

Zagadnienia
Rodzajów
Literackich

The Problems of Literary Genres
Les problèmes des genres littéraires

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LVII
ZESZYT 1 (113)

Łódź 2014

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE
90-505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11
tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464
sprzedaż wydawnictw: tel. 42 66 55 448
e-mail: biuro@ltn.lodz.pl
<http://www.ltn.lodz.pl/>; <http://sklep.ltn.lodz.pl>

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTWA ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO
Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak, Edward Karasiński

REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF

Jarosław Pluciennik

REDAKCJA/EDITORS

Craig Hamilton, Joanna Jabłkowska, Michał Wróblewski

SEKRETARZ/SECRETARY

Agnieszka Śliz

RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD

Uszula Aszyk (Warszawa), Mária Bátorová (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Grzegorz Gazda (Łódź), Margaret H. Freeman (Heath, MA), Marja Härmänmaa (Helsinki), Bogumiła Kaniewska (Poznań), Anna Kędra-Kardela (Lublin), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen), Anna Lebkowska (Kraków), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

RECENZENCI W ROKU 2014

Lista recenzentów zostanie opublikowana w drugim numerze

REDAKCJA JĘZYKOWA

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2014

Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

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

OKŁADKĘ ZAPROJEKTOWAŁ: Paweł Więckowiak
SKŁAD I REDAKCJA TECHNICZNA: Maryla Błońska
DRUK: 2K Łódź sp. z o.o. ul. Płocka 35/43, Łódź
www.2k.com.pl; 2k@2k.com.pl

Czasopismo jest indeksowane w bazie Copernicus i znajduje się na liście ministerialnej czasopism punktowanych.
Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach ERIH, CEEOL, CEJSJH, EBSCOhost oraz na portalu IBUK.

SPIS TREŚCI | CONTENTS

ROZPRAWY | ARTICLES

Beata Śniecikowska — Poezja uważności – Czesław Miłosz i haiku	9
Artur Sadecki — Teoria umysłu a nieporozumienia bohaterów w prozie Czechowa (zarys)	27
Natalia Schiller — W pułapce plaas. Postkolonialne reinterpretacje południowoafrykańskiej powieści farmerskiej.	43
Blossom N. Fondo — Cosmopolitanism and its Discontents: Postcolonialism and the Immigrant Experience in Andrea Levy's <i>Small Island</i>	59
Neslihan Atcan Altan, Ertuğrul Koç — Fear and Wish-fulfilling Flights of Fancy: Walpole's Nightmare of Class Conflict and the Restoration of Aristocracy in <i>The Castle of Otranto</i>	75
Krzysztof M. Maj — Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku.	89
Grzegorz Trębicki — Narratologiczna taksonomia fantasy: propozycje teoretycznoliterackie Farah Mendlesohn	107
Agnieszka Dauksza — Awangardowe bezformia i ich losy. Prologomena.	119
Irena Górską — <i>Wielopole, wielopole</i> Tadeusza Kantora. Między medium pamięci a medium fotografii	135
Agnieszka Śliz — Demotywator – emblemat kultury uczestnictwa? (wokół problemów definicyjnych memów oraz memów internetowych)	151
Jagoda Sałaj, Jarosław Pluciennik — Quality and inspiration. A study of the diversification of rhetoric of quality in relation to different conceptual domains in <i>Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values</i> by Robert M. Pirsig	167
Marcin Golaszewski — Ernst Wiechert und sein Werk im Spiegel des autobiographischen <i>Werkes Jahre und Zeiten</i> . Der literarische Werdegang eines deutschen Dichters der <i>Inneren Emigration</i> . Vom <i>Totenwolf</i> (1924) über <i>Totenwald</i> (1939/1946) bis <i>Missa sine nomine</i> (1950)	185
Jarosław Bedyński — <i>Dworzaniński</i> Łukasza Górnickiego wobec sympozjonu literackiego. Charakterystyka gatunkowa.	213
Teresa Banaś-Korniak — Gazeta ulotna i moralistyczny traktat – dwa gatunki siedemnastowiecznej moralistyki (na przykładzie sensacyjnych nowin z ziemi włoskiej)	235

Anna Bednarczyk — ПОЛИТИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	253
Małgorzata Rygielska — Kilka uwag na temat antropologii literatury we Włoszech. O propozycji Fabia Dei.	273
Jana Kuzmíková — Cognitive Literary Science as a Showcase of Multidisciplinary Concept of Science.	293

RECENZJE | BOOK REVIEWS

<i>Shakespeare and genre. From Early Modern Inheritances to Postmodern Legacies</i> , ed. Anthony R. Guneratne (rec. Mark Sokolyansky)	311
Michał Głowiński: <i>Różnorodności interpretacyjne. Trzydzieści szkiców</i> (rec. Grzegorz Gazda)	315
Gabriele Rita Hauch: <i>Binden und Befreien</i> . <i>Witold Gombrowicz's Diskurs der Zweifaltigkeit</i> (rec. Karolina Sidowska)	319
<i>Incarnations of Material Textuality. From Modernism to Liberature</i> , eds. Katarzyna Bazarnik, Izabela Curyllo-Klag (rec. Michał Wróblewski)	324
Dobrawa Lisak-Gębala: <i>Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej</i> (rec. Anna Zatora)	328
Steven Pinker: <i>The sense of style: The Thinking Person's Guide to Writing in the 21st Century</i> (rec. Jagoda Salaj)	331
<i>A history of Emotions, 1200–1800 (Studies for the International Society for Cultural History)</i> , ed. Jonas Liliequist (rec. Ewelina Paul)	335

MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO „THE COMPANION OF THE LITERARY GENRES”

Gonzo journalism (Izabella Adamczewska)	341
Steampunk (Natalia Lemann)	344

APPENDIX

WILLIAM POWERS W ŁODZI

William Powers — A Not-So-Global Future?	355
--	-----

ROZPRAWY

ARTICLES



BEATA ŚNIECIKOWSKA
Instytut Badań Literackich PAN*

Poezja uważności — Czesław Miłosz i haiku

Poetry of mindfulness — Czesław Miłosz and haiku

Abstract

The article presents a multifaceted analysis of the underresearched complex relations of the works by Czesław Miłosz and the poetics and philosophical 'legacy' of haiku. Firstly, the author examines the haiku-like texts by Miłosz, focusing on sensual imagery employed by classical haijins and the Polish poet. The next section is devoted to re-interpretation of the metaliterary aspects of Miłosz's texts concerning Far Eastern patterns of poetry. The final part deals with his translations of classical and contemporary haikus, confronting the work of Miłosz with the attempts of other translators and with original texts. The comparative analyses lead to a revision of the common opinions on Miłosz's translations.

* Pracowania Poetyki Historycznej, Instytut Badań Literackich PAN
ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa
e-mail: beata.sniecikowska@gmail.com

Poezję Czesława Miłosza badano już najróżniejszymi narzędziami, z wielu, nawet pozornie niemożliwych, perspektyw. Sporo miejsca poświęcono wielorakim orientalnym fascynacjom poety (zob. np. Kania 2011: 82–97, Kudyba 2010: 263–276, Garbol 2013: 416–417, Tuz-Jurecka 2007: 58–73). Sporadycznie jednak przykładano do tej twórczości jeden z najbardziej oczywistych komparatystycznych pryzmatów — pryzmat poezji haiku¹. A przecież nazwisko Miłosza zrosło się z haiku, stając dla wielu synonimem rodzimego haikowania, a przynajmniej — sygnaturą uprawomocniającą i uwiarygodniającą takie działania twórcze². Sam poeta chętnie przyznawał się do „okolohaikowych” dalekowschodnich fascynacji: tłumaczył haiku (Miłosz 1992) i wiersze zen (zob. np. Miłosz 1994, *Zen codzienny* 1990: 3), mówił wielokrotnie o stojącym za japońskimi siedemnastozgłoskowcami konglomeracie zjawisk filozoficzno-kulturowych³, wysoko cenil kluczową dla tej sztuki uważność (Miłosz 1998: 19). Był wreszcie, jak Bashō, Buson czy Issa, poszukiwaczem codziennych epifanii⁴, „instynktownie przywiązany do świata widzialnego, dotykającego, sensualnego”⁵, wezwany „do pochwalania rzeczy, dlatego że są”⁶. Czy daleko stąd do postawy — i poetyki — *hajjina* (twórcy haiku)?

¹ Badacze literatury widzą w Miłoszu przede wszystkim twórcę uprawiającego haiku „pośrednio, w przekładzie” (Dziadek 2004: 166, zob. też Engelking 2000: 130). O powinowactwach jego oryginalnej twórczości z japońskimi miniaturami wspominają na marginesie innych dociekań (Dziadek 2004: 166–169; Fiut 1998: 317–322; Tuz-Jurecka 2007: 71). Jedyny znany mi szkic w całości poświęcony relacjom twórczości Miłosza z haiku to tekst Ewy Dryglas-Komorowskiej (2013).

² Tę opinię ugruntowują publikacje o charakterze popularnonaukowym. Przykładowo, w haśle *Haiku* w *Wielkiej encyklopedii PWN* (2002: 78) Miłosz i Grochowiak wymieniani są jako jedyni polscy twórcy haiku (w obu wypadkach to dyskusyjna konstatacja). W *Antologii polskiego haiku* (2001: 47–48) pojawia się wybór Miłoszowych *Zdań* z tomu *Hymn o perle*.

³ Bogatego materiału badawczego dostarczają liczne wywiady, m.in.: Miłosz i Kania 2006: 491–511; Miłosz i Sawicka 2006: 307–309; Miłosz i Illg 2006: 420–426; Miłosz i Walas 2010: 448–449. Zob. też: Miłosz 1997: 99–100; Miłosz 2001: 84–85, 308–310, 333–336; Miłosz 1991: 245–247.

⁴ Zdaniem Miłosza epifania „może [...] oznaczać samą otwartość zmysłów wobec rzeczywistości. Oczy zdają się być tutaj organem uprzywilejowanym, choć może to nastąpić dzięki słuchowi, dotykowi czy smakowi” (Miłosz 1994: 20). Zob. też np. Błoński 1998: 50–78; Bilczewski 2010: 343–360; Fiut 1998: 317–322; 2003: 18–26; Nycz 2012: 167–171; 1984: 46–47; Szymik 1996: 168–171; Kudyba 2010: 267.

⁵ Autocharakterystyka Miłosza za: Miłosz i Kania 2006: 504. Zob. też Fiut 1998: 7–10; Błoński 1998: 217; Jarzębski 2011: 235–250.

⁶ Cytat z wiersza *Kuźnia* z tomu *Dalsze okolice* (1991), Ww 977. Liryki Miłosza cytuję za wydaniem *Wiersze wszystkie* (Miłosz 2011). Publikację tę opatruję skrótem Ww, liczby po skrócie wskazują numery stron.

Haiku to miniatura poetycka. Miniatura, która chce istnieć samodzielnie, jest autonomiczna, choć zachowywać może ślady relacji z łańcuchem pieśni wiązanej (zob. np. Kotański 1975: 4). W poezji Miłosza, od początków po teksty ostatnie (a przede wszystkim u początków i w późnych tomach) znajdziemy mnóstwo zanurzonych w naturze fragmentów prezentujących, jak haiku, jeden bądź kilka kształtów na wyrazistym sensualnym tle⁷ (przy jednoczesnym emocjonalnym wyciszeniu podmiotu lirycznego). W miarę rozwoju wiersza dochodzi jednak do sensorycznego, metaforycznego, filozoficznego zagęszczenia tekstu. Do jednego obrazu zmysłowego, który mógłby być ośrodkiem haiku (jakkolwiek zwykle jest bardziej dookreślony niż szkicowe klasyczne kompozycje *haijinów*), szybko dołączają kolejne — znów potencjalnie mogące stanowić centra miniatur o japońskich powinowactwach. W liryce Miłosza prosty, klarowny obraz zdaje się domagać dalszych ciągów, jest, mówiąc po Tuwimowsku, rodnikiem kolejnych przedstawięń, dążących ku wieloaspektowej sensualnej pełni. Miłosz doświadczać chce wielorako, w różnych „odsłonach” (zob. np. Zajas 1997: 36–37, Kania 2011: 95); możliwości poetyckiego spełnienia — zwykle zresztą nieosiągalnego — upatruje dopiero w gestym, niecierpiącym pustki opisie (zob. Miłosz 1987: 75–76, Nycz 2012: 153–185). Owszem, poszukuje samoograniczeń, dąży do milczenia, „samego czystego patrzenia bez nazwy”⁸, jego literackim żywiołem jest jednak bujność (słów, zjawisk, postaw), nie surowość, asceza, cisza.

W tej poezji odwzorowywana rzeczywistość „karmi się [...] swoim własnym blaskiem” (Bilczewski 2010: 342), nie jest jednak punktem dojścia lirycznego wywodu. Twórca idzie dalej — ku refleksji, wiedzy, spekulacji intelektualnej. Znakomicie pokazuje to wiersz *Nad strumieniem*, rozpoczęty klarownym polisensorycznym obrazem (dwa inicjalne wersy), notujący następnie „bujną” sensualną kontemplację, ekstatyczną radość obcowania z wielością i wielorakością (także na poziomie nazywania), epifanijne *horror vacui*. I wreszcie — zamknięty konstatacjami przenoszącymi w zupełnie inne przestrzenie:

Szmer przezroczystej wody na kamieniach
w jarze pośrodku wysokiego lasu.
Jaśniej w słońcu paprocie na brzegu,
piętrzy się nieogarniona forma liści
lancetowatych, mieczykowatych,
sercowatych, łoputowatych,
językowatych, pierzastych,
karbowanych, ząbkowanych,
piłkowanych — i kto to wypowie.
I kwiaty! Białawe baldachy,
modre kielichy, jaskrawożółte gwiazdy,
różyczki, grona.
[...]
Wydaje mi się, że słyszę głos demiurga:
„Albo nieme skały jak w pierwszym dniu stworzenia,
albo życie, którego warunkiem śmierć,
i to upajające ciebie piękno”.

Nad strumieniem, z tomu *To*, 2000, Ww 1153

⁷ W kontekście badań nad haiku, w szczególności poza macierzystą kulturą, kluczowe stają się rozpoznania dotyczące układów sensualnych (zob. Śniecikowska 2012: 139–154), także w świetle kognitywistycznych studiów nad obrazowaniem mentalnym (zob. Rembowska-Pluciennik 2012: 278–294).

⁸ Cytat z wiersza *To jedno*, z tomu *Kroniki*, 1987, Ww 914.

Bardzo ciekawe byłoby przyjrzenie się polskiej poezji przez pryzmat pokrewnych haiku fragmentów — i ich metamorfoz w dłuższych partiach utworów. W tym miejscu przywołam jedynie garść wypreparowanych z wierszy Miłosza urywków zawierających jeden bądź kilka obrazów zmysłowych: wyrazistych sensualnie, skupionych na jednostkowym doświadczeniu rzeczywistości i równocześnie znajdującym silny oddźwięk w repozytorium zmysłowej pamięci czytelników (a zatem spełniających wymogi mimetyzmu sensualnego; Śniecikowska 2014). Część tych wyimków to fragmenty wierszy doskonale wrosłe w pamięć odbiorców, po wielokroć, w różnych kontekstach, przywoływane. Ich „chwytność” wiązać można między innymi z uderzającą sensualną klarownością układów odzwierciedlającą pewne zasady percepcji (zob. Śniecikowska 2012):

Gdy wiatr powieje, mienią się ogrody
Jak wielkie ciche i łagodne morza.
Piana po liściach przebiegnie, a potem
Znowu ogrody i zielone morza.

Piosenka pasterska, z tomu *Ocalenie*, 1945, Ww 183

W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,
Jest takie leśne jezioro ogromne,
Chmury szerokie, rozdarte, cudowne
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę.

W mojej ojczyźnie, z tomu *Ocalenie*, 1945, Ww 145

Piwonie kwitną, białe i różowe,
A w środku każdej, jak w pachnącym dzbanie,
Gromady żuczków prowadzą rozmowę,
Bo kwiat jest dany żuczkom na mieszkanie.

Przy piwoniach, z tomu *Ocalenie*, 1945, cykl *Świat (Poema naimne)*, Ww 201⁹

Zarzucaś wędkę, stojąc na kamieniu.
Bose nogi okrąża woda migotliwa
Twojej rodzinnej rzeki w gęstwie lilii wodnych.

Chłopiec, z tomu *Nieobjęta ziemia*, 1984, Ww 817

Rzeka płynęła dalej przez dębowe i sosnowe lasy.
Stałem w trawach po pas, wdychając dziki zapach
żółtych kwiatów.
I obłoki. Jak zawsze w tamtych stronach,
dużo obłoków.

Po, z tomu *T0*, 2000, Ww 1213

Miniatury Miłosza — ku haiku?

