé par André Gide.

La poétique de l'image chez Lautréamont

Lautréamont peut aider à mieux comprendre l'enjeu de l'incongruïté dans le processus interne de l'humour absurde, car la valeur de son œuvre réside essentiellement dans diverses innovations imagières se rapportant à cet élément. Le XX^{e} siècle a démontré que le phénomène Lautréamont a amplement dépassé le seul cadre de la poésie pour rejoindre celui d'autres domaines de l'image: la peinture, le cinéma, le théâtre, etc. La prose des *Chants de Maldoror* donne en effet le ton à une poétique visuelle déroutante qui, contrairement aux *Illuminations* rimbaldiennes, privilégie la littéralité au symbolisme, tout en déployant un humour noir hostile aux conventions de toutes sortes. Joignant la description morbide des chairs meurtries à la systématisation ironique de la technique du roman populaire, „Lautréamont nous a amenés à nous faire de l'humour tel qu'il l'envisage, de l'humour parvenu avec lui à sa suprême puissance et qui nous soumet physiquement, de la manière la plus totale, à sa loi" (Breton 1966: 178). Louangée par les surréalistes et consacrée ensuite par la postérité, la description de Mervyn, ce jeune quidam que Maldoror suit dans la rue Vivienne, relève d'images novatrices qui obligent l'esprit et le regard à délaisser ses repères et à revisiter momentanément sa disposition au comique: Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie! (Lautréamont 1993: 233-234).

La puissance de cet énoncé humoristique, autant que sa teneur absurde, ne réside pas uniquement, comme l'ont dit Breton et Reverdy, dans le rapprochement de signifiés hétérogènes et opposés, car l'énoncé en question procède d'une violence liée à une corporéité grotesque qui participe tout autant à sa fulgurance: l'abjection, l'érotisation et la

chosification affirment l'animalité de la chair et l'anthropomorphisme de la machine, qui, à leurs tours, placent le corps et la pensée sous le registre de l'impétuosité, mais surtout de l'incongruité.

Hormis peut-être Artaud, théoricien du théâtre de la cruauté, le véritable héritier de la poétique des *Chants de Maldoror*, avant l'avènement du Théâtre de l'absurde, est Buñuel, chez qui l'agressivité de l'image grotesque partage les mêmes objectifs que ceux de Lautréamont: procéder à l'inverse des valeurs morales et culturelles, celles liées au bon et au beau, par une démesure atroce du corps, de la représentation et du sens. Le cinéaste emploie diverses stratégies pour faire de l'écran le lieu négatif d'un paroxysme antinomique, dont la plus apparente s'effectue dans le cadre restreint de la composition d'image, un peu à la manière d'Ernst, de Magritte ou de Dalì. Dans L'Âge d'or, l'insert relatif au saint sacrement déposé sur le sol à coté des pieds d'une jeune femme en est un exemple patent parce qu'il bafoue le sacré par le trivial. Il est à souligner que, comme dans *Les chants de Maldoror*, où apparaît ici et là un bestiaire presque délirant, les animaux sont des agents récurents de ce phénomène dans ses films. Leur présence insolite dans différents lieux d'habitation accentue autrement la tension des contraires, ceux entre sauvage et civilisé, entre dehors et intériorité: il y a d'abord l'âne pourri couché sur le piano dans la chambre des protagonistes d'*Un chien andalou*, il y a ensuite la vache de *L'Âge d'or*, couchée sur le lit dans la chambre de la fille du marquis de X, il y a aussi le coq à l'intérieur de la cuisine dans *Los Olvidados*, l'ours errant dans le salon du manoir condamné de *L'Ange exterminateur*, l'autruche (et, encore, le coq) du *Fantôme de la liberté* qui rend une visite nocturne à Foucauld dans sa chambre, etc. Mais ces synthèses déroutantes sont les symptômes aporétiques d'une désarticulation plus vaste qui s'attaque à la signification par des mouvements et des relais d'images.

C'est via l'oxymore par le montage, méthode privilégiée de *L'Âge d'or* (dans lequel les sauts temporels et thématiques placent le récit sous le signe de l'antagonisme et de la déroute), que le maître espagnol en arrive à une rencontre avec la violence humoristique de l'irrationnel, rencontre presque comparable à celle d'un „parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection". L'enchaînement de certains plans dissemblables, incongrus ou opposés développe des jeux de contrastes souvent parodiques qui répondent à une telle exigence, dont le plus emblématique est la scène de la fondation de la Rome moderne, durant laquelle les deux personnages principaux (les deux amoureux) se vautrent lubriquement dans la boue. Après avoir été séparé de sa dulcinée par des représentants de la société (bourgeois, policiers, religieux, etc.), l'amoureux (joué par Modot) se laisse aller à une série d'images troubles et disruptives (rythmées par la musique de Wagner), qui déjouent l'entendement: un plan rapproché montre l'amoureuse (jouée par Lys), triste et élégamment vêtue d'une robe de soirée et d'un collier de perles, dans une salle de bain (une chasse d'eau et un lave-main à la droite de l'écran en sont les indices); la transition vers le plan suivant — un plan moyen, où la toilette apparaît désormais dans le cadre et où l'amoureuse a disparu — s'effectue par un fondu-enchaîné, ponctuation filmique qui, au lieu d'assurer une cohésion diégétique plus forte, court-circuite littéralement la raison, car le spectateur reconnaît la chasse d'eau à la droite de l'écran, alors que — détail important mais presque invisible — le lave-main, bizarrement en train de brûler, est désormais sur le mur de gauche: „ces nombreux antagonismes disent la

réversibilité du réel" (Monteilhet 2004: 61), lequel se révèle ici nu, grotesque, incohérent, absurde; et, finalement, avant de revenir au personnage de l'amoureux, dans une sorte de montée vers l'abject, les troisième, quatrième et cinquième (très gros) plans montrent une irruption volcanique, laquelle — par le truchement du noir et blanc — n'est pas sans rappeler quelques matières fécales, impression aussi renforcée par l'usage du son, véritable vecteur symbolique de l'image: le thème wagnérien est irrévérencieusement interrompu par le son d'une chasse d'eau, indiquant que ce qui boue à l'écran n'est pas que désir, mais aussi digestion. C'est là la figure ultime et insuportable du *beau-grotesque* lautréamontien qui ne peut que provoquer (le rire ou la grimace).

Chez Witkiewicz, la potentialité disruptive de l'image, comme l'humour qu'elle porte, est un élément plus problématique — car moins présente et évidente — et se joue essentiellement sur le plan du langage. Il n'en demeure pas moins que la filiation avec la poétique de Lautréamont perdure dans quelques-unes de ses figures langagières, et ce, malgré le divorce entre ses pièces et certains aspects de sa théorie. Dans son *Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre*, le dramaturge propose une sémiotique à l'intérieure de laquelle il élabore deux techniques de l'absurde: l'absurdité relative et l'absurdité absolue. La première se réfère aux expressions qui présentent un contenu insolite quoique visualisable, comme „cadavres vivants" ou bien „cercle carré". Héritier de Lautréamont et, surtout, précurseur des théories de Réverdy, Witkacy définit cette absurdité relative à partir d'une asymptotique, où tous „les éléments contradictoires de leur double signification ont une tendance à fusionner à leur point de rencontre, sans y parvenir (la fusion complète étant sémantiquement impossible)" (Witkiewicz 1985: 42). Cette esthétique presque surréalisante, qui souligne la prééminence du principe de l'inversion (comme chez Buñuel), est toutefois dépassée par l'absurdité absolue, qui se rapproche des modes disruptifs des *Chants de Maldoror* (et de l'abstraction pure proprement dite), car elle figure des signifiés lacunaires auxquelles rien ne correspond dans la réalité ni dans l'intellect, comme par exemple: „cadavre élevé à la puissance 2, 3, 4 ou n" (Witkiewicz 1985: 42). Dans la mesure où „la portée artistique d'une notion dépend de l'étendue de son champ sémantique, c'est-à-dire de la richesse et de la variété de son contenu" (Witkiewicz 1985: 38), ces agencements particuliers, qui donnent aux mots une charge intérieure très forte, constituent des matériaux dialogiques de premier ordre pour la scène, réaffirmant que l'image recherchée se déploie par le langage et non pas par la performance ou „l'écran de la scène".

Si Witkiewicz entrevoit le dialogue comme une parole qui s'emploie à délirer ses propres images abstraites, lesquelles provoquent des coupes dans la communication et des pertes dans la signification, cette exigence ne perturbe qu'occasionnellement ses pièces, d'où l'idée évoquée précédemment d'un divorce entre ses théories et son théâtre. Relevant plus souvent qu'autrement de l'ironie, du calembour ou d'autres jeux de mots que de notions contradictoires comme telles pour provoquer le rire, la charge explosive des absurdités relatives ou absolues se voient, dans les faits, quelque peu „désamorcées" par le ton ludique qui l'emporte sur leur portée potentielle, comme en témoigne cette réplique de Tumeur dans la pièce *Tumeur Cervykal*: „Stupide clochard intellectuel! Épouvantail du n-ème degré, laquais du lupanar de l'infini!" (Witkiewicz 1969-1976: 53-54). Ce qui frappe ici, c'est un ton parodique qui fait presque de la colère sa propre farce. Les

locutions de Korbowski, dans *La Poule d'Eau*, s'inscrivent dans la même logique, rappelant quelque peu le parler du père Ubu d'Alfred Jarry, chez qui s'amorce cette pratique „absurdisante" du bavardage, et ce, au détriment parfois de la violence de Lautréamont: „Tout ce que je lis — et je passe mon temps à lire — tout ce que je lis se change en fureur goulue, tordue, poilue, velue, et voulue!" (Witkiewicz 1969: 43). Le „goulu", le „poilu", le „velu", éléments du corps grotesque, contaminent d'autres registres, comme les noms saugrenus de certains personnages dans *Tumeur Cervykal*: Tumeur, Libidina et Mélimélova, indiquent la maladie (cancer) ou la sexualité (libido, love) selon une dérision „totalisante", car il faut savoir que „[l]a parodie se retrouve absolument à tous les niveaux dans une pièce de Witkacy: rien n'y échappe, ni personnages, ni thèmes, ni actions, ni paroles" (Crugten 1971: 188).

Le principe de l'asymptote ne se révèle pas uniquement à travers une poétique parodique chez Witkiewicz, car les alternances qualitatives du dialogue, où il y a passage brusque d'une terminologie hyperspécialisée (philosophique, scientifique ou autre) à des énoncés d'ordre vernaculaire ou même vulgaire, font de l'embardée et du contraste les véritables stratégies du discours (et parfois du non-sens): « Cette brutalité du langage était certainement l'un des éléments les plus saisissants et les plus choquants du théâtre de Witkacy à l'époque où il fut créé" (Crugten 1971: 324). La logique de l'image ne se limite donc pas à un mouvement qui hésite entre affirmer la signification ou parvenir à sa ruine, elle est aussi celle d'un dialogue qui zigzague, refusant toujours de fixer pour de bon sa position, choisissant l'entre-deux, l'incongru. Pris comme un ensemble, tous ces éléments humoristiques fixent un contenu esthétique dont le fonctionnement est la dissémination et dont l'aboutissement est l'absurde, contenu qui sera transmis en héritage au Théâtre de l'absurde. Riche d'un humour parfois noir, cette poétique va trouver sa psychologie dans l'acte gratuit, véritable point de convergence avec l'esthétique de Lautréamont (selon l'axe de la cruauté), mais surtout avec celle de Gide, qui a conceptualisé cette notion.

L'acte gratuit et la „psychologie d'ensemble"

La poétique de Lautréamont met de l'avant un sujet anatomique dont la représentation tend vers l'abstraction et la cruauté. Parente à quelques égards de l'imaginaire sadien, cette corporéité témoigne de sa propre dévaluation et de son éventuelle non-signification, conditions qui participent à l'émergence de l'acte gratuit dans le champ de la littérature, du théâtre et du cinéma de l'absurde. Conceptualisé par Gide dans son essai consacré à l'œuvre de Dostoïevski, l'acte gratuit ne relevait pas, à l'origine, de la matérialité du corps — pas plus que du rire –, mais plutôt d'une puissance négative de la liberté via le suicide. Gide démontre que, chez le personnage de Kiriloff, figure de proue des *Possédés*, le suicide devient la tentative d'affirmer souveraineté et liberté individuelle dans la perspective d'une volonté indéterminée — d'où l'épithète „gratuit" –, sans toutefois que cette dernière soit totalement immotivée. C'est ce geste que Camus a qualifié de „pédagogique" parce qu'il „doit montrer à ses frères une voie royale et difficile sur laquelle il sera le premier" (Camus 1995: 147). Tourné spontanément vers autrui (comme dans *Les*

caves du Vatican de Gide[3]), ce geste meurtrier indique autre chose, un motif que la critique théâtrale — Witkiewicz le premier — a théorisé pour en faire l'une des marques de l'esthétique de l'absurde, à savoir la *psychologie étrange* (aussi appelée, parfois, *absence de psychologie*). L'acte gratuit en est à la fois l'origine et la synecdoque.

Chez Buñuel et Witkiewicz, l'acte gratuit est thématisé avec un enthousiasme presque puérile, bien qu'il n'incarne jamais la célébration sordide du meurtre. Dans leurs œuvres, de telles actions sont significatives d'un état de chose contre lequel s'organise une révolte, laquelle est générée par différents enjeux de l'intrigue (l'angoisse, le dépit, l'inconscient, le désir, etc.): „car cet acte, pour être gratuit, n'est pourtant point immotivé" (Gide 1981: 176). Il s'agit d'un geste motivé non pas par une psychologie individuelle (ou étrange, ou absente, même si ce sont des personnages qui en sont les agents), mais plutôt par une „psychologie d'ensemble": au-delà de l'unique figure du sujet-personnage, ce sont les modes d'aliénation du monde moderne (quotidien répétitif, morale bourgeoise dévitalisante, dogme du mercantilisme, etc.) qui viennent en quelque sorte articuler ces actions choquantes, à travers lesquelles circulent autant la violence du désespoir que le rictus de l'irrationnel. Car l'acte gratuit trouve dans la parodie l'inconfort d'un humour insoutenable, mais aussi le courage de sa lucidité, celui d'un „moi" (individuel et collectif: la psychologie d'ensemble se dévoile dans une psychologie individuelle) qui cherche dans la violence spontanée et insensée l'espoir pessimiste d'échapper à la chosification, à la perdition et à la solitude, lot inévitable des protagonistes de l'absurde.

La signification de l'acte gratuit chez Buñuel puise à même l'idéal surréaliste, tout en s'appuyant implicitement sur l'un des énoncés les plus célèbres du *Second manifeste*: „L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule" (Breton 1985: 74). Cet appel au meurtre reposait sur l'idée que „tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, *de patrie*, *de religion*" (Breton 1985: 77). Au-delà du ton délibérément provocateur de ces propos dangereux, ce qui se présente comme une invitation nihiliste au chaos recèle un désespoir qui, paradoxalement, constitue un plaidoyer pour l'humanité: les aspirations fondamentales du surréalisme procèdent d'une colère qui milite pour une autre vie, assimilable aux mots „liberté", „merveilleux", „amour fou",

[3] Gide n'a pas seulement décrit l'acte gratuit dostoïevskien, il l'a repris à son compte pour le mettre en valeur dans l'un des plus importants romans français de la fin des années 1910: *Les caves du Vatican*. Lorsque son personnage principal, Lafcadio Wluiki, un adolescent affranchi des valeurs morales, intercepte et assassine Amédée Fleurisson dans un train en direction de Rome en le faisant basculer par une porte au dessus d'un pont, aucune explication justificatrice n'est fournie pour rationaliser ce crime désintéressé. Décrié dans *L'existentialisme est un humanisme* comme étant le mauvais choix, celui basé sur l'unique vitalité des instincts qui engage ainsi l'humanité vers sa propre perte, l'acte gratuit fut pour Sartre l'occasion d'expliciter sa morale de l'engagement au détriment de son compère écrivain: „Gide ne sait pas ce que c'est qu'une situation; il agit par simple caprice. Pour nous, au contraire, l'homme se trouve dans une situation organisée, où il est lui-même engagé, il engage par son choix l'humanité entière" (Sartre 1996: 64). D'une certaine manière, Sartre fait d'un élément ciblé la totalité d'un discours, dénaturant ainsi l'intention générale de l'œuvre de Gide, chez qui l'acte gratuit s'inscrit dans un projet artistique plus vaste, celui de poser un regard sur les exigences de l'intelligence et de la raison en conjoncture avec la réalité intérieure de l'homme, le tout dans la perspective d'un humanisme qui se voulait plus conciliant pour son époque. Gide ne fait donc pas l'apologie dudit geste.

„onirisme" et „imagination". Mettre en lumière, comme l'a fait Gide avec l'œuvre de Dostoïevski, les motivations de l'acte gratuit chez Buñuel nécessite donc l'examen de cette colère en relation avec la crise qui l'organise.

Dans *L'Âge d'or*, la frustration d'une énergie vitale — pour ne pas dire libidinale — sans cesse freinée dans son élan constitue le moteur narratif d'une fureur qui trouve dans l'action désintéressée sa plus haute expression. La première image de cet élan est celle, liminaire, du couple d'amoureux enlacés sauvagement dans la boue et séparés à brûle-pourpoint par des représentants de l'ordre. La colère implicite qui s'en suit rythme l'enchaînement des événements par une récurrence d'actes gratuits: l'insecte écrasé furtivement par l'amoureux après son arrestation, le chien et l'aveugle frappés par le même protagoniste alors qu'il est escorté par les deux policiers, l'enfant tué à bout portant par le chasseur bourgeois (double de l'amoureux) après une espièglerie de celui-ci, en témoignent. L'enjeu principal du récit, c'est-à-dire le vain combat de l'*Amour fou* croulant sous le poids de la société bourgeoise, militaire et religieuse, met en lumière la nature même de cette énergie (éros, personnage principal du film), tout autant que la généalogie des modes répressifs à la base de toute organisation sociale: Nous pouvons dire seulement qu'en opposition au travail, l'activité sexuelle est une violence, qu'en tant qu'impulsion immédiate, elle pourrait déranger le travail: une collectivité laborieuse, au moment du travail, ne peut rester à sa merci. Nous sommes donc fondés à penser que, dès l'origine, la liberté sexuelle dut recevoir une limite à laquelle nous devons donner le nom d'interdit (Bataille 1995: 57).

Marcuse développe des postulats similaires à ceux de Bataille lorsqu'il explique le processus de la récupération des instincts et de leur classification: „L'organisation sociale de l'instinct sexuel met sous tabou, comme perversions, à peu près toutes les manifestations qui ne servent pas la fonction de reproduction ou qui n'y préparent pas" (Marcuse 1995: 53). Considérant que les ébats sexuels „déviants" des deux amoureux de *L'Âge d'or* se déroulent durant une cérémonie — celle de la fondation de la ville de Rome, siège de la chrétienté –, la motivation des actes gratuits chez Buñuel prend son sens dans une charge libidinale disruptive que les bien-pensant tentent d'empêcher, de masquer, de refouler. Dans la perspective d'une psychologie d'ensemble, ce refoulement généralisé est un échec, car l'essence subversive de la sexualité affirme sa violence un peu partout dans le récit à travers un relais de personnages, sortes de pantins d'un mécanisme narratif névrotique: le chasseur qui tire gratuitement sur un jeune garçon se dédouble ensuite dans ceux des amoureux, qui, vers la fin, s'exclament, dans un sommet d'humour noir: „Quelle joie! Quelle joie d'avoir enfin assassiné nos enfants!" L'odyssée funeste des deux amoureux, qui s'échelonne depuis l'Antiquité jusqu'à la période moderne (la dissolution de l'unité-personnage est aussi celle de la temporalité), suggère que le véritable sens du titre — et de l'irrationnel — serait cet état d'avant la société, à savoir un eden — mot hébreu voulant dire „délice" — perdu et sexuel, où l'acte gratuit n'avait pas lieu d'être.

L'acte gratuit se prête tout aussi bien à l'univers de Witkiewicz parce que ce geste s'inscrit dans les visées disruptives de son humour provocateur, mais aussi parce qu'il n'est pas étranger à son concept d'Inassouvissement: dans la tension de l'unique et du multiple, l'acte gratuit est l'assouvissement de l'action même, celle, désespérée, d'une subjectivité en quête de son identitité particulière, mais qui se voit bafouer, écraser et

récupérer par le social (pour ne pas dire par la multiplicité: le sériel, l'uniformisation, la foule, le plat, etc., source de non-sens). Cet Inassouvissement métaphysique — pierre angulaire du système philosophique witkiewiczien — constitue sans doute la principale motivation de tels gestes chez ses personnages (et non pas l'éros buñuelien), car bien qu'une sexualité hante ici et là les tableaux de ses pièces, celles-ci s'accordent d'abord et avant tout avec son axiome philosophique, dans la mesure où „l'insatisfaction sexuelle est en effet toujours en liaison étroite avec l'inassouvissement métaphysique" (Crugten: 260).

L'acte gratuit relève aussi chez Witkiewicz de la théorie de la Forme pure, qui affirme la nécessité d'instaurer au théâtre une „psychologie fantastique" (« le développement de la Forme Pure au théâtre implique un renoncement aux effets vitaux dans l'action et une instauration de la psychologie fantastique des „existences particulières" (Witkiewicz 1985: 52)). pour railler les carcans de la dramatrugie naturaliste („la non-motivation du geste traduit en quelque sorte un refus éclatant du psychologisme tout en constituant une critique radicale du naturalisme" (Peterson 1992: 59)) et, plus fondamentalement, pour revitaliser la structure même de l'objet scénique/dramaturgique, dans la mesure où cette altération serait en lien avec d'autres éléments structurels altérés, pour ne pas dire déformés (les dialogues, la lumière, le décor, etc.). C'est donc encore les exigences d'une structure d'ensemble qui détermine le pensée et l'agir du personnage, lequel est libéré de la fixité de son identité dans un double mouvement: identité interne, qui correspond aux rôles prédéterminés que la société leur attribue dans ses pièces; identité externe, imposée par les exigences du théâtre mimétique et qui correspondent aux principes de réciprocité régissant la création d'un personnage selon des types humains généraux, des comportements de base acceptés par le spectateur, etc. Quatre combinatoires ont été imaginées par Witkiewicz afin de développer la singularité psychologique et humoristique de chaque protagoniste selon différents niveaux d'absurdité: les actions en accord avec les répliques ayant un sens vital; les actions qui ne sont pas en accord avec les répliques; les actions en accord avec des répliques n'ayant pas de sens vital; une complète divergence entre actions dépourvues de sens et répliques dépourvues de sens. La ruine du sens vise ici l'accès au Sens, celui du mystère de l'existence que le théâtre de la Forme Pure doit révéler à chacun dans ce qu'il a de plus particulier et de plus fondamental.

L'ouverture de *La Poule d'Eau* illustre en bloc tout ce qui vient d'être affirmé: Élisabeth Tripo-Virginanska, dite la Poule d'Eau, demande d'emblée à son ami Edgar — presque banalement — qu'il la tue à la carabine. De un, cette demande suicidaire doit être comprise comme l'expression d'un réel qui dévalue tout, même la mort, car le désir mortifère de ce personnage ne découle pas d'une tristesse accablante ou d'une mélancolie incurable: „La mort n'est rien pour moi, c'est vrai; mais je n'ai pas une envie particulière de mourir. Pour moi la vie est le même rien que la mort. Ce qui me fatigue le plus, c'est de me tenir debout sous ce poteau" (Witkiewicz 1969: 15). De deux, cette demande doit être interprétée dans la perspective de l'Inassouvissement: ce constat de la vacuité exprime une psychologie fantastique dont le contenu manifeste révèle autre chose qu'un nihilisme étrange, mais plutôt la quête latente et désespérée de l'Être et du Sens. Les arguments utilisés par la Poule d'Eau pour motiver Edgar à lui tirer dessus s'appuie effectivement sur „l'irréversibilité du geste"; c'est à partir de cette irréversibilité

qu'il pourra, selon les dires d'Élisabeth, accéder à la grandeur — donc à la particularité de son existence — et échapper à la répétition banale et absurde de sa vie: „Tout ce qui est irrévocable est grand. La grandeur de la mort, du premier amour, du dépucelage ne tiennent qu'à ça. Tout ce qu'on peut faire plusieurs fois se rapetisse d'autant" (Witkiewicz: 16). De trois, à un niveau parodique, cet „appel au meurtre" oblige un dépassement de l'unique horizon du sujet-personnage et doit être déchiffrée comme l'affront à une tradition du tragique théâtral exécrée par Witkiewicz (le caractère cocasse de la toute première réplique de la pièce disqualifie en effet la gravité de la situation, car celle-ci donne l'impression que la Poule d'Eau somme l'urgence d'une tâche ménagère plutôt que sa propre exécution: „Allons, tu ne pourrais pas te dépêcher un peu" (Witkiewicz: 13)). Dans ces trois cas, l'acte gratuit „convergent vers", „s'accordent avec" la théorie de la Forme pure, car l'action sérieuse démandée par la Poule d'Eau — et ensuite exécutée par Edgar — n'est aucunement en accord avec les répliques, lesquelles s'emploient surtout à ironiser ce tableau macabre par un discours autoréférentiel: „Je t'en prie, pas d'injures! Tu dépasses les bornes. On n'a pas le droit, même dans les pièces de théâtre absurde" (Witkiewicz: 16). Cette métadiscursivité court-circuite par l'absurde l'intention de faire oublier les codes d'une dramaturgie mimétique; la scène — lieu d'aporie, d'ironie et de parodie — devient son propre mystère, et le suicide révélé comme la banalisation de la vie est exorcisé par sa propre image.

Perspectives philosophiques de la répétition

« Manifestement dans l'air du temps" (Deleuze 1968: 1), la répétition, indique Deleuze, se révèle chez Kierkegaard, Nietzsche et Péguy comme élément moteur: „Chacun des trois, à sa manière, fit de la répétition non seulement une puissance propre du langage et de la pensée, un pathos et une pathologie supérieure, mais la catégorie fondamentale de la philosophie de l'avenir" (Deleuze 1968: 12). Dans le champ de l'esthétique (littérature, théâtre, cinéma), la forme emblématique de l'absurde étant le cercle (ou toute structure close modelée sur du circulaire et \ ou du répété: la sphère, le cône, etc.), Nietzsche se dresse comme l'incontournable penseur qui a, le premier, entrevu le vertige spiralique de la répétition dans la perspective du non-sens: „Imaginons cette idée sous la forme la plus terrible: l'existence telle qu'elle est, sans signification et sans but, mais revenant sans cesse d'une façon inévitable, sans un dénouement dans le néant: "l'Éternel Retour". C'est là la forme extrême du nihilisme: le néant (le "non-sens") éternel!" (Nietzsche 1990: 44). La mort de Dieu, phénomène sociologique qu'Esslin associe — via l'événement de la Deuxième Guerre mondiale (aboutissement de la perte de tous les repères) — au principal facteur d'émergence du Théâtre de l'absurde durant les années 1950, est au cœur de cet extrait, dans la mesure où „la forme la plus terrible" découle d'un double discrédit (rationalisme platonicien et, surtout, morale chrétienne). Mais Nietzsche, malgré tout ce qu'il lègue au Théâtre de l'absurde (et, deux ou trois décennies avant, à Buñuel et Witkiewicz), ne fait qu'ouvrir une brèche sans véritablement passer „du côté du néant": sa philosophie a ceci de paradoxal que sa conception cyclique de l'existence est en quelque sorte contrecarrée, bigarrée par l'idée d'un dépassement historique — idée eschatologique s'il en est une — qui n'est pas sans rappeler un certain idéalisme contre lequel le philosophe pestait: parallèlement au processus sans fin du retour, Nietzsche annonce l'avènement

du surhomme, celui qui saura transmuter toutes les valeurs (nihilisme du nihilisme) et ainsi „sortir" l'humanité de son devenir décadent. L'absurde — „le néant (le «non-sens») éternel" — apparaît en quelque sorte comme une condition provisoire de l'humanité (quoique possiblement répétable), contrairement à ce que propose Camus chez qui cette situation fixe et cauchemardesque est pleinement assumée lorsqu'il affirme, quelque peu résigné: „Il faut imaginer Sisyphe heureux" (Camus: 168).

Gieuseppe Rensi, penseur moins important que Nietzsche, n'en demeure pas moins intéressant pour quiconque s'intéresse „à l'air du temps", et surtout pour celui qui veut saisir les enjeux formels de l'esthétique de l'absurde avant le Théâtre de l'absurde. Héritier du philosophe allemand, mais aussi des sophistes, de Schopenhauer et de Leopardi, Giuseppe Rensi, qui publia *La Filosofia dell'assurdo* (paru pour la première fois en 1924 sous le titre de *Interiora Rerum*, essai qui fut réédité, corrigé et augmenté en 1937 sous le titre actuel) fut une des figures notables dans les milieux intellectuels de l'Italie du début du XX^{e} siècle. Pessimiste et sceptique, sa philosophie est anti-hégélienne et n'est pas sans rappeler certains intérêts propres à Walter Benjamin, car elle vise une remise en question du concept d'histoire en tant que réalisation du devenir humain. Le présupposé de son essai réside dans l'affirmation d'une condition absurde de l'humanité, laquelle se trouve liée à un perspectivisme qui insiste sur une absolue réalité de la contradiction: tout système „logique" repose sur un ensemble d'antinomies masquées par les sélections et les synthèses qui s'y opèrent; raison et vérité n'incarnent ainsi que de fausses catégories de l'esprit, des frontispices pour ceux qui, depuis le duo Socrate \ Platon, sont passés maîtres dans l'art de camoufler „l'irrationalité originelle de notre être" (Rensi 1996: 75) . Le doute s'impose donc comme unique démarche de l'esprit, non pas comme chez Descartes, mais plutôt à la manière d'un pyrrhonisme moderne[4].

Dans son tout dernier chapitre intitulé *L'Histoire est répétition*, Rensi s'emploie d'abord à réfuter une certaine tendance philosophique qui vise à dissocier le concept de nature, associé au règne de la fixité, de celui d'histoire, associé au règne de la fluidité, du mouvement: „Il y a quelques décennies, on naturalisait l'histoire. Aujourd'hui avec Darwin et Spencer, et plus profondément avec Bergson, on historifie la nature. Elle devient, elle aussi, processus, évolution créatrice, élan vital (…) c'est-à-dire fluidité" (Rensi 1996: 194). Les conséquences que Rensi tire de ce rapprochement analogique se traduisent dans le titre de son chapitre, car, ayant posé que la nature procède à partir de cycles et d'autres itérations, il doit en être de même pour l'histoire du fait de la conformité de leur déploiement. Rensi nuance toutefois son propos, soulignant que la répétition affirme nécessairement la différence (comme dirait Deleuze), ou, du moins, que, empiriquement, rien ne se répète totalement: c'est plutôt au niveau de la typification des formes que le tout

[4] Rensi approfondit sa pensée en indiquant que les catégories de cet absurde et de ce mal sont l'espace et le temps: l'espace, il „est le moyen par lequel la contradiction peut exister, et il existe lui-même, parce qu'à la place de l'Un éléatique, il y a les Multiples" (Rensi 1996: 135), ce à quoi il rajoute: "Mais l'Un est le seul fait rationnel; avec les Multiples nous passons dans le domaine de l'incompréhensible et de l'absurde" (Rensi 1996: 135); le temps est, pour sa part, "l'éternelle (et inutile) fuite hors du mal éternellement présent" (Rensi 1996: 134), il est donc "la catégorie de l'irrationnel et du mal, la condition et la concomitance nécessaires de leur existence. Si nous étions dans le bien, il n'y aurait plus de temps: nous demeurerions." (Rensi 1996: 135). Autrement dit, l'espace et le temps font de l'absurde la donnée du réel parce que leur conjugaison obligée porte sur le déploiement d'une hétérogénéité sans cesse réaffirmée.

se joue. De ces postulats, le parallèle qui s'impose à Rensi s'apparente une fois de plus à celui débusqué par Nietzsche relatif à la répétition, à la différence que celui-ci radicalise son propos avec l'idée d'une fatalité du devenir historique: „Répétition et absurde. Absurde parce que répétition, répétition parce qu'éternité de l'absurde. Tel est le concept de l'histoire que le sens de l'historicité, dans son intensité et son acuité la plus moderne nous renvoie" (Rensi 1996: 203). C'est cette vision du monde que traduit l'expression formelle des œuvres de Buñuel et de Witkiewicz, expression qui véhicule un propos parodique et philosophique pointant vers le même enjeu, celui d'un cercle sans „en-dehors" et à l'intérieur duquel le mouvement syntagmatique de la signification est néantisé.

Sur le plan de la forme, le cercle se dessine par des jeux de dédoublement et de répétition dans plusieurs œuvres de Buñuel et Witkiewicz; cette figure donne aussi — de par sa dimension symbolique — la teneur au propos de l'absurde, celle du désespoir clos, de l'humour noir et du non-sens. Le cinéma de Buñuel, loin de reposer sur le principe anarchique de l'automatisme (sauf, sans doute, en ce qui concerne le scénario d'*Un chien andalou*), épouse plutôt un rigorisme, car les incongrus qui viennent perturber ses récits sont les pointes momentanément apparentes d'une logique structurale, répétitive et stricte qui sous-tend les implications immédiates du récit (cela a été démontré, en partie, avec l'idée de „psychologie d'ensemble"). Comme chez son homologue polonais, la complexité narrative qui caractérise ses œuvres les plus absurdes recèle une combinatoire géométrique qui les délimite et les oriente selon une circularité emblématique, mouvement dont la marque se retrouvera plus tard chez des dramaturges comme Ionesco avec *La cantatrice Chauve* (où le début répète la fin). Idem pour Witkiewicz. Si son théâtre aboutit plus souvent qu'autrement à la farce absurde, son souci premier n'en demeure pas moins la pureté de la forme. Tel qu'évoqué aussi précédemment: selon son idéal, toute œuvre, qu'elle soit théâtrale ou picturale, s'élabore au prix d'une déformation du réel où „chaque détail doit résulter de l'ensemble de la conception formelle" (Witkiewicz 1985: 55). Cette préoccupation relative à la Forme pure sera telle qu'elle va parfois s'employer à une „figuration mathématique" de la représentation: la sphère, par exemple, définit — dès le titre — la composition de *La Poule d'Eau*, tragédie qualifiée explicitement de *sphérique en trois actes* par le dramaturge. Au théâtre comme au cinéma, c'est donc le chiasme de Rensi qui servira de mot d'ordre: „Absurde parce que répétition, répétition parce qu'éternité de l'absurde".

Comme l'a souligné Adonis Kyrou, la nouveauté et la valeur du cinéma de Buñuel vient de son usage de la répétition: „Jamais jusqu'à L'*Âge d'or*, les cinéastes n'avaient eu besoin de la répétition en tant que trait d'union de thèmes. Ces images sont chez Buñuel des leitmotiv qui maintiennent l'unité du rêve et de la réalité" (Kyrou 1970: 23). Les réflexions du Père jésuite Artela Lusuviaga, qui fut un ami personnel de Buñuel (mais aussi l'un de ses plus brillants critiques), abondent dans le même sens lorsqu'il souligne, au sujet d'un autre film majeur dans l'histoire du cinéma, *L'Ange exterminateur*, dans lequel un plan identique revient bizarrement à deux reprises: „Il est d'autres grands films de Buñuel qui marquent une avancée; ainsi *L'Ange exterminateur*, qui m'apparaît comme la clé du cinéma moderne, la répétition d'une image" (Aub 1991: 326). Ce motif, la plupart des critiques l'ont interprété à partir de l'unique piste du rêve ou d'éros: figuration métonymique du désir (Linda Williams, *Figures of Desires: a theory and analysis of Surrealist*

Film), mode compulsif \ narcissique de la narration (Paul Sandro, *Luis Buñuel and the Crises of Desire*), etc. Ces explications, aussi intéressantes soient-elles, demeurent partielles, car elles omettent — ou relèguent à un rang inférieur d'interprétation — le contexte d'émergence qui fixe le cadre de ces „mouvements libidinaux", et ce, bien que l'approche buñuelienne du désir soit, d'une certaine manière, très marcusienne, dans la mesure où elle tend à retrouver la substance historique des instincts en en „expliquant" les contenus à partir d'une sorte de phylogénèse[5].

La majorité des ouvrages consacrés à *L'Âge d'or* s'accordent généralement pour diviser ce film en six parties[6], lesquelles, comme six pétales d'une fleur unique, répètent, l'une sur l'autre, le même motif dans une image globale. Dès la transition entre le prologue et la scène des bandits se joue la substitution du même (pulsionnel) où le rapport à l'espace, comme celui à l'action, s'avère symboliquement identique: au scorpion qui quitte l'ombre de son rocher pour attaquer le rat envahisseur suit la horde de bandits qui délaissent leur obscure habitation afin de chasser les quatre majorquins nouvellement établis sur les montagnes rocailleuses avoisinantes. L'équivalence scorpion / bandits et rat / majorquins, que plusieurs critiques ont notée, est rejouée, à plus grande échelle, dans différentes séries, comme par exemple celles de tous les „révoltés vaincus", figures du double et du répété: aux vaines actions des bandits (qui meurent avant satisfaction: chasser les majorquins), s'ensuivent celles des deux amoureux insatisfaits parce que constamment séparés (depuis leur arrestation dans la boue jusqu'à leur échec ultime lorsque l'amoureuse choisit, à la fin, la bourgeoisie à travers le chef d'orchestre, élu de son cœur). Le désir, qu'il soit pulsion de vie ou de mort, trouve donc son cadre et sa circonstance dans le social (à l'origine de chaque insuccès se trouve un représentant de la société — ecclésiaste, gendarme, bourgeois –, dévoilant ainsi une logique répressive des instincts); plus fondamentalement, et à la lumière d'une répétition structurale ultime (la fin reprend *da capo* le début), le désir se revèle comme l'acteur principal du théâtre de l'Histoire, celle de Rensi soumise aux cycles absurdes du même. Les frustrations, pérégrinations et défaites du couple d'amoureux fou s'échelonnent depuis la fondation lointaine de la Rome impériale jusqu'à sa réalité contemporaine, et cette odyssée est bornée par deux scènes commutatives — initiales et finales — qui clôt le récit sur lui-même: „Par leur position dans le film, le groupe qui à la fin abandonne le château de Selligny, le Christ en tête, et les bandits du début sont symétriques. Le fait est d'ailleurs souligné par le boiteux qui apparaît dans les deux groupes" (Bouhours et Schoeller 1993: 16). Encore plus symétrique est le nombre des majorquins et des libertins. Ils sont tous au nombre de quatre et réapparaîtront des années plus tard dans les quatre moines carmélites du *Fantôme de la liberté*, autre film où la spirale de l'Histoire est signifiée par une fin (la révolte des étudiants de mai 1968

[5] Pour expliquer le développement de l'appareil mental répressif, Marcuse use, dans *Éros et civilisation*, de deux catégories complémentaires: une ontogénèse, qui renvoie à la croissance de l'individu réprimé (refoulé) depuis la petite enfance jusqu'à l'existence sociale consciente; une phylogénèse, qui se réfère à la croissance de la civilisation répressive depuis la horde primitive évoquée dans *Totem et Tabou* jusqu'à l'état complètement civilisé.

[6] Le bref documentaire sur les scorpions, l'action prise par la horde de bandits visant à chasser les majorquins, la fondation de la Rome impériale par les représentants de l'ordre bourgeois sur le lieu du décès desdits majorquins, la quête des deux amoureux dans la Rome moderne qui se solde par un échec lors de la soirée-concert chez le marquis de X et la scène des 120 journées de Sodome de Sade à la toute fin.

criant „Viva las caenas!", fusillés par les forces de l'ordre) qui répète le début de l'intrigue (la révolte des Espagnols de mars 1808 criant „Viva las caenas!", fusillé par l'armée napoléonnienne). En bref: „*L'Âge d'or* est le récit poétique d'un échec amoureux, mais c'est aussi la mise à nu des divers mécanismes qui engendrent cet échec" (Oms 1985: 44). La figure du cercle, signifiée par le mode elliptique du récit, illustre manifestement une conception absurde de l'humanité où l'histoire réécrit sans cesse le même scénario aliénant, celui d'un contrôle exercé sur ce qui fait chaque être: l'érotisme, la pulsion, l'Amour.

Le rapprochement Witkiewicz \ Renzi pose problème et mérite nuance: comme l'a souligné le critique Gérard Conio, „il faut rappeler que le cours de l'histoire est, selon Witkacy, irréversible et non cyclique" (Crugten 1982: 54). Penser la répétiion, chez lui, s'enracine dans une phénoménologie de l'expérience et trouve son aboutissement dans une esthétique de la représentation: En relation avec la variété des formes du monde extérieur, nous avons, en raison de la nécessité virtuelle ou réelle d'un espace abstrait, l'intuition des formes géométriques, tout comme nous avons l'intuition de la symétrie et de la répétition des formes dans l'espace en raison de la symétrie de notre propre structure et de la répétition des mouvements. Nous avons d'autre part un chaos inextricable de formes changeantes, c'est-à-dire de qualités réelles qui se succèdent ou coexistent, dans lesquelles, en vertu du lien fonctionnel unissant tous les éléments et du principe de l'Identité Particulière Effective, se répètent des liens plus ou moins constants figurés par des notions empiriques, les objets. [...] Nous pouvons aussi imaginer une continuité différente: si l'on abandonne la symétrie pour ne considérer qu'un seul élément des formes qui se répètent, nous obtiendrons une série d'ensembles construits selon un principe autre que la symétrie et également plus ou moins complexes. Ce principe ne se fondera pas sur le seul rapport des formes entre elles, mais aussi sur leur rapport à une forme unique, n'importe laquelle, délimitant l'ensemble de la composition, quel que soit l'aspect que puise revêtir cette forme (Crugten von 1982: 41-42).

Ce „n'importe laquelle" est le point d'encrage d'une conjoncutre possible avec ses deux „homologues" (espagnol et italien), car, chez Witkiewicz, „n'importe laquelle" s'actualise dans la figure de la sphère: c'est ce que le titre *La Poule d'Eau* (*tragédie sphérique en trois actes*), ainsi que la forme et le propos de cette pièce, indique. Le sens de la répétition sera toutefois, chez le polonais, celui d'une tragédie toute singulière: comme la plupart de ses héros, Edgar, le protagonistes de cette pièce, est un Hamlet perdu, dégénéré, inassouvi; et contrairement à ce qui a cours chez Shakespeare, la prise de conscience de sa propre contingence ouvre sur des horizons différents, car aucune justice à faire régner ne miroite au loin pour donner un certain sens à sa vie: seulement le vide d'une société enlisée dans ses conventions et dans une répétition qui oblige l'âme en quête de grandeur à se résoudre au fait que „Je suis et je n'existe pas" (Witkiewicz 1969: 40).

Il faut rappeler que ce thème central de la grandeur, Élisabeth Tripo-Virginanska (la Poule d'Eau), qui somme banalement Edgar de la tuer, en parle dès le début de la façon suivante: „Tout ce qui est irrévocable est grand. La grandeur de la mort, du premier amour, du dépucelage ne tiennent qu'à ça. Tout ce qu'on peut faire plusieurs fois se rapetisse d'autant" (Witkiewicz 1969: 16). Edgar cherche cette grandeur (la Poule d'Eau et son père veulent la même chose pour lui de par leur obsession d'en faire un artiste génial), mais, un peu comme le couple de *L'Âge d'or* en quête de l'absolu amoureux, tout l'en

empêche, à commencer — paradoxalement — par la Poule d'Eau (qui, en se supprimant, le prive d'un éventuel support dans son cheminement artistique) et ensuite par son père, lequel, tout de suite après le meurtre commis par son fils, organise joyeusement un souper avec d'autres convives importants afin de l'introduire au monde des sociabilités abrutissantes. Au même moment apparaît Tadzio, jeune double d'Edgar, qui le „rapetisse d'autant": figure du répété et du multiple, cet orphelin le menace dans son unicité (Tadzio est habité par les mêmes angoisses existentielles que lui, quoique propres à son âge: „Pourquoi est-ce lui mon papa, et pas un autre?" (Witkiewicz 1969: 40)) et il finit par l'évincer totalement (au milieu de la pièce, dix ans après le meurtre liminaire de la Poule d'Eau, Tadzio a désormais remplacé Edgar, depuis ses habitudes insignifiantes jusqu'à son succès auprès de cette dernière, ressuscitée entre temps dans le miroir du passé qu'est devenu le futur). Ce jeu complexe de réflexions, de copies et d'usurpations procède d'un système de répétitions qui structure — toujours par la figure du double — d'autres aspects de la représentation, depuis la scénographie jusqu'à certains blocs dialogiques en passant par l'enchaînements de certains événements[7]. La répétition la plus significative demeure celle du meurtre de la Poule d'Eau, qui survient au début et à la fin de l'intrigue, car elle fixe la circularité de l'objet théâtral dans la perspective du non-sens. Jointe à toutes les éléments gigognes de l'intrigue, la réactualisation sphérique des „deux coups de feu successifs" (Witkiewicz 1969: 74). tirés par Edgar sur sa maîtresse à la toute fin, avec un fusil à „deux canons" (Witkiewicz 1969: 72), déjoue la linéarité du théâtre mimétique, mais révèle surtout à Edgar le sens de la vie, autant que l'essence de chaque vie, à savoir le mouvement multiplié de la mort physique, psychique et métaphysique. C'est ce système clos qui articule la conscience des différents personnages jusqu'à son ultime conséquence, c'est-à-dire le deuxième meurtre / suicide de la Poule d'Eau, geste / volonté qui matérialise symboliquement la fatalité du cercle dans le constat de l'absurdité de la condition humaine occidentale. Le rapprochement avec Buñuel et Renzi n'est donc possible qu'au prix d'une vue d'ensemble, laquelle valide autrement l'une des marques de l'esthétique de l'absurde: dans la perspective du non-sens, la répétition, figure du circulaire, épuise la signification jusqu'à sa quasi ruine, avec toutefois différentes implications: l'histoire chez les uns, l'être (social) chez l'autre. L'énoncé „L'histoire est répétition" (Rensi) ne saurait cadrer avec l'unvivers de Witkiewicz (celui du Principe de

[7] Un exemple est celui de la mention répétée que Russell et Whitehead, les auteurs du célèbre ouvrage *Principia Mathematica*, sont „deux personnages qui ont leur tête sur les timbres à zéro cinquante" (p. 28), Le chiffre deux contamine aussi le discours référentiel de certains protagonistes, comme lorsque Alicia stipule que son feu mari „est décédé deux jours après l'accident (…)" (p. 28) ou bien, lorsqu'elle s'adresse à la Poule d'Eau et qu'elle lui dit: „Il paraîtrait que vous auriez été la seule femme que mon premier mari eût aimée vraiment, à deux mille de distance." (p. 48) À d'autres moments, c'est la pensée de Tadzio qui est prise en charge par ce mouvement global, comme le démontre cette remarque qu'il formule à deux reprises au sujet d'Alicia: „Tes yeux sont doubles, comme des boites à double fond." (p. 40) Et lorsque la Poule d'Eau lui demande répétitivement: „Combien de fois as-tu déjà tout compris? Combien de fois?" (p. 70); celui-ci lui répond ironiquement: „Deux fois, j'ai compris." (p. 70) Cet emploi particulier du langage caractérisé par le couplage de vocables identiques ne se limite pas à ce seul exemple: „Oh! C'est merveilleux, merveilleux" (p. 18), dit la Poule d'Eau plus loin. „Pourquoi? Pourquoi?" (p. 22), „Mais ferme-la! Ferme-la" (p. 72), affirme Edgar à différents endroits. „Doucement, doucement" (p. 27), „Plus tard, plus tard" (p. 28), „Jan! Jan!" (p. 78), s'exclame aussi le père.

l'Identité Effective, de la dualité Unicité/Multiplicité, etc.) qu'au prix d'une substition, où l'ontologique — celui de l'être — remplacerait l'historique, pour aboutir à une toute nouvelle proposition: „L'existence est répétition".

Le mythe d'Ixion

La nécessité d'élargir les horizons du concept d'Esslin, celui d'une esthétique de l'absurde au théâtre, et de l'ouvrir au domaine du cinéma, s'impose désormais et trouve sa justification ultime dans les points de rencontre entre les œuvres de Buñuel et Witkiewicz (lesquelles annoncent Adamov, Pinter, Genet, etc.), mais aussi dans la conjoncture qui s'établit avec eux et Rensi. Chacun des trois a effectivement élaboré, isolément, c'est-à-dire dans son pays respectif (l'Espagne/France, la Pologne et l'Italie des années 1920-1930), une pensée et une poétique de l'absurde qui réapparaîtra quelques décennies plus tard avec l'avènement du Nouveau théâtre après la Deuxième Guerre mondiale. De Witkiewicz à Beckett (ou, pour ratisser plus large, du *Nez* de Gogol, paru en 1836, au tout dernier Buñuel, celui de *Cet obscur objet du désir*, sorti en 1977), le *rictus absurdus* oblige une réflexion indissociable des propositions de Bergson sur le rire: le dramaturge comme le cinéaste de l'absurde comprennent que, dans la logique du rire (qui tend à „corriger la raideur en souplesse" (Bergson 2002: 135)), l'incongruité s'inscrit dans les mécanismes de transgression/régulation à la base du social ou de tout système normé; Witkiewicz et Buñuel poussent ce procédé de l'incongru jusqu'à l'irrévérance en y faisant circuler la satire, la parodie et l'ironie, comme pour mieux lutter contre les nihilismes de la société et/ou pour proposer une réflexion philosophique sombre et lucide, celle de la ruine, de l'angoisse ou du désespoir. Le paradoxe de l'image issu de la poétique de Lautréamont s'inscrit dans une telle démarche singulière: libérer les formes figées de la représentation pour exorciser la condition humaine moderne (délaissement, perspectivisme, mercantilisme, etc.). Même chose pour l'acte gratuit, symptôme iconoclaste d'un malaise généralisé dans la culture qui s'enracine dans un mal être individué de la rupture: le protagoniste de l'absurde, sorte de double d'une humanité coupée de ses certitudes et de ses repères, se désarticule dans une psychologie aporétique et agit à partir d'enjeux d'ensemble du récit, qu'il s'agisse d'une *libido sexualis* refoulée par la morale et la bourgeoisie (chez Buñuel) ou d'une vaine quête existentielle, celle de „l'Être vers sa Particularité" et du „mystère de l'existence" dans un monde d'aplanissement (Witkiewicz). Ce „langage fou" de la scène et de l'écran (le fou, par définition, rit et frappe) n'est pas pour autant un pur *abstract*, car il investit une forme, un fonctionnement qui n'est pas aléatoire comme l'a souligné Deborah B. Gaensbauer en regard de l'œuvre d'Arrabal: „Like much of the absurdist theater, Arrabal's plays are circular, ceremonial structures" (Gaensbauer 1991: 95). Cette phrase vaut certes pour Buñuel et Witkiewicz (chez qui le début est appréhendé comme la fin, la série préférée à la ligne) et presque, de façon infléchie et rétroactive, pour Rensi, dont l'influence se révèle tacitement avec sa proposition: „l'histoire est absurde parce que répétitive". La figure du cercle, qu'elle soit pensée historiquement, esthétiquement ou philosophiquement, définit donc un archétype du non-sens, chose que Camus, en 1942, avait compris en choisissant Sisyphe comme héraut de l'absurdité de l'existence. À la lumière de tout ce qui a été démontré, il y aurait place ici pour un nouveau visage emblématique, à savoir Ixion, personnage typiquement witkiewiczien et buñuelien, car

la circularité, autant que son goût pour la provocation, a déterminé sa malédiction: selon le mythe, Zeus, pour le punir de son attitude irrévérencieuse envers Héra, le précipita aux enfers, où il fut lié à une roue enflammée tournant éternellement. Frère de Sisyphe, mais aussi de Witkiewicz, de Buñuel, de Rensi et de tout être qui a cherché le pourquoi des choses dans le vertige de l'Infini, Ixion a, lui aussi, regardé dans l'abîme comme un „aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin" (Camus 1995: 168).

Bibliographie:

Aub Max (1991), *Luis Buñuel*: *entretiens avec Max Aub*, Paris, Belfond.

Bataille Georges (1995), *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit.

Bergson Henri (2002), *Le rire*, Paris, PUF.

Bouhours J.M. et Schoeller, N. (présenté par) (1993), *L'Âge d'or. Correspondance Luis Buñuel — Charles de Noailles: lettres et documents (1929 — 1976)*, Paris, Centre Georges Pompidou.

Breton André (1985), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard.

Breton André (1966), *Anthologie de l'humour noir,* Paris, Jean-Jacques Pauvert.

Camus Albert (1995), *Le mythe de Sisyphe,* Paris, Gallimard.

Deleuze Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.

Deleuze Gilles, Guattari, Félix (1996), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit.

Esslin Martin (1961), *The Theatre of the Absurd*, London, Methuen.

Gaensbauer Deborah B. (1991), *The French theater of the Absurd*, Boston, Twayne.

Gide André (1998), *Dostoievsk*i, Paris, Gallimard.

Kundera Milan (1995), *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio.

Kyrou Adonis (1970), *Luis Buñuel*, Paris, Seghers.

Lautréamont Comte de (1993), *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard.

Marcuse Herbert (1995), *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit.

Monteilhet Véronique (2004), *Fantômas à l'ombre du surréalisme*, In „Mélusine. Le cinéma des surréalistes", no XXIV, L'Âge d'Homme.

Nietzsche Friedrich (1990), *La Volonté de Puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, Paris, Le livre de poche.

Oms Marcel (1985), *Don Luis Buñuel*, Paris, Les éditions du cerf.

Peterson Michel (1992), *La poétique de l'inassouvissement: l'esthétique et le politique chez Stanislaw Ignacy Witkiewicz*, Montréal, Université de Montréal.

Rensi Giuseppe (1996), *La philosophie de l'absurde*, Paris, Éditions Allia.

Sartre Jean-Paul (1996), *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard.

Van Crugten Alain (1971), *S.I. Witkiewicz — Aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

Van Crugten Alain (sous la direction de) (1982), *Cahier Witkiewicz. Actes du colloque internationl „Witkiewicz" de Bruxelles (No 1*), Lausanne, L'Âge d'Homme.

Witkiewicz Stanislaw Ignacy (1985), *Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre*, „Cahiers Renaud-Barrault", n° 73, Paris.

Witkiewicz Stanislaw Ignacy (1976), *Théâtre complet (6 volumes)*, Lausanne, La Cité — L'Âge d'Homme.

Witkiewicz Stanislaw Ignacy (1969), *La Poule d'Eau*, Paris, Gallimard.

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Anna Chudzińska-Parkosadze
Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu*

Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*

Problem of the Literary Genre of the Novel „The Master and the Margerita" by Mikhail Bulgakov

Abstract

The article presents an attempt to specify the literary genre of one of the most mysterious novels of the 20th century — *The Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov. There was a variety of defines trying to qualify the novel in literary studies examining the works of the writer. Among most popular were: philosophical novel, menippea, satirical novel, novel as mystery, novel-parable, novel-myth. The multidimensional character of the given work makes it difficult to classify the genre of the novel just to one type. Nevertheless, in the present article the author makes this attempt to specify the genre of the novel as the initiation novel. As a matter of fact, the theme, the structure and the idea of the unusual novel correspond to requirements of this kind.

Mikhail Bulgakov, The Master and Margarita, the literary genre, the initiation novel

* Department of Modern Languages and Literature, Institute of Russian Philology, Faculty of Russian Literature, Adam Mickiewicz University in Poznań, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań.
email: parkosadze@interia.pl

Dzieło życia Michaiła Bułhakowa, *Mistrz i Małgorzata*, do dziś wzbudza ogromne zainteresowanie zarówno czytelników, jak i literaturoznawców. Jest to powieść, która ciągle kryje w sobie wiele zagadek i skłania do zadawania nowych pytań. Nie ma w niej bowiem kwestii jednoznacznych i oczywistych, gdyż nawet tak podstawowe zagadnienia jak struktura dzieła, stylistyka, konstrukcja postaci, wymowa ideologiczna nie zostały rozstrzygnięte w sposób satysfakcjonujący. Jednym z głównych problemów analizy tej powieści pozostaje określenie i sprecyzowanie jej gatunku. Wszyscy badacze zgadzają się, co do tego, że *Mistrz i Małgorzata* to utwór nowatorski (Sokołow 1997: 307; Kreps 1984) i wyjątkowy w literaturze światowej (Curtis 1987). Jak podkreśla Borys Sokołow, do najczęściej spotykanych określeń gatunkowych powieści należą: symboliczna, postsymboliczna, neoromantyczna, postrealistyczna, modernistyczna, postmodernistyczna i awangardowa (Sokołow 1997: 307).

Dość częste jest traktowanie powieści Bułhakowa jako gatunku menippei (zob. Drawicz 2002: 489), ze względu na połączenie w niej elementów zabawnych z poważnymi, filozofii z satyrą, parodii z magiczną infernalną fantastyką. Niemniej jednak odniesienie Bułhakowowskiej powieści do rozpowszechnionego przez Michaiła Bachtina pojęcia menippowej satyry czy stosowanie do analizy gatunku Proppowskich standardów magicznej bajki nie rozwiązuje problemu. Jak konstatuje Sokołow, *Mistrz i Małgorzata* łączy w sobie wszystkie możliwe gatunki i prądy literackie. Problem określenia gatunku komplikuje dodatkowo wkomponowana w tekst „powieść w powieści", tj. historia o Poncjuszu Piłacie i Jeszui (Sokołow 1997: 307-308).

Andrzej Drawicz zgadza się z tymi badaczami, którzy odnoszą powieść do gatunku menippei, zauważając jednak, że nie wyczerpuje to możliwości interpretacyjnych. Jako przykład przywołuje stanowisko Lesley Milne, która zaproponowała odniesienie gatunku *Mistrza i Małgorzaty* do tradycji średniowiecznego misterium, lub D.G.B. Pipera, traktującego tę powieść jako rozbudowaną alegorię polityczną. Drawicz wspomina też o próbie analizy powieści jako „baśni o świadomie przenicowanych motywach" (Drawicz 2002: 489).

Pojawiają się wśród literaturoznawców głosy nazywające Bułhakowowskie dzieło „powieścią parodyjną", „powieścią psychologiczną", czy „powieścią we fragmentach" (Karaś 1977: 71-73). Justyna Karaś podkreśla, że w odniesieniu do całej prozy Bułhakowa nazwami gatunkowymi można operować jedynie w przybliżeniu. Nazywając tendencję gatunkową *Mistrza i Małgorzaty* „antypowieściową", badaczka stwierdza, że Bułhakow wykorzystuje w konstrukcji powieści model sztuk widowiskowych: teatru (rewii), cyrku i filmu, a w centrum tego modelu znajduje się motyw skandalu, który jest tutaj przez pisarza powielany (Karaś 1973: 86-87).

Spośród terminów, którymi badacze usiłują sprecyzować gatunek powieści *Mistrz i Małgorzata*, wymienić należy takie, jak powieść filozoficzna (Łakszyn 1968), powieść satyryczna (Wulis 1991), menippea (Niemcew 1991), misterium (Lesskis 1979), powieść-przypowieść (Kazarkin 1988), powieść-mit (Gasparow 1994: 28-30) itp. Trudno oprzeć się wrażeniu, że każde z tych pojęć ujmuje tylko pewną cząstkę specyfiki tego utworu czy jakieś jego cechy, ale żadne nie obejmuje całości. Należy przy tym zaznaczyć, że w literaturoznawstwie badającym twórczość Bułhakowa praktycznie brakuje poważnych prac krytycznych poświęconych problemowi gatunku tej powieści (Gaponienkow 2011).

Na wstępie naszych rozważań nad gatunkiem wspomnieć wypada o częstym odnoszeniu formy Bułhakowowskiej powieści do dramatu. Uzasadnia się taką hipotezę dramatycznym charakterem kompozycji, tym, że pisarz wykorzystał jako wzorzec gatunku utwór muzyczny (szczególnie klasyczną operę komiczną, np. W scenach w Wariete, w epizodach figli Korowiowa i Behemota), swojego rodzaju show przeznaczony dla masowej publiczności czy maskaradę, w której kostium służy do ukrycia treści najistotniejszych (Szyndel 1991: 200-203, 207).

Warto również zwrócić uwagę na stwierdzenie J. Łotmana, że *Mistrz i Małgorzata* odnosi się do głębszej literacko-mitologicznej tradycji (Łotman 1997: 754). Inni badacze podkreślają, że Bułhakow wykorzystał symbole kulturowe, za pomocą których mitologizuje wątek głównego bohatera (Karaś 1979: 178). Często akcentuje się w powieści występowanie „mitu faustycznego" czy „mitu biblijnego" („mitu ewangelicznego"), przy czym podkreśla się fakt zniżenia tych mitów w powieści (Krawczyk 2002: 390-392, 400).

Ponadto, wspomnieć należy o niezwykle istotnych treściach filozoficznych, które na przestrzeni całej powieści oscylują wokół fenomenu *sacrum*. Pytania filozoficzne w Bułhakowowskim tekście przybierają formę iście filozoficznego dyskursu i stają się wariantem odpowiedzi na najistotniejsze, tradycyjne pytania w tej dziedzinie. Dodajmy jeszcze tylko, że wielu badaczy pisało już o odwoływaniu się Bułhakowa do takich filozofów jak Władimir Sołowiow, Grigorij Skoworoda, Paweł Floreński (Horczak 2002: 110-111; Sokołow 1997: 312-324; Karaś 1979: 178; Abragam 1990: 17-18; Lewina 1993: 209; Galinskaja 1986: 77-78), św. Augustyn (Pietrowski 2004: 256-264) itp.

Przeprowadzona, zwięzła, co prawda, analiza pozwala zgodzić się z tymi literaturoznawcami, którzy odnoszą utwór Bułhakowa do gatunku powieści filozoficznej, powieści-mitu, powieści-misterium, powieści symbolicznej (zob. Chudzińska-Parkosadze 2012: 188-197) i powieści neoromantycznej (infernalna symbolika, motywy demonologiczne, nawiązanie do *Fausta* Goethego, romantyczna koncepcja artysty i aktu tworzenia itd.). Problem jednak nadal pozostaje otwarty, gdyż należałoby się pokusić o podjęcie próby sformułowania nazwy gatunkowej, która mogłaby objąć wszystkie wymienione wyżej warianty i jednocześnie oddawałaby istotę dzieła, wskazywałaby na jej główną ideę.

Drogą ku rozwiązaniu tej zagadki powinno być sprecyzowanie gatunku powieści, aby w ten sposób spróbować zdobyć klucz do Bułhakowowskiego szyfru. Znamienny wydaje się fakt, że sam pisarz w liście do rządu ZSRR (z dnia 28 marca 1930) wyjaśnił charakter swojej twórczości. Deklarując się jako zwolennik szeroko pojętej wolności, Bułhakow nazwał siebie „pisarzem mistycznym". Był to przełomowy moment jego życia i twórczości. List ten pisał Bułhakow w porywie rozpaczy i w przekonaniu, że jako pisarz się skończył, gdyż nie widział już przed sobą przyszłości. Przyznał się również do spalenia

brudnopisu „powieści o diable" (Bułhakow 1991: 57). Bułhakow nie podejrzewał jeszcze wtedy, że po tej śmierci nastąpi zmartwychwstanie i wkrótce napisze najbardziej mistyczny ze swych utworów.

Aleksander Szyndel uważa, że gdy Bułhakow w liście do rządu określił siebie jako pisarza mistycznego, włożył w te słowa określony sens — nie tylko wyjaśnił istotę swojej metody artystycznej, ale też dał świadectwo temu, że jest osobowością mistyczną i człowiekiem zupełnie pozbawionym strachu (Szyndel 1991: 198-199). Inni badacze, komentując wyznanie Bułhakowa, twierdzą, że nie ma mistyki bez tajemnicy, a tajemnicy Bułhakowa nie można odgadnąć do końca (Tur 1995: 226). Bardziej sceptyczni krytycy podkreślają, że Bułhakow był realistą i moralistą dalekim od modernizmu, mistycyzmu oraz skrajnego indywidualizmu (Karaś 1993: 60).

Niemniej jednak trudno zignorować w badaniach literaturoznawczych tak jednoznaczną i kategoryczną deklarację samego pisarza. Określając siebie jako pisarza mistycznego, Bułhakow miał w swoim dorobku *Diaboliadę*, *Fatalne jaja*, *Psie serce*, *Bieg*, *Białą gwardię*, *Szkarłatną wyspę*, ale jeszcze nie przypuszczał, że dopiero napisze powieść swojego życia. Jak podkreśla Jurij Łotman, *Mistrz i Małgorzata* jest organicznym podsumowaniem ewolucji twórczej Bułhakowa (Łotman 1997: 754). Dlatego wydaje się mało prawdopodobne, aby ta wypowiedź pisarza nie dotyczyła najważniejszego dzieła w jego twórczości.

Zasadniczo gatunek powieści określa się, biorąc pod uwagę kryterium tematyczne, czas fabuły, sposób konstruowania bohatera, budowę fabuły i narrację. Pojęcie „mistyczny", z kolei, dotyczy ponadzmysłowych, ponadracjonalnych doświadczeń religijnych, opartych na indywidualnej kontemplacji (*Słownik terminów literackich* 1976: 243). Innymi słowy, jest to dążenie do osiągnięcia — lub osiągnięcie — bezpośredniego kontaktu z Absolutem na drodze medytacji i kontemplacji. W taki sposób najwybitniejsi romantycy (w tym i Goethe) rozumieli chociażby akt twórczy czy istotę miłości, pochodzenie prawdziwej wiedzy i poznania (Prokopiuk 2003: 123).

Powieść mistyczna powinna zatem być twórczą realizacją mistycznych treści ontologicznych, antropologicznych i eschatologicznych. Z jednej strony, powinna wyjawiać na najwyższym poziomie interpretacyjnym mistyczny światopogląd pisarza, a z drugiej, stać się dla czytelnika swojego rodzaju procesem mistycznej inicjacji, przejściem od profetycznego rozumienia powieści do poziomu sakralnego. W *Mistrzu i Małgorzacie* wszystkie komponenty gatunkowe skupiają się wokół zagadkowej postaci Wolanda. To on jest w istocie dominantą tej powieści i odpowiedź na pytania, kim jest Woland, jaki charakter mają relacje między nim a Jeszuą, lub nim a Mistrzem, jest główną zagadką i tajemnicą tej powieści. To on wprowadza tytułowych bohaterów i samego czytelnika w wymiar transcendentny, który zawiera w sobie i łączy, jak w łupinie orzecha, świat Moskwy i Jeruzalem.

Ponadto mistyczna perspektywa ujawnia się czytelnikowi już od pierwszych stron powieści, ukazując pozorność oraz dualizm świata materialnego i akcentując przy tym pytanie o prawdę. Świat reprezentowany przez Wolanda nie mieści się w wąskich ramach racjonalności świata materialnego, jest to wyższa racjonalność, „ponadracjonalność", której podporządkowana jest racjonalność świata ziemskiego. Ich wzajemna zależność odpowiada Kantowskiemu podziałowi na świat fenomenów i noumenów, ale z tą

poprawką, że świat noumenów odgrywa w tym układzie rolę priorytetową. Treść powieści odnosi się nie tylko do kwestii etyki, estetyki, antropologii, ontologii (też gnoseologii, epistemologii), ale przede wszystkim do zagadnień eschatologii (nie tyle w wymiarze religijnym, ile uniwersalnym, czysto duchowym), jest próbą odpowiedzi na pytanie: skąd jesteśmy i dokąd zmierzamy (powinniśmy zmierzać). Dlatego aspekt duchowy, mistyczny, jest w tej powieści naczelny. Powieść Bułhakowa jest mistyczna nie tylko w swojej treści i w swym celu (inicjacja), ale i w formie, gdyż wykorzystany tu jest język symboli, język mitu i misterium.

Co prawda, Daniela Hodrova wyróżnia jako oddzielne gatunki powieść mistyczną i powieść wtajemniczenia (lub inaczej — powieść inicjacyjną). Według badaczki, powieść pierwszego typu ma charakter świecki, jej początki sięgają starożytności (Apulejusz *Metamorfozy*, *czyli złoty osioł*), rozkwit osiągnęła w średniowieczu (cykl opowieści o Graalu), a następnie w romantyzmie. Drugi typ powieści skupia się na temacie duchowego zwycięstwa człowieka i jego mistycznego, wewnętrznego olśnienia. Powieść inicjacyjną wyróżnia specjalnie ukształtowana struktura ukazanej rzeczywistości, w której życie bohatera osiąga stan katabazy, czyli symbolicznej śmierci, zejścia do świata podziemnego, po czym następuje oczyszczenie i samo wtajemniczenie. Inną kluczową cechą powieści inicjacyjnej jest równoprawne występowanie w niej trzech stron aktu wtajemniczenia: adepta, wtajemniczającego i istoty boskiej. Czas i przestrzeń w powieści inicjacyjnej dzielą się na wewnętrzne i zewnętrzne, przy czym szczególny wymiar ma przestrzeń samych granic. Powieść tego typu powstała z mitu i obrzędu, wchłonęła wiele z różnych systemów ezoterycznych i jest świadectwem siły ludzkiej idei (Hodorova 1996: 28, 13).

W przypadku *Mistrza i Małgorzaty* widzimy, że te dwie kategorie gatunkowe nie tylko się nie wykluczają, ale wręcz się uzupełniają, są tożsame. Przy czym określenie gatunku Bułhakowowskiej powieści jako inicjacyjnej wydaje się najbardziej zbliżone do istoty danego utworu, jego głównej funkcji i idei. Powieść wtajemniczenia ma charakter mistyczny, jej celem jest oświecenie („mistyczne, wewnętrzne olśnienie") i bezpośredni kontakt z Absolutem (tj. „duchowe zwycięstwo człowieka"). Mistyczny charakter ma również motyw drogi, zmierzającej ku wyższemu celowi (duchowemu). Jest to zawsze droga wypełniona licznymi próbami, którym poddawany jest adept. Głównymi etapami tej drogi są: poddanie się bohatera wyższej świadomości, oczyszczenie, oświecenie, które stanowią *de facto* etapy wtajemniczenia.

We współczesnym literaturoznawstwie rosyjskim zauważalne są już nowe tendencje w podejściu do dzieł o charakterze mistycznym. Należy tu wspomnieć chociażby książkę Moniki Rzeczyckiej *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX — początku XX wieku*, w której badaczka wprowadza do dyskursu historiozoficznego zagadnienie powieści inicjacyjnej (Rzeczycka 2010: 14, 280-451). To właśnie na wnioskach i ustaleniach zawartych w tej pracy będziemy bazować w naszej analizie. Jeżeli chodzi o samą powieść *Mistrz i Małgorzata*, to wypada wspomnieć badania Aleksandra Korablowa, który proponuje odczytanie Bułhakowskiego dzieła jako utworu mistycznego i magicznego. Takie podejście według uczonego nie tylko nie zaprzecza religii, ale staje się jej świadectwem, jako wyraz energii, wymagającej opanowania i ukierunkowania (Korablow 2007: 158).

Jak podkreśla Monika Rzeczycka, powieść inicjacyjna jako odmiana gatunkowa dotychczas była nieobecna w rusycystycznych badaniach literackich. Jej wyróżnikiem gatunkowym jest przede wszystkim temat (tj. wtajemniczenie) i struktura (tzw. scenariusz inicjacyjny) (Rzeczycka 2010: 14, 280-451). W dyskursie o specyfice tego gatunku trzeba uwzględnić dwa główne aspekty: sposób ukazania wzorcowego procesu inicjacji i zakres jego oddziaływania w dziele (lub poprzez dzieło). Odwołując się nadal do pionierskiej pracy badaczki, należy podkreślić, że proces inicjacji zawsze składa się z kilku stopni, które musi pokonać adept, i jest to proces przechodzący od najniższego poziomu ku coraz wyższym, w celu osiągnięcia stanu Bogoczłowieczeństwa. Jednak najciekawszą kwestią związaną z gatunkiem powieści inicjacyjnej jest nowa perspektywa badawcza w literaturoznawstwie. Łączy się to z faktem, że wtajemniczenie jest procesem kształtowania nowego wymiaru literatury, która powinna odegrać rolę szczególnego narzędzia, pozwalającego osiągnąć poznanie wyższych światów, a co za tym idzie, przemieniającego czytelnika i samą rzeczywistość. Ponadto pisarz, tworząc taką powieść, bezpośrednio oddziałuje na innych ludzi, którzy z kolei, świadomie bądź nieświadomie, ów kreowany mit wchłaniają, a następnie zmieniają się pod jego wpływem. W danej sytuacji pisarz staje się kreatorem przemieniającym świat przez powieść-słowo (Rzeczycka: 13, 300).

Rzeczycka formułuje wyznaczniki powieści inicjacyjnej, odwołując się do Henryka von Ofterdingena Novalisa jako utworu wzorcowego. Do głównych motywów powieści tego typu należą: motyw drogi (pokonywanie jej przez bohatera jest metaforą podróży w głąb siebie), symboliczna śmierć bohatera (oznacza kres „dawnej istoty" i jest jednocześnie zapowiedzią „nowego człowieka"), postać ukochanej (spotkanie z nią to inicjacyjna tajemnica i początek nowego życia, a odwołując się do psychologii głębi Junga — to spotkanie *animy* i *animusa*), motyw hierogamiczny (połączenie *animy* i *animusa* jako alegoria wyższego poznania), wątek sobowtóra (demoniczne *alter ego* głównej postaci, odgrywa rolę przemiany i integracji jaźni bohatera), motyw snu (inicjacyjny instrument komunikacji z ukrytymi wewnątrz obszarami ducha i duszą świata), zacieranie granic między jawą i snem. Badaczka akcentuje również paralele między procesem inicjacji a procesem indywiduacji Junga (Rzeczycka: 304-314).

Zastanawiając się nad specyfiką gatunkową powieści *Mistrz i Małgorzata*, należy wspomnieć także o gatunku powieści okultystycznej. Monika Rzeczycka trafnie sprecyzowała różnicę między powieścią inicjacyjną a powieścią okultystyczną, podkreślając, że pierwsza jest „narzędziem specjalnym" o bezpośrednim działaniu, które realnie wpływa na kształt przyszłości (Rzeczycka: 300), a druga ogranicza się do tradycyjnego, bardziej biernego oddziaływania utworu literackiego, tj. estetycznego i etycznego. Typ drugi nie wyklucza oczywiście kategorii katharsis, ale jest to katharsis bardziej natury emocjonalnej niż duchowej.

Odniesienie *Mistrza i Małgorzaty* do gatunku powieści inicjacyjnej wymaga bardziej skrupulatnego zbadania poszczególnych aspektów adekwatności, gdyż to pozwoli nam lepiej zrozumieć nie tylko samą strukturę i ideologię dzieła, ale i sposób jego oddziaływania. Jak już wspomnieliśmy, powieść inicjacyjna powinna zawierać stałe elementy symbolicznej śmierci bohatera-adepta, jego oczyszczenie i wtajemniczenie. Interesujące wydaje się, że w *Mistrzu i Małgorzacie* proces wtajemniczenia przechodzi nie tylko Mistrz i Małgorzata, ale także Iwan Bezdomny i Piłat. Symboliczna śmierć Mistrza

i Iwana Bezdomnego następuje w momencie, gdy stają się oni mieszkańcami kliniki psychiatrycznej i umierają dla świata zewnętrznego. Przy czym Mistrz osiągnął już wcześniej status kandydata na „nowego człowieka" (gdy odizolował się dobrowolnie od świata zewnętrznego, by pisać swoją powieść), a Iwan uzyskuje ten status dzięki spotkaniu z Mistrzem oraz swojej intelektualnej i duchowej przemianie. Śmierć Piłata jest jego śmiercią fizyczną, a oczyszczenie i wtajemniczenie dokonują się dopiero w zaświatach. Każdy z tych bohaterów oczyszcza się z fałszu i obłudy materialnego świata, który jak pajęczyna obezwładniał ich wolę i ducha. Wtajemniczenie zaś daje odpowiedź na główne pytanie: „Co jest prawdą?".

Interesująco rysuje się trójkąt równoprawnego występowania adepta, wtajemniczającego i istoty boskiej. Jest to relacja równych sobie podmiotów, pozbawiona wzajemnej zależności. Bohaterowie mogą doradzać sobie nawzajem bądź prosić, ale nie mogą nakazywać i rozkazywać. W powieści Bułhakowa taki trójkąt można rozrysować, stawiając w roli adepta bohaterów, którzy przechodzą proces iluminacji. Główny adept, Mistrz, jest wtajemniczany przez Wolanda, ponieważ obaj są narratorami powieści o Piłacie, ponadto Woland jest przewodnikiem Mistrza, prowadząc go do ostatecznego celu jego podróży. Należy przy tym zaznaczyć, że Mistrz otrzymuje w ten sposób inicjację infernalną. Iwan Bezdomny jako adept jest wtajemniczany przez Mistrza, a Piłat przez Jeszuę. We wszystkich trzech przypadkach zagadkę stanowi istota boska. Możemy założyć, że jest to Bóg najwyższy, ale jego prawdziwa istota i ontologiczny charakter to owa najważniejsza tajemnica, którą stopniowo starają się odkrywać pisarze okultyści i pisarze mistycy.

Podział czasoprzestrzeni na wewnętrzną i zewnętrzną w *Mistrzu i Małgorzacie* ma co najmniej podwójny charakter. Po pierwsze, biorąc pod uwagę konstrukcję czasu i przestrzeni, odzwierciedlającą się w warstwie narracyjnej, możemy mówić o empirycznym świecie materii, jako wewnętrznej czasoprzestrzeni, i o Kosmosie, zaświatach, Uniwersum — jako czasoprzestrzeni zewnętrznej (otwartej i wszechobejmującej). Po drugie, przyjmując punkt widzenia tytułowych bohaterów, za wewnętrzną czasoprzestrzeń można uważać prywatne, „tajemne" życie Mistrza i Małgorzaty (w sensie ich indywidualnych losów oraz wspólnych przeżyć), a zewnętrzną czasoprzestrzenią staje się w tej perspektywie sowiecka Moskwa z jej uwarunkowaniami społecznymi i politycznymi.

Kategoria Bogoczłowieczeństwa, tak ważna dla gatunku powieści inicjacyjnej, odpowiada niewątpliwie duchowemu stanowi Jeszui Ha-Nocri (wersja chrystusowa) oraz Mistrza i Małgorzaty (wersja lucyferyczna) jako realizacji idei *unio oppositorum*. Spotkanie Mistrza i Małgorzaty okazuje się nie tylko początkiem nowego życia dla obojga, lecz również inicjacyjną tajemnicą, gdyż to Małgorzata jako symboliczna Sofia ratuje ukochanego i jego dzieło.

O wiele bardziej złożonym zagadnieniem wydaje się wątek sobowtóra, gdyż w powieści Bułhakowa nie występuje postać sobowtóra jako zła ukrytego w samym bohaterze, jego demonicznego „ja". Trudno tu w ogóle mówić o demonicznej naturze Mistrza. Za jedyne „niższe" odzwierciedlenie „ja" Mistrza można uważać postać Iwana Bezdomnego. Niemniej jednak jest to uzależnienie uczeń — mistrz, a nie bohater — jego „niższa"

natura, z którą się musi zmierzyć. Jedyną niedoskonałością w systemie pojęć i wartości Bułhakowowskiego dzieła jest niewiedza i brak samoświadomości, a wyznacznikiem charakterystyki bohaterów jest poznanie.

Następnym „nieortodoksyjnym", wydawałoby się, ujęciem w *Mistrzu i Małgorzacie* okazuje się motyw snu. Nie jest on inicjacyjnym instrumentem komunikacji, gdyż Bułhakow zrezygnował z umownej granicy między światem ducha a światem empirycznym, sprawiając, że oba światy cały czas się przenikają. Świat ducha jest tu niejako makroświatem, który zawiera w sobie mikroświaty, w tym rzeczywistość moskiewską i ziemską. Motyw snu jest utrzymany przez pisarza w konwencji mistycznej, o silnej, żywej misji soterycznej. W takim wypadku sen oznacza życie nieświadome, bez stałego odniesienia do najwyższych prawd, wegetację porównywalną do stanu odcięcia wyższych funkcji umysłu, a przebudzenie staje się najwyższą afirmacją i sensem życia człowieka (Oesterreicher-Mollwo 2009: 261). W tej perspektywie motyw snu odnosi się do mieszkańców Moskwy, nieświadomych istnienia wyższego świata duchowego. Paradoksalnie, ci, którzy go sobie uświadomili bądź realnie się z nim zetknęli, nabierając pewności, co do jego istnienia i mocy, zostali pacjentami doktora Strawińskiego.

Powyższe rozważania dają podstawę, by odnosić powieść Bułhakowa do gatunku powieści inicjacyjnej. Jak ustaliliśmy jednak, nie tylko temat wtajemniczenia jest wyznacznikiem gatunkowym, ale również struktura utworu, która powinna być swojego rodzaju scenariuszem inicjacyjnym, czyli procesem składającym się z kolejnych stopni inicjacji głównego bohatera. Monika Rzeczycka w swojej pracy podkreśla, że liczba stopni procesu wtajemniczenia jest różna i zależy od poszczególnych szkół i grup mistycznych, przy czym badaczka zaznacza, że zwykle wyróżnia się trzy podstawowe stopnie: przygotowanie, oświecenie i wtajemniczenie (Rzeczycka 2010: 13). Niewątpliwie są to trzy podstawowe stopnie, które występują w każdym modelu inicjacyjnym. Jednak ze względu na potrzeby naszej analizy sięgniemy do bardziej rozbudowanych struktur inicjacji, po to, aby bardziej szczegółowo rozpatrzeć drogę inicjacji tytułowego bohatera powieści *Mistrz i Małgorzata*, co pozwoli nam z kolei przejść do podsumowania niniejszych rozważań.

Jerzy Prokopiuk, formułując pojęcie inicjacji, pisze, że jest to nowy początek, wprowadzenie w coś nowego, rozpoczęcie czegoś nowego, i wyróżnia siedem głównych etapów inicjacji (księżycowy, hermesowy, afrodytyczny, słoneczny, aresowy, zeusowy, kronosowy) (Prokopiuk 2004: 174), odnosząc je do okresów w życiu człowieka. W rozważaniach dotyczących stopni wtajemniczenia badacz nawiązuje również do pracy Evelyn Underhill *Mysticism* i Rudolfa Steinera *Die Geheimwissenschaft* (Prokopiuk 2008: 145-153). Opierając się na tych wzorcach, postaramy się sformułować optymalny wariant struktury inicjacyjnej dla drogi wtajemniczenia, jaką przeszedł główny bohater powieści Bułhakowa.

Mimo że Evelyn Underhill wymienia w swojej pracy pięciostopniową drogę inicjacji (przy uwzględnieniu powtórzenia etapu „poddania się" przekształca się w sześciostopniową), to w zasadzie odpowiada ona klasycznemu siedmiostopniowemu wzorcowi wtajemniczenia, jaki sformułował Rudolf Steiner (Steiner 1925) czy inni badacze, na przykład Władymir Toporow (Toporow 2003: 71). Właśnie siedmiostopniowy model drogi do wtajemniczenia wydaje się najodpowiedniejszy dla naszej analizy, dlatego na jego podstawie postaramy się prześledzić proces inicjacji Mistrza.

Pierwszym etapem inicjacji jest przygotowanie, które zwykle nazywane jest przebudzeniem bądź studium. Polega on na przemianie dotychczasowej świadomości adepta w świadomość nową, na zmianie postrzegania przez niego otaczającej rzeczywistości. Adept zaczyna widzieć pozorność świata materialnego oraz dualizm materii i ducha, poznając jednocześnie samego siebie jako odrębną osobowość zatopioną w dualistycznym świecie. Ten etap może mieć charakter nagłej przemiany lub przebiegać ewolucyjnie. Z tekstu powieści trudno wywnioskować, w jaki sposób (nagle czy stopniowo) przeszedł ten etap Mistrz, gdyż o jego dawnym życiu (tj. do chwili gdy zaczął pisać powieść o Poncjuszu Piłacie) czytelnik niewiele się dowiaduje: „…Z wykształcenia historyk, jeszcze przed dwoma laty pracował w jednym z moskiewskich muzeów, a poza tym zajmował się przekładami. (…) Historyk był samotny, nie miał żadnych krewnych, nieomal nie miał nawet znajomych w Moskwie. I proszę sobie wyobrazić, że pewnego dnia wygrał sto tysięcy rubli" (Bułhakow 2009: 185).

W przypadku Mistrza można mówić o odrzuceniu przez niego świata materialnego jako sfery utożsamianej nie tylko z ułudą, ale i z fałszem. Sam bohater na tyle zdecydowanie odrzucił swoje stare życie, że nie może go sobie nawet przypomnieć. Warto przy tym zaznaczyć, że chociaż nie możemy dokładnie określić ani czasu, ani okoliczności, ani charakteru przebudzenia Mistrza, to Bułhakow wyraźnie akcentuje moment, kiedy Mistrz zaczyna nowe życie, i jest to związane z przypadkiem bądź przeznaczeniem, czyli nagłą ingerencją „sił z zewnątrz". Wygrana na loterii jawi się czytelnikowi nie tylko jako łut szczęścia, ale też jako początek spełniania życiowej misji przez Mistrza.

Etap drugi jest konsekwencją i kontynuacją etapu poprzedniego. Oznacza przejście w procesie iluminacji od prawidłowego widzenia świata do prawidłowego myślenia o nim. Jest to etap poznania imaginatywnego. Adept przechodzi proces oczyszczenia ze świata materialnego, by zanurzyć się w świecie duchowym. Często związane jest to z potrzebą ascezy i izolacji. Bułhakowowski Mistrz rozpoczyna nowe życie w wynajętym mieszkanku w suterenie, gdzie oddaje się pisaniu swojej powieści, co teraz jest dla niego najważniejsze. Nowe życie przebiega w izolacji, którą zapewnił sobie, wydając całą sumę wygraną na loterii. Ten etap związany jest także z aktem twórczym rozumianym jako *katharsis*. W oderwaniu od świata Mistrz odnajduje prostotę egzystencji oraz rozwija samoświadomość.

Po odrzuceniu świata materialnego wraz ze starym życiem, po rozpoczęciu nowego życia i otwarciu się na nie, Mistrz kończy proces przygotowania. Następnie rozpoczyna się proces oświecenia, czyli okres związany z samym pisaniem powieści o Poncjuszu Piłacie. Rudolf Steiner nazywa ten stopień iluminacji poznaniem ispiratywnym, polegającym na wsłuchiwaniu się adepta w „głos", który nadaje sens postrzeganym imaginacjom. Ten słyszany przez adepta głos jest formą komunikacji ze światem duchowym. Mistrz, pisząc swą powieść, poddaje się niejako temu głosowi, by usłyszeć prawdziwą historię Jeszui (pamiętamy, że czytelnik początek tej historii poznaje z ust Wolanda). Akt pisania powieści przez Mistrza można rozumieć jako prawidłową mowę i działanie oparte na nowej relacji z własnym ego. Finałem tego etapu jest niewątpliwie „śmierć starego człowieka" i „narodziny nowego".

Punktem kulminacyjnym drogi Mistrza i jego oświecenia jest spotkanie z ukochaną. W tej fazie następuje przemiana woli Mistrza — przestaje żyć w osamotnieniu i łączy się

z Małgorzatą. To ona „chrzci" go imieniem Mistrz. Jest to etap miłości, doświadczenia światłości duchowej i radości. Od tego momentu resztę drogi przechodzą razem. Następuje poznanie intuitywne i poznanie przez miłość, które pozwala Mistrzowi ostatecznie przezwyciężyć dualizm świata materialnego. Przy czym Mistrz zachowuje swoją postawę introwertyka, a Małgorzata bierze na siebie funkcję aktywną, niejako pośrednika między Mistrzem i światem zewnętrznym.

Piąty stopień iluminacji przewiduje poznanie relacji między mikro- a makrokosmosem poprzez prawidłowe życie. Na tym etapie następuje czas próby dla Mistrza i Małgorzaty, gdyż okazuje się, że świat zewnętrzny odrzucił jego powieść. Oboje poddają się przeciwnościom i coraz rzadziej się spotykają, popadając w rezygnację i depresję. Poznanie wynikające z tego doświadczenia nauczyło bohaterów, że prawda nie jest przyswajalna przez świat materialny, w którym dominują ułuda i kłamstwo. Prawda zawsze jest dostępna tylko wybrańcom, a jej głoszenie łączy się z walką, z cierpieniem i niejednokrotnie z porażką w relacjach ze światem materii.

Szósty stopień związany jest również z czasem próby, ale w sensie pozytywnym, tj. bohaterowie tym razem są poddawani próbom przez świat duchowy — po to, aby mogli zostać przez niego przyjęci. Następuje proces oczyszczenia ducha z materii i osiągnięcia jedności z makrokosmosem. Bohaterowie muszą podjąć odpowiedni trud, by ostatecznie wypełnić swoją misję. Mistrz pragnie uwolnić od cierpienia Małgorzatę (akt miłości i miłosierdzia zarazem), dlatego ukrywa się przed światem w szpitalu doktora Strawińskiego. Dopełnia swojej misji wtedy, gdy spotyka Iwana Bezdomnego i staje się dla niego mistrzem-nauczycielem, wyjawiając mu prawdę nie tylko o sobie, ale i o Wolandzie, i o Jeszui, czego efektem jest duchowa metamorfoza nieszczęsnego poety. Małgorzata z kolei, poszukując Mistrza, w akcie desperacji godzi się pełnić obowiązki gospodyni na balu u Szatana, osiągając tym samym jedność z siłą kosmiczną, gdyż Woland jest gospodarzem balu. Z jednej strony, na tym etapie dokonuje się akt „śmierci bohatera" (oboje „umierają" dla świata zewnętrznego), a z drugiej, następuje osiągnięcie jedności ze światem duchowym (wstąpienie w „piąty wymiar"). Ten etap kończy się tym, że Woland przywraca Mistrza Małgorzacie.

Niemniej jednak motyw hierogamiczny i akt wtajemniczenia pojawiają się dopiero na etapie siódmym, gdy kochankowie, połączeni, ostatecznie umierają (w sensie cielesnym) i są odprowadzani przez Wolanda do ich domu w zaświatach. Wtedy właśnie następują ostateczne zaślubiny kochanków i można mówić o dopełnieniu się misterium *unio oppositorum*. Problemem pozostaje odniesienie etapu siódmego w powieści Bułhakowa do „wiecznej szczęśliwości w Bogu". Finał podróży Mistrza i Małgorzaty można traktować jako „prawidłowe skupienie" (w sensie osiągnięcia przez bohaterów wiecznego spokoju, pogrążenia się obojga w miłości, a Mistrza w tworzeniu), unię mistyczną, zdobycie przez bohaterów świadomości kosmicznej, zrodzenie się obojga jako „nowych ludzi" czy raczej ich przejście w nową formę bytu, ale niezupełnie adekwatne wydaje się odnoszenie ich nowej kondycji do aktu zjednoczenia z Bogiem.

Nie chodzi tu nawet o to, że Mistrz zasłużył na „spokój", a nie na „szczęśliwość". Wydaje się, że model inicjacji, jaki przyjął Bułhakow, przewiduje stopień ósmy jako ostateczne stopienie się z Bóstwem. W ten sposób cały czas pozostaje otwarte pytanie nie tylko o naturę Wolanda, ale i o bóstwo, które go posyła na ziemię z określoną misją.

Ósemka jest więc symbolicznym osiągnięciem ostatecznego celu. Jest ona liczbą statyczną, w przeciwieństwie do dynamiki wznoszenia się po siedmiostopniowej drabinie ludzkiego ducha.

Jak już wspomnieliśmy, koncepcja gatunku powieści inicjacyjnej dotyczy nie tylko procesu wtajemniczenia głównego bohatera utworu, ale również powinna odnosić się do czytelnika. Wynika to z założenia, że powieść tego typu ma przemienić czytelnika, jako osobę, i rzeczywistość, w której on żyje. Ten ambitny cel wymaga rozwiązania problemu rozumienia treści utworu literackiego przez czytelnika, czyli prowokuje dyskurs natury hermeneutycznej. Charakter tego problemu wynika bezpośrednio z natury analizowanego przedmiotu, który został tak zaprojektowany, by przekazać coś istotnego odbiorcy. Dlatego też interpretowane dzieło z założenia zawiera jakąś prawdę, którą odbiorca-interpretator stara się przyswoić. Zdaje się zatem, że problem znalezienia uniwersalnej metody interpretacyjnej wiąże się z tym samym problemem, który towarzyszy filozofii od zawsze — z problemem prawdy.

Podejmując próby sprecyzowania nazwy gatunkowej Bułhakowowskiego dzieła, można sięgnąć również do teorii Carla Gustava Junga, który już w latach trzydziestych XX wieku sformułował termin „powieść wizjonerska". Ten osobliwy gatunek miał się odnosić wyłącznie do dzieł genialnych, takich jak druga część *Fausta* Goethegp, *Boska komedia* Dantego, czy *Złoty garnek* E.T.A. Hoffmana. Niewątpliwie powieść Mistrz i Małgorzata także odpowiada wymogom powieści wizjonerskiej, gdyż po pierwsze, jej głębszy sens tkwi w „prawizji", której istota jest obca, a natura ukryta w tle. Po drugie, autor wykorzystuje motywy demoniczne i groteskowe, służące niszczeniu „wartości" i wzbudzające lęk, by zamienić wszystko w chaos. Dodatkowo powieść wizjonerska odwołuje się do „przedludzkich" epok, pełna jest wizji innych światów i obrazów kosmosu (Jung 1976: 381-396). Interesujące jest, że również Steiner podkreślał, iż dzieła genialne mogą powstawać jedynie wtedy, gdy twórca doświadcza swych myśli jako myśli kosmicznych, zrodzonych w świecie gwiazd, poprzez przeżycie inicjacyjne. Według niego tak powstałe dzieła mają stać się źródłem nowej twórczości artystycznej.

W rezultacie naszej analizy doszliśmy do wniosku, że *Mistrz i Małgorzata* jest powieścią zarówno mistyczną, jak i inicjacyjną. Bułhakow stara się stopniowo odkrywać tajemnicę swojej powieści, która w tym przypadku może być pojmowana zarówno jako pewna koncepcja wiedzy tajemnej, jak i światopogląd pisarza. Siedmiostopniowa inicjacja dotyczy nie tylko tytułowych bohaterów (w danym artykule prześledziliśmy drogę do wtajemniczenia Mistrza), ale potencjalnie i samego czytelnika.

Bibliografia

Абрагам П.Р. (1990), *Павел Флоренский и Михаил Булгаков*, „Философские науки", nr 7.

Булгаков Михаил (1991), Письмо Правительству СССР от 28 марта 1930 года, [w:] В. Лакшин, *Булгакиада*, «Радянська Україна», Киев.

Bułhakow Michaił (2009), *Mistrz i Małgorzata*, przełożyła I. Lewandowska i W. Dąbrowski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa.

Chudzińska-Parkosadze Anna (2012), *Symbolika gnozy w powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata"*, [w:] *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, NOMOS, Kraków.

Curtis Julie (1987), *Bulgakov's Last Decade*: *The Writer as Hero Text*, Cambridge University Press, Cambridge, New York.

Czakramy — poziomy twojego życia (2007), http://zenforest.wordpress.com/2007/12/01/czakramy-poziomy-twojego-zycia/.

Drawicz Andrzej (2002), *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa.

Галинская Ирина Львовна (1986), *Загадки известных книг*, „НАУКА", Москва.

Гапоненков Алексей Алексеевич (2011), „*Мастер и Маргарита*" *М. А. Булгакова*: *жанровое своеобразие романа*, http://www.licey.net/lit/mm/roman.

Гаспаров Борис Михайлович (1994), *Из наблюдений над мотивной структурой романа М.Б. Булгакова „Мастер и Маргарита"*, [w:] Б.М. Гаспаров, *Литературные лейтмотивы*, «НАУКА», Москва.

Hodorova Daniela (1996), *Le roman initiatique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", Łódź, tom XXXIX (39), zeszyt 1-2 (77-78).

Horczak Dorota (2002), *Treści religijno-filozoficzne w powieści „Mistrz i Małgorzata" Michaiła Bułhakowa*, Wydawnictwo UAM, Poznań.

Jung Carl Gustaw (1976), *Psychologia i literatura*, [w:] C. G. Jung, *Archetypy i symbole*. *Pisma wybrane*, przełożył J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa.

Karaś Justyna (1973), *Z problemów groteski w „Mistrzu i Małgorzacie" Michała Bułhakowa*, „Studia Rossica Posnaniensia", z. 4.

Karaś Justyna (1977), *Parodyjność w twórczości Michała Bułhakowa*, „Studia Rossica Posnaniensia", z. 9.

Karaś Justyna (1979), *Perspektywa narracyjna w powieściach Michała Bułhakowa*, „Studia Rossica Posnaniensia", z. 13.

Karaś Justyna (1981), *Proza Michała Bułhakowa. Z zagadnień poetyki*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk — Łódź.

Karaś Justyna (1993), *Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя* („*Петербургские повести*" — „*Дьяволиада*" — „*Мастер и Маргарита*"), „Studia Rossica Posnaniensia", vol. XXIII.

Казаркин Александр Петрович (1988), *Истолкование литературного произведения*: *Вокруг „Мастера и Маргариты" М. Булгакова*, Кемеровский гос. университет, Кемерово.

Кораблев Александр (2007), *Пределы филологии*, Издательство СО РАН, Новосибирск.

Krawczyk Urszula (2002), *Chrystus i Piłat. Semantyka wątku w powieściach „Mistrz i Małgorzata" Michaiła Bułhakowa oraz „Golgota" Czingiza Ajtmatowa*, „Slavia Orientalis", nr 3 (tom LI).

Крепс Михаил Борисович (1984), *Булгаков и Пастернак как романисты. Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго»*, Ардис, Энн Эрбор.

Лакшин Владимир Яковлевич (1968), *Рукописи не горят*! (*Ответ М. Гусу*), „Новый мир", Nr 12.

Лесскис Георгий Александрович (1979), *„Мастер и Маргарита" Булгакова* (*манера повествования, жанр, макрокомпозиция*), „Известия АН СССР. Отделение литературы и языка", № 38, http://www.philology.ru/literature2/lesskis-79.htm .

Левина Лариса Александровна (1993), *Иешуа Га-Ноцри и «беспокойный старик Иммануил»*. (*Нравственные ориентиры в философском романе М. Булгакова „Мастер и Маргарита"*), „Начало. Сборник работ молодых ученых", Москва, Вып. 2.

Лотман Юрий (1997), *Дом в „Мастере и Маргарите"*, [w:] Ю.М. Лотман, *О русской литературе. Статьи и исследования*: *история русской прозы*, *теория литературы*, „Искусство-СПБ", Санкт-Петербург.

Немцев Владимир Иванович (1991), *Михаил Булгаков*: *становление романиста, Изд-во Саратовского университета*, Самарский филиал, Самара.

Oesterreicher-Mollwo Marianne (2009), *Leksykon symboli Herdera*, red. L. Robakiewicz, przełożył Jerzy Prokopiuk, doM wYdawniczy tCHu, Warszawa.

Pietrowski Miron (2004), *Mistrz i Miasto. Kijowskie konteksty Michaiła Bułhakowa*, BONAMI, Poznań.

Prokopiuk Jerzy (2003), *Piękno i sztuka w antropozofii Rudolfa Steinera*, [w:] J. Prokopiuk, *Szkice antropozoiczne. Chrześcijańska droga poznania świata duchowego*, STUDIO ASTROPSYCHOLOGII, Białystok.

Prokopiuk Jerzy (2004), *Droga do wtajemniczenia*, [w:] J. Prokopiuk, *Rozdroża, czyli zwierzenia gnostyka*, Wydawnictwo KOS, Katowice.

Prokopiuk Jerzy (2008), *Mistyka i gnoza — odrębności i podobieństwa*, [w:] J. Prokopiuk, *Herezja znaczy wolność*, STUDIO ASTROPSYCHOLOGII, Białystok.

Rzeczycka Monika (2010), *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX — początku XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.

Słownik terminów literackich (1976), red. J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk.

Соколов Борис (1997), *Энциклопедия Булгаковская*, „ЛОКИД" — „МИФ", Москва.

Steiner Rudolf (1925), *Die Geheimwissenschaft im Umriß*, http://www.anthroposophie.net/steiner/ga/bib_steiner_ga_013.htm .

Шиндель Александр (1991), *Пятое измерение*, „Знамя", nr 5.

Toporow Władymir (2003), *Przestrzeń i rzecz*, przełożył B. Żyłko, „Universitas", Kraków.

Tur Krzysztof (1995), *Zamiast posłowia. Nie napisane stronice*, [w:] M. Bułhakow, *Trzy życia*, przełożył K. Tur, Wydawnictwo „Łuk", Białystok.

Underhill Evelyn (1911), *Mysticism*: *A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*, http://www.ccel.org/ccel/underhill/mysticism.pdf.

Вулис Абрам Зиновьевич (1991), *Роман М. Булгакова „Мастер и Маргарита"*, Художественная литература, Москва.

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Ewa Kobyłecka-Piwońska
Uniwersytet Łódzki*

Gombrowicz według Piglii, czyli o rewizji argentyńskiego kanonu

Gombrowicz According to Piglia or the Revision of Argentinian Canon

Abstract

The aim of the article is to focus on the interpretation that Ricardo Piglia gives to Witold Gombrowicz's writings and to fix the position attributed to the Polish writer inside the Argentinian literary canon. Having examined Piglia's texts related to the author of Ferdydurke (*The Polish novel*, *The language of the Dispossessed* and *Artificial Respiration*), we claim that Gombrowicz occupies a border position between Jorge Luis Borges' and Roberto Arlt's poetics.

Ricardo Piglia, Witold Gombrowicz, canon, tradition, periphery

* Department of Hispanic Philology, Faculty of Philology, University of Lodz, 90-114 Łódź, Sienkiewicza 21, Poland
e-mail: ewa_kobylecka@yahoo.es

O pobycie Gombrowicza w Argentynie napisano już bardzo wiele. Jego hiszpańskojęzyczne archiwum zostało skatalogowane z podziwu godną starannością, obszernie spisano wspomnienia tych, którzy się z nim zetknęli, wyśledzono publikowane pod pseudonimem artykuły i podróżowano jego tropami[1]. Ten zapał historycznoliterackiej rekonstrukcji kontrastuje jednak ze stosunkowo skromną liczbą tekstów poświęconych pozycji Gombrowicza we współczesnej literaturze argentyńskiej, przy czym większość podejmujących już ten temat badaczy próbuje czytać Argentyńczyków przez autora *Ferdydurke*, aplikując kanoniczne kategorie Gombrowiczowskie — takie jak niedojrzałość, forma, synczyzna — do lektury tekstów latynoskich. I, czego trudno nie zauważyć, z niecierpliwością wygląda dowodów na to, że Argentyńczycy wreszcie się na nim poznali. Ambicją niniejszego artykułu jest odwrócenie tej sytuacji i podjęcie analizy z perspektywy teorii intertekstualności literackiej. Będzie w nim mowa o używaniu Gombrowicza, i to bez specjalnego oglądania się na jego własne dyrektywy interpretacyjne, których — jak powszechnie wiadomo — hojnie dostarczał. Tym, który przeczyta tutaj autora *Dzienników* na swój własny użytek będzie Ricardo Piglia, główny pomysłodawca włączenia Gombrowicza do kanonu literatury argentyńskiej, włączenia dokonującego się w oderwaniu tak od kontekstu polskiego, jak i uniwersalnego[2]. Tym właśnie różni się argentyńska lektura Gombrowicza od francuskiej: ta ostatnia namaściła go na pisarza formatu światowego, oddała należne mu miejsce w panteonie literatury światowej; Piglia natomiast zawłaszcza go dla siebie, dla własnej batalii o przegrupowanie argentyńskiej tradycji literackiej. Wszelka ekstrawagancja w lekturze jest tutaj nie tylko dozwolona, ale i wskazana: oto pierwsza nauka, jakiej udziela sam Gombrowicz, niepokorny czytelnik Dantego.

---

1 Mam na myśli przede wszystkim książkę Rity Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie* (2005), zredagowane przez Rajmunda Kalickiego *Tango Gombrowicz* (1984), a także studium Klementyny Suchanow (2005) oraz artykuł Jerzego Jarzębskiego, *W Buenos Aires — po trzydziestu pięciu latach* (2000: 221-235).

2 Kwestię związków pomiędzy Piglią i Gombrowiczem podejmuje także Marzena Grzegorczyk (2001: 159-182) oraz Rodrigo Blanco Calderón (2008: 27-43).

Gombrowicz w literaturze argentyńskiej: Ricarda Piglii rekonstrukcja kanonu

Rozważania te wypada zacząć od przedstawienia krytycznoliterackiego projektu Piglii, którego celem jest nowa lektura argentyńskiego kanonu. Takim nowym odczytaniom zostają poddani zarówno autorzy uświęceni już przez tradycję, jak Jorge Luis Borges, jak i ci, których sam Piglia na argentyński Parnas wprowadził, jak Roberto Arlt. Pozycja Gombrowicza będzie się kształtowała w napięciu do tych dwóch poetyk — Borgesowskiej i Arltiańskiej — przedstawianych zwykle jako antagonistyczne[3]. I jest to pozycja zaszczytna, bo — jeśli wierzyć Piglii — największym marzeniem współczesnej literatury argentyńskiej (Cortázara, Onettiego, Marechala) jest „skrzyżowanie Borgesa z Arltem". W nich biorą swój początek wszystkie późniejsze genealogie, powiązania i opowieści (Fornet 2000: 23). Ale nawet tak wybuchowa mieszanka może zastygać: Akademia i „zawodowcy języka" pracują nad tym, by tradycję zamknąć i unieruchomić — Piglia woli zresztą używać w tym kontekście słowa „kanon", bo kanon to martwa litera, teksty obowiązkowe, szkolna lektura. Jego przeciwieństwem jest tradycja, czyli ruchomy kontekst, przestrzeń funkcjonowania kultury, dynamika. Kanon to pojęcie z dziedziny mass mediów, definiowane bardziej na poziomie autorów, niż tekstów — ten lub ów jest „kanoniczny", samych dzieł czytać nie trzeba; tradycję tworzą sami pisarze, od nowa odczytując teksty zawłaszczone przez kanon (Piglia 2008: 162-163). Nic nowego — rzec by można — w kraju, w którym już dawno temu Pierre Menard napisał od nowa *Don Kichota*. Ale Piglia mówi coś jeszcze: że — po pierwsze — miejsca na Parnasie jest mało i dlatego jedne teksty czyta się zawsze przeciwko innym; odnawianie tradycji dokonuje się tylko poprzez walkę poetyk (jakże ten bojowy ton spodobałby się autorowi *Dzienników*!). Po drugie, im kanon bardziej snobistyczny i wąski — jak ten argentyński — tym trudniejsza jego renowacja, bo trzeba odczytywać wciąż na nowo te same dzieła (Piglia 2001: 157). Pisarz siada doń jak do partii szachów, ciągle przestawia i strąca figury, zmienia ich miejsca — oto kategoria centralna w krytyczno-literackim świecie Piglii — z peryferyjnych na centralne. Przestawienia tekstu na ograniczonej szachownicy literatury narodowej można dokonać poprzez jego afiliację z innym, obcym tekstem, przy czym warunkowanie jest tutaj obustronne: teksty zagraniczne determinują wprawdzie lekturę literatury krajowej, ale ona z kolei wchłania je na własnych warunkach.

> To literatura narodowa organizuje, porządkuje i moduluje wkraczanie obcych tekstów oraz określa sytuację lektury. Nic nie będzie znaczyło, jeśli powiem, że interesuje mnie, dajmy na to, Brecht lub William Gaddis; należałoby raczej zobaczyć, z jakiego miejsca ich czytam, do jakiego nurtu włączam ich książki, w jaki sposób ten kontekst je zaraża oraz jak język narodowy może je „wchłonąć". Zawłaszczenia niektórych elementów dzieł zagranicznych dokonuje się w gruncie rzeczy po to, by ustanawiać związki i przymierza, które są zawsze sposobem na akceptowanie lub zanegowanie tradycji narodowych (Piglia 2001: 56).

Na tym tle sytuacja Gombrowicza jawi się dość szczególnie. Dla Piglii znajduje się on gdzieś na skrzyżowaniu między obcością a argentyńskością, na peryferiach literatury narodowej, przy czym chodzi tu nie o peryferia literatury, ale o peryferia narodu.

[3] Na oddzielne omówienie zasługują relacje łączące Gombrowicza z innym, niewątpliwe kluczowym dla literackiej tradycji argentyńskiej autorem, Macedonio Fernándezem.

Z jednej strony deklaruje wyzywająco, że „Gombrowicz to największy współczesny pisarz argentyński", z drugiej natomiast, skłonny jest przychylić się do opinii Juana José Saera, który autorowi *Ferdydurke* przypisuje dobroczynną umiejętność „spoglądania z zewnątrz" na literaturę regionu La Platy. W przeciwieństwie do Conrada, Gombrowicz nigdy nie zmienił języka, ale jego pisarstwo — a w szczególności „argentyńska *Ferdydurke*", dzieło, zdaniem Piglii, zupełnie odrębne od polskiego pierwowzoru — doskonale wtapia się w główne linie rozwoju ówczesnej argentyńskiej powieści. Nawet więcej, jest jednym z fundatorów nowej argentyńskiej tradycji literackiej, która zasadza się na pisaniu z dala od centrum, wbrew normom eleganckiego stylu środka. Jak to możliwe, skoro — rzecz powszechnie wiadoma — Gombrowicz, delikatnie rzecz ujmując, nie porozumiał się z tamtejszą elitą literacką i nawet w latach sześćdziesiątych, już po „konsekracji" na paryskich salonach był przez nią ostentacyjnie ignorowany? By zrozumieć w jaki sposób Gombrowicz reformuje argentyński kanon, przyjrzeć się wypada najpierw temu jak on się kształtował, jakie poetyki — powiedziałby Piglia — walczyły o dominację.

W 1845 Domingo Faustino Sarmiento publikuje ważną dla całej Ameryki Łacińskiej książkę zatytułowaną *Facundo lub Cywilizacja i barbarzyństwo na argentyńskiej pampie*. Definiuje ona kulturę latynoską w terminach starcia sił cywilizacji — reprezentowanymi przez wykształconych na francuską modłę intelektualistów — z siłami barbarzyństwa, dzikusami z pochodzenia (Indianami) lub z wyboru (zacofanymi gauczami, nieokrzesanymi sektorami społeczeństwa, ślepo ufającymi uzurpowanej władzy caudillos). Sarmiento sytuuje się, rzecz jasna, po stronie cywilizacji, zaś głównym barbarzyńcą czyni swojego politycznego oponenta, dyktatora Juana Manuela de Rosasa. Siły były nierówne: w dziewiętnastowiecznej Argentynie, przyczółek cywilizacji okopany był w Buenos Aires, natomiast poza nim rozciągał się bezmiar barbarzyństwa. Mimo tego, polityczny projekt Sarmienta — skonstruować nowy naród i nową ojczyznę, zrobić z Argentyny drugą Francję — zaczyna się realizować, gdy w 1868 zostaje wybrany na prezydenta Republiki. Kraj wkracza wówczas w coraz szybszy rytm przemian, których kulminacja przypadnie na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku, chociaż ich kierunek daleki będzie od tego, jaki marzył się Sarmiento. Tak czy inaczej, siła symboliczna wyartykułowanej przez niego dychotomii jest nie do przecenienia: „Facundo jest jak wirus — pisze Piglia — kto raz go przeczytał, wszędzie widzi ucywilizowanych i barbarzyńców" (Piglia 2001: 38).

Konstrukcja nowej kultury wymagała wyrzeczeń i — o czym łatwo zapomnieć, wyliczając sukcesy Sarmienta na polu modernizacji kraju — zasadzała się bardziej na praktykach bezpośredniej przemocy niż praktykach dyskursywnych. W 1869 rozpoczyna się znamienna dla tego procesu operacja zwana eufemistycznie „Podbojem Pustyni" („Conquista del Desierto"), której celem było odebranie Indianom rozległych połaci ziemi na Pampie i w Patagonii. Rzekoma „pustynia" była bowiem w rzeczywistości zamieszkana, jednak jej gospodarze nie posiadali kultury, a więc nie istnieli. Pustkę, powstałą w wyniku unicestwienia (eksterminacji) Innych zapełnić mieli europejscy imigranci, których Argentyńczycy gościnnie zapraszają w preambule do swojej konstytucji z 1853 roku. Europejczycy entuzjastycznie odpowiadają na to zaproszenie: między 1870 a 1914 przybywają do Argentyny setki tysięcy osób, z których przytłaczająca większość nie odpowiada jednak wyśnionemu przez elity ideałowi imigranta. Zamiast chłopów i rzemieślników z północy, Argentynę zalewa biedota z południa i wschodu: upchnięta

w zubożałych *conventillos*, z trudem posługująca się językiem hiszpańskim, staje się szybko synonimem nowego barbarzyństwa. Wobec tej nowej pustki kulturowej, która tym razem wdarła się aż do samej stolicy, elity intelektualne zmuszone są na nowo przemyśleć swój projekt — nie tyle jednak projekt przyszłości, bo ta należy do imigrantów, co przeszłości: w niej ma znaleźć swój fundament „prawdziwa Argentyna", prawowici użytkownicy jej języka i tradycji. W książce *Peryferyjna nowoczesność*: *Buenos Aires w latach 20 i 30*, Beatriz Sarlo pisze:

> Konflikty społeczne kładą się cieniem na dyskusjach o kulturze i estetyce. Kwestia języka (kto mówi i pisze hiszpańskim „do przyjęcia"); tłumaczeń (kto i na jakiej podstawie ma prawo ich dokonywać); kosmopolityzmu (jaka jego wersja jest słuszna, a jaka tylko wynaturza tendencje, które fałszywie chcą uchodzić za uniwersalne), criollismo (które formy odpowiadają nowej estetyce, a które — malowniczemu folklorowi), polityki (jakie stanowisko powinna zająć sztuka wobec wielkich transformacji społecznych, jaka jest rola intelektualisty, co oznacza publiczna odpowiedzialność pisarza), oto niektóre z wiodących tematów tych dyskusji (Sarlo 2003: 27-28).

We wszystkich tych sporach pobrzmiewa obawa o zagrożoną lub wręcz zdmuchniętą przez kolejne fale imigrantów tożsamość narodową, którą należy od nowa zdefiniować w oparciu o stałe takie jak język, *criollismo* czy relacje z kulturą europejską. W związku z tymi ostatnimi Argentyna zdaje się — bardziej niż inne kraje latynoskie — cierpieć na kompleks obwieszczonej przez Hegla rzekomej „niedojrzałości" kontynentu amerykańskiego, całkowicie zależnego, jego zdaniem, od Europy. W swoich *Wykładach z filozofii dziejów*, filozof szybko rozprawia się z Nowym Światem konkludując, że jego wartość dla historii powszechnej jest znikoma i może co najwyżej objawić się dopiero w przyszłości (Hegel 1958: 124-131).

Począwszy od końca lat 20, na zaproszenie tutejszych elit (głównie z kręgu czasopisma *Sur*) przybywają do Argentyny europejscy intelektualiści: w 1929 hrabia Keyserling i Waldo Frank; w 1932, Pierre Drieu la Rochelle, a w 1939, Ortega y Gasset i Roger Callois. Któż lepiej niż oni oceni jej postępy na drodze ku dojrzałości kulturowej? Wszyscy przychylnie przewidują możliwość przezwyciężenia cywilizacyjnego opóźnienia i sankcjonują starania Argentyny o wkroczenie w orbitę kultury Zachodu. Na tym tle, odrzucenie Gombrowicza wydaje się zrozumiałe: brakowało mu instytucjonalnego poparcia — przybywa niezaproszony, i to z peryferii Europy, a na dodatek z tą nieznośną skłonnością do polemiki. Pablo Gasparini zwraca uwagę na jeszcze jeden powód wykluczenia autora *Ferdydurke*, szczególnie widoczny, jeśli porównać lekceważenie, z jakim go potraktowano z argentyńską karierą Rogera Callois. Podobnie jak Polaka, wybuch wojny zaskoczył Francuza w Buenos Aires — dokąd przybył na zaproszenie Victorii Ocampo — i zmusił do pozostania przez sześć kolejnych lat. Doskonale zaaklimatyzowany w tamtejszych kręgach literackich, Callois rozpoczął w 1941 wydawanie czasopisma „Lettres françaises", hojnie sponsorowanego przez Ocampo (i wyśmianego przez Gombrowicza w *Dziennikach* (Gombrowicz 1986: 212). Na jego łamach pisali czołowi francuscy intelektualiści — Marlaux, Maritain, Aron i Michaux, by wymienić tylko niektórych — wzmacniając osłabione w latach trzydziestych wpływy Paryża w Buenos Aires. W Argentynie Callois reprezentuje więc — bardziej niż swój osobisty, radykalny program

awangardowy, nie tak skądinąd daleki od programu Gombrowicza — całą kulturę francuską, której naczelne wartości, zagrożone przez nazizm, wymagają obrony. Natomiast autor *Trans-Atlantyku* przebywa w Buenos Aires we własnym imieniu i zdecydowanie odmawia pośredniczenia pomiędzy kulturą polską a argentyńską, które przecież mogłyby porozumieć się w płodnym dialogu. Innymi słowy, Gombrowicza koncepcja „ojczyzny" nie nadawała się do tego, by patronować szeroko zakrojonemu projektowi obrony wartości kultury polskiej — projektowi, który z powodzeniem zrealizuje Giedroyć (Gasparini 2007: 53-56). Jeśli więc pominąć wąską grupę przyjaciół-wielbicieli — takich jak Carlos Mastronardi, Ernesto Sabato, Juan Carlos Gómez czy Jorge di Paola — Gombrowicz pozostaje w Argentynie jednym z wielu nowo przybyłych, bez większego znaczenia dla zdominowanej przez „Sur"[4] szkoły literackiej.

Ricardo Piglia — chcący posłużyć się Gombrowiczem rozgrywce o przebudowę kanonu — zauważa jednak, że mniej więcej w latach czterdziestych zaczyna załamywać się, na razie podskórnie, autorytarny model kształtowania poprawności literackiej lansowany przez „Sur" jako jedyną instancję zdolną namaścić na pisarza (Piglia 2001: 71-72). Pole kulturowe zaczyna się wówczas dywersyfikować: nowe, antagonistyczne grupy organizują się wokół czasopism, suplementów literackich i tworzą własne wydawnictwa, Gombrowicz jako jeden z nielicznych potrafił dostrzec początki tej zmiany, zapisując w *Dzienniku*, że „[Argentyna] to kraj na wywrót, w którym szczeniak, sprzedawca literackiej *revisty*, ma więcej stylu od wszystkich jej współpracowników" (Gombrowicz 1986: 112).

Postać Gombrowicza pojawia się na pierwszym planie w trzech tekstach Piglii — powieści *Sztuczne oddychanie* z 1980, wykładzie pt. *Polska powieść* (*La novela polaca*)[5] wygłoszonym w 1986 na konferencji w Narodowym Uniwersytecie w el Litoral oraz w artykule *Język wykluczonych* (*La lengua de los desposeídos*) opublikowanym w argentyńskim dzienniku „La Nación" w 2008 (Piglia 2008b: 1)[6]. Wszystkie teksty określają paradoksalne miejsce Gombrowicza w literaturze argentyńskiej: na peryferiach, ale jednak w centrum, bo na skrzyżowaniu między Borgesem a Arltem[7].

Borges i Gombrowicz

Na początek, kilka słów o tym jakiego Borgesa czyta Piglia, a raczej, jakim go czyta. Jego lektura polega, po pierwsze, na „uargentynowieniu" autora *Alefa*, który począwszy od lat pięćdziesiątych, kiedy w czasopiśmie „Les Temps Modernes" pojawiły się pierwsze tłumaczenia jego tekstów, stał się najważniejszym „towarem eksportowym" literatury

[4] Argentyńskie czasopismo oraz wydawnictwo literackie, założone na początku lat trzydziestych przez Victorię Ocampo. Do najbliższych współpracowników należeli m.in. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco i Alfonso Reyes. Ostatni numer ukazał się w 1992 r.

[5] Wykład ten został rok później przedrukowany w czasopiśmie „Espacios de Crítica y Producción" pod tytułem *Czy istnieje powieść argentyńska*? *Borges a Gombrowicz* (pod takim tytułem tłumaczy go Klementyna Suchanow i Krystian Radny w „Literaturze na świecie" (2001: 65-71), a następnie, w 2000 w zbiorze *Formas breves*, już pod pierwotnym tytułem *Polska powieść* (2000: 69-80).

[6] Dodać wypada, że te trzy teksty nie wyczerpują wszystkich odwołań do Gombrowicza w twórczości Piglii. W sposób mniej lub bardziej otwarty Argentyńczyk wspomina o nim w wielu innych kontekstach (na przykład w zbiorze esejów *El último lector* (2005) lub w *Notas sobre Macedonio en un Diario* (2000: 13-28), na których omówienie nie starczy miejsca w niniejszym artykule.

[7] Podobną pozycję — dołączając jeszcze do tej trójki urugwajskiego pisarza Juana Carlosa Onettiego — wyznacza Gombrowiczowi Alvaro Abos (1995: 35-43).

argentyńskiej — czytany poza kontekstem własnej kultury, zyskał status pisarza uniwersalnego, należącego do kanonu literatury Zachodu, tracąc jednocześnie narodowość. Jego dzieło było interpretowane wyłącznie w kategoriach uniwersalnych — których adekwatności nikt skądinąd nie kwestionuje — i w całkowitym oderwaniu od historii literatury argentyńskiej. Piglii lektura Borgesa zmierza w kierunku przeciwnym: oto twórca jednej z najsilniejszych literackich tradycji narodowych, najbardziej argentyński z pisarzy (w podobny sposób Piglia odzyskuje Gombrowicza)[8]. I jeśli w interpretacjach „uniwersalistycznych" autor *Fikcji* funkcjonuje jako pisarz reprezentatywny dla najważniejszych tendencji dwudziestowiecznej prozy, prekursor postmodernizmu i koncepcji intertekstualności, życzliwy patron Foucaulta, Bartha i Derridy, w *Sztucznym oddychaniu* przedstawia się go jako twórcę zamykającego dwie podstawowe tendencje dziewiętnastowiecznej literatury z regionu La Platy. Pierwszą z nich jest wspominany już europeizm, nieznośna i kompromitująca tęsknota za dorównaniem literaturze starego kontynentu, która rozpoczyna się na pierwszej stronie *Facunda*. Sarmiento zamieszcza tam słynne motto „On ne tue point les idées", nie przypadkiem po francusku: barbarzyńcy nie mogą go zrozumieć i tym samym udowadniają swoje nieokrzesanie. Erudycja Sarmienta sama jest jednak podszyta ignorancją: oto okazuje się, że błędnie przypisuje to zdanie niejakiemu Fortoulowi gdy, w rzeczywistości, wypowiedział je inny Francuz, Volney[9]. Gdy Sarmiento ostentacyjnie obnosi się ze swoim oczytaniem, na jaw wychodzi jego udawana kultura — a stąd jesteśmy tylko o krok od stylu Borgesa — „teksty będące zlepkiem zmyślonych, apokryficznych cytatów […], całe to jątrzenie, parodiowanie naszej kultury, kultury z drugiej ręki, kultury przeżartej do cna żałosną pedanterią. Z tego wszystkiego Borges kpi sobie w żywe oczy" (Piglia 2009: 129)[10]. Świadomie manifestując fałszywą erudycję, powołując się na nieistniejące, samodzielnie sfabrykowane źródła, sprowadza do absurdu — i tym samym zamyka — całą tradycję argentyńskiego europeizmu. Z drugiej strony, Borges finalizuje także tendencję przeciwną, bazującą na literaturze gauczów (tzw. *gauchesca*) i pretendującą do wyrażania głosu ludu. Opowiadania takie jak *Człowiek z przedmieścia* albo *Południe*, stylizowane na język mówiony historie o odwadze, zdradzie i honorze, są — mówi Piglia — parodią najsłynniejszego poematu gauczów, *Martína Fierro*.

Wspomnianą dwoistość Borgesa Piglia przekłada na jeszcze inną narrację, rozsianą po całym jego dziele, którą nazywa „fikcją pochodzenia", „rekonstrukcją genealogiczną" lub opowiadaniem o „spadku kulturowym" otrzymanym po rodzicach. Własne miejsce w literaturze Borges definiuje bowiem poprzez swoją relację z rodziną matki i ojca: pierwsza, pochodząca od konkwistadorów i bohaterów narodowych, reprezentuje tradycję szlachecką, honor, walkę, ale także *barbarzyństwo* kulturowe; druga z kolei — szczycąca się swoimi angielskimi korzeniami — konotuje tradycję intelektualną, bibliotekę, cywilizację.

8 W taki sam sposób, tj. według argentyńskiego klucza, czyta Borgesa Beatriz Sarlo (zob. Sarlo 2007a).

9 Co znamienne, Emilio Renzi — porte-parole Piglii, wykładający w Sztucznym oddychaniu wszystkie doniosłe konsekwencje pomyłki Sarmienta — sam popełnia błąd, zmieniając nazwisko Hyppolite'a Fortoula na „Fourtol".

10 Gombrowicz czyni podobne obserwacje na temat Borgesa, choć, jak się zdaje, nie zauważając jego prześmiewczej intencji. Dominikowi de Roux mówi o „pseudoerudycji" autora Fikcji i wyjaśnia: „każda erudycja jest i musi być pseudo; Borges-erudyta jest straszliwym ignorantem, ale jest też niezbyt inteligentny, ponieważ erudycja z istoty swojej jest nieinteligentna" (Gombrowicz: 2004: 69).

Pierwszą sławi gauchesca, drugą — wywodzący się od Sarmienta europeizm. Uwikłanie we własną biografię, charakteryzujące w mniejszym lub większym stopniu każdego twórcę, jest w przypadku Borgesa wyjątkowo silne: narracja o rodzinie — rodzaj autofikcji ubranej w formę powieści genealogicznej — określa sposób czytania tradycji literackiej, wytycza drogi lektury i granice poszczególnych poetyk (Piglia 2001: 150).

Podobną „fikcję pochodzenia", z podziałem na antagonistyczne wartości przekazywane przez każdą z płci snuje Gombrowicz. „Naprzód o mojej rodzinie, to ma swoje znaczenie" — mówi Dominikowi de Roux. I dalej:

> Mój ojciec? Piękny mężczyzna, rasowy, okazały, a też poprawny, punktualny, obowiązkowy, systematyczny, o niezbyt rozległych horyzontach, niewielkiej wrażliwości w rzeczach sztuki, katolik, ale bez przesady. A moja matka była żywa, wrażliwa, obdarzona dużą wyobraźnią, leniwa, niezaradna, nerwowa (i bardzo), pełna urazów, fobii, iluzji. […] Ja jestem artysta po matce, a po ojcu jestem trzeźwy, spokojny i opanowany (Gombrowicz 2004: 6-7).

W tej dialektyce płci matka wydaje się zajmować bardziej poczesne miejsce: od najmłodszych lat Witold nieustannie wciąga ją w absurdalne, prowokacyjne żarty, które — razem z dziedziczonym po kądzieli szaleństwem (rodzina Kotkowskich obfitowała, jak wiadomo, w dziwaków wszelkiej maści) — kształtują go jako artystę. Kształtowanie to ma charakter negatywny: autor *Ferdydurke* nigdy nie przestanie się zżymać na gnuśność i poziom intelektualny swojej familii. Narracja o rodzinie — tak jak u Borgesa — jest tu opowieścią o dziedzictwie kulturowym, tyle że przede wszystkim o jego nieznośnym ciężarze. O ile bowiem autorowi *Fikcji* „rekonstrukcja genealogiczna" gwarantuje ukorzenienie — dialektyka pomiędzy kultem oręża a kultem książek tworzy tradycję argentyńską, którą swobodnie żongluje — w przypadku Gombrowicza jest raczej historią ciągłej ucieczki z Domu rozumianego bądź to wąsko, jako dworek w Małoszycach, bądź szeroko, jako ojczyzna, „święta chyba Przeklęta". Jak wskazuje Jerzy Jarzębski, pisarz uporczywie powraca do tematu uwikłania jednostki we wszelkiego rodzaju uwarunkowania narzucone przez rodzinę (autorytet, naród), od norm postępowania poczynając, na języku i formie literackiej kończąc, a metafora „ucieczki z domu" ma niezmiennie sens oswobodzicielski (Jarzębski 2001: 10-34).

Nakreśliwszy wstępne paralele pomiędzy Borgesem a Gombrowiczem, powracam do wspomnianego artykułu Piglii, ogłoszonego pod prowokacyjnym tytułem *Polska powieść*. Prowokacyjnym, bo — po pierwsze — wygłoszonym pierwotnie w debacie poświęconej powieści argentyńskiej (sic!), a po drugie, bo nawet pobieżna lektura wystarczy, by skonstatować, że mowa w nim nie tyle o polskiej literaturze, co o samym Gombrowiczu. Na początku, autor przywołuje „pamiętną scenę" z *Trans-Atlantyku* („jednej z najlepszych powieści napisanych w tym kraju", tj. Argentynie), salonowy pojedynek pomiędzy „Gombrowiczem" a Mistrzem, Wielkim Pisarzem, którego Piglia utożsamia nie z Borgesem — jak zwykli to czynić polscy krytycy — a Eduardem Malleą lub bohaterem Borgesowskiego *Alefa*, Carlosem Argentino Danerim. Co ciekawe, w oryginale nie pada słowo „pojedynek", a „payada", która jest improwizowanym gatunkiem właściwym dla poezji gauczów, rodzajem słownej potyczki, mogącej trwać wiele godzin, podczas

której payadores udowadniają swój kunszt artystyczny. Tym sposobem, Gombrowicz od razu zostaje „wtrącony" w tradycję argentyńską, i to nie w jej elitarny nurt europejski, awangardowy, a popularno-tubylczy:

> odarty z oryginalności, europejski arystokrata i awangardowy pisarz, czuje się nieomal bezwiednie spychany w stronę *barbarzyństwa*. Począwszy od owego momentu taktyka „Gombrowicza" w tym pojedynku będzie polegać na dzikiej ironii i hermetycznej agresji [hiszp. malón] — zachowuje się tak jak mogliby się zachowywać Ranqueles w książce Mansilli (Piglia 2001: 66).[11]

Oto Gombrowicz „upupiony" na argentyńskiej prowincji, zepchnięty w barbarzyństwo, zmuszony do kąsania cywilizowanych erudytów niczym dzikus — zgodnie z przewidywaniami Piglii, wirus Sarmienta dopada go, gdy tylko zadomowił się na argentyńskiej ziemi. W tej scenie — pisze dalej autor eseju — pojawiają się „odcienie i chwyty obecne w argentyńskiej prozie. Obce języki, walka i namiętność cytowania. Chodzi w niej o puszczone w ruch i przekształcone w powieść problemy niższości kulturalnej" (Piglia 2001: 66). Pozbawiony wygodnej pozycji literackiego autorytetu (przysługującą wszystkim „zaproszonym" Europejczykom), Gombrowicz staje się właśnie „pisarzem argentyńskim", dręczonym świadomością przynależenia do kultury drugorzędnej. W tym punkcie, chcąc nie chcąc, spotyka się z Borgesem, który w eseju *Pisarz argentyński i tradycja* definiuje argentyńskość jako niepokorny stosunek do wielkich (zachodnich) tradycji kultury. Literatury marginalne, jak żydowska, irlandzka, latynoska (i polska, dodaje Piglia) mają prawo do nieskrępowanego używania wielkich europejskich chwytów i tematów literackich, ponieważ — ukształtowane z dala od głównego nurtu — nie muszą darzyć go jakimś szczególnym kultem. Bycie poza, bycie na peryferiach gwarantuje im swobodę działania, sankcjonuje twórcze plagiaty i niewierne tłumaczenia, powołując do życie swoistą tradycję z nieprawego łoża. To nie nadmiar lokalnego kolorytu stanowi o „autentyczności" tekstu: w *Koranie*, jak wiadomo, nie ma wielbłądów. Relacja wynikania jest wręcz odwrotna: nie „narodowa esencja" definiuje literaturę danego kraju, lecz udane próby literackie — skatalogowane *ex post* jako kanoniczne — określają to, co uznaje się za ortodoksyjnie rodzime. „Wszystko to, czym my, pisarze argentyńscy, szczęśliwie się zajmiemy, należeć będzie do tradycji argentyńskiej" (Borges 2008: 187).

Nawet pobieżnym znawcom Gombrowicza wywód ten wyda się znajomy: Francuz czy Anglik mają zawsze na podorędziu gotową, od wieków wypracowaną formę narodową, co innego Polska, kraj formy osłabionej, zagubiony gdzieś między Wschodem a Zachodem. Zresztą, „podstawcie pod słowo »Polska« Argentynę, Kanadę, Rumunię itd. a moje wywody (i moje cierpienia) rozszerzą się wam na sporą część świata, na wszystkie kultury europejskie wtórne, drugorzędne" (Gombrowicz 2004: 31). Dystans, zerwanie z tym, co natrętnie swojskie — tylko taka taktyka zapewnia swobodę duchową i uprawnia do rewizji (czyt. niepokornego używania) skostniałej formy europejskiej.

---

[11] Polskie tłumaczenie gubi niektóre subtelności oryginału. Hiszp. „malin" to nie tyle agresja, co taktyka walki Indian, polegająca na niespodziewanym ataku sił przeciwnika. „Ranqueles" to jedno z argentyńskich plemion indiańskich, opisane w XIX w. przez Lucia V. Mansilli w słynnej książce *Wyprawa do Indian Ranqueles* (*Una excursión a los indios ranqueles*).

Literatury marginalne — tak polska, jak i argentyńska — tradycyjnie kształtują się w nieustannym napięciu pomiędzy kulturą tubylczą a wysoką kulturą zagraniczną, do której aspirują. Określając swoją pozycję wobec tradycji, obaj autorzy dokonują jej całkowitego przewartościowania, spiętrzając do granic absurdu właściwe jej tendencje — europeizm lub bogoojczyźniany zachwyt nad zaściankiem. „Fałszywa erudycja" Borgesa funkcjonuje w gruncie rzeczy podobnie do „parodii konstruktywnej" Gombrowicza (Głowiński 2002: 60-88): bazowanie na cudzych tekstach, „mieszanina, kombinacja rejestrów, zamęt filiacji" (Piglia 2001: 67)[12] pozwala stworzyć zupełnie nową jakość.

Arlt i Gombrowicz

W tytule analizowanego tutaj artykułu (a konkretnie w jego drugiej wersji z 1987 roku) Piglia stawia pytanie „czy istnieje powieść argentyńska?" i dodaje w podtytule „Borges a Gombrowicz", sugerując, że ta linia dziedziczenia jest najważniejsza i na niej rozstrzyga się problem „argentyńskości". Jednak z autorem *Sztucznego oddychania* należy mieć się na baczności: bo jeśli czytać ten esej jako opowiadanie — a taka „lektura międzygatunkowa" jest u Piglii więcej niż uprawniona — odkryje przed nami zupełnie inne, ukryte treści. Zgodnie z tym, co utrzymuje w *Twierdzeniach o opowiadaniu* (*Tesis sobre el cuento*), dzieła tego gatunku zawsze opisują dwie historie — jedną jawną, drugą ukrytą, przy czym to ta druga, nigdy nie opowiedziana wprost, jest kluczem do zrozumienia całości (Piglia 2000: 105-108). W tym przypadku, historią niejawną, ledwie zasugerowaną jest pokrewieństwo między Witoldem Gombrowiczem i Robertem Arltem. Nazwisko tego ostatniego pada wprawdzie w artykule parokrotnie (obok Macedonia Fernándeza), ale nie eksponuje się tej filiacji — znacznie mniej oczywistej, ale i znacznie ciekawszej — jako równie znaczącej co ta, która łączy Gombrowicza z Borgesem.

W przeciwieństwie do autora *Fikcji*, Arlt jest w Polsce autorem mniej znanym i nic dziwnego, bo do kanonu powieści argentyńskiej awansował stosunkowo niedawno, właśnie za sprawą Ricarda Piglii. Ze wszystkich jego czytelników-wielbicieli, to on

[12] Na marginesie tekstu Piglii warto zanotować, że nie był on jedynym argentyńskim pisarzem, który wskazywał na podobieństwa między Borgesem i Gombrowiczem. Juan José Saer pisze w artykule *Spojrzenie z zewnątrz*: „Domniemany snobizm arystokratyczny Borgesa, który przy każdej okazji nie omieszkał powoływać się na swoich wojskowych przodków i na swe angielskie pochodzenie, kojarzy się niedwuznacznie z arystokratycznymi pretensjami Gombrowicza i jego zwyczajem wygłaszania, ze wszystkimi szczegółami, tyrad o swym drzewie genealogicznym, ku rozpaczy słuchających. To ostatnie porównanie, czysto anegdotyczne, nie powinno nam przesłonić innych, bardzo interesujących zbieżności: poza wyborem perspektywy dystansu, nietrudno odkryć u obydwu, być może jako konsekwencję takiej postawy, to samo upodobanie do prowokacji, tę samą teoretyczną nieufność do awangardy i, przede wszytkim, ten sam zamysł niszczenia starych form. Pierwszy z nich — Gombrowicz, sławi niedojrzałość, drugi zaś — Borges, burzy z uporem iluzję tożsamości, i obaj korzystają prawdopodobnie z inspiracji tego samego mistrza — Schopenhauera. Istnieje także inny punkt, w którym się spotykają: pociąg do „niższości". Kultowi męstwa u Borgesa, jego skłonności do spotykania się ze stręczycielami, posługującymi się nader wprawnie nożem i upatrywania w środowisku zabijaków odrodzenia *chanson de geste*, odpowiadają u Gombrowicza skłonności zadawania się z bezimienną i podejrzaną młodzieżą z biednych dzielnic Buenos Aires, w której wydawał się odnajdywać ucieleśnienie jednego ze swych fundamentalnych tematów" (Saer 2001: 80).

najbardziej przyczynił się do rehabilitacji jego dzieł, ustanawiając ich nową, niezwykle nośną interpretację — dla Piglii, siła poetyki Arlta wynika dokładnie z tego, co inni krytycy poczytywali mu za defekt: ze świeżości, biorącej się z braku zakorzenienia w tradycji.

Urodzony w 1900 roku w rodzinie imigrantów (matka pochodziła z Austro-Węgier, ojciec był Niemcem z Poznania), chełpił się tym, że nigdy nie ukończył żadnej szkoły, a życia uczył się wykonując różnorakie, mało zresztą nobilitujące profesje: był malarzem pokojowym, praktykantem w warsztacie samochodowym, robotnikiem w fabryce cegieł, pomocnikiem sprzedawcy w księgarni. Drugą, obok literatury, pasją jego życia były wynalazki, po których na próżno spodziewał się fortuny: opatentował m.in. specjalny wytrzymały materiał na damskie pończochy. Beatriz Sarlo nazwie te fascynacje technologicznymi nowinkami — typowe dla argentyńskich warstw najuboższych w początkach wieku — „wiedzą dla biedaków", która miała kompensować brak kapitału symbolicznego dostępnego tylko elitom (Sarlo 2007: 219). W dziedzinie literatury Arlt był bowiem samoukiem. W latach dwudziestych i trzydziestych opublikował kilka powieści, z których najważniejsze *Wściekła zabawka* (*El juguete rabioso*, 1926) i *Siedmiu szaleńców* (1929) przeszły bez większego echa, jeśli nie liczyć serii krytyk pod adresem stylu — Arlt pisał z błędami. Zresztą nie wstydził się tego, porównywał gramatykę do boksu i twierdził, że wygrywa przez nokaut. „Mówią o mnie, że źle piszę. To możliwe. Bez problemu mógłbym jednak przytoczyć nazwiska wielu autorów, którzy wprawdzie piszą dobrze, ale których czytają tylko poprawni członkowie ich rodzin" (Arlt 2004: 9). Z elitą literacką Buenos Aires utrzymywał więc raczej chłodne relacje, nic też dziwnego, skoro środowisko czasopisma *Sur* zignorowało kompletnie jego powieści. Dostąpił wprawdzie zaszczytu uczestniczenia w proszonej kolacji u Victorii Ocampo, ta jednak na jego widok westchnęła z niechęcią: „robi się nieznośnie. Na te spotkania przychodzi już naprawdę byle kto" (Drucaroff 1998: 332-333). Porównanie z Gombrowiczem narzuca się samo: kilkanaście lat później na biesiadzie u tejże „hrabiny Kotłubaj", także jemu udaje się zrobić jak najgorsze wrażenie (Gombrowicz 1986: 211-213). Obaj pisarze zajmują więc, jeden po drugim (Arlt umiera w 1942), podobną pozycję wykluczonych przez establishment, i obaj zostają następnie zrehabilitowani, zyskując miano „wywrotowych klasyków"[13]. Poczucie zepchnięcia na margines peryferii — bo sama Argentyna jest przecież tylko przedmieściem świata — łączy ich obu. Słowa, którymi Bruno Schulz wychwala *Ferdydurke* — że pracują w niej „uboczne i odpadkowe produkty procesów kulturalnych", na „ogromnym rumowisku kultury zaśmiecającym jej peryferie", że przekonuje o mocy, jaka tkwi w „tym drugorzędnym garniturze form" (Schulz 1984: 51) — można z powodzeniem odnieść do Arlta.

[13] Tak nazywa Arlta Elsa Drucaroff (1998: 409). Kwestia „kanonizacji" obu pisarzy pozostaje zresztą problematyczna. Piglia pisze o Arlcie (a z powodzeniem można podstawić tu pod „Arlta" Gombrowicza), że „nie jest klasykiem, tzn. kimś, kogo dzieło jest martwe. I dzisiaj największym niebezpieczeństwem jest dla niego właśnie kanonizacja. Do tej pory, styl Arlta skutecznie bronił się przed trafieniem do muzeum: trudno zneutralizować to pisarstwo, żaden akademik nie daje mu rady" (Piglia 2001a: 21). Nie ma żadnych świadectw na to, by Arlt i Gombrowicz się kiedykolwiek poznali. Nie jest to jednak wykluczone: pod koniec życia Arlt zajmował się głównie dramatem, a jego sztuki wystawiał Leonidas Barletta w Teatro del Pueblo, tym samym, w którym w 1940 Gombrowicz wygłosił wykład pod tytułem *Doświadczenia i problemy Europy mniej znanej*.

Obaj potrafili zmienić to poczucie wykluczenia we własną zaletę. Gombrowicz zajmuje pozycję marginalną — tak w stosunku do literatury polskiej, jak argentyńskiej — która pozwala mu na swobodny, świeży, bo nieuwikłany w zależności pozaliterackie, punkt widzenia. To właśnie „spojrzenie z zewnątrz" sławi Juan José Saer: „w odróżnieniu od innych pisarzy polskich, na przykład Miłosza, Gombrowicz traktuje emigrację jako sposób kultywowania i podkreślania odmienności od Zachodu, przedkładając odmienność własnej perspektywy" (Saer 2001: 77). Arlt z kolei — odrzucony przez „Sur" za swoje gminne pochodzenie — czyni zeń podstawowy wyróżnik własnej twórczości. Konstruuje dla siebie mit pisarza z lumpenproletariatu, nagina fakty z własnej biografii po to, by zająć miejsce dotychczas omijane z daleka przez pisarzy argentyńskich. Chełpi się, że wyrzucono go ze szkoły, gdy tymczasem udaje mu się skończyć pięć klas, wynik najzupełniej przeciętny dla dzieci imigrantów. Mieszka wprawdzie w miejscach raczej skromnych ale nigdy — wbrew temu, co zdarzyło mu się utrzymywać — w enklawach prawdziwej nędzy. Ten zatwardziały krytyk drobnomieszczaństwa skrzętnie ukrywa fakt, że zawarł małżeństwo typowe dla klasy średniej: żona wniosła całkiem pokaźny posag, który zresztą Arlt roztrwonił na nieudanych interesach. Przechwala się, że w przeciwieństwie do innych, czytaj „majętnych z domu" literatów, pisze w warunkach skrajnie trudnych, zawsze pod presją czasu, a płacą mu od każdej napisanej linijki. Tymczasem jeszcze w latach dwudziestych, dzięki swoim Akwafortom publikowanym w największych dziennikach Buenos Aires, „El Mundo" i „Crítica", osiąga status prawdziwej gwiazdy dziennikarstwa, z całkiem niezłą pensją[14]. Innymi słowy, Arlt nigdy nie był Jeanem Genetem literatury argentyńskiej. Choć do tego nieustannie aspirował.

„Wymyślił" dla siebie figurę autora i sprawnie budował niezwykle nośną, fikcyjną historię własnej drogi do literatury, dokonując — zdaniem Julia Premat — gestu typowego dla całej literatury z regionu La Platy. W studium zatytułowanym *Bohaterowie bez właściwości. Figury autora w literaturze argentyńskiej* (Premat: 2009), Premat utrzymuje, że wyróżnikiem tej ostatniej jest właśnie silna tendencja do autofikcji, która nieodzownie towarzyszy samemu procesowi pisania, bo gest twórczy idzie zawsze w parze z gestem wymyślenia siebie jako pisarza („inventarse como escritor"). Literatura argentyńska jest pod tym względem wyjątkowa ze względu na specyficzny mit fundacyjny: pierwszym modelem pisarza, absolutnym punktem odniesień dla Argentyńczyków nie jest, jak w innych literaturach, realnie istniejący autor kanoniczny (Szekspir, Goethe, Dante, Cervantes czy Hugo), a pisarz wymyślony, *postać* pisarza — *payador* Martín Fierro. Autor fikcyjny — a nie autor realny, José Hernández — pozostaje w świadomości zbiorowej tym, który inauguruje tradycję literacką i przynależenie do niej będzie się odtąd wiązało z wynalezieniem dla siebie odpowiedniej, nierzadko wewnętrznie sprzecznej, figury autora. Co znamienne, swoje rozważania o najbardziej nośnych w literaturze argentyńskiej konstrukcjach tożsamości pisarskiej — zbudowanych przez Borgesa, Macedonia, Piglię czy Saera — Premat rozpoczyna od… Gombrowicza: „jak niewielu pisarzy w XX wieku, Gombrowicz zbudował sobie własną, autonomiczną przestrzeń, w niezgodzie na przytłaczające imperatywy estetyczne, ideologiczne i nade wszystko historyczne, które

[14] Te i inne nieścisłości i przemilczenia w biografii Arlta tropi Sylvia Saítta (2008), Mario Goloboff (107-115) oraz Elsa Drucaroff (1998: 336-339).

musiały ciążyć nad grzbietem kogoś takiego jak on, polskiego pisarza wygnanego na peryferie świata" (Premat 2009: 9). Redagowany na tych obrzeżach cywilizacji *Dziennik*, przypomina Premat, służył takiemu właśnie celowi: „narzucić się ludziom jako osobowość", wymyślić własną wybitność. „Chciałbym w tym dzienniczku jawnie przystąpić do konstruowania sobie talentu" (Gombrowicz 1986: 58). „Ja jestem najważniejszym i bodaj jedynym moim problemem: jedynym ze wszystkich moich bohaterów, na którym naprawdę mi zależy. Przystąpić do stwarzania siebie i uczynić z Gombrowicza postać — jak Hamlet, albo don Kiszot — ? — ! —" (Gombrowicz 1986: 179) Uwarunkowania tego procesu, to oczywiste, są polskie — *Dziennik* pisany był dla *Kultury* i po to, by polskiego czytelnika sprowokować. Ale, kontynuuje Premat, gest „wymyślania autora" („invención de autor") doskonale wpisuje się w argentyńską dynamikę literacką, w której hasła reorganizacji tradycji, powiązane z postulatem rewizji tożsamości pisarza i rewaloryzacji dzieł powstałych z dala od centrum są bardzo silnie zakorzenione.

Dążenia do nieustannej trawestacji kanonu wiążą się ściśle z kwestią kodu językowego, a konkretnie z problematyczną, napiętą relacją, jaką pisarze argentyńscy (przynajmniej ci, których ceni Piglia) utrzymują z własnym językiem. „Odmienność (extrañeza) jest wyznacznikiem dwóch wielkich stylów, jakie pojawiły się w literaturze argentyńskiej XX wieku: Roberto Arlta i Macedonio Fernándeza; wydają się być językami na wygnaniu, brzmią jak hiszpański Gombrowicza" (Piglia 2001: 67). Naprawdę płodne (czyt. plastyczne, ruchome) tradycje literackie nie są dziełem tych, którzy język argentyński kodyfikują — styl Borgesa, choć perfekcyjny i trudny do naśladowania, służy bardziej jako szkolna gwarancja poprawności niż narzędzie do rozsadzania skamielin językowych od wewnątrz. O stylu Arlta mówiono kpiąco, że „używał żargonu z przedmieścia z nalotem cudzoziemskiego akcentu" (Piglia 2001: 67), lecz dla Piglii to największy z możliwych komplementów: najeżone błędami książki Arlta poprawić mógłby każdy, ale nikt nie umiałby ich napisać, dodaje. Podobnie rzecz ma się z polskim Gombrowicza: daleko mu do szkolnego ideału, jest raczej wynaturzony, nagięty do wyrażenia treści nigdy wcześniej niezwerbalizowanych.

A jaki był hiszpański Gombrowicza? Wyuczony w portowych barach Retiro, gdzie nauczycielami byli młodzi robotnicy i marynarze, język kontaktu z nieznajomymi, pokrętny i sekretny. Kod inicjacji kulturowej, narzędzie służące do edukacji na wspak („contraeducación"), „język wykluczonych", który nie ma nic wspólnego z angielskim Nabokova czy Borgesa, wyuczonymi do perfekcji w towarzystwie brytyjskich guwernantek (Piglia 2008b: 1). Wiele o hiszpańskim Gombrowicza mówi wygłoszony w 1947 wykład *Przeciw poetom*, czyli przedstawiona z pozycji niższości i braku „krytyka grzeczności implicytnie zawartej w tych językach sztucznie wyrafinowanych" (Piglia 2008b: 1), protest przeciw stereotypowym, oklepanym słowom utrwalonym w poezji. Piglia słusznie zauważa, że modny w owym okresie uzus zapraszał do wygłaszania podobnych konferencji po francusku — tak zwykła była czynić Victoria Ocampo i Roger Caillos. Sam wybór hiszpańskiego, i to hiszpańskiego z szemranych okolic Retiro był już manifestacją. W swoim artykule Piglia cytuje tylko jeden fragment wykładu i to — zgodnie ze

swoim upodobaniem dla wersji wywrotowych, podminowujących ustaloną hierarchię tekstów — fragment niekanoniczny, niewłączony do wersji ostatecznej, opublikowanej w polskim *Dzienniku*:

> Byłoby rozsądniej z mej strony nie zagłębiać się w tematy drastyczne, gdyż moja sytuacja nie jest specjalnie korzystna. Jestem całkiem nieznanym cudzoziemcem, brak mi prestiżu, a mój hiszpański jest jak kilkuletnie dziecko, które ledwo umie mówić. Nie potrafię układać zdań mocnych ani zręcznych, ani wytwornych ani wyrafinowanych, ale kto wie, czy ta przymusowa dieta okaże się dobra dla zdrowia? Czasem chciałbym wysłać wszystkich pisarzy świata za granicę, poza ich własny język, poza wszelkie ozdoby i filigrany słowne, aby przekonać się, co by z nich wtedy zostało (Gombrowicz 2005: 107).