Piotr Michałowski uznaje zainteresowanie Miłosza haiku za spóźnione. Stwierdza: „Jego ideał poezji od dawna zbliża się do ideologii haiku. Poeta zauważył to jednak dopiero [...] we wstępie do wyboru własnych przekładów [haiku]” (1993: 9). Istotnie, Miłosz dopiero w latach 90. aprobatorywnie wypowiada się o haiku (wystarczy przypomnieć opatrzone wprowa-

⁹ Bashō pisał: „Nie chce wychodzić / Ze środka piwonii / Pszczola” (cyt. za: Bashō 2008: 5).

dzeniem tom tłumaczeń z 1992 roku, liczne wywiady¹⁰ czy haiku Issy w *Wypisach z ksiąg użytecznych* z 1994 roku). Już w roku 1978 pisze jednak polemiczny względem założeń tej sztuki — takich, jakimi je wówczas widział — wiersz *Czytając japońskiego poetę Issa* (o którym dalej). Wiele fragmentów jego liryków w pewnej mierze zbliża się do haiku, ale też, jak pokazywałam, na różne sensualne i intelektualne sposoby haiku przekracza. Znaleźć można wreszcie w dziele Miłosza niewielką grupę miniatur istotnie oscylujących wokół poetyki haiku. Należy dokładnie sprawdzić, co dzieje się na poziomie poetyki immanentnej tych tekstów. (W analizach trzymać się będą porządku chronologicznego, chcąc ustalić, czy w dorobku Miłosza-miniaturowy zaszła jakakolwiek haikowa ewolucja).

Oto jedno z pierwszych w ogóle napisanych po polsku haiku (datowane: Berkeley 1971):

Przezroczyste drzewo pełne ptaków przelotnych
O niebieskim poranku, chłodnym, bo jeszcze śnieg w górach.

Pory roku, z tomu Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada, 1974, Ww 629

Klarowny, ascetyczny, orientalizujący obraz: bezlistne drzewo i siedzące na jego gałęziach ptaki. „Dwuzmysłowe” tło: błękit i chłód. Tytuł wiązać można z haikowym osadzeniem poezji w cyklicznych przemianach przyrody (zob. Dryglas-Komorowska 2013: 297–298). Na pozór nie ma tu miejsca na nic więcej. Miłosz przemycia jednak dodatkowe treści, wielokierunkowo „dosensualniając” utwór, wyposażając go w „linki” do kolejnych, łańcuchowo powiązanych obrazów (przelot ptaków, ośnieżone góry). Uwagę — i zmysły — przykuwa już zresztą inicjalna wizualno-taktylna „przezroczystość” drzewa, fonicznie wypukłona aliteracyjnością pierwszego wersu. W utworze widać rzecz bardzo dla poety charakterystyczną: dążenie do maksymalnego sensualnego nasycenia wiersza, niemożność poprzestania na pojedynczym, ascetycznym obrazie.

Na szczególną uwagę zasługują *Zdania* (z tomu *Hymn o perle, 1982*), cykl wymykający się prostym kwalifikacjom genologicznym (zob. Miłosz i Gorczyńska 2002: 223, Fiut 1998: 334, Michałowski 1999: 117–118). W heterogenicznej grupie tekstów znaleźć można utwory o charakterze gnomicznym, ciemne „wersety” obrazowo-refleksyjne, twierdzenia o charakterze historiozoficznym, utwory sprawiające wrażenie urywków dłuższych narracji. Odnaleźć daje się tam wreszcie kilka haiku¹¹ (zob. Dryglas-Komorowska 2013: 296–297):

Zachód

Na słomianożółtych pagórkach, nad zimnym niebieskim morzem, czarne krzaki
Kolczastego dębu.

Ww 710

Co nam towarzyszy

Kładka z poręczą nad górskim potokiem
Pamiętana do najdrobniejszej wypukłości kory.

Ww 710

Może zatem właśnie w tym niejednorodnym zbiorze postanowił Miłosz pokazać swój kunszt *haijina*? Analiza dowodzi, że haiku to tylko „przeblyski” *Zdań*. W większości podejrzewanych o haikowość tekstów poeta ucieka od konkretności i kontemplacyjnej prostoty — na przykład

¹⁰ Zob. przypis 3.

¹¹ W poświęconej *Zdaniom* rozmowie (Miłosz i Gorczyńska 2002: 223–235) nie pada ani słowo na temat ewentualnych dalekowschodnich filiacji cyklu.

w „**nieprzebrane lasy** miodem dzikich pszczół ciekące” (tak brzmi cały *Krajobraz* — Ww 708, podkr. B. Ś.), których nie sposób po haikowemu (momentalnie, z bliska) doświadczyć. Albo w bliżej nieokreślonej i najpewniej obcą osobistemu doświadczeniu przeszłość:

Exodus

— Kiedy przyszlśmy, puszcza tu tylko rosła, gęsta, o jak palce.

Ww 705

Świątynia

W gąszczu klęcząc, adorowali pochody na niebie.

Ww 705

Także kluczowa w haiku relacja między podmiotem i przedmiotem bywa zagadką interpretacyjną. W *Zdaniach* czytamy:

Środek przeciwko pesymizmowi

Uspokoil mnie las w ogniu od pioruna.

Ww 705

Centrum tekstu posadowione jest w samym doznającym podmiocie, którego odczucia wydają się skrajnie nieadekwatne do stanu obserwowanej (i uprzedmiotowanej) przyrody. Dysonans każe ponawiać lekturę, dociekać, czy nie mamy przypadkiem do czynienia z zapismem głębokiego doświadczenia niszczycielskiego żywiołu. Konstrukcja tekstu prowokuje do „przeżycia” sytuacji lirycznej (pożar opisany jest zdawkowo, wywołuje jednak silny oddźwięk w zmysłowej pamięci odbiorcy). Wiersz działa jednocześnie jak wciągające w centrum sensualnych doznań haiku — i jak skłaniająca do psychologizujących interpretacji „ekshibicjonistyczna” liryka wyznania.

Częste jest wreszcie w *Zdaniach* szukanie dodatkowych „zaczepów” dla intelektu i wyobraźni — na przykład nadbudowujących nad bliskim haiku obrazem historii kulturową (*casus* Kusiela w ogrodzie). Zdarzają się wreszcie pełne, wielozmysłowe i „wielohaikowe” obrazy (*Góry*). „Okolohaikowe” fluktuacje poetyki Miłosza śledzić można również w późniejszych tekstach. W roku 1997 ukazał się następujący utwór:

Z okna u mego dentysty

Nadzwyczajne. Dom. Wysoki. Otoczony powietrzem. Stoł. Pośrodku niebieskiego nieba.

z tomu *Piesek przydrożny*, 1997, cykl *Osobny zesztyt — kartki odnalezione*, Ww 1129

To opis „niedogęszczony” obrazowo i sensualnie, ale wystarczająco konkretny, by spełnić wymogi mimetyzmu sensualnego. Właściwie — świetne, niedopowiedziane haiku, tekst pełen oddechu (semantyka oraz „telegramowy” zapis: gęste pauzowanie, wielkie litery), prostoty i wzniosłości — mimo niepoetycznego „okna u dentysty”. Można odnieść wrażenie, że pod piórem poety krótka notatka (brak podziału na wersy!) niespodziewanie zmieniła się w miniaturę bliską dalekowschodniej stylistyce. To utwór w znacznej mierze paralelny z pierwszym omówionym w tym podrozdziale haiku, jeszcze jednak klarowniejszy i „czystszy”. Czyżby zatem Miłosz dotarł wreszcie do haiku — i chciał w tej poetyce pozostać?

W tym samym tomie znaleźć można dość liczne miniatury, większość z nich nie ma jednak z haiku nic wspólnego. Kontrapunktem dla omówionego wiersza może być opublikowana w *Piesku przydrożnym* przewrotnie ahaikowa *Nazwa* (Ww 1123):

Wspaniałość była wielka, ale wymyślona:
 blask mieszkał w nazwie *Emberiza citrinella* [trznadel — dop. B. Ś.],
 nie w ptaku, drzewie, kamieniu czy chmurze.

W kontekście Miłoszowych relacji z haiku wybrzmieć musi wreszcie *O!*:

O, szczęście! widzieć irys.
 Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
 I delikatny zapach, jak zapach jej skóry.
 O, jaki belkot żeby opisać irys,
 który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli
 i żadnych naszych królestw
 i żadnych krajów.
 z tomu *To*, 2000, Ww 1154

Pierwsze trzy wersy tworzą formę zbliżającą się do haiku¹². Zauważmy jednak — podmiot tak bardzo skupia się na przedmiocie, że aż... o nim zapomina. Wyabstrahowuje go z rzeczywistości, zanurza wyłącznie we własnej pamięci. Po trzech wersach poeta kończy komponowanie obrazu, nie „dosensualnia” go już, nie biegnie ku nowym przedstawieniom. Przenosimy się w płaszczyznę autoteliczności, w rozważania o nieporadności i nieadekwatności opisu (zob. Miłosz 1988: 34, Zajas 1997: 21, Dryglas-Komorowska 2013: 300).

Z haiku wiązać można samo epifanijne „O!” przypominające o japońskim *aware*, kategorii estetycznej wywodzonej (między innymi) od okrzyków zachwytu i zdumienia, porównywanej do „pochylenia głowy z podziwem dla niezwykłości, wspaniałości, dla pełnego czaru, dostojnego piękna” (Żuławska-Umeda 2007: 248). Japońscy *haijinowie* zatrzymywali się niekiedy nad zjawiskiem dosłownie oniemiałi, kontemplując — bez zniecierpliwienia — samą niemożność wysłowienia:

one są one są
 cóż powiedzieć o kwiatach
 w górach yoshino
 Teishitsu (cyt. za: Engelking 1990: 5)

Miłoszowa próba opisania kwiatu jest bardzo znacząca. Haiku odwołuje się do indywidualnego doznania dostępnego jednak doświadczeniu i pamięci zmysłów czytelnika. W tym wierszu twórcy *Ocalenia* potrzeba maksymalnego ukonkretnienia przeżycia wyraża się nie poprzez mnożenie obrazów, ale przez skrajne „uprywatnienie” odczuć, „zatrząskujące drzwi” przed odbiorcą chcącym podążyć za doświadczającym podmiotem. Cała deskrypcja skupia się na porównaniu kwiatu do odcienia sukni i zapachu jednej, konkretnej, nieznannej nam kobiety. Miłosz ustrzegł się „bebechowości” (zob. Kania 2011: 89), zamykając się jednak w zaciśnionym kręgu własnych doznań.

Druga część wiersza niesie kolejne zaskoczenie. „Opisać irys, / który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli?”. A zatem — nie jeden, niepowtarzalny, równoległy z zapachem i strojem jednej, konkretnej osoby? Irys w ogóle, „esencję” kwiatu? Nie „punktualne doznanie zmy-

¹² Adam Dziadek słyzy „pogłosy haiku” we wszystkich apostrofach wierszy Miłosza, których tytuły rozpoczyna wykrzyknik „O!” (2004: 166–168). O inspiracji haiku „w wierszach obrazach z tomu *To*” zdawkowo wspomina Aneta Grodecka (2009: 226).

słowe”, „okaz indywidualny, istnienie poszczególne”¹³? A może — między poszczególnymi irysami nie ma znaczących różnic? Tu otwierają się szerokie płaszczyzny filozoficzne (zob. Zajás 1997: 36–37), krańcowo odległe od prostej, zmysłowej kontemplacji pojedynczego fenomenu natury.

Jak widać, Miłosz nie chciał przyjąć postawy — i poetyki — *haijina*. Z pewnością mógł (zebrany materiał dowodzi, że potrafił) pisać znakomite, nowoczesne haiku. Analiza jego miniatur nie pokazuje jednak żadnej „kuhaikowej” ewolucji stylistyki. W przestrzeni miniatur brakowało miejsca na typowe dla dłuższych wierszy łańcuchy obrazów bliskich sensualnym kompozycjom haiku. Mimo to poeta nie chciał pozostawać przy prosto, ascetycznie szkicowanym przedstawieniu. Czul i rozumiał zenistyczną potrzebę milczenia, ale — z wielu względów — nie mógł konsekwentnie wcielać jej w poezję.

Czytając japońskich poetów

W omówieniach Miłoszowych fascynacji Dalekim Wschodem sięga się zwykle do dwóch liryków poety: *Nie więcej* (z roku 1957; zamieszczonego w tomie *Król Popiel i inne wiersze*, 1962) i *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)* (datacja: 1978, tom *Hymn o perle*, 1982) — i ich kanonicznych omówień pióra Aleksandra Fiuta (zob. np. Dryglas-Komorowska 2013: 299). W pierwszym utworze synonimem literackiego rzemiosła, konwencji niezdolnej do oddania dojmującej sensualności rzeczy i zdarzeń są japońskie wiersze o chryzantemach, kwitnieniu wiśni, księżycu (oraz, jak implikuje podmiot, analogiczne teksty okcydentalne). Aleksander Fiut pisze:

Miłosz przedstawia [tu] dwie całkiem różne odmiany poezji. Pierwsza, której synonimem staje się sztuka Japonii, rezygnuje z odkrywczych, rewelatorskich ambicji i całkiem jawnie ogranicza się do powtarzania konwencjonalnych wzorów estetycznych. Cechuje ją operowanie powszechnymi wzruszeniowymi, bieglą imitacją i zgodność z uświęconymi przez tradycję kanonami. [...] Druga odmiana poezji nie godzi się na układanie wierszy na zadany temat. Przeciwnie — mierzy ona swą wartość umiejętnością opisu rzeczywistości w jej momentalnych, znikliwych przejawach. Ambicją poety jest dotarcie do esencji zjawisk, przekroczenie ograniczeń wynikających z linearnego porządku języka, wreszcie — ujęcie wieloaspektowe, które zdolne byłoby utrwalić nie tylko semiotyczną złożoność przedmiotu opisu, lecz ponadto, nie pozostającą bez wpływu na ten przedmiot, postawę poznającego [...]. (Fiut 1985: 244; zob. też Dziadek 2004: 154–155; Kośka 1993: 168)

Obraz poezji Dalekiego Wschodu, jaki wylania się z omówienia Fiuta, nie jest fałszywy. Nie charakteryzuje jednak, jak można by sądzić z opisu, „sztuki Japonii” w ogóle, a tylko pewne sztuki tej przejawy. Zauważmy: Miłosz pisze o „kupcach i rzemieślnikach Cesarstwa Japonii układających wiersze o kwitnieniu wiśni” (Ww 468). Zatem — o „ludziach przeciętnych, którzy uprawiają poezję w chwilach wolnych od ich pracy zawodowej” (Miłosz 1987: 75), w pełni zadowolających się konwencjonalną, skostniałą formą. Nie wspomina o porzucających dworską służbę wędrowcach przemierzających kraj w poszukiwaniu wrażeń estetycznych i duchowych (jak Bashō), o cierpliwych artystach terminujących u wielu mistrzów, przez lata doskonalących swój kunszt (jak Buson), o zmagających się z biedą i przeciwnościami losu piewcach najzwyczajszej codzienności (jak Issa) czy wreszcie — o twórcach prowokujących

¹³ Określenia zaczerpnięte z kanonicznego już opisu źródeł Miłoszowskich epifanii (Błoński 1998: 211).

ważkie literackie spory, w pełni świadomych siły literackiego wysłowienia (jak Shiki). Jednym słowem — nie wydaje się, by *Nie więcej* było właściwym punktem odniesienia dla Miłoszowych zainteresowań haiku. Tym bardziej, że klasycznym haiku zdecydowanie bliżej do drugiego, niedosiężnego wedle podmiotu *Nie więcej*, typu poezji. Idealnie opisują je zresztą użyte w analizie Fiuta określenia: „umiejętność opisu rzeczywistości w jej momentalnych, znikliwych przejawach”, docieranie do „esencji zjawisk”, przekraczanie „ograniczeń wynikających z linearnego porządku języka”, prezentacja nie tylko przedmiotu, ale i podmiotu opisu. Inna rzecz, że w latach 50. haiku nie budziło jeszcze, jak można domniemywać, większego zainteresowania Miłosza.

Odmienne treści niesie utwór o 21 lat późniejszy, w oczywisty sposób polemizujący z założeniami poezji haiku. Pisze Fiut:

W *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)* spostrzega [Miłosz], że charakterystyczne dla *haiku* roztopienie się obserwującego w tym, co obserwowane, a przy tym oczyszczone w akcie kontemplacji, sprawia, iż wylaniający się obraz świata jest niekonkretny (*bo nie wiadomo kim jest naprawdę ten kto mówi — i czy to jest wioska Szlembarę*), wiersz zaś trwa jakby *samym zanikaniem okolic i ludzi*. (Fiut 1998: 321; zob. też Dryglas-Komorowska 2013: 299–300)

Koniecznych jest kilka dopowiedzeń. W *Czytając...* twórca cytuje i poetycko omawia teksty Issy dość odległe od prototypu haiku, oddalające się od szkicowej — ale bardzo klarownej — momentalnej, rozpoznawalnej w powszechnym doświadczeniu sensualności. Myślę przede wszystkim o pierwszym i trzecim z przywoływanych przez Miłosza utworów:

Dobry świat: rosa
Kapie po kropli,
Po dwie.

Nigdy nie zapominaj:
chodzimy nad piekłem,
oglądając kwiaty.