Hiszpański Gombrowicza — język niedojrzały, zdolny wyrażać ignorancję i niedostatek znacznie lepiej niż obycie, gładkość, elegancję — jest wyrazem sposobu życia, które przyszło mu wieść (albo raczej: które wybrał) w Buenos Aires. Język obcy dla Borgesa, ale zrozumiały dla Arlta. Z właściwym sobie upodobaniem do odwracania utartego porządku, Piglia wynosi wykład Gombrowicza do kategorii „jednego z największych wydarzeń w historii naszej [argentyńskiej] kultury" (Gombrowicz 2005: 107). Bo hiszpański — argumentuje — usunięty z pierwszego obiegu kultury język o minimalnej sile rażenia, zostaje włączony do jej oficjalnego porządku. François Bondy, pierwszy propagator Polaka we Francji — zauważa dodatkowo Piglia — czytał *Ferdydurke* po hiszpańsku i, zafascynowany, inicjuje jej przekład na francuski. Kod kultury niskiej kształtuje kod kultury wysokiej.

Przy tej okazji, poruszyć wypada kwestię przekładów, które w kulturach drugorzędnych, aspirujących do uznania w „pierwszym świecie" literatury pełnią funkcję fundamentalną, wyznaczając główne kierunki rozwoju literatury narodowej. „Tradycji argentyńskiej" nie tworzą, jak pamiętamy, gaucze i malownicze opisy pampy, ale nonszalanckie używanie obcych kodów kulturowych. Stąd wspominana przez Sarlo żarliwość prowadzonych w pierwszych dekadach XX wieku dyskusji na temat tłumaczeń: kto miał prawo ich dokonywać? Kto był na nie skazany, a kto biegle czytał w oryginale? Kto wobec tego zasługiwał na miano pisarza z prawdziwego zdarzenia? Piglia — zwolennik lektury, odległej od utartych ścieżek literackich powiązań, bo tylko ona jest prawdziwym sprawdzianem dla tekstu — dodaje, że w tłumaczeniach taka właśnie interpretacja poza kontekstem dokonuje się samoczynnie. Arlt czytywał zagranicznych klasyków (a oprócz nich, historyjki o awanturniku Rocambolu) głównie w tanich, fatalnie przetłumaczonych wydaniach, które — oto kolejny zarzut, który Piglia przekuwa na zaletę — ukształtowały jego własny, oryginalny styl literacki. „U Arlta, język ojczysty jest traktowany jak język obcy" (Piglia 1993: 20), bo *lunfardo*, którym się posługuje, wymaga przekładu: w przypisach wyjaśnia drobiazgowo, że „yuta" to tajna policja, a „jetra", garnitur. Słowa w językach obcych (szczególnie francuskim) kreują z kolei efekt dystansu, konotując wyższą, niedostępną dla bohatera klasę społeczną. Arlt nie kłopocze się także cytowaniem dosłownym, przekręca klasyków nawet wtedy, gdy sprawdzenie oryginalnej treści nie nastręczałoby większych trudności. Ta nonszalancja bierze się właśnie ze specyficznego pojmowania roli języka obcego: nieważne, co konkretnie znaczy, on sam jest znakiem — kapitału symbolicznego i ekonomicznego, lub jego braku.

Borges sam był tłumaczem, zaczął jeszcze jako dziecko od Oscara Wilde'a, a następnie przekładał Kafkę, Joyce'a, Kiplinga, Faulknera, Woolf i innych. Tarcia pomiędzy językiem, w którym pisał a językiem, w którym czytał (głównie angielskim) uformowały przejrzysty styl Borgesa. Tłumaczenia nie było dla niego przekładaniem jednego kodu językowego na drugi, a raczej zadaniem równie twórczym, co samo pisanie (Borges 2006: 87-117). Nie bez przyczyny teksty Borgesa obfitują w „postacie podrzędne" — komentatorów cudzych dzieł, egzegetów, bibliotekarzy i tłumaczy właśnie — jeśli bowiem literaturę pojmuje się jako manipulowanie kontekstem, przeklejanie starych treści w nowe miejsca, to ich praca zyskuje status prawdziwie oryginalnej (Pauls 2004: 103-124).

Trzeci model „relacji z językiem", a raczej „funkcjonowania pomiędzy językami" reprezentował Gombrowicz, który podejmuje się tłumaczenia *Ferdydurke* na mowę prawie sobie nieznaną. Jego zamiarem było „wymyślić nowy język — nie chodziło o tworzenie neologizmów […], lecz o wymuszenie na słowach nowych znaczeń, o przeniesienie ich z jednego kontekstu w drugi" (Piglia 2001: 69). Nad tym pierwotnym tworzywem, jak wiadomo, dopiero rozpoczynała pracę międzynarodowa grupa pomocników, w której ścierały się akcenty kubańskie, francuskie, argentyńskie, polskie… w drugim obiegu (Piglia nazwałby go „nielegalnym"), w podrzędnym barze Rex, z dala od protekcjonizmu importowanych z Zachodu autorytetów, dokonuje się rzeczywistych, swobodnych eksperymentów z obcymi tradycjami. Tak powstały hiszpański wymyka się konwencjonalnym, społecznym użyciom słów i brzmi „jakby miał za chwilę się rozpaść, jest spazmatyczny, sztuczny, sprawia wrażenie języka przyszłości" (Piglia 2001: 70). „Języka przyszłości" w przeciwieństwie do języka przeszłości, którym posługiwali się klasycy w rodzaju Sarmienta czy Lugonesa i w którym obrońcy czystości mowy upatrywali niedoścignionego wzoru. Dlatego ton *Ferdydurke* toruje drogę nowym odczytaniom prozy Arlta — także spisanej w języku jutra — interpretacjom, które wzniosły się ponad utyskiwania nad błędami stylu i konstrukcji, a doceniły jego nowoczesne brzmienie, wolne od sztywnych konwencji pisarskiego rzemiosła — „argentyński Gombrowicz" był pierwszym potencjalnym czytelnikiem *Siedmiu szaleńców*.

Gombrowicza krytyka poezji z 1947 roku posiada w twórczości Arlta swój odpowiednik — opowiadanie *Niespełniony pisarz* (*Escritor fracasado*), które także pełni fundamentalną rolę w uniwersum literackich przekształceń Piglii. Dość wspomnieć, że w prawie wszystkich tekstach autora *Sztucznego oddychania* powraca postać „przegranego" — ofiary takiej lub innej (najczęściej jednak literackiej) porażki, która rozpaczliwe szuka kogoś, kto zechce jej wysłuchać (zob. Drucaroff 2000: 349-350)[15]. Oba teksty — Gombrowicza i Arlta — stylizowane są na antyczną diatrybę i drwią z rutyny i konwencji w konstruowaniu wypowiedzi literackiej, przy czym pierwszy sytuuje się po stronie czytelnika — w natłoku tekstów o autorach ktoś wreszcie upomina się o odbiorcę — a drugi, autora. Tytułowy niespełniony pisarz, za młodu obwołany, nieco na wyrost, geniuszem, opowiada historię swojej twórczej niemocy, obnażając przy tym tak własną obłudę, jak i hipokryzję literackiego światka. Przekonany początkowo o własnym talencie, ze wzgardą

[15] Dla Rodriga Blanco Calderóna, motyw przegranej jest także kluczem do zrozumienia relacji Piglii z Gombrowiczem (zob. Calderón 2008: 27-43).

przyjmuje — jego zdaniem kulejące pod względem formy i stylu — cudze osiągnięcia, by z czasem, przytłoczony własnym marazmem, przybierać coraz to nowe estetyczne postawy służące, w gruncie rzeczy, tylko ukryciu braku talentu.

> Moim towarzyszom oznajmiłem, że przygotowuję Estetykę dla Wymagających, na bazie „koktajlu" z kubizmu, faszyzmu, marksizmu i teologii […] w kilka tygodni rozpropagowaliśmy nasze zasady, rozrzucając je między kawiarnianymi stolikami i rozsiewając w kręgach artystycznych, a po roku odkryliśmy, w zgodzie z prawami naszej estetyki, kilku anonimowych geniuszy. Namydliwszy ich nieco modernizmem i ogoliwszy z resztek jasności i logiki, wystawiliśmy na pokaz, ku ekstazie tłumu. Tłum, trzeba to powiedzieć jasno i bez ogródek, nigdy nas nie interesował. Z dumą oświadczam, że zawsze pogardzałem szeroką publicznością: zważywszy jednak na fakt, że gawiedź należy cywilizować, a i my, bogowie, nie możemy bez przerwy przebywać na wysokościach z obawy przed sflaczeniem, raczyliśmy zainteresować się pospólstwem i zawiadomić je o naszych odkryciach w dziedzinie piękna (Arlt 1995: 31-32).

Z czasem, odkrywszy w sobie skłonności inkwizytorskie, bohater staje się przedstawicielem profesji szczerze przez Arlta znienawidzonej, krytykiem literackim, a następnie na próżno próbuje sojuszu z klasą robotniczą, w nadziei że — parafrazując Gombrowicza — jego wymyślne szarady stanowić będą pokarm duchowy prostaczków (Gombrowicz 1986: 349). Celem Arlta jest oczywiście drwina z tych, którzy jemu samemu odmawiali miana „pisarza", a sami, wygodnie rozsiadłszy się na swoich ciepłych posadkach, bez końca (i bez efektów) doskonalili własny styl. Ale drwina ta demaskuje także — i tutaj w obu tekstach pobrzmiewają bardzo podobne tony — sztuczność „estetycznej mszy", w której „króluje bluff, mistyfikacja, snobizm, fałsz i głupstwo", by jeszcze raz zacytować *Przeciw poetom* (Gombrowicz 1986: 341). Gombrowicz także pisze o bezpłodnym wysiłku, jaki poeci wkładają w doskonalenie się w określonej postawie estetycznej, o „wyznawcach", których zachwyca, choć przecież nie zachwyca, bo sam wieszcz w skrytości ducha przyznaje, „że ten śpiew nawet jego samego nudzi, męczy, dręczy" (Gombrowicz 1986: 345). Celem Gombrowicza jest nie tylko wytknięcie snobizmu i sztuczności, które rządzą hierarchią świata literackiego — chodzi mu przede wszystkim o sproblematyzowanie „poetyckiej" postawy duchowej, ludzkiego obcowania ze sztuką, którym rządzą mechanizmy znacznie bardziej skomplikowane, niż „zachwyt" czy „rozumienie" (zob. Gombrowicz 2006: 148)[16]. Ale ponadto — i ten fakt wydaje się nawet donioślejszy przy okazji poszukiwaniu afiliacji gombrowiczowsko-arltiańskich — pisze o konieczności konfrontacji w sztuce:

> Człowiek, który uformował się jedynie w styczności z ludźmi podobnymi sobie, który jest produktem wyłącznie swego środowiska, ciaśniejszy, gorszy będzie miał styl od

[16] Ten sam problem porusza w *Dzienniku* oraz w *Przedmowie do Filidora dzieckiem podszytego*: „redukujecie obcowanie człowieka za sztuką wyłącznie do emocji artystycznej, ujmując zarazem to obcowanie w aspekcie skrajnie indywidualistycznym, jakby każdy z nas przeżywał sztukę na własną rękę, w hermetycznym odosobnieniu od innych ludzi. Lecz w rzeczywistości mamy tu do czynienia z mieszanką, złożoną z wielu emocji tudzież z wielu ludzi, którzy, wzajemnie na siebie oddziałując, wytwarzają zbiorowe przeżycie" (Gombrowicz 1986: 76). Stąd też dość niechlubne miejsce w tym „zbiorowym podniecaniu się sztuką" przypada krytykom literackim — czytelnikom-profesjonalistom, którzy pretendują do „kształtowania"

> tego, który doznał rozmaitych środowisk i ludzi […] i sztuka moja wykształciła się nie w zetknięciu z grupą ludzi mnie pokrewnych, lecz właśnie w odniesieniu do wroga i w zetknięciu z wrogiem (Gombrowicz 1986: 344-345).

Fragment ten doskonale opisuje miejsce, jakie przypadło Arltowi — poniekąd, jak widzieliśmy, dzięki własnym staraniom, poniekąd dzięki krytycznym osądom kolegów po fachu — w literaturze argentyńskiej. On sam używał podobnej retoryki konfliktu, preferując przy tym porównania do boksu i chełpiąc się, że jego książki zwalają z nóg jak dobrze wymierzony prawy prosty. „Jeśli chodzi o literaturę, to czytuję tylko Flauberta i Dostojewskiego, zaś w życiu towarzyskim wolę obcowanie z kanaliami i szarlatanami niż przyzwoitymi ludźmi" — pisał Arlt w swojej krótkiej *Autobiografii*. Literatura przyszłości może wykluć się tylko w miejscach mało przyjaznych, bo konfrontacja — z innym językiem, z innym kontekstem społecznym, z „niepoetycko" nastrojonym czytelnikiem — zapewnia jej siłę przetrwania. Co więcej, sieć literackich powiązań nie jest w tej koncepcji pojmowana jako łagodna wymiana myśli czy wzajemna inspiracja: jeśli brakuje instancji, która *ex cathedra* wyrokowałaby o wartości dzieła i ustalała obowiązujące hierarchie, to każdy nowy gest literacki, pragnąc narzucić się innym, potencjalnie podważa istniejące już systemy wartości, wsysa je i przezwycięża. „Pisarz zawsze ma wrogów, bo jego dzieło anuluje i kwestionuje inne poetyki" (Fornet 2000: 27) — podsumowuje Piglia.

Gombrowicz i Piglia. Sztuczne oddychanie

Moje dotychczasowe rozważania służyły umiejscowieniu Witolda Gombrowicza na argentyńskiej szachownicy literackiej, określeniu ewentualnych filiacji i stref wpływów, zgodnie ze sposobem, w jaki Ricardo Piglia pojmuje literaturę narodową — jako swoiste „pole walki". Teraz przyjdzie mi zająć się bezpośrednio relacją Gombrowicz-Piglia: w jaki sposób dzieło Polaka funkcjonuje w twórczości literackiej (już nie krytycznej) Argentyńczyka? Do czego mu służy? Na ile oddziałują same teksty, a na ile legenda Gombrowicza? Pytany o własnych prekursorów Piglia ostrożnie odpowiada:

> Należy odróżnić teksty, które się podziwia, od tekstów, których się używa, oto sposób na określenie związków pisarza z literaturą. Ja, na przykład, bardzo podziwiam dzieło Gombrowicza, lecz nie czuję, by było ono związane z moją własną twórczością. Chociaż jest związane, oczywiście, z moim sposobem rozumienia literatury i czytania innych tekstów (Fornet 2000: 21).

Piglia „nie używa" Gombrowicza w takim sensie, że jego teksty nie służą mu za modele narracyjne i nie wykorzystuje wypracowanych w nich rozwiązań formalnych. W tej materii, autor *Sztucznego oddychania* — jak sam przyznaje — czerpie często z dzieł „drugiej

gustów publiczności. Dla Arlta podobnie: krytycy to samozwańczy administratorzy sztuki. W cytowanym już prologu do *Los lanzallamas* pisze: „Od razu powziąłem decyzje, by nie wysyłać żadnych moich tekstów do działów literackich gazet. A niby po co? Żeby jakiś nadęty jegomość, między jednym telefonem a drugim, zawyrokował ku uciesze innych czcigodnych dżentelmenów, że Roberto Arlt tkwi w realizmie najgorszego sortu, etc., etc. O, co to to nie" (Arlt 2004: 11). Znowu, trudno nie dostrzec podobieństwa z *Przedmową* do *Filidora* — autor biedzi się latami, a potem byle telefon albo byle mucha odrywa czytelnika od lektury.

kategorii" (przede wszystkim kryminałów), a także z tekstów nie *stricte* literackich (esejów krytycznych). Jego podziw dla Gombrowicza bierze się bardziej ze sposobu, w jaki autor *Ferdydurke* rozumiał i komentował fenomen „literatury" — z przenikliwości i nieprzejednania, jakie wykazywał w ocenie zjawisk i mód literackich, z wyczulenia na grzech epigonizmu, a także z utrzymywanej bez względu na nieprzyjazne warunki zewnętrzne dyspozycji do otwartej konfrontacji. „Obecność Gombrowicza wywołała silny oddźwięk w Argentynie, ponieważ on natychmiast pojął kim był Borges i przeciwstawił mu się" (Pellegrini, Monder, Jeftanovic 2012: 1). W takim właśnie wymiarze, a więc bardziej jako figura, reprezentant określonej postawy życiowej — bardziej w treści niż formie — funkcjonuje Gombrowicz w powieści *Sztuczne oddychanie* z 1980 roku.

Na marginesie tych rozważań wspomnieć wypada o zainteresowaniu, z jakim Piglia czytuje pisarzy-autorów dzienników: Pavesa, Brechta, Kafkę i naturalnie Gombrowicza. Ich właśnie darzy tym szczególnym podziwem, który bierze się być może z faktu, że sam od 1957 prowadzi dziennik, który powoli stał się — jak sam to określa — osią jego twórczości: „zawsze powtarzam, że opublikuję jeszcze dwie, trzy powieści, żeby umożliwić publikację mojego dziennika" (Piglia 2001: 92). W odróżnieniu jednak od tekstu Gombrowicza, ukazującego się na gorąco, dziennik Piglii pozostaje tajemnicą, ponieważ autor zwleka z jego wydaniem. Mówi o nim, że jest „laboratorium fikcji", w którym dojrzewają i przybierają formę literackie projekty, i że niewiele ma wspólnego z linearnym zapisem faktów z życia, przybierając raczej formę hybrydyczną, w której mieszają się zapiski z lektur, opowiadania, polemiki, pomysły na powieści, historie własne z historiami cudzymi[17].

Powieść *Sztuczne oddychanie* opowiada o zaginięciach i poszukiwaniach: Emilio Renzi (powracający w kolejnych powieściach *porte-parole* autora) próbuje odnaleźć swojego wuja, Marcelego Maggi, bohatera skandalicznych opowieści rodzinnych; Maggi z kolei usiłuje dociec prawdy o Enrique Ossorio, współczesnym Sarmienta i rzekomym zdrajcy ojczyzny. Pierwsza część powieści ma charakter „pisemny" — rzadko dochodzi do bezpośredniego spotkania, postaci raczej ślą do siebie listy lub prowadzą dziennik. W drugiej natomiast — i to ta część, ze względu na Gombrowicza, interesować nas będzie bardziej — przeważa rozmowa: Renzi przyjeżdża do prowincjonalnego miasta Concordia na spotkanie z wujem, lecz zamiast niego (Maggi nie zjawia się, a jego zniknięcie w czasach terroru dyktatury wojskowej jest oczywiście bardzo wymowne), spotyka jego przyjaciela, Polaka Tardewskiego, z którym toczy całonocny dialog o literaturze i filozofii. Zgodnie z wielokrotnie powtarzanymi deklaracjami samego Piglii, zwykło się traktować Tardewskiego za wcielenie Gombrowicza, choć — jak zobaczymy — nie może tu być mowy o prostym utożsamieniu, ponieważ do bycia wzorem dla wspomnianej postaci może sobie rościć prawo jeszcze co najmniej jeden słynny współczesny myśliciel.

[17] Poza upodobaniem, a nawet swoistym kultem prowadzenia dziennika, obu pisarzy łączy jeszcze inklinacja ku wyrażaniu własnych koncepcji krytyczno-literackich w formie fikcyjnego dialogu. Mam tu na myśli *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, które — jak wiadomo — są w całości autorstwa samego Gombrowicza oraz eseje ze zbioru *Crítica y ficción*, w których „kontrola" Piglii nad tekstem nie jest wprawdzie tak ścisła, jednak autor otwarcie przyznaje się do ingerencji w treść i nazywa ostatecznie przeprowadzone wywiady „fikcyjnymi".

Nazwisko Tardewski nie jest z pewnością przypadkowe: odsyła do przyjaciela Gombrowicza z pierwszych lat jego pobytu w Argentynie, Włodzimierza Taworskiego. Tardewski, polski emigrant, pracował kilka lat w Banco Polaco w stolicy, a potem przeniósł się do filii w Concordii, prowadzi dziennik i gustuje w grze w szachy. Jest ponadto obdarzony, jak Gombrowicz, filozoficznym nastawieniem do życia oraz nieprzejednanym charakterem, który uniemożliwia mu wygodne lądowanie w uniwersyteckich kręgach Buenos Aires: „nie powściągnąłem niewyparzonego języka, przeciwnie, coraz bardziej skłaniałem się ku szczerości, to wśród akademików grzech śmiertelny. Coraz jaśniej wyrażałem swoje prawdziwe opinie. Ja, polski emigrant, nader życzliwie przyjęty przez miejscowe znakomitości, dałem się ponieść własnym poglądom" (Piglia 2009: 171). Nazwisko Gombrowicza pada w powieści kilkakrotnie, zawsze, co ciekawe, w kontekście dla niego raczej nieprzychylnym, a mianowicie obok nazwisk osiadłych w Argentynie europejskich intelektualistów, którym ten zawdzięcza „swój najpotężniejszy kompleks niższości". Autor *Ferdydurke* wymieniany jest jednym tchem obok Paula Groussaca, Charlesa de Soussensa i Wiliama Hudsona, „wcieleń uniwersalnej wiedzy" i wzorów do naśladowania, którzy zwykle sami byli „jedynie dokładną kopią, platońskim cieniem innego modelu" (Piglia 2009: 110, 116-117). Osobliwe to towarzystwo, szczególnie mając na uwadze fakt, że Piglia zwykł waloryzować wręcz przeciwne miejsce Polaka w literaturze argentyńskiej, znacznie bardziej peryferyjne i bliższe temu, które zajmował *enfant terrible* Roberto Arlt. W powieści realny Gombrowicz rozpada się niejako na dwie postaci — kanonicznego pisarza, który wreszcie odnosi światowy sukces i *ex post* uznanie w Argentynie oraz fikcyjnego Tardewskiego, życiowego nieudacznika z wyboru, wcielenie tego Gombrowicza, któremu kariera się nie powiodła (bo nawet o nią specjalnie nie zabiegał) i oto wiedzie skromne życie na prowincji. Ten drugi, oczywiście, bliższy jest sercu samego Piglii.

Historia przyjazdu Tardewskiego do Argentyny jest całkowicie fikcyjna, jeśli nie liczyć ciążącej nad nią siły przypadku, która odegrała również, znaczącą rolę w podróży Gombrowicza. W latach trzydziestych przyszły przyjaciel Maggiego przygotowywał pod kierunkiem Ludwiga Wittgensteina doktorat w Cambridge, skąd w sierpniu 1939 wybrał się na wakacje do Warszawy, a tam zaskoczyła go — choć to może nie najlepsze słowo, bo w gruncie rzeczy się jej spodziewał — wojna. Zdołał przedostać się do Marsylii i wsiąść na ostatni statek za ocean, który — jak błędnie sądził — zabierze go do Stanów Zjednoczonych. Wylądował tymczasem w Argentynie, o której nie wiedział absolutnie nic, niewiedzą, którą można by określić „mianem niewiedzy encyklopedycznie wyczerpującej" (Piglia 2009: 165). I tak przebywa już w Argentynie lat bez mała czterdzieści, ucząc w prowincjonalnej szkole i wiodąc spokojny żywot filozofa.

Sporo tutaj „nieścisłości" w porównaniu z biografią Gombrowicza, co skłania ku poszukiwaniu innego pierwowzoru dla tej postaci, pomijanego zwykle w krytycznych opracowaniach powieści. Odnaleźć go tymczasem nietrudno, zważywszy że sam Tardewski wyznaje: „zostałem […] *naznaczony* przez Wittgensteina" (Piglia 2009: 161)[18].

[18] O swojej inspiracji Wittgensteinem mówi także sam Piglia w jednym z wywiadów: „Wittgenstein, który dziś jest obiektem wielkiego zainteresowania, był oczywiście ważną figurą kiedy pisałem *Sztuczne oddychanie*. Ujęło mnie natężenie jego artystycznej siły, zafascynowały koleje losu, które przypadły mu w udziale, dramatyczny wymiar jego doświadczenia. Umieszczenie go w centrum powieści wydało mi

Bohater *Sztucznego oddychania* narodził się z fuzji dwóch osobowości, filozofa i pisarza, fuzji tym doskonalszej, że były to osobowości na wiele sposobów sobie bliskie. Obaj niechętnie przyznawali się do swojego homoseksualizmu, obaj doświadczali swego rodzaju degradacji finansowej (znacznie bardziej spektakularnej, rzecz jasna, w przypadku Wittgensteina, pochodzącego z jednej z najbogatszych austriackich familii), obu wojna zmusiła do wygnania, które nasiliło tylko i tak już w nich obecne skłonności do wybuchowości i mizantropii. Obaj osiągnęli zasłużony sukces, lecz zamiast satysfakcji, zaznali rozczarowania. „Był człowiekiem genialnym, jeśli można coś takiego o kimkolwiek powiedzieć — mówi Tardewski o Wittgensteinie, lecz z równym powodzeniem można te słowa odnieść do Gombrowicza — ale wyjątkowo i aż do samej śmierci nieszczęśliwym. Unieszczęśliwiało go nie co innego, tylko własne myśli" (Piglia 2009: 161-162). Piglię fascynuje w obu tych postaciach zdolność do doświadczania — a nawet rozmyślnego stwarzania — sytuacji ekstremalnych, w których, ocierając się o szaleństwo, potrafią postrzegać rzeczywistość w sposób znacznie bardziej jasny i wyraźny niż Kartezjusz[19].

W *Sztucznym oddychaniu* najsilniejszym Wittgensteinowskim piętnem jest ciążące nad bohaterami wszechobecnie milczenie — zresztą słynne słowa zamykające *Traktat logiczno-filozoficzny* przywołuje wprost Tardewski. Równie wymowne w kontekście narzuconym przez powieść zdają się być słowa skierowane przez Wittgensteina do jednego z wydawców jego pierwszego dzieła:

> książka ta ma sens etyczny. Chciałem swego czasu dać w przedmowie zdanie, którego teraz faktycznie tam nie ma, ale które tu piszę, bo może będzie dla Pana kluczem. Otóż chciałem napisać, że moja praca składa się z dwu części: z tego, co w niej napisałem, oraz z wszystkiego, czego nie napisałem. I właśnie ta druga część jest ważna. Treść etyczną moja książka wyznacza niejako od wewnątrz; i jestem przekonany, że TYLKO tak da się ją wyznaczyć ściśle (cyt. za: Wolniewicz 2004: VIII).

W przeciwieństwie do tego, co pragnęli wyczytać z dzieła wczesnego Wittgensteina neopozytywiści, milczenie skrywać ma nie kwestie pozbawione sensu — bo niewyrażalne w poprawnym logicznie zdaniu — lecz właśnie problemy o kapitalnym znaczeniu, jedyne naprawdę warte filozofowania. Dialektyka tego, co wypowiedziane i tego, co przemilczane, bliska jest pisarstwu Ricarda Piglii, tak w warstwie formalnej — „tego, co najważniejsze, nigdy się nie opowiada" (Piglia: 108), mówi o konstrukcji tekstu literackiego — jak treściowej, w której *Sztuczne oddychanie* ma także, jak wiadomo, wymiar etyczny: jest oskarżeniem argentyńskiej dyktatury wojskowej. Nie wydarza się właściwie nic poza rozmową, sedno sprawy kryje się właśnie w tym, co bohaterowie przemilczają: „oczywiście rozumie pan doskonale, podejmuje Tardewski, że mówiliśmy to wszystko, mówiliśmy tak długo, tylko po to, aby nie mówić o profesorze. Mówiliśmy o czym innym, bo o nim nie da się nic powiedzieć" (Piglia 2009: 211).

---

się przesadne, choć być może myliłem się. Wymyśliłem więc takiego pseudo-Wittgensteina, którym był Tardewski, kombinacja Gombrowicza z Wittgensteinem" (Pellegrini, Monder, Jeftanovic 2012: l).

[19] Druga część powieści Piglii nosi właśnie tytuł *Kartezjusz* (w oryginale *Descartes*). Ma on, po pierwsze, sens etymologiczny: odsyła do hiszpańskiego czasownika *descartar* — wykluczyć, odrzucić, który z kolei pochodzi od *carta*, list (po części epistolarnej, pora na rozmowę). Po drugie, wskazuje na Kartezjusza jako ojca nowożytnego racjonalizmu, którego krytykiem staje się Tardewski.

Jaką rolę odgrywa Tardewski w uniwersum literackim Piglii? Emigrant, cudzoziemiec, mówi o sobie, że żyje „nieco z boku", ale to mało powiedzieć — żyje absolutnie poza, na całkowitej peryferii, a więc w miejscu, które umożliwia *ostranienije*, postrzeganie wtrącone z automatyzmu przyzwyczajeń, patrzenie z dystansu na rzeczy zupełnie już opatrzone, „spojrzenie turysty, jak i, w ostatecznym rozrachunku, filozofa" (Piglia 2009: 153). Pozbawiony języka i niezdolny tym samym do wypowiadania się — „trudno mówić prawdę w obcym języku", „jedną z pierwszych rzeczy, jakie się traci przy zmianie języka, jest zdolność opisu" (Piglia 2009: 105) — zaraz po przybyciu doświadcza absurdu własnej sytuacji: publikuje w gazecie tekst, którego nie może nawet przeczytać, bo, rzecz jasna, ukazał się po hiszpańsku. Tardewski, turysta-filozof, doskonale pozbawiony autorytetu — w takim sensie, w jakim posiadali go Sarmiento, Borges czy Groussac — jest całkowicie nieuprawniony do wypowiadania się o kwestiach literackich, lecz zakazy te nie mają dlań większego znaczenia. I tak, drobiazgowo opowiada Renziemu historię własnego odkrycia, eksponując jeszcze jego przygodny charakter: podczas pobytu w Cambridge, w bibliotece British Museum, za sprawą błędnej sygnatury w katalogu — perturbacji w borgesowskim porządku idealnym — dostaje, zamiast dzieła sofisty Hippiasza, *Mein Kampf* Hitlera, egzemplarz opatrzony komentarzem na marginesach. Dokonuje wówczas odkrycia w duchu szkoły frankfurckiej: książka Führera jawi mu się jako kontynuacja *Rozprawy o metodzie* i najdoskonalsza manifestacja europejskiego racjonalizmu. Potem wpada na trop daleko bardziej doniosły: w końcu pierwszej dekady XX wieku doszło w Pradze do serii spotkań Kafki z Hitlerem, które okazały się decydujące dla twórczości pisarza — on pierwszy pojmuje znaczenie bełkotliwego języka Historii, która przemawia ustami przyszłego wodza Rzeszy. Rzekome odkrycie Tardewskiego jest całkowicie zmyślone, ale prawda literatury nie musi się pokrywać z prawdą historii (zob. Pacheco 2000: 141-148)[20]. Piglia sankcjonuje przy tym alternatywną drogę ku naukowemu odkryciu: przypadkowe zestawienie nazwisk, „metafizyczna podmiana", luźna konstelacja lektur jest bardziej efektywna i odkrywcza niż drobiazgowo udokumentowana — i przewidywalna — wpływologia.

Historia odkrycia Tardewskiego jest także historią jego wkroczenia do literatury (krytyka to dla Piglii odmiana autobiografii): stwierdza, że filozofia europejska skompromitowała się ostatecznie wraz z Heideggerem, piewcą dzieła Hitlera i że fikcja okazała się bardziej przenikliwa. Przemiana filozofa w krytyka literackiego zbiega się z przyjazdem do Argentyny, gdzie Polak — idealnie wyzuty ze wszystkiego: „ojczyzny, pieniędzy, języka, przyszłości, przyjaciół lub choćby ubrania na zmianę" (Piglia 2009: 185) — próbuje zapewnić sobie chociaż prawo do własności intelektualnej, do naukowego osiągnięcia. Zachowuje się przy tym jak Ricardo Piglia-postać opowiadania *W hołdzie Robertowi Arlt* (Piglia 2002: 97-157), który także pragnie za wszelką cenę posiadać na wyłączność swoje odkrycie. W obu przypadkach spotyka ich zawód: Piglia z opowiadania dowie się, że odnaleziony przez niego niepublikowany tekst Arlta to plagiat z rosyjskiego pisarza,

[20] Pomysł na tą zaskakującą znajomość wziął się być może z innej, lepiej udokumentowanej: Adolf Hitler i Ludwig Wittgenstein prawdopodobnie poznali się w gimnazjum w Linzu 1904-1905 r. Powracające w powieści odwołania do Kafki mają także inne, bardziej aktualne znaczenie: okres rządów argentyńskiej junty wojskowej, zwany przez nią samą „Procesem Narodowej Reorganizacji", zwykło się ironicznie nazywać w skrócie „Procesem" (zob. Balderston 2000: 171).

Leonida Andriejewa, a Tardewski zobaczy swoje nazwisko wydrukowane z błędem: Tardowski. „Czyż to nie wspaniała nauczka? Zachowałem się jak akademicki idiota. […] *Ale* trudno pozbyć się instynktu własności" (Piglia 2009: 186). Pragnienie „posiadania tekstu" jest w obu przypadkach skompromitowane jako wyraz śmiesznej ambicji, pogoni za uznaniem w oczach wąskiej grupy sobie podobnych wyrobników literatury. *Sztuczne oddychanie* — podobnie jak wszystkie dzieła Piglii — to książka złożona z cytatów (a więc, w pewnym sensie, jest książką cudzą): postaci mówią słowami Joyce'a, Kafki czy Borgesa, a także bezustannie cytują siebie nawzajem — powtarzającym się zwrotom „powiedział Renzi", „powiedział Tardewski" towarzyszą cytowania podwójne, takie jak „mawiał Marcelo, mówi Renzi". Przywoływane po cichu — bo, rzecz oczywista, bez podania źródła — wyjątki z innych, często kanonicznych dzieł nie służą przy tym potwierdzeniu bronionych tez, nie są źródłem ich ufundowania na przytoczonym autorytecie. Ukryte w tekście, funkcjonują na równi ze słowami „własnymi" postaci i proponują nowe modele asocjacji: czytać Borgesa przez Arlta, Gombrowicza przez Piglię, Wittgensteina i Gombrowicza razem.

Reasumując, powieściowy Tardewski ma najwięcej wspólnego z ostatnim Gombrowiczem, tym, który tuż przed śmiercią dyktuje w Vence *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*. Pomimo aureoli sławy, która wówczas go otacza, czuje się przegrany: ból nie opuszcza go ani na chwilę i filozofia ratuje przed samobójstwem (Cataluccio 1995: 5)[21]. „Co robić? — zapytuje się Tardewski, doświadczywszy w Argentynie klęski totalnej — Podchwytliwe pytanie. Na razie — myśleć. Nie znałem innego sposobu na powstrzymanie fali szaleństwa. Zastanawiać się, trzymać jakiejś logicznej i spójnej linii rozumowania" (Piglia 2009: 179). „Późny" Wittgenstein także utrzymywał, budząc tym niesmak kolegów neopozytywistów, że jego filozofia ma przede wszystkim funkcję terapeutyczną: nie pozwala mu zwariować. O autorze *Traktatu* nie wspomina się wprawdzie w *Przewodniku*, ale owszem, padają tam znamienne słowa pod adresem Kartezjusza: „przeląkł się przerażających konsekwencji swoich idei" (Gombrowicz 1995: 40), a jego lęk podobny jest do trwogi egzystencjalistów. Gombrowicz ma wprawdzie na myśli strach przed solipsyzmem, ale w kontekście *Sztucznego oddychania* sformułowanie to nabiera nowych znaczeń: racjonalizm rozumiany jako nieustanny postęp myśli miał uwolnić człowieka od lęku, a tymczasem zafundował mu barbarzyństwo na niespotykaną wcześniej skalę.

Ricardo Piglia nie jest jedynym pisarzem argentyńskim, który „reaktywuje" spuściznę Gombrowicza za oceanem — oprócz niego, do inspiracji twórczością Polaka przyznają się choćby Juan José Saer, César Aira czy Luis Gusmán. Na tym tle, pozycja Piglii jest jednak wyjątkowa, a jej wyjątkowość wynika ze specyfiki stworzonego przezeń projektu literackiego, polegającego nie tyle na poszukiwaniu odrębnego miejsca, afirmowaniu własnej wyjątkowości — jak czynili to Saer czy choćby sam Gombrowicz — co, przeciwnie, uwypukleniu pozycji „zależności" od innych

[21] Bazą dla *Przewodnika o filozofii w sześć godzin i kwadrans* była książka hiszpańskiego filozofa Manuela Garcíi Morente, *Lecciones preliminares de filosofía*, która — jak twierdzi Rita Gombrowicz — była jedną z głównych lektur Gombrowicza w Vence (Gombrowicz Rita 2002: 340). Co ciekawe, podobnego uznania nie okazuje mu Tardewski, który — lekceważąco przekręciwszy nazwisko filozofa — nazywa go „jegomościem o podziwu godnej niewiedzy" (Piglia 2009: 164).

(Premat 2009: 203-204). Autor *Sztucznego oddychania* mieni się przede wszystkim *czytelnikiem* cudzych tekstów, które przytacza, przetwarza i plagiatuje: powiedz mi, kogo i jak czytasz, a powiem ci, kim jesteś.

Bibliografia:

Abos Álvaro (1995), *Kwartet z Buenos Aires*, „Odra", nr 2.

Arlt Roberto (1993), *El juguete rabioso*, Espasa Calpe, Buenos Aires.

Arlt Roberto (1995), *Escritor fracasado*, [w:] tenże, *Narrativa corta completa*, vol. 1, Universidad de la Laguna, La Laguna.

Arlt Roberto (2004), *Lanzallamas*, Losada, Buenos Aires.

Balderston Daniel (2000), *El significado latente en Respiración artificial*, [w:] Jorge Fornet, *Ricardo Piglia*, Casa de las Americas, Bogota.

Borges Jorge Luis (2008), *Pisarz argentyński i tradycja*, [w:] tenże, *Polemiki*, przeł. Joanna Partyka, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Borges Jorge Luis (2006), *Tłumacze „Tysiąca i jednej nocy"* [w:] tenże, *Historia wieczności*, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Calderón, Rodrigo Blanco (2008), *Piglia y Gombrowicz: sobre el fracaso y otras estrategias de escritura*, [w:] Jorge Carrión (red.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona.

Cataluccio Francesco M. (1995), *Filozofia Gombrowicza*, [w:] Witold Gombrowicz, *Przewodnik o filozofii w sześć godzin i kwadrans*, Znak, Kraków.

Drucaroff Elsa (1998), *Arlt. Profeta del miedo*, Catálogos, Buenos Aires.

Fornet Jorge (2000), *Conversación con Ricardo Piglia*, [w:] tenże (red.), *Ricardo Piglia*, Casa de las Américas, Bogotá.

Fornet Jorge (2000), *Un deabte de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia*, [w:] E. Drucaroff (red.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Emecé, Buenos Aires.

Gasparini Pablo (2007), *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

Głowiński Michał (2002), *Parodia konstruktywna (O „Pornografii")*, [w:] tenże, *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Goloboff Mario, *Roberto Arlt: la máquina literaria*, „Revista de Literaturas Modernas", nr 32.

Gombrowicz Rita (2005), *Gombrowicz w Argentynie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Gombrowicz Rita (2002), *Gombrowicz w Europie. 1963-1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Gombrowicz Witold (1986), *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Gombrowicz Witold (1986), *Przeciw poetom*, [w:] tenże, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Gombrowicz Witold (1986), *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

Gombrowicz Witold (1995), *Przewodnik o filozofii w sześć godzin i kwadrans*, Znak, Kraków.

Gombrowicz Witold (2004), *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Gombrowicz Witold (2006), *Przeklęte zdrobnienie znowu dało mi się we znaki (Obrońcom poetów w odpowiedzi)*, [w:] Czesław Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Znak, Kraków.

Grzegorczyk Marzena (2001), *Kształt życia i bezkształt tradycji. Argentyńska spuścizna Witolda Gombrowicza*, [w:] Ewa Płonowska-Ziarek (red.), *Grymasy Gombrowicza*, przeł. Janusz Margański, Kraków.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1958), *Wykłady z filozofii dziejów*, PWN, Warszawa.

Jarzębski Jerzy (2000), *W Buenos Aires — po trzydziestu pięciu latach*, [w:] Jerzy Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Kalicki Rajmund (1984), *Tango Gombrowicz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Pacheco José Emilio (2000), *„El proceso", „El castillo", las alambradas*, [w:] Jorge Fornet (red.), *Ricardo Piglia*, Casa de las Américas, Bogotá.

Pauls Alan (2004), *El factor Borges*, Anagrama, Barcelona.

Pellegrini Marcelo et al, *Conversación con Ricardo Piglia*, http://letras.s5.com/mp010810.html (16.03.2012).

Piglia Ricardo (2000), *Formas breves*, Anagrama, Barcelona.

Piglia Ricardo (2001a), *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona.

Piglia Ricardo (2001b), *Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz*, przeł. Klementyna Suchanow i Krystian Radny, „Literatura na świecie", nr 4.

Piglia Ricardo (2002), *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona.

Piglia Ricardo (2005), *El último lector*, Anagrama, Buenos Aires.

Piglia Ricardo (2008a), *El lugar de Saer,* [w:] Jorge Carrión (red.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona.

Piglia Ricardo (2008b), *La lengua de los desposeídos*, „La Nación", 19 IV http://www.lanacion.com.ar/1004590-la-lengua-de-los-desposeidos (16.01.2012).

Piglia Ricardo (2009), *Sztuczne oddychanie*, przeł. Barbara Jaroszuk, Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa.

Premat Julio (2009), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.

Saer Juan José (2001), *Spojrzenie z zewnątrz*, przeł. Klementyna Suchanow i Krystian Radny „Literatura na świecie", nr 4.

Saítta Sylvia (2008), *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Debolsillo, Buenos Aires.

Sarlo Beatriz (2003), *Una modernidad periférica*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Sarlo Beatriz (2007), *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Sarlo Beatriz (2007), *Escritos sobre la literatura argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Schulz Bruno (1984), *Ferdydurke*, [w:] Zdzisław Łapiński (red.), *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław.

Suchanow Klementyna (2005), *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Wolniewicz Bogusław (2004), *Wstęp. O Traktacie*, [w:] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, PWN, Warszawa.

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Joanna Firaza
Uniwersytet Łódzki*

Der zumutbare Gesang: Musik in Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Zikaden*

This Singing is Essential: Music in the Radio Broadcast *Die Zikaden* (1954/55) by Ingeborg Bachmann.

Abstract

Being part of a critical reflection on language, music constitutes the works created by Ingeborg Bachmann. It results from the writer's conviction, rooted in romantic tradition, that music is superior to language and as such should be used to „save" language in the process of constructing an interdisciplinary dialogue between literature and music and in the process of searching for new ways of expression. The aesthetics of a radio broadcast *Die Zikaden* (*The Cicadas*), elaborated in collaboration with a composer Hans Werner Henze, is based, to a large extent, on using sound not only as background but as an integral part of the whole regarding content and structure. Criticizing art which is aseptic and remote from the realities of life, *The Cicadas*' primary message surpasses its epoch. References to texts from the 50s can be traced next to certain analogies in the usage of sound. *Das Ende einer Welt* (1952) by Wolfgang Hildesheimer and *Träume* (1953) by Günter Eich anticipate a functionalization of cicada sound in Bachmann's works. Constructing an unsettling dialectical figure of memory and oblivion, harmony and dissonance, the author enters into a polemic with a cicada myth which goes back to the times before Homer and which was popularized by Platon in *The Phaedrus*. In this way, the symbol surpasses its pure aesthetics and acquires the status of socio-critical appeal. Nevertheless, the function of art (here: music) in *The Cicadas* is not limited to the slightly moralizing message. Distinguished from Bertolt Brecht, who perceived a rational power in music, Bachmann comprises its irrational aspect and emphasizes its potential. Cicadas singing as a metaphor of awakening to responsible existence excludes a possibility of being enchanted by music or being lost in it. It does not, however, exclude emotionality in itself. Bachmann entwines cicadas' singing into her post-utopian faith in the causative power of literature.

cicada myth, island motif, radio broadcast, literary utopia, music in literature, critique of language

* Faculty of German Philology, University of Lodz, 90-114 Łódź, ul. Sienkiewicza 21, Poland.
e-mail: j_firaza@poczta.onet.pl

Im Werk Ingeborg Bachmanns lassen sich vielfältige Formen von Beziehungen zwischen Literatur und Musik verfolgen: sie realisiert diese bereits im Ton ihrer Lyrik, durch den Einsatz von expliziten Musik-Zitaten sowie durch Strukturelemente (Caduff 1998; Solibakke 2005; Susanne Kogler/Andreas Dorschel (Hg.) 2006). Musik fungiert bei Bachmann als Bestandteil der Sprachreflexion (Caduff 1998: 62f) — als Experimentierfeld zur Erkundung der Potentiale und Grenzen der Sprache: In der Musik zeige sich „das Absolute, das [sie] nicht erreicht [sieht] in der Sprache, also auch nicht in der Literatur" (Zit. nach Hoell 2001: 76)[1]. Aus dieser Überzeugung vom grundsätzlichen Defizit der Sprache gegenüber der Musik erwächst für sie die Notwendigkeit, diese durch die Musik zu erretten. Sie schreibt also dennoch — im Wissen um das Paradoxe dieser Leistung — quasi an der Grenze zum Unsagbaren[2]. So erschafft sie auch Räume mit neuen Sound--Qualitäten, Grade der Stille und Geräusch-Frequenzen. Ganz im Sinne dieser Erkundung — der Ausdehnung des Verbalen zum Musikalischen hin — stehen bereits ihre drei Hörspiele, mit denen sie zur Blütezeit dieser Gattung in den 50er Jahren beiträgt[3].

Im Hörspiel *Die Zikaden* (1954/55) (Bachmann 1974: 83-142)[4] ist das musikalische Gewebe am dichtesten und raffiniertesten gestaltet (Spiesecke 1993:56-62; Caduff: 145-150). Es fällt in die Phase der Zusammenarbeit und Freundschaft mit Hans Werner Henze[5], einem deutschen Komponisten und Dirigenten, den Ingeborg Bachmann 1952 bei einer Tagung der Gruppe 47 kennen lernt und der den Anstoß zur Übersiedlung der Dichterin nach Italien gibt. Ihr erster Aufenthaltsort ist die Insel Ischia im Golf von Neapel: *Die Zikaden* entstehen als ein Reflex der Ischia-Erfahrung im Dialog mit Henze,

---

1 Auch wenn sie ihre ersten künstlerischen Schritte in der Musik macht, sei diese ihr „erster" und „höchster" „Ausdruck" gewesen, etwas, „was wir durch Worte oder Bilder nicht erreichen können": *Ingeborg Bachmann*; zit. nach Höller 2004: 408. Bachmanns Explorationen stehen in der romantischen Tradition (Vgl. Caduff 1998: 2f).

2 Das Projekt der Erretung der Sprache durch die Musik führt in poetische Aporien (Caduff 1998: 4); vgl. auch Kogler/Dorschel (Hg.) 2006.

3 Bachmanns Hörspiele (neben den *Zikaden — Ein Geschäft mit Träumen*, 1952 und *Der gute Gott von Manhattan*, 1958) sind dem literarischen Hörspiel im Unterschied zum sog. Neuen Hörspiel zuzurechnen ist. Zugleich aber heben sie sich von diesem durch ein eigenständiges Musikkonzept ab. Nicht die Montage des gleichberechtigten Sprachmaterials ist ihr Verfahren — so im Neuen Hörspiel, sondern die Hierarchisierung von Musik, Geräusch und Sprache. Musik genießt, neben dem Wort eine sinngebende und mitkonstituierende Funktion, Musik und Rede seien ineinanderverschränkt (Caduff: 140f, 150).

4 Erstsendung: 25 März 1955, Norddeutscher Rundfunk, Hamburg. Weiter im Text mit der Abkürzung Z., die Saitenzahl in Klammern, zitiert.

5 Der Freundschaft mit Henze verdanken sich sechs von Bachmanns zwischen 1953 und 1965 entstandenen Texten, ihm zu verdanken hat sie ihr Musikverständnis: die Kunst der Komposition und das Partiturenlesen. Vgl.: Höller (Hg.) 2004; Bielefeldt 2003.

der die Musik zum Hörspiel komponierte[6]. Die Produktivität und Intensität der Zusammenarbeit verdankt sich der Neigung beider Künstler, ihre Werke im Wechselverhältnis mit dem jeweils anderen Medium — der Sprache bzw. der Musik — zu entwickeln und so die Grenzen dieser Medien zu dehnen (Höller (Hg.) 2004: 402-416, 407).

Die Arbeit am Hörspiel nimmt Bachmann 1954 in Rom auf und vollendet sie im Winter 1954/55 in Neapel. Somit steht es — neben den anderen zwei Hörspielen — zwischen den beiden Gedichtbänden der Autorin und markiert, so Hans Höller, eine Veränderung in ihrem Utopie-Konzept: Im Unterschied zum ersten Gedichtband wird das Utopie-Konzept weiterentwickelt, allerdings im Wissen um die Unmöglichkeit der Flucht bzw. um gesellschaftliche, historische und ästhetische Gefahren einer eskapistischen Haltung (Höller 1987: 94).

Bachmann kommt auf die Insel am 9. August 1953 an — ausgerechnet zum St. Vitus-Fest. Die beeindruckende Schiffsprozession mit Musikbegleitung und Fackelschein wird für die Autorin zu einem prägenden Erlebnis, das sie notwendig mit der Insel und Italien verbinden muss: „mit dieser Verzauberung haben die italienischen Jahre begonnen", schreibt Bachmann, rückblickend, an Oswald Döpke 1956 (Zit. nach: Hoell 2001: 73). „Die Zikaden singen noch immer frenetisch, aber alles ist anders geworden; man hat nicht mehr den ersten Blick dafür, den man einmal gehabt hat und der wahrscheinlich der richtige war, weil er so erstaunt war" (Zit. nach Hoell 2001: 73) Einige Wochen lang bleibt die Dichterin bei Forio wohnen: in den 50er Jahren wird dort noch ein beinahe archaisches Leben geführt, das Dorf zieht Welt- und Zivilisationsflüchtlinge an und wächst sich zu einer internationalen Künstlerkolonie aus. Bachmann reflektiert in den *Zikaden* die Abgeschiedenheit der Insel im engen Dialog mit Henze. Für ihn wird das Insel-Dasein zum Bild einer gefährlichen Isolation des Künstlers von der Gesellschaft, das Zeichen einer allgemein zu verstehenden „Krise des bürgerlichen Künstlers" im 20. Jahrhundert[7].

An einigen typisierten, weltflüchtigen Figuren führt Ingeborg Bachmann allegorisch die Folgen eines isolierten Lebens vor. 8 Sie lenkt ihr Augenmerk auf das innere Geschehen ihrer Figuren: auf der Insel suchen sie Zuflucht vor ihrer Vergangenheit, vor der Konfrontation mit sich selbst und der Realität, und bauen sich aus Träumen eine Fassade, hinter der sie Schutz zu finden glauben. Der Erzähler berichtet von den Zikaden, um die Inselbewohner davor zu warnen, „auf Inseln zu leben" (Z., 141). Es ist kein Arkadien: denn „in den Bäumen hingen keine Datteln, kein Holz war da für ein Lagerfeuer. Fische wurden verkauft wie auf allen Märkten [...] und die Plätze und Gassen waren von Geschäftigkeit und Geschwätz erfüllt" (Z., 26). Dem nüchternen Erzähler, der sich am

---

6 Vgl. Bielefeldt 2003: 99-122, zu den *Zikaden*: 99-122, zur medialen Konzeption der *Zikaden*: 109ff.

7 Die Forschung weist hier auf Hans Werner Henzes Erfahrungen und die vorliegenden Reflexion über seine Bewusstseinslage als exilierter Künstler hin — ein Thema, das er in seinem eigenen Hörspiel Die Revolte von San Nazzaro verarbeitet (Höller 2004: 413f; Höller 1987: 100, 102f, 102). Der Zikaden-Gesang sei „«wilder, frenetischer Gesang» von KünstlerInnen, die es als Folge ihres Rückzugs in utopische Bereiche aufgegeben haben, die menschlichen Möglichkeiten zu erweitern, sich dabei selbst zur Bedeutungslosigkeit verurteilend" (Lennox 2002: 92).

8 Auf die allegorische Deutung des Hörspiels weist der Erzähler hin: „Die Insel und die Personen, von denen ich erzähle gibt es nicht. Aber es gibt andere Inseln und viele Menschen, die versuchen, auf Inseln zu leben". (Z.141) Vgl. Bartsch 1988: 89.

Ende des Textes als einer der Inselbewohner darstellt, steht der Gefangene und Benedikt zur Seite: Benedikt, italianisiert zu „Benedetto" (Z., 136), ist der einzige unfreiwillige, einst hier notgestrandete Inselbewohner. Er repräsentiert die Überzeugung von der Notwendigkeit eines bewussten, illusionslosen Lebens: so nimmt er auch die Insel wahr: „wer hier leben muß, lebt wie überall" (Z.,138). Die Haltung Benedikts relativiert allerdings seine Rolle als Redakteur einer Inselzeitung, in der er aus „Rücksicht auf die Träumer" ihnen Wesentliches vorenthält und so den Status quo der Scheinexistenz auf der Insel stabilisiert.[9] Die Gruppe der Flüchtlinge wird von sechs typisierten Figuren repräsentiert, die jeweils in einer Wunschszene, in einem quasi-Dialog mit dem einzigen Einheimischen namens Antonio auftreten. Dieser bejaht einige Vorstellungen der sich den Illusionen hingebenden Inselbewohner, bis er ihnen schließlich eine Grenze setzt. Auf sein in jeder Wunschszene retardierendes „Nein" folgt jeweils die Musik-Partie. Die Funktion Antonios ist nicht eindeutig: er scheint als Sprachrohr der Gesellschaft dem Erzähler zur Seite zu stehen (Bartsch 1998: 90). Corina Caduff relativiert diese Sicht, indem sie auf Antonios verführerische Stimme verweist, die wie ein Lockruf fungiert und „die verführerische Kehrseite der Zikadentöne [manifestiert] (Caduff: 149).

Das Zentrum des Hörspiels machen die Gespräche des Gefangenen, der aus dem Gefängnis auf der benachbarten Insel entflohen und hier „eine Atempause" macht, mit Robinson. Der letztere leistet die radikalste Form des Gesellschaftsentzugs: In dieser Figur paraphrasiert Bachmann Daniel Defoes Titelhelden (*Robinson Crusoe*, 1719), da ihr Robinson kein Exilierter sondern freiwilliger Asylant ist. Robinson flüchtete vor den „Redensarten" von „dort", vor der Hektik, dem „geschäftigen Gesumm in den Ohren, Überlegungen für morgen und in Erwartung nächtlicher Hiobsbotschaften." Hier dagegen sei „das Erbarmen groß. Die Stunden werden nicht geschlagen" (Z., 113). Er beabsichtigt den „endgültigen Austritt aus einer Gesellschaft, die sich fortgesetzt an [s]einem Leben vergriffen hat." (Z., 132). Der Gefangene hält dem entgegen, man könne sich der Welt nicht entziehen (Z., 99) und will selbst „Jahre [s]eines Lebens zurückgewinnen." (Z., 109), denn er sei dieser Welt nie verlorengegangen (Z., 135).

In den *Zikaden* setzt Bachmann, radikaler als sonst eine dramaturgischen Verfremdungstechnik — eine „epische" Hörspiel-Dramaturgie ein[10]. Die Instanz des kritischen, distanzierten Erzählers ist hier nur ein Element einer Strategie. Diese macht zudem die kontrapunktische Figurenkonstellation aus, die jeweilige Positionen klar strukturiert und voneinander abhebt, sowie die Musik, die mit dem Zikaden-Mythos verknüpft ist. Der Analyse dieses Themenkomplexes soll ein Exkurs vorangehen, in dem auf zwei Texte eingegangen wird, die einen wichtigen intertextuellen Bezug zu Bachmanns *Zikaden* darstellen: inhaltlich und formal verwandt nehmen sie zudem vorweg, was die akustische Dimension von Bachmanns Hörspiel ausmacht.

---

9 Benedikt als „Kollaborateur der *Zikaden* bzw. als Förderer des Vergessens" (Caduff: 149).

10 „Kein anderes Werk Ingeborg Bachmanns setzt eine derart kritische Apparatur in Szene, betreibt einen derartigen Aufwand mit Strukturen der Verfremdung und Kritik" (Höller 1987: 99). Die Verfremdungstechniken, darunter der Einsatz von „Stimmen" des Gesangs erklärt Höller auf der poetologischen Ebene als „«Rationalisierung» von Ingeborg Bachmanns eigener Problematik des Schreibens" (Höller 1987: 100, 102). Das Verfremdungsapparat wurde allerdings zum großen Teil verkannt. Beispielhaft hierfür ist Wolf Wondratschek, der Vertreter des „Neuen Hörspiels" und die Kontroverse um das Hörspiel im *Merkur* 1970. Vgl. Bartsch 1998: 78f.

In den 1950er Jahre hat der Inseltopos als Figur der Utopie[11], wie sie in Anlehnung an romantische Vorbilder auch in Bachmanns eigenen Texten zu finden ist, Konjunktur (Bielefeldt 2003: 102)[12]. Eines dieser Texte, die den Inseltopos verarbeiten ist Wolfgang Hildesheimers *Das Ende einer Welt*. Im Oktober 1952 — also ein Jahr vor Bachmanns Ischia-Aufenthalt liest Hildesheimer diese Kurzprosa auf der Tagung der Gruppe 47 auf Burg Berlepsch bei Göttingen im Beisein Bachmanns vor. Die Kurzgeschichte schließt die erste Ausgabe der Erzählsammlung *Lieblose Legenden* von 1952 und liegt auch in der Hörspiel-Fassung vor (Hildesheimer 1991: 90-96)[13]. In einer apokalyptischen Vision präsentiert Hildesheimer die fiktive Insel St. Amerigo als einen dem Untergang geweihten Ort elitären Künstlertums. Laut Bericht des Erzählers und des „einzig Überlebenden" veranstaltete die Marchesa Montetristo eine „letzte Abendgesellschaft" in ihrem „Palazzo" auf der Insel. Das Moment des abenteuerlich Illusionären wird bereits durch sprechende Namen zum Ausdruck gebracht[14]. In der Tat ist die Insel ein Fluchtort vor dem verabscheuten Festland, welches dem „seelischen Gleichgewicht" der Marchesa schädlich sei: „Hier nun residierte sie und widmete ihr Leben der Erhaltung des Altbewährten und der Erweckung des Vergessenen oder, wie sie es auszudrücken beliebte, der Pflege des Echten und Bleibenden" (Hildesheimer 1991: 90). Inmitten des Prunks des Palastgebäudes, unter der Meute langhaariger Pekinesen geben sich die hier gestrandeten „Kulturträger" mit ihrem elitären Habitus wie die Auserwählten in der Arche Noah[15]. Das Hochgestelzte der Gäste wird stets durch den ironischen Blick des Erzählers unterlaufen und in seiner Falschheit demaskiert[16]. Der nahende Untergang tut sich zunächst durch die als musikalisch geltenden Ratten kund, die jetzt aber vor der Musik flüchten. Dann wird auch „ein dumpfes Rollen" vernehmbar, welches „wie sehr fernes Donnern" klang. Dessen ungeachtet bleiben die Gäste mit geschlossenen Augen auf die Musik konzentriert, auch nachdem die Marchesa verkündet hat, dass sich „die Fundamente der Insel und damit des Palastes" lösen. Dem „plötzlich wachgewordenen Gefühl der Distanz" folgend verlässt der Erzähler im letzten Moment die Insel, während die Musiker, bis zum Kinn im Wasser, inzwischen die Sonate beendet hatten und den Beifall aufnahmen, ohne sich „unter den Umständen" verbeugen zu können. In der Inszenierung des Untergangs „einer Welt" orientiert sich Hildesheimer offensichtlich an der Titanic-Legende, deren Romantik aber satirisch depotenziert wird. Der Erzähler als ehemaliger stolzer Besitzer von Marats Badewanne beklagt nun diesen Verlust, wobei er auch spottend die Maßstäbe setzt: „Der Gedanke war vielleicht hartherzig, aber man

11 Inselutopie als typisches utopisches Sujet — eine „Meta-Utopie" (Jablkowska 1993: 35).

12 Hier auch Literaturhinweis zum Insel- und Schiffbruchmotiv bei Bachmann und den Zeitgenossen (Tunner 1989: 417-431).

13 Bei der Hörspielfassung handelt es sich um dramatisierte Form des Erzähltextes, den Hildesheimer für Henzes Vertonung zu einer Funkoper umgestaltet (Höller 2004: 407; Hildesheimer 1991: 64-74).

14 Die künstliche Insel San Amerigo spielt auf die unbewohnte Insel Montecristo im Toskanischen Archipel, sowie auf Amerigo Vespucci , den florentinischen Kaufmann und Seefahrer (1452/54 –1512) an. Der Name der Marchesa ist eine Paraphrase auf den Grafen von Monte Christo, die Titelfigur im Abenteuerroman Der Graf von Monte Christo (1844-46) von Alexandre Dumas.

15 Variationen des Arche-Noah-Motivs führt Joanna Jablkowska als typisch utopisches Sujet an, das als Strukturelement in der Literatur des 20. Jahrhunderts zitiert wird. (Jablkowska 1993: 35).

16 Der „Höhepunkt des Abends" — die groß angelegte Erstaufführung zweier Flötensonaten, denen „öde Eleganz" „zweitklassiger Meister" anhafte — entpuppt sich als eine Fälschung (Hildesheimer: 93f).

braucht ja erfahrungsgemäß einen gewissen Abstand, um ein solches Erlebnis in seiner ganzen Tragweite zu erfassen." (Hildesheimer: 96). Die in Kulturfragen „tonangebende" Insel, die nun „versunken [ist] und die Richtlinien mit sich gezogen [hat]" (Hildesheimer: 92) wird zu einer Allegorie eines weltabgewandten Künstlertums, oder — allgemeiner formuliert — zur Allegorie des Untergangs der Scheinwelt schlechthin[17]. In der Isolation des Insel-Daseins konservieren die Inselbewohner ihre Vorstellungen und Ideen, die einer vitalisierenden Konfrontation beraubt, längst tot sind[18]. Dieser geistige Tod materialisiert sich im Untergang der künstlichen Insel (Seinecke (Hg.) 1994: 582f).

Einen zweiten wichtigen Bezugstext zu den *Zikaden* machen Günter Eichs *Träume aus* (Eich 1995: 53-88)[19]. Auch hier, wie bei Hildesheimer, darf der surreale Charakter des Textes nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um ein wichtiges Zeitdokument handelt, das zur Wachsamkeit aufruft. „Alles, was geschieht, geht dich an" (Eich 1995: 54)[20] lautet der letzte programmatische Satz des dem ersten Traum vorangestellten Gedichts in Eichs bekannter Hörfolge. In Form von Alpträumen, die für allgemeine Zerstörung und Bedrohung stehen, verarbeitet und universalisiert Eich seine Eindrücke der Kriegs- und Nachkriegszeit. Das zentrale Motiv ist der Zustand des Schlafens: die Metapher für ein unpolitisches, gleichgültiges Dasein, ein Synonym der Lethargie und Interesselosigkeit[21]. Im Kontext der Zikaden ist der fünfte Traum von besonderem Interesse: wie bei Bachmann spielt hier ein monotones Insekten-Geräusch eine Rolle, welches eindeutig negativ konnotiert wird. Die Mutter besucht ihre Tochter und den Schwiegersohn in der neuen Wohnung des Ehepaars: durch die Ansammlung von Wohlstands-Attributen und den Austausch von Gelegenheitsfloskeln stellt sich die Szene als eine Inszenierung des Glücks dar. Die Schein-Idylle wird allerdings durch ein durch ein unidentifizierbares „leises, aber stetiges und eindringliches schabendes" Geräusch (Eich 1995: 81) gestört:

17 Das historische Äquivalent für den Insel-Untergang ist der Zusammenbruch der abendländischen Welt in Nazismus und Krieg. Aber „Die künstliche Insel [könnte] [...] nicht nur jene Welt gemeint haben, die das Dritte Reich vorbereitete, sondern die ganze Welt" (Jehle 1990: 18-27, 23f).

18 Das Motiv des ungelebten Lebens betont Hildesheimer in der Hörspielfassung, wenn er die Gesichter der „meisten Gäste" als „aschfahl" beschreibt: „Sie sehen alle aus, als seien sie längst tot. Ich glaube, ich gehe" (Hildesheimer: 71).

19 Entstanden 1950, Erstsendung 1953 im Bayerischen Rundfunk, Erstdruck 1953 bei Suhrkamp. Mit dem preisgekrönten Hörspiel (Hörspielpreis der Kriegsblinden 1952) gelingt der Durchbruch der neuen Gattung. Bachmann hat Eichs Hörspiel wahrscheinlich gekannt, bevor sie ihr eigenes — Ein Geschäft mit Träumen — schrieb. Bachmann-Handbuch, S. 86. Im Hörspiel der 50er Jahre ist der Traum „ein, wenn nicht das zentrale Sujet [...] — letztes Refugium einer Flucht aus der zerstörten Nachkriegswelt, aber auch Form, dem noch allzu nahen Schrecken künstlerisch zu begegnen [...]" (Bielefeldt 2003: 100).

20 In der Verfremdung findet Eich Asyl und Ausdruck für seine Verweigerung gegenüber der abbildenden Literatur und für die Enttäuschung gegenüber der bundesrepublikanischen Entwicklung.

21 Die moralische Komponente dieses Statements ist in folgenden Passagen am signifikantesten formuliert: „Im Grund aber meine ich, daß auch das gute Gewissen nicht ausreicht,/und ich zweifle an der Güte des Schlafes, in dem wir uns alle wiegen. [...]/Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht! / Bleibt wach, weil das Entsetzliche näher kommt. [...]/Nein, schlaft nicht, während die Ordner der Welt geschäftig sind! / Seid mißtrauisch gegen ihre Macht, die sie vorgeben für euch erwerben zu müssen!/Wacht darüber, daß eure Herzen nicht leer sind, wenn mit der Leere eurer Herzen gerechnet wird!/Tut das Unnütze, singt die Lieder, die man aus eurem Mund nicht erwartet! / Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt!" (Eich 1995: 87f). Hilde Domin kommentiert: „Der Leser oder Zuhörer von 1950 hat bei diesem Aufruf gegen die Gleichgültigkeit des Herzens zweifellos den Vorwurf der eigenen Mitschuld an den Naziverbrechen gehört: als einen Stachel, sich zu ändern" (Domin 1993: 75-79, 76f)

dieses soll, laut Radiobericht, durch die „Termiten" verursacht werden: die Insekten seien nämlich überall, sie „haben die Gewohnheit, alle Gegenstände von innen her auszuhöhlen und eine dünne Außenwand wie eine Haut stehen zu lassen", die dann „wie Staub zerfällt" (Eich 1995: 82f). Auch Menschen sollen von diesem zerstörerischen Werk der Termiten betroffen sein. Das letztere materialisiert sich bald, als der Ehemann, von der Arbeit zurückgekehrt, sich nicht anfassen lässt, da er bereits „ausgehöhlt" sei, die Termiten arbeiteten gerade an seinem Herzen, so dass er bald zerfalle. Auch die Mutter, die sich inzwischen im Wohnzimmer schlafen gelegt hat, ist bereits tot. Eich endet den Alptraum mit dem heranziehenden Gewitter. Die formale und inhaltliche Abstraktion steht im Dienst der Darstellung einer fassadenartigen Existenz.

Die inhaltlichen Analogien zwischen den Texten Hildesheimers und Eichs und den *Zikaden* liegen auf der Hand. Die Insel-Utopie bei Hildesheimer, wie das Wohlstandsdasein bei Eich stellen Fälle von Scheinexistenz dar, die durch Ausschluss des Unerwünschten bedingt ist und auch damit fällt. Während die Möglichkeit der Weltflucht bei Hildesheimer in den *Lieblosen Legenden* grundsätzlich verneint wird, führen die Inselbewohner bei Bachmann zwar ein falsches, aber mögliches Leben. Der Schwerpunkt liegt hier allerdings darin, dass auf die Kosten und Konsequenzen einer solchen Existenzform hingewiesen wird[22]. Allen Texten ist eine verfremdende Instanz eigen, die für diesen ethischen Wink sorgt: Hildesheimer und Bachmann bedienen sich eines zwar in die Handlung involvierten, aber dem Geschehen distanziert-kritisch gegenüberstehenden Erzählers[23]. Eich setzt in dieser Funktion das lyrische Ich in den Brücken-Gedichten ein. Die Argumentation wird jeweils durch ein akustisches — quasi außerrationales Störfaktor — gestützt: Das unangenehme Geräusch, das bei Hildesheimer den Insel-Untergang begleitet und das Geräusch der Termiten in Eichs Hörspiel antizipieren den „frenetischen", beunruhigenden, penetranten Gesang der Zikaden in Bachmanns Hörspiel, wobei allerdings die Tradition, in der die Zikade steht, weit komplexer und das Symbol also auch weniger eindeutig angelegt ist.

Zikaden-Gleichnis

In einer Art Prolog wird in den *Zikaden* die Musik wohl als die eigentliche Protagonistin des Hörspiels dargestellt:

> Es erklingt eine Musik, die wir schon einmal gehört haben. Aber das ist lange her. Ich weiß nicht, wann und wo es war. Eine Musik ohne Melodie, von keiner Flöte, keiner Maultrommel gespielt. Sie kam im Sommer aus der Erde, wenn die Sonne verzweifelt hoch stand, der Mittag aus seiner Begrifflichkeit stieg und in die Zeit eintrat. Sie kam aus dem Gebüsch und den Bäumen. Denk dir erhitzte, rasende Töne, zu kurz gestrichen auf den gespannten Saiten der Luft, oder Laute, aus ausgetrockneten Kehlen gestoßen — ja auch an einen nicht mehr menschlichen, wilden, frenetischen Gesang müsste man denken. Aber ich kann mich nicht erinnern. Und du kannst es auch nicht. Oder sag, wann das war! Wann und wo? (Z., 87).

22 Dass der Austritt aus der Gesellschaft/aus der Ordnung nicht möglich ist, resultiert eindeutig aus ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*. Explizite formuliert es die Autorin in der Preisrede *Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar* (1959) (Bachmann 2005: 246-248, 247).

23 In der Hörspiel-Fassung verdoppelt Hildesheimer sogar die Verfremdung, indem er den Zeugen Herrn Sebald und Ich-Erzähler aufspaltet: in Herrn Fallersleben und einen Kommentator (Hildesheimer 1991: 64-74).

Mit dieser Beschreibung knüpft Bachmann an den Zikaden-Mythos und mit ihm an das Konzept der Urmusik an — einer Musik der Natur, des Universums, jenseits aller Begrifflichkeit und Konvention, jenseits geographischer oder historischer Zuordnung. Diese mythische Musik ist allerdings disharmonisch, sie wird als schrill, frenetisch, rasend, erhitzt, als „zu kurz auf den gespannten Saiten der Luft gestrichene Töne" charakterisiert.

Der Zikaden-Mythos reicht bis in vorhomerische Zeiten zurück[24] Hesiod erwähnt das Insekt, dessen Gesang „den Sommermittag erfüllt, während alle anderen Wesen ruhen"[25]. Bei Platon erzählt Sokrates dem jungen Phaidros einen Mythos, mit dem er den Zuhörer und sich selbst aufwecken und nicht zulassen will, dass er schläfrig und im Denken träge wird, und sich so dem Spott der wachen Zikaden aussetzt. Die Mittagszeit, in der die Rede gehalten wird, trägt in sich, aufgrund des strahlenden Helios, eine Analogie für das Bessere — sprich — für den Bereich des Noetischen (Hermeias von Alexandrien 1997: 364-373, 365). Das Ziel des Menschen — des logischen Wesens — sei der Aufstieg zum Noetischen — im Gegensatz zur Bezauberung durch die Zikaden und das Erliegen der Genusssucht. Die Verführungskraft der Zikaden steht in Analogie zum Sirenengesang. Wird diese Probe bestanden, so nähern sich die Menschen den schlaflosen Göttern und werden von den göttlichen Seelen in Zikadengestalt wie Gefährten behandelt (Hermeias: 367). Platon entwirft — durch sein Sprachrohr Sokrates — eine Metamorphose des Menschen zur Zikade: dabei handelt es sich bei Platon um Menschen im Sinne von Seelen, die sich im noetischen Bereich aufhalten. Das in Erscheinung-Treten der Musen bedeutete auch für diese Seelen ein Hervortreten ins Wahrnehmbare. Ihre Entzückung über den nun mit den Musen „erschienenen" Gesang und die göttliche Harmonie sowie die Erinnerung an den noetischen Bereich bewirkten, dass sie die irdische Nahrung verweigerten. Eben aus diesem Geschlecht, das das Wahrnehmbare verachtet, entstand das Geschlecht der Zikaden, die keiner Nahrung bedürfen und also göttliche Wesen sind. Der Sinn der Allegorie zielt auf die Konstituierung einer nousgemäßen, musischen und philosophischen Lebensweise (Hermeias: 369f).

Nach Gregor von Nazianz (um 400 n. Chr.) ist die Zikade Bestandteil des locus amoenus, wo der Dichter sich der Kontemplation hingibt (Hammerstein 1994: 93f). Die Zikaden-Metapher als eine Figur der Kunst muss aber noch weiter spezifiziert sein: in der im 16. Jahrhundert aufkommenden Emblematik lassen sich Embleme ausmachen, die zahlreiche Beziehungen zur Musik aufweisen (Hammerstein: 20): Auch die Zikade zählt dazu und zwar als Gegenstück zur gerissenen Saite. Während das Emblem der gerissenen Saite für „gestörte Harmonie und Spielbarkeit" steht, vertritt die singende Zikade den „musikalischen Ordnungsbegriff, die geordnete Harmonie, den Logos der Musik." (Hammerstein: 91) Damit repräsentieren beide Embleme „zwei zentrale Aspekte von Musik und Musikanschauung, wie sie viele Jahrhunderte Gültigkeit hatten" (Hammerstein: 91). Sie gehen beide auf den Kitharödenwettstreit, der in der antiken Überlieferung in vielfachen Variationen berichtet wird Der eigentliche Kern bleibt aber konstant: die kanonische Fassung des Strabo (um 18. n. Chr.) erzählt von einem Wettkampf Aristos und Eunomos in den pythischen, dem Apollo geweihten Spielen in Delphi. Eunomos trug

[24] In der Forschung gilt das Motiv als platonisch (Caduff 1998: 146).

[25] Hesiod, Erga, 583; zit. nach *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike* 1975: 1534. Vgl. Hammerstein1994: 91.

den Sieg davon: als ihm beim musikalischen Agon eine Saite seiner Kithara gesprungen war, „[hatte] eine ihm zu Hilfe kommende Zikade den Ton ergänzt [...]." (Hammerstein: 95) Die antike Kunst kennt daher auch zahlreiche Abbildungen, auf denen eine Kithara mit der gerissenen Seite und eine darauf sitzende Zikade zu sehen ist. Seit der Antike gelten derartige Abbildungen als Hieroglyphe für die Musik (Hammerstein: 116). Die mythische Zikade ersetzt den fehlenden Ton, stellt eine gestörte Harmonie wieder her.

An die Tradition der Zikade als eines mythischen Wesens, einer Vermittlerin zwischen Mensch und Gott knüpft Goethe im bekannten Gedicht An *die Zikade* an[26] — diese Deutung nimmt Bachmann im Gedichtzyklus *Lieder von einer Insel* (1954)[27] auf, der in die Zeit der Arbeit am Hörspiel *Die Zikaden* fällt. Die Anfangszeile eines Tanz- und Prozessionslieds — „Einmal muss das Fest ja kommen!" nimmt Bezug auf das St. Vitus-Fest in Forio auf der Ischia[28]. Auf eine litaneiartige Anrufung von Heiligen, die „gelitten haben" — Antonius, Leonhard und Vitus — folgt das an sie gerichtete Gebet: „Platz unsren Bitten, Platz den Betern,/Platz der Musik, und der Freude!" Musik und Freude werden mit einem Zustand primärer Bedürfnisse kontaminiert: „Wir haben Einfalt gelernt,/wir singen im Chor der Zikaden,/wir essen und trinken, [...]" (Bachmann 2011: 53-56, 54). Die individuelle und kollektive Rede sind hier ununterscheidbar, das lyrische Ich geht im Festkollektiv geradezu auf (Bielefeldt 2003: 268). Das Zikaden-Motiv markiert hier den Zustand der Harmonie mit sich und der Natur: in einer mythisch-sakralen Einvernehmung wird das Opferfest der Liebe gefeiert: „die mageren Katzen streichen um unseren Tisch,/bis die Abendmesse beginnt,/halt ich dich an der Hand/mit den Augen,/und ein ruhiges mutiges Herz/opfert dir seine Wünsche" (Bielefeldt: 268)[29].

In Bachmanns Adaption des Zikaden-Motivs im Hörspiel verliert sich das versöhnende Moment: auch hier sind die Zikaden als tägliche Begleiter der Inselbewohner um die Mittagszeit — in einer „mythisch umwehten Stunde" (Z., 92) hörbar: dieser Zusammenhang hat eine besondere Bedeutung, weil die Herrschaft des Helios die Wahrnehmung verändert: das Land „verschleiert sich", „es wird dunstig und so hell, daß die Dinge ihre Gestalt aufgeben und konturenlos im Licht schwimmen. Mittags erreichen Stille und Hitze, von der Helle unterstützt, ihren Höhepunkt [...]" (Z., 91). Paradoxerweise schärft die sich vollziehende Auflösung der Gestalt der Dinge das innere Auge für das Wesentliche: Die Mittagsstunde sei, so der Gefangene, „die wesenloseste Stunde auf den Inseln. Sie sehen dann aus wie die Trümmer einer Illusion. Farblos, ins Bräunliche spielend. Verbranntes Meer, verbranntes Land." (Z., 135). Die Zikadentöne scheinen den weltabgewandten Robinson, der auf der Insel Vergessen gesucht hat (Z., 99), zu „zerreißen". Der Gefangene heißt diesen „quälenden" Gesang aber „gut", denn „Wir sollen mittags nicht

---

26 Von den Musen geliebt und mit der Gabe einer „Silberstimme" und der Unsterblichkeit ausgestattet, weise, zart und „leidenlos" sei die Zikade Ackersleuten wie Dichtern eine Freundin. So beginnt das Gedicht auch mit dem affirmativen Invocatio „Selig bist du, liebe Kleine" (Goethe 1988: 320) Das Gedicht ist eine wortgetreue Anakreon-Übersetzung, datiert für die Zeit des 4. bis 6. Jahrhunderts n. Chr. (Hammerstein: 93).

27 *Lieder von einer Insel* sind vermutlich zusammen mit den *Liedern auf der Flucht* in Italien 1953/54 entstanden (Bartsch 1998: 13).

28 Das Lied wird 1964 von Henze vertont.

29 Die Engführung von Liebesthematik und Musikmotivik ist charakteristisch für Bachmanns Lyrik der 50er Jahre (*Bachmann-Handbuch*: 300f).

schlafen, auch wenn wir sehr müde sind" (Z., 133)[30]. Im Gegensatz zum illusionssüchtigen Robinson empfindet der Gefangene auf der Insel ein Unbehagen: „Das verfledderte Licht der Mondleiche sinkt in die Spalten des erloschenen Vulkans. Das bringt Unruhe, mein Herz. Und keiner wird schlafen können. Das Bett, in dem die Holzwürmer zu nagen beginnen, stöhnt, und die Luft streicht mit feuchten warmen Zungen über den Leib" (Z., 113f). Bachmann scheint hier auf Eichs Termiten anzuspielen, um die Gefahren des Inseldaseins zu vergegenwärtigen. Im Statement des Gefangenen überwiegt das Moment der Bewusstwerdung und Wachsamkeit, das ebenfalls — wie das Moment des Vergessens — an den Zikadengesang geknüpft ist[31]. Eine ähnliche Haltung der Weltzugewandtheit und Einsicht vertritt Benedikt, der einzige unfreiwillige Exilant: „Mach die Fenster auf, Antonio. Das Mittagsdunkel schläfert ein, und ich möchte die Zikaden hören. Vielleicht lohnt es doch. [...] Laß die Fenster nur offen Antonio." (Z., 139f). Benedikt wie dem Gefangenen legt Bachmann Sokrates-Worte aus Platons *Phaidros* (Platon 1977: 61f) in den Mund: das Gebot, mittags nicht zu schlafen.

Das Rätsel des Zikadengesangs wird erst zum Ende des Hörspiels aufgelöst: der Erzähler stellt den Zusammenhang zwischen dem „Lärm", von dem man meint, er komme „aus dem Gebüsch, aus den Bäumen oder aus der Erde", und dem Zikaden-Mythos:

> Aber es hat folgendes damit auf sich: die Zikaden waren einmal Menschen... [...] Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang wurden sie dürrer und kleiner, und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren — verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind (Z., 142).

Die Bedeutung der Metapher wird am eindeutigsten in der Passage, in der der Erzähler — im Stil, der stark an Eichs Gedicht erinnert — zur Gedächtnis-Arbeit aufruft: „Such nicht zu vergessen! Erinnere dich! Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch" (Z., 141).

In Bachmanns Umdeutung wird der mythische Sinn der Zikade als eines Geschenks der Götter von einer Gefahr überschattet: Das Erliegen dem Zauber der Musik bzw. Kunst — ihrer illusionsbildenden Kraft — bedeutet eine Verdammnis. Auf der poetologischen Ebene dient das Zikaden-Gleichnis also der Kunstkritik, insofern sie sich als absolut versteht und setzt (Höller 1987: 94-106,102; Bartsch: 91f.). Darin drückt sich auch Bachmanns Skepsis gegenüber der reinen Kunst im deutlichen Abstand zu irrationalistischen Tendenzen im Hörspiel der 50er Jahre und der verharmlosenden Rezeption ihrer Werke in dieser Dekade[32]. Der Dialog der Künste, den Henze und Bachmann

30 Denn „der hat`s nicht besser, der sich schlafend stellt". (Z., 114) Die Mahnung gilt nicht nur Robinson, der „das einzige Schiff nicht gesehen", „nicht gewunken" und „kein Feuer gemacht" hat, sondern sie gilt einem jeden, hier in Person des Gefangenen: „Du hast dich schlafend gestellt, mein Herz." (Z., 114).

31 „Ich höre die Schritte, unweit vom Tor", so der Gefangene, „und ging nicht alles in der Konturenlosigkeit des Mittags verloren, in diesem quälenden, monotonen Lärm, könnt ich [die Schritte] ausnehmen." (Z., 136).

32 Gemeint ist vor allem die Fehlrezeption ihres ersten Lyrikbandes und die Festlegung Bachmanns auf die Innerlichkeitstendenz.

führen, muss in ihrer gesellschaftlichen Funktion gesehen werden: nicht als Teil eines restaurativen Programms sondern umgekehrt als subversive, äußerst kritische Stimme der humanen Kunst[33].

Die moralische Botschaft, die sich hier, stärker als sonst bei Bachmann, durch die verfremdende Instanz des Erzählers manifestiert, weist in die Nähe Brechts: Es ist von prinzipiellen Analogien zwischen Brechts und Bachmanns Auffassung von den zeit- und gesellschaftskritischen Aufgaben der Literatur auszugehen[34], dazu gehört die Einsicht beider Autoren in die Notwendigkeit, sich zu erinnern[35], womit sie in den 50er Jahren ja keine Einzelgänger waren. Zugleich aber markiert Bachmanns Hörspiel — vor dem Hintergrund ihres sprachreflexiven Literaturverständnisses — bei all ihrer Anerkennung für Brecht als „großen Dichter" eine Differenz gegenüber dessen Konzept der Kunst: Brechts Kriterium beim Kunsturteil — auch im Bezug auf die Musik — ist die Rationalität: er versteht Musik als „vernünftige Kunst und als Bestandteil einer aufgeklärten Gesellschaft" (Achberger 1993: 276)[36]. Daraus resultiert seine Abwehr gegen dieses Potential der Kunst, welches der Vernunft widerspricht und sie so zum Missbrauch prädestiniert: „Wir können Brechts ganze Arbeit gegen eine magisch-schöne, bezaubernde, faszinierende, einlullende Musik, gegen eine Musik, die als Religions- und Glücksersatz missbraucht werden konnte, diesen seinen lebenslangen Kampf gegen Rausch und Vernebelung als den Versuch sehen, durch die Macht der Vernunft den dämonischen Gefahren der Musik entgegenzuarbeiten" (Achberger: 276). Bachmann lehnt generell das Konzept einer „lehrhaften", direkt politischen Literatur (oder Musik) ab. (Albrecht i Göttsche 2002: 278) Was für Brecht Gefahr bedeutete, bedeutete für sie „ein Potenzial, ein Vorbild"[37]. Während Brecht die Heterogentität der Elemente anstrebte, forderte Bachmann einen Dialog, eine Vereinigung der Künste, damit sie wieder einander „in den alten Umarmungen liegen" (Bachmann 2005b: 249-252, 249). Der Musik wurde dabei der Vorrang vor dem Logos gegeben, da sie eine „Vervielfältigung des Sinns" ermöglichte[38]. In den Zikaden liegt ein Text vor, der diese subtile Divergenz zwischen Bachmann und Brecht vorführt. Das Hörspiel ist nicht auf eine Anti-Utopie zu reduzieren[39]. Der Zikaden-Gesang — so sehr politisch ermahnend und auf seine Weise „lehrhaft" er sich bietet[40], so entfaltet er doch durch die Emblematik und die literarische Tradition einen — nennen wir ihn — „postutopischen" Raum[41]. Die „Schiffbrüchigen, die

33 Mit dem Konzept der Musik und Dichtung „verteidigen [Bachmann und Henze] den großen Anspruch einer humanen Kunst nach 1945 und die epochale lebensgeschichtliche Erfahrung der Befreiung vom Nationalsozialismus." (Höller 2004: 409); vgl. auch die Analyse von Höller, *Die Zikaden*: 94-106, sowie Bartsch: 76-92.

34 Albrecht i Göttsche 2002: 278 mit Verweisen auf Achberger 1991 und Achberger 1993: 265-279.

35 Im Falle Brechts geht dies aus seiner Rede von 1952 hervor. Achberger 1993: 268f.

36 „Das Streben Brechts nach Vernunft, auch in der Musik". Hanns Eisler, zit. nach Achberger: 278.

37 Ein Aspekt, der Bachmann eher in die Nähe Thomas Manns als Brechts bringt. (Albrecht i Göttsche: 278)

38 Suzanne Greuner 1990: 101, zit. nach Achberger 1993: 279.

39 Bachmanns Skepsis gegenüber literaturwissenschaftlicher Etikettierung (Bachmann 2005c: 253-270, 256f).

40 Utopie nimmt in Bachmanns Werk die Form der Gesellschafts- und Sprachkritik im Modus der Negativität und nähert sich so Adornos Kunstverständnis als Verweigerung der Affirmation (Albrecht i Göttsche: 222).

41 Wie Musil bestimmt Ingeborg Bachmann ihren Utopie-Begriff als einen immer wieder neu

auf Inseln Zuflucht suchen“ (Z., 88) hoffen auf die „kommende Zeit“, in der die Menschen miteinander kommunizieren werden. „Und die Zeit wird kommen“, kommentiert der Erzähler (Z., 89). Am Ende berichtet der Erzähler von einer Begegnung am Strand: „einer [kam] [ihm] entgegen und sah [weg.] Ich verstand sogleich, weil ich selbst nicht gesehen werden wollte. [...] Ja, ich glaube, es war gegen Mittag, als wir im Begriff waren, aneinander vorbeizugehen.“ (Z., 142). Was sie daran hinderte, war „ein Geschrei aus trockenen Kehlen [...] eine Musik, [...] ein wilder, frenetischer Gesang, der vom Hügel herunter, über den Weg und zum Meer stürzte. Wir blieben stehen und sahen einander erschrocken an“ (Z., 142).

In der dissonanten Musik[42] wird eine dialektische Figur des Erinnerns bzw. Vergessens kurzgeschlossen[43]. Sie kann — wie der Sirenen-Gesang, oder die Stimme Antonios — verzaubern — einlullend wirken. Das sich Hingeben- und Verlieren-Wollen und Können an die Kunst ist die dialektische Seite der moralischen Warnung. Aber es kommt noch „ein Drittes“ hinzu: die emotionale Qualität des Zikaden-Gesangs. Die Zikaden-Musik — wenn auch „unmenschlich geworden“ — ist nicht vom Menschlichen losgelöst, da sie mit Emotionen konnotiert wird[44]: „Die Musik hat schon begonnen und ist stark geworden wie ein Schmerz. Und sie hört auf wie ein Schmerz; man ist froh darüber.“ (Z., 87). Der Gesang der Zikaden sei „stark und quälend“ (Z., 133). Corina Caduff bemerkt im Bezug auf Robinson, dass der Zikaden-Gesang im Ich zu verorten ist (Caduff: 146): „Es klingt, wie es manchmal in mir zu klingen beginnt. Wenn die Stille eintritt, sind Hunger und Durst unspürbar; die Briefe können nicht mehr gelesen werden. Die Antwort bleibt aus. Es klingt so, wenn ich mich aus allen Umarmungen löse für eine andere Glückseligkeit.“ (Z., 134) Auch die Herz-Metapher unterstützt die Innen--Fokussierung und also die Ausrichtung[45] des Hörspiels. Anders als bei Günter Eich, der die „Leere des Herzens“ diagnostiziert und die Termiten daran arbeiten lässt, schlägt der Gefangene Robinson vor: „Mein Freund, laß uns essen und trinken, denn dabei wird uns warm ums Herz.“ (Z., 110) Dem „ruhigen, mutigen Herzen“ aus den *Liedern für eine Insel* steht die Unruhe des Herzens des Gefangenen gegenüber: „Das bringt Unruhe, mein Herz.“ (Z., 113) „Du hast dich schlafend gestellt, mein Herz.“ (Z., 114) Mrs. Brown,

herzustellenden „Richtungsbegriff“, um zu „neuer Sprache“ und somit zu „neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewusstsein“ zu erziehen. Bachmann, Fragen und Scheinfragen, S. 266. Die Autorin hege die Hoffnung, dass Literatur Ausdruck und Erziehung zu ganzheitlicher Individualität ist, also „das Zusammengehen“ von „höchster Vernünftigkeit“ und „höchster Emotion“. Bachmann, 2005d: 329-349. Vgl Albrecht i Göttsche: 220.

42 Spiesecke zieht in seine Untersuchung die Originalproduktion des Hörspiels hinzu und stellt eine Analogie zwischen der Dissonanz der Henzeschen Musik und der Dissonanz der Zikaden fest. Der „kontrapunktischen Stimmenführung“ (Höller 1987: 99) entspricht die dramaturgische Verwendung von „vier verschiedenen Arten Musik“, mit denen Henze die „Symbolqualität des Textes hervorzuheben versucht.“ (Spiesecke 1993: 59f).

43 „Der Ton selbst — der Gesang der Zikaden — figuriert das Vergessen. Des Erzählers Rede über ihn endet in einem Plädoyer für das Erinnern (Caduff: 145, 149f).

44 In diesem Punkt ist Corina Caduffs einleuchtender Analyse des Hörspiels nicht zuzustimmen: der Zikaden-Gesang sei „außerhalb der Ordnung von Kunst- oder Naturton situiert“, er trage „keine Merkmale eines Möglichen, kein ´noch nicht`“, er sei „nur ´nicht mehr menschlich`“ (Caduff: 147).

45 Richtung und nicht das Ziel ist bestimmend für Bachmanns Konzept der Literatur als Utopie (Spiesecke 1993: 37f).

eine der Flüchtlinge „fürchtet die Strömungen, die zuerst an ihrem Herzen zerren“ (Z., 100). Die personifizierende Anrede des Gefangenen macht die Metapher zum Fokus: in der Passage, in der der Erzähler den Schlüssel für die Parabel liefert, wird die Erinnerung zur Medizin gegen den „dürren Gesang deiner Sehnsucht,“ der „Fleisch“ werde (Z., 141). Signifikanterweise spielt Bachmann in autonomer Weise auf das Emblem der gerissenen Saite an: „Denk dir erhitzte, rasende Töne, zu kurz gestrichen auf den gespannten Saiten der Luft“ (Z., 87). Mit dem Bild der gespannten Saiten wird auf die herrschenden Atmosphäre eines Diskomforts angespielt. Die dialektische Figur des Vergessens und Erinnerns wird so mit den Emotionen — der Sehnsucht, (Un)ruhe und (Dis)harmonie enggeführt. Zwei Träger des Angebots der „Erdung” — des Realitätsbezugs — „eine Straße läuft vom Himmel übers Meer zur Erde zurück“ (Z., 141) — bekamen zudem Heiligennamen: im zitierten Fragment der *Lieder von einer Insel* tritt u.a. der heilige Antonius, der, wie andere Heilige, „gelitten“ habe. In diesem Kontext ist auf Bachmanns Absicht zu verweisen, eine Dissertation zum Thema „Typus des Heiligen“ zu schreiben (Albrecht i Göttsche: 218-220, S. 219). In ihrem Radioessay über die französische Philosophin und moderne Heilige Simone Weil (Bachmann 2005e: 155-186)., welches — aufgrund des Entstehungsdatums — zum Umkreis des Hörspiels gehört, zitiert sie deren Äußerung: „Die Welt bedarf der genialen Heiligen, wie eine Stadt, in der die Pest wütet, der Ärzte bedarf“ (Bachmann 2005e: 183). Weils soziales — und daraus resultierend — politisches Engagement war aus einer Anteilnahme hervorgegangen, die keine Grenze zwischen dem Leiden anderer und dem eigenen Ich zu ziehen vermochte. Die „Heiligen“ in den *Zikaden* sind Träger einer „Vernünftigkeit“, die mit der „Emotion“, hier wohl Anteilnahme, einhergeht. Auf der Insel befindet sich die Statue des Heiligen Leonhard, der nicht zufällig Schutzpatron der Gefangenen und damit ein weiteres Zeichen für die Dialektik der Gefangenschaft im Hörspiel ist — auf der Insel und außerhalb. Antonios „Nein“ zu den realitätsfernen Wünsche seiner Dialogpartner, auf das jeweils die Musik folgt, verweist so direkt auf Bachmanns Idee der Vereinigung von Musik und Dichtung im Rahmen ihrer „musikalischen Poetik“ (Spiesecke 1993: 10-12; Albrecht i Göttsche: 188). Die Musik genießt im Hörspiel eine gleichberechtigte Stellung wie das Wort — sie fungiert nicht als „Musikbrücke“ zwischen den Hörspielszenen sondern wird „nahtlos unter- und eingelegt“ — als steter Begleiter des Wortes[46].

Das Hörspiel schreibt sich in ihre Musikästhetik der 50er Jahre ein, die als Resultante ihres sprachkritischen Ansatzpunktes und ihres ästhetischen Utopieverständnisses zu begreifen ist (Albrecht i Göttsche: 189, 297), das sie in den *Frankfurter Vorlesungen* (1959/60) und ihrer Preisrede *Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar* (1959) darlegt.

[46] Sie kann auch „allein dastehen“ — wenn dies ausdrücklich verlangt wird. Aus der Anweisung der Ausgabe aus dem Nachlass. Zit. nach: Dirk Götsche, *Bachmann und die Musik*. In *Bachmann-Handbuch*, S. 297-308, S. 302; vgl. auch Spiesecke: 57. Die Musik sei konstitutiv für die Form der *Zikaden*. (Spiesecke: 56). „Bachmanns mediales Hörspiel-Konzept geht genau darin über die traditionelle Verwendung von Musik im zeitgenössischen Hörspiel hinaus, dass sie die gespielte Musik als differentes Medium in Anspruch nimmt, zugleich aber als Handlungselement in die Narration einbindet und einer Deutung unterzieht“ (Bielefeldt: 115).

Zum engen Umkreis der für Die Zikaden relevanten Texte gehören beide Musikessays Bachmanns: *Die wunderliche Musik* (1956) und *Musik und Dichtung* (1959). Im letzteren schreibt Bachmann:

> Die Musik [...] gerät mit den Worten in ein Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann. Sie wird haftbar, sie zeichnet den ausdrücklichen Geist des Ja und Nein mit, sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend und lässt sich auf unser Geschick. [...] ein. Miteinander und voneinander begeistert, sind Musik und Wort ein Ärgernis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis. Sie halten die Toten wach und stören die Lebenden auf, sie hegen dem Verlangen nach Freiheit voraus und dem Ungehörigen noch nach bis in den Schlaf. Sie haben die stärkste Absicht, zu wirken (Bachmann 2005b: 251).

Die Schlaf-Metapher, so zentral für die *Zikaden*, kehrt in den Schlusspassagen der ersten Frankfurter Vorlesung wieder und hebt — hier wie dort — Bachmanns Wirkungsästhetik hervor: sie bedient sich hier des Bildes des Schläfers, der von den literarischen Werken geweckt werden möchte: signifikanterweise beruft sich hier Bachmann implizit auf Simone Weil, indem sie ihre Formulierung „Das Volk braucht Poesie wie Brot." korrigiert: „Dieses Brot müsste zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen"[47]. Die Poesie der Bachmannschen Zikaden ist bitter von Sehnsucht und Schmerz, ist Anteilnahme für die Ge- und Enttäuschten.

Bibliographie:

Achberger Karen (1993), *Bachmann, Brecht und die Musik*. Göttsche D., Ohl H. (Hrsg.), Bachmann Ingeborg. *Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

Achberger Karen (1991), *Kunst als Veränderndes. Bachmann und Brecht*, „Monatshefte", 83, H. 1

Albrecht Monika, Göttsche Dirk (Hrsg.) (2002), *Bachmann-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, Metzler, Stuttgart.

Bachmann Ingeborg (1974), *Die Zikaden*, in Ineborg Bachmann *Der gute Gott von Manhattan. Die Zikaden. Zwei Hörspiele*, dtv, München.

Bachmann Ingeborg (2005a), *Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar,* in *Bachmann, Kritische Schriften*, Piper, München u. Zürich.

Bachmann Ingeborg (2005b), *Musik und Dichtung,* in *Bachmann*, *Kritische Schriften*, Piper, München u. Zürich.

Bachmann Ingeborg (2005c), *Fragen und Scheinfragen,* in *Bachmann, Kritische Schriften*, Piper, München u. Zürich.

47 Die Formulierung „Poesie wie Brot" geht auf Simone Weil zurück (Bachmann 2005c: 268).

Bachmann Ingeborg (2005d) *Literatur als Utopie,* in *Bachmann, Kritische Schriften* Piper, München u. Zürich.

Bachmann Ingeborg (2005e), *Das Unglück und die Gottesliebe — Der Weg der Simone Weil* (Erstsendung 1955), in Bachmann, *Kritische Schriften*, Piper, München u. Zürich.

Bachmann Ingeborg (2011), *Lieder von einer Insel. In Anrufung des großen Bären*, Piper & Co, München.

Bartsch Kurt (1988), *Ingeborg Bachmann*, Metzler, Stuttgart.

Bielefeldt Christian (2003), *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*, Transcript, Bielefeld.

Caduff Corina (1998), *´dadim dadam` — Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, Böhlau, Köln, Weimar, Wien.

Der kleine Pauly, *Lexikon der Antike* (1975), Bd. V München.

Domin Hilde (1993), *Das Land Günter Eichs,* in H. Domin*, Aber die Hoffnung. Autobiographisches aus und über Deutschland*, Fischer, Frankfurt a. M.

Eich Günter (1995), T*räume. In Eich G., Fünfzehn Hörspiele*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Goethe Johann W. (1988), *Gedichte 1800-1832*, hrsg. v. Eibl K., Frankfurt a. M.

Greuner Suzanne (1990) *Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Argument, Hamburg.

Hammerstein Reinhold (1994), *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematik der Musik*, Francke Verlag, Tübingen, Basel.

Hermeias von Alexandrien (1977), *Kommentar zu Platons Phaidros*, in Platon, *Phaidros oder Vom Schönen*, Reclam, Stuttgart.

Hildesheimer Wolfgang (1991), *Das Ende einer Welt,* in W. Hildesheimer, *Gesammelte Werke*, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Hoell Joachim (2001), *Ingeborg Bachmann*, dtv portrait, München

Höller Hans (1987), *Die Zikaden*, in H. Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten"-Zyklu*s, Athenäum, Frankfurt a. M.

Höller Hans (2004), *Briefe einer Freundschaft. Ein Nachwort*, in H. Höller, *Ingeborg Bachmann. Hans Werner Henze. Briefe einer Freundschaft*, Piper Verlag, München.

Jablkowska Joanna (1993), L*iteratur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden.

Jehle Volker (Hrsg.) (1990), *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Suhrkamp, Stuttgart.

Kogler Susanne, Dorschel Andreas (Hrsg.) (2006), *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*, Steinbauer, Wien.

Lennox Sara (2002), *Die Zikaden*, in Monika Albrecht, Dirk Götsche Hrsg, *Bachmann-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, Metzler, Stuttgart.

Platon (1977), *Phaidros oder Vom Schönen*, Kap. 4, Reclam, Stuttgart.

Seinecke Hartmut (Hrsg.) (1994), *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, Erich Schmidt Verlag, Berlin.

Solibakke Karl I. (2005), *Geformte Zeit. Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

Spiesecke Hartmut (1993), *Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*, Norman Klaunig Verlag, Berlin.

Tunner Erika (1989), *Von der Unvermeidbarkeit des Schiffbruchs*, in Koschel, I. Weidenbaum (Hrsg.), *Kein objektives Urteil — nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, Piper, München, Zürich.

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Stephen Dewsbury
Opole University*

Ayi Kwei Armah's Criticism of Post-Colonial Ghana in *The Beautyful Ones Are Not Yet Born*

Abstract

In 1957 newly independent Ghana under the leadership of Kwane Nkrumah — acknowledged as, „Osagyefo" — „the Redeemer" —, adopts a socialistic system with limited success. Ultimately, Ghana descends into a dictatorial state. Later, debutant novelist Ayi Kwei Armah publishes *The Beautyful Ones Are Not Yet Born* (1968), a politically-engaged novel in which corruption and moral decay are ubiquitously depicted. This paper presents the kinds and styles of criticism Armah uses to present doubt and scepticism about life in a newly independent post-colonial Ghana.

post-colonial literature, criticism, corruption, scatological, Ayi Kwei Armah, Ghana

* Faculty of Philology, Institute of English, Opole University, 45-040 Opole, pl. Kopernika 11, Poland.
e-mail: sdewsbury@gmail.com

Introduction

After Ghana's transition from British colonial rule to an independent post-colonial society which culminates in the regime of Kwame Nkrumah in 1957, comes a rendering of this state of affairs in a debut novel by Ayi Kwei Armah (b. 1939). The novel entitled *The Beautyful Ones Are Not Yet Born* (1968) is Armah's depiction of life in Ghana. This portrayal is often regarded as a controversial one which receives ample criticism particularly by fellow Africans. One of the most scathing of criticisms is by the Nigerian writer, poet and playwright Chinua Achebe who describes the novel as, „(…) a sick book. Sick, not with the sickness of Ghana but with the sickness of the human condition" (Achebe 1973: 19). At the same time Armah is described as one of the greatest African prose writers leading Idang Alibi, a newspaper columnist to state, 'Armah has shown in all his novels that he is a great prose stylist, a brutally frank socially committed African writer, a philosopher and artist *par excellence* (Alibi 1985: 5). Either side of the critical divide appear to agree on the powerful affect Armah's works continue to have on the African literary world and of which *The Beautyful Ones Are Not Yet Born* (1968) as a debut novel made such an impact. In this paper the horrid kinds and styles of criticism which Armah uses as representations of post-colonial Ghanaian life are focused on along with the criticism leveled at Armah's chosen approach to the subject matter.

Criticisms of Armah

Achebe believes *Beautyful Ones* to be too existentialist, modernistic and over the top with scatological imagery and that it was unfair to have the hero unnamed in the story. Charles Nolim is another critic who in the same vein as Achebe is disturbed by the sordidness of the scatological imagery and notably the prevalent pessimism (Bodunde 1987: 22). Nolim refers to Armah as „the pejorist" who thrives on the scatological scenes and emphasizes that Armah's description of the banister is Armah at his, „pejoristic best" (Nolim 1992: 111).

> The wood underneath would win and win till the end of time. Of that there was no doubt possible, only the pain of hope perennially doomed to disappointment… Of course, it was in the nature of the wood to rot with age. The polish, it was supposed, would catch the rot. But of course in the end it was the rot which imprisoned everything in its effortless embrace… In the natural course of things it would always take the newness of the different kinds of polish and the vaunted cleansing power of the chemicals in them, and it would convert all to victorious filth… (Armah 1968: 14-15)

Achebe goes further in his criticism of this so-called „sick book" by observing that the story is not even about Ghana in particular because it could be set in any of the post--independent African nations or anywhere for that matter. There is no identifiable location in Africa, he suggests that there is „…nothing particularly Ghanaian about it, no specifically Ghanaian mannerisms or special brand of politics, no language in the local idiom of the people and the major events in the novel never take place in any well-known geographical or political centre in Ghana" (Nolim 1992: 113). It is not surprising that pre--*Beautyful Ones* Armah wrote an essay entitled *African Socialism*: *Utopian or Scientific*? (1967) in which Africa is depicted as without a constructive and imaginative ideology which could facilitate the process of decolonization and in which Africa's leaders are attacked by Armah. In this essay he states that they have become greedy and opportunistic and subscribe to „an ethic which has everything to do with consumption and notoriously little to do with production of any sort" (Armah 1967: 15). This notion is expanded on fictitiously in *The Beautyful Ones Are Not Yet Born* (1968) set in Ghana, however it could be anywhere. Furthermore, Armah recently emphasized (Armah 2009) the social situation which gave him his theme which is the charismatic political leader Kwame Nkrumah's admission of the politically demobilizing potential of African leadership's option to model their rule on European colonial practices:

> I was not blind to the possibility of bribery and corruption in the country among both Europeans and Africans. Things had moved fast, the feeling of power was a new thing; the desire to possess cars, houses and other commodities that were regarded as necessities by the European population in the country, was not unnatural in people who were suddenly made to feel that they were being prepared to be taken over from those Europeans; and money, the wherewithal to obtain these luxuries, was tempting (Nkrumah 1979: 213).

The story *The Beautyful Ones Are Not Yet Born* is about a railway clerk who is simply referred to as „the man" and is set during the regime of Kwame Nkrumah. The Man is representative of the common man Nkrumah has promised to represent. The novel dramatizes the conflict between hope for change and the betrayal of that hope by the nation's leaders and serves as a stinging indictment of the Nkrumah regime. Primarily the disgusting and powerful scatological imagery which Armah employs to criticize his country causes the most distress, still his diatribe was not received negatively in all quarters. Critics such as the Zimbabwean writer, Nyamfukudza commented on Armah's artistry leading him to call his work, „intricate in form and distinguished by a highly wrought prose style using violent imagery" (CLC Vol 136). But Armah's commonly held label as a pessimist is persistent amongst critics and offers little hope for the future hence the title of the novel; *The Beautyful Ones Are Not Yet Born*, which begs the question if not *now? When?* When will the so-called „Beautyful" ones be born? Armah appears to suggest never. Within this deep pessimism he offers a glimmer of hope, *yet* means one day but we do not know when, and we fear it will not be soon.

The scatological imagery of filth, dirt and excrement achieves such an end. The imagery embodies the circumstances that post-colonial Ghana is in through the eyes of „the Man". His experiences are representations of the disgrace he feels toward the state of his own country. The Man establishes that, „There is something so terrible in watching

a black man trying at all points to be the dark ghost of a European, […]" (95) especially after a youth spent fighting the white man. He now questions if the black man's, „[…] real [emphasis added] desire has been to be like the white governor himself, to live above all blackness in the big old slave castle?" (108). After all the shouting against white men „the Man" concludes that in the end it was not hate, „It was love. Twisted, but love all the same" (109). In this new post-colonial state the Man is full of disgrace for a Ghana which is in love with the acquisition of material goods and wealth which is referred to as, "the gleam" and is tempting to follow.

The Story

The Beautyful Ones Are Not Yet Born tells the story of „the man," a railway clerk, and his relations with his wife and family, his fellow workers and his friends. The novel reveals through his actions, his inner thoughts, and his encounters with various people, his quest for understanding and for determining his place in a corrupt society.

There are three parts to the novel. The first, describes a day in the life of the man and his encounters with various people — a bus driver, his fellow railway workers, and a timber merchant who attempts to bribe him, and his wife, Oyo. Armah describes these encounters at length and in great detail. Everywhere he goes he encounters physical, moral and spiritual corruption: the bus driver steals from the company, his fellow workers seek illicit rewards in a society that implicitly condones bribery; timber-merchant offers a substantial bribe in order to move his timber; the man refuses and his wife condemns his decision not to share in the rewards of corrupt practices.

The atmosphere and tone of the novel is set at the beginning when we are informed that there is a government campaign to clean the country which is initiated in a series of radio programs featuring, a doctor, a Presbyterian priest, and a senior lecturer from the University of Legon. The people of Ghana are „impressed" and the three experts are „[…] in agreement about the evil effects of uncleanliness" (9). The Minister of Health labels it „[…] the most magnificent campaign yet" (9). All the same, „the man" pays witness to moral and social corruption throughout the story which is sustained by images of decay and filth — rotting refuse, excrement, nose droppings — all of which contribute to sustaining Armah's narrative. The persistent images of filth are strengthened in references to the Chichidodo, „a bird [that] hates excrement with all its soul. But [that] feeds on maggots and as you know maggots grow best inside the lavatory" (52). The Chichidodo is an image of the corrupt members of Ghanaian society and their practices.

Through his experiences of this one day the man muses on his own actions as these relate to the people he encounters. He questions the legitimacy of his determination to retain his personal integrity. He is scorned by his wife for refusing to accept bribes. He expresses his moral position by his unwillingness to put his name on the deed to the fraudulent purchase of a fishing boat by his relation, Koomson, an alleged socialist reformer. Koomson is in fact, a corrupt member of government who now lives in one of the residential estates that previously accommodated the envied colonizer. Koomson's wife, Estelle, is dressed out in imported finery and her sister in-law studies in England (albeit

in sewing). Koomson is chauffeured around in a Mercedes Benz which leads the Man's wife to believe her husband is a living reproach and interprets their situation as a lack of initiative on her husband's behalf (Fraser 1980: 17).

In the second part of the novel, Armah traces the history of Nkrumah's progress from idealistic national leader to corrupt and disassociated megalomaniac and the man's connection with various characters who share in one way or another his disillusionment with the present situation. Teacher, Manaan, and Kofi Billy all have shared in the optimism about the bright future implied in Nkrumah's ascendancy. All have been destroyed by his apostasy. Through their reflections, Ghana's post-colonial history is revealed, as well as the birth, growth, and death of the initial idealism of Nkrumah's regime. The Nkrumah years are symbolized in the novel by the contracted life span of the „man--child" who goes through a full cycle of birth, growth and death in nine years, the period of Nkrumah's regime.

The third part of the novel describes events leading up to the military coup that over throw the government and the reactions of the public to this event. a lengthy part of this section describes the escape of the corrupt minister, Koomson (aided by the man), by crawling through the excrement in the pit latrine at the man's home.

Beautyful Ones expresses the frustration many citizens of the newly-independent states in Africa felt after attaining political independence. Many African states like Ghana followed similar paths in which corruption and the greed of African elites became rampant. Corruption in turn filtered down to the rest of society and the „rot" that characterized post-independent Ghana in the last years of Nkrumah is a dominant theme in the book. The novel provides a description of the existential angst of the book's hero who struggles to remain clean when everyone else around him has surrendered to the „rot".

Armah's Criticisms

Armah presents Ghana in *The Beautyful Ones Are Not Yet Born* (1968) as a corrupt state. Throughout the novel Armah substantiates on the ugliness of life in post-colonial Ghana. One of the first experiences of ugliness is at the beginning of the story when the bus driver produces „[…] a generous gob of mucus […]" which he spits out against the tyre (1). By the end of the story the Man and Koomson, make an escape from the ensuing coup by climbing through a latrine, and the box seat which is, „as usual, encrusted with old caked excrement…" (196). Armah uses a plethora of unpleasant images, such as these, to tickle the sensory perceptions of both „the man" and the reader.

Regardless of attempts by the government to clean up the country with a campaign labeled by the Principal Secretary to the Ministry of Health as, „[…] the most magnificent campaign yet" (9), the man and everything else constantly struggle with filth finding it difficult to remain clean. The so-called „magnificent" campaign consisted of little white boxes being placed at strategic points all over the city for the collection of waste matter and to serve as shining examples of cleanliness. Printed on the boxes in bright blue letters were the words:

K.C.C. RECEPTACLE FOR DISPOSAL OF WASTE (8).

And underneath in plain but striking red bold capitals the message:

> KEEP YOUR COUNTRY CLEAN
> BY KEEPING YOUR CITY CLEAN (8).

Unfortunately, the shining examples of cleanliness did not take long to be, „[…] covered over thickly with the juice of every imaginable kind of waste matter" (8). Ghana cannot escape from the filth and dirt which covers it despite the strategically positioned little boxes all over the city which are supposed to serve as, „[…] not just containers for waste matter, but as shining examples of cleanliness" (9).

Throughout *Beautyful Ones* Armah uses latrines, toilets, shower-rooms, banisters, teeth, the smell of breath and the white receptacle boxes previously mentioned to convey a filthy, dirty and corrupt Ghana often described by the man as, „rotten". At the railway administration building, the Man's workplace, there is a long staircase with a banister which he must climb sometimes several times a day, and if he and his co-workers needs to visit the bathroom. The man finds the texture of the wooden banister uncomfortable and unclean, when he reaches for the support of the banister he recoils his hand immediately after contact in an instinctive gesture of withdrawal. The man believes the banister absorbs every kind of possible waste matter from the hands of those who use the banister every day. He claims it used to be wooden and it is still possible to see wood between the swellings of other matter although it is, „[…] a dubious piece of deeply aged brown wood" (14).

> Apart from the wood itself there were, of course, people themselves, just so many hands and fingers bringing help to the wood in its course toward putrefaction. Left-hand fingers in their carless journey from a hasty anus sliding all the way up the banister as their owners made the return trip from the lavatory downstairs to the offices above. Right-hand fingers still dripping with the after-piss and the stale sweat from fat crotches. The callused palms of messengers after they had blown their clogged noses reaching for a convenient place to leave the well-rubbed moisture. Afternoon hands not entirely licked clean of palm soup and remnants of *kenkey*. The wood would always win (15).

The people aid the rot just as they — the corrupt ones — aid the rot of their country, Ghana. In this „rot" the man struggles to stay clean. Even when he washes himself he cannot seem to escape the filth and the rot which is apparent when he showers after work. In the shower-room, the man cannot keep his eyes off the bottom of the door because, „[…] it was rotten at the bottom, and the smell of dead wood filled his nostrils and caressed the cavity of his mouth. […] and there was no more point in trying to keep the rot out of himself" (119). The rot and rotten ways translate as corruption in *The Beautyful Ones* an issue which the man grapples with and ponders over:

> …everybody knew the chances of finding a way that was not rotten from the beginning were ridiculously small. Many have found it worthwhile to try the rotten ways, and in truth there was no one living who had the strength to open his mouth to utter blame against them. Many had tried the rotten ways and found them filled with the sweetness of life (170).

The man's relative Koomson — the politician and socialist reformer also referred to as „the party man" — and his wife Estelle certainly live a life filled with sweetness. Estelle's surrender to the man's interpretation of the „rot" is visible when the two dine with the man and Oyo, his wife. Estelle protests against drinking locally manufactured spirits: „Really, the only good drinks are European drinks. These make you ill" (155). Such preferences appear to affect other aspects of the nation's lifestyle. The residential estates of the Senior Service comprise of names outside properties seeking resemblance to double-barreled European equivalents. The outcome is expectantly grotesque:

> In the forest of the white man's names, there were the signs that said almost aloud: here lives a black imitator. MILLS-HAYFORD… PLANGE-BANNERMAN… ATTOH-WHITE… KUNTU-BLANKSON. Others that must have been keeping the white neighbours laughing even harder in their homes. ACROMOND… what Ghanaian name could that have been in the beginning, before its Civil Servant owner rushed to civilize it, giving it something like the sound of a master name (147).

The allure to all things foreign and exotic is referred to as, „the gleam" and plays lovingly on the imported objects of the Koomson's living-room where the light, „[…] glinted off every object in the room" (172). Koomson and his wife certainly enjoy „the gleam" and the man's wife is also attracted to it: „It's nice. It is clean, the life Estella is getting". But the man retorts mockingly, „Some of that kind of cleanliness has more rottenness in it than the slime at the bottom of a garbage dump" (52). The man's contempt for corruption and his insight are brought into his own home the evening of the unfolding coup when Koomson hides at the man's coiled up in a small ball in a darkened bedroom fearing his arrest. Naturally, Koomson is frightened and his nervousness is punctuated by „[…] half-audible rumblings from his belly and full, loud farts from below […]" (190). The man tries to coax Koomson out of the room but finds the experience totally repulsive. Koomsoon proclaims, „They will kill me" (191). At this point the man smells his breath describing it as, „[…] the rich stench of rotten menstrual blood" (191). The man holds his breath until the smell subsides, „[…] in the mixture with the liquid atmosphere of the Party man's farts filling the room" (191-192). And the rumblings continue:

> At the same time Koomson's insides gave a growl longer than usual, an inner fart of personal corrupt thunder which in its fullness sounded as if it had rolled down all the way from the eating throat thundering through the belly and the guts, to end in further silent pollution of the air already thick with flatulent fear (192).

Throughout this time the man's wife, Oyo stands outside close to the door curious to know what is happening but she retreats with a choking sound. The man, also in a state of resignation declares, „his only one thought now: to get out of this room" (192). The man feels like vomiting and wants to get away from the stench so he moves to open a window, „hoping to steal a breath of uncorrupted air" (192). Koomson appeals with a whining noise not to open the window and claims he is hungry so the man exits the room to get Oyo, his wife to prepare some food. Oyo comes close to her husband and whispers in his ear, „How he smells!" and when the food is ready his wife has a realization and looks into

her husband's eyes with gratitude and whispers chokingly, „I am glad you never became like him" (194). For the first time in his married life the man believes that his wife is glad to have him the way he is.

After his food, the noise of soldiers boots „marching to a disciplined rhythm" (194) prompts Koomson to exit the room. Unfortunately, his only means of escape appears to be through a latrine hole. Passing through the shithole by Koomson and the Man provides a symbolic moment in *Beautyful Ones*: the morally corrupt Koomson also wallowing in shit and covering his body with corrupt matter, while the man symbolically corrupts his body, because he had earlier, through his wife, shared Koomson's corrupt wealth when he failed to renounce the boat deal.

> He [the Man] could hear Koomson strain like a man excreting, then there was a long sound as if he were vomiting down there. But the man pushed some more, and in a moment a rush of foul air coming up told him the Party man's head was out […] (198).

As the Man crawls down the latrine his hands encounter small, rolled up balls of earth that feel like bits of soil thrown up by worms. The droppings of cockroaches stick to the Man's elbows and he feels an icy wetness which causes his right hand to slip and then he recalls the vomiting sound Koomson made on his way down.

The overall effect of *The Beautyful Ones Are Not Yet Born* is to fix a sense of a whole nation labouring under a corrosive malaise. This sickness afflicts all levels of society from the humblest office cleaner to the most pampered government minister (Fraser 1980: 20). Armah uses images of decay and corruption exaggeratedly on nearly every page and, never fails to focus on the wetness that accompanies corruption and decay (to everyone's disgust). Hence the preponderant images of ooze, clamminess, slime, lubricity, mucus, urine, are accompanied with their accompanying offensive smells, often made more grotesque with images of retching, farting, vomiting, and bad breathe (Nolim 1992: 110).

Armah's story tells us that the birth of the real „beautiful ones" is somewhere in the future. At the end, regardless of all the ugliness „the man" experiences a distant but potentially beautiful future is presented. The image presenting this future is a painted flower which the man sees on the back of a bus which disappears out of sight as the bus leaves the town:

> The man watched the bus go all the way up the road and then turn and disappear around the town boundary curve. Behind it, the green paint was brightened with an inscription carefully lettered to form an oval shape:
>
> THE BEAUTFUL ONES
> ARE NOT YET BORN
>
> In the center of the oval was a single flower, solitary, unexplainable, and very beautiful (214).

At the same time the man hears a melodiously happy tune as a bird dives low and settles on the roof of a nearby latrine. Before the man can recall the type of bird (probably the chichidodo — the bird which feeds on excrement) his thoughts shift to his family, his work and everyday life and then slowly heads back home.

Conclusion

Armah's *Beautyful Ones* presents Nkrumah's socialist experiment as rotten and leaves the reader with a lingering stench, akin to the smell on the man after crawling through the latrine, after the novel ends. The Man waits for a fresh wind to blow away that stench, the misery and the corruption and for beauty to one day be born and grow. Armah ends The Beautiful Ones Are Not Yet Born on a slight note of optimism. One day there *will* be a better future for post-colonial Ghana, but when and how, we are not sure. Armah's post-colonial Ghana is metaphorical for an Africa which lacks any coherent ideological future, one lost in corruption, consumption and corrosion. The criticism leveled at Armah for not setting the novel overtly in Ghana and for choosing sordid scatological imagery is a decent and correct one mainly because Armah's own criticism of post-colonial Ghana — as depicted in *The Beautyful Ones* — is one which actually deals with Africa's wider malaise, a pan-Africanism which Armah is part and parcel of since he holds a deep concern for the human condition and future of his fellow Africans. The deep human compassion which Armah holds for the African continent is often treated as naive and too idealistic to inspire any real change as Adewale Maja-Pearce states, „Armah is a visionary writer in the strict sense. This much at least must be conceded even if the details of what is effectively promoted as a blue print for a social and political arrangement are far too vague and simplistic to be convincing at any but the most hopeful level" (Adewale 1993: 13).

The Beautiful Ones Are Not Yet Born ends on a tentative optimistic note of hope that one day there will be so-called „Beautiful Ones" who have the capability to direct Ghana and a wider Africa towards a more innovative egalitarian society but before that happens there comes sowing, planting and preparation. In Armah's post-colonial Ghana that society is adjourned, at least for now until the „Beautiful Ones" are born.

Bibliography:

Achebe Chinua (1973), *Africa and Her Writers*, „Massachusetts Review", XIV.

Alibi Idang (1985), *African Writers and the Nobel Prize* in „Daily Times Nigeria", March 16.

Armah Ayi Kwei (1967), *African Socialism*: *Utopian or Scientific*?, „Presence Africaine",

No. 64, (Paris: Presence Africaine).

Armah Ayi Kwei (1968), *The Beautyful Ones Are Not Yet Born,* Heinemann, London.

Armah Ayi Kwei (2009), *The Beautyful Ones Are Not Yet Born*, „New African", Aug 1.

Bodunde Charles A. (1991), *The Writer and His Critics: a Critical Review of Studies on AyiKwei Armah's Fiction* in „Kola" vol 4, no 2, The Black Writer's Guild, Montreal.

Fraser Robert (1980), *The Novels of Ayi Kwei Armah, a Study in Polemical Fiction.* Heinemann, London.

Maja-Pearce Adewale (1993), *Ayi Kwei Armah and the Harbingers of Death* in *Essays on African Writing* edited by Abdulrazak Gurnah, Heinemann, London.

Nkrumah Kwame (1979), *The Autobiography*, Panaf, London.

Nolim Charles E. (1992), *Dialectic as form: Pejorism in the Novels of Armah* in „Approaches to the African Novel", Saros International Publishers, Nigeria.

Ogede Ode (2000), *Bridge Across Generations*: *The Author in the Works*, *Intention and Practice,* in *Ayi Kwei Armah Radical Iconoclast*: *Pitting Imaginary Worlds against the Actual*, Ohio University Press, Athens.

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Наум Л. Лейдерман
Экатеринбург*

Мир как *Мозаичное панно* (о поэтике новеллистического цикла)

The World as a Mosaic (Poetics of the Novelistic Cycle)

Abstract

The article attempts to isolate the methods of world-modeling in the genre which is most affected by the centripetal tendencies — a novelistic cycle. Novelistic cycles in the Russian literature of the twentieth century constitute the article's focus. Among components that acquire essential functions in the formation of this genre, we detect the following: a per-sonified narrator (or a system of narrators); a limited chronotope; the transformation of separate stories' plots into a unified metaplot; a system of leitmotifs; and an associative aura. The article detects a dominant component of this genre in a constant balancing act between the organization of the cycle and organic flexibility of its structure manifesting relative elusiveness of the author's concept of the world. On this foundation, we make conclusions about the role played by novelistic cycles in the history of literature.

novelistic cycles, russian literature, chronotope metaplot, system of leitmotives

* Naum Leiderman (1939-2010)
Ural State Pedagogical University, Institute of Philological Research,
prosp. Kosmonavtov, 26, 620017 Yekaterinburg, Russian Federation

1.

Новеллистический цикл имеет богатую и достойную историю. В истоках этого жанра — *Декамерон* Боккаччо и *Кентерберийские рассказы* Д. Чосера, а в России его классические свершения связаны с именами Пушкина и Гоголя. Появлению циклов предшествует расцвет рассказа и (или) очерка, но в отличие от сборника рассказов, в цикле все входящие в него произведения образуют целостность более высокого порядка, которая несет более ёмкий художественный смысл, не сводимый к сумме смыслов входящих в него рассказов.

Однако, господствующие в цикле способы достижения художественной целостности весьма специфичны. Если конструкции жанра рассказа и повести обладают способностью создавать иллюзию с а м о р а з в и т и я художественной реальности, по внутренним законам того мира, который воссоздан в жанровой модели, то в цикле нет обязательной связи между входящими в него рассказами. Каждый из рассказов представляет собой вполне самодостаточное художественное целое, он может существовать и в одиночку, вне цикла. Не случайно многие циклы „лепятся" постепенно, из отдельных текстов, публиковавшихся в разное время. К примеру, ныне широко известный цикл Виктора Астафьева *Последний поклон* (книга первая) скомпонован из рассказов, печатавшихся в разных изданиях в течение 1957-68 годов.

В цикле ощущение целостности художественного мира чаще всего обеспечивается устойчивостью его „топографического облика Собственно, самым характерным топосом в отечественной литературе был образ деревни.: *Липяги* в одноименном цикле С. Крутилина, в *Оранжевом табуне* Г. Матевосяна — Цмакут („…моё бедное разнесчастное малюсенькое село", так аттестует его один из персонажей) либо другого поселения — уральского рабочего поселка (А. Филиппович *Моя тихая родина*, даже улицы городского микрорайона (Ю. Нагибин *Переулки моего детства*). Порой этот локус пространственно разрастается: например, в цикле Горького *По Руси* он превращается в собирательный образ российской глубинки: „тихий город Мямлин", „Тамбов,…похожий на скучный сон", окраинная „Прядильная улица", -… словом, „Малая Тартария" (очевидная перекличка с Тартаром). Но этот хронотоп остается именно образом п о с е л е

н и я как некоего „сгустка" пространства и времени, являющего собою живую действующую модель повседневного существования человека и относительно устойчивого со-бытия человеческого сообщества.

> Очаг в повседневности, в котором многое из первородного и истинно человеческого вырывается наружу, как, допустим, в отдельных точках земной коры от чрезмерного внутреннего напряжения исторгает время от времени кипящее существо планеты.

Таким видится в книге А. Филипповича *Моя тихая родина* (1979) маленький укромный уральский поселок. И это принципиальный ракурс и семантический объем „топоса", свойственный почти всем циклам.

В цикле хронотоп — один из важнейших носителей концептуальных смыслов. Он может приобретать колоссальную семантическую емкость. Пример тому — *Конармия* (1922-24) Исаака Бабеля[1].

Какова „топография" художественного мира „Конармии"? Новоград-Волынск, Крапивно, Житомир, Брады, Радзивил-лов, Козин, Лешнюв, Белая Церковь, Берестечко, Сокаль, Вербы, Буек, Замостье, Чесники, Хотин — эти города, городки, местечки упоминаются в *Конармии*, здесь разворачивается действие новелл. Это целый „материк", протянувшийся с юга на север — от Хотина, что стоит неподалеку от Северной Буковины, до Житомира, на границе с Полесьем. Это земля, целиком входящая в печально знаменитую „черту оседлости".

Топосы, вводимые Бабелем, несут на себе печать истории разных народов, чьи судьбы связаны с этим краем. Вот украинский „топос":„Мы проехали казачьи курганы и вышку Богдана Хмельницкого. Из-за могильного камня выполз дед с бандурой и детским голосом спел про былую казачью славу" (*Берестечко*). Есть там и польские топосы: замки вельможных князей, костелы в Новограде и Берестечко, и даже шоссе, идущее из Бреста к Варшаве, становится историческим топосом, когда повествователь напоминает, что оно построено „на мужицких костях Николаем Первым" (*Переход через Збруч*).

Топосом же, в котором концентрированно представлен материк „черты оседлости", в *Конармии* выступает образ еврейского местечка. Черты такого образа „рассыпаны" по всему циклу, накапливаясь от новеллы к новелле, они создают целостную и емкую картину своеобразного национального

---

[1] Топосы" бабелевского цикла заслуживают обстоятельного исследования. В частности, интересны и убедительны наблюдения Е.Б. Скороспеловой над тремя образными планами: бытовым, космическим и историческим — в художественном мире „Конармии" (Скороспелова Е.Б. Идейно-левые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. М., изд-во МГУ. 1979. С. 46-28). В качестве вспомогательного источника представляет определенный интерес карта перемещений Бабеля вместе с Первой Конармией, которой американский исследователь Кэрол Эванс снабдила свой комментарий к переводу конармейского дневника писателя (1920. Diary Isaak Babel. –Ed. and withan Introduction and Notes by Carol J .Avins. Translated by H. T. Willetts. — Yale Univ.Press/- New Heaven & London. 1995. P.xiv-xv.)

мира. Бабель последовательно строит топос еврейского местечка. Отдельную миниатюру он специально посвящает описанию старинного еврейского кладбища (*Кладбище в Козине*):

> Кладбище в еврейском местечке. Ассирия и таинственное тление Востока на поросших бурьяном волынских полях.
>
> Обточенные серые камни с трехсотлетними письменами. Грубое тиснение горельефов, высеченных на граните. Изображение рыбы и овцы над мертвой человеческой головой. Изображение раввинов в меховых шапках. Раввины подпоясаны ремнем на узких чреслах. Под безглазыми лицами волнистая каменная линия завитых бород. В стороне, под дубом, размозженным молнией, стоит склеп рабби Азриила, убитого казаками Богдана Хмельницкого. Четыре поколения лежат в этой усыпальнице, нищей, как жилище водоноса, и скрижали, зазеленевшие скрижали, поют о них молитвой бедуина.

В этом образе — моментальный оттиск тысячелетней истории народа, прошедшего путем изгнанничества от Ассирии до полей Волыни и Подольщины и уже не менее трех веков обитающего на этой новой родине.

А в новелле *Берестечко* Бабель дает до предела сжатый этнографический очерк еврейского местечка, начиная с характеристики экономического его уклада („Евреи связывали здесь нитями наживы русского мужика с польским паном, чешского колониста с лодзинской фабрикой") и кончая характеристикой его архитектуры („Традиционное убожество этой архитектуры насчитывает столетия"). А в других новеллах рассыпаны детали типичного местечкового пейзажа: „площадь, застроенная древними синагогами" (*Эскадронный Трунов*); „кривые крыши житомирского гетто", „длинный дом с разбитым фронтоном", „на кирпичных заборах мерцает вещий павлин" (*Рабби*). В этом мирке стоит и лавка-коробочка Гедали, здесь находятся и „каменная и пустая, как морг", комната старого рабби Моталэ Брацлавского, и разоренные халупы еврейской бедноты. Горестное впечатление вызывает этот мир, окованный „чернотой оседлости", мир изгоев, жертв национальной нетерпимости. От него веет одряхлением, запущенностью, бедственностью, какой-то щемящей горестной незащищенностью. Бабелю не надо было объяснять своим читателям что такое „черта оседлости". Одного только упоминания о „рабби Азрииле, убитом казаками Богдана Хмельницкого" (*Кладбище в Козине*), достаточно.

Семантика образа еврейского местечка не замыкается на социологической проблеме трагедии одного народа. Точнее так: изображая безысходную жизнь еврейского местечка, Бабель создал образ огромной обобщающей силы. Этот образ представляет национальный гнет как самую мерзкую, самую оскорбительную, самую смертоносную для человеческой души и для существования народа форму социальной несправедливости. Этот образ вопиет против национальной нетерпимости, где бы она ни была и когда бы она ни проявлялась.

Образом своего еврейского местечка Бабель убедительно объясняет историческую необходимость действительно революционных перемен в России. А этим образом столь же убедительно мотивируется выдвижение в качестве главной цели революции, главного идеала ее — идеи интернационализма.

Локальная „топография" становится, с одной стороны, почвой, из которой прорастают новые рассказы, а с другой — той „рамой", которая не дает мозаике рассыпаться Динамика же цикла, внутренне движение его содержания определяется *принципом дополнительности* — самим процессом лепки из разных рассказов, как из кусочков смальты, цельного мозаичного панно. Благодаря принципу дополнительности мир цикла предстает более сложным, чем в односюжетных жанрах (рассказе или повести), он обретает стереоскопичность, начинает играть разными гранями, подобно друзе хрусталя. Поэтому автор цикла одновременно решает две задачи: с одной стороны, стремится объять взором р а з н о о б р а з и е мира, но очень заботится о том, чтоб это разнообразие не разваливалось в бесформенный конгломерат, чтоб все новеллистические „сколы" слеплялись бы в некое мозаичное панно. Но для этого он разрабатывает целый набор *специальных средств*, которые предназначены мотивировать выбор рассказов и порядок их размещения, а также усиливать крепость жанровой конструкции.

Начать следует с того, что в цикле всегда есть *рассказчик, причем рассказчик п е р с о н и ф и ц и р о в а н н ы й.* Порой это даже целый оркестр рассказчиков. Интересно, что именно оркестровой оганизацией повествовательных голосов характеризуются первые новеллистические циклы, составившие классику жанра. Причем, бросается в глаза тщательная продуманность выбора рассказчиков-оркестрантов. У Боккаччо в *Декамероне*, у Чосера в *Кентерберийских рассказах*, и у Пушкина в *Повестях Белкина* и у Гоголя в *Вечерах на хуторе близ Диканьки* каждый имеет свой характеристический облик. И в соответствии со складом своего характера, интересами, а то и сословной принадлежностью рассказчик выбирает соответствующий сюжет.

И всё же в абсолютном большинстве новеллистических циклов есть один-единственный рассказчик. Самим фактом своего присутствия в каждой новелле он „оцельняет" цикл. Но что очень существенно, в цикле рассказчик — фигура активная. Мера и степень его вовлеченности в „виртуальную" реальность цикла бывает различной: от соучастия в событиях в роли действующего персонажа (как Лютов в бабелевской *Конармии* или Витька Потылицын в *Последнем поклоне* у Астафьева) до роли наблюдателя, заинтересованно сопереживающего событиям — как, например, у Горького в цикле *По Руси*. Кстати, наиболее точно эта функция повествователя охарактеризована именно здесь. Горький называет своего героя–рассказчика „ п р о х о д я щ и м ", вкладывая в это слово особое содержание: „Я намеренно говорю „проходящий", а не „прохожий": мне кажется, что прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий — до некоторой степени лицо деятельное и не только почерпающее впечатления бытия, но и сознательно творящее нечто определённое".

Присутствие рассказчика в художественном мире каждой новеллы, его живая реакция — действием ли, словом ли — на события, становится о р г а н и ч е с к ой мотивировкой применения н е о р г а н и ч е с к и х способов конструирования циклического единства.

Что мы здесь имеем в виду?

Как правило, эпического сюжета в строгом смысле, в новеллистических циклах нет или он едва-едва мерцает. Как у Бабеля в *Конармии* — сюжет захлебнувшегося польского похода и последующего бегства красного воинства. Или как у Горького в цикле *Воспоминания. Из дневника*, где внешне разрозненные очерки и зарисовки „организуются едва заметным хронологическим стержнем, начало которого приходится на первые годы XX века, а завершение — на первые годы после Октябрьского переворота. И логика циклического метасюжета далеко не всегда подчинена хронологии, и даже не всегда организуется причинно-следственными связями. Например, стержнем пронизывающим все четыре новеллы, составляющие *Одесские рассказы* Бабеля, становится „цепочка" карнавально-гротескных перевертываний ветхозаветных еврейских заповедей: человеческую жизнь ставят дешевле ломаного гроша (*Король*), таинство брака превращают в базарный торг (*Как это делалось в Одессе*), сыновье почитание родителей заменяется жестоким избиением отца (*Отец*), легендарная любовь еврейской мамы к своему ребенку вытесняется азартом торговых сделок (*Любка-казак*). Из-под оболочки кажущейся „одесской" веселости вылезает жуткий антимир антиморали. Поэтому он обречен — такова подтекстная логика метасюжета *Одесских рассказов*.

С ослабленностью или даже отсутствием эпического стержня связана принципиальная особенность развертывания изображения в цикле. Эпический сюжет здесь заменяется к о н с т р у и р о в а -н и е м „цепочки" новелл, усиленным различного рода дополнительными „скрепами".

Автор цикла с особым тщанием работает над порядком размещения рассказов. Очень показателен в этом плане опыт Горького. Так, его *Заметки из дневника. Воспоминания* (1924) составлены из тридцати небольших по объему бытовых зарисовок, сценок, лапидарных портретных очерков, диалогов, размышлений автора. Внешне эти заметки кажутся конгломератом никак не упорядоченного материала, сваленного, что называется, „в кучу". Но, оказывается, сам Горький требовал, чтоб каждую „заметку печатали отдельно, придерживаясь моей нумерации страниц и оставляя между каждой пропуски". Следовательно, в этой кажущейся неупорядоченности есть какой-то порядок, а в нем прячется какой-то концептуальный замысел.

Подсказку читателю дает сам Горький в эпилоге к книге, названном *Вместо послесловия*. Он пишет: „Мне хотелось назвать этот сборник: „Книга о русских людях, какими они были" Но я нашел, что это звучало бы слишком громко". Однако, идея-то осталась. Каждый персонаж цикла это одна из ипостасей русского народа, один из носителей национального менталитета. И всем им Горький задает вопрос, из тех, что относят к разряду „последних", можно сказать — самый последний: *Для чего вы живете? Зачем живете?*

Для циклических построений в высшей степени характерна поэтика *архитектоники текста.* Автор цикла буквально высчитывает соположение новелл, стараясь выделить узловую новеллу или гнездо узловых новелл, симметрические связки, особенно тщательно разрабатывая переклички между начальным и финальным рассказом.

Например, у Горького в *Сказках об Италии* узловое место принадлежит четырем сказкам: три из них — о Матерях (IX –XI), четвертая — об Отце (XII). А в цикле *Рассказы 1922-1924 года*, состоящем из девяти новелл осевую линию образуют три рассказа: первый — *Отшельник*, пятый, срединный — *Карамора* и девятый, последний — *Рассказ о необыкновенном*.

Герой первого — Савел Пильщик, это человек в своем плотском естестве, по-детски жизнерадостно обывающий на земле.. Герои следующих рассказов только „играют" в жизнь. Одни буквально — в пошлом актерском лицедействе (*Рассказ о безответной любви*, *Репетиция*). Другие, неспособные к самостоятельному выбору жизненных ориентиров, играют в „чужую жизнь", становясь зеркальным отражением своих кумиров и слепыми исполнителями их повелений (*Рассказ о безответной любви* и *Рассказ о герое*). Третьи получают высшее удовольствие от жестокой игры чужими жизнями (*Карамора*). А завершается цикл *Рассказом о необыкновенном*, где является герой, который кажется антиподом всем предшествующим — это некто Яков Зыков, сам он зауряден до серости, не рядится ни в какие одежды, и всех старается „оголить" низвести до голизны, и свою стратегию упрощения жизни он осуществляет просто — пользуясь революционным беспределом, уничтожая тех, кто неординарен и непокорен. Хотя, если копнуть самого Якова Зыкова, то и он в конце концов играет — играет в гегемона, упиваясь тем, что восседает „в одном из княжеских дворцов на берегу Невы". И фамилия-то у него теперь не Язёв, а Князев. Как же — новый хозяин России!

Горький настоятельно просил от своего литературного секретаря: „Пожалуйста: *Рассказ о необыкновенном* — в конец книги, это совершенно необходимо, книга начинается „Отшельником" и будет кончена убийством отшельника". А в цикле *По Руси* обручем, стягивающим воедино россыпь новелл, становится оппозиция между первым рассказом, где изображен торжественный акт рождения человека, и последним (*Весельчак*) — где совершается жуткий акт убийства человека. В циклах подобные скрепы очень существенны — они не только формально стягивают разрозненные рассказы, но и несут некий обобщающий смысл. Если последовательная „„цепочка" новелл является метасюжетом цикла, то уже вместе со всеми архитектоническими „скрепами", усиливающими прочность целого, она несет колоссальную нагрузку — становится основным носителем концептуальной семантики произведения.

Немаловажным фактором формирования циклического единства является *экспрессивная доминанта,* создающая определенную эмоциональную ауру, которая окружает и пропитывает собою все рассказы, входящие в цикл. Наиболее эффективными способами создания общей эмоциональной атмосферы становятся единые принципы структурирования образов.

Приведу только два примера. Первый — книга Виктора Астафьева *Царь-рыба* (1975), жанр которой автор назвал „повествованием в рассказах". Автор сделал универсальным конструктом образного мира произведения *принцип ассоциаций между человеком и природой* — человека он видит через природу, а природу через человека.

Так, ребенок ассоциируется у Астафьева с зеленым листком, который „прикреплялся к древу жизни коротеньким стерженьком", а смерть старого человека вызывает ассоциацию с тем, как „падают в старом бору перестоялые сосны, с тяжелым хрустом и долгим выдохом". А образ матери и ребенка превращается под пером Астафьева в образ Древа, питающего свой Росток:

> Вздрогнув поначалу от жадно, по-зверушечьи давнувших десен и в ожидании боли, заранее напрягшаяся мать, почувствовала ребристое, горячее нёбо младенца, распускалась всеми ветвями и кореньями своего тела, гнала по ним капли живительного молока, и по раскрытой почке сосца оно переливалось в такой гибкий, живой, родной росточек.

Зато о речке Опарихе автор говорит так: „синенькая жилка, трепещущая на виске земли". А другую, шумную речушку он напрямую сравнивает с человеком: „Пьяный, с разорванной на груди белопенной рубахой — и свободы-то сотня сажен, но он и этакой волюшке рад, заурчав радостно, будто дитёнок, узревший мать, он внаклон катился к Нижней Тунгуске, припадал к ее груди и тут же умиротворенно смолкал". Метафор и сравнений, ярких, неожиданных, щемящих и смешливых, но всегда ведущих к философскому ядру книги, в *Царь-рыбе* очень и очень много. Подобные ассоциации, становясь принципом поэтики, по существу, вскрывают главную, исходную позицию автора. Астафьев напоминает нам, что человек и природа есть единое целое, что все мы — порождение природы, ее часть, и, хотим или не хотим, находимся вместе с законами, изобретенными родом людским, под властью законов куда более могущественных и непреодолимых — законов природы. И поэтому самоё отношение человека и природы Астафьев предлагает рассматривать как отношение родственное, как отношение между матерью и ее детьми. Отсюда и пафос, которым окрашена вся *Царь-рыба*.

Иной вариант эмоциональной ауры представлен в горьковских *Сказках об Италии*. Здесь идет своеобразное крещендо тональности торжественной литургии[2]. В первых „сказках" есть только образные ассоциации со священными

---

[2] Этот подтекст цикла не был понят критикой 1920-х годов, „бандитской эпопеей" назвал его В.Вешнев (Поэзия бандитизма//Молодая гвардия. 1924. № 7.) Не понят он и современными исследователями. Приведу только три относительно свежих высказывания: „По поводу *Одесских рассказов*, эстетизировавших преступную среду, следует заметить, что она являла собой для садистской культуры особенно подходящий предмет изображения" (Смирнов И. П. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: НЛО, 1994. С. 203.)
Спустя 10 лет эту интерпретацию развивает И. Есаулов. В обширной статье „*Одесские рассказы* Исаака Бабеля: логика цикла" (Москва. 2004. № 1) он с академической обстоятельностью доказывает, что „витальная энергия преступления границ" есть главный „закон" бабелевского цикла, и это явление представлено Бабелем в положительном свете, ибо вообще „насилие поэтизируется автором, поскольку совершается в завораживающих его

феноменами: „каждый город — храм, возведенный руками людей, всякая работа — молитва Будущему", старик с „большой апостольской головою" („сказка" III); *Дети бога* — так старый отец величает строителей Симплонского тоннеля („сказка" IV); герои пятой, шестой и седьмой „сказок" и „клянутся именем пречистой девы Марии" и обращаются с молитвой к ней; сакральный колорит есть даже в пейзаже — „в священной тишине восходит солнце" (так начинается сказка" XX)… Начиная же со „сказки" XXI и вплоть до заключительной XXVII „сказки" разворачивается грандиозная литургия: под открытым небом разыгрывается мистерия о рождении Христа, а в „сказке" XXVII сами горожане становятся участниками мистерии о воскресении Христа, и в трех божественных образах узнают своих соседей: „Христос — столяр из улицы Пизакане, Иоанн — часовщик, а мадонна — просто Анита Брагалья, золотошвейка". Эта аура, создаваемая религиозными образами и мотивами, возводит в священный статус труды и дни простых и добрых людей, героям „сказок".

Особо следует подчеркнуть цементирующую роль в цикле с к в о з н ы х мотивов (лейтмотивов). Они не выпирают из общего массива текста, звучат вроде бы под сурдинку, но по мере накопления выступают все отчетливее наружу, становясь аксиологическими символами подспудно прорастающей эстетической концепции всего цикла. Такую роль играют, например, в *Конармии* Бабеля образы земных и вечных святынь и мотив их осквернения.

Вечные земные святыни воплощены у Бабеля в образах народно-поэтического ряда. Это образы сребробородых старцев, носителей вековой мудрости. Это образы измученных матерей, даровавших жизнь своим детям И рядом с ними — образ коня, верного друга казака, и образ песни — эмоционального эквивалента затаенной боли сердца. Для персонажей *Конармии* эти святыни ближе, теплее и дороже всего на свете Нет для дочери никого, кто был лучше ее замученного старого отца (*Переход через Збруч*). Для Сашки Христоса нет никого чище матери, и он умоляет отчима не поганить мать своей дурной болезнью (*Сашка Христос*). А для полковой дамы Сашки в самый разгар боев важнее всего, чтобы ее лошадь была удачно покрыта (*Чесники*)... Но старцев зверски убивают на глазах их дочерей. К „крохотной крестьянке в выпущенной кофте, с чахлыми светлыми и застенчивыми чертами лица", давшей жизнь братьям Курдюковым, летит трагическая весть о гибельном раздоре между отцом и сыновьями

сознание агрессивных формах" (с. 209, 216 и др.).

Но вряд ли более чутки и те современные исследователи *Одесских рассказов*, которые в изощренном анализе „сложной цепочки символических подмен" уходят очень далеко от смысла *Одесских рассказов*. Имею в виду статью М. Ямпольского „Структуры зрения и телесность у Бабеля" (Новое лит. обозрение. 1993, № 4. Рассуждения вроде того, что „худой и грязный локоть", который Цудечкис засовывает в рот Любке-Казак, есть „очевидный мужской эквивалент груди, но также и бесплодного фаллоса" (С. 199) и т.п. — представляются мне этически ущербными по отношению к трагическому содержанию бабелевского цикла. Это примерно то же самое, что глубокомысленно рассуждать о расцветке шкарпеток на ногах близкого родственника, лежащего в гробу.

Попытку докопаться до подлинного смысла *Одесских рассказов* была предпринята мною в статье *Романтика изгоев, или Идеалы наизнанку* („Урал", 2004, №11)

(*Письмо*). „Зачем бабы трудаются?" — вопрошает среди смертей старый ездовой Грищук (*Смерть Долгушова*). Коня, которого выходил комэскадрона Хлебников, своевольно забирает себе комдив Савицкий, и эта несправедливость толкает Хлебникова на выход из партии („История одной лошади"). И только старая песня „Звезда полей над отчим домом и матери моей печальная рука...", старая песня, хранящая память о нетленных человеческих святынях, хоть ненадолго смиряет злобу и останавливает жестокость (*Песня*).

Носителями вечных *духовных* святынь у Бабеля становятся традиционные религиозные образы. Причем наряду с образами из Ветхого завета он вводит образы из Нового завета, с Торой у него соседствует Евангелие, с Иисусом Христом — еврейский средневековый философ Моисей Маймонид.

А как же соотносятся деяния конармейцев с системой вечных человеческих святынь — земных и духовных? Они их цинично попирают... Мотив осквернения святынь образует подводный сквозной сюжет *Конармии* Разрушены вековые устой дома и семьи, этот мотив дается у Бабеля через образы улья и пчел — традиционную символику домовитости и лада: „Мы осквернили ульи. Мы морили их серой и взрывали порохом. Чадившее тряпье издавало зловонье в священных республиках пчел. Умирая, они летали медленно и жужжали чуть слышно..." (*Путь в Броды*). Осквернены ритуальные предметы: „Я нахожу человеческий кал и черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в год -— на пасху" (*Переход через Збруч*), Оскверняются храмы -кульминационным центром метасюжета об осквернении вечных святынь становится рассказ о разграблении храма (*У Святого Валента*). В рассказе *У Святого Валента* разграбление храма конармейцами рисуется как дикое кощунство, как циничное надругательство, достойное самой высшей, „божьей" кары. Не случайно там возникает ситуация, напоминающая библейский сюжет об изгнании Иисусом торгующих из храма: „Громовым голосом звонарь церкви святого Валента предал нас анафеме на чистейшей латыни".