Oba teksty są w perspektywie większości klasycznych siedemnastozgłoskowców silnie wyabstrahowane z sensualnego tła („świat” i „piekło” to pojęcia dalekie od zmysłowej konkretności). Skrajnie antytetyczne „chodzenie nad piekłem”¹⁴ i przyglądanie się kwiatom porusza wyobraźnię zachodniego twórcy, znów jednak niewiele ma wspólnego z haikową poetyką doświadczalnego konkretności. Przypuszczalnie jednak nawet gdyby poeta wziął na warsztat najbardziej zmysłowo ukonkretnione haiku, nie znalazłby w nich tego, czego (w tym momencie życia i tworzenia) szukał. A szukał sensualnej pełni dającej asumpt do rozważań filozoficznych, metaartystycznych, historiozoficznych. Miłosz wykorzystał w *Czytając...* tę samą strategię, co w omawianych na początku szkicu lirykach, gdzie pojedynczy bliski haiku obraz wyzwał feerię ukonkretniających, „dopowiadających” doświadczenie przedstawić. Wiersze Issy prowokują do stworzenia kilku serii klarownych, zasadniczo skupionych na naturze zmysłobrazów. Miłosz zajmuje się pieczołowitym wypełnianiem wszelkich miejsc niedopowiedzenia wierszy japońskiego *bajjina*, zdecydowanie nie zadowolają go receptury Bashō („haiku, które ujawnia 70–80% treści, jest dobre; jeśli ujawni 50–60%, nigdy nas nie znuży”; cyt za: Kotański 1975: 8). Tak jak w dotąd omawianych tekstach przedstawienia, które czytelnik „poskładać” może z własnych doświadczeń sensualnych, przeplatają się z danymi dostępnymi wyłącznie pamięci podmiotu (i kilkorga jego bliskich). Same obrazy wiodą wreszcie do rozważań o możliwościach i powinnościach poezji.

¹⁴ Wyobrażenie piekła (właśc. różnych rodzajów piekieł znajdujących się pod powierzchnią ziemi) funkcjonuje w systemie buddyzmu, zasadniczo nie jest jednak przywoływane w buddyzmie zen.

Kilkanaście lat później dostrzega już Miłosz szersze możliwości wypowiedzeniowe „blyskowych” haiku. We *Wprowadzeniu* do tomu przekładów pisze:

Z każdego haiku da się odgadnąć całą sytuację piszącego. [...] Nagle ukazuje się człowiek w danej chwili i miejscu, nie musi opowiadać o sobie, ale właśnie pewna bezosobowość, zaczerpnięta z japońskich wzorów, ukazuje go całego w jednym błysku, jak w świetle fleszu. Najbardziej zwykle, codzienne sprawy zostają przemienione, uniesione w poezję [...]. (Miłosz 1992: 17)

A zatem, doprecyzowanie, „czy to jest wioska Szlembark” przestaje być tak istotne... Inaczej niż w oryginalnej twórczości poety zbliżającej się do haiku, w Miłoszowym myśleniu o tej formie widzieć można wyraźną ewolucję.

Powróćmy jeszcze do diagnozy Michałowskiego. Nie wydaje się, by haiku istotnie przez dziesięciolecia stanowiły ukryty ideał poezji Miłosza. „Ideologia haiku” na różnych etapach twórczości była dla twórcy mniej lub bardziej kusząca (i z biegiem lat coraz bardziej rozpoznana), w jego oryginalnych działaniach literackich okazywała się jednak na różnych poziomach niewystarczająca. Nie bez przyczyny ostatni przywołany cytat pochodzi z tomu tłumaczeń. Na koniec przeanalizować trzeba zatem także ten stopień Miłoszowego wtajemniczenia w haiku.

Miłosz – tłumacz

„Czesław Miłosz, *Haiku*” głosi okładka tomu wydanego w 1992 roku, w znakomitej oprawie graficznej Andrzeja Dudzińskiego. Gest Miłosza¹⁵ budzi sprzeciw — dlaczego tłumacz podpisuje się w miejscu zarezerwowanym dla autora? Gest taki zrozumieć można w przypadku innego admiratora, tłumacza (ale też — badacza) poezji japońskiej, Reginalda Horace’a Blytha, autora obszernych kompendiów-antologii opatrzonej erudycyjną literaturoznawczą narracją (Blyth 1949–1952). Czemu jednak Miłosz? Lidia Kośka widzi rzecz następująco:

To wzięcie na siebie całkowitej odpowiedzialności jest wielce znaczące. Przekład nastąpił za pośrednictwem języka angielskiego, oryginał japoński pozostaje więc oddzielony barierą podwójną. Wybór dokonany został z pełną dowolnością i *dla własnej przyjemności*. (Kośka 1993: 169)

Marek Bernacki pisze wręcz o „tworzonych/tłumaczonych przez Miłosza haiku” (1994: 189). Poeta istotnie uprzedza we *Wprowadzeniu*, że „nie zna japońskiego i opiera się na dosłownych albo mniej dosłownych wersjach angielskich” (Miłosz 1992: 17). Dodaje: „Wolno uważać ten zbiorek za mój szkicownik prywatny, dany do wglądu czytelnikowi” (1992: 18). Czy zatem mamy do czynienia z przekładami silnie „umiloszowionymi”, naznaczonymi wyjątkowo wyraźnym piętnem twórczości tłumacza? Może nawet — to wyjaśniałoby zawłaszczający gest polskiego poety — z wierszami jedynie luźno inspirowanymi miniaturami *bajjinów* (trawestacjami, parafrazami — zob. Engelking 2000: 130)? Kośka widzi w tomie przekładów „jawne ślady Miłoszowego stylu” (1993: 169). Czy tak jest w istocie?

Rozważania nad tłumaczeniami Miłosza podzielić trzeba na dwie części, osobno rozpatrując przekłady wierszy japońskich dokonane w oparciu o translacje na język angielski, osobno — tłumaczenia współczesnych tekstów poetów kanadyjskich i amerykańskich dające się bez większego trudu skonfrontować z oryginałami.

¹⁵ Który zapewne przyczynił się do wykształcenia powszechnego, szczególnie wśród nieliteraturoznawców, przekonania, że Miłosz to poeta haiku.

Miłoszowe przekłady klasycznych haiku¹⁶ to ciekawa próbka operującej skrótami nowocześniejszej poezji (zob. Śniecikowska 2010: 85–103). Wielopoziomową kondensację świetnie widać w zestawieniach z innymi, XX- i XXI-wiecznymi przekładami tych samych utworów:

A. Bashō

Ciemniej fale —
Krzyk dzikich kaczek
Białawy

tłum. Cz. Miłosz, H 32

Morze ciemniej
i wysokie wołania dzikich kaczek
mającą ledwo białe.

tłum. A. Krajewski-Bola
(„Poezja”: 36)

Zmierzcha się morze
tylko głos kaczki
bieleje niewyraźnie

tłum. A. Żuławska-Umeda
(*Haiku* 2006: 215)

B. Bashō

Letnie trawy,
Wszystko co zostaje
Z marzeń żołnierzy.

tłum. Cz. Miłosz, H 36

Bujność traw latem —
jedyne ślad czczych dążeń
dawnych żołnierzy...

tłum. W. Kotański (Kotański 1975: 15)

Te trawy latem
tylko ślad snów i marzeń
dawnych rycerzy

tłum. A. Żuławska-Umeda (*Haiku* 2006: 117)

Ach, letnie trawy!
Tyle tylko zostało
ze snów rycerzy —

tłum. R. Krynicki (Krynicki 2014: 53)

C. Bashō

Jak smętnie —
Pod rozbitym hełmem
Głos świerszcza.

tłum. Cz. Miłosz, H 42

Jakiż straszny los!
Pod hełmem zabitego
śpiewa cykada.

tłum. A. Krajewski-Bola („Poezja”: 36)

D. Bashō

Późna jesień:
Mój sąsiad —
Myślę o tym, jak żyje.

tłum. Cz. Miłosz, H 50

Jesień głęboka
i cóż w te dni porabia
sąsiad mój bliski

tłum. A. Żuławska-Umeda (*Haiku* 1983: 196)

E. Bashō

Tą drogą
Nikt nie idzie
Tego jesiennego wieczoru.

tłum. Cz. Miłosz, H 36

Już nikt nie idzie
tą naszą drogą pustą
wszedł zmierzch jesienny

tłum. A. Żuławska-Umeda (*Haiku* 1983: 206)

Jesienny mrok gęstnieje
i ani żywej duszy
na drodze.

tłum. A. Krajewski-Bola („Poezja”: 36)

droga na której
po mnie nie przejdzie już nikt
wieczór jesienny

tłum. A. Janta („Poezja”: 23)

¹⁶ Tom przekładów Miłosza (Miłosz 1992) oznaczam literą H, liczba po skrócie wskazuje numer strony.

F. Moritake

Opadły kwiat
Wrócił na gałąź?
To był motyl.

tłum. Cz. Miłosz, H 20

Widzę, jak wraca
na gałąź kwiat opadły...
Żal, że to motyl...

tłum. W. Kotański
(Kotański 1975: 18)

Kwiat, który opadł,
Wraca, widzę, na gałąź, --
– Przecież to motyl!

tłum. B. Richter
(„Poezja”: 26)

Jak widać, Miłosz decyduje się na translacje skrajnie dynamiczne, enumeracyjne, operujące asyndetonami. Chętnie rezygnuje z układów zdaniowych na rzecz krótkich równoważników (przykład C, częściowo A), stosuje elipsy (D, F), składniowo uwypukla jukstapozycyjność tekstów (D). Kondensacja dotyka także płaszczyzn innych niż składnia. Poeta maksymalnie redukuje liczbę doprecyzowujących przedstawienie określeń (A, B, D), rezygnuje z sugestii metaforyczno-symbolicznych (E), unika wykrzykników, redukuje ślady silnych reakcji emocjonalnych (B, C, F). Stara się wreszcie o jak najprostsze wysłowienie — bez cienia „ornamentyki” leksykalnej i frazeologicznej (co szczególnie wyraziście w punktach B, D, E).

Tłumaczenia Miłosza różni od innych polskich translacji tych samych wierszy skrajne oczyszczenie z wszelkich, nawet tych pozornych, nadmiarów. Poza kondensacją poeta nie proponuje jednak dodatkowych ingerencji w teksty. Już na tej podstawie widać, że przekłady nie są wcale silnie oddalającymi się od oryginałów parafrazami przekształcającymi wierszowe wątki.

Co ciekawe, tłumaczenia realizują poetykę, która zasadniczo obca była oryginalnej twórczości Miłosza, także tej zbliżającej się do haiku. We własnej liryce poeta szukał pełni poprzez wielorakość nazwań i sensualnych „uchwyceń” rzeczywistości. Nawet w najbliższych haiku miniaturach sygnalizował dodatkowe — sensualne, filozoficzne — punkty zaczepienia. Poetyka przekładów klasycznych haiku budzi natomiast skojarzenia z odległymi dotąd od myśli i stylistyki autora *Trzech zim* postulatami Awangardy Krakowskiej (maksymalna ekonomia języka, obrazowe ekwiwalenty uczuć, precyzja kompozycji)¹⁷.

Tę praktykę translatorską można dość łatwo zrozumieć. Twórca nie mógł sensualnie rozbudowywać cudzych (choć bliskich własnej wrażliwości) obrazów, nie chciał przydawać tekstom zasadniczo obcej haiku metaforyzacji (raczej delikatną potencję metaforyczną „kasował”), czuł się zobligowany do zachowania formy zwartej miniatury. W jaki sposób mógł zatem — uczciwie wobec siebie, tłumaczy, z których pracy korzystał, i samych japońskich *haijinów* — wycisnąć na przekładach własną sygnaturę? Właśnie „zwijając”, zagęszczając, „blyskowo” (i bardzo sprawnie poetycko) ujawniając esencję mikroszenek. W tego rodzaju pracy nie przeszkadzało mu już rysowanie „kilkoma ruchami pióra” (Miłosz 1992: 18), w twórczości oryginalnej stawianie „paru kresek tuszem” (*Czytając japońskiego poe­te Issa*, Ww 703) uważał za zdecydowanie niewystarczającą praktykę artystyczną.

Bardzo ciekawe byłoby zestawienie Miłoszowych tłumaczeń z ich anglojęzycznymi pierwowzorami. Wolno przypuszczać, że poeta wybrał spośród bardzo licznych translatorskich propozycji te sobie najbliższe, mógł także opierać się na wielu różnorodnych przekładach danego haiku jednocześnie. Możliwe wreszcie, że dosłownie tłumaczył wybrane angielskie wersje niektórych wierszy (w perspektywie dalszych rozpoznań to chyba najbardziej prawdo-

¹⁷ Próżno jednak szukać w tłumaczeniach Miłosza istotnej dla awangardzistów głębokiej metaforyzacji, brak łączących słowa i sensy paronomazji; z kolei kluczowa tu ascetyczna czystość rysunku niewiele ma wspólnego z poetyką Peiperowskiej grupy (zob. też Fazan 2011: 194–209).

podobne). Wobec ogromnej mnogości anglojęzycznych wersji klasycznych haiku¹⁸ ustalenie takiej zależności jest właściwie niemożliwe.

Zupełnie innych procedur badawczych wymaga analiza przekładów wierszy poetów amerykańskich i kanadyjskich. Zastanawia samo zestawienie translacji z oryginałami¹⁹:

Night begins to gather between her breasts	Noc zaczyna się zbierać między jej piersiami.
G. Swede (<i>Haiku Moment...</i> 1993: 252)	(H 144)

day darkens... in the shell	Zmierzcha się
B. Boldman	W muszli.
	(H 114)

in the temple	W świątyni
a	Bicie serca.
heartbeat	
B. Boldman	(H 115)

Late August	Późny sierpień,
I bring him the garden	Przynoszę mu ogród
in my skirt	W mojej spódnicy.
A. Rotella	(H 140)

raining at every window	Pada w każdym oknie.
C. Van Den Heuvel	(H 148)

holding you	Trzymając ciebie
in me still...	Jeszcze w mnie...
sparrow songs	Świergot wróbli.
A. Virgil	(H 150)

spring breeze...	Wiosenny powiew...
her breasts sway	Jej piersi kołyszą się
over the porcelain tub	Nad porcelanową muszlą.
A. Virgil	(H 150)

¹⁸ Zob. np. zestawienie i analizy ponad stu anglojęzycznych wersji słynnego „żabiego” haiku Bashō–Sato 1995.

¹⁹ Jeśli nie jest podane inaczej, anglojęzyczne haiku cytuję za portalem: <http://terebess.hu/english/usa/haiku.html> [dostęp 5.03.2014 r.].

Przekłady okazują się bardzo proste i zaskakująco dosłowne. Trudno wykryć jakikolwiek poważniejszy translatorski naddatek w polskich tekstach, tłumacz nie decyduje się także na kondensację i skróty. Poprzedzające amerykańskie miniatury przekłady klasycznych haiku przyzwyczaiły czytelników do tego, że „zbędne” określenia (np. zaimki dzierżawcze tam, gdzie własność jest oczywista) po prostu nie występują w wierszach tomu. Tu Miłosz pieczołowicie tłumaczy wyraz po wyrazie – mimo że nie ma przecież do czynienia z kanonicznymi tekstami odległej kultury. Przykładowo, w polskiej wersji liryku Alexis Rotelli otrzymujemy dosłowny (w perspektywie Miłoszowych tłumaczeń Japończyków — wielosłowny) przekład „in my skirt” — „w mojej spódnicy”.

Ingerencję tłumacza widać natomiast na poziomie samego zapisu wierszy — identycznego dla haiku klasycznych i utworów współczesnych. Miłosz decyduje się na bardzo tradycyjny układ wersowy, rezygnując np. z jednoliniowej notacji oryginału (wiersz Boba Boldmana), redukując wydłużone spacje (tekst George’a Swede’a), nie oddając delikatnych — ale wyraźnych — napięć między rozbiciem wersowym a semantyką (drugie haiku Boldmana). Konwencjonalnie, i wbrew decyzjom autorów, rozpoczyna poszczególne wersy od wielkich liter (zob. Miłosz 1994: 15). „Ozdobnie” wyjusowuje teksty, tworząc z nich kompozycje idealnie symetryczne wizualnie. Jednym słowem, typograficznie „ugrzecznia” i uwstecznia wiersze, mimo iż formy zapisu proponowane przez poetów amerykańskich i kanadyjskich od wielu dziesięcioleci nie stanowią żadnej literackiej nowinki. Najistotniejszą decyzją tłumacza wydaje się sam wybór 68 haiku spośród tysięcy tego rodzaju wierszy stworzonych za oceanem. Co ciekawe, spora część tych utworów to erotyki — a zatem teksty naruszające tabu haiku klasycznych.

Zauważyć warto wreszcie rzecz zastanawiającą. Przekłady klasycznych haiku japońskich i wierszy współczesnych niewiele się od siebie różnią (to tłumaczenia XX-wiecznych haiku bywają bardziej rozgadane, zapewne z powodu bezpośredniego kontaktu z oryginałami). Miłosz stwierdzał: „Zważywszy na różnice językowe i wersyfikacyjne, poezja Azji dostarcza jedynie surowca i każdy tłumacz jest zdany na swój własny filtr tudzież własną wyobraźnię”. (1994: 14–15). W pracy translatorskiej nad haiku nie dawał się ponieść wyobraźni, dobrał natomiast do dalekowschodnich miniatur filtr, który wydał mu się jednocześnie nowoczesny i uniwersalny. Ujednolicił „haikowość” wierszy pochodzących z różnych czasów i różnych przestrzeni geograficznych, uznając haiku (nie bez racji) za formę bliską duchowi nowoczesności (Miłosz 1992: 9; zob. też Hakutani 2009; Johnson 2011; Hokenson 2007: 693–714; Michałowski 2008: 129–133; Pound 1991: 183–189). To jednak nowoczesność trochę inna niżli ta wyzierająca z oryginalnej twórczości autora.