С этого момента и начинается духовный слом похода Конармии. Все последующие новеллы цикла фабульно связаны мотивом воинских неудач, отступления, бегства. В рассказе *Замостье*: „Обозы бежали, ревели и тонули в грязи (...). — Мы проиграли кампанию, — бормочет Волков и всхрапывает. — Да, — говорю я". А завершался цикл рассказом *Сын рабби*, где запечатлено беспорядочное бегство тифозного воинства. Но завершающая роль этого рассказа определяется не столько его местом в фабульном развитий событий, сколько его местом в завершении внутреннего философско-психологического сюжета

цикла. Здесь состоится знаменательный разговор между Лютовым и умирающим „среди стихов, филактерий и портянок" сыном рабби, красноармейцем Ильей Брацлавским... Герой-рассказчик напоминает ему исходную ситуацию:

> – Четыре месяца тому назад, в пятницу вечером, старьевщик Гедали привел меня к вашему отцу, рабби Моталэ, но вы не были тогда в партии, Брацлавский.
> – Я был тогда в партии, — ответил мальчик, царапая грудь и корчась в жару, — но я не мог оставить мою мать...
> – А теперь, Илья?
> – Мать в революции — эпизод, — прошептал он, затихая... — Пришла моя буква, буква Б, и организация услала меня на фронт...

И это решение Ильи Брацлавского, в котором критика 20-х годов видела проявление высочайшей революционной сознательности, на самом деле, в общем контексте всего цикла, в системе его ценностных ориентиров предстает как трагическая, непоправимая ошибка, за которую следует жестокая расплата.

Бесславный финал похода — такова справедливая кара за попрание и осквернение земных и духовных святынь. Именно мотив осквернения святынь несет в себе тот трагический смысл, который многие годы не замечали в *Конармии*. Книга, которую при всех полемических оговорках включали в ряд произведений о победе революции, на самом деле была горестным повествованием о ее моральном поражении.

И однако, даже названных выше архитектонических и экспрессивных „скреп" оказывается недостаточно для разрешения того макроконфликта, который складывается из из мозаики рассказов, входящих в цикл. И тогда повествователь (часто для убедительности нарочито обнажающий свою близость с биографическим автором) берет на себя роль резонера. Как Виктор Астафьев, который в финале *Царь-рыбы* обращается за помощью к вековой мудрости, запечатленной в Священной книге человечества:

> Всему свой час и время всякому делу под небесами:
> Время родиться и время умирать; [...]
>
> Время войне и время миру.

Однако уравновешивающие всё и вся афоризмы Екклезиаста тоже не утешают, и кончается *Царь-рыба* трагическим вопрошанием автора: „Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем? Нет мне ответа". Вот тот случай, когда риторическая завершенность не разрешает волнующую автора тревогу, наоборот, усиливается чувством ее неразрешимости.

* * *

Наблюдения над поэтикой новеллистического цикла дают основания для определения его места и роли в историко-литературном процессе, иначе говоря — для характеристики его как „формы времени".

Художественная завершенность с давних времен воспринималась как самое убедительное доказательство истинности той концепции действительности, которая воплощена в произведении. Еще Аристотель находил в законах жанра взаимозависимость между целостностью и красотой, с одной стороны, и истиною — с другой[1]. Незавершенность „образа мира", зыбкость его внутренних связей, необязательность его частей и т. п. — все это становится отражением „пробелов" в эстетической концепции действительности. Какими причинами — субъективными или объективными — бы ни объяснялся тот или иной „предел" в авторской концепции действительности, он неминуемо отражается в степени насыщенности, емкости, прочности, свободы внутреннего саморазвития художественного мира. Таким образом, именно в том, насколько органична и самодостаточна завершенность индивидуальной жанровой формы произведения, осуществляется внутренний самоконтроль художественной идеи, утверждается ее истинность или обнажаются ее просчеты, ее слабости. „Идея мира" проверяется мерой саморазвития воплощающего ее образа мира.

Каждый жанр, возникающий в ходе литературного развития, в принципе, может быть формой убедительного художественно-завершающего оформления эстетической истины о человеке и мире... Но все же способы завершения в разных жанрах оказывались существенно различными. Можно предполагать, что особенности художественно-завершающего оформления жанрового мирообраза, проявляющиеся прежде всего в соотношении внутреннего саморазвития художественного мира и идущих от воли автора-творца фабульных, экспрессивных и тому подобных внешних способов „закрепления" художественного мира, соответствуют мере объективности, ясности и полноты эстетической концепции мира и человека, воплощаемой при посредстве данной жанровой формы. Чем значительнее дистанция между субъективным знанием о жизни и ее объективными закономерностями, тем больше внешних усилий прилагается для преображения части жизни, изображенной в произведении, в образ мира. *Зазор* компенсируется способами завершения, которые носят, что там ни говорить, имеют „субъективную" природу. Как мы видим, такие субъективные скрепы (конструктивные, экспрессивные, риторические) в жанре цикла несут огромную структурообразующую нагрузку. Все это значит, что особенности художественно-завершающего оформления, присущие циклу, как бы фиксируют определенное отношение между объективной действительностью и ее субъективной „кажимостью" в сознании автора-творца, а именно — „выдают" гипотетичность синтеза, совершаемого в этом жанре.

Да, принцип дополнительности, будучи структурной доминантой цикла, создает перспективу незавершенности мира, задает вектор поиска синтезирующей „всеобщей связи явлений". А это уже взгляд в сторону романа. Однако, в отличие от романа, в цикле сложность мира еще не предстает самоорганизованной. В цикле синтеза добиваются „арифметическим" путем, путем сложения и координации малых форм в расчете на то, что количество перейдет в качество. Иногда переходит. Но в цикле м н о г о г р а н н о с т ь отношений человека с миром здесь еще не стала с и с т е м о й отношений, структура цикла еще не

„запрограммирована" на такое единство. Не случайно в .рамках историко-литературного периода цикл выступает как жанровая форма, представляющая собой начальные опыты художественного синтеза, первые разведывательные попытки нащупать „всеобщую связь явлений"[3].

Когда-то по поводу *Героя нашего времени* Белинский писал: „В нем есть что-то неразгаданное, как бы недоговоренное, как в *Вертере* Гете, и потому есть что-то тяжелое в его впечатлении. Но этот недостаток есть в то же время и достоинство романа г. Лермонтова: таковы бывают все современные общественные вопросы, высказываемые в поэтических произведениях: это вопль страдания, но вопль, который облегчает страдание..." (IV, 267). Вряд ли сказанное справедливо по отношению к роману Лермонтова, но та особенность, которая в большей или меньшей мере свойственна циклическим жанрам, здесь уловлена очень точно: в них всегда есть „что-то неразгаданное, как бы недоговоренное", несмотря на все попытки автора „разгадать" и „договорить".

„Всеобщая связь явлений" не поддается тому несколько простодушному способу ее постижения, на котором строится цикл.

Там же, где системная связь, охватывающая сложную диалектику отношений человека с миром, оформляется в структуре цикла — цикла в собственном смысле уже нет. Он диалектически самоотрицается, трансформируется в роман, где сцепление частей или глав, бывших некогда самостоятельными новеллами, настолько органично и ненарушимо, что о циклизации можно говорить лишь с точки зрения творческой истории произведения, но ни в коем случае не с точки зрения его действительной, функциональной жанровой завершенности. (Сказанное в полной мере относится к *Герою нашего времени* Лермонтова, исследователями доказано органическое и многоаспектное единство этого романа, сложившегося из глав-новелл.)

И это новое, романное, жанровое единство знаменует новую ступень художественного познания. В ходе литературного процесса активизация новеллистических циклов обычно предшествует выходу романа. Циклы подготавливают роман и структурно, и содержательно.

---

[3] Специальному анализу этого образного пласта посвящена статья венгерского литературоведа Жужанны Хетени „Библейские Мотивы в „Конармии" Бабеля (Studia Slavica. Hung. 27, 1981).

библиография:

Скороспелова Екатерина (1979), *Идейно-левые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов*. Изд-во МГУ, Москва.

Babel Isaak, (1995) 1920. *Diary*, ed. and with an Introduction and Notes C. J. Avins, trans. by H.T. Willetts, Yale Univ.Press, New Heaven & London.

Горький Максим (1955), *Собрание сочинений в 30 томах*, t. 29, Письма, телеграммы, надписи. 1907-1926, Художественная литература, Москва.

Вешнев Владимир (1924), *Поэзия бандитизма*, „Молодая гвардия", nr 7.

Смирнов Игорь (1994), *Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, НЛО, Москва.

Есаулов Иван (2004), *Одесские рассказы" Исаака Бабеля: логика цикла*, „Москва", nr 1.

Ямпольский Михаил (1993), *Структуры зрения и телесность у Бабеля*, „Новое литературное обозрение", nr 4.

Лейдерман Наум (2004), *Романтика изгоев, или Идеалы наизнанку* „Урал", nr 11.

Горький Максим (1973), *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25-ти томах*, t. 17, Наука, Москва.

Пшеничнюк Татьяна (1985), *Структурно-организующая роль мотивов в рассказах М.Горького 1922-24 годов*, In *Поэтика русской советской прозы*: Межвузовский *научный сборник*, ed. В. С. Синенко, Башкирский государственный университет имени 40-летия Октября, Уфа.

Лейдерман Наум, Сапир Ася (2005), *Горький в школе: новое прочтение*. ВАКО, Москва.

Хетени Жужанна (1981), *Библейские Мотивы в „Конармии" Бабеля*, „Studia Slavica" Hung., nr 27.

Бабель Исаак (1926), *Конармия, Гослитиздат*, Москва-Ленинград.

Полонский Вячеслав (1988), *О литературе*, Советский писатель, Москва.

Аристотель (1978), *Поэтика*, trans. М .Л. Гаспаров, In М. Л. Гаспаров., Т. А. Миллер, *Аристотель и античная литература*. Наука, Москва.

Пономарева Елена (2006), *Стратегия художественного синтеза в новеллистике 1920-х годов*, Библиотека Миллера, Челябинск.

Аристотель (1978), *Поэтика*, trans. М. Л. Гаспаров, In М. Л. Гаспаров., Т. А. Миллер, *Аристотель и античная литература*. Наука, Москва.

Бабель Исаак (1926), *Конармия*, Гослитиздат, Москва-Ленинград.

Babel Isaak, (1995) 1920. *Diary*, ed. and with an Introduction and Notes C. J. Avins, trans. by H. T. Willetts, Yale Univ. Press, New Heaven & London.

Горький Максим (1955), *Собрание сочинений в 30 томах*, t. 29, Письма, телеграммы, надписи. 1907-1926, Художественная литература, Москва.

Горький Максим (1973), *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25-ти томах*, t. 17, Наука, Москва.

Хетени Жужанна (1981), *Библейские Мотивы в „Конармии" Бабеля*, „Studia Slavica" Hung., nr 27.

Ямпольский Михаил (1993), *Структуры зрения и телесность у Бабеля*, „Новое литературное обозрение", nr 4.

Есаулов Иван (2004), *„Одесские рассказы" Исаака Бабеля: логика цикла*, „Москва", nr 1.

Лейдерман Наум (2004), *Романтика изгоев, или Идеалы наизнанку* „Урал", nr 11.

Лейдерман Наум, Сапир Ася (2005), *Горький в школе: новое прочтение*. ВАКО, Москва.

Полонский Вячеслав (1988), *О литературе*, Советский писатель, Москва.

Пономарева Елена (2006), *Стратегия художественного синтеза в новеллистике 1920-х годов*, Библиотека Миллера, Челябинск.

Пшеничнюк Татьяна (1985), *Структурно-организующая роль мотивов в рассказах М.Горького 1922-24 годов*, In *Поэтика русской советской прозы*: *Межвузовский научный сборник*, ed. В. С. Синенко, Башкирский государственный университет имени 40-летия Октября, Уфа.

Скороспелова Екатерина (1979), *Идейно-левые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов*. Изд-во МГУ, Москва.

Смирнов Игорь (1994), *Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, НЛО, Москва.

Вешнев Владимир (1924), *Поэзия бандитизм*а, „Молодая гвардия", nr 7.

Recenzje
Books Reviews

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Cristina Caracchini, *Cognizione e discorso poetico*: *a dialogo con Dante, Pessoa, Guillén, Caproni, e Ashbery*, Volume 26 of „Il Confronto", Cadmo Editore, 2009, pp. 293

The book *Cognizione e discorso poetico: a dialogo con Dante, Pessoa, Guillén, Caproni, e Ashbery* by Dr. Cristina Caracchini offers a careful analysis, rigorously and thoroughly documenting the problem of meaning and understanding in poetry as seen as a producer of meaning. The author covers the different ways of learning poetry by offering a vision of poetry as a complex organism that incorporates both the critic and the reader, language and the environment, the interpretation and the discovery of meaning, and making all this converge towards the production of knowledge.

The author Cristina Caracchini begins her dialogue with Dante, then continues with famous poets of different nationalities of the Twentieth century: from Caproni to Pessoa, and from Guillén to Ashbery. The fundamental units of the different poems that are analyzed by the author, as she herself says, are established by a particular aspect of the question concerning the possibility of understanding and express the relationship of man with his own world. In the Cristina Caracchini's comparative analysis, two branches converge: one that develops the problem of „how to know the poem", an approach that tries to detect what are the strategies put in place by a given poetic text and in what way it induces a reader to develop a given relational behaviour in his interaction with the text itself; another that develops the problem of „what the poetry knows" and in this case, we are presented with a range of modality according to which knowledge is thematized in various works of poetry.

The author also reveals two main configurations that come into being and give substance to the cognitive potential of the discourse: in the first the reader takes possession of the poem as an object that can be moulded, and the second is an activity of a hermeneutic consciousness that develops its own relationship with each poem. Caracchini, in addition to concentrating on the path that leads to cognition, also wonders about the relationship between aesthetics and ethics, and about how and why poetry as

a manifestation of art brings its own contribution to life by exploring the interaction of poetic work with the universe of knowledge of its reader, and by highlighting the ethical value of art operations.

The first chapter is dedicated to the *Divine Comedy* and the long path of knowledge. Knowledge in the poetry of Dante certainly plays a predominant role. The poetry of Dante captures and leads the reader to know, not only by openly teaching a doctrinal matter, but also by aiming at expanding the boundaries of what can be said, enabling one to almost touch the ineffable. The *Divine Comedy* is a work of art which serves as a base for subsequent literary works, and continues to be a source of the cultural and ethical development up to the present time.

The second chapter analyzes the work by Giorgio Caproni entitled „Poetry as Music. With Giorgio Caproni in Search for Meaning". Dr. Cristina Caracchini chooses to follow the analysis of Dante's poem by that of Caproni's because it shows an important contrast. Poetry is the space in which is stated and performed the vain struggle in for penetrating "the wall of the earth", i. e. to know the essence of life and understand the logic of worldly events. In his poetry we become aware of the inevitable failure and accumulate questions about the mission of a poet who „cries for help", who has no certainties to be shared, and seems not to „believe" anymore in the capacity to transmit truth by the written word. Caproni's poetry mirrors also formally this lack of Aristotelian logic by juxtaposing contradictory statements (as in the case of Il fagiano, part of the collection Il franco cacciatore) and offering to the readers metaphors that are impossible to interpret univocally (as for example „la bestia", in Il conte di Kevenhuller). Caracchini proposes to renounce the quest for the specific sense of each metaphor, replacing it with the appreciation of their internal articulations and of the alternative logics that seem to regulate this poetic world.

Caracchini then opens the third chapter with an analysis of the Portuguese poet Fernando Pessoa. The study opens up with a discussion of the canonic characteristics of enunciator and enunciation in the context of poetic genre (and particularly the attributes of singularity and sincerity), to focus then on the specific case of Pessoa. The analysis highlights the growing number of proposals for cognitive modes, which are the foundation of distinct ways of being in the world embodied by its heteronyms. Establishing an interesting parallel with Eliot's The Three Voices of Poetry, Caracchini asks what kind of knowledge the reader receives from the plurality of visions, and questions the possibility for the reader to entertain a trusting relationship with such a multifaceted author.

Then comes the fourth chapter devoted to the analysis of the poetry of American poet Ashbery entitled: „The reader left adrift (with guide): John Ashbery and the uncertain meaning". Ashbery, set aside the preoccupation to get to know the essence beyond „the wall of the earth", accepts the confrontation with the world as object of our perceptions whose events, aspects, relationships he reproduces as „raw", and apparently without any reorganizing intervention. Caracchini shifts the focus of her analysis entirely to the reader, a reader disoriented by the apparent lack of consequence and of meaning of many of the texts. Caracchini examines the hypothesis of a change in the interpretive perspective, renouncing to search for enlightening statements in the text. She concentrates instead on describing the modalities according to which the reading process is carried on, thus creating the meaning that is allowed but not provided by the texts. She proposes,

in so doing, a description of the approach that enables these poems to be enjoyed along with the reasons that lead to their reading, and the cognitive effect that arises from the interpretation.

The last chapter is devoted to an examination of the cognitive foundations of the poetry of the Spanish poet Jorge Guillén. The analyses closes the circle opened by Dante and focuses back to the poet and to the positive categories according to which his literary work is organized. The words are by the poet to understand human condition, to create and comprehend everyday reality, but they are also to transform it and create that which in narratology is called „small world". Guillén's small world is an idealized one, geometrical, luminous, shaped in the form of a garden, made for man and understandable by him. The reader recognizes that even in these poems, as in Ashbery's, the interest in acquiring knowledge of the world through poetic means, of which the word is the primary instrument, leaves aside the question being debated in the last of things, which remains an enigma and as such is accepted, without being made problematic. Caracchini stresses the value of the historic word seeking its inclusion in a cultural context, stating in its own meaning and reacting to social stress. The poem is intended as the native language of humanity, whose word is linked to the social contest. Knowledge is rooted in a worldview and is articulated only in writing.

In *Cognizione e discorso poetico: a dialogo con Dante, Pessoa, Guillén, Caproni, e Ashbery*, the author Dr. Caracchini discusses with great skill the cognitive elements that arise from a deep reading the poetry of the five poets through a living dialogue with them. The dialogue is an opening towards one another. It is the way to understand each other and therefore ourselves, and is the straight path that leads to knowledge. The „other" is, in this case, the poetic text and the knowledge encompasses both the „object" and the subject.

Cristina Caracchini in the course of her analysis of the *Cognizione e discorso poetico: a dialogo con Dante, Pessoa, Guillén, Caproni, e Ashbery*, has skilfully succeeded in expressing with depth and genius the overall complexity of the poetic knowledge. Her analysis brings a valuable and compelling addition to the field and will surely stimulate other scholars.

Paola Basile

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

The Waste Land by Touch Press

W czerwcu 2011 na rynku pojawiła się aplikacja *The Waste Land*, będąca owocem współpracy znanego brytyjskiego wydawnictwa Faber i firmy Touch Press, specjalizującej się w publikacjach elektronicznych. Dystrybuowana przez Apple i dostępna w iTunes aplikacja jest rozbudowanym elektronicznym wydaniem *Ziemi jałowej* T. S. Eliota, nazywanej często „największym poematem dwudziestego wieku". *The Waste Land by Touch Press* zawiera — oprócz, oczywiście, samego tekstu utworu — faksymilia manuskryptów i przypisy. Dopełnienie strony tekstualnej stanowi warstwa audiowizualna aplikacji. Składają się na nią nagrania poematu czytanego przez samego autora oraz przez słynnego brytyjskiego poetę Teda Hughesa i kilku znanych aktorów, a także filmy wideo, na których postaci ze świata kultury mówią o Eliocie i jego twórczości, a znakomita aktorka dramatyczna Fiona Shaw recytuje *Ziemię jałową*. Całość uzupełnia galeria zdjęć i ilustracji związanych tematycznie z Eliotem i jego *opus magnum* oraz porady dla użytkowników korzystających z aplikacji na iPadzie.

W komentarzach prasowych twórcy aplikacji szczegółowo uzasadniali zarówno wybór utworu, jak i samą koncepcję cyfrowego wydania. Podkreślali, że chodziło im o tekst „ikoniczny" i że *Ziemia jałowa* od początku była oczywistym kandydatem. Nie kryli, że celem było przybliżenie trudnego i hermetycznego w powszechnej opinii poematu Eliota jak najszerszej grupie odbiorców, a nie tylko wielbicielom poezji. Zarazem jednak twórcy aplikacji starali się, by nie została przekroczona cienka granica pomiędzy przystępnością a symplifikacją. Cytując Paula Keegana, szefa działu poezji w wydawnictwie Faber, w którym skądinąd Eliot przepracował czterdzieści lat jako redaktor, ważne było, by „wiersz przetrwał w całej swej dziwności". Jednym z założeń projektu było też oczywiście to, co Keegan określił jako wypracowanie „nowej formy kohabitacji", czyli mariażu poezji i technologii, w którym jednak ta druga nie przytłoczyłaby tej pierwszej. Interesujący rezultat wynika, zdaniem autorów elektronicznego wydania, z nieprzewidywalności samego przedsięwzięcia.

Czy zatem *The Waste Land by Touch Press* spełnia pokładane w niej oczekiwania? Gdyby kierować się wskaźnikami czysto ekonomicznymi, zdecydowanie tak. Koszty realizacji projektu zwróciły się w ciągu pierwszych sześciu tygodni od pojawienia się

aplikacji na rynku, zamiast przewidywanego roku, a obie firmy planują już elektroniczne wydania kolejnych kanonicznych pozycji, z których pierwszą będzie prawdopodobnie *Ulisses* Joyce'a, pochodzący z tego samego, co *Ziemia jałowa* i uznawanego za *annus mirabilis* literatury anglojęzycznej 1922 roku. Z merytorycznego punktu widzenia ocena nowatorskiego projektu Fabera i Touch Press jest nieco bardziej skomplikowana, choć propozycji tej nie sposób nie uznać za interesującą.

Najbardziej oczywistą cechą aplikacji opartej na poemacie Eliota wydaje się być jej multimedialność. W swych wypowiedziach autorzy projektu podkreślali jego interdyscyplinarny charakter. *The Waste Land by Touch Press* powstała przecież na intersekcji różnych dziedzin życia, upodobniając wydawcę do producenta filmowego czy telewizyjnego, który musi skoordynować tekst, obraz, dźwięk i inscenizację, i korzystać z osiągnięć tak różnych dziedzin jak edytorstwo, literaturoznawstwo i nowoczesne technologie. Poemat Eliota wpisuje się w te multimedialne, interdyscyplinarne ramy wręcz idealnie, ponieważ jest poematem *par excellence* heterogenicznym. W gęstą tkankę *Ziemi jałowej*, charakteryzującej się bogactwem obrazów i symboli, lecz także wielogłosowością, wplecione są niezliczone aluzje, odniesienia, cytaty i zapożyczenia. Erudycja Eliota pozwoliła mu swobodnie poruszać się pomiędzy epokami, kulturami i językami. Tym, co fascynuje w poemacie, czyniąc go wyzwaniem nie tylko dla zwykłego czytelnika, lecz również dla profesjonalnego egzegety literatury, są jego rozmaite wymiary: intertekstualny, polifoniczny, poliglotyczny. W tym kontekście aplikacja wydaje się idealną dwudziestopierwszowieczną odpowiedzią na to, czym dla literatury poprzedniego stulecia była *Ziemia jałowa*.

Nieprzypadkowo w galerii obrazów dotyczących Eliota użytkownicy aplikacji mogą znaleźć zdjęcie radia z dwudziestolecia międzywojennego z adnotacją, że urządzenie to fascynowało poetę i że można pokusić się o analogie pomiędzy stylem jego najsłynniejszego utworu a procesem regulowania odbiornika. Zmieniając częstotliwości radiowe jesteśmy przecież zalewani przez kakofonię głosów, fragmenty rozmów i utworów muzycznych, przez patchwork różnych języków. Wybitny brytyjski poeta, literaturoznawca i eliotolog Craig Raine przypomina w swym komentarzu, że Eliot chciał początkowo zatytułować poemat cytatem „He do the police in different voices", pochodzącym z ostatniej powieści Dickensa *Nasz wspólny przyjaciel*, w której jeden z bohaterów modulował głos w zależności od tego, czyją wypowiedź czytał na głos podczas lektury gazety. Raine zwraca też uwagę na to, że różne stacje radiowe to nie tylko „different voices", różne głosy, lecz także różne punkty na kuli ziemskiej, których nazwy zaznaczano na starych odbiornikach. Spostrzeżenie to przywodzi oczywiście na myśl kosmopolityzm *Ziemi jałowej* i amalgamat miast świata, które Eliot przywołuje jednym tchem w ostatniej części poematu: „Jeruzalem Ateny Aleksandria/Wiedeń Londyn". Miasta te zlewają się w wyobraźni poety w jedno „Nierzeczywiste" miasto. *Ziemia jałowa* zapowiada zatem zjawiska, których zalążki Eliot obserwował w świecie mu współczesnym, a które z czasem — w dużym stopniu dzięki rozwojowi nowoczesnych technologii — uległy amplifikacji, stając się podstawowymi wyznacznikami kultury, w jakiej dziś żyjemy. Rzeczywistość dwudziestego pierwszego wieku charakteryzuje chaos głosów napierających na nas ze wszystkich stron, skrócenie odległości między różnymi lokalizacjami geograficznymi — jednocześni bliskimi i, jak u Eliota, nierealnymi (kanadyjski medioznawca Marshall

McLuhan mówił o „globalnej wiosce" zrodzonej z „nowej elektronicznej współzależności"). Nowoczesność to także fragmentaryczność, będąca przecież kluczową cechą kolażowego, bazującego na jukstapozycjach poematu Eliota, którego najsłynniejsze zapewne zdanie brzmi: „Te fragmenty oparłem o moje ruiny".

Cechy kultury, którą *Ziemia jałowa* antycypuje z niemal stuletnim wyprzedzeniem, zostają uwypuklone przez sam charakter aplikacji i możliwości, jakie oferuje ona użytkownikowi. Operując jednocześnie słowem pisanym i mówionym, obrazem fotograficznym i filmowym, *The Waste Land by Touch Press* oddaje nowoczesne technologie do dyspozycji kogoś, kto jest już nie tylko czytelnikiem, lecz również widzem, słuchaczem, a nawet — dzięki umożliwiającym nawigację funkcjom iPada i zainstalowanego na nim programu — interaktywnym uczestnikiem zjawiska, jakim jest *Ziemia jałowa*. Już lektura poematu w standardowej książkowej formie wymaga od czytelnika tego, co Craig Raine nazywa „poskładaniem kawałków w całość". Jeśli, jak chcą redaktorzy z Fabera, tworzenie aplikacji czyni z wydawcy producenta, podobnie ma się rzecz z jej odbiorcą, który staje się niejako reżyserem własnego słuchowiska i widowiska. Tak więc, słuchając poematu można przenosić się pomiędzy poszczególnymi lektorami tak, by jeden fragment czy wręcz pojedynczą linijkę czytał sam Eliot, a inne Alec Guinness. Gdy „przerzucamy się" ze słuchania poematu na „oglądanie" go w zachwycającej interpretacji Fiony Shaw, filmu wideo z udziałem aktorki nie widzimy od samego początku, lecz od tego momentu, w którym przerwaliśmy słuchanie, choć oczywiście możemy do początku wrócić. Możemy też przenosić się pomiędzy tekstem wiersza — „drukowanym", czytanym, deklamowanym — a manuskryptem lub śledzić tekst podczas słuchania i obserwować, jak „bieżąca" linijka zabarwia się na niebiesko niczym zaznaczona elektronicznym markerem. Operowanie samym tabletem — wertykalne lub horyzontalne — pozwala nam decydować, czy chcemy, by na ekranie pojawił się tylko tekst poematu czy również przypisy i komentarze. Wszystko to współgra, a nawet pogłębia wrażenia, jakich dostarcza sama *Ziemia jałowa*, z jej synkretyzmem, symultanicznością, mnogością rejestrów i środków wyrazu oraz kinematograficznym charakterem.

Jeden z komentatorów zaproszonych do udziału w tworzeniu aplikacji, irlandzki poeta-noblista Seamus Heaney podkreśla, że do sedna poezji Eliota trudno dotrzeć nie posiłkując się źródłami krytycznoliterackimi. Z tego samego — bezdyskusyjnie słusznego — założenia wyszli redaktorzy z wydawnictwa Faber, wyposażając elektroniczne wydanie *Ziemi jałowej* w przypisy pojawiające się na marginesie tekstu poematu. Nie jest to oczywiście pomysł nowy, bo zrobił to już sam Eliot, czym wzbudził zresztą sceptycyzm pierwszych recenzentów utworu. „Papierowe" wydania *Ziemi jałowej* są zazwyczaj opatrzone dodatkowymi, nie-autorskimi objaśnieniami. Przypisy zawarte w aplikacji są jednak wyjątkowo obszerne i szczegółowe. Nie sprowadzają się jedynie do podstawowych wyjaśnień i informacji o źródłach, z których czerpał Eliot, znany ze stwierdzenia: „Niedojrzali poeci naśladują, dojrzali poeci kradną". Na tę literaturoznawczą nić Ariadny składają się — oprócz danych biograficznych i cytatów z korespondencji poety — także wypisy z kanonu literatury eliotologicznej, na przykład z monografii F. O. Matthiessena, odsyłacze do innych części poematu, a także — co niezwykle istotne — rozważania dotyczące potencjalnych ukrytych znaczeń, aluzji i asocjacji oraz elementy analizy ikonograficznej i leksykalnej. W takim kształcie przypisy są właściwie próbą

egzegezy poematu, która ma charakter otwarty, ponieważ jej autorzy przyznają, że wiele pytań dotyczących *Ziemi jałowej* pozostaje nadal, dziewięćdziesiąt lat po jej publikacji, bez odpowiedzi.

Podobną funkcję jak przypisy, choć w bardziej bezpośredniej i przystępnej formie, pełnią wypowiedzi intelektualistów i artystów na temat poematu i jego autora. Chociaż użyte w tej części aplikacji sformułowanie „interesujący ludzie" wydaje się brzmieć niezbyt profesjonalnie, po obejrzeniu czegoś, co jest właściwie minifilmem dokumentalnym o recepcji Eliota, dochodzi się do wniosku, że jest ono trafne. Komentarze poetów, wydawców, aktorki, pisarki i muzyka rockowego doskonale układają się w bogatą opowieść o znaczeniach i znaczeniu poematu, dostarczając jednocześnie świeżych i bardzo trafnych spostrzeżeń. Obserwacje te są świadectwem uderzającej aktualności i wielostronności poezji Eliota, o którym Richard Shusterman powiedział kiedyś, że jest nie tylko modernistą, lecz również postmodernistą. Komentarze te przypominają, że krajobraz *Ziemi jałowej* naznaczony jest piętnem kryzysu, rozpaczy i zagubienia; że u progu dwudziestego wieku Eliot zadaje pytania o sens miłości, relacji międzyludzkich i religii, które będą padały przez resztę stulecia; że anglo-amerykański poeta ukazuje rzeczywistość miasta, habitatu współczesnego człowieka i mikrokosmosu współczesnego świata, chorego, szalonego, grawitującego w kierunku apokalipsy; że poemat Eliota jest fantastyczną mieszanką banału i wielkości, wulgarności i wzniosłości; że polifonia i intertekstualność, wiążące się z wyznawaną przez Eliota zasadą poetyckiej depersonalizacji, nadają *Ziemi jałowej* wymiar uniwersalny; że, by posłużyć się obrazowym sformułowaniem Fiony Shaw, Eliot „przejechał grabiami dwudziesty wiek i ułożył liście w stos"; że, wreszcie, *Ziemia jałowa* jest jednym z tych tekstów, które na stałe weszły do literackiego i świadomościowego krwiobiegu ludzkości i do których twórcy następnych dekad muszą się odnieść.

Obok tych „kanonicznych" stwierdzeń pojawiają się też inne, zaskakujące, pozwalające ujrzeć poemat i aplikację w nieco innym świetle. W duchu feministycznego podejścia do literatury Paul Keegan zwraca uwagę na rolę Vivien Eliot, pierwszej żony poety, w tworzeniu *Ziemi jałowej*, o której zwykło się mówić jako o poetyckim owocu współpracy Eliota z redagującym poemat Ezrą Poundem. Craig Raine dostrzega analogię pomiędzy *Ziemią jałową* a twórczością Zbigniewa Herberta. Rockman Frank Turner pokazuje wytatuowany na nadgarstku fragment motta poematu i widzi w Bobie Dylanie folkowego Eliota, wpisując się tym samym w widoczną w *Ziemi jałowej* tendencję do łączenia kultury wysokiej i niskiej. Eliotolog i wydawca Jim McCue pokazuje okładkę jednego z pierwszych wydań poematu, jakby świadom tego, że wypowiada się na potrzeby publikacji cyfrowej, a nie drukowanej. Pisarka Jeanette Winterson mówi o tym, że Eliot przewidział charakter nowoczesnego społeczeństwa, ubogiego duchowo i emocjonalnie, a jednocześnie materialistycznego i oddanego pogoni za gadżetami, choć nie dodaje, że przecież aplikacje i tablety do takich właśnie gadżetów należą.

Jakie zarzuty można sformułować pod adresem twórców elektronicznego wydania *Ziemi jałowej*? Można wyrazić żal, że zdjęcia i obrazy składające się na galerię ilustracji nie są bardziej liczne. Można też argumentować, że ich wybór wydaje się nieco przypadkowy, bo skoro uwzględniono obraz Lawrence'a Almy-Tademy przedstawiający Antoniusza i Kleopatrę i portret Dantego pędzla Domenico di Michelino, można też było

pokusić się o reprodukcje innych malowideł mogących ilustrować poemat i podobizny symbolistów francuskich, którzy wywarli na Eliota ogromny wpływ i z których poezji zapożyczone zostały niektóre wersy *Ziemi jałowej*. Można dziwić się, że nikt nie pomyślał o tym, by muzycznie zilustrować najsłynniejsze dzieło autora eseju *Muzyka poezji*, sprawiając na przykład, że aria z *Tristana i Izoldy* Wagnera rozbrzmiewa w momencie, gdy natrafiamy na cytat z niej w pierwszej części poematu. Można wreszcie żałować, że twórcy aplikacji nie pokusili się o bardziej ambitne inscenizacje niektórych choćby fragmentów poematu, a jego aktorskie czytania są naprawdę czytaniami, a nie recytacją. Z drugiej jednak strony nie można wymagać od aplikacji, by była równie wszechstronna jak poemat, którego dotyczy. Choć nie jestem pewna, czy stwierdzenia o innowacyjnym charakterze *The Waste Land by Touch Press* nie są pewną przesadą, nie ulega wątpliwości, że aplikacja jest kolejnym dodatkiem do bogatego już zbioru materiałów eliotologicznych. Jest publikacją inspirującą i wartą uwagi z punktu widzenia zawodowego literaturoznawcy, studenta filologii angielskiej, a nawet laika. Może stanowić wartościową pomoc naukową, zasługującą na polecenie wszystkim, którzy prowadzą zajęcia akademickie poświęcone Eliotowi czy też, szerzej, poezji modernistycznej. W ciekawy sposób wpisuje się zarówno w dyskusję o *Ziemi jałowej* i jej autorze, jak i we współczesny kontekst, w którym z aplikacji tej korzystamy, tworząc zarazem pomost pomiędzy jednym a drugim.

Alicja Piechucka

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Magdalena Zawisławska, *Metafora w języku nauki. Na przykładzie nauk przyrodniczych*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, ss. 253

Jakkolwiek nie brakuje prac poświęconych metaforze, to jednak większość z nich — jak zauważyła we *Wstępie* autorka niniejszej monografii — to opracowania aspektowe, omawiające wybrane zagadnienia, zwykle konkretne typy metafor bądź ich funkcje. Próba całościowego ujęcia zjawiska, podjęta przez warszawską badaczkę, ma wypełnić tę istotną lukę. Nie oznacza to oczywiście, że w rozprawie poruszono wszystkie problemy i teorie narosłe w ciągu wieków wokół pojęcia metafory. Istotne *novum* pracy stanowić ma, jak założyła autorka, propozycja diachronicznej analizy wybranej metafory (w jednym z rozdziałów prześledziła ewolucję konceptualizacji mózgu na przestrzeni wieków). Zaznaczyła, że jest to niezwykle rzadki sposób ujmowania metafor, niespotykany w ogóle w polskich opracowaniach (wspomina jedynie o incydentalnych próbach stosowanie tego rodzaju analiz w pracach anglojęzycznych). Badaczka postawiła sobie ponadto za cel wykorzystanie interesującej, a wciąż stosunkowo słabo znanej teorii integracji pojęciowej (teorii amalgamatów) Gillesa Fauconniera oraz Marka Turnera.

W rozdziale pierwszym Zawisławska przywołuje najważniejsze teorie metafory, począwszy od najstarszej — Arystotelesa — (w nauce znanej jako teoria porównaniowa bądź teoria substytucji i porównania) stanowiącej punkt odniesienia oraz źródło inspiracji dla badaczy kolejnych epok. W teorii Stagiryty metafora zredukowana została do technicznej operacji substytucji znaczeń; opisana jako odstępstwo od zwykłego użycia języka. Do ważnych punktów teorii Arystotelesa Zawisławska zalicza dostrzeżenie przez filozofa obecności metafory w języku potocznym oraz zaakcentowanie jej funkcji poznawczej. Następnie autorka przywołuje teorię interakcji Maxa Blacka i Ivora Richardsa z lat trzydziestych XX wieku, w której, co istotne, po raz pierwszy odstąpiono od postrzegania metafory jako „dewiacji" językowej. Za słaby punkt tego ujęcia Zawisławska uznaje niedostateczne zdefiniowanie kluczowego w tym kontekście pojęcia interakcji. W dalszej kolejności omawia teorię pragmatyczną (reinterpretacji) Johna Searle'a proponującą, między innymi, dość

skomplikowaną procedurę dekodowania metafory. Następnie przywołuje ujęcia metafory jako predykacji (występujące np. w pracach Anny Wierzbickiej czy Teresy Dobrzyńskiej) oraz operacji kategoryzującej (rozwijane w pracach Sama Glucksberga oraz Boaza Keysara). Najwięcej miejsca poświęca omówieniu dwóch kognitywnych teorii metafory. Pierwsza z nich (z 1988 roku) to doskonale znana teoria metafor pojęciowych George'a Lakoffa i Marka Johnsona, przedstawiona w książce *Metafory w naszym życiu (Metaphors we live by)*. Jej przełomowość wiązała się między innymi z postawieniem metafory w centrum badań językoznawczych oraz zaakcentowaniem jej roli w organizowaniu procesu pojmowania. Rozumienie metafory staje się możliwe — w myśl powyższej teorii — dzięki powiązaniu domen źródłowej oraz docelowej, a więc tego, co bardziej abstrakcyjne, trudniejsze do zrozumienia z tym, co znane lepiej, bliższe odbiorcy itd. Autorka krytykuje jednak jednokierunkowość „rzutowania" metaforycznego, mającego, wedle autorów, zawsze ściśle określony przebieg — od domeny źródłowej do docelowej. Ostatnia z omówionych przez nią teorii (Fouconniera oraz Turnera) — jakkolwiek niepozbawiona również słabych punktów — w mniemaniu autorki najlepiej służy opisywaniu badanych przez nią wielopłaszczyznowych zjawisk. Amalgamat (centralne pojęcie tej teorii), mówiąc w uproszczeniu, stanowi wynik scalenia pewnych elementów pochodzących z co najmniej dwóch przestrzeni wyjściowych. Istotne jest jednak to, że nowo powstałe „zjawisko" odznacza się własną logiką i właściwościami (do wspomnianych przestrzeni jest niesprowadzalne); kierunek metaforyzacji nie jest zaś, inaczej niż we wcześniej omówionej teorii, ściśle określony.

W rozdziale drugim autorka podejmuje szereg dyskusyjnych kwestii związanych z metaforą. Jedną z nich jest wciąż nierozstrzygnięte pytanie, czy metafora stanowi zjawisko prymarnie leksykalne (jak ujmował to Arystoteles) czy pojęciowe (jak przedstawia to językoznawstwo kognitywne). Zawisławska przytacza wyniki różnych badań i eksperymentów neuropsychologicznych, stawiających pytania o zdolność tworzenia metafor i metonimii przez dzieci, a także zależność między myśleniem metaforycznym a zaburzeniami pewnych partii mózgu. Na ich podstawie autorka formułuje pogląd, że metaforyzacja jest procesem pojęciowym, niesprowadzalnym do operacji wyłącznie językowych. Przywołuje także szereg argumentów obalających tezę o metaforze jako dewiacji językowej, naruszającej spójność tekstu. Jej zdaniem, przeczy temu powszechność użycia metafor (naturalna zdolność człowieka do ich tworzenia), czas potrzebny do jej dekodowania (pokrywający się mniej więcej z czasem potrzebnym do zrozumienia „zwykłej" wypowiedzi) itd. Nieco miejsca autorka poświęca także zagadnieniu podobieństwa w procesie metaforyzacji. Odrzuca skrajne stanowisko, według którego nośnik i temat metafory powinny odznaczać się podobieństwem (na takim sposobie myślenia zaciążyła także przywoływana tu tylekroć teoria Arystotelesa). Konstatuje, że w wielu przypadkach trudno doszukać się jakiegokolwiek podobieństwa między „częściami składowymi" metafory; gdyż może być ono wykreowane. Ponadto, zdaniem autorki, podobieństwo częściej stanowi wynik, nie zaś punkt wyjścia metaforyzacji. Zwraca uwagę, że nie odpowiedziano dotąd na inne istotne pytanie — czy podobieństwa należy poszukiwać na płaszczyźnie realnej (między denotatami) czy też symbolicznej (między leksemami). Zauważa przy tym, że uchwycenie podobieństwa jest tym trudniejsze, gdyż zależy od kontekstu oraz subiektywnych odczuć postrzegającego. Dużą część drugiego rozdziału wypełniają rozważania na temat relacji metafory oraz metonimii, porównania i analogii. Według wielu opracowań granice między metaforą

a przywołanymi pojęciami są trudne do wyznaczenia. Oto najważniejsze wnioski autorki na ten temat, zaczerpnięte z rozdziału Podsumowania i wnioski: „[…] metafora i metonimia są odrębnymi zjawiskami na poziomie pojęciowym — w odróżnieniu od metafory metonimia nie narusza kategoryzacji taksonomicznej, przesunięcie nazwy odbywa się w obrębie tej samej struktury pojęciowej […]. Kolejnym zjawiskiem utożsamianym z metaforą jest porównanie — metafora bywa w literaturze przedmiotu określana jako skrócone porównanie. „Uważam, że taka teza wynika z pomieszania poziomu pojęciowego i leksykalnego […] oraz z przeoczenia faktu, że w strukturze predykatowo-argumentowej wyrażenia porównawczego zawierają się trzy argumenty (X jest jak Y pod względem P), zaś w przypadku wyrażenia metaforycznego (a raczej jednego z typów wyrażenia metaforycznego) jest ich tylko dwa (X (to) jest Y). […] Wydaje się, że nie należy utożsamiać analogii z metaforą. Istnieje wiele analogii, które nie są metaforyczne, jak również wiele metafor, w których nie można wskazać żadnych analogii pomiędzy tematem a nośnikiem" (s. 235). Warto zaznaczyć, że przywołane przez badaczkę pojęcia nie stanowią jedynych, pozostających w pewnej bliskości z metaforą. Dorota Korwin-Piotrowska w książce *Poetyka — przewodnik po świecie tekstów* przedstawia „koło metafor", do którego włącza również (by ograniczyć się do wymienienia kilku pojęć): animizację, personifikację, oksymoron, synestezję, hiperbolę, peryfrazę, litotę itd. W polu jej zainteresowań sytuują się też: symbol, alegoria, topos i ironia, których nie traktuje co prawda jako odmian metafory, dostrzega jednak, że ich powstanie wiąże się z posługiwaniem się znaczeniem metaforycznym (s. 306-313).

W rozdziale trzecim autorka prezentuje przyjętą przez siebie definicję metafory oraz wyodrębnia jej pięć podstawowych typów. Po raz kolejny uzasadnia powody wyboru teorii integracji pojęciowej jako narzędzia analizy. Przy tej okazji podejmuje także niedostatecznie opisane wcześniej problemy — próbuje ustalić zależność między pojęciami „przestrzeni mentalnej" i „domeny kognitywnej" (znanej z teorii Romana Langackera) oraz „ramy interpretacyjnej" (znanej z kognitywnych badań Marvina Minsky'ego); nieco uwagi poświęca też przestrzeni generycznej (jednej z czterech podstawowych przestrzeni pojawiających się w teorii amalgamatów). W niniejszym rozdziale autorka omawia ponadto procedurę identyfikacji metafor w tekście (dla wyłonienia metafory istotne jest przywołanie jak najszerszego kontekstu) oraz sposób doboru przykładów w pracy. Podkreśla, że źródło materiału badawczego stanowiły dla niej zarówno teksty naukowe, jak i popularnonaukowe. Dostrzega co prawda różnice między wspomnianymi typami dyskursów, jednak nie w strukturze samych metafor (różnica zasadza się raczej na częstotliwości ich występowania). Ostatni podrozdział opisuje cechy metafor występujących w omawianych tekstach oraz, krótko, podstawowe różnice między metaforami poetyckimi a metaforami pojawiającymi się w tekstach naukowych.

W rozdziale czwartym autorka rozważa funkcje metafory w języku nauki. Początkowo zastanawia się nad powodami negatywnej postawy uczonych wobec metafory niegdyś oraz współcześnie. Zauważa, że na stosunku do metafory zaciążyła postarystotelesowska tradycja postrzegania jej jedynie jako ozdobnika. Przypomina, że zdecydowaną krucjatę pod hasłem oczyszczenia języka nauki z metafor i analogii rozpoczęli XVII-wieczni uczeni, pragnący odciąć się od języka alchemii (np. Francis Bacon krytykował język Paracelsusa). Na postulaty zmiany języka nie bez wpływu pozostawało też przekonanie, że rzeczywistość da się w pełni poznać i opisać. Choć radykalna ocena metafory jako środka całkowicie

nieprzydatnego w nauce została współcześnie zdecydowanie złagodzona (dostrzega się istotne funkcje metafory), to jednak wciąż nie brakuje słów krytyki pod jej adresem. Zawisławska rozważa w niniejszym rozdziale niebezpieczeństwo związane z wprowadzeniem metafory do nauki. Zwraca uwagę, między innymi, na pozorną informacyjność, schematyczność metafory, eksponującej jedynie wybrane aspekty pewnego zjawiska. Obrazowość oraz szybka leksykalizacja metafor wpływają na jej „zdolności" perswazyjne — łatwo zapomnieć, iż w istocie mamy do czynienia nie z teorią naukową, a jedynie hipotezą. Zawisławska zauważa, że w tę pułapkę wpaść mogą nie tylko laicy, ale, co gorsza, również specjaliści. Obszerny podrozdział poświęca opisaniu najczęściej wskazywanych w badaniach funkcji metafory. Przyświeca jej przy tym cel uporządkowania tych propozycji, gdyż, jak zauważa, wskazywane przez licznych badaczy funkcje (kryjące się pod różnymi nazwami) pełnią dość często tę samą bądź zbliżoną rolę. Spośród omówionych wcześniej propozycji autorka wymienia trzy, jej zdaniem najważniejsze, dla języka nauki: „1) funkcję poznawczą (która zawiera w sobie funkcję heurystyczną oraz ontologiczną/kreacyjną) przez którą rozumie[m] wyznaczanie nowych kierunków badań oraz tworzenie modeli naukowych; 2) funkcję egzegetyczną — nieograniczającą się do funkcji czysto dydaktycznej, ale także umożliwiającą komunikację specjalistów z niespecjalistami oraz porozumienie w gronie samych naukowców; 3) funkcję katachretyczną (skupiającą również funkcję nominacyjną w rozumieniu Gajdy) — polegającą na uzupełnianiu słownictwa o nowe terminy" (s. 114). Autorka nie wymienia funkcji perswazyjnej metafory, wspomina jednakże o jej perswazyjnej sile (zastąpienie pojęcia „funkcji" miało na celu podkreślenie, że „perswazyjnośc" nie zawsze musi być efektem zamierzonym). Problem ten omawia szerzej, zajmując się wpływem metafor na potoczną konceptualizację świata.

Sporo uwagi poświęca autorka omówieniu najważniejszej, jej zdaniem, poznawczej funkcji metafory. Interesuje ją również zależność między metaforą a modelem naukowym. Wiele metafor, jak zauważa, stoi u podstaw metaforycznych modeli teoretycznych (które mogą przerodzić się w modele naukowe), a więc pewnych schematów służących obrazowemu, uproszczonemu wyjaśnianiu zjawisk, istotnemu w momencie formułowania nowych hipotez. Posługiwanie się nimi pozwala opisywać to, co bardziej skomplikowane w kategoriach bliższych i bardziej uchwytnych, w niektórych przypadkach stanowiąc jedyny sposób porozumienia się na temat zjawiska nie dość dobrze jeszcze poznanego (na przykład pojęcie „genu" początkowo użyte zostało w funkcji ontologicznej — przewidywano jego istnienie, brakowało jednak narzędzi, by tego dowieść).

W rozdziale piątym autorka ukazuje ewolucję metafor odnoszących się do mózgu oraz jego funkcjonowania. Udowadnia, że na jego określone konceptualizacje wpływ miały nie tylko odkrycia w dziedzinie medycyny czy psychologii, ale także nowe wynalazki, jak telegraf, kinematograf, czy — w erze informatyzacji — komputer. Właściwą część rozdziału — diachroniczną analizę metafory mózgu — poprzedził fragment poświęcony ewolucji poglądów na temat tego organu. Z właściwą sobie systematycznością przegląd stanowisk badawczych Zawisławska rozpoczyna od starożytności — od najwcześniejszych prób opisania mózgu, podejmowanych w Grecji oraz Egipcie. Z bogatego zbioru analizowanych przykładów, wskazanych przez autorkę, przywołać można, na przykład, metaforę mózgu jako okrętu, sterowni, biura, domu Duszy (lub wyższych procesów psychicznych, umysłu, jaźni). Bogate źródło metaforyki odnoszącej się do mózgu stanowiły dla badaczki na

przykład prace Jędrzeja Śniadeckiego. Prócz wspomnianego opisu mózgu jako domu duszy, w jego pismach pojawiają się też inne ujęcia — mózg przedstawiany jest jako *fizyczne narzędzie niematerialnego umysłu*, dobrze funkcjonujący mechanizm; w innych opisach uchwycona została z kolei analogia między działaniem układu pokarmowego oraz nerwowego (w tym ujęciu myśl stanowi produkt „mózgowej przemiany materii"). Autorka zauważa, że repertuar metafor ukazujących działanie mózgu do drugiej połowy XX wieku był zdecydowanie bogatszy niż współcześnie, kiedy myślenie o mózgu zdominowała metafora komputerowa (choć udaje się autorce przedstawić również kilka metafor konkurencyjnych wobec wyżej wspomnianej). Analiza przykładów pokazuje wyraźnie, że niektóre z metafor mózgu nie przedstawiały większej wartości. Próba uchwycenia istoty działania mózgu poprzez porównanie z dużo prostszymi mechanizmami telegrafu czy kinematografu częściej zaciemniało obraz niż stanowiło przydatne narzędzie badawcze. Podobnie dzieje się w przypadku metafory komputerowej: „Polemiści mogą wskazać konkretne zjawiska, których metafora […] nie ujmuje lub które przedstawia nieadekwatnie do rzeczywistości, czyli przywołać dysanalogię między ludzkim mózgiem a komputerem cyfrowym. […] mózg nie dokonuje algebraicznych obliczeń jak komputer, ale funkcjonuje na zupełnie innych, dużo bardziej złożonych zasadach" (s. 212).

Niezwykle popularna metafora mózgu jako komputera wprowadzona została po raz pierwszy przez amerykańskiego badacza Hilarego Putnama. O ile początkowo traktowano ją z dużą ostrożnością, o tyle w okresie późniejszym dała się zauważyć jej wyraźna ekspansja (nie pozostawało to bez związku z upowszechnieniem się komputerów osobistych w latach 80 XX w.; w polskich pracach początek popularności omawianej metafory przypada na okres późniejszy). Przy okazji omawiania metafory komputerowej autorka zwraca uwagę na zachodzącą w niektórych przypadkach dwukierunkowość procesu metaforyzacji. Nasze myślenie modeluje więc, by pozostać przy wcześniej przywołanym przykładzie, nie tylko metafora „mózg to komputer," ale i jej odwrócenie — „komputer to mózg" (popularne choćby w opracowaniach podejmujących temat sztucznej inteligencji).

W ostatnim rozdziale autorka rozważa wpływ zaczerpniętych z języka nauki metafor na sposób postrzegania pewnych zjawisk. Już we wcześniejszych rozważaniach — zajmując się funkcjami metafory — zwracała uwagę na niebezpieczeństwa wynikające z wprowadzenia jej do nauki, a także prac popularnonaukowych. Metafora (z natury sugestywna i obrazowa) może wpływać na upowszechnienie błędnych przekonań o świecie. Niebezpieczeństwa tego zjawiska Zawisławska ilustruje przykładem metafory DNA jako kodu lub języka. Zdaniem autorki, pokazywanie w mediach bądź opracowaniach popularnonaukowych wspomnianych metafor, bez dodatkowej informacji, iż w istocie są one jedynie hipotezami, stanowi swego rodzaju manipulację. Badaczka formułuje zresztą — jak się wydaje, nie bez pewnej przesady — jeszcze dalej idące wnioski, uznając, że metafory mogą wywierać wpływ na naszą psychikę, a nawet zdrowie i życie. Upowszechnienie wyobrażeń DNA jako planu, programu komputerowego, kodu, księgi itd. może, jej zdaniem, rodzić przekonanie odbiorców o zdeterminowaniu ludzkiego życia przez czynniki biologiczne, podważać wiarę w rolę wolnej woli, a w skrajnych przypadkach doprowadzić nawet do zobojętnienia na kwestie moralności. Autorka w taki sposób podsumowuje swoje rozważania w tym rozdziale: „Badania metafory sugerują, że to nasz genom zawiera pełną informację o tym, kim jesteśmy i w zasadzie determinuje nie tylko nasz wygląd zewnętrzny,

ale także osobowość i cechy charakteru oraz predyspozycje do zapadania na określone choroby. Z jednej strony podważa to wiarę w wolną wolę i możliwość dokonywania jakichkolwiek wyborów (np. jak mam w sobie wadliwy gen, to niezależnie od tego, co zrobię — i tak zachoruję), zaś z drugiej strony zwalnia z odpowiedzialności moralnej za własne czyny — przestępca może tłumaczyć się, że tak już został „zaprogramowany" przez swoje geny. W metaforze DNA TO KSIĘGA ŻYCIA sugeruje się, że naukowcy, rozszyfrowując genom, dotarli do tajemnicy stworzenia i są w stanie wykreować w laboratorium sztuczne życie […]" (s. 233). Choć nie ulega wątpliwości, że powyższe pytania powracają w dyskusjach, można się zastanawiać, czy rzeczywiście siła ich społecznego rażenia jest aż tak duża, jak widzi to autorka.

W ostatnim rozdziale badaczka pokazuje także proces przenikania pewnych metafor do języka potocznego. Posługuje się w tym miejscu co prawda nielicznymi przykładami, jednak każdy z nich poddaje niezwykle wnikliwej analizie. Przygląda się zwłaszcza rozmaitym użyciom wyrażenia „czarna dziura". Obecne w nauce na oznaczenie „bardzo gęstego obiektu astronomicznego, którego nie może opuścić żaden rodzaj energii", w języku potocznym zyskuje szereg znaczeń, zarówno takich, które nawiązują do terminu naukowego (określenie „czarna dziura" służy opisaniu nieograniczonego pochłaniania czegoś; „braku emisji czegoś"; „niewidzialności"), jak i tych, które nie są z nim bezpośrednio powiązane (używanie określenia „czarna dziura" dla opisania czegoś złego, niepożądanego, wstydliwego bądź depresji).

Jedną z największych zalet książki Zawisławskiej jest jej przejrzystość. Wszystkie rozdziały zbudowane zostały według tego samego schematu — podzielone na krótkie, zatytułowane podrozdziały. Co prawda można niekiedy odnieść wrażenie, że powodowana troską o klarowność i porządek wywodu autorka, popada w pewną przesadę, kilkakrotnie powracając w kolejnych rozdziałach do wypowiedzianych już tez (tak dzieje się zwłaszcza w momencie referowania uwag dotyczących niebezpieczeństw użycia metafor w tekstach naukowych), jednak w ostatecznym rozrachunku trudno uznać to za wadę książki. Czytelnik dzięki prowadzonemu w ten sposób wywodowi ma możliwość przyswojenia najważniejszych tez pracy. Podkreślić wypada ponadto bogactwo przywołanej literatury przedmiotu oraz umiejętność sprawnego zestawiania ze sobą tekstów, tak, by wydobyć możliwie wszystkie aspekty danego problemu, zwrócić uwagę na miejsca dyskusyjne. Praca Zawisławskiej w doskonały sposób porządkuje obszerną literaturę, w jaką obrosło zagadnienie metafory, stanowi także doskonały przykład wykorzystania w analizie teorii amalgamatów. Warto dodać, że przeprowadzane analizy wymagały od autorki sporej wiedzy z różnych dyscyplin. Pewien niedosyt pozostawia jedynie rozdział ostatni, w którym autorka posługuje się dość ubogim materiałem egzemplifikacyjnym.

Praca Magdaleny Zawisławskiej stanowi interesujący przykład ujęcia kognitywnego, wykraczającego poza sztywne ramy językoznawstwa. Nie jest to jednak jedynie kompendium wiedzy na temat metafory. W książce znajdziemy niemało informacji z różnych dyscyplin, np. medycyny czy informatyki (przywołanych w celu przeprowadzenia analiz metafor naukowych), referowanych w niezwykle przystępny sposób.

Agnieszka Śliz

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Agnieszka Zgrzywa, *Poeta i baśń. Rzecz o Krzysztofie Kamilu Baczyńskim,* Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, ss. 284+16

Monograficzna książka Agnieszki Zgrzywy, poświęcona twórczości poetyckiej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, ukazała się dokładnie w półwiecze wydania monografii Kazimierza Wyki *Krzysztof Baczyński* (*1921-1944*), „klasycznej już dziś pozycji […] opartej na szczegółach biografii, napisanej z pasją, zdradzającej silne zaangażowanie badacza", jak pisze o niej autorka *Poety i baśni* (s. 11). Wszystkie te cechy — poza miejscem w kanonie literaturoznawczym, na którego zajęcie, co oczywiste, trzeba czasu — przypisać można jej własnej książce. Książce naukowej, która wobec polskich standardów naukowego pisania o literaturze, zwłaszcza uprawianego przez młode pokolenie badaczy i krytyków, wydaje się dość niezwykła. Dialogująca z Wyką monografia Zgrzywy jest chwilami bardzo osobistą opowieścią o czytaniu poezji Baczyńskiego — a jednak za sprawą doboru argumentów i kunsztu interpretacyjnego najwyższej próby zostaje poprowadzona tak, że paradoksalnie sprawia wrażenie lektury obiektywnej. Zgrzywa czyta Baczyńskiego z nieskrywaną, a jednak niepozbawioną dystansu fascynacją, którą świetnie łączy z naukowym podejściem, analizując i interpretując najważniejsze dla jego poezji motywy i ujęcia. Kluczem do jej zrozumienia czyni baśniowość, która pomaga poecie lirycznie przesublimować zgrozę: albo ją bardzo ekspresyjnie wyrazić, albo się przed nią schronić. Nie jest to propozycja nowa, lecz nikt wcześniej nie tropił baśniowych inspiracji w poezji Baczyńskiego z taką konsekwencją ani z porównywalną erudycją — autorka odnajduje w jego utworach echa baśni, klechd i podań z całego świata, polskich, niemieckich, rosyjskich, francuskich, a nawet indyjskich; samą baśń definiuje zresztą szeroko (s. 13), co pozwala jej w interpretacyjnym kontekście umieścić nie tylko utwory uwielbianego przez poetę Andersena, ale i np. *Ucztę* Platona, mitologię, *Tristana i Izoldę*, *Złotą legendę* i *Don Kichota*. Nikt dotąd nie wyprowadzał też z tych inspiracji równie interesujących wniosków.

„Baśniowość jest oczywiście tylko jedną z wielu perspektyw, jakich można użyć, by ujrzeć jaśniej dzieło Baczyńskiego" (s. 10), pisze autorka. Celem Agnieszki Zgrzywy było

zobaczyć (zrozumieć) poetę. Poeta i baśń dowodzi, że założony cel został osiągnięty, a co więcej, książka ta pozwala nam ujrzeć Baczyńskiego nie tylko „jaśniej", ale też empatyczniej. W kolorze — który także wiąże się z baśniowością, zarówno tą idylliczną: już w juweniliach, jak czytamy, „krajobrazy zostają […] często kolorowane farbami prosto z tubek, o wielkiej intensywności, podobne są malunkom w książce dla dzieci — czerwone kwiaty, lazurowe lub malachitowe morze, błękitne niebo, a wszystko to jasne, opromienione słońcem. Baśniowej palety kolorów do barwienia szczęścia użyje Baczyński później w *Weselu poety*" (s. 26), jak i katastroficzną, tą z «ciemnego kręgu»". Kolor wiąże się również z biografią poety: „Ludzie, których znamy z czarno-białych fotografii, istnieli przecież w kolorze", zapisuje badaczka pod zamieszczonym na końcu książki zdjęciem barwnej, pasiastej chusty, którą poeta uwiecznił na zreprodukowanym tamże obrazie. Agnieszka Zgrzywa przedstawia nam Baczyńskiego nie tylko w kolorze (i nie jest to posągowy brąz), lecz także — nie obawiając się oskarżeń o błąd intencjonalności — poprzez lekturę jego wierszy w perspektywie biograficznej, kładącej nacisk na datację utworów, próbuje go pokazać w szczególnym trójwymiarze: „Poprzez skojarzenia powstałe w wyniku dopasowania utworu do konkretnego czasu, czy poprzez datę, czy dzięki komentarzom samego poety (lub jego matki) zobaczyć można wiersz trójwymiarowo, pomnażając zbiór znaczeń treści i formy o głębię autentycznej inspiracji autorskiej" (s. 62-63).

Badaczka, inaczej niż Kazimierz Wyka, który skupił się na utworach „dojrzałych" Baczyńskiego, we wstępie do jego *Utworów zebranych* datując na jesień 1941 r. „nagły wybuch dojrzałego całkowicie talentu", czyta jego twórczość poetycką jako całość, już we wczesnych utworach zauważając cechy charakterystyczne dla całego jego dzieła. „Nie potrafię pocieszać się tak jak Wyka, że było ono pełne, skończone i dojrzałe — zaznacza Zgrzywa — choć wiem, że cechuje je i tak nadzwyczajne bogactwo" (s. 9).

Po *Wstępie* i rozdziale zwierającym ustalenia dotyczące kategoryzacji „baśniopochodnego" materiału (*Słowa i figury*) książka wydaje się dzielić na dwie części. Bohaterem pierwszej jest Baczyński paraerotyczny, bohaterem drugiej — heroiczny. „Paraerotyczny", ponieważ dla Baczyńskiego „wierszy z kobietą w tle" „paraerotyk" jest zdaniem autorki najlepszą propozycją gatunkową, „erotyk" jako „wiersz o tematyce miłosnej" nie do końca się tutaj sprawdza: „a co począć, gdy ładunek uczuć umieszczony jest zaledwie w tekstu pod-tekście? a co z takimi utworami — a jest ich u Baczyńskiego całkiem sporo — które są tylko inkrustowane drobinkami miłosnej mozaiki? Tak było z juweniliami — można w nich znaleźć zwroty do jakiegoś „ty", za którym się tęskni, napomknięcia o samotności, szczegół wyglądu czy atrybut kobiety, w dedykacji jej imię. Te drobiazgi są przyznaniem się, jakby niechcący, do uczucia" (s. 58). W części książki przynależnej Baczyńskiemu paraerotycznemu umieściłabym rozdziały *Wyspa szczęścia*, *w lęku i mroku*, *Paraerotyki*, *Jedność absolutna*, zawierający dwie mistrzowskie interpretacje rozdział *Biała magia i ciemna knieja miłości*, oraz *Portret sakralizowany,* przedstawiający wypreparowany z różnych tekstów kobiecy ideał poety. Czytelnikowi tych rozdziałów Baczyński może się jawić niczym Romeo, cierpiący katusze po odrzuceniu przez Rozalindę, by zaraz zapałać płomiennym uczuciem do Julii — Romeo z całym przydanym mu przez Szekspira ogniem, ale i młodzieńczą naiwnością. Sprzyja temu autorska propozycja podziału twórczości Baczyńskiego na biograficznie motywowane etapy: najwcześniejsze jego utwory opromienia młodzieńcze uczucie do poznanej na wakacjach Zuzanny

Progulskiej, twierdzi Zgrzywa. Utwory natchnione przez tę muzę (i konsekwentnie jej przesyłane) badaczka przedstawia w rozdziale *Wyspa szczęścia*, miesiące od lata 1938 r. do lata 1939 nazywając „czasem Zuzanny". Rok 1940 i pierwsze miesiące roku 1941 to czas zawiedzionej miłości, „czas Anny", opisany w rozdziale *w lęku i mroku. Jedność absolutna* — zima 1941 roku i pierwsze półrocze 1942 — to „czas Barbary". Owszem, Wyka pisał o tym ostatnim okresie, że można dokładnie wskazać moment, „odkąd groźne zespoły poetyckich zdań przestają być u niego [Baczyńskiego — E.R.] wyuczonym i antycypacyjnym frazesem": „jesień, zima i wiosna 1941-1942 — to krystalizacja miłości, małżeństwo i pierwsze wspólne miesiące. Miłość i małżeństwo mężczyzny wstępującego w pełnoletniość", ale równie ważny, jeśli nie ważniejszy, wydał się Wyce wówczas „odświeżony i utrwalony kontakt z Norwidem", a o czasie, na który przypada ślub Baczyńskich i poślubne lato, badacz pisze: „Po tym gwałtownym wybuchu, poprzez miesiące maj, czerwiec, lipiec i sierpień 1942 — zapada właściwie milczenie. Także zrozumiałe jest ono po takim wysiłku twórczym".

Pomysł Agnieszki Zgrzywy pozwala zweryfikować interpretacje innych badaczy. W świetle biograficznym katastrofizm Baczyńskiego w roku 1940 okazuje się wydatnie wzmocniony miłosnym rozczarowaniem (czas Anny). „Nie chcę twierdzić, że przygnębienie okupacyjne nie działało na poetę w czasie, gdy przeżywał rozstanie z Anną, przeciwnie — był z pewnością zatrwożony grozą okupacyjnych opowieści, zgnębiony kolejnymi wieściami, w 1940 r. coraz bardziej fatalnymi (klęska Francji, powstanie Oświęcimia) — i na tle tego wszystkiego świadomość odrzucenia miłości była jeszcze dotkliwsza" (s. 52) — zaznacza badaczka. „Pozostaje faktem, że w późniejszym okresie twórczości Baczyński inaczej dawał wyraz swemu przerażeniu rzeczywistością, nie usiłował na pewno straszyć odbiorcy w taki sposób, w jaki usiłował straszyć Annę. Przełamanie katastrofizmu — by tak rzec — prywatnego, uruchomionego po to, by wołać do dziewczyny o ocalenie, gdy mówi się wyraźnie ja i ty, gdy się grozi, że śmierć jest blisko, wymyślając opowieść o upiorach i korzystając z repertuaru baśni ludowej — i zamiana go w katastrofizm nas, pokolenia, uniwersum, świata, ludów, w katastrofizm historiozoficzny, w wołanie do Pana Apokalips, by dopełnił dzieła, jest bardzo widoczne i rozpoznawalne i bez odwołań do biograficznych uwarunkowań (i szkoda tylko, że redaktorzy *Utworów zebranych*, którzy w dobrej wierze przyjęli szczególny porządek tychże, wymieszali część wierszy z czasu Anny z innymi, przez co ta różnica się zaciera)" (s. 243).

Baczyński paraerotyczny okazuje się w lekturze Zgrzywy i najliryczniej dyskretny, i lekko perwersyjny. Zakładając synonimikę Hypnos — Eros, badaczka stawia tezę, że często przywoływany przez poetę w paraerotykach wspólny sen może być pseudonimem aktu seksualnego, stanowić alibi dla pożądania. Zgrzywa, pisząc o erotyzmie tęskniącym do czystości — „zdumieni przewrotnością poetyckiego pomysłu, czytając o najbliższej z możliwych bliskości ciał, czytamy o śnie. Bo sen wyklucza grzech" (s. 111) — zauważa, że ten sam wybieg odnajdujemy w baśniach: „Gdy tropi się obecność treści erotycznych w poezji Baczyńskiego, dochodzi się do wniosku, że cechuje je podobny paradoks jak baśnie, które nie opisując erotyki, dają się znakomicie tłumaczyć poprzez jej symboliczny ko" (s. 113-114). Można się zastanawiać, czy tę pseudonimującą zasadę na pewno da się zastosować do wszystkich kołysanek Baczyńskiego — ale rzeczywiście, samo „(w) kołysanie" jest u poety ewidentnie erotyczne (jego nowożeńcy z *Wesela poety* „zasypiali

zatuleni w futro / […] i kołysząc się w ziemi kolebie,/wyrastając z niej i w siebie rosnąc/ obudzili się w ptasim niebie"; żona żołnierza z *Wyboru* w jednym z najpiękniejszych opisów spodziewanego macierzyństwa w polskiej poezji „Brzuch miała jak kroplę / ogromną, w rozłożystą misę biódr zamknięty./W takiej ciszy słyszała, jak na godzin stopnie/pnie się w niej ten roślinny puch, twardnieje w orzech —/To było dziecko małe, które wkołysali/ ciepłym ciał swych pomrukiem jak szelestem morza / w jej pełnię i dojrzałość […]").

Baczyńskiemu paraerotycznemu w lekturze Agnieszki Zgrzywy niedaleko już do mistycyzmu: „[B]bohaterka wierszy Baczyńskiego jest […] «świadectwem istnienia Boga» i ona właśnie, ona czyli miłość, poświadcza sens życia" (s. 119).

Rozdział *Dzieciństwo* otwiera jakby drugą część książki, Baczyński — kochanek ustępuje w niej miejsca Baczyńskiemu heroicznemu, co idzie w parze z tonem tyrtejskim, który zdaniem badaczki w jego poezji zaznacza się na początku 1943 r. Łącznikiem pozostaje oczywiście baśniowość, w *Dzieciństwie* analizowana na przykładzie *Elegii o…* [*chłopcu polskim*]. Na portret Baczyńskiego heroicznego składają się rozdziały *Dzieciństwo*, *Dziedzictwo*, *Heroika*, *Znaki — kształty — odbicia*, *Przemiany, proroctwa*. Z perspektywy analizowanej w książce baśniowości liryki Baczyńskiego rozdziałem centralnym jest *Dziedzictwo* — baśniowość okazuje się dziedzictwem objętym po matce-pedagożce i pisarce utworów dla dzieci (tworzącej umoralniające baśnie uczące miłości do ojczyzny) oraz po ojcu — żołnierzu i krytyku literackim (mit patriotyczny), stając się „małą klątwą" (s. 190). Zgrzywa, czytając podręczniki zredagowane przez Stefanię Baczyńską i jej opowiadania oraz pisma historiozoficzne Stanisława Baczyńskiego, pisze słowa mocne: „Fragmenty te brzmią nie tylko jak klątwa, ale właściwie jak wyrok wydany na własnego syna na długo przed jego pojawieniem się na świecie. Jest to wydanie go śmierci, podobne nieświadomemu oddaniu własnego acz niewidzianego jeszcze dziecka diabłu, co zapisane zostało w baśniowych wariantach. Wydaje się zatem, że Krzysztof, wychowany w tak jednoznacznie ustawionym systemie wartości, nie miał właściwie wyboru. Podobnie jak to czynią bohaterowie baśni, przyjął los, który był mu przeznaczony. Do walki był — przynajmniej pozornie — tak samo zdatny, jak trzeci baśniowy syn, słaby i wątły, który w toku opowieści musi stać się dzielnym rycerzem" (s. 193).

Autorka *Poety i baśni* często sięga po metaforykę związaną z „kodowaniem" i „rozkodowywaniem" znaczenia w tekście poetyckim. „Gdy czyta się poezje Baczyńskiego, nie rozumiejąc treści, jaka płynie ze stałej symboliki w niej zastosowanej, można uważać niektóre z utworów za liryczno-obłąkańczą paplaninę. Gdy zaś wiadomo, co w kontekście całej twórczości znaczą poszczególne elementy tekstu, rozumie się je natychmiast. Niezwykłe to uczucie, odczytać jedyny, niepowtarzalny, indywidualny kod poety", pisze (s. 140). Do paradoksów, które wyczytuję z tej książki — takich jak osobista lektura obiektywna i zdystansowana fascynacja — dodałabym więc jeszcze jeden: jej autorka może się czytelnikowi jawić jako czuła (empatyczna) łamaczka poetyckich kodów.

Wydana w 2011 r. monografia *Poeta i baśń* ukazała się, o czym już pisałam, w pięćdziesięciolecie publikacji książki Kazimierza Wyki. W roku 2011 przypadałaby jednak także dziewięćdziesiąta rocznica urodzin Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Projekt *Poeta i baśń* Agnieszki Zgrzywy ma także drugą — urodzinową — stronę. Jest nią założony przez autorkę portal internetowy www.poetaibasn.pl. Adresowanemu do uczniów, studentów, polonistów, a nade wszystko — miłośników twórczości Baczyńskiego portalowi

przyświeca intencja popularyzatorska; oprócz fragmentów książki można tam znaleźć niepublikowane dotąd fotografie, teksty inspirowane twórczością poety i zostać członkiem Klubu Siedmiu (autorka, dużo skromniej niż Tadeusz Peiper, założyła, że książkę swą pisze dla siedmiu czytelników poezji Baczyńskiego). Należy się spodziewać, że w gronie Siedmiu Wspaniałych wolnych miejsc wkrótce zabraknie — albo też konieczna będzie zmiana nazwy.

Ewa Rajewska

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Peter Englund, *Piękno i smutek wojny. Dwadzieścia niezwykłych losów z czasów światowej pożogi* Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, ss. 564

Piękno i smutek wojny to kolejny bestseller w dorobku zyskującego coraz większą czytelniczą popularność szwedzkiego historyka i filozofa. W odniesieniu do twórczości Petera Englunda — niedającej się łatwo zaklasyfikować ani do literatury naukowej, ani beletrystyki, co nie dziwi w konstelacji gatunków rozmytych C. Geertza — używa się niekiedy dość ogólnego określenia „pisarstwo historyczne". Peter Englund, na potwierdzenie tej diagnozy w odautorskim wstępie zapowiada: „Jest to książka o pierwszej wojnie światowej. Nie jest to jednak opowieść o tym, co to była za wojna. A zatem znajdą tu Państwo raczej człowieka niż fakty, raczej wrażenia, przeżycia i nastroje niż procesy wojenne. Chodziło mi o rekonstrukcję świata uczuć, a nie przebiegu działań wojennych. Pod koniec wstępu autor dodaje: w pewnym sensie jest to swoista antyhistoria, ponieważ starałem się rozłożyć to epokowe wydarzenie na najmniejsze, komórkowe cząstki składowe, a mianowicie na losy pojedynczych ludzi i ich przeżycia". Książka napisana została właściwie (choć autor nie mówi wprost o metodologicznych inspiracjach) w duchu historiografii niekonwencjonalnej (por. E. Domańska), nieklasycznej. Kolejne historiograficzne parantele w jakie dałoby się wpisać pracę Englunda, to mikrohistoryzm, historia kulturowa czy Nowy Historyzm lub psychohistoria. Praca *Piękno i smutek wojny* wiele zawdzięcza również francuskim Annalistom, bo choć tu brak tu Braudelowskiego „długiego trwania" to dobitnie daje znać o sobie słynna postawa badania *Mentalité* sygnowana nazwiskami Luciena Febvre`a czy Marca Blocha.

Tak liczne koneksje metodologiczne przypisywane Englundowi dowodzą jednak jedynie rozległości nurtów współczesnej historiografii i nie przybliżają nas do określenia specyfiki pracy szwedzkiego historyka, który przez niektórych recenzentów nazywany bywa po prostu historykiem-humanistą (w znaczeniu filozoficzno-kulturowym), bo interesuje go wpływ wydarzeń historycznych — głównie wojen (por. m. in. prace *Połtawa*, *Lata wojen*) na człowieka i człowieczeństwo. Trudności klasyfikacyjne wynikają po części z faktu, że szwedzki historyk, członek i sekretarz Akademii Szwedzkiej formę

literacką i konstrukcję narracyjną swych prac każdorazowo odnajduje w materiale źródłowym, który ma stanowić bazę faktograficzną książki. Tak więc tekst (w tym przypadku źródła historyczne) wskazują swą własną metodologię (wybór konwencji historiograficznej i formy narracji). Praca Englunda jest owocem historiografii, która wyciągnąwszy lekcję z brawurowo przeprowadzonego przez Haydena White`a, Franklina Ankersmita, Dominicka La Caprę i in. zwrotu narratywistycznego, postanowiła twórczo wykorzystać fakt, że historia w zakresie narracji przypomina literaturę, by móc konstruować prace, które pozostając faktograficznie wiernymi, są równocześnie interesujące literacko. Jest to specyficzny rewers procesu polegającego na tym, że literatura piękna w dobie utraty przez zawodowych historyków monopolu, demokratyzacji tego dyskursu, potrafi nie rezygnując z kategorii literatury pięknej mówić relewantne rzeczy odnośnie epistemologii historii, natury procesu historycznego, historiozofii i metodologii historii. Nic więc dziwnego, że prace historyków takich jak Peter Englund domagają się oglądu holistycznego, transdyscyplinarnego. Hayden White, ostatnimi laty zaproponował nawet termin „proza historyczna" tłumacząc: „po wieloletnich studiach jestem przekonany, że pisarstwo historyczne ujęte w formę narracji jest rodzajem literatury" (H. White, *Proza historyczna*, 2009, s. 17), a *Piękno i smutek wojny* jest bez wątpienia literaturą.

Franklin Ankersmit za Giambattisto Vico przypomniał, że „*Verum et factum non conventurtur*: świat historyczny jest Innym, ponieważ jest ludzkim artefaktem" (F. Ankersmit, *History and Tropology. The Rise anf Fall of Metaphor*, Berkeley 1994, s. 31.), otwierając tym samym pole dociekań nad relacjami pomiędzy historią i pamięcią, wpisując się w tzw. zwrot etyczny w historiografii. Wydaje się, że wzmiankowana przez Englunda w odautorskim wstępie rzekoma „antyhistoryczność" jego pracy i tym samym „humanistyczność" jego pisarstwa, polega właśnie na fakcie, że szwedzki historyk sięga po człowieka, Innego, który jest nie tylko tekstowym artefaktem i jako taki domaga się zrozumienia i komemoracji. Bohaterowie (tak, praca historyczna może mieć bohaterów!) *Piękna i smutku wojny*, konsekwentnie zwani „osobami dramatu" z racji na strategię narracyjną i fakt, że ich losy były dramatyczne i złożyły się na to, co zwykło się nazywać dramatem wojny, to osoby w większości nieznane, które z pewnością nie zasłużyły na tradycyjne miano „postaci historycznej". Pielęgniarka, żona arystokraty, 12-letnia dziewczynka, szeregowi żołnierze — to z ich losów Englund konstruuje swą opowieść, oddając im tym samym miejsce na kartach historii świata. Edukacyjny i etyczny projekt komemoracji wpisany w pracę szwedzkiego historyka doskonale odpowiada tym samym mikrohistorycznemu postulatowi przywrócenia konkretu ludzkiego historii, owocując alternatywnym wobec historii w skali makro obrazem. Historie mikro- przeciwstawiają się porządkującemu zawłaszczeniu płynącemu ze strony historii makro, tak iż w efekcie powstaje historia poniekąd emancypacyjna i subwersywna. W każdej historii mikrodzieje są rozwarstwiane i scalane na nowo, co uznać można za „największe bogactwo przekazywane społeczeństwu, które odkrywa konieczność negocjowania swojej historii" (P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty*, 2001, s. 41). Proces kształtowania dziejów nie jest skończony, zawsze można je uporządkować i scalić podług nowych kryteriów, a w tym ruchu porządkującym na nowo odzwierciedlają się oczekiwania i priorytety kultury, a historiografia jest jej sejsmografem.

Autor pracę swą skonstruował więc w oparciu o dokumentację pozostawioną przez dwudziestu bohaterów i stworzył coś w rodzaju dziennika zbiorowego. Wykorzystał liczne tzw. dokumenty osobiste: wspomnienia dotyczące wojny, listy, dzienniki, artykuły a także zdjęcia postaci. Te ostatnie, omawiane przez autora, pozwalają zgodnie z teoriami Ankermista o „roli źródła ikonograficznego w doświadczeniu historycznym" i teorii semioforów Krzysztofa Pomiana na pełniejsze, bardziej empatyczne, a tym samym etyczne doświadczenie przeszłości przez czytelnika. Historyk cytuje wybrane fragmenty z wykorzystywanych źródeł, częściej jednak parafrazuje wypowiedzi postaci, niekiedy dodając do nich własne komentarze, tak by stworzyć tekst spójny językowo. Raz przyjmuje on rolę narratora wszechwiedzącego (ujawnia swą wiedzę również o przyszłych losach postaci), innym razem świadka śledzącego bieżące wypadki. Nie koncentruje się przy tym na samych zdarzeniach, dążąc raczej do uchwycenia przeżyć osoby (jeśli sama nie nazwała wprost swych uczuć), próbując wczuć się w jej sytuację. Co ważne, praca Englunda mimo iż wierna cytowanym i parafrazowanym dokumentom, praktycznie rezygnuje z przypisów, ograniczając je do absolutnego minimum. Aparat naukowy historyka nie możne bowiem w tak skonstruowanym projekcie zakłócać tego co najważniejsze, obcowania z człowiekiem.

Englund podkreślił, że wszystkie pojawiające się na karatach książki postacie są autentyczne („nie ma tu żadnej fikcji literackiej"), wszystkie anonimowe lub zapomniane, „z samego dołu hierarchii". Uwaga ta jest, nawiasem mówiąc, dość zaskakująca, gdyż wśród bohaterów znaleźć można kilka dobrze znanych postaci, między innymi zasłużonego belgijskiego lotnika Wille'go Coppensa („Błękitnego Diabła"), popularnego poszukiwacza przygód, uczestnika wielu wojen przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku — Rafaela de Nogalesa, czy uznanego amerykańskiego neurochirurga Harveya Cushinga. Owo wymieszanie osób, które zapisały się na kartach historii z tymi wywodzonymi z historycznego i tekstowego niebytu podkreśla jedynie to, że każdy los wart jest upamiętnienia, bo to doświadczenia każdej jednostki składają się na to, co zwykło się nazywać historią.

Englund, niewątpliwie w celu podsycenia zainteresowania czytelnika, już we wstępie określił wojenne losy postaci: „Spośród dwadzieściorga bohaterów tej książki dwie osoby zginą, dwóm przypadnie los jeńców wojennych, dwie zyskają sławę bohaterów, a dwie zostaną kalekami. Wiele z nich cieszy wybuch wojny, ale nauczą się jej nienawidzić; kilkoro nienawidzi jej już od pierwszego dnia; jedna osoba kocha tę wojnę od samego początku aż do końca. Jedna z nich popadnie w szaleństwo i znajdzie się w szpitalu psychiatrycznym, inna nigdy nie usłyszy huku wystrzału. I tak dalej. Pomimo różnych losów, płci, narodowości łączy ich jednak to, że wojna im coś odbiera: młodość, iluzje, nadzieję, współczucie dla bliźnich — życie". Zgodnie z mikrohistorycznym postulatem opowieści silnie zsubiektywizowanych i fragmentarycznych, autor już w tytułach podrozdziałów podkreśla, że każdorazowo mamy do czynienia z prywatną perspektywą. Często koncentrują się one wokół zdarzeń, obiektywnie rzecz biorąc, mało znaczących, np. *Kresten Andresen rysuje osła w Cuy*, *Elfriede Kuhr słyszy piosenkę śpiewaną nocą w Schneidemühl*, *Angus Buchanan i mgła na Kilimandżaro* itd. W książce Englunda nie znajdziemy opisu głównych wydarzeń I wojny światowej, analizy przyczyn jej wybuchu itd., choć warto nadmienić, że każdy z rozdziałów poprzedzony został krótkim

kalendarium, w którym wypunktowano najważniejsze wydarzenia kolejnych lat wojny. Na pierwszy plan wysunięta została mentalność epoki oraz przeżycia konkretnych osób. Wiele uwagi poświęcono na przykład skutkom wojny w sferze społeczno-obyczajowej. Ze wspomnień cywilów (jak choćby nastoletniej Niemki Elfriede Kuhr, żony polskiego arystokraty Laury de Turczynowicz czy francuskiego urzędnika Michela Cordaya) wyłania się powszedni dzień wojny. Ich historie mieszają się ze wspomnieniami z frontu, co uzmysławia równoważność każdego z pojedynczych losów, niezależnie od tego, czy walczy się na pierwszej linii, działa w służbach medycznych czy wiedzie pozornie spokojne życie w Paryżu pierwszych lat wojny. „Alternatywność" ujęcia Englunda zaznacza się także — co podkreślił sam autor — w przeniesieniu punktu ciężkości z obszarów kojarzonych powszechnie z I wojną światową (a więc frontu zachodniego) na miejsca, którym zwykle poświęca się mniej uwagi w opracowaniach (a więc fronty w Alpach, na Bałkanach, Afryce Wschodniej czy Mezopotamii).

Bohaterowie Englunda idealnie wpisują się w topos człowieka jako bożego igrzyska, marionetki w rękach losu, co po raz kolejny dowodzi trafności ich określenia mianem „osób dramatu", bo rzeczywiście realizują oni topos *theatrum mundi* (pamiętać należy, że w wiekach XVII i XVIII terminem tym określano w historiografii historię powszechną w rozumieniu *rerum gestarum*, czyli dzieła opisujące historię powszechną). Jeden z bohaterów — chcąc podkreślić bezradność żołnierzy i brak możliwości kierowania przez nich własnym życiem — odwołuje się do toposu człowieka jako marionetki w rękach wyższej od siebie siły (cytat z jego wypowiedzi uczyniono mottem jednego z rozdziałów: „Taka jest wojna. Nie ryzyko śmierci, nie czerwone fajerwerki granatów, które uderzając z wyciem, na moment oślepiają, lecz poczucie, że się jest marionetką w rękach nieznanego lalkarza, a uczucie to potrafi czasami tak zamrozić serce, jakby to śmierć złapała je w swój uścisk", (s. 227). Przekonanie o niemożności kierowania własnym życiem staje się swoistym lejtmotywem, powtarzanym przez wielu bohaterów. Ich losem, swobodnie i bezrefleksyjnie, rozporządzają osoby, które często nie mają nawet wyobrażenia o tym, jak wygląda prawdziwa wojna. Człowiek staje się jedynie numerem i „mięsem armatnim", stąd niezależnie od tego, po której stronie walczy, jego sytuacja jest równie tragiczna. Jeden z bohaterów wypowiada znamienne słowa: „będąc postacią anonimową i wymienialną, człowiek zostaje sprowadzony do rozmiarów czegoś niemal niewidocznego: plamy, kropli, pyłku, cząsteczki, rzeczy nieskończenie małych rozmiarów, pochłoniętych przez olbrzymie Coś. I choć każdy pojedynczy człowiek musi postawić na szali wszystko, co ma, to złożona przez niego ofiara nie ma żadnego zauważalnego ani wymiernego wpływu na to, co się wokół dzieje" (s. 480).

Z przedstawionych wspomnień wyłaniają się różne wymiary wojny. Z jednej strony jest ona kataklizmem niosącym śmierć wielu istnień, ogromne straty materialne, nieodwracalne zmiany w dziedzinie obyczajowości oraz psychiki. Z drugiej jednak ma w sobie też coś patetycznego i niebezpiecznie uwodzicielskiego. Wielokrotnie pochylano się nad problemem postawy społeczeństwa niemieckiego podczas obu wojen, ogromnymi oczekiwaniami, jakie z wojną wiązano. Dla wielu ludzi niosła ona „obietnicę urzeczywistnienia tego, co w ludziach i kulturze najlepsze, możliwości przeciwstawienia się niepokojom i tendencjom rozłamowym, które można było dostrzec w wielu miejscach w przedwojennej Europie" (s. 310), również nadzieję na odrodzenie potęgi dawnych

Niemiec, darzonych bałwochwalczym niemal kultem. Jak wynika z książki, motywacje udziału w wojnie były bardzo różne. Dla niektórych niosła ona szansę zdobycia żołnierskiej sławy, dla innych była ucieczką od monotonnej rzeczywistości, okazją sprawdzenia się i wzmocnienia charakteru itd. Często najważniejsza stawało się obietnica przeżycia niezwykłej przygody. Nie brakowało bowiem i takich, którzy przeprawiali się do Europy z innych kontynentów, żeby tylko wziąć udział w tym epokowym zdarzeniu. Jednym z nich był na przykład wspominany już wcześniej Rafael de Nogales — pochodzący z Ameryki Południowej (tak bardzo pragnął uczestniczyć w wojnie, że po odmowie przyjęcia do wojsk Ententy przeszedł na stronę „wroga" i zaciągnął się do armii tureckiej). W kontekście rozważań o uwodzicielskiej sile wojny warte przypomnienia są słowa amerykańskiego neurochirurga Cushinga, który obserwując „prawdziwą" wojnę na froncie (po okresie bezpiecznego przebywania w szpitalu polowym), jest zaskoczony emocjami, jakie się w nim budzą: „Okazuje się, że drzemiący w tobie dzikus to kocha, nie zważając na nieszczęścia i marnotrawstwo, nie zważając na niebezpieczeństwa i mordęgę, kocha nawet ten wspaniały hałas. Czujesz, że pomimo wszystko właśnie do tego zostali stworzeni mężczyźni, bardziej do tego niż do siedzenia w wygodnych fotelach z papierosem i whisky, popołudniową gazetą albo bestsellerem — i udawania, że ten werniks jest cywilizacją i że za wykrochmalonym i dokładnie zapiętym gorsem koszuli nie kryje się barbarzyńca" (s. 436-437). Autor opatruje jego słowa następującym komentarzem: „miał wrażenie, że dostrzega również jej [wojny] wielkość i piękno — lub w każdym razie mroczną i dręczącą energię, z której składa się tragedia".

Tytułowe „piękno i smutek" można rozumieć też nieco inaczej, jako zderzenie rzeczywistości oraz jej reprezentacji. Wojna przedstawiana przez propagandę, ludzi, którym zależy na jej kontynuowaniu za wszelką cenę, nie ma wiele wspólnego z koszmarem doświadczanym przez żołnierzy na froncie, cywilów borykających się z biedą, żyjących w poczuciu ciągłego zagrożenia. Refleksje na temat działania propagandy, pisania historii oraz źródeł historycznych pojawiają się we wspomnieniach francuskiego urzędnika Michela Cordaya. Zastanawia go w jaki sposób przyszłe pokolenia dotrą do prawdy o epoce, skoro prawda ta niedostępna jest nawet współczesnym. Manipuluje się informacjami z frontu, cenzuruje teksty prasowe, wpływa na nastroje społeczne (do tego stopnia, że w pewnym momencie zakazuje się nawet używania słowa „pokój"). Zainteresowanie wojną — postrzeganą przynajmniej przez niektórych jako źródło zysku — podsycane jest przez propagandę, co owocuje swoistą modą wyrażającą się choćby w noszeniu wojennych „akcesoriów" przez cywilów, dziecięcymi zabawami w wojnę. Zdaniem Cordaya, prawdy szukać próżno nawet i w prywatnych dokumentach: „[…] gazety są wszystkim, tylko nie wiarygodnym źródłem wiedzy dla przyszłych historyków. a prywatne listy? […] Listy z frontu oddają fałszywy obraz emocji związanych z wojną. Piszący zdaje sobie sprawę z tego, że listy mogą być otwierane i czytane. a jego najważniejszym celem jest zaimponowanie swoim przyszłym czytelnikom" (s. 355).

Książka *Piękno i smutek wojny* została podzielona na cztery główne rozdziały (a te z kolei na krótkie, zatytułowane podrozdziały), z których każdy obejmuje jeden rok wojny. Zręcznie dobrane motta (zaczerpnięte z wypowiedzi bohaterów), poprzedzające opis każdego kolejnego roku wojny, ukazują ewolucję zbiorowych nastrojów — od radosnego podniecenia i oczekiwania, poprzez poczucie bezradności, zwątpienia i dojmującej

monotonii, aż do przekonania, że wojna jest koszmarem, który w taki czy inny sposób zaciążył na życiu wszystkich. W krótkim *Zakończeniu* opisane zostały z kolei reakcje bohaterów na wiadomość o podpisaniu traktatu pokojowego. Tekst główny poprzedzają dwa cytaty (z Rainera Marii Rilkego oraz Stefana Zweiga), domyka go zaś znamienne *Envoi*, którym jest fragment *Mein Kampf* Hitlera.

Książka Petera Englunda jest interesującą, a nawet rewolucyjną w zakresie wybranej perspektywy i zastosowanej impresyjnej narracji, refleksją na temat wojny. Englund oddając głos postaciom spoza absolutnego kanonu bohaterów Wielkiej Wojny, jakich możemy znaleźć chociażby na kartach monumentalnej pracy Janusza Pajewskiego *I wojna światowa*, tworzy nowy kanon — kanon Człowieka i jego losów. Englund doskonale bowiem wie, że „Człowiek jest miarą historii, jedyną miarą; więcej jeszcze, jest zasadniczą racją jej istnienia", jak twierdził Jacques Le Goff.

Natalia Lemann, Agnieszka Śliz

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta, red. Małgorzata Mikołajczak Wydawnictwo Platan, Kraków 2011, ss. 334

Zbiorowi artykułów na temat twórczości Zbigniewa Herberta przyświeca idea rozbudowania kulturowego wizerunku poety o te aspekty jego twórczości, które podają w wątpliwość powszechny sposób postrzegania go wyłącznie jako klasyka. Autorzy książki dowodzą w swoich badaniach, że Herbert przekracza ramy tradycyjnie pojmowanego klasycyzmu. Dowodem na to mają być dostrzegane przez badaczy podobieństwa pomiędzy poetyką autora *Pana Cogito*, a poetyką romantyczną — przy czym romantyzm postrzegany jest tu przede wszystkim przez pryzmat pisarstwa Cypriana Kamila Norwida. Bezpośrednim wyrazem intencji badawczej autorów *Boru nici* jest *Słowo wprowadzające* redagującej tom Małgorzaty Mikołajczak: „Niniejsza książka zbiera publikowane dotąd artykuły na temat romantycznych wątków w twórczości Herberta i wzbogaca je o ujęcia nowe, dotyczące klasycyzmu i romantyzmu poety, prezentowane podczas konferencji *Spadkobierca Norwida*? *Wokół romantycznej genealogii Zbigniewa Herberta*, która odbyła się w roku 2008 w Zielonej Górze. Publikacja ta jest więc swego rodzaju monografią — zaproszeniem do spojrzenia na wizerunek Herberta klasyka z romantycznej, a przede wszystkim norwidowskiej strony. Taki też kierunek — od klasycyzmu do romantyzmu i Norwida — decyduje o kolejności zamieszczonych tutaj wypowiedzi" (s. 13).

Zbiór nie tyle służyć ma ostatecznemu zaklasyfikowaniu Herberta jako klasyka, lub romantyka, lecz przedstawieniu jego twórczości jako wciąż podatnej na nowe interpretacje. Rozpięcie dyskursów między klasycyzmem a romantyzmem umożliwia ponadto postawienie pytania o sposób współistnienia obu tradycji literackich w kulturze współczesnej: „Czy wyłania się z nich [zebranych artykułów] odpowiedź na pytanie, «jak jest zrobiony romantyczny płaszcz Zbigniewa Herberta»? Być może, chociaż nasz cel jest skromniejszy: ukazać […], że w materii tkanej na klasycznych krosnach odnaleźć można nieklasyczne sploty, a w «borze nici» — wskazać kilka norwidowskich wątków. […] [U]kazanie odcieni, którymi mieni się poetycka tkanina Herberta, pozwala na nowo pytać o sposób istnienia tradycji romantycznej we współczesnej literaturze" (s. 13).

Jednym z głównych założeń metodologicznych autorów *Boru nici* jest przekonanie, że pojęcia takie jak „klasycyzm" i „romantyzm" użyte w stosunku do autora dwudziestowiecznego muszą ulegać redefinicji. Kluczowy w przypadku lektury tomu jako całości zdaje się przez to artykuł Artura Telwikasa *Estetyczne albo etyczne. O pewnej myśli Sørena Kirkegaarda u Zbiniewa Herberta*. Poprzez wypracowaną przez Kirkeaarda opozycję między etycznym a estetycznym interpretuje on występującą w tekstach Herberta zależność „ornamentu" (stylistyki) od „znaczenia". Badacz postrzega refleksję wokół „ornamentu" i „znaczenia" w literaturze jako trzon postawy artystycznej Herberta.

Zdaniem Telwikasa Herbert dekonstruuje kulturowe fakty, symbole i mity. Dewaluuje uświęcone tradycją sposoby mówienia o nich, a zarazem poszukuje w nich sensu nie poddającego się językowej manipulacji. Obnażanie fałszu, którym osnute są kulturotwórcze mity i symbole, ma być działaniem etycznym, bo wzbogacającym odbiorcę o nowe narzędzia percepcji rzeczywistości. Jednocześnie jednak ta dekonstrukcyjna maniera podszyta ma być u Herberta przekonaniem, że „odkłamując" tradycję, twórca i interpretator wspólnie dotrzeć mogą do prawdy o istocie człowieczeństwa.

Klasycystyczność byłaby więc w *Borze nici* rozumiana jako umiłowanie tradycji. Innymi słowy — wedle terminologii Telwikasa — oznaczałaby artystyczne funkcjonowanie w przestrzeni uświęconych tradycją norm estetycznych. Romantyczność byłaby zaś prądem rozsadzającym tradycyjną estetykę poprzez jej uwspółcześnienie — przystosowanie do interakcji z czytelnikiem, którego horyzont oczekiwań wobec literatury uwarunkowany jest morfologią współczesnej sytuacji odbiorczej. Dla Telwikasa tak rozumiana romantyczność jest optyką etyczną — wynikającą z otwarcia sztuki na problemy egzystencji doskwierające czytelnikom współczesnym danej literaturze.

Niedostatkiem tekstu Telwikasa wydaje się jednak obojętność badacza na nieczułość na dostrzegalne u Herberta wątpliwości natury aksjologicznej, towarzyszące etycznemu (romantycznemu) uwspółcześnianiu tradycji klasycystycznej. Problem ten poruszany jest natomiast w artykule Mieczysława Inglota pt. *„A Dorio Ad Phrygium" Norwida i „apollińskie" wiersze Herberta*.

U Inglota analiza wierszy z wczesnych tomików Herberta (*Do Apollina* ze *Struny Światła* i *Apollo i Marsjasz* ze *Studium przedmiotu*) służy uwydatnieniu refleksji pisarza na temat ewolucji środków poetyckiego wyrazu, a zarazem sposobów przekształcania się poetyckich postaw w postępujących po sobie epokach literackich. Badacz, sięgając po sposób, w jaki obaj pisarze trawestują mit o artystycznym pojedynku boga sztuki z buntującym się przeciw ustalonemu przez niego kanonowi satyrem, buduje opozycję między figurą niezważającego na bolączki współczesności estety a poety-rewolucjonisty, którego ekspresja burzy dotychczasowe wyobrażenia o sztuce. Dokonując artystycznego przewrotu rewolucjonista zbliża jednak sztukę do codziennego doświadczenia, na celu mając uratowanie przysługujących jej wartości poznawczych względem rzeczywistości empirycznej. U podstaw buntu tak pojmowanego rewolucjonisty leży bowiem przeświadczenie, że specyfikę danej epoki oddać można tylko za pomocą takich środków wyrazu, które wypracowane zostaną w jej obrębie.

Na pytanie o to, czy być w swoim pisarstwie estetą, czy rewolucjonistą Herbert nie udziela jednoznacznej odpowiedzi. Choć wie, że „tradycja może stać się więzieniem" (s. 248), ponieważ ciągła eksploatacja utartych środków wyrazu nie może być

prawdziwie twórcza, to właśnie w jej obrębie decyduje się pozostać. Nie wyrzekając się jednak ambicji krytycznych w stosunku do współczesności, postrzega tradycję jako rezerwuar inspiracji.

Kolejne artykuły tomu stanowią uzupełnienie zaprezentowanych już metod definiowania klasycyzmu i romantyzmu. Na temat najbardziej rozpowszechnionego w literaturoznawstwie sposobu stosowania wobec Herberta terminu „klasycyzm" wypowiedział się Józef Maria Ruszar w artykule *Dochować przymierza*: „Tradycja klasyczna i romantyczna w Herbertowskim Rzymie: dla większości krytyków i badaczy klasycyzm Herberta oznaczał głównie metodę zachowania dyscypliny intelektualnej, wiary we własne zmysły i niezmanipulowane uczucia w czasach powszechnego szaleństwa, a nie przestrzeganie reguł konkretnej *ars poetica*" (s. 74).

Ruszar zwraca uwagę, że u Herberta klasycyzm to porządek erudycji. Być klasycystą to posiadać umiejętność swobodnego poruszania się wśród kulturowych odniesień, oraz wiedzę niezbędną do wartościowania tekstów kultury z punktu widzenia tradycji. To włączać wszystko, co poznawane w obręb wykrystalizowanego już porządku rzeczywistości, którego symboliczną wartość sankcjonuje właśnie tradycja. Analogiczną wymowę mają artykuły Sławomira Kufela (*Klasyk w jaskini. Kilka uwag na marginesie „Barbarzyńcy w ogrodzie" Zbigniewa Herberta*), oraz Anny Szóstak (*Wielkie teraz czasu mitycznego jako aktualizacja historii i poszukiwaniu sensu w poezji Zbigniewa Herberta*). Kufel wylicza aspekty światopoglądowe, które jego zdaniem nieodzownie charakteryzować muszą twórcę, aby dało się określić go mianem klasycysty: „[…] elementami klasycyzmu staną się uniwersalizm, naturalizm (w sensie odniesienia do rzeczywistości) oraz zespół wartości moralnych, warunkujących utrzymanie konstruktu myślowego w całości. To dlatego klasyk będzie miał szacunek dla reguł, przepisów, wzorów. Dlatego też będzie się starał włączyć każde doświadczenie w strukturę świata, nawet irracjonalność, rezerwując dlań miejsce w sprecyzowanej fikcji literackiej" (s. 33).

W artykule Szóstak schemat klasycystycznej percepcji uzupełniony jest o bezpośrednie odniesienia do twórczych założeń Herberta: „Odkryć strukturę świata ludzkiego, jego utajony konstrukt oraz system wartości porządkujących rzeczywistość na wzór świata idealnego z jego uniwersalnym kanonem moralnym — oto zadanie jakie wyznacza swojej poezji Zbigniew Herbert" (s. 47).

Problem relacji między klasycystyczną poetyką a postulowanym systemem wartości podnosi też Grzegorz Kubski w tekście *Dlaczego Tukidydes? Na marginesie wiersza* Dlaczego klasycy. Autor zwraca uwagę na to, że Herbert nie odwołuje się do rzeczywistej wyższości moralnej starożytnych, lecz tylko do funkcjonującej w kulturze idei ich wielkości i zaczerpniętych z tekstów antycznych wyobrażeń o niej. Historyczne przesłanki pozwalają przypuszczać, że w rzeczywistości starożytni nie byli wolni od moralnych ułomności. Według Kubskiego Herbert nie tyle jednak dążył do przekazania w tej kwestii prawdy historycznej, co do ustalenia symbolicznego wzorca, w oparciu o który możliwe byłoby kształtowanie osobowości czytelnika. Kubski buduje również paralelę pomiędzy poetyką Herberta a myślą Thomasa Eliota, stwierdzając, że dla Herberta charakterystyczne jest: „sięganie do starożytnego dziedzictwa jako uniwersalnego kodu, który umożliwia rozpoznawanie wartości, dalej — pozwala na porozumienie się ludzi, sformułowanie sądów gustów" (s. 22).

Dokładnie to samo uważał Eliot twierdząc, że „zżycie się ze źródłami […] kultury to warunek umiejętności pisarzy, teologów i historyków" (s. 22) — w przeciwieństwie do czerpiącego z tradycji antycznej Herberta myślał on jednak o „pielęgnowaniu tożsamości religijnej Europy jako chrześcijańskiej" (s. 22).

Dla Herberta zakorzenienie się w tradycji antycznej było rodzajem czynnego sprzeciwu wobec podejmowanych przez rząd peerelowski prób odcięcia kultury polskiej od źródeł kulturowych niekoherentnych z ideologią komunistyczną. Ukierunkowane na ten cel działania władz Herbert postrzegać miał jako programową „barbaryzację", a jego twórczość literacka miała uwrażliwić czytelników na ten proces. Grażyna Halkiewicz-Sojak w *Romantycznych pierwiastkach w poezji i postawie poetyckiej Zbigniewa Herberta* stwierdziła wprost, że „dla Herberta poezja nie była autoteliczna, miała kierować uwagę i wzruszenie odbiorcy poza przestrzeń słowa" (s. 138). Z jednej strony chodzi tu o odniesienie do rzeczywistości pozaliterackiej (w wymiarze politycznym), z drugiej o ewokację przestrzeni niepoddającej się dyskursywizacji — czyli twórczą reinterpretację romantycznej metafizyki.

Polityczny wymiar twórczości poety najsilniej poruszany jest w artykule Doroty Heck pt. *Między klasycyzmem a romantyzmem. Dyskurs metapolityczny w eseistyce Herberta*. Heck podobnie jak Telwikas odwołuje się do pojęcia „etyczności", przy czym wysuwa tezę o nieodzownej łączliwości tego pojęcia ze sferą polityki, a poprzez tę łączliwość również o jego powinowactwie z patriotyzmem. W esejach Herberta polityczność objawiałaby się więc poprzez stymulację odbiorcy do refleksji nad obecnością norm etycznych we współczesnej przestrzeni publicznej. Genezy takiej postawy upatruje autorka w klasycyzmie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Sprzeciwiając się dewaluacji etycznej Herbert-eseista przyjmować ma pozycję współczesnego sarmaty. Badaczka upatruje w eseistyce Herberta przekształcenia sarmackiej wizji Polski jako przedmurza chrześcijaństwa. W eseistyce Herberta Polska funkcjonować ma jako przedmurze kultury wzniesionej na antycznych fundamentach. Przy tym Heck otwarcie neguje występowanie w esejach Herberta jakiegokolwiek powinowactwa z polityczną myślą romantyzmu: „Trzeba odrzucić hipotezę, jakoby „ja" *Barbarzyńcy…* [*w ogrodzie*], *Labiryntu…* [*nad morzem*], poddające refleksji politykę, było romantyczne. Metapolityczny język (kod) Herberta eseisty, inny niż Herberta poety czy Herberta publicysty, jest kodem mesjanizmu i RP, jest sarmacki i klasyczny zarazem" (s. 122-123).

Zestawienie z tekstem Halkiewicz-Sojak tekstu Heck wydaje się istotne z tego powodu, że w przeciwieństwie do drugiej autorki Halkiewicz-Sojak stara się postrzegać klasycyzm i romantyzm w całej twórczości Herberta jako prądy wzajemnie się uzupełniające: „Romantyzm i klasycyzm możemy rozumieć typologicznie — jako nadprądy w kulturze i w takiej perspektywie ujawnia się nieostrość ich granic, a ta cecha każe podać w wątpliwość tezę o ich wzajemnym wykluczaniu się. Może do poezji Herberta pasowałaby propozycja Henri Peyre'a, dla którego „wielki klasycyzm" jest daleki od normatywizmu i petryfikacji estetycznych założeń. W kulturze współczesnej jest możliwy jako „uklasycznienie wewnętrznego, głębokiego romantyzmu", przejawia się w obiektywizacji wzruszeń i „lirycznym filtrowaniu zmysłowości", opowiada się za trwaniem w kulturze obiektywnych wartości, ale nie ignoruje faktu, że ich istnienie jest zanurzone w zmiennym żywiole historii" (s. 133-134).

Badaczka zwraca jednak uwagę na niebezpieczeństwo odczytywania Herberta w kontekście romantyzmu. Według niej konieczna jest wówczas uważana selekcja poszczególnych aspektów tej tradycji, przy eliminowaniu tych, które Herbert negował: „Herbert nie akceptował wszystkich wariantów czy stadiów postawy romantycznej. Odrzucał egotyzm i indywidualistyczne autokreacje natchnionych poetów. Ostrożnie traktował profetyzm, chociaż w takich wierszach, jak *Przemiany Liwiusza* czy *Pan Cogito* — zapiski z martwego domu można usłyszeć głos poety proroka. Był nieufny wobec koncepcji wyjaśniających całościowo sens dziejów. Do romantyków zbliżało go natomiast przekonanie, że poezja to nie tylko domena realizacji wartości estetycznych, nie tylko świadectwo momentu egzystencji, ale i działanie etyczne, ewokujące prawdę i dobro" (s. 145).

Oprócz powinowactwa etycznego i domniemanej metafizyczności do najczęściej wskazywanych przez autorów Boru nici inspiracji Herberta romantyzmem należy emocjonalność jego wierszy. Wspominają o niej Małgorzata Mikołajczak („*Światy, cienie światów, światy z marzenia*". *Związki Herberta z romantyzmem*), Dariusz Pawelec (*Romantyczne tropy do lektury „Przesłania Pana Cogito" Zbigniewa Herberta*) i Włodzimierz Toruń (*Rozmyślania o cierpieniu: Norwid — Herbert*). Pawelec podkreśla powierzchowność dotychczasowych odczytań poezji Herberta, przez co w potocznym obiegu czytelniczym niesłusznie przypisuje się jej odarty z uczuciowości racjonalizm: „Co ciekawe utarło się przekonanie, że utwór Herberta epatuje jakimś „głębokim spokojem". W omawianym wierszu [Przesłanie Pana Cogito] apeluje się wszakże, co warto podkreślić, do uczuć, a nie do rozumu Ty lirycznego. „Bądź rozważny gdy rozum zawodzi", a więc daj się ponieść uczuciom wbrew wątpliwościom, jakie cię otaczają" (s. 179).

Uczuciowość Herberta objawiać się ma w tyrtejskiej stylistyce utworów. Pawelec zwraca uwagę na podobieństwo *Pana Cogito* do *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego i *Do Matki Polki* Adama Mickiewicza. Widzi w tej twórczości „apel rewolucyjny" nawołujący do nieustannego kształtowania siebie i oporu wobec moralnej miałkości. Apel ten podszyty ma być jednak żalem, że postulowana wzniosłość możliwa jest do urzeczywistnienia tylko w symbolicznym świecie literatury. Pelc posługuje się względem poezji Herberta pojęciem „liryka maski" zaznaczając za Arentem Van Nieukerkenem, że emocje jakimi epatuje podmiot liryczny poezji Herberta nie muszą być identyczne z emocjami samego Herberta. Mikołajczak podkreśla natomiast świadome manipulowanie przez Herberta emocjonalnością, zaistniałe w wyniku ugruntowania przez niego podstaw ontologicznych swojej poezji na koncepcji romantycznej ironii: „Herbert klasyk jest w takim stopniu poetą romantycznym, co mistrz ironii — mistrzem uczuć" (s. 157). Toruń podchodzi do zagadnienia bardziej holistycznie stwierdzając, że w poezji ironia, refleksja, dystans, lub maska podmiotu lirycznego są tylko sposobami artystycznego okiełznania swoich emocji (w ujęciu Torunia przede wszystkim cierpienia).

Kolejną cechą o proweniencji romantycznej jest w poezji Herberta wyłaniający się z niej stosunek do historii. Tego problemu dotyczy ponad połowa artykułów zestawiających Herberta z Norwidem. Joanna Zach (*„Czas wzbogacony". Norwid i Herbert — próba zbliżenia*) dowodzi, że dla obu pisarzy indywidualne reinterpretowanie historii w procesie twórczym stanowiło sposób zrównoważenia w jednostkowej percepcji świata dziejowego fatalizmu, którego poczuciem przesączone miały być ich pisarskie filozofie. Natomiast Józef Fert (*Norwid — Herbert* (*Epizod z guzikami*)) wysuwa tezę, że Herberta

i Norwida łączy swoista heterotopiczność przestrzeni konstruowanych w tekstach. Badając z pozoru nieistotne pod względem wymowy poszczególnych tekstów szczegóły treściowe, dochodzi on do wniosku, że pełnią one funkcje odsyłaczy do kulturowych, metafizycznych i właśnie historycznych płaszczyzn znaczeniowych i aksjologicznych. Za przykład posłużyły badaczowi tytułowe *Guziki* z wiersza Herberta i *Dwa guziki* z Norwida: „Czyżby Historia ciągle zataczała ironiczne koła? a wyśmiane i sponiewierane guziki stają się za sprawą Poety znakami pamięci o chwale i męczeństwie. Stają się nieusuwalnym dobrem narodowym, składnikiem współczesnej dyskusji o prawie rzeczy do szacunku i o wadze pamięci, i o wartości sztuki, i o konieczności umiaru, by uchronić się przed pychą patosu, który dramat istnienia próbuje lukrować dramatyzmem ekspresji. O umiarze, który obejmie wiedzę, pamięć, a nawet ironię" (s. 218).

Natomiast Paulina Abriszewska, badając historiozofie Herberta i Norwida (*Literacka refleksja Cypriana Norwida i Zbigniewa Herberta nad historią tryumfalną i historią ukrytą*) konstruuje z nich parę „dziejopisów/opowiadaczy", konfrontując ich stosunek do przeszłości z perspektywą historyka. Dziejopis/opowiadacz to w jej ujęciu ktoś, kto w przeciwieństwie do historyka nie skupia się na katalogowaniu faktów, lecz dąży do zrozumienia sposobu, w jaki procesy dziejowe kształtowały przeszłe osobowości ludzkie. Abriszewska nazywa Herberta i Norwida „hermeneutami historii", decydując się przy tym nieznacznie wynieść Herberta ponad Norwida, jako że Norwid miał tylko postulować „dziejopisarstwo", a twórczość Herberta byłaby tego postulatu realizacją: „W centrum zainteresowania Dziejopisa/opowiadacza znajduje się osobowy aspekt dziejów. W ujęciu tego zagadnienia przez obu poetów istnieje pewna różnica, którą można by określić jako «ilościową» Norwid postuluje zgłębianie historii składającej się z biografii poszczególnych ludzi, Herbert nieustannie realizuje ten postulat — obok przedstawiania anonimowych małych dramatów wydobywa cały szereg postaci, których nazwiska zapełniają kroniki, lecz których historie nikną w zapomnieniu lub w ogóle nie zostały utrwalone" (s. 265-266).

Oprócz wymienionych powyżej artykułów bezpośrednio koncentrujących się na motywach historiozoficznych u Herberta i Norwida, z problemem relacji między historią, a jednostką stykają się również kolejne artykuły Włodzimierza Torunia (*„Syn minie pismo", lecz ty spomnisz, wnuku*) i Małgorzaty Mikołajewskiej (*Czarny i biały Norwid. O wierszu „Pora" Zbigniewa Herberta*). Toruń, przeprowadzając analizę porównawczą Vade-mecum Norwida oraz tomików *Pan Cogito* i *Rovigo* Herberta, uwydatnia obecność horacjańskiego motywu *non omnis moriar* w twórczości obu poetów. Zwracając też uwagę na łączący ich moralizm i skupienie na transcendentaliach takich jak prawda, dobro, piękno, wolność godność i wierność, postrzega on Herberta (choć nie bez zastrzeżeń) jako duchowego spadkobiercę Norwida: „Czy można nazwać Herberta «późnym wnukiem» Norwida? Teza ta jednak nasuwa wiele wątpliwości. Herbert był zbyt wielką indywidualnością, by można było mówić o wpływach i zależnościach. Obaj też bardzo wysoko cenili sobie oryginalność, byśmy mogli szukać łatwo widocznych zbieżności. Wydaje się jednak, że mimo tych zastrzeżeń paralela Herbert — Norwid znajduje też kilka uzasadnień. Już w punkcie wyjścia twórcy ci spotykają się niejako u „źródła". Tym źródłem jest tradycja judeochrześcijańska, kultura Hellady i Rzymu" (s. 274).

Natomiast Mikołajczak koncentruje się na późnej twórczości Herberta (z tomików *Rovigo* i *Epilog burzy*), poszukując w niej weryfikującej refleksji na temat przeszłych wyborów artystycznych i światopoglądowych poety. W wierszu *Pora* dopatruje się syntezy całej twórczości Herberta: „Skończony w sensie artystycznym, a zarazem semantycznie niespójny, otwarty, niedomknięty" (s. 301). Nawiązanie do *Czarnych* i *Białych kwiatów* Norwida służy natomiast przeciwstawieniu współwystępujących u Herberta Norwidowskich motywów „białych", kojarzących się z afirmacją bytu i epifanią dziejowej ciągłości, z „czarnymi", odsyłającymi do sfery niepoznawalności, tajemnicy i śmierci. Lakonicznie wzmiankowana u Herberta współobecność śmierci z życiem zdaje się w ujęciu Mikołajczak odwróceniem motywu *non omnis moriar*. Herbert przyznawać ma swoją bezradność wobec śmierci, której przestrzeń — absolutnie odmienna od sfery egzystencji zajmowanej za życia — bezużytecznymi czyni cały kulturowy aparat poznawczy i analityczny. Niejasność śmierci obezwładnia poznawczo, a ostatnie tomiki Herberta zdają się rodzajem konfesji, przygotowującej podmiot liryczny na nadejście tego stanu, który pochłonie poetę z całą jego wrażliwością i wiedzą.

Trudny do tematycznego sklasyfikowania jest zamykający zbiór artykuł Piotra Michałowskiego: (*Prze*)*milczenia współczesności u Norwida i Herberta*. Po pierwsze, można uznać, że tak jak w omówionych wcześniej artykułach Heck i Halkiewicz-Sojak, rozpatruje się w nim stosunek twórczości Herberta do dyskursu politycznego w PRL'owskiej przestrzeni publicznej. Tytułowe „(prze)milczenia" oznaczają niemożność mówienia o problemach historyczno-społecznych, których ów dyskurs nie akceptował. Po drugie, milczenie postrzega się jako synekdochę zapominania. Celowe przemilczenia i eufemizmy, w miejscu których czytelnik spodziewałby się zdaniem Michałowskiego wzmianki o wydarzeniach istotnych dla narodowej martyrologii, miałyby być literackim odzwierciedleniem procesu zafałszowywania historii przez PRL'owskie władze. Badacz wciąż zatem porusza się w wymiarze politycznym, zwracając zarazem uwagę na swoiście negatywną historiozofię Herberta. U podstaw Herbertowskiej poetyki (prze)milczenia leżeć ma bowiem konstatacja o tym, że pewne wydarzenia nie tylko przemijają w czasie, ale mogą również znikać z kart historii. Po trzecie, „(prze)milczenia" uprawomocniać mają interpretację metafizyczną, wedle której byłyby one nośnikami sensów niepoddających się dyskursywizacji. Od pozostałych tekstów *Boru nici* artykuł Michałowskiego odróżnia jednak próba odcięcia się autora (na tyle, na ile to możliwe) od presupozycji interpretacyjnych wynikających z postrzegania Herberta przez pryzmat konkretnej epoki literackiej. Pomimo tego, że zestawienie z Norwidem w oczywisty sposób przywołuje kontekst romantyczny, Michałowski dąży do uwydatnienia tego, co w twórczości obu poetów było idiomatyczne — czyli niekoniecznie uzależnione od artystyczno-intelektualnych tendencji dominujących w danej epoce.

Wśród zebranych w *Borze nici* artykułów jako szczególny jawi się tekst Marka Adamca pt. *Na co*? *Po co*? *i dlaczego*? Krytykuje się w nim perspektywę badawczą obraną przez większość autorów, a sprowadzającą się do binarnego przeciwstawiania sobie klasycyzmu i romantyzmu — ewentualnie zestawiania Herberta z Norwidem. Zdaniem Adamca takie, wedle jego określenia „dwójkowe", podejście do literatury zaburza jej obraz zarówno w optyce diachronicznej, jak i synchronicznej, odwracając uwagę od niuansów międzyepokowych i wewnątrzepokowych filiacji literackich. Uważa też, że budowanie

paralel między Herbertem a Norwidem wiąże się nie tyle z rzeczywistymi (zazwyczaj powierzchownymi) powiązaniami Herberta ze swoim poprzednikiem, co z populizmem wielu polskich intelektualistów. Jako kontekst bardziej wskazany w przypadku badań herbertologicznych widziałby Adamiec twórczość Franciszka Karpińskiego i Tadeusza Gajcego. Tym niemniej z racji na niewielką dziś popularność wspomnianych pisarzy nie spodziewa się rzetelnych omówień tego tematu.

Obecność w książce krytycznych uwag Adamca traktować należy jako wyraz intencji redaktorki do zestawienia w obrębie tomu wielorakich postaw badawczych. W związku z tym *Bór nici* postrzegać należy jako kompendium współczesnej myśli herbertologicznej. Odświeża on wizerunek poety jako nie tylko (lub niekoniecznie) klasyka, zwracając uwagę na wieloaspektowość jego stosunku do kultury, tradycji i społeczno-politycznych problemów jego peerelowskiej współczesności.

Mimo to zbiór artykułów pod redakcją Małgorzaty Mikołajczak pozostawia niedosyt. Przede wszystkim brakuje w nim artykułu skupiającego się na możliwościach reinterpretacji spuścizny Herberta w kontekście sytuacji odbiorczej czytelników popeerelowskich. Autorzy *Boru nici* wydają się nie zważać na zmiany, jakie po przemianach ustrojowych roku 1989 nastąpiły w oczekiwaniach czytelników wobec literatury. W związku z tym nie do końca zrealizowany został cytowany na początku recenzji postulat redaktorki, wedle którego tom przynieść miał aktualizację wiedzy o sposobie „istnienia tradycji romantycznej we współczesnej literaturze".

Paweł Rutkiewicz

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Nöel Carroll, *Filozofia sztuki masowej* słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ss. 411

Do rąk polskiego czytelnika trafia ważna książka amerykańskiego filozofa Noëla Carrolla — *Filozofia sztuki masowej* — przełożona przez Mirosława Przylipiaka. Caroll, autor ponad stu artykułów i kilkunastu książek naukowych (m.in. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*; wyd. polskie: 2004 — *Filozofia horroru*; *Theorizing The Moving Image*; *Philosophy of Art: a Contemporary Introduction; The Philosophy of Motion Pictures*; *On Criticism*), jest jednym z najważniejszych badaczy zajmujących się współczesną filozofią sztuki, a jego koncepcje wywierają znaczny wpływ na kształt dyskursów związanych z filmoznawstwem, teorią estetyki, nowych mediów czy kultury popularnej.

Filozofia sztuki masowej pierwszy raz opublikowana została w 1998 przez Oxford Univeristy Press, spotykając się z szerokim zainteresowaniem środowisk naukowych. Traktowała ona wszak o ważkich problemach dotyczących fenomenu kultury masowej, jej roli i sposobu interakcji z wielomilionowym odbiorcą, który, nierzadko po raz pierwszy dzięki takiej formie sztuki, stykał się z doświadczeniem estetycznym. Jak pisze we wstępie autor „książka ta poświęcona jest sztuce masowej — telewizji, filmom, bestsellerom oraz innym rodzajom literatury brukowej *pulp fiction*, muzyce popularnej (nagrywanej i transmitowanej), komiksom, fotografii i tym podobnym. Przeciętna amerykańska rodzina spędza przed telewizorem astronomiczną ilość czasu. Korporacje specjalizujące się w produkcji i dystrybucji sztuki masowej to znaczący gracze ekonomiczni, a nazwiska artystów tworzących w tym obszarze są powszechnie znane. Dotyczy to nie tylko aktorów czy piosenkarzy, lecz również pisarzy, reżyserów i producentów. Stephen King i Steven Spielberg są lepiej znani niż wielu przywódców państwowych" (s. 11).

Propozycja Noëla Carrolla była przy tym pionierska, gdyż poddawała refleksji i analizie obszar działalności kulturotwórczej człowieka, który do tej pory albo to spotykał się z ignorancją ze strony akademików-filozofów, albo też przywoływany był tylko po to, by podkreślać jego ułomności oraz status gorszego, „złego" — w obliczu sztuki „prawdziwej". Carroll nie neguje co prawda podziału na kulturę (sztukę) „wysoką" i „niską", ale nie podejmuje też próby wyznaczenia granic tych przestrzeni (miejscami bliski jest stwierdzeniu ich płynności). Jednocześnie nie zgadza się on na zrównanie kategorii „przystępności" sztuki

z „biernością", otwierając badania tekstów typowych dla kultury masowej na postawę analityczną pozbawioną intencji sceptycznej czy wręcz defetystycznej. Wątpliwości budzić może posługiwanie się pojęciem „sztuka masowa", które wydawać się może konstruktem sztucznym, anachronicznym — zbyt silnie związanym z perspektywą badań marksistowskich. Bardziej uniwersalną kategorią w tym miejscu jest sztuka popularna — która zawęża pole kultury popularnej do aspektów właściwych definicjom sztuki. Przyznać trzeba jednak, że autor *Beyond Aesthetics* zdecydował się wyjść poza aksjologiczne hierarchizacje, w zamian konstruując zarys teorii, pozwalającej opisać i scharakteryzować zjawisko sztuki masowej (popularnej), która w wieku XX i XXI — bez względu na swoją jakość czy wartość — urosła do rangi niezaprzeczalnego, jeśli nawet nie kluczowego, elementu współczesnego świata. Noël Carroll wraz z takimi uczonymi jak m.in. Umberto Eco, Marshall McLuhan, Ihab Hassan, Miriam Hansen, Leslie Fiedler, przyczynił się w dużym stopniu do przełamania akademickiej nieufności wobec kultury popularnej i uznania jej za istotny przedmiot badań.

Filozofia sztuki masowej jest tekstem atrakcyjnym w lekturze. Erudycji i nieszablonowości wywodu towarzyszą liczne przykłady. Carroll umiejętnie łączy egzemplifikacje z wielu dziedzin sztuki masowej. Czyni to jednak na tyle umiejętnie, że nie wprowadza czytelnika w chaotyczną przestrzeń niekoherencji, a jedynie konsekwentnie podbudowuje ciąg swojej argumentacji. W pierwszym rozdziale pt. *Filozoficzny opór przed sztuką masową: tradycja większości* autor przygląda się dokładnie uprzedzeniom towarzyszącym refleksji na temat masowości sztuki. Polemizuje w nim z krytyczną postawą Dwighta MacDonalda, pochodzącą z eseju tegoż *Teoria kultury masowej* (pierwodruk: 1953), argumentami Clementa Greenberga (*Awangarda i kicz* 1939), wywodem R.G. Collingwooda (*The Principles of Art* 1938). Ta część książki Carrolla skupia się na rekonstrukcji myślenia o sztuce masowej wyrosłej z postawy deprecjacji, ignorancji oraz z przeświadczenia o estetycznej wyższości „sztuki wysokiej". Następnie autor wchodzi w dyskusję na płaszczyźnie socjologicznej — rozważając problemy społeczno-polityczne związane z takim rodzajem sztuki podniesione przez Theodora W. Adorna i Maksa Horkheimera. Według Carrolla „niechęć do rozumu instrumentalnego silnie oddziałuje na podejmowaną przez obu badaczy krytykę przemysłu kulturowego (...). W ich ujęciu przemysł kulturowy jest jeszcze jednym przejawem pozytywistycznej skłonności do fetyszyzowania rozumu instrumentalnego i stanowi kolejną arenę, na której zadaniem myśli jest wywołanie pewnych efektów, tym razem u publiczności. Przemysł kulturowy jest więc sam w sobie formą rozumu instrumentalnego, ponieważ traktuje publiczność jako grupę docelową — przedmiot kalkulacji, którym można manipulować" (s. 77-78). Podobnie jak w przypadku MacDonalda, Greenberga i Collingwooda mowa jest o sztuce prawdziwej, autonomicznej i jedynie wartościowej. To ona dopiero daje rozumowi krytycznemu możliwość zaistnienia. „Prawdziwa sztuka jest monadą społeczną, mikrokosmosem przedstawiającym prawdę na temat życia społecznego poprzez ukazanie możliwości przeciwstawienia się imperializmowi wartości wymiennej i rozumu instrumentalnego" (s. 78). Carroll wskazuje na nieścisłości tego poglądu i idącą za nimi relatywność odczytań. Wykorzystując zaproponowaną optykę, udowadnia, że w ujęciu Adorna i Horkheimera różnice między sztuką masową (przemysłem kulturowym) a sztuką prawdziwą wcale nie są jednoznacznie wyznaczone. Natomiast strach Adorna przed ograniczeniem wolności (czy wręcz jej pozbawieniem) przez masowość, która doprowadzać ma

do zaniku refleksyjności i wyobraźni oraz szerzyć fałszywe idee, wydaje się neurotyczny, gdy zestawić go z rzeczywistymi produktami owej sztuki masowej, tak zaciekle atakowanej, świadczącymi o ich refleksyjnym charakterze — aktywizacja odbiorców, wyobraźni i wymuszenie krytycznego oglądu. Podstawowy błąd, według Carrolla, leży jednak już w błędnym zrozumieniu myśli Kanta, którego skutkiem stało się swoiste wypaczenie pojęć. „Kantowską teorię reakcji estetycznej często zmieniano w teorię sztuki — zwaną niekiedy estetyczną teorią sztuki — na mocy funkcjonalistycznego założenia, że dzieła sztuki to przedmioty zaprojektowane z myślą o wzbudzaniu reakcji estetycznej tego samego typu, co reakcja opisana przez Kanta w *Teorii* (*wolnego*) *piękna*. Zwolennik tego sposobu myślenia mógłby więc na przykład domniemywać, że dzieło sztuki z definicji odwodzi nas od praktycznego życia" (s. 96). To sąd nie zaś samo dzieło ma być niepowtarzalny lub bezinteresowny. Sztuka nie potrafi uniknąć relacji z rynkiem lub ideologią. Nie można więc zrównywać własności podmiotu z tymi, które charakteryzować mają przedmiot. Również aktywne (twórcze) zainteresowanie odbiorcy nie musi wiązać się z poziomem przystępności danego dzieła — *ergo*, sztuka by być sztuką nie musi być trudna. „Podążając tropem Kantowskiej teorii geniuszu jako wzorcowej oryginalności, teoretyk sztuki odczuwa pokusę twierdzenia, że właściwa sztuka musi być unikatowa i oryginalna, nieskrępowana żadnymi pojęciami, celami czy regułami i musi rządzić się własnymi prawami. Nie trzeba chyba mówić, że żadna tego typu teoria — tak bardzo nastawiona na oryginalność — nie będzie przychylna opartym na formułach strategiom sztuki masowej" (s. 100). W tym właśnie aspekcie tkwi zdaniem Carrolla źródło filozoficznego sprzeciwu wobec tego, co popularne oraz późniejsze poglądy Adorna czy McDonalda i Greenberga: „Postęp w pracy nad teorią sztuki masowej będzie zależał od wypracowania ramy pojęciowej odpowiedniej do tego zjawiska, nie zaś mu zaprzeczającej. Pojęcia obce i/lub przestarzałe, jak te zaczerpnięte z teorii estetycznej Kanta (lub też jej wariantu stopionego z modernizmem), trzeba zastąpić" (s. 115).

W rozdziale drugim Carroll skupia się na „tradycji mniejszości" — filozoficznej akceptacji sztuki masowej, przywołując nazwiska Waltera Benjamina i Marshalla McLuhana: „W przeciwieństwie do takich rzeczników sztuki masowej, którzy bronią jej, opierając się na tym, że bywa tworzona przez artystów najwyższej rangi, Benjamin i McLuhan wykazują, iż podstawowe struktury mediów sztuki masowej dają możliwość wytwarzania efektów tego rzędu, ze nikt nie jest w stanie zakwestionować ich artystycznego statusu" (s. 117). Autor *Interpreting the Moving Image* w kontekście obrony sztuki masowej Benjamina omawia szeroko koncepcje technicznej reprodukcji, postępu i nowej sztuki. Podkreśla rolę materializmu historycznego (bliską Benjaminowi) i wynikający z niej moralny wymiar technologii, a także jej walor emancypacyjny. Zaznacza on jednak dobitnie, że etyczna, a tym bardziej metafizyczna teleologia sztuki technicznej reprodukcji jest mu daleka „co nie przeszkadza, że taka właśnie tendencja — do projektowania własnych pragnień moralnych i politycznych na technologię — jest filarem najsłynniejszych filozoficznych form obrony sztuki masowej — nie tylko tej pochodzącej od Benjamiana, lecz również od Marshalla McLuhana" (s. 148). Carroll okazuje się w tej części swojej książki bardzo krytyczny, wytykając błędne, jego zdaniem, tezy słynnych apologetów „masowości": „W całym tym rozdziale filozoficzne formy obrony sztuki masowej, sformułowane przez Benjamina i McLuhana, zostały poddane surowej krytyce. Moim zdaniem ani argument postępu, ani

argument świadomości nie odrywają się od ziemi. Jednakże to, że owe argumenty zawiodły, nie oznacza, że sztuki masowej nie można obronić (...). Czerpiąc inspiracje z Hegla, zarówno Benjamin, jak i McLuhan formułują narracje historyczne, lub może „metanarracje" kulminujące w optymistycznych obrazach rozkwitającej sztuki masowej. Te utopie stoją w jaskrawej sprzeczności z dystopijnymi wizjami Greenberga i Adorna, którzy wieszczą upadek cywilizacji" (s. 171-172). Carroll nie oddaje jednak pola tym drugim. Wskazując na błędy obrońców sztuki masowej, nie przyznaje racji jej przeciwnikom. Szuka za to innych argumentów, przystających do współczesnej kultury — aktualizacji w miejsce polemiki diachronicznej. Poszukiwania amerykańskiego filozofa skupiają się wokół ułożonej przez niego definicji sztuki masowej (trzeci rozdział koncentruje się na rozważaniach definicyjnych, proponując krytyczny przegląd najważniejszych stanowisk wobec sztuki masowej i awangardowej). Carroll, wychodząc od wniosków ogólnych i ilustrując je licznymi przykładami, dochodzi do kwestii ontologii sztuki masowej. Polemizując z teoriami Davida Novitza i Johna Fiske, formułuje własną i dokonuje próby jej obrony: „X jest dziełem sztuki masowej wtedy i tylko wtedy, gdy (1) jest dziełem sztuki o wielu egzemplarzach lub formie typu; (2) zostało wytworzone i jest rozpowszechniane za pomocą masowych technologii; (3) celowo korzysta z takich struktur (jak formy narracyjne, typ symboliki, zamierzony efekt emocjonalny, a nawet treść), które dają największe szanse na dostępność bez specjalnego wysiłku, w zasadzie od pierwszego zetknięcia, dla możliwie największej liczby niewyrobionych (czy względnie niewyrobionych) odbiorców" (s. 196-197). Po raz kolejny uwaga zwrócona jest na istotność kategorii „przystępności", która nie dyskwalifikuje dzieła w obrębie tekstów sztuki, pozwala za to, według Carrolla, na odróżnienie tego, co awangardowe od tego, co masowe. Skupiając się na kwestiach recepcji, zaniedbane zostają niestety tematy wytwarzania sztuki masowej i jej dystrybucji (do czego zresztą badacz sam się przyznaje). By lepiej uargumentować swoje rozważania nad naturą sztuki masowej, autor poświęca trzy ostatnie rozdziały książki na dokładne opisanie relacji sztuki masowej z emocjami, moralnością i ideologią. W każdym z tych precyzyjnie analizowanych związków — zwraca on uwagę na kolosalną rolę, jaką odgrywa interakcja, oparta na aktywności odbiorcy. „Ostatnie trzy rozdziały książki można uważać za rozwinięcie wywodu przeciw argumentowi bierności. Próbuję w nich opisać niektóre z najważniejszych struktur zaangażowania występujących w sztuce masowej, służących pobudzeniu aktywnej emocjonalnej, moralnej i politycznej współpracy odbiorców. Aby mogły one skutecznie działać, muszą być wykorzystywane w sposób przystępny dla dużej liczby ludzi. Jednak powtórzmy raz jeszcze: przystępność nie równa się bierności, nie wyklucza tez możliwości aktywnego współuczestnictwa publiczności" — konkluduje Carroll (s. 400). I rzeczywiście, jeśli trzeba byłoby wybrać jeden wątek z tej bogatej w analizy i ciekawe, szczegółowe wywody propozycji wydawniczej, byłaby nim powracająca kwestia redefiniowania pojęcia „przystępności" oraz krytyczne studium różnic między tym, co aktywne, a tym, co bierne. Jednak, podsumowując słowami samego Noëla Carrolla: „wiele jeszcze zostało do zrobienia, jeżeli chodzi o filozofię sztuki masowej" (s. 404).

Michał Wróblewski

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Zoltán Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie,* Universitas, Kraków 2011, ss. 556

Książka Zoltána Kövecsesa *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie* jest próbą ugruntowania stanu wiedzy z zakresu *cognitive studies*, a zarazem autorską propozycją dostarczenia nowego sposobu badania znaczeń płynących z naszego doświadczenia. To zarazem przegląd najważniejszych koncepcji kognitywistycznych, jak i swoiste vademecum tego interdyscyplinarnego obszaru badań, wyposażone w słownik pojęć, imponujący indeks oraz bibliografię. Można traktować tę publikację jako rzetelny podręcznik, prezentujący szeroki zakres informacji i przykładów z określonej, autorskiej — a przez to w wielu miejscach ciekawszej — perspektywy. Można też wykorzystać opracowany materiał w przygotowanych specjalnie na potrzeby tej książki ćwiczeniach zamykających każdy z rozdziałów. W końcu *Język, umysł, kultura* daje także możliwość zapoznania się z metodami analizy i narzędziami wypracowanymi przez samego Kövecsesa, badacza będącego w „czołówce nazwisk" kognitywistyki XXI wieku. a co trzeba zaznaczyć, jego stanowisko jest niejednokrotnie krytyczne w stosunku do głośnych swojego czasu koncepcji.

Przede wszystkim jednak książka niniejsza jest wieloaspektowym studium skomplikowanych relacji pomiędzy językiem, umysłem i kulturą, które odpowiadają za tworzenie i rozumienie znaczeń w świecie. Kövecses wędruje w swych rozważaniach — tak dotyczących najnowszych badań i ustaleń, jak i w naukowych retrospektywach — od językoznawstwa kognitywnego, przez psychologię poznawczą, antropologię, etnografię, po filozofię umysłu, narratologię czy teorie literatury i sztuk. *Język, umysł i kultura* w swoim założeniu jest publikacją teoretyczną, starającą się zapewnić czytelnikowi wszechstronną wiedzę na temat tego, jak tworzymy sensy. Jednocześnie jest przy tym podręcznikiem skierowanym dla każdego zainteresowanego problemami, które dotyczą relacji języka, umysłu i kultury.

Pierwszy rozdział skupia się na omówieniu konstrukcji *Praktycznego wprowadzenia* oraz sprecyzowaniu głównego celu książki wraz z towarzyszącymi mu najważniejszymi

pytaniami. Znaczna część tego rozbudowanego wstępu traktuje o teoriach obiektywności i relatywności ludzkiej wiedzy. Kövecses, przedstawiwszy podstawowe założenia obu poglądów, sam opowiada się za doświadczeniową orientacją, czyli taką, która wskazuje na relatywizm wiedzy. Przy czym udowodnia, że względność nie zawsze wyklucza uniwersalność. Podążając za propozycjami Lakoffa i Johnsona, sugreuje, iż rozwiązanie oparte na doświadczeniu, nie tylko nie wyklucza uniwersalności, ale wręcz jej potrzebuje — przy czym potrzeba ta przybiera nową formę.

Rozdział drugi w całości poświęcony jest kategoryzacji rzeczy i zjawisk, które występują wokół nas — jednej z najbardziej istotnych umiejętności pozwalających człowiekowi przetrwać. Autor zauważa, że poprzez tworzenie kategorii pojęciowych nadajemy światu sensy. „Gdy napotykamy nowe obiekty i zdarzenia przypisujemy je do już istniejących kategorii lub tworzymy nowe kategorie, pozwalające na ich przyswojenie. Tworzenie znaczeń w przeważającej mierze dotyczy procesu kategoryzacji i jego produktu — kategorii pojęciowych" (s. 64). Takie pojęcia konfigurujemy nieświadomie i równie automatycznie ich używamy. Kövecses powołuje się w tym miejscu na Lawrence'a Barsalou (1992), który wyróżnia pięć etapów procesu kategoryzacji: (1) tworzenie strukturalnego opisu danej jednostki, (2) poszukiwanie reprezentacji kategorii podobnych do stworzonego opisu strukturalnego, (3) wybór reprezentacji kategorii najbardziej zbliżonej do opisu, (4) wyciągniecie wniosków na temat danej jednostki, (5) przechowywanie informacji na temat kategoryzacji. W tym samym rozdziale omówione zostają trzy modele kategoryzacji: klasyczny, prototypowy oraz wzorcowy. „Model klasyczny opiera się na definicjach, które posługują się tym, co określamy mianem cech semantycznych: jest to tak zwana analiza składnikowa, ponieważ w obrębie tego modelu, uznaje się, że znaczenie składa się z komponentów semantycznych. takich jak CZŁOWIEK, DOROSŁY, SAMIEC. Ten sposób myślenia o kategoriach i ich mentalnych reprezentacjach sięga czasów Arystotelesa, który wprowadził rozróżnienie pomiędzy cechami esencjalnymi i peryferyjnymi" (s. 65). Model kategoryzacji prototypowej zakłada, że w miejsce warunków koniecznych i wystarczających, pojawiają się kategorie w formie prototypu (ewentualnie najlepszego przykładu). Reprezentacje takich kategorii łączy to, co Wittgenstein nazwał „podobieństwem rodzinnym" — w tym wypadku do prototypu. Ostatnią część tego rozdziału stanowi omówienie doświadczenia Berlina i Kay'a, którzy zbadali domenę koloru na przykładzie rozmaitych języków. Eksperyment ten podważył hipotezę Sapira-Whorfa, która zakłada, że to język kształtuje nasze postrzeganie. W dalszej części książki jednak przedstawione zostają także przykłady potwierdzające tę szeroko znaną i dyskutowaną teorię.

W rozdziale *Poziomy interakcji ze światem* analizie poddano główne cechy trzech teorii, które są używane do wyjaśniania specyfiki hierarchii taksonomicznych charakterystycznych dla kategorii pojęciowych: teorii klasycznej, kategorii poziomu podstawowego oraz kategorii globalnych. Kategoryzacja rozumiana w ogólności, jak i jej poszczególne poziomy są według Kövecsesa zależne w równym stopniu od kultury, jak i samego poznania. Kontekst kulturowy, w którym kategoryzacja zachodzi, odgrywa znaczącą rolę w przypisywaniu konkretnych obiektów i zjawisk danym poziomom abstrakcji.

Rozdział czwarty *Kontestowanie kategorii w kulturze* skupia się dla odmiany na skłonności ludzi do podważania wielu z utworzonych kategorii. Podawanie w wątpliwość

twierdzeń innych, zdaje się bowiem leżeć w naszej naturze. W tym sensie, kwestionowanie czyichś kategorii równa się kwestionowaniu ich rzeczywistości. Za przykład posłużyło tutaj pojęcie „sztuka", które jest powszechnie kontestowane, a mnogość definicji wskazuje na wyjątkową płynność granic tej kategorii. Autor na tym etapie swoich rozważań stara się odpowiedzieć na pytanie jakie kategorie najchętniej i najłatwiej podważamy oraz dlaczego i w jaki sposób do tego dochodzi.

Następnie w rozdziale *Porządkowanie wiedzy o świecie* wprowadzone zostaje pojęcie „ramy w umyśle". „Ramy są ustrukturyzowanymi mentalnymi reprezentacjami ludzkiego doświadczenia, które tworzą znaczną cześć naszej wiedzy o świecie" (s. 125). Wiedza ta przejawia się w wysoce schematycznych, wyidealizowanych formach ujętych w ramy. Innymi słowy, ramy zawierają nasze prototypy kategorii pojęciowych wzbogaconych o dodatkowe własności. Ramy mogą być przy tym profilowane i zmieniać w stosunku od tego, jakie konkretne słowa je przywołują. Co najważniejsze jednak, odpowiadają one za narzucenie sensu nadrzędnego w tworzeniu aktualnego znaczenia danej sytuacji, zjawiska itp. Kövecses zaznacza przy tym, że poszczególne ramy dzielimy w obrębie konkretnej kultury. Oznacza to, że kultury różnią się od siebie odmiennymi kulturowymi/poznawczymi modelami, którymi się posługują.

W rozdziale szóstym *Ramowa analizy kultury* przedstawione zostały przykłady działania ram i ich wpływ na kształt kultury — autor poddał oglądowi różne obszary, w których ramowanie odgrywa ważną rolę w wyjaśnianiu działań człowieka: między innymi kwestie społeczne (rodzina, macierzyństwo) oraz literatura i polityka. Szczególnie interesujący wydaje się przypadek literatury. Można w nim prześledzić, w jaki sposób teksty literackie mogą wyrastać z ram kulturowych. Opierając się na pojęciu SZCZĘŚCIE, odkryć można, że ten sam rodzaj romantycznych i bohaterskich tragikomedii jest wspólny dla niepowiązanych ze sobą tradycji. Na przykład, połączenie kochanków jest końcowym celem dominującej i uniwersalnej struktury narracyjnej — komedii. Dzieje się tak dlatego, że połączenie kochanków jest prototypowym warunkiem osobistego szczęścia. Jak pokazują badania Hogana (2003), większa część struktury tekstów literackich znajduje swoje oparcie w ramach powiązanych ze „szczęściem". Analiza *Bardzo krótkiej historii* Hemingway'a pokazała, że przywołuje ona wyidealizowaną i uschematyzowaną ramę tej emocji. Kövecses zwrócił przy tym uwagę na to, że rama leżąca u podstaw opowieści, różni się od rzeczywistej fabuły opowiadania, czyli realizacji tej ramy, która staje się jej zaprzeczeniem (odwróceniem). Różnice te zaś mogą wpływać na estetyczną i emocjonalną recepcję tekstu u czytelników. Autor nie twierdzi, że ramowa analiza kultury potrafi wyjaśnić każdy aspekt ludzkiego zachowania, jednak w połączeniu z narzędziami poznawczymi przedstawionymi w dalszej części podręcznika, stanowi jego istotny element.

Tymi procesami są mapowania: wewnątrz ram — metonimie oraz pomiędzy ramami: metafory. W metonimii, używamy elementu ramy, by zapewnić sobie dostęp do innego elementu tej samej ramy. Relacja ta nazywa się mapowaniem wewnątrz domeny. Fakt, że używamy metonimicznych wyrażeń językowych, gdy mówimy lub piszemy, wynika bezpośrednio z pierwotnie konceptualnej natury metonimii (np. TWARZ ZA OSOBĘ, TWÓRCA ZA DZIEŁO, INSTRUMENT ZA DZIAŁANIE). Różnorodność metonimii pojęciowych wyrasta z dwóch typów zależności między częściami ramy a jej całością: konfiguracja CAŁOŚĆ i CZĘŚĆ oraz CZĘŚĆ i CZĘŚĆ. Według autora wewnątrz

pierwszej konfiguracji, możemy wyróżnić dwa typy relacji: CAŁOŚĆ ZA CZĘŚĆ oraz CZĘŚĆ ZA CAŁOŚĆ. Druga z nich określa relacje CZĘŚĆ ZA CZĘŚĆ. Metonimie są z natury poznawcze i kulturowe jednocześnie, jak zauważa Kövecses.

W ujęciu językoznawstwa kognitywnego, metafory są natomiast mapowaniem zachodzącym między domenami. „Metafora jest zjawiskiem językowym, a zarazem pojęciowym, społeczno-kulturowym, neuralnym i cielesnym. Angażuje dwie dziedziny doświadczenia, między którymi zachodzi systematyczny związek, a które znajdują się w odległych od siebie częściach układu poznawczego (i mózgu). Połączenia między domenami pojawiają się, ponieważ wykazują ogólne podobieństwo strukturalne lub korelują w naszym doświadczeniu" (s. 197). Metafory konceptualne klasyfikuje się w odniesieniu do stopnia ich konwencjonalności, funkcji poznawczej, charakteru i poziomu uogólnienia. W zależności od stopnia swojej umowności mówi się o metaforach konwencjonalnych i niekonwencjonalnych. Kövecses zwraca również uwagę na istnienie ram metaforycznych (temu zagadnieniu poświęca rozdział dziewiąty). „Jednym z głównych powodów, dla których metafora ma kluczowe znacznie w kulturze, jest to, że może ona stać się częścią rzeczywistości społeczno-kulturowej" (s. 228).

Rozdział dziesiąty *Wewnątrz- i międzykulturowe zróżnicowanie metafor* rozwija koncepcję metafory pojęciowej w kontekście zróżnicowania metafor, ale także ich uniwersalnego ucieleśnienia. Kluczowe komponenty tej teorii to: wymiary różnicowania, jej aspekty, przyczyny oraz interakcje przyczyn z ucieleśnieniem metafor, które skutkują uniwersalnością konceptualizacji metaforycznej.

Głównym założeniem tej refleksji kognitywistycznej jest stwierdzenie, że część metafor konceptualnych (pojęciowych) może być uniwersalna, ponieważ takie też są doświadczenia cielesne, tworzące ich podstawę. Wyznaczniki różnicowania metafory opisane w niniejszym rozdziale składają się na kulturowo-poznawczą teorię metafory. Dopełnia ona inne poglądy, w których metafora traktowana jest jako to, co zakorzenione w doświadczeniu cielesnym.