Bernacki uznaje przekłady haiku za kolejny przykład Miłoszowej sylwiczności, „przejaw odnalezioną wreszcie *mony bardziej pojemnej*” (1994: 189). Skłonny jest traktować tom tłumaczeń „jako dzieło samoistne, nierozzerwalnie złączone z późną twórczością poetycką [Miłosza], a jednocześnie znaczące w kontekście wypowiedzi na temat zadań i funkcji sztuki słowa” poety (1994: 185). Zgoda. Ja widzę tu jednak także kolejne ogniwo literackiego (!) zainteresowania Dalekim Wschodem. Ogniwo dość zaskakujące w perspektywie bardzo różnorodnych wcześniejszych Miłoszowych „zahaczeń” o haiku. Słusznie stwierdza Adam Dziadek: „W książeczce Miłosza nie chodzi [...] wyłącznie o sam przekład, jest to raczej prezentacja jego lektury haiku” (1994: 143). Dodajmy — lektury i wielowymiarowego widzenia tej formy w transkulturowej historii literatury.

Bibliografia

- Antologia polskiego haiku* (2001), wybór, wstęp i oprac. E. Tomaszewska, Nozomi, Warszawa.
- Bernacki M. (1994), *Haiku – forma najbardziej pojemna?*, „NaGłos”, nr 13.
- Bilczewski T. (2010), *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*, Universitas, Kraków.
- Blyth Reginald H. (1949-1952), *Haiku*, vol. 1–4, The Hokuseido Press, Tokyo.
- Błoński J. (1998), *Miłosz jak świat*, Znak, Kraków.
- Dryglas-Komorowska E. (2013), *Haiku w refleksji Czesława Miłosza* [w:] *Obrazy dookoła świata*, pod red. J. Bielskiej-Krawczyk, S. Kołos, M. Matei, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Dziadek A. (1994), *Haiku*, „Zeszyty Literackie”, nr 2.
- (2004), *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Engelking L. (1990), *Haiku własne i cudze*, Miniatura, Kraków.
- (2000), *Środkoeuropejskie pustelnie pod bananowcem* [w:] *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne*, pod red. i ze wstępem D. Kalinowskiego, Instytut Filologii Polskiej WSP w Słupsku, Słupsk.
- Fazan J. (2011), *Czesław Miłosz wobec awangardy i jej ponowoczesnych konsekwencji* [w:] *Poznanie Miłosza 3. 1999-2010*, pod red. A. Fiuta, WL, Kraków.
- Fiut A. (1985), *Poezja w kręgu hermeneutyki* [w:] *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, WL, Kraków–Wrocław.
- (1998), *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, WL, Kraków.
- (2003), *W stronę Miłosza*, WL, Kraków.
- Garbol T. (2013), *Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Grodecka A. (2009), *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Haiku* (1983), tłum. A. Żuławska-Umeda, posłowie M. Melanowicz, Ossolineum, Wrocław.
- Haiku* (2006), wstęp i tłum. A. Żuławska-Umeda, ELAY, Bielsko-Biala.
- Haiku Moment. An Anthology of Contemporary North American Haiku* (1993), pod red. B. Rossa, Tuttle, Boston–Rutland–Tokyo.
- Hakutani Y. (2009), *Haiku and Modernist Poetics*, Palgrave Macmillan, New York.
- Hokenson J. W. (2007), *Haiku as a Western Genre. Fellow-Traveler of Modernism* [w:] *Modernism*, vol. 2, pod red. A. Eysteinsona, V. Liski, J. Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Jarzębski J. (2011), „Być samym czystym patrzeniem bez nazwy” [w:] *Poznanie Miłosza 3. 1999–2010*, pod red. A. Fiuta, WL, Kraków.
- Johnson J. (2011), *Haiku Poetics in Twentieth-Century Avant-Garde Poetry*, Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth.
- Kania I. (2011), *Czesław Miłosz a buddyzm*, „Dekada Literacka”, nr 1/2.
- Kośka L. (1993), *Miłosz czyli Issa*, „Arka”, nr 43.
- Kotański W. (1975), *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja”, nr 1.

- Krynicki R. (2014), *Haiku. Haiku mistrzów*, a5, Kraków.
- Kudyba W. (2010), „*Zostaw ten żłudny umysł*”. *Echa medytacji zen w poezji Czesława Miłosza* [w:] *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, pod red. T. Kostkiewiczowej, M. Saganiak, Wydawnictwo UKSW, Warszawa.
- Michałowski P. (1999), *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo USz, Szczecin.
- (2008), *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Universitas, Kraków.
- (1993), *Barokowe korzenie haiku (ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka)*, „Akcent”, nr 4.
- Miłosz Cz. (1987), *Spór z klasycyzmem* [w:] tegoż, *Świadek poezji. Szczęść wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Czytelnik, Warszawa.
- (1991), *Rok myślowy*, Znak, Kraków.
- (1992), *Haiku*, wprowadzenie Cz. Miłosz, Wydawnictwo M, Kraków.
- (1994), *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków.
- (1997), *Przeciw poezji niezrozumiałej* [w:] tegoż, *Życie na wyspach*, Znak, Kraków 1997 (lub „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6 lub „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 21).
- (1998), *Piesek przydrożny*, Znak, Kraków.
- (2001), *Abecadło*, WL, Kraków.
- (2011), *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków.
- Miłosz Cz., Górczyńska R. (2002), *Podróżny świata*, WL, Kraków.
- Miłosz Cz., Illg J. (2006), *Miłosza księga olsień* [w:] *Rozmowy polskie 1979–1998*, Cz. Miłosz, WL, Kraków.
- Miłosz Cz., Kania I. (2006), „...wole polegać na Łasce – albo na braku Łaski...” *O buddyźmie* [w:] *Rozmowy polskie 1979–1998*, Cz. Miłosz, WL, Kraków.
- Miłosz Cz., Sawicka E. (2006), *Czyste lustro* [w:] *Rozmowy polskie 1979–1998*, Miłosz Cz., WL, Kraków.
- Miłosz Cz., Walas T. (2010), *Poezja i religia* [w:] *Rozmowy polskie 1999–2004*, Miłosz Cz., WL, Kraków.
- Nycz R. (1984), *Sylny współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Ossolineum, Wrocław.
- (2012), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
- „Poezja” 1975, nr 1.
- Pound E. (1991), *Wortycyzm (fragment)*, „Literatura na Świecie”, nr 1.
- Rembowska-Pluciennik M. (2012), *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Sato H. (1995), *One Hundred Frogs: from Renga to Haiku in English*, Weatherhill, New York.
- Szymik J. (1996), *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Księgarnia Św. Jacka, Katowice.
- Śniecikowska B. (2010), *Ile mówią najkrótsze wiersze? Wokół XX- i XXI-wiecznych tłumaczeń haiku*, „Rocznik Komparatystyczny”, nr 1.

- (2012), *Figure/Ground Sensory Segregation in Japanese and non-Oriental Haiku* [w:] *Texts and Minds. Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*, pod red. A. Kwiatkowskiej, P. Lang, Frankfurt am Main.
- (2014), *Mimetyzm sensualny haiku*, www.sensualosc.ibl.waw.pl.
- Tuz-Jurecka E. (2007), *Natura w poezji Czesława Miłosza*, Kolegium Karkonoskie w Jeleniej Górze, Jelenia Góra.
- Wielka encyklopedia PWN* (2002), t. 11, PWN, Warszawa.
- Zajas K. (1997), *Miłosz i filozofia*, Baran i Suszczyński, Kraków.
- Zen codzienny*, tłum. Cz. Miłosz, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 48, s. 3 (teksty włączone później do tomu *Dalsze okolice*).
- Żulawska-Umeda A. (2007), *Poetyka szkoły Matsuo Bashō*, Neriton, Warszawa.
- <http://terebess.hu/english/usa/haiku.html> [dostęp 5.03.2014 r.].

Streszczenie

Artykuł proponuje wieloaspektową analizę twórczości Czesława Miłosza w kontekście poetyki i filozoficznego zaplecza klasycznych haiku. Autorka rozpoczyna od wskazania zbliżeń i różnic między prezentującą intensywne doświadczenia sensualne poezją polskiego autora a kompozycjami japońskich haikinów. Kolejny etap analizy dotyczy już tylko miniatur Miłosza oglądanych w perspektywie obrazowania zmysłowego w haiku. Dalsza część tekstu poświęcona jest reinterpretacji metaliterackich sądów autora *Ocalenia* dotyczących poezji Dalekiego Wschodu. Artykuł zamyka komparatystyczna analiza dokonanych przez polskiego poetę przekładów klasycznych japońskich haiku i haiku współczesnych.

ARTUR SADECKI
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej*

Teoria umysłu a nieporozumienia bohaterów w prozie Czechowa (zarys)

Theory of Mind in the light of misunderstandings of heroes
in Chekhov's prose (outline)

Abstract

This piece of work presents an introduction to the research in Anton Chekhov's prose based on Theory of Mind. By employing this theory one may gain a new approach to the research in narration and heroes and also a way to reveal the cognitive aspects of a literary work. Theory of Mind and metarepresentation allow to notice the reasons of communication issues, 'clashes' between heroes, which seem to be so common in Chekhov's prose. In a short story *The Death of a Civil Servant* the reason of a failure in contacts with the other person is the disorder of main hero's Theory of Mind, which leads to his mistaken perception of himself in the eyes of others. In the piece of work titled *Sergeant Prishibeyev* it is the sergeant's mistaken attribution of intentions to other heroes that causes misunderstandings. Whereas *The Man in the Case* reveals how the decision to resign from contacts with other heroes gives rise to one's isolation from the world and engenders a vicious circle of misunderstandings.

* Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej XVIII i XIX wieku
Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
pl. M. Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin
e-mail: artur.sadecki@poczta.umcs.lublin.pl

W ostatniej dekadzie XX wieku i na początku XXI w odniesieniu do prozy Antoniego Czechowa (1860–1904) zaczęto w szerokim zakresie stosować kategorie komunikacyjne (Jędrzejkiewicz 2000; Чехов 2011; Степанов 2005; Тюпа 2006). Badania przy użyciu narzędzi zaczerpniętych od Michaiła Bachtina, reguł konwersacyjnych, teorii „szumów” i kodów, neoretoryki itp. pozwoliły odkryć wiele prawidłowości w świecie przedstawionym Czechowskich opowiadań. Jak pisze Anna Jędrzejkiewicz: „Funkcję głównych jednostek warstwy fabularnej w opowiadaniach Czechowa przejmują zachowania mowne bohaterów” (2000: 22). Wśród tych zachowań zdecydowanie przeważają niepowodzenia komunikacyjne, stanowiące jeden z głównych motywów całej twórczości autora. W niniejszej pracy zwrócimy uwagę na problem „nieporozumień” między bohaterami, sytuując go w ramach teorii umysłu i metareprezentacji, co pozwoli nam wydobyć poznawcze aspekty w relacjach między postaciami trzech wybranych opowiadań Czechowa.

Aby umożliwić mówienie o teorii umysłu w odniesieniu do tekstu literackiego, należy przyjąć, za Marisą Bortolussi i Peterem Dixonem, iż postaci literackie są traktowane przez czytelnika jakby były ludźmi (Bortolussi i Dixon 2003: 135–140). Odbiorca utworu buduje antropomorficzną reprezentację mentalną podmiotów działających — na tej podstawie może on wnioskować o bohaterach, stosując te same strategie poznawcze, których używa w stosunku do osób rzeczywistych, jak również zakładać, że czytelnicze reakcje emocjonalne będą podobne do reakcji w kontakcie z osobami realnymi.

Takie postrzeganie, traktujące bohaterów jako coś więcej niż tylko tekstowe znaki, umożliwia zastosowanie w analizie metod interpretacyjnych opartych na zasadach wnioskowania o rzeczywistych ludzkich interakcjach. Stąd też stwierdzenie, że „lektura narracji fikcyjnych zaspokaja swoiste potrzeby emocjonalno-poznawcze człowieka” (Rembowska-Pluciennik 2012: 14) wyraża najogólniej rozumianą motywację do kontaktu z literaturą, będącego spotkaniem człowieka (czytelnik) z innym bytem antropomorficznym, podobnym czytelnikowi (narratorem, bohaterem).

Warty podkreślenia i niezwykle istotny jest fakt, iż nie ma sprzeczności między konwencjonalnym (opartym na znaku) odbiorem literatury i podejściem antropomorficznym. Nie ulega wątpliwości, iż w skład wiedzy czytelnika (obok zasobów informacji o interakcjach z innymi ludźmi) wchodzi także kompetencja literacka — wiedza kontekstowa o specyfice gatunkowej, konwencji, stylu, w ramach którego konstruowana jest postać. Obie tendencje

są bezsprzecznie obecne w procesie odbioru dzieła i wzajemnie się uzupełniają, wobec czego próby odrzucenia jednego z tych stanowisk prowadzą tylko do zubożenia odbioru literackiego.

Poniższe wnioski na temat interakcji postaci w prozie Czechowa będą oparte na tzw. teorii umysłu (*Theory of Mind*; *mindreading* — czytanie umysłu). Jest to zagadnienie z dziedziny psychologii poznawczej; jego badacze (D. Premack, G. Woodruff) doszli do przekonania, iż „ludzie posługują się teorią, która umożliwia im wnioskowanie o stanach umysłu innych ludzi. Wnioskują o tym na podstawie zachowania, wyglądu, mimiki, postawy, werbalnych i pozawerbalnych aspektów komunikacji, wreszcie doświadczeń dotyczących własnych stanów umysłu oraz kontaktów z innymi ludźmi” (Kiczula 2007: 48)¹. Taka teoria znalazła zastosowanie przede wszystkim w badaniach nad autyzmem czy pracach o kształtowaniu rozwoju umysłu dziecka.

Na gruncie literaturoznawstwa warto przytoczyć dwie pozycje adaptujące podobną perspektywę. Praca Magdaleny Rembowskiej-Pluciennik dotycząca kognitywistycznej teorii narracji traktuje teorię umysłu jako jeden z przejawów intersubiektywności — funkcję poznawczą, którą można określić jako tryb operacyjny „widzę, że ty wiesz, że...” (2012: 107).² Jest to więc taka funkcja, która odpowiada reprezentowaniu przez jeden podmiot możliwe-ego świadomego stanu wiedzy o świecie w danym momencie w umyśle innego podmiotu. W szerokich badaniach nad intersubiektywnością autorka wyróżnia też inne reprezentacje³: cudzych intencji, pragnień, uczuć czy aktów percepcyjnych. Z kolei Lisa Zunshine używa tego terminu mniej precyzyjnie, stosując go również przy określaniu ludzkiej zdolności do odczytywania emocji, przekonań, celów innego człowieka itp. (2006: 6). Badaczka zwraca też uwagę, że mentalne „czytanie umysłów” może układać się w swego rodzaju poziomy intencjonalności (ja widzę, że ty wiesz, że ja...). Dane poziomy, będące reprezentacją reprezentacji można określić jako metareprezentacje⁴. Metareprezentacja składa się z dwóch części: źródła (myślę..., on twierdzi...) i zawartości (...że jest noc, ...że X kocha Y) (Zunshine 2006: 47). Stąd też źródło to zazwyczaj stan wąski, zaś „Same reprezentacje pierwotne mogą być stanami szerokimi, posiadać treści szerokie, tzn. determinowane stanami zewnętrznymi względem podmiotu. Stany szerokie mają własności semantyczne (treści intencjonalne, czyli odnoszą się do czegoś)” (Muszyński 2012: 106). Zunshine analizuje przykłady literackie, obrazujące procesy mentalne w świadomościach bohaterów. Metareprezentacje służą jej m.in. do wykazania szczególnego przypadku błędów bohaterów, kiedy zaburzenia w postrzeganiu źródła

¹ S. Baron-Cohen nazywa teorię umysłu zdolnością do wnioskowania o stanach mentalnych — wyobrażeniach, pragnieniach, emocjach. „Rozumienie stanów umysłu innych ludzi pozwala na przyjmowanie perspektywy i nadawanie sensu” przeszłym i możliwym zachowaniom.

² Dalej czytamy: „intersubiektywność jest systemem operacyjnym świadomości ludzkiej w jej wieloperspektywnym działaniu, a teoria umysłu to jedna ze zdolności poznawczych związanych z jej funkcjonowaniem, z reprezentowaniem jednego typu aktów mentalnych (potencjalnego zasobu wiedzy o otoczeniu)” (2012: 107–108).