Rozdział jedenasty przynosi charakterystykę relacji znaczenia i myślenia oraz dosłowności i figuratywności sensów. Zanalizowane zostały trzy aspekty znaczenia języka — tworzenie/konstytuowanie znaczenia, jego rozumienie i wyrażanie. Według ujęcia tradycyjnego, myślenie jest dosłowne. Jednakże materiały, które zostały przedstawione w tym rozdziale wskazują na coś odmiennego. Po pierwsze, że sens dosłowny konstytuuje się zawsze w oparciu o znaczenia figuratywne. Po drugie, dowody eksperymentalne przemawiają za tym, że do zrozumienia znaczeń abstrakcyjnych, człowiek potrzebuje mapowań metaforycznych — tak w przypadku abstrakcyjnych znaczeń dosłownych, jak i abstrakcyjnych znaczeń figuratywnych. Co więcej, wykazane zostało, że abstrakcyjne znaczenia figuratywne jednego języka są wyrażane tego samego rodzaju znaczeniami w innym języku. Oznaczałoby to, że myślenie/znaczenie jest tylko częściowo dosłowne i pozostaje w ścisłym w związku z figuratywnością. Myślenie/znacznie figuratywne tym samym zajmuje równie ważne miejsce w procesach poznawczych, co jej dosłowny odpowiednik. Rozważania te prowadzą zaś autora wprost do pojęcia ucieleśnionego umysłu i koncepcji schematów wyobrażonych, które można opisać, posługując się różnymi rodzajami doświadczenia cielesnego, prowadzącymi do ich powstania, a także przy pomocy ich wewnętrznej logiki, elementów strukturalnych oraz metafor, które są ich

podstawą. Analiza w rozdziale dwunastym dotyczyła pięciu schematów: POJEMNIK, CENTRUM-PERYFERIE, CZĘŚĆ-CAŁOŚĆ, POŁĄCZENIE oraz ŹRÓDŁO-ŚCIEŻKA--CEL. Schematy wyobrażeniowe strukturyzują nasz system konceptualny, a to oznacza, że jest on ucieleśniony. Pomagają też one zrozumieć fabułę dłuższych tekstów. (analiza Conradowskiego *Jądra ciemności* autorstwa Michaela Kimmela) Według Kövecsesa schematy są niezwykle istotnym pośrednikiem między nami a światem wokół nas.

Schematy wyobrażeniowe są jednak tylko jednym z różnych, dostępnych człowiekowi sposobów konstruowania świata. Głównym zadaniem ucieleśnionego umysłu jest rozumienie świata — zdolność do alternatywnego (zmiennego) konstruowania znaczeń jest tego istotnym elementem — składają się na nie m.in. operacje poznawcze, opierające się na uwadze, osądzie i porównywaniu, perspektywie oraz strukturze ogólnej. Przekładają się one przy tym na konstruowanie znaczeń w dyskursie, dla którego koniecznym elemenetem jest przestrzeń mentalna. W rozdziale czternastym, można znaleźć jej definicje. „Przestrzeń mentalna jest wycinkową strukturą pojęciową którą tworzymy w czasie rzeczywistym w trakcie komunikacji. Przestrzenie mentalne ustanawiamy za pomocą kreatorów przestrzeni. Do kreatorów przestrzeni należą okoliczniki czasu, rozmaite przysłówki, czasowniki modalne i in. Przestrzenie mentalne są poznawczo rzeczywistymi zjawiskami, możemy o nich myśleć jak o niewielkich obszarach aktywowanych w mózgu/umyśle" (s. 384). Podobnie jak ramy i domeny, są one ustrukturyzowanymi obszarami doświadczenia, ale różnią się od ram/domen specyfiką i rozmiarami (są znacznie mniejsze). Skutkiem tego za ich kształt mogą odpowiadać także ramy (często od kilku jednocześnie). Teoria przestrzeni mentalnych zapewnia przekonujące wytłumaczenia dla wielu trudnych językoznawczych zagadnień (anomalii semantycznych, dwuznaczności — niejasności — referencji, zmiany predykatów czy sposobu używania czasów i trybów gramatycznych). W rozdziale piętnastym Kövecses omawia kolejne niezwykle ważkie zagadnienie — amalgamaty konceptualne i tzw. materialne zakotwiczenie. Amalgamaty konceptualne nie są bowiem prostymi mapowaniami między dwoma domenami/przestrzeniami. To zjawisko, w którym przestrzenie wyjściowe zawierające konceptualny materiał, projektują go do przestrzeni blendu na zasadach regulowanych przez przestrzeń ogólną (rodzajową) — integracja konceptualna składa się wiec zazwyczaj aż z czterech poziomów. Ten system interakcji nazywa się Modelem Sieciowym. Autor wyróżnił cztery główne typy integracji konceptualnej (pojęciowej): siatki simplex, siatki lustrzane, siatki jednozakresowe oraz siatki podwójnego i wielokrotnego zakresu. Wiele amalgamatów konceptualnych funkcjonuje w kulturze w postaci obiektów fizycznych (materialne zakotwiczenie). W tym wypadku kulturowe artefakty konstytuują kulturowo-fizyczny aspekt blendu. Materialne zakotwiczenia i procesy poznawcze presuponują siebie jednocześnie, wzajemnie wpływając na swój kształt. Integracja konceptualna pełni również znaczącą funkcję w praktyce społeczno-kulturowej od rytuałów religijnych po codzienne aktywności. Materialne zakotwiczenia wraz z tymi praktykami w dużym stopnie składają się na to, co nazywamy kulturą.

Rozdział szesnasty *Języka, umysłu, kultury* i zarazem ostatni znajdujący się przed obszernym podsumowaniem, które nie tylko streszcza, ale i wchodzi w krytyczny dialog z zawartością tego kompetentnego podręcznika, skupia się wokół interakcji poznania i gramatyki. W tym rozdziale omówione zostały liczne procesy poznawcze zaangażowane

w struktury gramatyczne (kategoryzacja, ramy, przestrzenie mentalne, integracja pojęciowa etc.). Bez ich udziału wytłumaczenie niektórych zjawisk gramatycznych byłoby niemożliwe. W tym sensie stanowią one część gramatyki. Gramatycy kognitywni odrzucają poglądy jądrowych systemów gramatycznych, zakładających przewidywalność i powtarzalność języka. Językoznawstwo kognitywne posługuje się zasadą relatywnej regularności i możliwej zmienności w obrębie modeli. Upowszechnia także podgląd użyteczności języka, który stoi w opozycji to teorii „instynktu językowego".

Kövecses podkreśla jednocześnie, że wkraczając w tak szeroki zakres pola badawczego, łączącego wiele dyscyplin i przedmiotów analizy, powinniśmy zastanowić się nad odpowiednią nazwą dla tego typu badań naukowych. Językoznawstwo kognitywne zdaje się według autora zbyt wąskim pojęciem.

Michał Wróblewski

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Maciej Świerkocki, *Echa postmodernizmu. Szkice o współczesnej literaturze anglojęzycznej* Wydawnictwo Tygiel Kultury, Łódź 2010, ss. 288

Echa postmodernizmu Macieja Świerkockiego to zbiór wcześniej już publikowanych przez autora tekstów, dający przekrojowy — bo obejmujący ok. czterdziestu książek różnych autorów — obraz prozy brytyjskiej i amerykańskiej tłumaczonej w Polsce na przełomie XX i XXI wieku. Wedle autorskiego zamysłu kompozycja zbioru współgrać ma z zawartością merytoryczną, stanowiąc przykład praktycznego zastosowania postmodernistycznej poetyki w literaturoznawstwie — o czym wspomina się we wstępie: „Przyjmując postmodernistyczną poetykę i współczesność także jako własne układy odniesienia, układ książki oraz jej zawartość próbują je na swój sposób zobrazować […]. Stąd fragmentaryzacja, czasem ocenny charakter tekstów (choć w teksty niewartościujące nikt już chyba nie wierzy), częste wycieczki w rejony popkultury, stylistyczne i gatunkowe kontrasty czy przypominająca patchwork kompozycja" (s. 7).

Nadając *Echom postmodernizmu* kształt „literaturoznawczego patchworku", autor uwypukla sygnalizowane już tytułem zbioru założenie, że w sytuacji, gdy termin „postmodernizm" rozpowszechniony został we wszystkich dziedzinach meta-kulturowej refleksji, badacz podejmujący się jego zdefiniowania zmuszony jest do sukcesywnego zawężania percepcji. Rezygnacja z holistycznego ujęcia zjawiska — a zarazem z nadziei na scharakteryzowanie postmodernizmu przez pryzmat wszystkich sfer jego obecności w przestrzeni kulturowo-społecznej — wymusza na badaczu przyjęcie perspektywy wybiórczej względem tekstów kultury w ich ogólności. Formułowanie teorii na temat postmodernizmu w oparciu o te tylko jego cechy, które dany badacz dostrzeże w analizowanych przez siebie tekstach (tj. O „dosłyszane" przez siebie „echa postmodernizmu") niechybnie sprowadza ją do statusu subiektywnego wrażenia badacza.

Wyraźnie trzeba przy tym podkreślić, że Świerkocki celowo wkomponowuje świadomość o subiektywności (tj. niekompletności i nieostateczności) swojej percepcji w strukturę zbioru, czyniąc z niego nie tyle studium literackiego postmodernizmu, co wyraz swojej badawczej osobowości. W takim ujęciu fakt nieopatrzenia książki żadnym résumé,

spajającym ustalenia poczynione w poszczególnych rozdziałach jest wyrazem odcięcia się krytyka od jakichkolwiek normatywizujących aspiracji. Zawarte we *Wstępie* informacje o sposobie, w jaki pojmowany jest w książce postmodernizm nie służą zdefiniowaniu zjawiska, lecz zaakcentowaniu intelektualnego patronatu poszczególnych teoretyków: „Postmodernizm jest tu rozumiany przede wszystkim jako wielokrotnie już opisywana, choćby przez Lindę Hutcheon czy Briana McHale'a, poetyka, ale i jako postnowoczesny światopogląd czy „stan umysłu", reprezentowany dziś między innymi przez poglądy Jeana Baudrillarda — a czasem nawet jako synonim szeroko rozumianej współczesności" (s. 7).

Natomiast w następującym po *Wstępie* artykule *Czas postmodernizmu* krytyk skupia się na zestawieniu najbardziej wpływowych teorii postmodernizmu, czyniąc z nich grunt teoretyczny dla wywodów zawartych w artykułach następnych: „[J]edna […] definicja [postmodernizmu] wciąż w gruncie rzeczy nie istnieje, choć co do głównych cech postmodernistyczności zapanowała pewna zgoda. Nie zmienia to faktu, że dysponujemy głównie definicjami cząstkowymi albo ogromnie rozbudowanymi, ogólnymi, nieprecyzyjnymi, czy pseudodeiktycznymi, jak definicja […] Lyotarda, głosząca, że postmodernizm to stan kultury po przemianach, jakie dokonały się w nauce, literaturze i sztuce poczynając od przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Jednakże nawet to dość mgliste określenie pozwala przypuszczać, że postmodernizm nie jest jeden, a istnieje w co najmniej trzech postaciach — filozoficznej (gdzie bywa zwany poststrukturalizmem), artystycznej i kulturowej — czy szerzej, cywilizacyjnej — oddziałującej globalnie na zjawiska społeczne" (s. 11).

Literatura i jej krytyczna interpretacją są grą. Wyobraźnia i intelekt funkcjonują w tej grze jako narzędzia dla tworzenia nowych dróg rozumienia kulturowych bytów. Nie podejmując się próby zsumowania swoich spostrzeżeń w konkludującą charakterystykę postmodernizmu, Świerkocki sygnalizuje, że wchodzące w skład tomu interpretacje poszczególnych tekstów literackich, zebrane w jedną książkę same stają się obiektem do interpretacji. Czytelnik zainteresowany sposobem, na jaki autor zbioru rozumie termin „postmodernizm" zmuszony jest samodzielnie wydobyć tę wiedzę z jego tekstów. Jedyną drogą ku temu jest systematyczna interpretacja spostrzeżeń poczynionych przez krytyka w kolejnych artykułach zbioru.

Komponując swoją książkę, Świerkocki dążył do wytworzenia sytuacji, w której czytelnik na drodze interpretującej lektury skonstruuje sobie własny sposób postrzegania postmodernizmu. Natomiast *Echa…* Świerkockiego mają być tylko bodźcem dla dalszych, teoretycznych rozważań czytelnika. Na przekór tej intencji obowiązkiem recenzenta wydaje się wyłuszczenie z książki pomysłów jej autora na literacki postmodernizm.

Zdaniem Świerkockiego, decydująca i niezbędna dla uznania danego tekstu za postmodernistyczny jest diagnoza o wzniesieniu świata przedstawionego na określonych podstawach ontologicznych. Fundament tychże stanowić ma autorskie przeświadczenie o światopoglądowych multiplikacjach ogarniających społeczną przestrzeń wymiany i formułowania myśli. Wiąże się to z poczuciem relatywizmu etycznego, estetycznego i aksjologicznego. Natomiast wariacje formalno-językowe, towarzyszące przemieszaniu w konstrukcji świata przedstawionego nie-realistycznych konwencji i poetyk mają w oczach

krytyka charakter wtórny i stanowić mogą co najwyżej konsekwencję zarysowanej powyżej cechy prymarnej. Ich obecność bądź nieobecność w tekście sama w sobie nie może zatem rozstrzygać o ewentualnym zaliczeniu go w poczet tekstów postmodernistycznych.

Widząc w literaturze postmodernistycznej katalizator społeczno-kulturowych czynników determinujących sposób postrzegania rzeczywistości przez jednostkę, krytyk uwypukla egzystencjalny aspekt postmodernizmu. W zabiegach metatekstowych służących wpisaniu w strukturę utworu kompozycyjnych bądź treściowych nawiązań do aktów czytania i pisania upatruje bowiem odwzorowania sytuacji poznawczej człowieka w dobie postnowoczesnego przyśpieszenia percepcji. Formalno-językowa płaszczyzna tekstu, stymulowana częściowym przeniesieniem jego ciężaru ontologicznego z zagadnień wewnątrz- i między-tekstowych na kwestie współczesnej kondycji ludzkiej służyć może tylko jako zwierciadło dla struktury przybieranej w jednostkowej percepcji przez rzeczywistość pozaliteracką. Innymi słowy: jeśli w literaturze postmodernistycznej występują komplikacje formy podawczej to tylko po to, aby oddać trudności napotykane przez człowieka przy próbach wykreowania spójnego obrazu świata w obrębie prywatnej narracji. Relację między formą podawczą a wizją rzeczywistości Świerkocki poddaje refleksji w eseju o powieści *Forsa* Martina Amisa — posługując się przy tym metaforami „Boga" (symbolizującego harmonię słów i myśli), oraz „Szatana" (figury poznawczej niepewności i podawczego chaosu): „Jest niewątpliwie zagadką racjonalnego rozumu, że człowiek współczesny, który nie jeden raz już od czasów Nietzschego zamordował Boga, nie unicestwił zarazem Szatana. Gdyby diabeł opuścił nas wraz z Bogiem zapewne zachowalibyśmy zasadę symetrii, a co za tym idzie, równowagę świata. Świat tymczasem chwieje się, ponieważ odjęto mu jedną nogę, okulawiono go, zapominając, że tym samym wystarczy go jedynie mocniej pchnąć, aby się przewrócił i rozsypał. W niektórych przypadkach dość po prostu wyłączyć telewizor, żeby przestała istnieć rzeczywistość. […] Powieść Amisa nie przypadkowo odbija jak w lustrze popularny wizerunek dzisiejszego świata, choć książce nóg od tego nie przybywa, dlatego i jej brak wspomnianej wyżej równowagi, zarówno tej wzniosłej, metafizycznej, jak i konstrukcyjnej, olbrzymie gmaszysko tekstu zbudowane zostało bowiem na nader wątłych fundamentach dramaturgicznych […]. Cóż, kiedy tak się dzisiaj buduje. Współczesna rzeczywistość i literatura to domena ryzykantów, którzy nie boją się mieszkać w wieżowcach z kart […]" (s. 171).

Dla Świerkockiego istotne jest, aby autor tekstu postmodernistycznego świadom był wartości poznawczych tej poetyki. Zaznacza, że charakterystyczne dla tekstów postmodernistycznych przemieszanie różnych estetyk i rejestrów formalnych stanowi odzwierciedlenie multiplikacji aksjologicznych i światopoglądowych właściwych pozatekstowej rzeczywistości społecznej. Zdaniem krytyka, postmodernizmu nie wolno postrzegać tylko jako zabawy konwencjami. Zestawianie ich bowiem w coraz to nowych konfiguracjach nie jest celem samym w sobie, lecz ma prowokować do stawiania nowych pytań na temat świata i kondycji ludzkiej. Tym samym Świerkocki wpasowuje się w sposób postrzegania postmodernizmu, którego egzemplifikację zaprezentował John Barth określając literaturę postmodernistyczną jako „literaturę odnowy". Jednoznacznie wynika to z eseju o powieści *Mefisto* Johna Banville'a: „Konwencjonalna literatura spod znaku realizmu nie jest

w stanie oddać złożoności i wieloznaczności bytu, chcąc zatem wypowiadać się sensownie o rzeczywistości zewnętrznej, należy przeformatować powieść tradycyjną i skupić się głównie na wzajemnym stosunku pomiędzy literaturą, a światem" (s. 179).

Powieścią pozornie postmodernistyczną, czyli taką, która przy pomocy językowo-formalnego sztafażu stroi się w postmodernistyczne szaty — nie przyjmując jednak za swoje właściwych postmodernizmowi ontologicznych podstaw — jest w oczach Świerkockiego *Ostatni rozdział czyli Paragraf 22 bis* Josepha Hellera. Poprzez wpisane w nią postulaty obrony tradycyjnych wartości przed naporem postmodernistycznego relatywizmu przedstawia ona jednoznaczny obraz świata, z wyraźnym podziałem na potężne „zło" i stłamszone „dobro". Postmodernizm to zaś sztuka snucia narracji wśród aksjologicznych niuansów — budowania wielowarstwowego obrazu rzeczywistości z nieprzystających, często sprzecznych ze sobą elementów: „Heller tymczasem z masochistyczną lubością maluje społeczny i ideologiczny rynsztok. Dostrzega jedynie negatywne skutki komputeryzacji, umasowienia i homogenizacji cywilizacyjnej lub aksjologicznej. Tak jakby z rozbicia jednego sensu nie tworzyły się sensy nowe, lecz całkowita pustka znaczeniowa" (s. 83-84).

Jeśli chodzi o pisarzy, którzy pomimo konwencjonalności warsztatowej zaliczeni zostali przez Świerkockiego do postmodernistów to wśród nich znajdują się m.in. Thomas Berger z *Powrotem Małego Wielkiego Człowieka*, Edgar Lawrence Doctorow z *Rezerwuarem* i *Billym Bathgatem*, oraz Agata Christie ze swoją autobiografią. Bergera mianował krytyk postmodernistą zasugerowawszy się dostrzeżoną w jego powieści analizą sposobu, w jaki ważne z punktu widzenia historii kultury i społeczeństwa przekształcają się najpierw w mit, a ostatecznie w klisze kulturowe — co współcześnie czyni je materiałem dla produkcji literacko-artystycznej, niekoniecznie zważającej na historyczno-symboliczny kontekst właściwy zawartości danej kliszy. Doctorow ma być postmodernistą ze względu na widoczny w jego tekstach stosunek do prawdy historycznej. Realizując na polu literatury teoretyczne założenia nowego historyzmu z premedytacją przeinacza powszechnie znane fakty historyczne, demonstrując w ten sposób, że to, co powszechnie uważa się za historyczną prawdę nie opiera się na bezpośredniej wiedzy o faktach, lecz o tym, co na temat faktów napisano. Z podobnej przyczyny jako postmodernistyczna jawi się Świerkockiemu autobiografia Christie, której autorka, przeplatając rzeczywiste wydarzenia z fikcją literacką, usuwa granicę pomiędzy literaturą a prawdziwym życiem, poprzez akt pisarski sprowadzając swoje podanie o nim do rangi tworu fikcjonalnego.

Świerkocki szczególną rolę przypisuje utworom kulturowego pogranicza, na przestrzeni których dochodzi do swoistej dyfuzji idei i estetyk. Jest ona literackim odwzorowaniem sposobu, na jaki w punktach styku pomiędzy koegzystującymi ze sobą społeczeństwami (na płaszczyźnie międzynarodowej) i społecznościami (na płaszczyźnie wewnątrznarodowej) nakładają się na siebie różne perspektyw kulturowe. Przykładami są powieści *Czarodziejka z Florencji* Rushdiego, *Londonistan* Gautama Malkaniego, oraz seria komiksów belgijskiego rysownika o pseudonimie Hergé, zatytułowana *Przygody Tintina*. Wspólnym mianownikiem poświęconych tym utworom artykułów jest rozważanie w ich obrębie relacji między postmodernizmem a tożsamością. W omówieniu *Czarodziejki z Florencji* Świerkocki oscyluje wokół filozofii postkolonialnej, na pierwszy plan wydobywając zawartą u Rushdiego polemikę z europocentrycznym spojrzeniem na historię. W przypadku tekstu o *Londonistanie* wątek postkolonialny również został przez krytyka podjęty, lecz

tym razem dla naświetlenia sposobu, na jaki powieść Malkaniego podejmuje temat społeczno-kulturowego konstruowania tożsamości osobowościowej. W przypadku *Przygód Tintina* uwaga krytyka skupia się przede wszystkim na relacji między rzeczywistą genezą tekstu a genezą potocznie mu przypisywaną w kręgu masowej recepcji.

Zamieszczając omówienie belgijskiego komiksu w zbiorze poświęconym literaturze anglojęzycznej Świerkocki niejako podkreśla, że mówiąc o literackim postmodernizmie należy brać pod rozwagę nie tylko immanentne cechy utworu, ale również sposób jego funkcjonowania w społecznej przestrzeni czytelniczej. Świerkocki zauważa bowiem, że pomimo faktu, iż oryginalna warstwa tekstowa komiksów o Tintinie była francuskojęzyczna, to zdecydowana większość zagranicznych edycji (m.in. polska) przygotowywanych było na bazie przekładów angielskich. Będąc utworami, w przypadku których podstawą dla tłumaczeń na kolejne języki nagminnie czyniono język inny od oryginalnego, związek *Przygód Tintina* z pierwotnym kręgiem kulturowym postrzegany jest przez krytyka jako zmarginalizowany w obrębie rynku: „[B]elgijski rysownik i scenarzysta *Przygód Tintina* znalazł się w tym wyborze także i dlatego, że stanowi modelowy przykład postmodernistycznej transgresji, a omawiając jego cykl komiksowy należy mieć na uwadze, że chociaż przełożono go na kilkadziesiąt języków, zdecydowana większość odbiorców na świecie zna tekst z jego przekładów angielskich. Pomijając już to, że Hergé cieszy się zapewne większym uznaniem i zainteresowaniem na Wyspach Brytyjskich niż w krajach frankofońskich, mamy do czynienia z twórczością, która stała się trwałą częścią kultury krajów anglojęzycznych, obecną w zbiorowej pamięci już od kilku pokoleń".

Przygody Tintina stanowią według Świerkockiego nie tyle tekst jednej, określonej kultury, co swoisty łącznik pomiędzy kulturą belgijską (narodową) a kulturą globalną. Przy czym objawem zachodzącej w ten sposób postmodernizacji literackiej recepcji byłoby nie tyle samo przenikanie tekstów kultur partykularnych do najbardziej rozległej światowo anglosaskiej przestrzeni językowej, co masowe kojarzenie danego tekstu przez czytelników i wydawców z całego świata z tą właśnie sferą językową. Komiksy Hergégo nie są w ujęciu Świerkockiego produktem określonego dla danej kultury napięcia między tradycją, współczesną estetyką a obowiązującą sytuacją społeczno-polityczną, co w sposób bezpośredni miałoby się wiązać z językiem, w jakim pierwotnie powstała warstwa tekstowa utworów. Przeciwnie: stanowią rodzaj dobra konsumenckiego, rozprowadzanego w globalnej sieci produkcji i dystrybucji artystycznej. Uczynienie języka angielskiego bazą dla ich tłumaczeń na kolejne języki było nieodzowne z punku widzenia marketingowego. W wytwarzającej się przy tej okazji sytuacji interpretacyjnej geneza utworu ma znaczenie podrzędne. Nadrzędna jest możność zaspokojenia nim aktualnych potrzeb estetycznych i intelektualnych.

Postmodernizm w takim samym stopniu determinuje więc w oczach Świerkockiego immanentne cechy literatury, co sytuację poznawczą jej czytelnika. W zestawieniu z poprzednio poczynionymi w niniejszej recenzji spostrzeżeniami każe to rozumieć postmodernizm jako rodzaj myślowej klamry, na poziomie teoretycznym spajającej ze sobą zagadnienia takie jak:

1. ontologia literatury i świata przedstawionego, przy uwzględnieniu napięcia pomiędzy rzeczoną ontologią a językowo-formalną warstwą tekstu;
2. metodologiczne założenia autorów wraz z ich przełożeniem się na literacką praktykę;

3. zachodząca w tekstach demaskacja mechanizmów dyskursywnych, służących konstruowaniu światoobrazu w przestrzeniach pozaliterackich (determinowanie jednostkowej tożsamości przez kontekst społeczno-kulturowy, konstruowanie i dekonstruowanie historii i hierarchii aksjologicznych);
4. czynniki warunkujące czytelniczą interpretację (w tym oddziaływanie filozoficznych, religijnych i politycznych systemów percepcji).

W oczach Świerkockiego postmodernizm objawia się w zjawisku rozciągającej się na wszystkie dziedziny kultury poznawczej symbiozy między naukami humanistycznymi a sztuką i literaturą. Książka Świerkockiego każe przypuszczać, że nie tyle powinno się mówić o postmodernizmie jako o zjawisku zachodzącym w kulturze, co jedynie o swoistej „postmodernistyczności" jako aspekcie właściwym tekstom kultury i współczesnym sposobom ich recepcji. Bezcelowymi trzeba więc nazwać próby zrozumienia postmodernizmu jako bytu teoretycznego samego w sobie, który dałoby się jednoznacznie zdefiniować. Dynamika zjawiska na płaszczyźnie artystycznej i społecznej wymusza również dynamikę w procesie jego interpretacji. Ukucie definicji byłoby wyhamowaniem procesu rozumienia — a tym samym usunięciem wspomnianej dynamiki. Istotę postmodernizmu trzeba zatem wydobywać z tekstów kultury za każdym razem na nowo.

W oparciu o powyżej zreferowane założenia Świerkocki dochodzi do wniosku, że bezzasadne są próby dyskursywnego sprzeciwu wobec postmodernizmu. Postmodernizm stymuluje bowiem również percepcję swojego interpretatora. Wyjście poza determinizm możliwe byłoby tylko w obrębie zupełnie nowego, nieznanego jeszcze paradygmatu poznawczego: „Jeżeli […] u podstaw postmodernizmu jako całości leży jego społeczno-kulturowa odmiana, powiązana z transformacją głównych wartości w postindustrialnym społeczeństwie, to prawdopodobnie nie prędko zaczniemy obserwować schyłek postmodernistycznej postawy w myśleniu o świecie. Należy chyba oczekiwać raczej jej upowszechnienia, choć paradoksalnie najtrudniej zauważyć to, co dzieje się na naszych oczach. Być może kres postmodernizmowi w jego cywilizacyjnej odmianie położy kolejna przemiana paradygmatu nauki czy po prostu jakieś odkrycie badawcze, mogące wpłynąć na sposób widzenia wszechświata i nasze rozumienie jego natury" (s. 13).

Pomimo przenikliwości i erudycji, którymi odznaczają się wszystkie zebrane w tomie interpretacje, razi jednak czytelnika rozdźwięk pomiędzy podtytułem książki a rzeczywistą jej zawartością. Mianowicie *Szkice o współczesnej literaturze anglojęzycznej* okazują się zbiorem artykułów poświęconych niemal wyłącznie literaturze amerykańskiej i brytyjskiej (z dodatkiem kilku pisarzy irlandzkich) — tak też starano się określać go w niniejszej recenzji. Po macoszemu potraktowane zostały RPA i Kanada, z których wspomniano tylko po jednym autorze (kolejno: Johnie Coetzee i Leonardzie Coehnie). Australia i Nowa Zelandia jako ośrodki produkcji literackiej nie istnieją natomiast u Świerkockiego w ogóle. Tym niemniej europocentryzm książki wydaje się wynikać nie tyle z niedopatrzenia Świerkockiego, co z faktu, że literatury z pominiętych obszarów w Polsce wydaje się dużo mniej niż książek brytyjskich czy amerykańskich. Natomiast *Echa postmodernizmu* są przecież zbiorem esejów o tekstach, które w przeciągu ostatnich dwóch dekad zostały przetłumaczone na polski.

Paweł Rutkiewicz

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LV z. 1
PL ISSN 0084-4446

Anita Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie* Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej Lublin 2011, ss. 494

Horror w literaturze współczesnej i filmie Anity Has-Tokarz to na gruncie polskiej refleksji naukowej książka wyjątkowa ze względu na poruszaną tematykę, która nie doczekała się jeszcze zbyt wielu opracowań w naszym kraju. Autorka stawia sobie za cel uporządkowanie i pogłębienie dotychczasowej wiedzy o horrorze w literaturze, filmie oraz kulturze medialnej. Przyświeca jej pragnienie wiernego, pozbawionego uprzedzeń zdiagnozowania przyczyn społecznej atrakcyjności tego gatunku, określenia jego miejsca we współczesnym pejzażu kulturowym i komunikacyjnym.

Dwa początkowe rozdziały to zdecydowanie najmocniejsza część tej obszernej publikacji. Rozdział pierwszy poświęcony został doprecyzowaniu terminologii i poszukiwaniu wspólnych mianowników, którymi posługują się zarówno filmoznawcy, jak i literaturoznawcy. Spory fragment zajmują dociekania o różnicach, a także podobieństwach w definiowaniu gatunku na gruncie tych dwóch dyscyplin. Autorka trafnie zauważa, że horror skutecznie wymyka się standardowym strategiom poznawczym, co w efekcie skłania ją do przyjęcia raczej perspektywy intuicyjnego widza niż badacza uzbrojonego w twarde narzędzia teoretyczne. W takim ujęciu horror jawi się jako zjawisko różnorodne tematycznie, ale spójne pod względem estetycznym, mające na celu wywołanie określonych emocji: strachu, przerażenia, grozy, permanentnego zagrożenia: „uznajemy, że horror jest formułą artystyczną uwarunkowaną zindywidualizowanym czynnikiem estetycznym doznania grozy, którego realizacja dokonuje się poprzez zastosowanie — na poziomie tekstu — określonych motywów (…) podporządkowanych ewokacji atmosfery lęku i grozy u odbiorcy" (s. 50).

Określiwszy wyznaczniki gatunku, autorka zabiera się do streszczenia dziejów literatury i filmów grozy (rozdział drugi), w którym bogactwo wykorzystanych źródeł, teorii oraz sprawność ich komentowania jest imponująca. Has-Tokarz z dużą swobodą wskazuje interesujące przykłady literackie na przestrzeni różnych epok wraz z ich kontekstem społeczno-kulturowym i filozoficznym. Pozwala to czytelnikowi zapoznać

się z genezą sztandarowych motywów i bohaterów horroru oraz zmiennością sposobów wywoływania lęku, który ściśle zależny jest od nastroju danego okresu historycznego. Wadą tej części książki jest niewielka ilość cytatów pochodzących z omawianych dzieł, mogłyby one z powodzeniem zastąpić przynajmniej cześć licznych wypowiedzi teoretyków. W omawianym rozdziale ścisły związek horroru literackiego i filmowego jest na tle całej książki najbardziej wyraźny. Od rozważań literaturoznawczych autorka płynnie przechodzi na grunt historii filmu, wykazując przy tym literackie proweniencje zainteresowania filmowych twórców taką tematyką. Zauważa, że kino od momentu swoich narodzin wykazywało znaczne tendencje i chęć przerażania widzów, aby w latach siedemdziesiątych osiągnąć ekstremum w horrorze *gore*, którego narodziny wiąże ona z kulturowo-społecznym fermentem tego okresu. Badaczka skrupulatnie wylicza i opisuje poszczególne podgatunki horrorów czasów postmodernizmu, kiedy niepodważalnym centrum produkcji, a co za tym idzie, także akcji, są Stany Zjednoczone. Wskazuje na upadek tradycyjnych konwencji, brutalizację, ale i przeniesienie źródła grozy do wnętrza pozornie szczęśliwych amerykańskich domostw: „Groza nie jest już generowana w scenerii spowitej mgłą zamków, ale wewnątrz rzeczywistości na pozór spokojnej, która kryje w sobie obłędne i perwersyjne tajemnice" (s. 115). Po tak ciekawych wywodach tym większy niedosyt pozostawia lektura ostatniej części rozdziału drugiego poświęconej horrorowi w polskiej tradycji literackiej i filmowej, szczególnie jeśli chodzi o najnowszą rodzimą prozę. Refleksja nad nią ogranicza się właściwie tylko do lapidarnego wyliczenia kilku nazwisk i tytułów.

W tonie encyklopedycznego, skondensowanego opisu i enumeracji utrzymane są także kolejne dwa rozdziały książki Has-Tokarz, z których pierwszy traktuje o poetyce i estetyce świata przedstawionego w horrorze, a drugi o (anty)bohaterach tego gatunku. Autorka, inspirując się pracą Noëla Carrolla *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, pokrótce charakteryzuje podstawowe modele fabularne horroru literackiego i filmowego, w zależności od tematyki, jaką poruszają. Pośród różnorodnych cech typowych dla fabuły horroru Has-Tokarz wskazuje, w ślad za Józefem Nowakowskim, na „intensywność istnienia" (s. 186). To niezwykle interesujący wątek, ale niestety nierozwinięty, a jedynie śladowo zaznaczony. Tymczasem cecha ta, opatrzona odpowiednimi przykładami i komentarzami, mogłaby stać się tym, co znacząco odróżnia horror od innych filmowych gatunków, decyduje o niespotykanym stopniu odrealnienia ekranowych wydarzeń, jak zauważa bowiem Has-Tokarz: „Bohaterowie horroru żyją nieprawdopodobnie intensywnie, ich losy komplikują się tak bardzo, że przekraczają granice nierealności" (s. 186). Nie mniej istotna dla świata przedstawionego horroru jest przestrzeń, którą autorka książki opisuje dość szeroko, z uwzględnieniem przemian obowiązujących tendencji, okraszając wszystko działającymi na wyobraźnię cytatami z literatury gatunku. Do najbardziej interesujących fragmentów należą tutaj te poświęcone przemianie przestrzeni nacechowanej pozytywnie, kojarzonej z bezpieczeństwem, ciepłem, jak dom czy małe miasteczko, w domenę zła. Cecha ta doskonale odzwierciadla destrukcyjne działanie horroru na powszechnie uznanej hierarchii wartości. Jednak przy tej okazji nie obeszło się, niestety, bez budzących wątpliwości egzemplifikacji filmowych. Autorka, charakteryzując przestrzeń miejską jako domenę horroru, podaje przykład Łowcy *androidów* (1982) Ridley'a Scotta, który już wcześniej kilkakrotnie pojawił się w omawianej publikacji. Has-Tokarz nie

wskazuje na żadne przesłanki, które pozwalają na sklasyfikowanie tego filmu jako horroru. Tymczasem wydaje się on przejawiać cechy różnorodnych gatunków — co podkreśla Sean Redmond w niewielkiej publikacji pt. *Studying Blade Runner* (Sean Redmond, *Studying Blade Runner,* Auteur 2008) — ale nie ma wśród nich horroru. Film ten jest bardzo zbliżony do estetyki *science fiction* (tym bardziej, że oparto go na kanwie jednej z klasycznych powieści tego nurtu *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach*? autorstwa Philipa K. Dicka), z wyraźnymi elementami *film noir* i opowieści detektywistycznej. Nie bacząc na swobodę autorki we wspomnianym względzie, brniemy dalej w mroczny świat horroru, dowiadujemy się sporo o mechanizmach grozy, o estetyce szoku i obrzydliwości, aby dotrzeć do rozdziału na temat (anty)bohaterów. Wystarczy pobieżne przejrzenie planu wspomnianego rozdziału, aby zorientować się, że czegoś w nim brakuje. Pośród wampirów, wilkołaków, diabłów, obcych, potworów różnej maści i seryjnych morderców nie ma ducha! Trudno określić, czy ów brak wynika z nieuwagi, czy jest celowym zamiarem autorki. Ta część książki powiela stosowany już wcześniej schemat: zarysowanie historyczno-kulturowego tła danej postaci, a następnie omówienie jej charakterystycznych cech, dziejów i przemian w literaturze oraz filmie. W tym kontekście najciekawiej wypada wampir, ponieważ ewoluował on w zdecydowanie ludzkim kierunku, a jego ocena nie może już być jednoznacznie negatywna: „Przy recepcji współczesnych horrorów wampirycznych dochodzi do sytuacji paradoksalnej, albowiem to z wampirem czytelnik/widz/gracz najczęściej się identyfikuje, współczuje „nieumarłym" i solidaryzuje się z nimi w cierpieniu, samotności oraz przekleństwie wiecznej egzystencji" (s. 255). Na poparcie takich wniosków autorka podaje celne przykłady — m. in. film *Nosferatu-wampir* (1979) Wernera Herzoga czy *Wywiad z wampirem* (1994) Neila Jordana. Świetnym uzupełnieniem jest tutaj filmowa i literacka saga *Zmierzch,* o której Has-Tokarz jednak nie wspomina, ponieważ za datę graniczną powstania opisywanych utworów przyjęła rok 2006, tymczasem pierwsza książka z tej serii ukazała się na rynku polskim w 2007.

Rozdział piąty (ostatni) książki od samego początku budzi największe zaciekawienie oraz nadzieję na to, że tak bogate źródła literackie i filmowe oraz szerokie teoretyczne tło, zaprezentowane przez autorkę w poprzednich częściach doprowadzą do ciekawych wniosków. Jednak zamiast solidnego podsumowania rozdział ten otwiera wiele, zbyt wiele, nowych wątków, które niekiedy mają się nijak do zawartości całej książki. Nieodzownym tematem, jaki należy poruszyć w refleksji nad horrorem jest oczywiście tzw. kultura fanowska; w książce *Horror w literaturze współczesnej i filmie* wprawdzie on się pojawia, lecz autorka poświęca mu mało uwagi. Badaczem wiodącym dla tej części jest oczywiście Henry Jenkins, który w swoich pracach zgłębia twórczy udział fanów w kulturze popularnej. W ślad za nim Has-Tokarz podkreśla, że „fan horroru nie konsumuje tekstów grozy, lecz stale odczytuje je na nowo" (s. 380), a za tym „odczytywaniem" kryje się rozmaita działalność głównie w przestrzeni wirtualnej. W refleksji na ten temat najbardziej brakuje konkretnych przykładów filmowych bądź literackich i tego, co się z nimi dzieje, jak są odczytywane, przetwarzane. Brakuje „żywych" ludzi i ich wypowiedzi. Podobnie sytuacja prezentuje się w części poświęconej intermedialności horroru, gdzie odnajdujemy wiele cennych informacji o dziejach horroru w różnorodnych mediach (literaturze, prasie, komiksie, filmach, serialach, grach). Dziwi nieco brak rzetelnie opracowanych informacji na temat miejsca tego gatunku w Internecie (tym bardziej, że aktywność miłośników

horroru właśnie tam jest największa). Wnioski autorki na ten temat są lapidarne, a przy tym często nieaktualne: „Większość kwestii związanych z formułą horroru rozgrywa się obecnie w przestrzeni Internetu poprzez e-mail, Gadu-Gadu czy IRC. W sieci odbywają się spotkania autorskie ery społeczeństwa informacyjnego, tzw. czaty. W Internecie rozmyciu ulega kategoria autorytetu" (s. 407). Powyższe zdania mogą już budzić tylko pobłażliwy uśmiech, ponieważ IRC jest jednym ze starszych i obecnie już nieużywanych narzędzi sieciowych umożliwiających wirtualne rozmowy, a „czat" jest terminem powszechnie znanym. Brak tutaj choćby najmniejszej wzmianki o portalach społecznościach, o serwisie YouTube, o legalnym i nielegalnym udostępnianiu różnorodnych treści i o możliwościach oraz problemach, jakie idą w ślad za korzystaniem z tych wszystkich udogodnień. Parę stron dalej nie wygląda to wcale lepiej, ponieważ pisząc na temat wpływu horroru na odbiorców, badaczka wspomina o wzroście liczby wypożyczalni kaset wideo i DVD, podczas gdy te pierwsze już dawno przeszły do lamusa, a te drugie coraz częściej wypierane są (szczególnie jeśli chodzi o filmy z gatunku horror) przez wirtualne wypożyczalnie bądź usługę VOD. Płyta DVD zaczyna mieć większe znaczenie kolekcjonerskie, tym bardziej, gdy zawiera treści, sceny a nawet wersje filmu niedostępne gdzie indziej. Wydaje się, że jest to dość istotne, kiedy mowa o filmach określanych jako „kultowe", których, jak zauważa Has-Tokarz, wśród horrorów nie brakuje.

Autorce udało się osiągnąć cel, którym było między innymi pogłębienie i usystematyzowanie wiedzy o horrorze. Dzięki dotarciu do cennych źródeł i w oparciu o naukowe teorie z różnych dziedzin stworzyła ona swoiste kompendium. Dużo słabiej natomiast przedstawia się książka w fazie wyciągania wniosków, które nie zawsze odnajdują swoje oparcie w zawartości całej publikacji. Zainteresowanie wzrasta, kiedy badaczka wskazuje na fakt, że horror może być wykorzystany w filmoterapii oraz w edukacji młodzieży, oczywiście pod okiem pedagoga. Zauważa, że tego rodzaju kino podobne jest do baśni, ponieważ pozwala poszerzyć zakres doświadczeń młodych ludzi, którzy i tak po horror sięgają. Warto zatem, aby nie było to negowane, a wręcz przeciwnie — Has-Tokarz namawia do wykorzystania jego potencjału: „Potrzeba wprowadzenia młodych ludzi w dziedzinę wiedzy o horrorze wydaje się istotna, zważywszy na fakt niezwykle częstych, lecz nader powierzchownych kontaktów młodzieży z tego typu tekstami" (s. 432). Tym bardziej, że przy bliższym oglądzie horror okazuje się przekazem wysoce skonwencjonalizowanym: „Tworzy światy, w których po to pokazuje się przekraczanie norm, żeby mocniej je uwidocznić" (s. 445). Za takimi pomysłami i stwierdzeniami stoi nowoczesna postawa odrzucająca ciągle jeszcze dość popularny podział na tzw. sztukę wysoką i tą gorszą, bezwartościową, czyli popularną. Autorka ma także parę konkretnych pomysłów, jak zrealizować rewolucyjny pomysł edukacyjny. Szkoda tylko, że wspomniany postulat nie przyświecał całej publikacji, a został on jedynie nieśmiało zaznaczony na jej kilku ostatnich stronach.

Agata Ciastoń

Materiały do „słownika rodzajów literackich”
Materials to „The Companion of the Literary Genres”

Powieść dziennikarska

— ang. *journalist novel* (nonfictional novel), fr. *le roman journalistique* (*journalisme narrative*, *roman documentaire*) — społeczno-dokumentalna odmiana powieści o walorze aktualnościowym (stąd częste opatrywanie powieści dziennikarskich podtytułem „powieść współczesna"), a nierzadko również funkcji interwencyjnej (według definicji Jana Kolbuszewskiego: „szybko, acz powierzchownie reagująca na wydarzenia współczesne i dająca jasną, cóż z tego, że oczywiście uproszczoną ich wykładnię"). Przetworzenie dokumentu (dziennikarskiego konkretu, newsa) w powieść — literackie opracowanie faktów („powieść faktograficzna"), których selekcja i hierarchizacja ustalana bywa na podstawie wyników reporterskiego researchu (zbieranie informacji w terenie — kompletowanie ich i weryfikowanie, rekonstruowanie porządku zdarzeń). Lub odwrotnie — reportaż skażony elementem kreacji. W takim rozumieniu powieść dziennikarska to zarówno „powieść faktu", jak i „reportaż literacki" („powieść-reportaż", „reportaż powieściowy", „mozaika faktograficzna"), odmiana „literackiego dziennikarstwa" — *literary journalism* — charakteryzującego się stosowaniem w przekazach niefikcjonalnych technik literackich (np. strumienia świadomości), czy elastycznym podejściem do prawdy (nonfictional novel).

Dwubiegunowość odmiany gatunkowej (jej ciążenie ku literaturze lub ku dziennikarstwu) implikuje problemy definicyjne. Nie chodzi nawet o wspólne korzenie nowoczesnej powieści (realistycznej, w przeciwieństwie do idealistycznego romansu) i wzajemne wpływy rozwijającego się w tym samym okresie pisarstwa faktograficznego, w tym dziennikarstwa. Kłopotliwa jest już niejednoznaczność określenia „dziennikarska". Wskazując na związek powieści z prasowymi gatunkami informacyjnymi, uwypukla się takie jej cechy, jak obiektywność, ciążenie ku faktom, newsowość (podążanie za aktualnością), sensacyjność, a także (lub) posługiwanie się w beletrystyce stylem dziennikarskim (w jego odmianie funkcjonalnej, sformalizowanej, zmierzającej do uproszczenia, potoczności i ekspresji). W wariancie publicystycznym ważniejsze będzie komentowanie spraw bieżących, ocenianie na gorąco ważnych dla współczesnego czytelnika zdarzeń (co nasuwa na myśl związek powieści dziennikarskiej z powieścią tendencyjną; koncepcja dziennikarstwa jako czwartej władzy wiąże się również z modelem literatury zaangażowanej). Powinowactwo powieści dziennikarskiej z rozbudowanym reportażem sprawia, że w przypadku niektórych tekstów nie wiadomo, czy zakwalifikować je jako powieść (odmianą powieści dziennikarskiej byłaby powieść reportażowa), czy jako reportaż (który przecież w swej istocie jest gatunkiem pogranicznym, rozpiętym pomiędzy literaturą a dziennikarstwem; Jacek Maziarski w *Anatomii reportażu* zauważa: „prawie każdy reportaż zawiera takie czy inne, świadome lub nieświadome uchybienie w stosunku do rygorystycznie pojmowanego autentyzmu, zniekształcenie w odbiciu obiektywnej rzeczywistości wynikające z obiektywnych trudności wiernej transpozycji życiowych realiów i ich wzajemnych powiązań z odrębną sferą życia literackiego)". Nazwa gatunkowa naprowadza również na drugi (obok literackiego) fach autora — od czasów Daniela Defoe pisarze bywali także żurnalistami, a doświadczenie dziennikarskie przekładało się u nich na np. przeprowadzanie researchu również dla celów powieściowych (celem uprawdopodobnienia fabuły), czy wyczucie w odnajdywaniu „chwytliwych", porywających czytelnika tematów literackich (*story*). Problemy definicyjne nastręcza

powinowactwo powieści dziennikarskiej z powieścią środowiskową (cechy wspólne: naturalistyczne proweniencje, metoda etnograficzna, zamiłowanie do przedstawiania nizin społecznych, koncepcja powieści jako dokumentu społecznego), czy powieścią polityczną (aktualność, publicystyczność, apelowanie do opinii publicznej).

Definiując powieść dziennikarską, nie sposób nie uwzględnić uwarunkowań społecznych i etapu rozwojowego dziennikarstwa. W swoich odmianach czasowych historyczne warianty powieści dziennikarskich znacznie się od siebie różniły. Nie bez znaczenia jest fakt, że u źródeł tej odmiany powieściowej — w wieku XVIII, kiedy zrodziło się regularne czasopiśmiennictwo — nie było wyraźnego rozgraniczenia na pisarstwo beletrystyczne i użytkowe. Wprowadzenie faktu w obręb fikcji miało wymiar praktyczny — służyło budowaniu iluzji prawdopodobieństwa. Dziennikarskość literatury tamtych czasów to interwencyjność i eksploatowanie aktualnych problemów społecznych. W wieku XIX, kiedy dokonało się umasowienie dziennikarstwa i zaczął się krystalizować zawód żurnalisty, powstało pojęcie stylu dziennikarskiego — powszechnie zrozumiałego, najbliższego potocznemu, przezroczystego. Poprzez powieść dziennikarską zaczął on przenikać do literatury popularnej. Gusta masowej publiczności literackiej zaspokajano sensacyjnymi treściami, które niewyrobiony czytelnik znał z prasy groszowej. Do pitawalów (sprawozdań z głośnych procesów sądowych) i prasowych kronik kryminalnych odwołuje się i powieść zeszytowa (np. historia obłąkanej Barbary Ubryk przetrzymywanej w krakowskim klasztorze karmelitanek bosych, którą rozwinął i opublikował pod pseudonimem Georg F. Born niemiecki powieściopisarz Georg Fullborn — *Barbara Ubryk czyli tajemnice klasztoru karmelitów*) i felietonowa, drukowana w gazetach (pojawiają się w niej częste odwołania do wydarzeń elektryzujących opinię publiczną). W wieku XX powieść dziennikarska wpisuje się w przeróżne programy literatury faktu, mającej odpowiadać na problemy społeczne czy spełniać oczekiwania ideologiczne. W dwudziestoleciu międzywojennym ku faktowi (i przeciwko jego artystycznej deformacji) zwrócili się m.in. przedstawiciele niemieckiej „Nowej Rzeczowości", radzieckiego „Lefu" i polskiego Zespołu Literackiego „Przedmieście", we Francji rozwijała się „literatura świadectwa". W latach 60. W zmienionej formule koncepcja ta powróciła w nurcie Nowego Dziennikarstwa (który zasygnalizowała międzywojenna i wojenna działalność reporterska m.in. Ernesta Hemingwaya, Johna Steinbecka czy Johna dos Passosa); punktem wyjścia staje się sprzeciw wobec fałszywego obiektywizmu i skostniałym regułom kompozycyjnym (np. tzw. „zasadzie odwróconej piramidy", nakazującej rozpoczynać prasowe teksty informacyjne od udzielenia odpowiedzi na podstawowe pytania: kto, co, gdzie, kiedy, jak, dlaczego; strukturyzacja danych od ogółu do szczegółu ma ułatwić pracę redaktora, który — jeśli musi tekst skrócić — może to zrobić mechanicznie, usuwając ostatnie zdania lub akapity). Współcześnie nie problematyzuje się raczej relacji pomiędzy formą powieściową a gatunkami dziennikarskimi. Nie sprzyja takiej refleksji wszechobecna kreolizacja gatunkowa, zachwianie podziału na literaturę fikcjonalną i niefikcjonalną (piękną/faktu). „Nieuchwytna fuzja faktu i fikcji stała się matrycą dzisiejszego doświadczenia" — napisał Mas'ud Zavarzadeh (*The Mythopoetic Reality*, 1976). Sygnałem tych przemian jest oksymoron, którym Zbigniew Bauer w książce *Antymedialny reportaż* nazwał pisarstwo Kapuścińskiego: „faktografizm magiczny". W literaturoznawstwie amerykańskim w odniesieniu do dziennikarsko-literackich hybryd używa się określenia *journalit*,

creative nonfiction, *literary nonfiction*, *nonfictional novel*, *art-Journalism* (np. Ronald Weber o pisarstwie Ernesta Hemingwaya), *transfikcja* (Mas'ud Zavarzadeh) a materiał dziennikarski podlega takim samym obróbkom, jak fakty w powieściach historycznych. Znaczenia nabrało natomiast określenie „kreatywne dziennikarstwo" w odniesieniu do inkrustowania tekstów prasowych wytworami fantazji i nadużywania czytelniczego zaufania wynikającego z zawiązanego paktu faktograficznego (określenie Zbigniewa Bauera). Głośnymi aferami związanymi z nieetycznością dziennikarzy były na początku XXI w. sprawy Jacka Kelleya z „USA Today" i Jasona Blaira z „New York Timesa" — obaj zostali zwolnieni z redakcji za fabrykowanie newsów i włączanie fikcji w obręb relacji prasowej; w Polsce głośny był spór wokół książki Artura Domosławskiego *Kapuściński non-fiction* (2010), odbrązawiającej sylwetkę reportażysty i pokazującej, jak manipulował on faktami.

Historia powieści dziennikarskiej rozpoczyna się wraz z początkami dziennikarstwa. Kiedy w Anglii zaczynają się ukazywać „Tatler" i „Spectator", a później inne gazety, wielu cenionych literatów staje się żurnalistami. Dziennikarzami byli Daniel Defoe, Alexander Pope, Eliza Haywood, Henry Fielding, Samuel Richardson, Samuel Johnson i Oliver Goldsmith. Poeta Samuel Taylor Coleridge pisywał dla „The Morning Post" i „Watchman", a William Hazlitt współpracował z „The Morning Chronicle", „Edinburgh Review", „The London Magazine", „The Times". Jason Solinger (*Eighteenth-Century Journalism*) zwraca uwagę, że pierwsi pisarze-dziennikarze nie różnicowali swojej twórczości na literacką i użytkową (eseje, polityczne polemiki). Oczywiście nie zawsze przygoda z dziennikarstwem odciskała piętno na beletrystyce. Na pewno stało się tak w przypadku Daniela Defoe — zdaniem Solingera, pisząc dla „Review" (1704–1713) wypracował on literacką zasadę prawdopodobieństwa (która stanowiła dominującą normę w powieści okresu; nawet Henry Fielding, który nie stylizował *Historii życia Toma Jonesa* na dokument i ironicznie podkreślał fikcyjność opowieści, pisał: „Trzeba tworzyć wzorując się na rzeczywistości. Prawdziwą znajomość świata można zdobyć tylko doświadczeniem, a obyczaje każdej klasy społecznej trzeba znać samemu, ażeby je właściwie ocenić" — przeł. Anna Bidwell). We wstępie do wydania *Plagi* w serii Penguin Books, Anthony Burgess skonstatował: „Defoe was our first great novelist because he was our first great journalist (Defoe był naszym pierwszym wybitnym pisarzem, ponieważ był pierwszym świetnym dziennikarzem)". Przemysław Mroczkowski pisze o Defoe: „fenomenalne tempo pracy, zmysł wypatrzenia tematów „biorących" z każdej dziedziny, zwłaszcza takich, jak historie z duchami, odkrycia naukowe, pikanteria obyczajowa, egzotyczne podróże. Kojarzymy to wszystko z amerykańskimi redakcjami XX w.". Sam życiorys autora *Robinsona Crusoe* byłby dobrym tematem na reportaż — Defoe był tajnym agentem rządowym, działał w konspiracji, a większość swoich dzieł wydał anonimowo i jako oparte na faktach (w podtytule *Dziennika roku zarazy* napisał: *Written by a Citizen Who Continued All the While in London*), lub ukrywając autorstwo pod maską wydawcy autentycznego dokumentu (mimetyzm formalny) — czym trafił w gust czytelnika purytańskiego (również Richardson przedstawiał się publiczności literackiej jako wydawca „autentycznych" listów Pameli).

The Storm Defoe (1704 r.) uważa się za pierwszą angielską książkę dziennikarską. Fabularnym punktem wyjścia jest Wielki Sztorm — katastrofa naturalna z 1703 r., która

ożywiła ówczesne dziennikarstwo. Sztorm zabrał od 8 do 15 tys. ofiar. Defoe poprzedził pisanie reporterskim researchem — zamieścił w prasie apel z prośbą o kontakt świadków zdarzeń. O ile przywołane w *The Storm* zdarzenia dotyczyły faktów współczesnych autorowi, o tyle opublikowany w 1722 roku *Dziennik roku zarazy* (*Journal of a Plague Year*) nie opisywał już wydarzeń, w których autor mógł świadomie uczestniczyć (miał wtedy raptem pięć lat). Tematem fabularyzowanego raportu jest epidemia dżumy, która zdziesiątkowała ludność Londynu w 1665 r., a uwieczniona została m.in. W dzienniku Samuela Pepysa. Defoe opierał się prawdopodobnie na zapiskach wuja Henry'ego Foe, który w czasie epidemii postanowił zostać w Londynie. Zrobił również użytek z dokumentów — Bills of Mortality (rubryk śmiertelności), beznamiętne chronologiczne sprawozdanie z rozwoju zarazy uzupełniając o tabele zestawiające rosnącą liczbę ofiar. Narracja pierwszoosobowa prowadzona jest z pozycji świadka (fikcyjnej postaci — H.F., samotnego rymarza handlującego z kupcami zaopatrującymi angielskie kolonie w Ameryce). „Z prawdziwą satysfakcją dla mnie, autora, jak również dla moich czytelników mogę zapewnić, że wszystko, co tu figuruje, zamieszczone zostało z umiarem i raczej poniżej rzeczywistości niźli w przesadnych cyfrach" — konstatuje narrator (przeł. J. Dmochowska).

Również fabułę swojej najbardziej znanej powieści — *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719 r.) oparł Defoe na prawdziwej historii Alexandra Selkirka (ur. W 1676 r. W Szkocji), przedstawionej w książce Woodesa Rogersa *a Cruising Voyage Round the World* (1712). Na przełomie XVIII i XIX wieku utrwaliło się przekonanie, że Defoe ukradł rękopis Selkirka pod pozorem poprawienia go i oddania do druku (ten wątek żerowania Defoe na cudzej historii eksploatuje współcześnie J. M. Coetzee w powieści *Foe*). Defoe mógł znać historię z artykułu Richarda Steele'a opublikowanego w „The Englishman" w grudniu 1713 roku.

W pierwszej prasie kobiecej pisywała Eliza Haywood — pisarka, tłumaczka, dziennikarka i aktorka, której literacki debiut, *Love in Excess, or The Fatal Enquiry* był, przed wydaniem *Pameli* Richardsona, jedną z trzech najpopularniejszych powieści okresu (obok *Robinsona Crusoe* Defoe i *Podróży Gullivera* Jonathana Swifta). W miesięczniku „The Female Spectator" (1744–46) Haywood podejmowała ważne społecznie kwestie, jak małżeństwo, rodzicielstwo, edukacja, czytelnictwo. Współpracowała też z „The Ladies' Mercury". Feministyczne zacięcie widać w *Various Effects of Love* (1726; tematem jest podwójny standard seksualny — inny dla mężczyzn, inny dla kobiet) i *The Wife and The Husband* (1756). Jej *Mary Stuart, Queen of Scots* (1725) Mary Ann Schofield (*Quiet Rebellion. The Fictional Heroines of Eliza Fowler Haywood*) nazwała literacką hybrydą, zwracając uwagę na to, że tekst niefikcjonalny napisany został z użyciem literackich technik narracyjnych.

W XIX w. po fakt, gazetowy konkret sięgał chętnie Charles Dickens. Pisząc o przygodach Oliwera Twista inspirował się rzekomo doświadczeniami Roberta Blincoe'a. Historia osieroconego dziecka pracującego w bawełnianym młynie, spisana została w *The Memoirs of Robert Blincoe*, opublikowanych w 1828 r. W radykalnym dzienniku „The Lion". Autentyczność opowieści podkreśla Dickens w przedmowie do *Przygód Oliwera Twista*, wyznając: „Nie ma tu kłusowania po wrzosowiskach oblanych księżycową poświatą, nie ma wesołych biesiad w zacisznych jaskiniach, nie ma żadnych atrakcji stroju (...) celem tej książki było przedstawienie nagiej prawdy" (przeł. A. Glinczanka). Upodobanie do

opowieści z życia wiąże się z dziennikarskimi doświadczeniami Dickensa, który rozpoczął pisarską karierę jako sprawozdawca parlamentarny i sądowy, uprzednio się do pełnienia tej funkcji przygotowawszy — sztuki stenogramowania (niezbędnego w pracy sprawozdawcy szybkiego pisania) uczył się z podręcznika Thomasa Gurneya (*Brachygraphy or an Easy and Compedious Short Hand*). Ślady tego doświadczenia zawarł w *Dawidzie Copperfieldzie*. „Słyszałem, że wielu znakomitych ludzi zaczynało karierę od pisania sprawozdań z posiedzeń Parlamentu (...)" — donosi w rozdziale XXXVIII narrator. „Nabyłem za cenę sześciu pensów praktyczną metodę stenografii i zatopiłem się w badaniu jej tajemnic (...) Udało mi się wreszcie przeniknąć tajniki stenografii i podwoić moje dochody. Wyrobiłem sobie nawet pewne imię w tej gałęzi i uczęszczałem stale do Parlamentu w celu zasilania «Porannego Dziennika»" (przeł. W. Zyndram-Kościałkowska). Z „The Mirror of Parliament" (gazetą donoszącą z obrad parlamentu) Dickens zaczął współpracować w 1831 roku. Rok później zatrudnił go „True Sun", a w 1843 r. — „Morning Chronicle". Pierwszy tekst literacki — *a Dinner at Poplar Walk* — opublikował Dickens w „Monthly Magazine" w grudniu 1833 r. Został on później włączony do kolekcji szkiców fizjologicznych *Szkice Boza* (*Sketches by Boz*), które były połączeniem doniesień dziennikarskich z obrazkami z życia codziennego Londynu, zwłaszcza dolnych warstw społecznych (drukowane w dziennikach i innych periodykach pomiędzy 1833 a 1836 rokiem). W 1850 roku Dickens zaczął wydawać swój własny tygodnik, „Household Words", w którym publikowali m.in. Wilkie Collins, Elizabeth Barrett Browning i Elisabeth Gaskell; w 1859 r. — „All the Year Round" (tam drukował szkice pod tytułem *Uncommercial Traveller* — nasycone detalem obrazki z londyńskich ulic). Przez czterdzieści lat pracy dziennikarskiej Dickens napisał ok. 350 tekstów prasowych: doniesień, szkiców, satyr, wspomnień, recenzji, artykułów wstępnych, na aktualne tematy, takie, jak np. reforma więziennictwa.

Dziennikarzem był również Rudyard Kipling, odrzucany przez dekadentów za wulgarność i „dziennikarski realizm" (tak o *Gawędach spod Himalajów — Plain Tales from the Hills*, 1888 r. — napisał Oscar Wilde); zaczynał w redakcji „Civil and Military Gazette" w Lahore, współpracował też z „The Pioneer" i jako korespondent tego pisma zwiedził m.in. Japonię, Australię, Nową Zelandię, Cejlon i Południową Afrykę.

We Francji dzieje powieści dziennikarskiej rozpoczynają się w wieku XIX. Dziennikarzami byli m.in. Honoré de Balzac i Guy de Maupassant, co pozostawiło ślady w ich twórczości. Bohater *Straconych złudzeń* Balzaca, młody poeta z prowincji Lucien de Rubemprè, próbuje podbić Paryż właśnie jako żurnalista i szybko dowiaduje się, jak skorumpowane i upolitycznione jest środowisko dziennikarzy. W *Pięknym panu* (*Bel-Ami*, 1885 r.) krytykuje je również Maupassant. Wyraźnie z dziennikarstwem wiąże się technika naturalistyczna, zwłaszcza Emila Zoli z jego koncepcją „powieści dokumentu". Grunt dla tego wariantu powieści dziennikarskiej stworzyła walka o realizm i postulat „bezosobistości" (*impresonnalité*) — powstaje wzorzec powieści opartej na rzetelnej obserwacji, w której brak miejsca na dydaktyzm. Jak pisał Zola, „Powieściopisarz naturalistyczny usiłuje zniknąć bez śladu za wydarzeniami, które opowiada. Jest ukrytym reżyserem dramatu. Nigdy nie zdradza między wierszami swojej obecności" (również Champfleury zalecał na łamach „Le Figaro": „Powieściopisarz nie sądzi, nie potępia, nie wybacza. Ukazuje fakty"). Założenia współgrają z metodą. Obraz epoki wyłaniający

się z powieści autora cyklu o Rougon-Maquartach jest konsekwencją wieloletniej pracy dziennikarskiej (*feature*, kolumny plotkarskie, przeglądy książek, krytyka teatralna) i społecznych zainteresowań autora. Reporterskie doświadczenia przełożyły się na metodę kompletowania materiału, którą Henri Mitterand nazwał „etnograficzną". Jej komponentami są: przeprowadzanie researchu w terenie, koncentracja na zjawiskach charakterystycznych dla określonych grup społecznych oraz porządkowanie i analizowanie dostrzeżonych zjawisk, co prowadzi do opracowania dokumentacji i dokonania syntezy. Sporządzane „w terenie" notatki są następnie opracowywane literacko. Jak dowodzi Danuta Knysz Rudzka, przed napisaniem powieści środowiskowej *Bestia ludzka* Zola przeczytał m.in. dokumentację dwóch spraw sądowych dotyczących zabójstwa w pociągu, dwie prace naukowe o francuskich liniach kolejowych, wiele wycinków z prasy o katastrofach kolejowych. Fabułę powieści inkrustował opowieściami zaczerpniętymi z gazet codziennych; opracował literacko sprawy kryminalne: dotyczące rodziny Feynarou (żona zdradzała męża z pracownikiem apteki, po wyjściu sprawy na jaw została zmuszona przez męża do pomocy w zamordowaniu kochanka) i morderstwa prefekta Barème'a oraz polityka Poinsota.

Kontynuacją rozpoznań naturalistów były wczesnodwudziestowieczne eksperymenty prozatorskie eksploatujące „dokument" społeczny, poszukujące „autentyzmu" i posiłkujące się metodą reportażową. W latach 20. W Rosji o prawdę w literaturze i dokumentowanie życia społecznego upominają się twórcy „Lefu". W Niemczech rozwija się kierunek Nowa Rzeczowość (Neue Sachlichkeit, m.in. Alfred Döblin i Erich Kästner). W powieści *Berlin Alexanderplatz* (1929 r.) Döblin stworzył wierny obraz wielkomiejski przy pomocy nowatorskich technik literackich (strumień świadomości, symultanizm). Później, w latach 60. Reinhard Baumgart w eseju *Aussichten des Romans oder Hat die Literatur Zukunft*? (1968) pisze o „literaturze dokumentalnej" wymierzonej w manipulacje „przemysłu kulturowego".

W Stanach Zjednoczonych tradycję pisarstwa niefikcjonalnego wytyczają w XX w. międzywojennymi i wojennymi reportażami oraz powieściami reportażowymi m.in. Ernest Hemingway, John Dos Passos, John Steinbeck, Erskine Caldwell. Hemingway, który zaczął zawodowo zajmować się dziennikarstwem w redakcji niedzielnego wydania wychodzącej w Kansas gazety „Star" (jak podaje Józef Chałasiński, jednej z sześciu największych gazet amerykańskich) jest autorem pięciu niefikcji — *Śmierci po południu — Death in the Afternoon* z 1932 r., *Zielonych wzgórz Afryki — Green Hills of Africa* z 1935 r., *Niebezpiecznego lata — The Dangerous Summer* z 1985 r., Ruchomego święta — a *Moveable Feast* z 1964 r. oraz *Under Kilimanjaro* opublikowanego w 2005 r. Cechy reportażu mają np. *Grona gniewu* Steinbecka (*Grapes of Wrath*, 1939 r., nagroda Pulitzera). W latach 60. XX wieku zaczęło się rozwijać Nowe Dziennikarstwo. Do nurtu zalicza się m.in. twórczość Trumana Capote'a, Toma Wolfe'a, Huntera S. Thompsona i Normana Mailera. Charakteryzowało ją połączenie tematów i metod dziennikarskich z technikami literackimi (Wolfe w opracowanej przez siebie antologii *The New Journalism* z 1973 r. porównywał przedstawicieli Nowego Dziennikarstwa do Balzaka i Thackeraya). Poszukiwanie nowego języka wymusiły ważne wydarzenia tego okresu — wojna w Wietnamie, powstanie hippisowskiej subkultury, studenckie protesty z 1968 r. I rewolucja seksualna. Zdaniem Johna Hellmana (*Fables of Fact*: *The New Journalism as*

New Fiction), reporterzy byli zmęczeni narzucanymi im w redakcjach kompozycyjnymi i stylistycznymi wytycznymi, które nie pozwalały dotknąć sedna opisywanych zdarzeń. I tak Wolfe, który był kronikarzem subkultury hipisów, w zbiorze reportaży i esejów *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1965) zastosował liczne środki stylistyczne, zmieniał perspektywę narracyjną i wprowadził elementy techniki strumienia świadomości. W *Próbie kwasu w elektrycznej oranżadzie* (*The Electric Kool-Aid Acid Test*, 1995) opowiedział historię m.in. Kena Keseya (autora *Lotu nad kukułczym gniazdem*), w sposób dostosowany do tematu, czyli używając stylu najlepiej przedstawiającego eksperymenty narkotykowe bohaterów. Norman Mailer wziął na warsztat m.in. CIA i śmierć Johna Kennedy'ego. W *The Armies of the Night* (1968 r., nagroda Pulitzera) opisał antywojenny marsz na Pentagon; a była to, o czym informuje w przedmowie: osobista historia, która choć napisana jak powieść, jest według najlepszej pamięci autora skrupulatna wobec faktów. Podobnie wypowiada się (tym razem w posłowiu) o *Pieśni kata* (1979 r.): „historii z życia wziętej", dotyczącej prawdziwych postaci i prawdziwych miejsc — [sporządzonej] tak, jakby pisało się powieść (przeł. B. Jankowiak). Rekonstruuje w niej mozolnie, na podstawie wywiadów, dokumentów, stenogramów rozpraw sądowych (i z pomocą asystenta researchera) historię Gary'ego Gilmore'a oczekującego na skazanie w celi śmierci za zabójstwo mormonów. Ta jedna z najgłośniejszych spraw kryminalnych w latach 70. skomentowana została literacko również przez innego dziennikarza — Mikaela Gilmore'a z „Rolling Stone", brata mordercy. Trumana Capote do napisania *Z zimną krwią* (podtytuł: *Prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach*, 1966 r.) zainspirowała krótka notatka prasowa o okrutnej śmierci rodziny z Kansas: Herberta Cluttera, jego żony Bonnie i dwojga dzieci. W towarzystwie Nelle Harper Lee (autorki *Zabić drozda*) pojechał na miejsce zdarzenia, by zbierać materiały. Brał udział w konferencjach prasowych, konsultował się m.in. z psychiatrami żeby lepiej zrozumieć i opisać psychikę morderców. Z dopisaniem puenty do powieści musiał poczekać na wyrok sądowy, a potem egzekucję sprawców. Do tego czasu maszynopisy zamknięte były w redakcyjnym sejfie „The New Yorkera". Po publikacji odcinkowej w prasie (1965 r.) powieść wydana została w formie książkowej (styczeń 1966). O sukcesie pisze w *Karafce La Fontaine'a* Melchior Wańkowicz: Najpierw — przepuszcza tekst przez szereg numerów „The New Yorker", którego nakład dzięki temu rośnie z dnia na tydzień. Następnie „The American Library" płaci pół miliona dolarów za prawo rozporządzania prasowymi przedrukami. Columbia Pictures płaci 400 000 dolarów za prawa filmowe. Wreszcie *Z zimną krwią* ukazuje się jako kieszonkowiec — pierwszy nakład od razu w stu tysiącach egzemplarzy.

Literackość oznaczała dla przedstawicieli „Nowego Dziennikarstwa" np. opowiedzenie się przeciwko zasadzie odwróconej piramidy. „Przedstawiciele nowego rodzaju dziennikarstwa nie ograniczali się (...) do odpowiedzi na podstawowe pytania typu: „kto?", „gdzie?" i „kiedy?", ale jednocześnie wyjaśniali szczegółowo genezę przedstawionych faktów, starali się ustalić motywację działań bohaterów, a także obszernie informowali o kulisach opisywanych zdarzeń" — pisze Jerzy Durczak (*Nowe Dziennikarstwo*). Emocjonalność przekazu osiągnięta została na kilka sposobów. Tom Wolfe wymienia: 1) konstrukcję scena po scenie; 2) użycie dialogu; 3) trzecioosobowy punkt widzenia; 4) użycie symboli statusu społecznego. John Hollowell dodaje dwie metody zaczerpnięte

z pisarstwa fikcjonalnego: 1) zastosowanie monologu wewnętrznego i przedstawianie myśli bohaterów; 2) złożoną, wielowarstwową charakterystykę bohaterów (poprzez prezentację ich zachowań). Henryk Markiewicz zauważa, że sami teoretycy powieści dziennikarskiej tamtego okresu nie byli zgodni co do jej definicji — zdaniem Capote'a narrator powinien być nieujawniony i obiektywny, ideałem Mailera było dziennikarstwo spersonalizowane. „Ten nowy gatunek opiera się na wykorzystaniu wielu metod, które definiowały teren powieściopisarza: napięcie, symbol, intonacja, ironia, prozodia, wyobraźnia" — pisze Jack Newfield (cyt. za: Zbigniew Bauer, *Dziennikarstwo „gonzo"*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*).

Z pojęciem „Nowego Dziennikarstwa", a zwłaszcza twórczością Huntera S. Thompsona, związane jest określenie „dziennikarstwo gonzo". Bill Cardoso, redaktor „Boston Globe", określił tak reportaż Thompsona *The Kentucky Derby is Decadent and Depraved* (1970 r.) — zbiór luźnych osobistych zapisków. Thompson angażował się w opisywane wydarzenia (m.in. eksperymentując z narkotykami; kiedy przygotowywał książkę o klubie Hells Angels nauczył się jeździć na motocyklu), był aktywistą, ale na obiektywizm się nie silił. Zbigniew Bauer przyrównuje jego pisarstwo do dziennikarstwa tabloidowego, a kontynuację modelu „gonzo" dostrzega m. in. w reportażu uczestniczącym i wywoływaniu faktów przy pomocy prowokacji dziennikarskiej. Z „Nowym Dziennikarstwem" kojarzone są również takie określenia jak *muckraking* (odkrywanie afer) i *crusading* (krucjaty prasowe). Tendencje te kontynuowane są w nurcie „nowego nowego dziennikarstwa" (*New New Journalism*), którego przedstawicielami są m. in. Adrian LeBlanc, Michael Lewis, Eric Schlosser, Lawrence Weschler, Ted Conover. „Mechanizmy narracji, utrwalone w literaturze, pozwalają tłumaczyć świat znacznie precyzyjniej niż oko kamery" — zauważa Zbigniew Bauer (*Dziennikarstwo „gonzo"*).

Powieści pisywane przez dziennikarzy cechuje często wrażliwość społeczna. Stieg Larsson, autor trylogii *Millenium* (2005, 2006 i 2007; głównym bohaterem cyklu jest Mikael Blomkvist, nieugięty dziennikarz-aktywista) pracował w redakcji antyfaszystowskiego pisma „Expo", dla „Searchlight" i TT. „Nie przypadkiem jego kryminały zawierają ostrą krytykę społeczną. Stieg angażował się politycznie. Był antyfaszystą" — napisał Mikael Ekman, z którym Larsson współpracował w „Expo", w słowie wstępnym do biografii pisarza autorstwa Jana-Erika Petterssona (przeł. A. Węgleńska).