³ Sama reprezentacja to: „struktura poznawcza związana z powstawaniem, gromadzeniem i przetwarzaniem informacji warunkująca procesy i stany mentalne. Wśród reprezentacji mentalnych można wyróżnić obrazy mentalne, myśli, schematy obrazowe, ramy, skrypty, szkice, schematy wyobrazeniowe. Niektóre z nich mogą mieć zawartość pojęciową (np. myśli), inne zaś zabarwienie fenomenalne (np. wrażenie sensualne, obraz mentalny)” (Rembowska-Pluciennik 2012: 109).

⁴ „Reprezentacje dotyczące zewnętrznego świata niepsychicznego są reprezentacjami pierwszego rzędu. Reprezentacje dotyczące podmiotowych stanów psychicznych (pierwszoosobowych, takich jak: pamięć, świadomość jakiegoś stanu mentalnego) są reprezentacjami drugiego rzędu, czyli metareprezentacjami; dotyczą one reprezentacji pierwszego rzędu. Jest tak, ponieważ metareprezentacje powstają w wyniku symulacji, tj. operacji, dokonywanych na reprezentacjach. Metareprezentacje są zatem reprezentacjami drugiego rzędu” (Muszyński 2012: 105).

prowadzą do wykreowania fałszywego obrazu świata (Zunshine 2006: 57). Nowa metoda badawcza ma ogromne znaczenie dla teorii narracji i pozwala na nowo odczytać sposoby kreowania różnych typów narratora; zwłaszcza takiego, którego określa się mianem narratora niegodnego wiary (ang. *unreliable*) (Kędra-Kardela 2010: 54–59; Zunshine 2006: 77–79). Niegodny wiary narrator ma ograniczoną wiedzę o świecie przedstawionym, może działać z ukrytą intencją, która często okazuje się złą wolą w stosunku do opowiadanych zdarzeń czy postaci⁵.

Inspirując się tymi badaniami, spróbujemy spojrzeć na kilka typów operacji mentalnych, szczególnie często absorbujących postaci z Czechowowskich opowiadań.

Nasz zarys będzie opierał się na trzech procesach psychologicznych, które nabierają szczególnego znaczenia w kreacjach bohaterów. Twórczość Czechowa, pełna „pasywnej inteligencji, pochmurnych ludzi, tęskniących kobiet, półsennych chłopów” (Слоним 2010: 40, tłum. A. S.), prezentuje przede wszystkim nieporozumienia między postaciami powodowane brakiem odczytania intencji, atrofią chęci i możliwości współodczuwania, używaniem niewłaściwych kodów językowych itp. Trzy motywy (związane z najbardziej typowymi bohaterami), które weźmiemy pod uwagę, to: mały człowiek, „przysybiewiczowszczyzna” i człowiek w futerale — są to jedne z najważniejszych idei w prozie Czechowa. Ich analiza na przykładach najsłynniejszych opowiadań autora pozwoli przedstawić główne mechanizmy intersubiektywne zakłócające interakcje społeczne oraz komunikację.

„Wiem, co ty wiesz o mnie” (metareprezentacja drugiego stopnia)⁶ — *Śmierć urzędnika*

Najsłynniejsze chyba opowiadanie Czechowa, wizja jednostki „o niewolniczej duszy” (Barański 1975: 610), do dziś nie doczekało się jednej spójnej interpretacji. „Mały człowiek” w zmieniającym się systemie nie jest już „niewolnikiem” rang, siedzi w teatrze obok generała, który traktuje go jak równego sobie. Najważniejszą kwestią pozostaje pytanie: z czego wynika „psychoza przeprosin”, która doprowadza głównego bohatera do śmierci.

W ujęciu kognitywnym można wykazać, że podstawową przyczyną klęski bohatera są zaburzenia teorii umysłu — niepoprawne odczytanie intencji generała Bryzzałowa przez Czerwiakowa, tytułowego urzędnika. Czerwiakow wprawia w ruch błędną metodę wnioskowania o cudzych przekonaniach na swój temat, która pozostaje jego jedyną wiedzą o tle interakcji i nastawieniu generała do siebie. Mechanizm przypisywania intencjonalności, mentalnej motywacji cudzego działania doprowadzony zostaje do absurdu.

Przypomnijmy: w trakcie wizyty w teatrze bohater kicha i zauważa, że siedzący przed nim człowiek wyciera głowę. Rozpoczyna się rytuał przeprosin, który obejmie pięć rozmów obu postaci. Pierwsza rozmowa przynosi jasne i zrozumiałe wyznanie generała: „Nie szkodzi, nie szkodzi [...] Dobrze, dobrze... niech pan siedzi i pozwoli mi słuchać” (Czechow 1989: 7). Uwzględniając reguły konwersacyjne, można by mniemać, że taka replika powinna zakończyć sprawę (nieprzypadkowo padają dwa powtórzenia zwiększające efekt komunikacyjny). Niemniej jednak ani czytelnicy, ani tym bardziej bohater, nie mają bezpośredniego dostępu do

⁵ Ma to oczywiście wpływ na stosunek czytelnika do takiego narratora, a więc na emocjonalny oddźwięk względem i narratora, postaci i wydarzeń. Rodzi też poważne konsekwencje np. w zakresie możliwości empatyzowania z narratorem i postacią, albo tłumienia empatii.

⁶ Czyli reprezentacja trzeciego stopnia — reprezentacja reprezentacji reprezentacji, na przykład: X wie, że Y wie, że X wie...

świadomości generała⁷, wobec czego wydaje się „dopuszczalne”, iż Czerwiakow w antrakcie ponownie przeprosza. Tym razem odpowiedź Bryzżałowa zawiera więcej sygnałów, iż jego intencje (akceptacja przeprosin) są prawdziwe: „Ach, nie mówmy o tym... Ja już zapomniałem, a pan znowu swoje! — odparł dyrektor, cmokając z niecierpliwością dolną wargą” (Czechow 1989: 7). Przy założeniu, że nie mamy do czynienia z narratorem niegodnym wiary⁸, w tym momencie obraz generała możemy uznać za spójny i przekonujący — do słów, które potwierdzają wcześniejsze stanowisko, dochodzą również sygnały percepcyjne (niecierpliwe cmoknięcie wargą), dostępne dla narratora i czytelnika, ale nie zauważone przez Czerwiakowa. Czytelnik może prawidłowo odczytać zachowania generała, natomiast bohater je ignoruje lub interpretuje „po swojemu”, co powoduje narastanie dystansu względem bohatera i jego kompromitację. Należy podkreślić, że sygnały z narracji *quasi*-behawiorystycznej są dla czytelnika lepszym źródłem informacji o stanach wewnętrznych generała niż pełniejszy wgląd w świadomość Czerwiakowa: ta jest ovladnięta własną błędną konstrukcją, mylnym wnioskowaniem o cudzym wnioskowaniu.

Bohater błędnie odczytuje emocje generała („z oczu źle mu patrzy” — myśli o Bryzżałowie — choć narrator niczego takiego nie sygnalizuje; Czechow 1989: 7) oraz ucieka się do tworzenia własnej teorii umysłu generała: „gotów przypuszczać, że chciałem go opluć... Jeżeli nie przypuszcza tak w danej chwili, to jutro może mu coś strzelić do głowy” (1989: 7). Czerwiakow w swoim umyśle tworzy niejako od nowa postać generała, inną od postaci stworzonej przez narratora. Ten zabieg ma też wydźwięk metanarracyjny: pokazuje jak konstruowany jest w narracji każdy bohater na różnych poziomach semantycznych tekstu; ta operacja jest źródłem każdej narracji (fikcjonalnej i niefikcjonalnej), ale w opowiadaniu Czechow tematyzuje ją — sam mechanizm, choćby zwodniczy, czyni centrum kreacji postaci oraz sednem ich relacji między sobą.

Powstaje więc metareprezentacja drugiego stopnia: Ja myślę, że On przypuszcza, że Ja chciałem go opluć. Taka konstrukcja mentalna jest konstrukcją zwrotną, gdyż podmiot konceptualizacji jest i źródłem, i zawartością reprezentacji. Czerwiakow wyczytuje (a raczej wczytuje) swój obraz w świadomości rozmówcy. Żona bohatera, najpierw przestraszona, ale później spokojna (gdy dowiaduje się, że Bryzżałow to nie bezpośredni przełożony męża) również tworzy metareprezentację 2 stopnia „idź jutro do niego i przeproś [...] bo gotów pomyśleć, że się nie umiesz zachować w towarzystwie” (Czechow 1989: 7) (Ja myślę, że On pomyśli, że Ty nie umiesz się zachować). Takie podejście jest oczywiście bliskie myślom Czerwiakowa; żona również nie odnosi się racjonalnie do reguł interakcji społecznych — to przecież generał zajął pozycję pokrzywdzonego w tej sytuacji i jego dobro jest najważniejsze, więc przeprosiny nie powinny zawierać ukrytych intencji — i skutecznie zachęca męża do ponownej wizyty.

Trzecia rozmowa kończy się zdenerwowaniem generała i pewnym lekceważeniem z jego strony: „Ależ na miły Bóg! Co za głupstwa! A pan w jakiej sprawie? — zwrócił się dyrektor do następnego petenta” (Czechow 1989: 8). Komiczna i paradoksalna jest reakcja Czerwiakowa: „Nie chce ze mną mówić! — pomyślał Czerwiakow i zbladł. — To znaczy, że się rozgniewał”. Czytelnik, pamiętając, iż już poprzednio generał był zniecierpliwiony, rozumie, że nerwowa reakcja jest odpowiedzią na nachalność ze strony bohatera. Z kolei teoria umysłu konstru-

⁷ Jest to rodzaj *quasi*-behawiorystycznej narracji — „poświadcza ona stany wewnętrzne bohatera przez reprezentację reakcji cielesnych (impulsów, niekontrolowanych reakcji podświadomych) oraz zmusza czytelnika do wnioskowania o procesach psychicznych postaci jedynie na podstawie danych percepcyjnych [...]” (Rembowska-Pluciennik 2012: 151).

⁸ Narrator w *Śmierci urzędnika* konsekwentnie przedstawia postać generała, ewolucję jego zniecierpliwienia; nie zaskakuje zwrotami akcji, więc jego informacje są wiarygodne.

owana przez Czerwiakowa zupełnie zawodzi: całkowicie opacznie rozumie on nasilające się sygnały niezadowolenia. Czwarta rozmowa i belkotliwe przeprosiny wywołują jedną nową reakcję generała: „Dyrektor machnął ręką, a twarz jego przybrała wyraz płacziwy. — Cóż to, kpiny pan sobie ze mnie robi, laskawy paa...? — powiedział i zniknął za drzwiami” (1989: 8). Płacziwa twarz nie jest już tylko wyrazem zniecierpliwienia i niezadowolenia, oznacza prawdziwą przykrość i bezsilność, którą może odczuwać Bryżzałow. Gorączkowo pracujący umysł Czerwiakowa jednak i ten sygnał pomija, koncentruje się na tym, iż został posądzony o kpiny. Bohater nawet obraża się („nie będzie przeproszał takiego fanfaron!”; Czechow 1989: 8), ale mimo to wraca i po raz piąty — ostatni — przeprosza. Sytuacja kończy się fatalnie:

- Precz stąd!! — wrzasnął raptem dygnitarz, siniejąc i trzęsąc się cały.
- Nie rozumiem... — wyszeptał Czerwiakow, truchlejąc z przerażenia.
- Wynoś się! — powtórzył dygnitarz, tupiąc nogami. (Czechow 1989: 9)

Rozbity psychicznie bohater wraca do domu i umiera. Jego błędna interpretacja prowadzi do tragedii, zgon następuje przede wszystkim z powodu zburzenia całego wewnętrznego świata. Jak można zareagować gniewem na przeprosiny, zwłaszcza tyle razy powtarzane? — tak mogłyby wyglądać ostatnie myśli bohatera, myśli, które ostatecznie nie potrafią znaleźć właściwej interpretacji (wcześniej Czerwiakow ratował się rozważaniami o tym, że rozmówcy źle z oczu patrzy albo jest fanfaronem). To nierozwiązywalna zagadka, zbyt skomplikowana dla urzędnika, którą na dodatek sam sobie tworzy, sprawia, że zdolność do wnioskowania i odczytywania emocji u bohatera po prostu przestaje funkcjonować; stąd niezwykle istotna jest jego ostatnia replika w całym opowiadaniu — czyli ostatnie słowa przed śmiercią — „Nie rozumiem”⁹. Bohater nie rozpoznaje poprawnie ani jednego sygnału emocjonalnego, języka ciała generała, przez co staje się coraz bardziej postacią groteskową. Następuje gradacja jego nieumiejętności odczytania intencji, emocji, motywów Bryżzałowa. To czyni postać szablonowo jednowymiarową, pokazuje też, że nawet w relacjach zhierarchizowanych i zracjonalizowanych do granic możliwości (rangi i stanowiska) komunikacja niewerbalna, intersensoryczna przekazuje istotne dane, bardziej uniwersalne — jednak bohater ich nie odczytuje.

Czy motywacją do szalonej pracy umysłu bohatera jest strach i wyuczona rola społeczna małego człowieka (Чехов 2011: 173–176), czy troska o opinię i zdeformowane pojmowanie własnej godności (Jedrzejkiewicz 2000: 106–113), pozostaje kwestią języka interpretacji. Wprowadzając kategorie z zakresu procesów poznawczych, można powiedzieć natomiast, że bezpośrednią przyczyną klęski i mechanizmem sterującym postępowaniem bohatera jest stworzona przez niego błędna teoria umysłu drugiego człowieka oraz zaburzenia metareprezentacji. Zaburzenia te polegają, jak zauważa Zunshine, na nierozpoznaniu źródła reprezentacji (2006: 89). W istocie, Czerwiakow w ogóle nie dostrzega, że tylko on kreuje te niezdrowe stosunki, więc metareprezentacja drugiego stopnia w jego świadomości (ale nie w świadomości czytelnika) nie ma swojego pierwotnego źródła. Układ reprezentacji, który można utworzyć na podstawie tekstu: Ja myślę, że On myśli, że Ja chciałem zachować się niewłaściwie, z perspektywy bohatera przedstawia się inaczej: On myśli, że Ja chciałem zachować się niewłaściwie. Opisane zaburzenia czynią ze świadomości bohatera główny me-

⁹ W polskim przekładzie tłumacz dokonuje pewnej interpretacji. W oryginale stan szoku i otepienia jest wyrażony bardziej bezpośrednio: „Что-е” (Чехов 1975: 166), czyli najprostszą formułą wyrażającą niezrozumienie, „słownym” znakiem zapytania — dosłownie „co”, „co takiego”. Warto zwrócić uwagę, że nawet w tym momencie, kiedy władze umysłowe zawodzą Czerwiakowa, zachowuje on etykiety językową, podkreślając swoją unizoność („-e” od słowa „царап” — „pan”, „wasza wielmożność”).

chanizm napędzający akcję opowiadania; Czerwiakow sam gotuje sobie swój los, na skutek zanegowania przedrefleksyjnych, przedracjonalnych sygnałów motywacji, które współtworzą ludzkie interakcje w sposób zaledwie wystarczający, ale jednak zapewniający minimum porozumienia, dopóki z jakichś względów nie zostaną pominięte.

Warto dodać, że opisane mechanizmy mogą posłużyć do jeszcze jednego sposobu odczytania tekstu Czechowa. Wszystko za sprawą ramy metanarracyjnej, wprowadzonej do utworu. Na początku opowiadania czytamy: [Czerwiakow w teatrze] „Patrzył i czuł się u szczytu rozkoszy. Raptem... w powieściach często spotykamy to „raptem”. Literaci mają słusność: życie tak jest pełne raptowności!” (Czechow 1989: 6). W. Korowin zwraca uwagę na tę ironiczną i autotematyczną wstawkę, dowodząc, że jest to świadomy zabieg Czechowa — podkreślający humorystyczny dystans i nadanie przez autora nowego ujęcia tradycji literackiej (Чехов 2011: 174). Patrząc na tekst przez pryzmat teorii umysłu, można też udowodnić tezę, że całe opowiadanie jest autopoetyckim manifestem, pisaniem o pisaniu. „Raptowność”¹⁰ oznacza tu jakąś zmianę, odejście od stanu poprzedniego, niekoniecznie jednak zwrot akcji *sensu stricto*. Może wyrażać się nie tylko w działaniu postaci, konkretnych zdarzeniach, ale i na poziomie mentalnym — w tekście tą zmianą jest dziwne uczucie, które sprawia, że twarz bohatera zmarszczyła się, „oczy wyszły na wierzch” (Czechow 1989: 6). W normalnych warunkach przeprosiny zakończyłyby krótką interakcję, niewartą specjalnej uwagi pisarza. Jednak teoria umysłu zrodzona w świadomości Czerwiakowa, która, jak stwierdziliśmy, działa wadliwie, sprawia, że akcja jest kontynuowana poprzez poszukiwanie nowych znaczeń: niesprawiedliwa intencja oplucia, zarzut nieznajomości reguł towarzyskich, surowość albo „fanfaronada” generała itd. Umysł urzędnika poszukuje więc tych raptowności, nie przyjmuje oczywistych wyjaśnień i percepcyjnych sygnałów i dzięki temu opowiadanie trwa. Stąd też jeszcze bardziej znamienne są ostatnie słowa bohatera: „Nie rozumiem” (w oryginale „Что-с”). Kiedy kończą się mentalne możliwości, kiedy mechanizm nadawania sensu wyczerpuje się i żadna raptowność nie może być odczytana, opowiadanie musi się skończyć (w końcu „Literaci mają słusność”!). Ostatnie słowo narracji „umarł” oznacza więc i koniec życia bohatera, i koniec aktu twórczego. Można przypuszczać, że jest w tym słowie zawarty jeszcze jeden, oprócz wielu rozpoznanych wcześniej, rys humorystyczny podszyty autorską autorefleksją.

„Wiem, co ty wiesz” (metareprezentacja pierwszego stopnia¹¹) — *Kapral Priszybiejew*

„Imię bohatera opowiadania stało się w języku rosyjskim pospolitą nazwą każdego dużego czy małego człowieka na stanowisku, uważającego się za takiego, bądź będącego nim w rzeczywistości, który gotów jest dla utwierdzenia swojej władzy dopuścić się grubiaństwa bądź też użycia pięści” (Чехов 2011: 200), stwierdza Wiktor Katajew. Rzeczywiście, utwór przedstawia komiczną postać kaprała, który choć nie ma żadnej władzy, uzurpuje sobie prawo do zaprowadzenia porządków w lokalnej społeczności, rękojmią swej władzy czyniąc wyolbrzymiane życiowe „zasługi” (był oficerem prowiantowym przy sztabie oraz woźnym w progimnazjum męskim). pozwala sobie, a nawet traktuje to jako obowiązek, aby zaprowadzać porządku w lokalnej społeczności. Szpieguje ludzi, zabrania im zgromadzeń, strofuje i poucza, „Ustawy — powiada — nie ma takiej, żeby pieśni śpiewać” (Czechow 1989: 49). W opowiadaniu poznajemy go, gdy zeznaje w sądzie w sprawie pobicia kilku osób.

¹⁰ W oryginale padają określenia „Но вдруг...” (‘lecz nagle’, ‘wtem’) i „внезапность” (‘nagle’; pot. ‘zaskoczenie’).

¹¹ Czyli reprezentacja reprezentacji, np.: X wie, że Y wie...

Interakcja Prisybiejewa z innymi ludźmi przebiega dwupoziomowo: społecznie i indywidualnie. Na poziomie społecznym mamy do czynienia ze stereotypowym postrzeganiem członków lokalnej wspólnoty (lub, można zaryzykować stwierdzenie, że „skostniałą” teorią umysłu). Bohater formułuje zdecydowane sądy: „w całej wsi ja tylko jeden, wielmożny panie sędzio, wiem po prawdzie, jak się obchodzić z ludźmi prostego stanu”, a z tego wynika, iż „taki chłop — prosty człowiek, na niczym się nie zna i powinien mnie słuchać” (Czechow 1989: 49). Prosty stan według Prisybiejewa wyróżnia się brakiem wiedzy, inteligencji czy nieprawomyślnością i stąd upór bohatera w postawie „wychowawczej”. Działania kaprała oparte są więc na stereotypowym postrzeganiu otoczenia, w połączeniu z przesadną wiarą we własny autorytet. „Skostniała” teoria umysłu jest tak naprawdę jej brakiem¹² — raz stworzona, być może dawno temu w kontakcie z jakąś jednostką, staje się kalką, stosowaną wobec każdej osoby.

O teorii umysłu możemy jednak mówić na poziomie indywidualnym. Słowami Prisybiejewa zostaje opisany epizod odnalezienia zwłok. W skrócie: kapral przybywa na miejsce, w którym strażnik pilnuje trupa, wokół którego gromadzą się gapie. Prisybiejew awanturuje się, gdyż tłum może zaszkodzić sprawie, w której, niewykluczone, doszło do zabójstwa¹³. Mówi on: „a strażnik Żygin żadnej na to uwagi, tylko sobie papierosika kurzy” (Czechow 1989: 50). Kapral przytacza też słowa strażnika: „skąd wzięliście takiego rozporządziela. Alboż to ja bez niego — powiada — nie wiem, jakie jest moje postępowanie” (1989: 50). Replika bohatera jest natychmiastowa: „Pewnie, że nie wiesz, durniu jeden, bo stoisz bez żadnej uwagi” (1989: 50). W tym momencie można zaobserwować mechanizm działania umysłu bohatera: sygnały zewnętrzne, behawioralne (motyw palenia papierosa — tutaj jako sygnał chwili odprężenia) i ogólny brak postawy „na baczność” („stoisz bez żadnej uwagi”) są przez Prisybiejewa interpretowane jako zaniedbywanie obowiązków, motywowane brakiem wiedzy („pewnie, że nie wiesz, durniu”). Nadmierne uproszczona teoria umysłu opiera się na interpretowaniu i wiedzy, i intencji drugiej osoby¹⁴. Jej zaburzenia, podobnie jak w przypadku *Śmierci urzędnika*, napędzają akcję, jednak występują pewne różnice — Prisybiejew nie postrzega siebie oczami innych (stąd metareprezentacja pierwszego stopnia), jego sposób postrzegania świata jest dużo mniej skomplikowany niż w przypadku Czerwiakowa: opiera się na wyraźnej manii wielkości oraz ignorancji. Ta druga różnica wychodzi na jaw, kiedy bohater proponuje rozwiązanie sytuacji, czyli wysłanie sztafety do sędziego pokoju¹⁵. Śmiech Żygina i innych postaci demaskuje prymitywne postrzeganie świata przez kaprała i jednocześnie rozwija akcję, aż do końcowej bójki. Prisybiejew pyta: „czego — powiadam im — zęby szczerzycie” (1989: 50). Wyraźnie widać, że w tym momencie zabrakło bohaterowi odrobiny „przenikliwości” (jaką posiadał Czerwiakow), która pozwoliłaby mu na odniesienie tej reakcji do siebie (przyczyną są wspomniana ignorancja i brak świadomości wypowiedzenia głupstwa). Śmiech zebranych interpretuje on jako wyraz złych intencji i buntu przeciw prawu. Sytuacja staje się niemal absurdalna, kiedy kapral nie przyjmuje logicznych argumentów — Żygin informuje, iż „takie sprawy nie podlegają sędziemu pokoju” (1989: 50). Wobec takich słów Prisybiejew doznaje szoku i doszukuje się drugiego dna: „Aż mi się gorąco zrobiło,

¹² W czym bohater nieco przypomina Bielikowa z *Człowieka w futerale*, o czym niżej.

¹³ Co ciekawe, Prisybiejew z dzisiejszej perspektywy (rozwój metod badawczych i dochodzeniowych) ma pełną rację.

¹⁴ W tym wypadku można mówić o teorii umysłu w mniej precyzyjnym ujęciu, jak to proponuje Zunshine. U Rembowskiiej-Pluciennik odczytywanie intencji jest jednym z przejawów intersubiektywności.

¹⁵ Sędzia pokoju w prawie rosyjskim (obowiązującym również na ziemiach polskich pod zaborem rosyjskim) zajmował się wyłącznie drobnymi postępowaniami, a więc propozycja Prisybiejewa, by zaangażować go do sprawy zabójstwa, świadczy o podstawowych brakach wiedzy w dziedzinie, którą według siebie kapral sam reprezentuje.

wielmożny panie sędzio, ażem struchlał cały! [...] Jakżeż ty — powiadam — możesz się wyrażać o panu sędzi pokoju? Ty, strażnik policyjny, a jesteś przeciwko władzy?” (1989: 50). Mechanizm odczytywania umysłu rozwija się, napędzając akcję i emocje bohatera, który doszukuje się ukrytych intencji już nawet w spokojnej replice (wcześniej nie zrozumiał śmiechu). Eskalacja napięcia następuje po równie spokojnych słowach soltysa: „Sędzia pokoju — powiada — może tylko rozpatrywać w swoim zakresie: jemu podlegają tylko drobne sprawy”. (1989: 51). Kapral wykrzykuje: „Jakże ty śmiesz — powiadam — władzę poniżać? Ze mną bratku — powiadam — nie ma żartów!” (1989: 51). Od przypisywania intencji sprzeciwu władzy teraz Priszybiejew przechodzi do zarzutu jej poniżania. Od krzyku pozostaje już tylko krok do przemocy, bohater tłumaczy sędziem: „Przykro mi się zrobiło, że naród dzisiejszy tak się zapomniał w swej samowoli i nieposłuszeństwie” (1989: 51) oraz:

Poniosło mnie, wielmożny panie sędzio, ale bez tego nie sposób... żeby nie uderzyć. Toż przeciw grzech masz na sumieniu, jeżeli nie uderzysz głupiego człowieka! Osobliwie, jeżeli jest za co... jeżeli rozruchy... (Czechow 1989: 51)

Cały epizod opiera się na błędnym odczytaniu umysłów innych postaci przez Priszybiejewa. Jasne dla czytelnika motywy kaprała połączone z ponownym (jak w przypadku Czerwiakowa) nierozpoznanieniem źródła reprezentacji prowadzą do nasilenia agresji i złamania prawa. Metaraprezentacja: Ja myślę, że Oni nie mają wiedzy/chcą sprzeciwić się władzy/chcą poniżyć władzę, zmienia się w umyśle Priszybiejewa w reprezentację: Oni nie mają wiedzy/chcą sprzeciwić się władzy/chcą poniżyć władzę. Zaburzenia postrzegania intencji i wiedzy u innych ponownie okazują się mechanizmem napędzającym narrację; tym razem jednak niebezpieczniejszym niż we wcześniejszym opowiadaniu, ponieważ pokrzywdzeni zostają inni ludzie. Również w tym przypadku czytelnik staje naprzeciw dominującej świadomości, która jest w błędzie. Jego zadaniem pozostaje zrozumienie obu znaczeń opisywanych zdarzeń (obiektywnego i subiektywnego), a w konsekwencji — nieempatyzowanie z niegodnym wiary Priszybiejewem jako narratorem własnej historii.

W zakończeniu opowiadania czytamy: „Niezrozumiały dla niego jest również wyrok: miesiąc aresztu!” (Czechow 1989: 52). Sprawiedliwości staje się zadość, natomiast Priszybiejew podziela los Czerwiakowa, gdyż ostatecznie jego teoria umysłu zawiodła. W mniemaniu bohatera uzasadniona przemoc wobec podstępnych wrogów prawa i porządku zostaje odczytana jako coś zgoła odmiennego. Główny narrator stwierdza: „Jedno jest tylko dla niego jasne: że oto świat się odmienił i że żyć na takim świecie niepodobna” (1989: 52). W obu przypadkach nie następuje „oślnienie”, wyjście poza własne wyobrażenia o rzeczywistości; różnica jest jednak taka, że Czerwiakow umiera, zaś Priszybiejew zamyka się na zawsze w swoim świecie, w swoim „futerale”.

„Ja wiem” (reprezentacja) — *Człowiek w futerale*

Jeden z najważniejszych motywów literackich u Czechowa — „futerale”, rozwijał się przez całą twórczość autora, natomiast nazwę swą otrzymał od stosunkowo późnego opowiadania (z 1898). Futerał to szablon, stereotyp myślenia i zachowania (Чехов 2011: 207), to wciągające człowieka bezcelowe i trywialne życie (Фесенко 2013: 533), to strach przed żywym życiem, wszystkim, co nowe (Белкин 2010: 891); w szerokiej perspektywie: produkt epoki końca XIX wieku, w wąskiej: ubiór i sposób zachowania bohatera opowiadania,

Bielikowa. Niezwykle bogata literatura przedmiotu przynosi szereg różnych analiz i interpretacji, my skupimy się ponownie na teorii umysłu i reprezentacjach mentalnych w świadomości bohaterów.

Narratorem jest tym razem jedna z postaci, Burkin, który przed snem opowiada myśliwemu-towarzyszowi o Bielikowie. Co ciekawe, w tak prowadzonej narracji znajdują się również opisy stanów mentalnych głównego bohatera (dodajmy, że w pracach analitycznych najczęściej są one *a priori* przyjmowane jako wiarygodne). Przytoczone wcześniej interpretacje futerału można odnieść do bohatera, który przyjmuje postawę introwertyczną, skostniałą i bezcelową: „My nauczyciele baliśmy się go [...] ten człowieczek w kaloszach i z parasolem trzymał w swym ręku całe gimnazjum przez piętnaście lat!” (Czechow 1989: 394). Ważne jest tło historyczne: epoka zastoju, reakcji to czas niepokoju, obawy przed władzą i niebezpieczną przyszłością. „Człowieczek” był więc prawdziwym bohaterem swoich czasów: „Myśl swoją Bielikow również starał się schować w futerał. Jasne dla niego były tylko okólniki i artykuły w gazetach, zakazujące czegokolwiek” (1989: 392–393). Futerał Bielikowa, wynikający ze ślepej wiary w zakazy, to też jego porzekadło: „oby się to źle nie skończyło”. Oprócz zakazów, Bielikow uznawał nieliczne idee, jak „utrzymywanie dobrych stosunków koleżeńskich” (Czechow 1989: 393). Polegało to na złożeniu wizyty w domu współpracownika, odsiedzeniu dwóch godzin bez jednego słowa i wyjściu.

Już na podstawie tych krótkich fragmentów można wskazać istotę problemu. W odróżnieniu od poprzednich postaci trudno tutaj mówić wprost o mechanizmach teorii umysłu i meta-reprezentacji jako podstawie kreacji bohatera. Bielikow nie wchodzi w interakcję z otoczeniem i nie próbuje dotrzeć do stanów umysłów innych ludzi. Unika kontaktu, poznawania ludzi i współodczuwania. Sam przysparza sobie tym cierpień, ale mimo to wybiera taką postawę:

Sypiał, przykrywając się z głową; gorąco było, duszno [...]. Bielikowowi strasznie było pod koldrą. Bał się, żeby się coś nie stało, żeby go kiedy nie zarznął Afanasij [jego kucharz — A. S.], żeby się nie zakradli złodzieje. (Czechow 1989: 395)

Chęć poznania bliskiego sobie człowieka (Afanasija) zostaje zastąpiona uprzedzeniem do niego (mężczyzny z niższej warstwy społecznej), co jest symbolizowane przez odgradzanie się od świata koldrą. Zerowa inteligencja emocjonalna i społeczna, wynikająca ze świadomej izolacji, prowadzi też do zastąpienia rzeczywistych kontaktów międzyludzkich konwencjonalnymi, pustymi zachowaniami. I nawet te puste formy, pseudokoleżeńskie wizyty, męczą bohatera: „Siedział jak mruk [...]. Takie przychodzenie do nas i wysiadanie było dla niego oczywista uciążliwość” (Czechow 1989: 393).

W świadomości Bielikowa są tylko reprezentacje obiektywne (Ja wiem) — przestrzeganie prawa, koleżeńskość — które funkcjonują jak czyste idee, wyznaczniki zachowania, od których odstępstwa „wprowadzały go w przygnębienie” (Czechow 1989: 393). Na zebraniach Bielikow nie rozmawiał z konkretną osobą, „po prostu nękał nas swą ostrożnością, podejrzliwością, swymi igraszkami futerałowymi urojeniami” (1989: 393). Ślepa wiara w prawdy ogólne, nakazy i zakazy, prowadzi do stawiania barier w kontaktach z drugim człowiekiem, stąd też można stwierdzić, że „futurał” to również manifestowana negacja potrzeby jakiegokolwiek porozumienia, kooperacji i komunikacji. Efektem takiej strategii jest odhumanizowanie postaci, nagromadzenie zachowań łamiących reguły życia prywatnego i społecznego. W takim zamknięciu na świat tkwi również przyczyna anulowania czytelniczej empatii, powstania bariery uniemożliwiającej identyfikację z postacią.

Pasywna postawa, niechęć do tworzenia teorii umysłu innych całkowicie odróżnia Bielikowa od Czerwiakowa, częściowo natomiast przypomina żywioną przez Priszbyjewa wiarę w niezrozumiałe do końca prawo, i jest równie społecznie szkodliwa. Sprzeciw wobec nachalności, interwencji obcej osoby w prywatne życie jest naturalny. Strategia Bielikowa to powtarzanie prawd ogólnych, które są słuszne, ale powinny podlegać prawom dyskursu i negocjacji znaczeń. Jeżeli negocjacja jest niemożliwa ze względu na absolutny brak u człowieka w futerale wrażliwości względem odczuć innych, jego otoczeniu pozostaje albo bunt, albo poddanie się. Otoczenie Bielikowa wybiera drugą możliwość; pasywność bohatera jest jego paradoksalną siłą, która doprowadza do tego, iż po jego pogrzebie („A kiedy leżał w trumnie, miał wyraz twarzy łagodny i miły, rzekłbyś wesoły, jak gdyby rad był, że zamknie to go nareszcie w futerale, z którego nigdy już nie wyjdzie”) (Czechow 1989: 403), mimo poczucia ulgi, nauczyciele ciągle znajdują się pod niepokojącym wpływem „futeraleowości”.