W Polsce literaci pracowali w pismach już od XVIII w. (Ignacy Krasicki — redaktor „Monitora", Franciszek Bohomolec, Adam Naruszewicz). Na ich łamach prezentowano małe formy prozatorskie. W XIX w. „kroniki", „mieszaniny", miejskie felietony pisywali Jan Lam we Lwowie, Michał Bałucki w Krakowie, Henryk Sienkiewicz i Bolesław Prus w Warszawie. Sienkiewicz swoje doniesienia o codziennym życiu stolicy — odpowiednik *Szkiców Boza* Dickensa — podpisywał w „Gazecie Polskiej" pod pseudonimem Litwos; jego dziennikarskie początki były trudne. Jak podaje Julian Krzyżanowski, Józef Sikorski, ówczesny redaktor tej gazety, powściągał literackie zakusy Sienkiewicza słowami: „Ja chcę faktów! Proszę o fakta!" Sienkiewicz był korespondentem z Ameryki, Francji, Galicji, Włoch; publikował m.in. *Listy z podróży*. Później objął redakcję „Słowa", gdzie drukował recenzje muzyczne, teatralne i literackie, sprawozdania z wystaw plastycznych, a następnie *Trylogię*. Prus w *Kronice tygodniowej* na łamach „Kuriera Codziennego" pisywał np. o wymianie nawierzchni na Nowym Świecie, otwarciu ogrodu zoologicznego

czy postawieniu elektrycznych lamp na ul. Marszałkowskiej. Jan Detko (*Warszawa naturalistów*) wywodzi z tej drobiazgowości panoramiczność *Lalki*, jej społeczną i topograficzną dokładność („W jej wielowarstwowym nurcie przedstawiane są: dzieje sklepu, historia kamienicy, spółka handlowa, wyścigi konne, kantor lichwiarza, proces sądowy; ze zjawisk miejskich: nędza, prostytucja, rauty i zabawy arystokracji, tendencje socjalistyczne"). W redakcjach prasowych pracowali również naturaliści — Adolf Dygasiński i Gabriela Zapolska (co znajduje odzwierciedlenie w sporządzaniu „w terenie" notatek do fabuły; materiały do *Kaśki Kariatydy* Zapolska zbierała m. in. w prosektorium, rozmawiała z policjantami, odwiedzała — jak to ujęła — „obrzydliwe nory"). Dla „Tygodnika" reportaże pisywał Reymont (np. *Pielgrzymka na Jasną Górę).*

Nazwa gatunkowa „powieść dziennikarska" zaczyna być stosowana w odniesieniu do literatury polskiej od końca XIX wieku — na oznaczenie odmiany popularnej, często opatrzonej podtytułem „powieść współczesna". Dominantami modernistycznej powieści dziennikarskiej były aktualność tematu/problemu i szybkie reagowanie na ważne współczesne wydarzenia. Wilhelm Feldman (*Współczesna literatura polska*) ocenia ją negatywnie, pisząc, że pisarze-dziennikarze „stają przed pytaniem: surowa sztuka i — nędza, czy popłatny *Kuryerek*, a popełniając mezalians z prasą, obniżają literacki poziom, choć można było się więcej spodziewać". Jako przykład podaje twórczość Wołody Skiby (Władysława Sabowskiego, *Nad poziomy* — 1887), Stanisława Grudzińskiego, Mariana Gawalewicza (*Mechesy*, *Synowie Laokoona*), Marii Rodziewiczówny, Wincentego Kosiakiewicza i Alfreda Nossiga. Gawalewicz był współpracownikiem „Kuriera Warszawskiego" i „Gazety Polskiej", gdzie zajmował się m.in. sprawozdaniami teatralnymi. Aleksander Kraushar w *Neocyganerii warszawskiej* pisze o nim: „Był wzorowym i sumiennym kronikarzem wypadków bieżących, był sprawozdawcą dzieł literackich, krytykiem, poetą i nowelistą, słowem przedstawiał typ literata wszechstronnego i z tego względu poszukiwany był chętnie przez wydawców pism periodycznych". Podejmował tematykę aktualną — w *Drugim pokoleniu* zajął się stosunkami pomiędzy robotnikami a fabrykantami, w *Mechesach* i *Szubrawcach* — kwestią żydowską, interesował go również temat spółek handlowych.

W powieściach Artura Gruszeckiego (*Krety* — 1896 r., *Hutnik* — 1897 r., *Szarańcza* — 1898 r., *Nad Wartą* — 1904 r.) wyraźne są inspiracje naturalistyczne. W *Większością* (1902) Gruszecki pisze o wtargnięciu polityki na wieś, powstaniu Stronnictwa Ludowego w Galicji i wyborach galicyjskich. Zdaniem Haliny Tchórzewskiej-Kabaty „nad Gruszeckim-pisarzem górował Gruszecki-dziennikarz i społecznik, dla którego ważniejsze było postawienie istotnego problemu społecznego od jego literackiej egzemplifikacji".

Nastawienie na czytelnika masowego skutkowało skandalizującym charakterem niektórych powieści dziennikarskich tego okresu. W fabułę wplatano śmiałe sceny erotyczne (np. W *Jaskółce* Gustawa Daniłowskiego o ruchu rewolucyjnym). Posługiwano się też modelem powieści z kluczem (w „śląskich" powieściach Gruszeckiego sportretowani zostali polscy działacze narodowi, np. Konstanty Damrot, a w *Pod Czerwonym Wirchem* z 1909 r. autor uwiecznił Kazimierza Przerwę-Tetmajera; powieścią z kluczem jest też antysemicka powieść Antoniego Józefa Miecznika *Cztery dni* z 1903 r., w której

zaatakowane zostało środowisko warszawskiej żydowskiej finansjery). O lokowaniu tych tekstów w obrębie literatury popularnej decydowała m.in. stereotypizacja postaci (np. Niemca w *Dwóch żywiołach* Anny z Bardzkich Karwatowej) i wykorzystanie schematu romansu.

Inny charakter miał związek literatury z dziennikarstwem w dwudziestoleciu międzywojennym. Zwrot do realizmu i neonaturalizmu w latach 30. związany był ze społecznikowskim zacięciem pisarzy. Założenia literatury faktu realizowali członkowie Zespołu Literackiego „Przedmieście", działającego od 1933 r. Grupie literackiej przyświecały cele dokumentacyjne (analiza i dokumentacja społeczna, dokonywana środkami artystycznymi — jak piszą w deklaracji wskrzeszającej działalność pod koniec lat 50.) i postulat „psychicznego zaangażowania". Założyciele — Helena Boguszewska i Jerzy Kornacki — pisywali o robotnikach fabrycznych, miejskich nizinach społecznych, losie dzieci. Byli dziennikarzami; Boguszewska publikowała w „Bluszczu", Tygodniku Ilustrowanym", „Kobiecie Współczesnej"; interesował ją los dziecka, służba zdrowia, edukacja. Była autorką reportaży o zakładzie dla ociemniałych dzieci w Laskach (*Laski*, *Świat po niewidomemu*, *Dzieci znikąd* z lat 1933-37). Kornacki wypowiadał się publicznie na łamach „Epoki" i „Kobiety Współczesnej". *Ci ludzie* Boguszewskiej oraz pisane wspólnie z Kornackim *Jadą wozy z cegłą* i *Wisła* nazywane bywają powieściami reportażowymi, a Boguszewska „kronikarką życia podwarszawskiej biedoty", która osią konstrukcyjną utworów czyniła „autentyczny «przekaz źródłowy» o doli «szarych ludzi»" (jak to ujął Kazimierz Ptak). Poświęconą środowisku wodniaków *Wisłę* założyciele Zespołu Literackiego „Przedmieście" napisali po miesiącu obserwacji, w trakcie której zbierali egzotyczne i fachowe słownictwo, by potem zdać relację nasyconą obyczajowym konkretem. Fakty (m.in. strajk śląskich hutników) opracowuje Boguszewska literacko w *Czerwonych wężach*, autentyzm relacji podkreślając pierwszoosobowymi „zobaczyłam", „rozmawiałam". Działaczką społeczną i dziennikarką była również związana z „Przedmieściem" Halina Krahelska. W powieści reportażowej *Polski strajk* (wydanie z 1936 r. zostało skonfiskowane, książkę wznowiono w 1958 r.) przedstawiła wydarzenia, które miały miejsce w krakowskich Zakładach Gumowych „Semperit". W marcu 1936 r. policja zaczęła strzelać do protestujących przeciwko stłumieniu strajku robotniczego; kilku pracowników fabryki zginęło. Tym wydarzeniom poświęcił powieść *Młodości śpiewaj* również Jalu Kurek, zmieniając nazwę przedsiębiorstwa ze względów cenzuralnych na „Blachit" (1939 r., współpracował z „Głosem Narodu", „Ilustrowanym Kurierem Codziennym" i „IKC"). *Grypa szaleje w Naprawie Kurka* była jedną z najgłośniejszych powieści lat 30. Charakteryzuje ją technika reportażowa i operowanie epizodem (jeden z krytyków współczesnych nazwał *Grypę* mechaniczną składanką opisów, obserwacji z życia na surowo; sam Kurek w *Moim Krakowie* wyznaje: „Powieść nie była skłamana w niczym, jeśli chodziło o tło dokumentalno-społeczne. Oczywiście występujący w niej ludzie, jak i konstrukcja ich losów w powieści są zbudowane na zasadzie artystycznej fikcji. Powieść jest przecież dziełem sztuki)." W powieści *Woda wyżej* (1935 r.) Kurek drobiazgowo opisał powódź z 1934 r. i akcję ratowniczą, którą — jako wysłannik „IKC" — mógł oglądać na własne oczy.

O powieści dziennikarskiej można mówić również w odniesieniu do literatury wojennej — przykładem *Dywizjon 303* Arkadego Fiedlera. W tej pojemnej kategorii mieszczą

się również rozmaite socrealistyczne, produkcyjne parareportażowe powieści z tezą (np. Tadeusza Konwickiego *Przy budowie* czy *Traktory zdobędą wiosnę* Witolda Zalewskiego — obie z 1950 r.). W kontekście wspomnianego „Nowego Dziennikarstwa" pisze się np. o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego — *Cesarz* ukazał się w Niemczech w 1984 r. z podtytułem *Pewna parabola władzy*, co sugerowało czytelnikowi odpowiedni (wychodzący poza reporterski konkret) tryb lektury; na literackość tego reportażu wskazuje również XVII-wieczna stylizacja językowa. Zdaniem Zbigniewa Bauera, literackość reportaży Kapuścińskiego (np. *Imperium*) stanowi „«ramę», dzięki której «patchworkowa» struktura narracji nie rozsypuje się na niespójne fragmenty" (*Antymedialny reportaż*). Warto przy tej okazji (nawiązując też do książki Domosławskiego *Kapuściński non-fiction*) przypomnieć głośną sprawę z początku lat 60., kiedy to autor *Wojny futbolowej* oskarżył Bohdana Drozdowskiego o splagiatowanie reportażu *Sztywny* (tekstu napisanego dla „Polityki", który został później włączony do zbioru *Busz po polsku*) w dramacie *Kondukt*. Drozdowski argumentował, że fakty nie mogą być przedmiotem praw autorskich. Kapuściński — że *Sztywny* to tekst literacki.

Genologiczną relację pomiędzy powieścią faktograficzną a reportażem badał Melchior Wańkowicz, poświęcając jej obszerne fragmenty *Karafki La Fontaine'a*. Wyłożył w niej koncept „techniki mozaikowej", polegającej na umiejętnym montażu faktów, „poszerzeniu konwencji reportażu" i np. wykorzystywaniu chwytów literackich, „równouprawnienia doznań z dokumentacją", operowaniem uogólnieniem czy typizacją, co wpływa pozytywnie na konstrukcję tekstu. Przyznał, że bohaterowie powieści reportażowej *Drogą do Urzędowa* są „posklejani z różnych prototypów, ale [podkreślał] z prototypów istniejących; także w *Tworzywie* użył powieściowego kleju". Do takiej mozaiki faktograficznej nawiązuje również opowieść o Hannie i Gabrielu Rechowiczach spisana przez dziennikarza Maxa Cegielskiego; również tytułem, który wskazuje nie tylko na charakterystyczne dla PRL-u dekoracje naścienne produkowane przez opisywanych artystów. *Mozaika* (2011 r.) zbudowana została z fragmentów — rozmów z Hanną Rechowicz, wspomnień innych osób, cytatów i omówień z PRL-owskiej prasy, ale i osobistych wynurzeń Cegielskiego (który uaktywnia się w tekście, co jest chwytem charakterystycznym dla reportażu uczestniczącego). „Nie chcę oszukiwać, strojąc się w fałszywe piórka pozorów prozy reporterskiej. Fikcja i tak zwycięża, ponieważ najwięcej zależy od narratora. Fakty są jak pomniki stawiane na cześć rzeczywistości, jak skamieliny, kości dinozaura, trylobity odciśnięte na papierze. Fakty są nudne" — pisze Cegielski.

Powieść dziennikarska to bardzo pojemna kategoria genologiczna. Wracając do zasygnalizowanych we wstępie tej definicji zastrzeżeń, warto raz jeszcze podkreślić wątpliwości wynikające z dokonywania rozróżnień pomiędzy tymi dwoma rodzajami piśmiennictwa — literackim i dziennikarskim. W czasach zamazania granic pomiędzy fikcją a literaturą niewystarczające jest przyjęcie za kryterium stosunku do rzeczywistości (kwestii pozatekstowego odniesienia). Nie satysfakcjonuje też podkreślenie odmienności społecznej funkcji pisarza (koncepcji dziennikarstwa jako czwartej władzy i interwencyjności — bo przecież i literatura nie jest od tego wolna, o czym świadczy choćby wymieniana przez Stefana Żółkiewskiego w *Kulturze literackiej 1918-1939* wśród funkcji pisarskich rola „działacza" i „pisarza na usługach"; co więcej i funkcje dziennikarzy się zmieniają w obliczu dominacji modelu *infotainment*, czyli skrzyżowania informacji

z rozrywką). O odmienności tekstu literackiego od np. reportażu nie decyduje nawet środek przekazu — bo czy reportaż prasowy staje się literaturą jeśli opublikowany jest w formie książkowej? Z drugiej strony prasa była przecież przestrzenią umożliwiającą umasowienie literatury, o czym świadczy kariera powieści w odcinkach i np. „manufaktura powieści" Aleksandra Dumasa. Zależności są obustronne; Jerzy Jastrzębski (*Dziennikarstwo jako literatura XX wieku*) dostrzega „literackość" dziennikarstwa w operowaniu skandalem medialnym (którego celem jest wywołanie katharsis u czytelnika), wykorzystującym i modyfikującym konwencje tragedii, kryminału, thrillera, powieści sensacyjnej i przygodowej. Z drugiej strony, Wańkowicz w *Karafce* La Fontaine'a pisze o Stendhalu: „przeczytawszy *Czerwone i czarne* zastanawiałem się, czy nie jest to przypadkiem raczej reporter. Ta powieść zabrzmiała kontrastowo, bo autor zaczyna zdarzeniem prawdziwym, przechodzi na malarstwo, a kończy mozaikowym kamyczkiem — autentyczna scena zgilotynowania".

Bibliografia (wybór):

Applegate Edd (1996), *Literary Journalism*. a *Biographical Dictionary of Writers and Editors*, Greenwood Publishing Group; Bartoszyński Kazimierz (2004), *Między sensem a dokumentarnością*, [w:] tegoż, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze,* Universitas, Kraków; Bauer Zbigniew (2001), *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Wydawnictwo PAP, Warszawa; Clarke Gerald (2008), *Truman Capote. Biografia*, przeł. J. Mikos, PIW, Warszawa; Detko Jan (1980), *Warszawa naturalistów*, PIW, Warszawa; Drew John M. L. (2003), *Dickens the Journalist*, New York: Palgrave Macmillan; Durczak Jerzy (2003), *Nowe dziennikarstwo*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, Universitas, Kraków; Durczak Jerzy (1989), *Contemporary American Literary Nonfiction*, Wydawnictwo UMCS, Lublin; *Dziennikarstwo a literatura XX i XXI wieku* (2011), red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Poltext, Warszawa; Feldman Wilhelm (1918), *Współczesna literatura polska 1864-1917*, t. 1, Warszawa; Fisher Fishkin Shelley (1988), *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*, Oxford University Press, New York:; Gazda Grzegorz (2000), *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, PWN, Warszawa; Hellman John (1981), *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, University of Illinois Press, Urbana; Hollowell John (1977), F*act and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel,* University of North Carolina Press, Chapel Hill; Hutnikiewicz Artur (1974), *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Wiedza Powszechna, Warszawa; *Journalism* (1999), [w:] *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, ed. J. A. Cuddon, Penguin, London; T*he Journalistic Imagination. Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter* (2007), ed. R. Keeble, S. Wheeler, New York; Tchórzewska-Kabata Halina (1982), Artur Gruszecki. *Teoria i praktyka pisarska wobec naturalizmu,* Wydawnictwo Literackie, Kraków; Kąkolewski Krzysztof (1983), *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Ossolineum, Wrocław; Kolbuszewski Jacek (1994), *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej,* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław; Kolbuszewski Jacek (1987), *Oswajanie modernizmu. O poetyce powieści*

popularnych lat 1896-1905, [w:] *W kręgu historii i teorii literatury. Księga ku czci profesora Jana Trzynadlowskiego*, red. B. Zakrzewski, A. Bazan, Ossolineum, Wrocław; Kolbuszewski Jacek (2006), *Powieść dziennikarska*, [w:] *Słownik literatury popularniej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław; Krzyżanowski Julian (2000), *Sienkiewicz a Warszawa,* Typografika, Warszawa; *Litterature et Reportage* (2011), red. M. Boucharenc, J. Deluche, Presses Universitaires de Limoges, Limoges; Maciejewska Iwona (1958), *Twórczość powieściowa Mariana Gawalewicza*, „Prace Polonistyczne", seria XIV, Łódź; Maziarski Jacek (1966), *Anatomia reportażu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków; *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa*? (2011), red. K. Wolny-Zmorzyński, [w:] Furman, J. Snopek, Poltext, Warszawa; Mitterand Henri (1984), *Od etnografii do fikcji literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki", z. 1; Novak Maximillian E. (2001), *Daniel Defoe. Master of Fiction*, Oxford University Press; Nowacka Beata (2004), *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice; Knysz-Rudzka Danuta (1972), *Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu „Przedmieście"*, Ossolineum, Wrocław; *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki* (1992), red. B. Faron, Wiedza Powszechna, Warszawa; *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku* (1992), red. K. Wolny, Wydawnictwo WSP, Rzeszów; Schofield Mary A. (1982), *Quiet Rebellion. The Fictional Heroines of Eliza Fowler Haywood*, University Press of America, Washington DC; Solinger Jason (2006), *Eighteenth-Century Journalism*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, t. 1, ed. D. S. Kastan, Oxford University Press; Wakefield Dan (1974), *The Personal Voice and the Impersonal Eye,* [w:] *The Reporter as Artist. A Look at the New Journalism Controversy*, ed. R. Weber, Hastings House; Weber Ronald (1990), *Hemingway's Art of Non-Fiction*, St. Martin's Press, New York; Wańkowicz Melchior (2010), *Karafka La Fontaine'a*, Prószyński i S-ka, Warszawa; Wolfe Tom (1980), *The New Journalism. With an Anthology* Edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson, London; Wolfe Tom (1973), *The New Journalism*, Harper and Row, New York; Wolfe Tom (1989), *Stalking the Billion-Footed Beast. A Literaty Manifesto for the New Social Novel*, „Harper's Magazine", November (przedruk, [w:] *Tom Wolfe* (2001), red. H. Bloom, Chelsea House Publishers; Zavarzadeh Mas'ud (1976), *The Mythopoetic Reality: The Postwar American Nonfictional Nove*l, University of Illinois Press.

Izabella Adamczewska

Powieść filologiczna

— (ros. *fiłołogiczeskij roman*) gatunek pisarstwa literaturoznawczego określany często mianem „gatunku przejściowego" (*promieżutocznyj żanr*) (L. Ginzburg), „niepochwytnego" (*nieprojawlennyj żanr*) (A. Achmatowa) lub „syntetycznego" ze względu na szczególne usytuowanie na pograniczu dyskursów naukowego i artystycznego, hybrydyzację cech dokumentu historycznego, kroniki, dziennika, beletryzowanej (auto)biografii, listu, eseju, rozprawy naukowej, parodii i pastiszu, operowanie sygnałami różnych obiegów kulturowych oraz permanentny stan krystalizacji formuły gatunkowej. Powieść filologiczna, która splata elementy powieści eseistycznej, ideowej, środowiskowej

i autotematycznej (warsztatowej), jest nieodległym odpowiednikiem angloamerykańskiej powieści akademickiej *(academic novel)*/ uniwersyteckiej (*college novel)*/ campusowej (*campus novel)* lub powieści profesorskiej (*Professorenroman*) rozpowszechnionej zwłaszcza w niemieckojęzycznym kręgu kulturowym. Poetykę powieści filologicznej realizują niektóre beletryzowane biografie pisarzy, jak np. *Sotworienije Karamzina* Jurija Łotmana (1987), której tartuski semiotyk nadał podtytuł „powieść-rekonstrukcja", sygnalizując jej pokrewieństwo z powieścią-dokumentem.

Powieść filologiczna to forma pisarska szczególnie symptomatyczna dla rosyjskiej „literaturoznawczej awangardy teoretycznej" (formuła D. Ulickiej), w której zyskała szerokie rozpowszechnienie i wysoką rangę, stając się jedną z ulubionych form pisarskich prestrukturalistów. Usytuowanie powieści filologicznej na pograniczu dyskursów naukowych i artystycznych, czyli faktycznie w ścisłym centrum modernistycznych przeobrażeń, pozwala widzieć w niej koronny gatunek nowatorów literaturoznawstwa historycznego i teoretycznego. Ewolucję powieści filologicznej zainaugurowali m. in. współtwórcy Towarzystwa do Spraw Badań Języka Poetyckiego (Opojaz): J. Tynianow (*Puszkin*, 1936), W. Szkłowski (*Zoo. Pis'ma nie o lubwi, ili Triet'ia Ełoiza*, 1923) i B. Ejchenbaum. Spośród „polskich formalistów" jedynie Franciszek Siedlecki pracował nad biograficzną powieścią filologiczną o Aleksandrze Błoku (*Dwa fragmenty. 0 Aleksandrze Błoku*, 1937-1938). Swoisty kanon rosyjskiej powieści filologicznej z okresu jej wczesnej krystalizacji współtworzą *Zapisnyje kniżki. Wospominanija. Esse* „młodoformalistki" Lidii Ginzburg z lat 1920–1980 i *Zapiski* Olgi Freudenberg (1939-1950), której poglądy kształtowały się w nurcie tzw. semantycznej paleontologii kultury N. Marra. Wskazanie metodologicznych orientacji mistrzów powieści filologicznej jest tu szczególnie istotne, ponieważ rosyjscy genolodzy wiążą narodziny tej formy pisarskiej z naukową i artystyczną wielo- i różnojęzycznością porewolucyjnej humanistyki rosyjskiej lat dwudziestych i trzydziestych, którą wkrótce miały unicestwić wymierzone w inteligencję prześladowania i represje towarzyszące likwidacji NEP-u i wprowadzeniu systemu stalinowskiego. Antagonizmy między „szkołą formalną", Marrowską jafetydologią i semantyką paleontologiczną oraz „szkołą Bachtina" znalazły odwzorowanie w powieściach W. Kawierina (*Skandalist, ili Wiecziera na Wasiliewskom ostrowie*, 1929) i A. Dmitriewa (*Zakrytaja kniga*, 1999), portretujących środowisko petersburskich „formalistów" w starciu z jafetydologią oraz K. Waginowa (*Kozlinaja piesn'*, 1928), prezentującego „szkołę Bachtina". Różnojęzyczną petersburską inteligencję artystyczną tego okresu sportretowała filologiczna dylogia o modernistach O. Forsz: *Sumasszedszyj korabl'*, 1930 i *Woron* 1933.

Chociaż poetyka powieści filologicznej jest głównie domeną pierwszego trzydziestolecia XX wieku, to inauguracja nazwy, względna stabilizacja formuły gatunkowej oraz przyspieszająca ekspansja powieści filologicznej przypadają dopiero na drugą połowę wieku XX i początek XXI stulecia, zwłaszcza na ostatnie dwie dekady. W literaturze rosyjskiej lat 1940-1970 do miana powieści filologicznych pretendują m. in. *Dar* W. Nabokowa (1937), *Progułki z Puszkinym* A. Terca (A. Siniawskiego) (1966-68) i *Puszkinskij dom* A. Bitowa (1978). Termin „powieść filologiczna" wprowadził Jurij Karabczyjewski w podtytule książki *Woskriesienije Majakowskogo* (1985), a następnie Aleksandr Gienis, który taką kwalifikacją gatunkową opatrzył swoją powieść *Dowłatow i okriestnosti*

(1999). Rosnącej popularności powieści filologicznej w dobie „rosyjskiego „postmodernizmu" dowodzą m. in.: *Koniec cytaty* M. Biezrodnogo (1996), *B. B. i dr. A*. Najmana (1997), *BGA* M. Prorokowa (2000), *Zakrytaja kniga*: *roman i powiesti* A. Dmitriewa (2000), *Kriuk* S. Borowikowa (2002), *Erosipied i drugije winietki* A. Żołkowskiego (2003), *Zapiski i wypiski* M. Gasparowa (2008), *Bukwy*: *rasskazy* M. Wiszniewieckiej (2008), *Gołuboje sało* W. Sorokina (2009), powieść *Łożytsia mgła na staryje stupieni* (2001) autorstwa historyka twórczości „rosyjskich formalistów" A. Czudakowa lub *Roman s jazykom, ili Sientimientalnyk diskurs teoretyka powieści filologicznej* Władimira Nowikowa (2001). Ten współczesny etap ewolucji powieści filologicznej w Rosji reprezentują także m. in.: *Kak stat' znamienitym pisatielem* A. Kuczajewa (2002), *Orfografija D. Bykowa* (2003), *Piszi propało* M. Biezrodnogo (2003), *Jewriejskij kamien', ili Sobaczija żyzn' Erenburga* J. Szczegłowa (2004), *Rachil* A. Giełasimowa (2004) lub *Marburg* S. Jesina (2006).

Podstawą wyodrębniania powieści filologicznej jako osobnego gatunku pisarstwa literaturoznawczego jest nie tylko szczególny typ bohatera — filologa, osobowości twórczej (W. Nowikow) i kryterium tematyczne — szeroko rozumiana „filologiczna" problematyka utworu: proces twórczy, życie i praca naukowa badacza/ pisarza osadzonego w konkretnym środowisku akademickim/arystycznym oraz obyczajowe, językowe, kulturowe osobliwości owego „światka" (S. Czuprynin), ale przede wszystkim sposób włączania teoretycznych rozważań literaturoznawczych, językoznawczych, filolozoficznych lub kulturoznawczych do tekstu powieści. Istotnym wyznacznikiem powieści filologicznej jest „taka realizacja idei filologicznych w strukturze powieści, która prowadzi do artystycznego odkrycia" (I. Stiepanowa). Autorzy powieści filologicznych należą do pisarzy „dwuwarsztatowych" (formuła M. P. Markowskiego), „dwuręcznych", łączących kompetencje literatów oraz profesjonalnych badaczy literatury, języka, kultury. W biologiczno-literaturoznawczym języku rosyjskiego formalisty Borisa Jarcho twórców powieści filologicznych, podobnie jak autorów innych form hybrydycznych w ewolucji literackiej, obdarzyć można mianem „dwutwórczych" (*dwojako-piszuszczije*) przez analogię do organizmów „dwudysznych" (*dwojakodyszaszczije*). Pisarz-filolog obnaża chwyty literackie, wyjawia tajniki twórczego laboratorium badacza/artysty, wprowadza do powieści rozliczne kulturowe kody i znaki. Jego narrację charakteryzuje autotematyzm, dygresje warsztatowe i gęsta sieć nawiązań intertekstualnych oraz f*ilologiczne przypomnienia* (O. Ładochina) — literaturoznawcze, językoznawcze, kulturoznawcze i filozoficzne ekskursy i przypiski, które wzmacniają iluzję autentyczności relacjonowanych zdarzeń.

Powieść filologiczna wymaga zatem od czytelnika rozległych kompetencji kulturowo-literackich i wiedzy filologicznej, pozwalającej rozpoznać elementy literaturoznawczych teorii, teoretycznoliterackie pojęcia i terminy, wprowadzane nieraz w formie pastiszowej lub parodystycznej, jak w przypadku przedstawiającej środowisko „rosyjskiej szkoły formalnej" *Zamkniętej księgi* A. Dmitriewa, w której *ostranienije* („uniezwyklenie") Wiktora Szkłowskiego parodiowane jest jako *osłojenije*: „Literatura w ogóle, a pisarz w szczególności, poznając istotę rzeczy, zdejmuje z niej warstwę za warstwą (słoj za słojem), a zarazem nawarstwia (nasłaiwajet) tkankę słowną — warstwa za warstwą". Dobra orientacja w kulturowym i historyczno-literackim dyskursie prezentowanej epoki, znajomość życia portretowanego w powieści środowiska akademickiego i artystycznego oraz bieżących i dawnych polemik literackich i filologicznych — ułatwiają

rozszyfrowanie pozaliterackich odniesień fabuły: identyfikację prototypów postaci powieściowych i pierwowzorów fikcyjnych sytuacji. Powieść filologiczna często bowiem przybiera postać powieści z kluczem, jak w przypadku utworów *Skandalist…* W. Kawierina (Niekryłow — Wiktor Szkłowski, Dragomanow — Jewgienij Poliwanow) lub *Zakrytaja kniga* A. Dmitriewa, w której J. Tynianow nosi nazwisko Pletieniew, W. Szkłowski występuje jako Noworżewski, L. Zilber — jako Żyl, a K. Kawierin przedstawia się jako Swiszczowyj.

Bibliografia:

N. Braginskaja (1991), *Fiłołogiczeskij roman*: *Priedwarienije k zapiskam Olgi Freudenberg*, „Czełowiek", №3; S. Czuprinin (2007), *Russkaja litieratura siegodnia. Żyzn' poponiatiam,* Moskwa; J. Griebienczuk (2005), *Epistolarnoje obszczenije gierojew w fiłołogiczeskom romanie*, „Kultura obszczenija i jejo formirowanije: Mieżwuzowskij sbornik naucznych trudow", Woroneż, wyp. 15; N. Iwanowa, *Po tu storonu wymysła*, „Znamia" 2005, №11; B. Jarcho, *Raspriedielenije rieczi w piatiaktnoj tragiedii* (*K woprosu o kłassicizmie i romantizmie*), podgot. tieksta, publ. I primiecz. M. Akimowa (1997), priedisł. M. Szapir, „Philologica", t. 4, №8/10; S. Kostyrienko (1993), *Fiłołogiczeskaja proza*, „Nowyj mir", №10; O. Ładochina (2010), *Fiłołogiczeskij roman: fantom ili realnost' russkoj litieratury XX wieka*?, Moskwa; G. Małychina (2007), *Fiłołogiczeskij roman, Razwitije żanra romana w posledniej trieti XX wieka*: Matieriały riespublikanskoj naucznoj konfieriencyi, Taszkient; H. Markiewicz (1998), *Badacze literatury jako literaci*, [w:] tegoż, *Zabawy literackie*, Kraków; W. Nowikow (2001), F*iłołogiczeskij roman. Staryj żanr na ischodie stoletija*, [w:] idem: *Roman s jazykom*. Tri esse, Moskwa; A. Razumowa (2005), *Fiłołogiczeskij roman w russkoj litieraturie XX wieka* (*gieniezis, poetika*), Moskwa (dysertacja doktorska); I. Stiepanowa (2005), *Fiłołogiczeskij roman kak „promieżutocznaja słowiesnost'" w russkoj prozie konca XX wieka*, „Wiestnik TGPU", wyp. 6 (50), Sierija Gumanitarnyje nauki (fiłołogija); I. Szajtanow (1979), *„Nieprojawlennyj żanr", ili litieraturnyje zamietki o miemuarnoj formie*, „Woprosy litieratury", №2; D. Ulicka (2007), *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków.

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

Raptularz

— zbiór zapisków mocno związanych z bieżącą chwilą, rejestrujących stany, doświadczenia, wydarzenia, dziś częstokroć z zaznaczeniem osobistej, wysoce emocjonalnej perspektywy autorskiej.

Termin wywodzi się od łacińskiego czasownika *rapio, -ere*, który w starożytności oznaczał: „(gwałtownie) porwać, chwycić, wyrwać, odciąć"; „szybko coś robić, przedsięwziąć, podjąć, wykorzystać", a także (przenośnie) m.in. „zdobyć, zabrać, pochwycić";

„unieść, uprowadzić"; „nakłonić, ogarnąć"; „gwałtownie pociągnąć za sobą, powlec"; „zrabować" (*Słownik łacińsko-polski*, pod red. M. Plezi, Warszawa 1974). Badacze łaciny średniowiecznej (*Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, pod red. M. Rzepieli, Kraków 2002) odnotowali sens dla nas kluczowy — „spiesznie zapisywać" — obok innych, takich jak „poczytywać sobie za obrazę" czy „zmieniać zdanie" albo (w znaczeniu nieprzechodnim) „odwołać się do czegoś". W epoce średniowiecznej miał też pojawić się rzeczownik *raptura*, *-ae*, objaśniany jako „rabunek, grabież, kradzież" (inaczej: *rapina*, *spoliatio*) oraz „to co zostało zabrane, zapisane". Spolszczone derywaty spopularyzowały się stosunkowo późno — na podstawie słowników dawnej polszczyzny możemy przyjąć, że w wieku XVIII; Linde oraz autorzy słownika wileńskiego i warszawskiego objaśniają „rapt" — „porwanie kogo, uwiezienie"; „raptem", „raptownie" — „nagle, porwannie, porywając, zrywając się, jak z bicza, z trzaskiem"; „raptowny" — „nagły, porwanny"; „raptura", „raptularz" — „księga prędkich konotatek, od napisania z pierwszego pustu"; „raptus" — „szus waryjacki".

W grupie bardzo niewielu zachowanych raptularzy (opatrzonych taką etykietką), które powstały przed XIX wiekiem, wyróżnimy rękopiśmienne *annales* (*Rapturarz spraw czechowych sławnego smuklirskiego* (bractwa) *na rok pański 1650,* Biblioteka Jagiellońska, rkps 3038), rejestry gospodarskie (*Raptularz oblikwidacyi zbożnej i pieniężnej w folwarku Milczyckim* z lat 1793-1794, Biblioteka Ossolineum, rkps 9746 III), przybornik kancelaryjny (*Raptularz form na przywileje,* [w:] Sz. Gawroński, *Pharaphrases seu varia sapientum notationes,* Biblioteka Kórnicka, rkps 1023), kaznodziejski brulion (*Raptulare concionum… in anno Domini 1751… habitarum,* Biblioteka Ossolineum, rkps Pawl. 212). Są to zatem — z pragmatycznego punktu widzenia — księgi użytkowe, „chwytające" swój przedmiot w miarę postępu spraw bieżących, w umownym „pośpiechu", bez intencji podmiotowej ekspresji. Ich poetykę immanentną częściowo określa formuła Stefanii Skwarczyńskiej (*Kariera form literackich bloku „silva"*, [w:] tejże, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970) odnosząca się do sylw: dominantą jest zasada *varietas* przejawiająca się w wielości, różnorodności i niewspółmierności jednostek oraz ich uszeregowaniu w planie teoretycznie nieskończonym, otwartym. Z drugiej strony niektóre z tych zbiorów cechuje — charakterystyczna dla wielu sylw szlacheckich z racji ich funkcji służebnej wobec staropolskiej kultury słowa — obecność widocznego planu inwencyjnego.

Już w epoce staropolskiej możemy dostrzec zwiastuny późniejszej praktyki polegającej na bardziej intensywnej eksploatacji potencjału semantycznego omawianej kategorii. „Raptularzem" nazwał swoje dzieło (*Wojsko serdecznych nowo rekrutowanych afektów,* Poczajów 1739) Hieronim Falęcki, niewykluczone, że realizując w ten sposób wymóg autorskiej skromności, bowiem zorganizowanie tekstu nie wskazuje na jego brulionowy charakter. Inwencyjnie, dyspozycyjnie i elokucyjnie *Wojsko*... podporządkowane było dwu pokrewnym konceptom: modlitewnika nawiązującego formułą do ideału Pańskiej armii w szyku bojowym oraz książki pomyślanej jako ekshortacja, *impetus*, *protrepticus* — zbiór „afektów" służących pobudce do zwycięskiego „podboju" Niebios i „szturmujących" równocześnie czytelnicze serca. Dzieło silnie eksponowało motywy militarno-kupidynowe (porwanie leżało w jego intencji wyłożonej *explicite*, określając stan modelowego czytelnika zgromadzonych w *Wojsku*... aktów strzelistych), a przy tym autor

szczególnie często operował paronomazją; kategoria „raptularza" przed połową XVIII wieku nie musiała zatem wskazywać na mowę afektywną i apelującą do afektów, jednakże w tym przypadku taki jej wymiar mógł być sugerowany. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w epoce Falęckiego etymologia słowa „raptularz" musiała być dobrze czytelna dla przeciętnego wykształconego odbiorcy, który używał łacińskiego rzeczownika *raptura* m.in. na określenie „porwania" „kordialnego". Warto zaznaczyć, że istniał też łaciński rzeczownik *raptor*, *-oris*, tłumaczony jako „rabuś, uwodziciel".

Bardziej różnorodnie reprezentowane są raptularze XIX-wieczne; nagłówkiem tym opatrywano drukowane terminarze kancelaryjne adresowane do środowiska prawniczego (*Raptularze* krakowskie Lesława Borońskiego i Leopolda Caro oraz rzeszowskie, wydawane nakładem Juliana Malca — Biblioteka Jagiellońska, Sygn. 14654 III; 5911 III Czasop.; 15541 III), a także osobiste zapiski, jak *Raptularzyk Celestyny z Zamoyskich Działyńskiej* z pobytu w Paryżu w 1825 r. (Biblioteka Kórnicka, rkps 7300; tytuł dopisany później, inną ręką) czy pugilares Juliusza Słowackiego, nazwany *Raptularzem 1843-1849* (opr. M. Troszyński, Warszawa 1996) najprawdopodobniej przez sukcesora spuścizny po autorze, Teofila Januszewskiego. Kilka podobnych dokumentów o charakterze brulionu opracowania historycznego (*Raptularz notatek o Uniwersytecie Królewskim w Warszawie 1816-1831* przypisywany Feliksowi Bentkowskiemu — wyd. A. Kraushar, Warszawa 1911), diariusza (*Jak to in illo tempore bywało. Z raptularza Szczepana Turny*, [w:] M. Rolle, *In illo tempore... Szkice historyczno-literackie*, Brody-Lwów 1914) i pamiętnika (*Historia domu naszego. Raptularz z czasów Stanisława Augusta* Tadeusza Konopki, wyd. W. Konopka, Warszawa 1993) doczekało się streszczeń lub wydań w opracowaniu, przy czym ich nagłówki z reguły pochodzą od wydawców (także kilka nie wymienionych tu manuskryptów zatytułowano podobnie już w archiwum). Jeden z „raptularzy" najprawdopodobniej spreparowano w środowisku bibliofilów — *Raptularz Imć. Pana Skarbnikowicza Bracławskiego* (wyd. S. Krzyżanowski, Kraków 1870), niedługą „konfesję" (dzieje tragicznego romansu z patriotycznymi akcentami), którą dopełniają dwa „listy" stanowiące jej pointę. Wspomnieć należałoby jeszcze o powieści awanturniczej Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Raptularz Pana Mateusza Jasienieckiego* — pierwodruk powieści w „Kurierze Warszawskim", nry od 224 z 1879 r. do 3 z 1880 r., z przerwami; premiera książkowa w 1881), naśladującej szlachecki pamiętnik.

Etykietka „raptularza" stała się nadzwyczaj popularna w wieku XX. Opatrywano nią rękopiśmienne i drukowane (współczesne i wcześniejszej proweniencji) memuary, częściej dzienniki czy notatniki (także teksty stylizowane na pamiętniki, notatniki i diariusze), m.in. *Raptularz* Romana Brandstaettera z 1956 r. (Biblioteka Ossolineum, rkps 18048 II), *Raptularz* Stanisława Kościałkowskiego (Londyn 1973), *Raptularze 1965-1967* (Kraków 1996), *1967-1968* (Warszawa 1993), *1968-1969* (Kraków 1997) Zbigniewa Raszewskiego, *Raptularz z końca wieku* Krzysztofa Rutkowskiego (Gdańsk 1997), *Raptularz* (w formie blogu w Internecie: http://klejnocki.wydawnictwoliterackie.pl) Jarosława Klejnockiego. Częstokroć, zwłaszcza w przypadku zbiorów przygotowanych do publikacji, poddanych różnorodnym zabiegom redakcyjnym, pisanych przez biegłych stylistów, nieadekwatne staje się rozróżnienie dziennik — pamiętnik, dla którego, w przeciwieństwie do diariusza, przyjmujemy formułę określoną przez perspektywę dystansu/retrospektywność, integrującą rolę zabiegów podporządkowujących poszczególne elementy

narracji nadrzędnym celom (np. funkcji parenetycznej) oraz ustrukturowanie ich według reguł sztuki narracyjnej, eksplikacyjność, jak również przemyślaną pozycję nadawcy i odbiorcy tekstu (zob. m.in. J. Trznadlowski, *Struktura relacji pamiętnikarskiej*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, pod red. Z. Czernego, H. Markiewicza, J. Nowakowskiego, M. Romankównej, K. Wyki, Kraków 1961; M. Czermińska, hasło: *Autobiograficzne formy*, [w:] *Słownik literatury XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław 1992; M. Głowiński, hasło *Pamiętnik*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. tegoż, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 1998.; A. Cieński, *Pamiętniki i autobiografie światowe*, Wrocław 1992; R. Lubas Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Kraków 1983). Niektóre spośród wymienionych pozycji to zbiory esejów stylizowanych na pamiętnik, dziennik albo notatnik, a także nasycone „osobistą" perspektywą antologie szkiców o tematyce kulturalno-literackiej — dotyczy to również *Raptularza literackiego* Zygmunta Lichniaka (Warszawa 1957), *Raptularza świętokrzyskiego* (Łódź 1970, 1983) i *Z raptularza* (Kielce 1999) Świętosława Krawczyńskiego, *Raptularza krytycznego* Włodzimierza Odojewskiego (red. S. Barć, Lublin 1994) oraz książki (w autorskiej przedmowie nazwanej „egzystencjalnym raptularzem") Michała Pawła Markowskiego *Słońce, możliwość, radość* (Wołowiec 2010). Tytułowano w ten sposób powieści oparte na zamyśle gry z konwencją (*Rękopis z gospody „Pod Łososiem": raptularz dla pełnoletnich dzieci Franciszka Fenikowskiego*, Gdynia 1957), „serdeczną" poezję legionową (*Mocniejsza niźli śmierć. Raptularz żołnierza-poety* Józefa Andrzeja Teslara, Warszawa 1928), tomiki poetyckie utrzymane w tonie refleksyjnym (*Raptularz szamotulski* Zenona Tomasza Pohla, Szamotuły 1984), podejmujące temat cierpienia i śmierci (*Raptularz i Raptularz* oraz *Raptularz czyli Święta liczba, chronometria i nierozgrzeszenie* Marka Bazylczuka, Łódź 1985 i 1988), poezje mistycyzujące (R*aptularz z czasów choroby* Janiny Poborczyk — Skierniewice 1998) oraz zbiory fraszek (*Raptularz zakochanych* Jana Sztaudyngera — Warszawa 1986, 1993, 1994) czy złotych myśli (*Raptularz humanisty* Czesława Włoska — Katowice 2003). „Raptularzami" nazywali cykle felietonów i notatek prasowych: Artur Sandauer (*Raptularz radziecki utrzymany w konwencji listów z podróży* — „Polityka" 1988, nr. 22, 25, 27), Wilhelm Szewczyk („Dziennik Zachodni" 1989, nr. 71, 75, 87, 93, 99 i kolejne), Stanisław Zawiśliński („Trybuna" 1990-1991, nr. 243-68). Nagłówkiem tym opatrywano zbiory szkiców (o charakterze naukowym, a także utrzymanych w konwencji gawędy) i materiałów historycznych oraz opracowania kronikarskie, przykładem *Raptularz Kielecki* (Kielce 1981-1988, t. 1-3), *Historyczny raptularz*: *Szkice z dziejów Kościoła w Polsce i nie tylko* Marka Budziarka (Wrocław 1991), *Idzie Papież słowiański*: *raptularz wydarzeń* Anny Ruszkowskiej-Hartel-Mazaraki (Warszawa 2003), *Raptularz poznański* (pod red. Danuty Książkiewicz-Bartkowiak i Agaty Schneider-Wawrzaszek, Poznań 2003), *Raptularz kabaretu Pstrąg* ([w:] *Z ikrą i pod prąd…* Wiesława Machejki, Warszawa 2005), *Raptularz franciszkanów z Prudnika* Antoniego Kazimierza Dudka (Prudnik Las 2005), Olsztyn 1945-2005. *Raptularz miejski* Bohdana Łukaszewicza (Olsztyn 2006), *Kronika lekarskiej przyjaźni. Raptularz lekarski* Sławomira Hansa, Stanisława Januszki i Waldemara Jędrzejczyka (Toruń 2009), *Raptularz średzki* Bożeny Urbańskiej (Środa Wielkopolska 2010). Dalej — periodyki, nieregularniki, jedniodniówki: „Raptularz Kulturalny" (Dąbrowa Górnicza, 1997-), „Raptularz

Ostródzki. Gazeta zamkowa" (Ostróda 1997-1999), „Raptularz Silesianki" (Katowice, 2000-); serie wydawnicze, jak leżajska („Raptularz"), dotycząca m.in. spraw ogólnomiejskich, zainicjowana w 1996 r. przez Kazimierza Kuźniara oraz supraska („Supraski Raptularz"), rozpoczęta przez Wojciecha Załęskiego w 2005 roku. Należałoby na koniec wspomnieć o wydawnictwach nutowych (*Raptularzyk Lutni 1887-1901*, Warszawa 1901 oraz *Raptularzyk szkolny pieśni okolicznościowych* Stanisława Kazuro, Wilno 1925) i „raptularzach terenowych", tj. formularzach specyfikacyjnych Systemu Informatycznego Lasów Państwowych.

Metapoetyckie uwagi niektórych autorów raptularzy eksponują brak odredakcyjnych zabiegów kompozycyjnych, spontaniczność kolejnych zapisków — traktowanych jako swoista gwarancja „uchwycenia" „prawdy czasu" (*casus Raptularzy* Raszewskiego). Deklarowana „surowość" tekstu jest tu jednak efektem decyzji redakcyjnych, wynika z określonej świadomości językowej i literackiej autora odwołującego się do określonego miejsca wiedzy wspólnej, przekonania, iż pisanie bezpośrednio pod wpływem odczuć, wrażeń, emocji (sumujących się na „atmosferę epoki") skutkuje wykroczeniami przeciwko pewnym regułom sztuki na poziomie inwencji, dyspozycji i elokucji. Świadomość odpowiedniości formuły „raptularza" do ekspresji dającej wyraz bezpośrednim emocjom sygnalizuje Klejnocki w felietonie inicjującym *Raptularz końca czasów*, w którym posługuje się wymiennie pojęciami raptularza i sylwy; „Jest jeszcze słowo raptus — pisze — też wywodzące się z podobnego [jak silva — I.S.], łacińskiego źródła. Charakteryzuje ono człowieka gwałtownego, powodującego się emocjami, trochę choleryka. Jedno z drugim ma wiele wspólnego, albowiem chciałbym, aby moje zapiski dotyczyły wszelkich możliwych spraw — nie tylko literackich — chwytanych często na bieżąco, z emocjami i subiektywnymi komentarzami". Niedwuznacznie daje wyraz autorskim intencjom treść motta (zaczerpniętego od Kraszewskiego), jakim opatrzył swoje dzieło Rutkowski: „Dobroczynny, ale raptusowo i jakby od niechcenia, w sercu pełen namiętności i uczucia, szydził, aby pokryć, jak wiele cierpiał, jak czuł wiele"; „raptusowo", zatem „po wariacku", bez dbałości o normy, konwencje, wbrew oczekiwaniom, z podpowiedzi tego, co nieracjonalne. Autor wielokrotnie podsuwa czytelnikowi wniosek o afektywnej motywacji kształtu swojej narracji, stylistycznie bliskiej gawędzie, w której podejmuje m.in. kwestię zależności pomiędzy dolegliwościami brzusznymi i pisaniem „ułomkowym", obsesyjnym, rwanym. Wyznaje, że został „zniewolony" przez „coś" pojawiające się wraz z lekturą *De signatura rerum* Jakuba Boehmego, którą spuentuje: *Świat wzywa do czytania. Świat zachwyca*.

Przekonanie czy miejsce wspólne zbiorowego doświadczenia (rodzaj heurystyki), do którego, podobnie jak Raszewski, odwołują się Klejnocki czy Rutkowski, a także autorzy podobnych „raptularzy" przygotowanych do publikacji, a zatem kształtowanych z uwzględnieniem elementarnych reguł komunikacyjnych (kategorię „raptularza" w nagłówkach dzieł można traktować jako sygnał informujący o aktualizowanej konwencji gatunkowej, umożliwiający orientację co do modelowej sytuacji odbioru), rozumieć przy tym należy za klasykami retoryki jako jeden ze środków służących uwierzytelnianiu wypowiedzi, ze względu na funkcję jaką pełni w dziedzinie perswazji, pokrewny zarówno toposom, rozumianym jako źródła dowodów, ogólne schematy argumentacyjne, jak i przesłankom większym (zob. m.in. Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski,

Warszawa 1988; tegoż, *Topiki*, wstęp i przekł. K. Leśniak, Warszawa 1978; Cicero, *Topiki*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne*, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1963, t. 4; M. Tulius Cicero, *o wynalezieniu retorycznym*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne*, cz. 2, przeł. E. Rykaczewski, Poznań 1879). Liczni XX-wieczni twórcy „raptularzy" aktualizujący pewną poetykę właściwą też „sylwom współczesnym" (zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984) niewątpliwe posługują się przy tym jednym z konwencjonalnych środków uwierzytelniania swojej wypowiedzi jako niezależnej względem norm sztuki słowa, spontanicznej, kształtowanej pod dyktando okoliczności, uczuć. Jak skuteczny to środek, niech świadczy okoliczność, że w zasadzie dotychczas nie kwestionowano takiego ich wymiaru (tj. nie wskazywano na umowność owej „spontaniczności", „niekonwencjonalności"), pomimo że w retorykach i poetykach normatywnych (zob. m.in.: N. Caussini *De eloquentia sacra et humana libri XVI*, sumpt. B. Gualteri, Coloniae Agrippinae 1634; J. Kwiatkiewicz: *Suada civilis*... ut et *Phoenix rhetorum*..., apud W. Metternich, Coloniae Agrypinae 1697; M. K. Sarbiewski, *De perfecta poesii, sive Vergilius et Homerus. O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer, w*yd. S. Skimina, przeł. M. Plezia, Wrocław 1954) opisywano już typ mowy „bezładnej" formalnie i treściowo, fragmentarycznej — jako ściśle konwencjonalny, umownie charakteryzujący człowieka powodowanego afektem czy, ogólniej, temperamentem.

Ową skuteczność można tłumaczyć w odwołaniu m.in. (szerszy wachlarz możliwości [w:] J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000; tegoż, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004) do wiedzy na temat retorycznej teorii afektów. Jedno z jej założeń (zob. M. Tulius Cicero, *De oratore*, wyd. R. Klotz, Lipsiae 1888; do Cycerona w tym względzie odwołują się powszechnie m.in. autorzy XVII-wiecznych retoryk) mówi, że przede wszystkim mówca lub poeta „zapalony" uczuciem może „rozpalić" odbiorcę. Uczucia, które odbiorca mógłby odwzajemnić, muszą być wyrażone w sposób wiarygodny, a przy tym dobitny, co oznacza także: natychmiast rozpoznawalny, konwencjonalny. Liczni autorzy „raptularzy" manifestując stany „porwania" (uwiedzenia przez okoliczności zewnętrzne i własne afekty) w sposób wiarygodny (oparty na określonej konwencji mowy) projektują pewien model odbioru. Uwodzicielska siła dzisiejszego „raptularza" bierze się zatem, m.in., właśnie z jego umownego usytuowania poza sferą sztuki pojmowanej jako zbiór norm, także poza sferą racjonalną: w odpowiedzi na wypowiedź „afektywną" audytorium/czytelnik reaguje empatycznie, nie kwestionując jej afektywnego wymiaru — tłumaczyłoby to karierę omawianej kategorii w epoce poromantycznej, kiedy stosowanie się do utartych reguł pisarstwa nosi znamiona epigonizmu czy wskazuje na „wyczerpanie", natomiast mowa odbierana jako bezpośrednia, dyktowana afektem, postrzegana jest jako zindywidualizowana i opozycyjna względem istniejących konwencji. Autorzy dzisiejszych „raptularzy" wykorzystują tę etykietkę w funkcji czytelnej formuły eksplikacyjnej, dostosowując także poetykę swoich dzieł do dzisiejszych standardów tekstu zrodzonego w stanie porwania i pisanego w celu porwania czytelnika, zatem nie tylko deklaratywnie „surowego" czy „bezładnego", ale i wytwarzającego często efekt owej „surowości", „bezładności", braku szlifów, poprzez odpowiednią (de)kompozycję, niejednorodność tematyczną czy naśladowanie języka mówionego.

Autonomia gatunkowa „raptularza" względem dziennika, notatnika, brulionu, pamiętnika czy „sylwy współczesnej" nie opiera się dziś przy tym ani na kryterium kompozycyjno-organizacyjnym, ani na wyznaczniku stylistycznym, takim jak afektywne czy kolokwialne nacechowanie języka, ani też na radykalnie odmiennej konstrukcji nadawcy i odbiorcy, a jedynie na wyraźnym wyeksponowaniu wspomnianej formuły eksplikacyjnej, która na mocy konwencji powinna uruchamiać odpowiedni schemat odbioru; formułę tę wykorzystuje się z drugiej strony dla wyraźnego zaznaczenia intencji parodystycznych. Z kolei w przypadku „raptularzy" pozbawionych wymiaru osobistego, w różny sposób zinstytucjonalizowanych i stąd nawiązujących do tradycji staropolskiej, ich nazwa podkreśla ten aspekt ich powstawania i funkcjonowania, jakim jest ścisły związek z chwilą bieżącą, co w pewnym wymiarze lektury może funkcjonować jako gwarancja uchwycenia „prawdy czasu".

Bibliografia:

Kaczmarek Marian (1966), *Wstęp,* [w:] *Antologia pamiętników polskich XVI wieku*, pod red., R. Pollaka, Ossolineum, Wrocław; Przemysława Matuszewska (1965), *Proza Jędrzeja Kitowicza*, Ossolineum, Wrocław; Sławiński Janusz (1998), *Raptularz*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red., M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław; Hernas Czesław, *Barok*, PWN, Warszawa; Cieński Andrzej (1981), *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Ossolineum, Wrocław; Cieński Andrzej (1992), *Pamiętniki i autobiografie światowe*, Ossolineum, Wrocław; Troszyński Marek (1996), *Wstęp,* [w:] J. Słowacki, *Raptularz 1843-1849*, Warszawa.

Iwona Słomak

Stemmat

— (grec. *stemma* — 'girlanda', 'wieniec'; *stemmata* to wieńce wawrzynowe, którymi starożytni ozdabiali wizerunki swych przodków, stąd znaczenie przenośne, funkcjonujące także w łacinie, 'rodowód', 'drzewo genealogiczne') — nazwą tą zwykło się określać kompozycję plastyczno-słowną zbudowaną z wyobrażenia herbu oraz wierszowanej subskrypcji, która interpretuje, najczęściej w sposób alegoryczny, komponenty godła (szlacheckiego, monarszego, ośrodka miejskiego, uczelni, hierarchy kościelnego). Taka konstrukcja przypomina poetykę emblematu, od którego odróżnia stemmata bardziej wyspecjalizowany zakres, pozwalający rozpatrywać je jako pochodną heraldyki. Z kolei funkcja oraz warstwa inwencyjna epigramatów stemmatycznych pozostawały pod wpływem retorycznych szablonów pochwalnych, co każe tę twórczość zaliczyć do literatury panegirycznej (to także różni stemmata od podporządkowanej szeroko rozumianej dydaktyce emblematyki). Gatunki zbliża natomiast strategia hermeneutyczna, polegająca na symbolicznej interpretacji znaków ikonicznych słowem, a częściowo również układ.

Macierzystym kontekstem stemmatu była tzw. rama wydawnicza. Umieszczano je zwykle na odwrocie karty tytułowej lub (od poł. XVI) po nocie aprobacyjnej, a przed

listem dedykacyjnym, choć można je też spotkać na stronie tytułowej bądź na ostatniej karcie starych druków. Czasem stemmat poprzedza nagłówek określający herb, sporadycznie sentencja (jak inskrypcja w emblemacie). Zdarzały się sytuacje, że pod herbem umieszczano więcej subskrypcji jednego lub różnych autorów. W niektórych drukach pojawia się więcej stemmatów, np. w okolicznościowych broszurach weselnych zamieszczano zwykle herby obojga młodożeńców, a w księgach kilkuczęściowych kompozycje stemmatyczne poprzedzają nierzadko kolejne rozdziały. Nie wyklucza to oczywiście innych rozwiązań. Np. w publicystycznej *Pobudce* J. Wereszczyńskiego z 1593 r., skierowanej do cesarza, króla polskiego i wielkiego kniazia moskiewskiego, zamieszczono stemmata skierowane do wszystkich trzech adresatów (co ciekawe, epigramat do kniazia stylizowany jest na język ruski).

Gatunek stanowi zjawisko charakterystyczne dla kultury Rzeczypospolitej XVI-XVII w. (w drukach obcych stemmata występują o wiele rzadziej). Praktykę wprowadzania do ramy wydawniczej stemmatów zainicjowali drukarze krakowscy (H. Wietor, F. Ungler) w pierwszej ćwierci XVI w., zapraszając do współpracy humanistów związanych z Akademią Krakowską, którzy najczęściej układali do herbów epigramatyczne subskrypcje. Szybko jednak sami autorzy zaczęli dołączać wiersze herbowe do swych dzieł. Pierwsze utwory tego rodzaju adresowane były do króla, królowej oraz osób z kręgów senatorskich (magnateria, biskupi); z czasem gatunek się egalitaryzuje, stając się częścią szlacheckiego dyskursu stanowego. Obok stosowanej pierwotnie łaciny zaczęto w drugiej połowie XVI w. wykorzystywać język polski. Z bardziej znanych autorów stemmata komponowali: A. Krzycki, A. Trzecieski, M. Rej, J. Kochanowski, Grzegorz z Sambora, B. Paprocki, S. S. Jagodyński, S. Twardowski, W. Potocki.

Umieszczanie takich konstrukcji w drukach stanowiło z pewnością epifenomen stosunków klientalnych, lecz służyło również w pewnej mierze celom dekoracyjnym, stanowiących konsekwencję umieszczania znaków herbowych na przedmiotach artystycznych i użytkowych: portretach szlacheckich, tkaninach, detalach architektonicznych, kartach manuskryptów, w ekslibrisach, przedmiotach codziennego użytku. Być może do rozwoju gatunku przyczyniła się przede wszystkim późnośredniowieczna moda na łączenie rysunku herbu z dewizą, która — jak się przypuszcza — legła także u genezy twórczości emblematycznej (nieco młodszej od pierwszych stemmatów). Walory ornamentacyjno-pochwalne tego rodzaju kompozycji zaczęła z czasem wykorzystywać tak zwana architektura okazjonalna, uświetniająca uroczystości publiczne i rodzinne, o której rozmachu wiemy jedynie z opisów oraz rachunków. Pokrewieństwo z tego rodzaju sztuką wykazują niektóre zabytki sepulkralne, choć zwykle herb bywał tu uzupełnieniem epigrafu podlegającego nieco innym regułom doboru elementów treściowych, niemniej zdarzają się epitafia ewidentnie wykorzystujące typową dla stemmatów technikę alegorezy znaków herbowych. Można w tym wypadku mówić o kontaminacji obu gatunków.

Układanie stemmatów wchodziło w skład ćwiczeń szkolnych z retoryki i poetyki, zatem większość ludzi wykształconych potrafiła układać tego typu utwory, ale także stanowiła kompetentnych odbiorców. Na potrzeby tej twórczości zaczęły powstawać w XVII w. wyspecjalizowane kompendia, które podpowiadały, jak interpretować detale herbowe, oferowały też zbiory klasycznych sentencji, które można było wprowadzić do subskrypcji (np. *Orbis Polonus* Sz. Okolskiego z lat 1641-1645) .

Obok celów panegirycznych (prymarnych dla gatunku), propagandowych i dekoracyjnych wskazać także należy dydaktyczny charakter twórczości stemmatycznej. Gatunek służył z pewnością przekazywaniu mniej więcej stałego zespołu wartości, które łączono z ideałem osobowym szlachcica, utrwalając tradycyjne poglądy na temat wyznaczników szlachectwa (aksjologiczne interpretacje herbu przekonywały bowiem, że posiadanie herbu gwarantuje przynależność do elity, implikowaną przez dziedzictwo krwi, przez przekazywany z pokolenia na pokolenie depozyt etyczny). Czasem wartość dydaktyczna ogranicza się do kolportowania refleksji wanitatywnej (w drukach pogrzebowych). Można było także zawrzeć w treści stemmatów życzenia dla młodej pary (w drukach epitalamijnych).

Typowym kompozycjom stemmatycznym towarzyszyły w dobie staropolskiej liczne wiersze na herby, które nie stanowią subskrypcji wobec godła. Należy je rozpatrywać w powiązaniu z epigramatyką. Są one zjawiskiem odrębnym, lecz pokrewnym utworom stemmatycznym. Twórczość tę zainicjował u nas A. Krzycki (pojedyncze epigramaty), który układał zarówno utwory panegiryczne, jak i paszkwile herbowe (w pierwszej połowie XVI w. doszło nawet do literackiej „awantury" z jego udziałem między poetą Anianem, który z polecenia J. Łaskiego uszczypliwie przedstawił h. Łodzia bpa P. Tomickiego; dworzanie Tomickiego odpowiedzieli pięknym za nadobne i odpowiednio zinterpretowali herb Łaskich: Korab). Wiersze takie pisywał M. Rej, J. Kochanowski, M. Sęp Szarzyński, M. K. Sarbiewski. Zwieńczeniem tej twórczości jest obszerny zbiór W. Potockiego *Poczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego* (1696), w którym utwory „na herb" łączone są nierzadko z konwencjami gatunków okolicznościowych, dydaktycznych czy ludycznych.

Bibliografia:

Buchwald-Pelcowa Paulina (1982), *Na pograniczu emblematu i stemmatu*, [w:] *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, PWN, Warszawa; Pilarczyk Franciszek (1982), *Stemmata w drukach polskich XVI wieku*, Zielona Góra; Rećko Janusz (1992), *Literackie epitafium barokowe. Geneza i teoria gatunku*, Wydawnictwo WSP, Zielona Góra; Rećko Janusz (1994), *W kręgu poezji nagrobnej polskiego baroku*, Wydawnictwo WSP, Zielona Góra; Pelc Janusz (2002), *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Universitas, Kraków; Niedźwiedź Jakub (2003), *Nieśmiertelne teatra sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII-XVIII w.*, Księgarnia Akademicka, Kraków; Dybek Dariusz, *Wstęp*, [w:] W. Potocki (2008), P*oczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Warszawa; Czarski Bartłomiej (2011), *Stemmata w ramie wydawniczej druków z okresu staropolskiego — studium zjawiska*, maszynopis rozprawy doktorskiej, Wydział Polonistyki UW, Warszawa.

Roman Krzywy

Waleta

(od łac. *vale* — 'bądź zdrów', 'żegnaj') — staropolski gatunek poetycki, którego wyróżnikiem jest określona sytuacja liryczna. Waleta stanowi monolog bądź ruszającego w drogę, skierowany do pozostających, bądź odwrotnie — zawiera słowa pożegnania, adresowane do udającego się w podróż. Forma kontynuowała tradycję gatunków antycznych (wierszowanych i oratorskich): propemptikonu i apobaterionu, których topikę omówił Menander z Laodikei (III w. n.e.) wśród form literatury pochwalnej. Gatunki te przywrócili do życia renesansowi humaniści w swej twórczości łacińskiej (np. J. Dantyszek, K. Janicjusz, J. Kochanowski, J. Rybiński), a ich poetykę omawiali ówcześni teoretycy poezji. W twórczości w języku polskim przyjął się jednak jako nazwa gatunkowa termin „waleta", odpowiadający różnym formom antycznej literatury pożegnalnej.

Waletę traktuje się czasem jako odmianę elegii (ze względu na często występującą melancholijną tonację), jednak forma kojarzona była z bardzo różnorodnymi gatunkami (pieśnią, epigramatem, sielanką) i bez badań szczegółowych nad staropolską elegią w języku wernakularnym przyporządkowania tego rodzaju należy uznać za przedwczesne. Podstawowym wyznacznikiem gatunkowym walety jest sytuacja liryczna (rozstanie z osobą, zwierzęciem, przedmiotem, miejscem) oraz wypowiadany w jej wyniku monolog pożegnalny, zawierający najczęściej takie komponenty, jak skarga na los zmuszający do rozstania, przypomnienie innych podróżników (np. postaci mitologicznych), wyrazy tęsknoty, wspomnienie wspólnych chwil, pochwałę żegnanej osoby, życzenia udanej podróży oraz szybkiego powrotu itp. Nie zawsze tym motywom towarzyszyła posępna tonacja.

Sytuację rozstania spowodowanego czyimś odjazdem kojarzono przede wszystkim z tematyką miłosną, kierując wiersze erotyczne do rzeczywistych bądź, częściej, fikcjonalnych kochanek, rzadziej kochanków. Tę grupę walet wyróżnia duży stopień konwencjonalizacji, wynikającej z długiej tradycji erotyku w dawnej literaturze (sięgającej czasów antyku, ożywionej przez erotyk petrarkistyczny), ale też jest ona nader zróżnicowana formalnie. Lament kochanka z powodu rozstania to bodajże najczęstsza postać miłosnych pożegnań, jednak bynajmniej nie wyczerpuje ona inwencji dawnych autorów opracowujących popularny temat. Zresztą także odmiany narzekań oblubieńca, jak i sposoby ich kształtowania są nader zróżnicowane.

Dzieje miłosnego wiersza waletowego rozpoczynają w poezji ojczystej dwa erotyki Anonima zwanego Protestantem (połowa XVI w.), otwierające jego miłosny cykl epistolarny. Kształt artystyczny nadał gatunkowi rówieśnik anonimowego poety — Jan Kochanowski, który do swych *Pieśni* włączył dwa adresowane do kochanek utwory waletowe (I 6 i 7). Renesansowy twórca wkomponował je w liryczne dzieje romansu, nawiązujące do przedstawień miłości typowych dla elegii rzymskiej (od oczarowania poprzez miłosne uniesienia po rozczarowanie i rozstanie). Podobne rozwiązanie zastosował J. Gawiński, wprowadzając waletę miłosną do swoich *Pieśni* (II połowa XVII w.). Erotyk waletowy uprawiał także J. A. Morsztyn (*Odjazd* z *Lutni*, *Żegnanie* z *Erotyków*, *Rozjazd* z *Pieśni*), łącząc opracowanie tematu z poetyką konceptu. Autorzy ci reprezentują dworski typ erotyku. Waleta miłosna przenikała także do obiegu popularnego (dzięki anonimowym śpiewnikom), służąc przede wszystkim celom rozrywkowym. Wolna od funkcji artystycznych ulegała w tym wypadku zbanalizowaniu, ocierając się o literacki kicz. Dla

obiegu popularnego charakterystyczne są także kontaminacje walety z serenadą. Pieśnią popularną inspirowane były utwory waletowe w *Roksolankach* Sz. Zimorowica, któremu udało się jednak wyjść poza liryczne stereotypy dzięki powiązaniu cyklu z refleksją wanitatywną na temat miłości zmysłowej. Z kolei erotyk *Na pożegnanie* Z. Morsztyna adaptuje motywy waletowe do realiów ziemiańskich (utwór adresowany do żony poety). Zdarzały się też walety grawitujące ku ujęciu obscenicznemu.

Wśród odmian tematycznych walety wyróżnić ponadto należy: 1) pożegnania skierowane do przyjaciół i członków rodziny (np. fraszki *Do Piotra Kłoczowskiego* i *Do Mikołaja Wolskiego Kochanowskiego*, *Pieśni i 28* i *29* W. Kochowskiego); 2) do postaci publicznych (np. *Wyjazd carowej z Moskwy poniewolny* S. Petrycego z Pilzna), tu zaliczyć należy także wiersze życzące powodzenia królom i wodzom ruszającym na wyprawy wojenne czy również pożegnania skierowane do zmarłych (powyższym odmianom towarzyszyły również mowy i listy związane z sytuacją rozstania); 3) do własnych dzieł (np. *Ku książkom krótka przemowa* M. Reja w *Żywocie człowieka poczciwego*); 4) do miejsc i sposobów życia (np. *Waleta włoszczonowska* K. Miaskowskiego, *Rozjezdne pożegnanie z ojczystym Gajem* W. Kochowskiego — utwory afirmujące ziemiańską arkadię); 5) do ukochanego zwierzęcia (pamiętnik J. Ch. Paska otwiera zachowana częściowo waleta dla deresza); 6) do świata doczesnego (np. *Żegnanie z światem* M. Reja, *Suplika pokutującego* J. Baki). Są to bodaj najczęstsze warianty tematyczne walety staropolskiej.

Do poetyki walety odwoływano się także w literaturze XVIII i XIX w. Jako gatunek spoza kanonu form honorowanych przez klasyków waleta chętnie była uprawiana zwłaszcza przez twórców nurtu sentymentalnego oraz romantyków. Typowy dla walety charakter podmiotu lirycznego dobrze korespondował też z promowanym przez nurt modelem człowieka „czułego". Walety miłosne pisywał np. F. Karpiński (*Rozstanie się Medona*, *Pożegnanie z Lindorą w górach*, *Pożegnanie*), który jednocześnie odwoływał się do poetyki sielankowej. Bukoliczna stylizacja wyróżnia także *Odjazd Haliny* O. Pietraszkiewicza czy *Oddalenie się od kochanki* A. Żdżarskiego. Żywotność walety erotycznej potwierdza też bardzo osobisty *Odjazd* A. Naruszewicza, a z twórców młodszego pokolenia wymienić można *Pożegnanie żołnierza* A. Brodzińskiego czy *Rozstanie* S. Bratkowskiego. Waledykowano także miejsca, jak J. Szymanowski w *Pożegnaniu Puław*, K. Sienkiewicz w *Pożegnaniu z Krzemieńcem* czy A. Mickiewicz w *Dumaniach w dzień odjazdu* (poeta żegnał się z Odessą). W romantyzmie nader często topika waletowa kształtowała utwory skierowane do przyjaciół. Spotykamy wówczas zarówno nieduże wiersze sztambuchowe (np. *Żegnaj mi, parnaski bracie* i *Nieznajomej dalekiej nieznajomy daleki* A. Mickiewicza, *Wiersz w sztambuchu Ludwika Szpitznagla* J. Słowackiego), jak i dłuższe poematy (np. *Pożegnanie do O. E. od przyjaciół* T. Zana, *Do doktora S.* A. Mickiewicza). Ciekawy wariant reprezentuje *Pożegnanie Polek wracających z podróży za granicą do kraju* F. Grzymały, w którym charakterystyczna dla gatunku sytuacja rozstania stała się sposobnością do wyrażenia uczuć patriotycznych. Również w późniejszym okresie spotkać można liryki pisywane „na odjezdnym" (np. W twórczości B. Leśmiana, L. Staffa, J. Przybosia, K. K. Baczyńskiego i wielu innych), co świadczy o dużej potencji lirycznej sytuacji rozstania. Topika retoryczna, która dawniej implikowała sposób rozwinięcia literackiej waledykacji, pojawia się w tej poezji już nie jako wynik znajomości poznanych w szkole reguł, ale ewentualnie jako konsekwencja uniwersalnej wspólnoty doświadczeń związanych z sytuacją rozstania. Zwykle jednak w poezji współczesnej temat pożegnania rozwijany jest w sposób bardzo indywidualny.

Bibliografia

Głombiowska Zofia (1978), *Inspiracje elegijne w i księdze „Pieśni" Jana Kochanowskiego*, „Meander" 1978, z. 3 i 4; Kotarska Jadwiga (1980), *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*, Wydawnictwo PAN, Warszawa; Karpiński Adam (1983), *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*, Ossolineum, Wrocław; Kotarski Edmund (1997), *Gdańska poezja okolicznościowa XVIII wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk; Nieznanowski Stefan (1998), *Waleta*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — Renesans — Barok*, red. T. Michałowska przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Ossolineum, Wrocław; Krzywy Roman (2008), *O staropolskiej walecie miłosnej. Z typologii gatunkowej dawnego erotyku*, [w:] *Amor vincit omnia. Erotyzm w literaturze staropolskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Roman Krzywy

Książki nadesłane

Books Received

Tomasz Cieślak-Sokołowski (2011), *Moment lingwistyczny*: *o wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Universitas, Kraków, s. 422;

Opowiedzieć PRL (2011), red. Katarzyna Chmielewska, Grzegorz Wolowiec, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, s. 270;

Czesława Miłosza „północna strona" (2011), red. Małgorzata Czermińska, Katarzyna Szalewska, Uniwersytet Gdański, Gdańsk, s. 490;

David Damrosch, Vic D'Ohr Addams, Marsha Doddvic i Dov Midrash (2011), *Mityngi myśli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 224;

Peter Englund (2011), *Piękno i smutek wojny*: *dwadzieścia niezwykłych losów z czasu światowej pożogi*, przeł. Emilia Fabisiak, Znak, Kraków, s. 564;

Tadeusz Ferenc (2012), *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 387;

Formacja 1910: *świadkowie nowoczesności* (2011), red. Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Sokołowski, Universitas, Kraków, s. 430;

Joanna Gajowiecka-Misztal (2012), *Przez teksty Stanisława Marii Salińskiego*, Universitas, Kraków, s. 238;

Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej (2012), red. Artur Gałkowski, Anna Miller-Klejsa, Rabid, Kraków, s. 327;

Mariusz Gołąb (2012), *Ukryte ogrody, nieobecne przestrzenie. Literackie i kulturowe metafory współczesności*, Universitas, Kraków, s. 340;

Helmut Jan Sobeczko, Zbigniew Władysław Solski (2009), *Słowo i gest*. Seria: Opolska Biblioteka Teologiczna, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole, s. 350;

Jana Holšanova (2010), *Myter och sanningar om läsning. Om samspeket mellan språk och bild i olika medier*, SPRåKRADET NORSTEDTS;

„Synthesis" XXXVII 2010;

„Synthesis" XXXVI 2009;

Język nowej literatury (2012), red. Kazimierz Michalewski, Primum Verbum, Łódź, s. 144;

Joanna Kowalska (2011), *Czarny humor w dramatach Witkacego*, Wydawnictwo MADO, Toruń, s. 119;

Etos życia — etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu-aktorze. Część III (2012), red. Małgorzata Leyko, Katarzyna Wielechowska, Primum Verbum, Łódź, s. 290;

Poetologie pamięci (2011), red. Dariusza Śnieżko, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, s. 347;

Magdalena Rembowska-Płuciennik (2012), *Poetyka intersubiektywności*: *kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 379;

Joanna Ślósarska (2012), *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Scriptum, Kraków, s. 259;

Magdalena Zawisławska (2011), *Metafora w języku nauki*: *na przykładzie nauk przyrodniczych*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 253.