W momencie śmierci to narrator, Burkin, tworzy teorię umysłu bohatera¹⁶, stara się przeniknąć przez jego martwą, ale zdaje się uśmiechniętą twarz, i wysnuwa wnioski o wiecznym pokoju duszy zmarłego. W dwóch poprzednich opowiadaniach to główne postaci, tworząc teorie umysłu innych, przyczyniały się do rozwoju akcji, tutaj bierność w interakcjach społecznych protagonisty również sprzyja rozwojowi wydarzeń (ponieważ to inni zwracają się ku myślom Bielikowa). Ten fakt wyróżnia dane opowiadanie, gdyż to nie dominująca świadomość¹⁷ sprzyja rozwojowi akcji. Teoria umysłu jest procesem uniwersalnym, możliwość zrozumienia jakiegokolwiek człowieka jest oparta właśnie na tym mechanizmie: każda jednostka tworzy teorię umysłu dowolnej innej jednostki, w materiale literackim znajduje to odzwierciedlenie nie tylko w relacjach narrator-bohater, ale i bohater-bohater.

To właśnie „zainteresowanie” ze strony innych staje się przyczyną historii, która kończy się śmiercią człowieka w futerale. Jej akcja zawiązuje się, gdy do miasta przybywa rodzeństwo Kowalenków. Otoczenie (nauczycielki) pragnie wyswatać Bielikowa z Warienką, namiastka romansu natychmiast rodzi plotki. Próby wytłumaczenia się z nich i przemówienia do rozsądku bratu kobiety kończą się konfliktem, Bielikow zostaje zepchnięty przez niego ze schodów i wyśmiany przez swoją niedoszlą narzeczoną. Wielka ujma na honorze sprawia, że „człowieczek” śmiertelnie podupada na zdrowiu.

Bielikowowi w trakcie pierwszego spotkania podoba się śpiew dziewczyny i prawi jej komplementy. W tym czasie wszystkich olśniła myśl: „Dobrze by ich było pożenić” (Czechow 1989: 396). Burkin wyznaje: „Uprzytomniliśmy sobie nagle, że nasz Bielikow nie jest żonaty i wydało nam się dziwne, że dotąd jakoś nie dostrzegliśmy tego [...]. Jaki jest w ogóle jego stosunek do kobiet...?” (1989: 396). Lawina namów, podszeptów, przedwczesnych gratulacji sprawia, że Bielikow podejmuje zamiar ożenku. Dalsza reakcja bohatera jest jednak daleka od przewidywalnej: „zamiary małżeńskie odbiły się na nim jakoś w sposób chorobliwy [...] schudł, zmizerniał i, zda się, głębiej jeszcze zamknął w swym futerale”. Cała sytuacja podkreśla dziwactwo i nienaturalność postawy Bielikowa — brak kontaktu ze światem stawia go w roli przedmiotu w rękach innych, którym dowolnie się manipuluje (próby przeniknięcia w jego umysł w zasadzie kończą się na postawieniu problemu relacji mężczyzny z kobietami), bez uwzględnienia jego potrzeb i planów, co wpływa na niego wyłącznie negatywnie.

¹⁶ Powraca tu wspomniany problem źródła wiedzy o Bielikowie. Wiadomo, że Burkin był współpracownikiem człowieka w futerale oraz jego sąsiadem, jednak fakt, iż Bielikow z nikim nie utrzymywał kontaktów, zdaje się przeczyć możliwości poznania intymnych myśli opisywanej postaci.

¹⁷ Jaką były świadomość Czerwiakowa i Priszbyjewa, pełniących rolę narratora swoich własnych historii.

Jeszcze jedną postacią podejmującą próbę stworzenia teorii umysłu człowieka w futerale jest brat Warieńki — Michail. Mimo że słabo znał Bielikowa, wyrobił sobie o nim nie najlepsze zdanie:

Nie rozumiem — mawiał do nas, wzruszając ramionami — nie rozumiem, jak wy możecie strawić tego donosiciela, ten pysk obmierzły! Ej, moi panowie, jak wy tu życie, w tej atmosferze dławiącej i ohydnej! [...] Z przybytku wiedzy zrobiliście urząd policyjny [...]. Wyjadę sobie, a wy zostańcie ze swoim judaszem [...] (Czechow 1989: 399)

Jedyny bohater, niebędący pod wpływem „futerowości”, stworzył sobie obraz człowieka kierowanego niskimi instynktami, ślepego stróża prawa. W bezpośredniej relacji z Bielikowem nie jest jednak w stanie przeniknąć zamkniętych myśli bohatera. Kiedy „człowieczek” składa również jemu koleżeńską wizytę, Kowalenko bezradnie dopytuje: „Съездит ли он так преисадит у мене? Съездит ли он хоче? Сидит и патрывает” (Czechow 1989: 399). Wszystkie te świadectwa podkreślają zgubne skutki izolacji, którą wybiera Bielikow — manipulację, agresję, zupełny brak akceptacji czy śladów współodczuwania ze strony innych¹⁸.

Warto dodać, że śmierć bohatera jest wynikiem podjęcia próby interakcji z otoczeniem — niedoszłe małżeństwo z Warieńką staje się przyczyną plotek, żartów oraz konfliktu z bratem dziewczyny. Bohater zaczyna budować metareprezentacje oparte na tym „Jacy niedobrzy, jacy źli są ludzie!” (Czechow 1989: 400), jednak skandaliczne w jego oczach zachowania przerastają go i doprowadzają do śmierci. Pogodny wyraz twarzy zmarłego faktycznie zdaje się wynikać z osiągnięcia wiecznej separacji z umysłami innych ludzi.

Przedstawiony tu zarys możliwości użycia teorii umysłu do badań nad prozą Czechowa nazywa tylko kilka postaw związanych z głównymi motywami twórczości autora. Gruntownej analizie należy poddać nie tylko niewykorzystane tutaj typy postaci, ale też inne operacje mentalne (teoria intersubiektywności), wpływ rodzaju narracji na postaci, relacje świadomości dominującej (jak w przytoczonych opowiadaniach) wobec pobocznych itp. Warto również zastosować dane narzędzia badawcze do analizy utworów dramatycznych Czechowa, będących kontynuacją jego myśli prozatorskiej¹⁹. Niemniej ustalenie różnych wariantów teorii umysłu w danych tekstach pozwala wydobyć poznawcze aspekty narracji Czechowa oraz określić przyczyny nieporozumień: mały człowiek okazuje się skupionym na sobie przez pryzmat innej świadomości bohaterem, który mimo wytężonej pracy umysłu błędnie pojmuje istotę swoich sądów o rzeczywistości. Prisybiejew również wadliwie pojmuje świat zewnętrzny, nadając sobie prawo sędziego na podstawie zaburzeń metareprezentacji; natomiast człowiek w futerale jest postacią zamkniętą na kontakt z Innym, pozostającą w sferze reprezentacji obiektywnych, co czyni go przedmiotem manipulacji w rękach innych.

¹⁸ Biorąc to pod uwagę, można zauważyć, że izolacja mentalna Bielikowa rodzi podobną reakcję otoczenia i napędza błędne koło nieporozumień. Znamiennie zatem brzmia rzucone mimochodem słowa Burkina o Warieńce, która wywołała pozytywną reakcję człowieka w futerale: „była to pierwsza kobieta, która odniosła się do Bielikowa serdecznie i dobroliwie” (Czechow 1989: 398). „Futerał” nie jest zatem dziełem samego bohatera, jego stworzeniu sprzyja od początku reakcja środowiska, pełna dystansu i negatywnych uczuć.

¹⁹ Zwłaszcza, że nieporozumienia komunikacyjne współtworzą główne konflikty w danych utworach: niezrozumiane intencje artystyczne i uczuciowe niszczą życie Trieplewa (*Menu*), podobnie jak niezrozumiane zostają nadzieje trzech siostr, wujaszka Wani itp.

Bibliografia

- Barański Z. (1975), *Antoni Czechow* [w:] *Literatura rosyjska w zarysie*, red. Z. Barański, A. Semczuk, cz. II, PWN, Warszawa.
- Bortolussi M., Dixon P. (2003), *Psychonarratology*, Cambridge U. P., Cambridge.
- Czechow A. (1989), *Opowiadania i opowieści*, oprac. R. Śliwowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź (*Śmierć urzędnika, Kapral Prizybiejew, Człowiek w futerale*, tłum. J. Wyszomirski).
- Jędrzejkiewicz A. (2000), *Opowiadania Antoniego Czehowa — Studia nad porozumiewaniem się ludzi*, Studia Rossica, Warszawa.
- Kędra-Kardela A. (2010), *Reading as Interpretation. Towards a Narrative Theory of Fictional World Construction*, WUMCS, Lublin.
- Kiczula A. (2007), *Deficyt teorii umysłu w autyzmie: przegląd aktualnych badań*, „Sztuka Leczenia”, t. XIV, nr 1–2.
- Muszyński Z. (2012), *Empatia, metareprezentacja i symulacja* [w:] *Kognitywistyka 3*, red. H. Kardela, Z. Muszyński, M. Rajewski, WUMCS, Lublin.
- Rembowska-Pluciennik M. (2012), *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, WNUMK, Toruń.
- Zunshine L. (2006), *Why we read fiction: theory of mind and the novel*, TOSUP, Ohio.
- Белкин А. А. (2010), *Художественное мастерство Чехова-новеллиста* [w:] *Pro et contra, Антология*, t. 2, А. П. Чехов, РХГА, Санкт-Петербург.
- Слоним М. (2010), *Заметки о Чехове* [w:] *Русское зарубежье о Чехове*, ДРСАЗ, Москва.
- Степанов А. Д. (2005), *Проблемы коммуникации у Чехова*, ЯСК, Москва.
- Тюпа В. И. (2006), *Коммуникативная стратегия чеховской поэтики* [w:] *Чеховские чтения в Оттаве*, ИУО, Тверь-Оттава.
- Фесенко Э. Я. (2013), *Русская литература XIX века в поисках героя*, Академический Проект, Москва.
- Чехов А. П. (1975), *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, t. 2, Наука, Москва.
- Чехов А. П. (2011), *Энциклопедия*, ред. В. Б. Катаев, Просвещение, Москва.

Streszczenie

Niniejsza praca przedstawia wstęp do badań nad prozą Antoniego Czechowa w oparciu o tzw. teorię umysłu. Zastosowanie tej teorii umożliwia nowe podejście do badań nad narracją i bohaterami oraz wydobycie kognitywnych aspektów dzieła literackiego. Teoria umysłu oraz metareprezentacja pozwalają dostrzec przyczyny częstych u Czechowa „nieporozumień” między bohaterami. W opowiadaniu *Śmierć urzędnika* przyczyną porażki w kontakcie z drugą osobą są zaburzenia teorii umysłu głównego bohatera, prowadzące do błędnego postrzegania siebie oczami drugiej osoby. W utworze *Kapral Prisybiejew* przyczyną nieporozumienia okazuje się błędne przypisywanie intencji innym postaciom przez tytułowego kaprała, zaś opowiadanie *Człowiek w futerale* pokazuje jak decyzja o rezygnacji z kontaktu z innymi bohaterami wpływa na odizolowanie jednostki od świata i powstanie błędnego koła nieporozumień.

teoria umysłu, metareprezentacja, Czechow, kognitywistyka



NATALIA SCHILLER
Uniwersytet Łódzki*

W pułapce *plaas*. Postkolonialne reinterpretacje południowoafrykańskiej powieści farmerskiej

In the trap of *plaas*. Postcolonial rewriting of the South African farm novel

Abstract

The article contains a generic analysis of a traditional South African farm novel (*plaasroman*) including current reception of this genre within contemporary post-colonial fiction. A classic *plaasroman* was based on social values such as nationalism, racism and patriarchalism, which constituted a sense of national identity of the Boers, but also became the basis of the institutionalized racial discrimination. For this reason, the main narrative theme of *plaasroman* has been critically rewritten by the writers who contested colonial authority. These reinterpretations are being discussed based on three examples — *Life and Times of Michael K.* by J. M. Coetzee, *The grass is singing* by Doris Lessing and *The Conservationist* by Nadine Gordimer.

* Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: n.o.schiller@gmail.com

Wprowadzenie do *plaasroman*

Urbanizacja, dynamiczny rozwój technologiczny, a przede wszystkim idące za nimi przemiany społeczne schyłku XIX wieku sprawiły, że w literaturze europejskiej coraz silniej wybrzmiewała nostalgia za wiejskim życiem, chęć powrotu do korzeni i pragnienie ponownego zjednoczenia z naturą. Popularnością zaczęła cieszyć się proza, która klimatem nawiązywała do tradycji idylli, a zwłaszcza tzw. powieść farmerska, zwana inaczej regionalną czy wiejską. Po rewolucji przemysłowej, w latach 1880–1939 w Anglii dynamicznie rozwijała się *regional novel*, a w innych krajach Europy Zachodniej pojawiały się kolejne narodowe odmiany tego gatunku, choćby holenderska *streekroman* (od holenderskiego *streek* ‘region’) i flamandzka *boerenroman* (nazwa pochodząca od słowa *boeren* ‘farmerzy’) (Koch 2008: 203–204). Głównie za ich sprawą powieść farmerska szybko wyszła poza granice Starego Kontynentu i dotarła aż do Afryki Południowej, gdzie ewoluowała w specyficzną, lokalną odmianę, zwaną *plaasroman*.

Południowoafrykańska powieść regionalna, rozwijana przez Burów głównie na terenach obecnej RPA, przeżywała swój rozkwit między rokiem 1927 a 1941, kiedy to, po pierwszych zapowiedziach gatunku (*Catharina, die dogter van die advokaat* / *Katarzyna, córka adwokata* Caspera Petera Hoogenhouta czy *Martije* Jana Francois Celliersa) jego najwybitniejszy przedstawiciel — Christiaan Maurits van den Heever stworzył dzieła *Op die plaas* (*Na farmie*), *Droogte* (*Susza*), *Grooi* (*Dojrzewanie*), *Somer* (*Lato*), *Laat vrugte* (*Późne owoce*) oraz *Gister* (*Wczoraj*). Właśnie wtedy, mniej więcej w latach 1920–1950, w Południowej Afryce miała miejsce intensywne eksploatacja kopalni diamentów ze złóż odkrytych w dorzeczu rzek Oranje i Vaal, a tym samym masowy odpływ ludności ze wsi do miast i powstanie znacznych podziałów społecznych. Podczas gdy pewna grupa Afrykanerów wzbogaciła się na handlu diamentami, niewykształcona i nieposiadająca ziemi część społeczeństwa znacznie zubożała. Tzw. *bywoners*, którzy dotychczas mieszkali kątem u posiadaczy ziemskich jako prywatna pomoc militarna i niewykwalifikowani pracownicy (np. wozacy), w tamtym okresie przestali być potrzebni. To właśnie ta grupa pozostawionych bez środków do życia „biednych białych” w największym stopniu przejawiała niechęć do urbanizacji i tęskniła za starym porządkiem.

Ich nostalgia za minionymi czasami oraz tendencja do idealizowania wsi przy jednoczesnym demonizowaniu miasta (szczególnie jawiącego się jako apogeum kapitalistycznego zepsucia Johannesburga) legła u podstaw konstrukcji *plaasroman*. Warto zauważyć, że ta południowoafrykańska odmiana powieści wiejskiej, podobnie jak choćby *Heimatroman*

i *Bauernroman* (Koch 2008), przeżywające rozkwit w nazistowskich Niemczech lat 30., przywołuje wartości typowe dla ideologii *Blut und Boden* (niem. 'krew i gleba') — nacjonalizm, wyższość rasową i przywiązanie do ziemi. W centrum fabuły znajduje się postać syna marnotrawnego, z urodzenia farmera, który porzucił wiejskie życie na rzecz luksusów wielkiego miasta. Po latach, zmęczony jałowością życia w metropolii, powraca na ziemię ojca, by tam założyć rodzinę i ostatecznie odnaleźć zagubiony sens. Jak pisze Jerzy Koch, protagonista *plaasroman* czerpie ze zmieniającej się w rytmie pór roku natury zapomniane wartości religijne i patriarchalne, co podnosi farmę do rangi *communitas* ludzi, przestrzeni i ich wzajemnych relacji (2008: 208).

Farma jest nie tylko miejscem akcji *plaasroman*, ale również jej główną bohaterką. Inaczej niż zimny południowoafrykański step (zwany z afrikaans *veldem*), przedstawiany w poezji Roya Campbella jako miejsce całkowitej nieobecności Boga, farma jest oazą, gdzie opatrność czuwa nad powodzeniem wszystkich ludzkich planów. Choć bohater sielanki zmuszony jest do ciągłej wojny z nieprzychylną naturą, jest to walka szlachetna i uwznioślająca. W swoich szczelnych granicach *plaas* stanowi ostoję patriarchalnego porządku. Matka, pisze Jerzy Koch, zajmuje tu miejsce przy pudelku z robotkami ręcznymi, postać córki portretowana jest, kiedy przynosi ojcu kawę na werandę lub pole, z kolei postaci właściciela ziemskiego przypisuje się takie atrybuty, jak „wygląd budzący respekt”; mówi się o nim — „patriarchalna głowa, która wszystko widzi” (2008: 163). Dom na farmie to przestrzeń niemal sakralna, ponieważ jego wnętrze jest szczelnie wypełnione duchem rodziny. Obrazy przodków, które zdobią jego ściany, zamieniają to miejsce w strażnicę, która sprawuje pieczę nad duchem rodziny. Jednocześnie, w myśl teorii Homiego Bhabhy, który organizację przestrzeni domowej widzi jako jedną ze strategii współczesnej władzy i porządku publicznego, dom staje się także ostoją normatywizującego porządku. Wszystkie te elementy, wyrosłe z naznaczonego rasizmem, europocentryzmem i patriarchalizmem porządku, zastygły w kształt południowoafrykańskiej sielanki, która miała ocalić odchodzący w niebyt mit Afrykanera.

Znaczenie ziemi w kulturze Burów

Żeby zrozumieć istotę *plaasroman*, należy zadać sobie pytanie, czym dla kultury Południowej Afryki jest *plaas* (afr.¹ 'farma'). Pojęciem tym zwykle określa się poleć ziemi rolniczego przeznaczenia, o powierzchni od 1000 do 30 000 ha, choć sprowadzić farmę południowoafrykańską do tego opisu, to odebrać jej złożony symbolizm, utrwalony właśnie w lokalnej odmianie powieści farmerskiej. Dla Burów (nid. *Boer* 'chłop'), europejskich osiedleńców na terenach afrykańskiego Przylądka Burz ziemia miała znaczenie oczywiste jako główne źródło utrzymania, jednak na kształt ich farmerskiej tożsamości wpłynęło kilka czynników. Ludność, która napływała z Europy na te tereny, czyli tzw. *Trekboerowie* (afr. 'chłopi-emigranci') w większości byli wyznania protestanckiego. Holenderscy kalwińscy, niemieccy luteranie i uciekający przed prześladowaniami francuscy hugenoci, napływali do Afryki skuszeni obietnicą rozdawanej za darmo ziemi, która dla nich miała posmak biblijnej Ziemi Obiecanej. Żeby zrealizować swój afrykański sen, imigrantom potrzebne były tylko dwie rzeczy — żyzna gleba i wsparcie społeczności. Ponieważ w surowych warunkach afrykańskiego *veldu* obie były raczej trudno dostępne, szczególną rolę zaczęła dla nich odgrywać rodzina. Statystyczny Bur miał około tuzina potomstwa, a sam legendarny prezydent Republiki Trans-

¹ Skrót afr. w niniejszej pracy oznacza język *afrikaans*.

waalu, Paulus Kruger, spłodził aż siedem córek i dziesięciu synów. Dla przeciętnego Bura ziemia oznaczała możliwość założenia rodziny, a rodzina z kolei dawała pewność, że grunt pozostanie w rękach kolejnych pokoleń.

Ten pierwszy okres osadnictwa na Czarnym Łądzie, jeszcze przed wkroczeniem na te ziemie Brytyjczyków, nazywany jest przez Burów tęsknie *lekker lewe* (afr. ‘dobre życie’):

[...] czas, kiedy ziemię można było sobie brać, kiedy trawa na *veldzie* rosła wysoko, kiedy wodotryski nigdy nie zawodziły, a zwierzyna biegła w nieprzeliczalnych stadach. Czasy, kiedy mężczyźni byli silni i bogobojni, ich kobiety sprawiedliwe i odważne, a Kafr znalazł swoje miejsce. Czasy, kiedy Bur mógł żyć, pozostawiony samemu sobie, w ciszy, wolny i nienękany podatkami. (Paterson 2004: 239)

Sielanka „dobrego życia” zakończyła się ostatecznie wraz z przybyciem na tereny Kraju Przyładkowego Brytyjczyków, którzy do roku 1806 całkowicie go opanowali. W związku z utratą większości przywilejów — zwłaszcza wolnego dostępu do ziemi i taniej siły roboczej — Burowie masowo spakowali swój dobytek i około roku 1836 rozpoczęli Wielki Trek — migrację z Kolonii Przyładkowej na północ kontynentu — który stał się formacyjnym przeżyciem dla całej burskiej społeczności. „W naszych sercach unosił się duch, którego sami nie mogliśmy zrozumieć. Po prostu opuściliśmy farmy i wyruszyliśmy na północny zachód w poszukiwaniu nowego domu” (Ransford 1974: 54–55), pisał jeden z *Vortrekkerów* (afr. ‘wędrowców-pionierów’), którzy w Wielkim Treku widzieli analogię do biblijnego wyjścia Żydów z Egiptu. Burska filozofia swobodnego poszukiwania wolności i ziemi zakrzepła w formujący mit burskiej społeczności, który ukształtował nie tylko tamtejszą odmianę powieści farmerskiej, ale i całą późniejszą kulturę afrykanerską.

Postkolonialne reinterpretacje powieści farmerskiej

Wiele dekad później sielanka południowoafrykańska, która miała uchronić zagrożone na skutek urbanizacji burskie ideały, posłużyła za poręczny obiekt kulturowego *recyclingu* literatom z kręgu krytyki kolonializmu. Za jedną z pierwszych udanych prób dokonania literackiej trawestacji *plaasroman* uważana jest powieść Etienne’a Leroux *Sewe dae by die Silbersteins (Siedem dni u Silbersteinów)* z roku 1962. Zapoczątkowała ona falę postkolonialnych reinterpretacji gatunku, która w latach 70 i 80 przekształciła się w zauważalny trend białej prozy południowoafrykańskiej². Wielcy biali pisarze postkolonialni, związani z Afryką Południową, masowo zaczęli wówczas sięgać po schemat *plaasroman*, by cytować go w swoich dziełach, dokonując przewrotnej reinterpretacji. Pisarze tacy, jak Andre Brink, John Maxwell Coetzee, Nadine Gordimer czy Doris Lessing wykorzystywali tradycyjną sielankę, by „przerobić kanoniczną narrację z innych pozycji ideologicznych” (Kucala 2003), zadając kłam kolonialnemu mitowi Bura — boskiego wybrańca i wstrząsając fundamentem całej kultury europejskiej w Afryce.

Do analizy motywów poruszanych przez tych autorów, wybrałam trzy powieści, z których każda burzy inny filar południowoafrykańskiej sielanki. *Powieść Życie i czasy Michaela K.* J. M. Coetzeego obnaża utopijność sielankowego bohatera i pokazuje, jakie mechanizmy opresji go legitymizują. *Trawa śpiewa* D. Lessing, obok choćby *W sercu kraju* J. M. Coetzeego, tematyzuje kobiecą nieobecność w *plaasroman*, a tym samym i w krajobrazie społecznym

² Warto wspomnieć, że w tym kontekście pomijana jest wydana jeszcze w roku 1950 powieść Doris Lessing *Trawa śpiewa*, która, choć fabularnie zakorzeniona nie w RPA, a w Rodezji Południowej, stanowi jedną z najdoskonalszych trawestacji gatunku.

Południowej Afryki. Natomiast *Zachować swój świat* N. Gordimer dobitnie pokazuje upadek idealów białych na Czarnym Łądzie i afrykańskiego snu o potęgę (podobne wątki fabularne znaleźć można także w *Hańbie* J. M. Coetzeego oraz powieści *Rumours of Rain* Andre Brinka).

Farma jako antyutopia

Powieść *Życie i czasy Michaela K.* już samym tytułem nawiązuje do klasycznej powieści *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a. Analogie na tym się jednak nie kończą. Podobnie jak bohater *Życia i myśli...* nie był *par excellence* „Jaśnie Wielmożnym Panem”, tak bohater nawiązującej do tego klasycznego dzieła powieści *Życie i czasy Michaela K.* nie przypomina typowego sielankowego protagonisty, co powoduje wyraźne przesunięcia w zaadaptowanej tu strukturze powieści farmerskiej. Niebohaterski bohater utworu Coetzeego rozbija schemat sielanki, sprawiając, że tradycyjna sielankowa utopia przekształca się w antyutopię.

Szkieletem fabularnym utworu jest podróż głównego bohatera, który postanawia przedostać się z ogarniętego wojną Kapsztadu na dawną farmę swojej rodziny. Ucieczka na wieś ma być ratunkiem przed wojenną zawieruchą dla schorowanej matki bohatera, której jednak nie udaje się przeżyć podróży. Mimo to Michael K. kontynuuje wyprawę, by złożyć prochy matki na farmie, a przy okazji znaleźć tam swój jedyny w życiu azyl. Już ten krótki opis zdradza wyraźne podobieństwo do *plaasroman*. W tradycyjnej sielance miasto, od którego uciekał bohater, było miejscem moralnego zepsucia, spowodowanego odejściem człowieka od natury w stronę cywilizacji. Nośnikiem tej tradycyjnej, zaczerpniętej od Rousseau dychotomii jest tu kafkowski, pozbawiony nazwiska bohater. Oczywistym nawiązaniem do *Procesu* jest już sekwencja, w której K., bezradny wobec ogromu biurokracji, zostaje odesłany z formularzem do tajemniczego pokoju E-5. Michael, w przeciwieństwie do Józefa K. i człowieka z przypowieści o odźwierzonym, nie ma w sobie ani wiary w system, ani egzystencjalnej winy, dzięki czemu jemu jedynemu udaje się uciec przed opresją. Trzeba bowiem pamiętać, że bohater *Życia i czasów...* przynależy do sfery natury — jako ogrodnik, jest wrażliwy na magię nasion i ma instynktowne zdolności obchodzenia się z ziemią. „Jadł także korzonki. Nie obawiał się zatrucia, bo umiał odróżnić dobrotną gorycz od złośliwej, jakby kiedyś był zwierzęciem i dotąd nie wygasła mu w duszy wiedza o dobrych i złych roślinach” (Coetzee 2010: 120). W miarę jak cywilizacja coraz brutalniej wkracza w życie K., jego fascynacja naturą rośnie, aż staje się niemal obsesyjna. Warto zauważyć, że pod tym względem Michael pozornie stanowi ucieleśnienie burskiej filozofii — w jego rozumieniu ziemia jest dobrem w pełni egalitarnym i należy do każdego, kto pozwala jej rodzić. Cywilizację z kolei bohater postrzega jak monumentalne więzienie, które zniewala jednostkę już w chwili narodzenia. Takie zresztą były losy Michaela, który spędził życie w kolejnych instytucjach — zakładzie wychowawczym, szpitalach, aresztach i obozach przesiedleńczych. Jedyną ucieczką od bezwzględnej i totalitarnej cywilizacji jest właśnie ziemia, na której, jak zauważa K., warzywa rosną zawsze — w czasie pokoju i w czasie wojny. Nieprzypadkowo przecież swój sprzeciw wobec instytucji społecznych postanowił wyrazić poprzez odmowę jedzenia, kategorycznie wyrzekając się spożywania wszystkiego, czego nie wyhodował pracą własnych rąk. „Nie miało znaczenia, czym się żywi. Jedzenie było bez smaku albo smakowało kurzem. Kiedy z tej ziemi wyrośnie pożywienie — myślał — odzyskam apetyt, bo będzie smaczne” (2010: 120).

Może wydawać się zaskakujące, że w *Życiu i czasach...* świat natury stanowi dla protagonisty realny azyl — jest miejscem spełnienia, wolności i niezależności, co paradoksalnie powiela podstawowy schemat *plaasroman*. Coetzee wprowadził jednak w utworze znaczące

przesunięcia, które całkowicie zmieniają wydźwięk powieści, podważając wartości typowe dla sielanki. Najważniejsza jest w tym kontekście sama postać głównego bohatera, który nie spełnia kryteriów protagonisty powieści farmerskiej. Bohater typowy dla prozy sielankowej był uosobieniem idealnego mężczyzny w patriarchalnym społeczeństwie, cieszył się zatem sprawnością fizyczną, zaradnością, dobrym zdrowiem i powszechnym respektem. Ułomny Michael K. w żaden sposób nie może spełniać tych kryteriów („Pierwsze, co zauważyła akuszerka, kiedy pomogła Michaelowi K. wydostać się z brzucha matki na świat, to zajęcza warga chłopca”; Coetzee 2010: 9). Fizyczna deformacja i lekkie opóźnienie w rozwoju, niczym zdeformowany nos Tristrama, stały się jego osobistą *badge of insult* (Eckstein) i sprawiły, że już zawsze pozostawał poza społeczeństwem. Ponieważ K. nie jest sielankowym protagonistą, nie może być nośnikiem treści kultury afrykanerskiej.

Przypomnijmy, że tradycyjnie bohater powieści farmerskiej powraca na ziemię rodzinną, by się w niej zakorzenić — z jednej strony ożywić przeszłość rodu, a z drugiej zapewnić przyszłość swojemu drzewu genealogicznemu. Michael nie ma takiego planu. Wychowany przez matkę, która oddała go do ośrodka wychowawczego, i pozbawiony ojca, nie ma poczucia rodzinnej ciągłości. Chowając prochy matki w ziemi, dokonuje symbolicznego pogrzebania wyznawanych przez Burów wartości rodzinnych i dopiero wówczas „zaczyna się jego życie rolnika” (Coetzee 2010: 72). Staje się jasne, że marzenie K. o uprawie ziemi może spełnić się wyłącznie w całkowitym odcięciu od wartości tradycyjnej kultury południowoafrykańskiej. Ich ikoną jest właśnie zmarła matka bohatera, która symbolizuje z jednej strony normatywne przywiązanie do wartości rodzinnych, jako ta, która pragnęła dokonać żywota na ziemi przodków, z drugiej zaś system dominacji, jako osoba odpowiedzialna za instytucjonalne wychowanie K. Radykalne zerwanie z ideologią powieści farmerskiej wyraża się także w stosunku bohatera do domu na farmie, który w *plaasroman* stanowił symboliczne siedlisko dobrotliwych duchów przodków. W powieści *Życie i czasy...* ta przestrzeń staje się, według koncepcji Homiego Bhabhy „niedomowa”, jak ojczyzna ludów kolonizowanych, które po przybyciu Europejczyków, już na zawsze stały się obce dla rdzennych mieszkańców. (Bhabha 2010: XLIV–XLVI) Tutaj mamy do czynienia z procesem niejako odwrotnym, ponieważ niedomowa staje się przestrzeń, w której wskutek dekolonizacji podważona została zasadność wartości wyznawanych przez Burów. Dlatego tradycyjny afrykanerski dom, który dawał schronienie i stabilizację protagonistom klasycznej sielanki, w bohaterach powieści postkolonialnej budzi niepokój. Michael K. zamiast szukać w domu na farmie schronienia, „omijał dom, siedlisko umarłych” (Coetzee 2010: 122), wybierając koczowanie w prowizorycznej lepiance. „Bo po cokolwiek wróciłem, to na pewno nie po to, by żyć tak, jak żyli Visagie’owie, spać tam, gdzie oni spali, siedzieć na ich werandzie, patrzeć na ich ziemię” (Coetzee 2010: 116).

Kiedy K. udaje się wykorzenić z ziemi patriarchalne wartości, farma przestaje być *plaas* w tradycyjnym rozumieniu. Kluczem do zrozumienia tej zmiany jest rozróżnienie między ziemią jako miejscem natury a farmą jako wytworem kultury. Należy pamiętać, że Michael jest nie farmerem, a ogrodnikiem, co oznacza, że związek, który łączy go z gruntem, nie ma charakteru eksploatacji. O tym, że schemat *plaasroman* zostaje tu rozbity, świadczy nie tyle różnica w podejściu K. do ziemi, ale w stosunku ziemi do K. Jak pisze Coetzee, tradycyjny pisarz sielankowy „mitologizuje ziemię, przedstawiając ją jako matkę, lecz przeważnie jest to matka szorstka, oschła, pozbawiona dolin czy kobiecych kształtów, bezpłodna, niechętna, by przyjąć własne dzieci, nawet kiedy proszą o pochówek w niej” (Coetzee 2009:18). W przypadku Michaela jest zupełnie inaczej — choć bohater nie ma prawie żadnych narzędzi

do uprawy ziemi, ona obdarowuje go nadspodziewanie hojnie. Z paru nasion, które włoży w glebę, wyrastają najdoskonalsze dynie, a on sam bez wysiłku jest w stanie wyżywić się z pracy własnych rąk. Magiczne panowanie Michaela K. nad ziemią jeszcze raz potwierdza subwersywny wydźwięk powieści Coetzee. Wroga bierność, do której przyzwyczaiła bohaterów sielanki południowoafrykańska ziemia jest tu przedstawiona nie jako immanentna cecha tamtejszego pejzażu, ale raczej kara za opresyjny system społeczny. Ci, którzy, jak Michael K., do tego systemu nie przynależą, nie noszą w sobie także egzystencjalnej winy typowej dla białych kolonizatorów, a tym samym są na afrykańskiej ziemi witani jak goście, nie najeźdźcy.

Kobieta w pułapce

Pierwszym kluczem do odbioru powieści *Trawa śpiewa* D. Lessing jest umieszczona na początku utworu dedykacja „pani Gladys Maasdorp” oraz motto zaczerpnięte z części trzeciej poematu *Ziemia jałowa* T. S. Eliota. Zadedykowanie utworu wpływowej członkini Południoworodezyskiej Partii Pracy, głównego ugrupowania sprzeciwiającego się segregacji rasowej oraz odniesienie do *Kazania ognia*, zbudowanego wokół fabularnej osi gwałtu, zwiastuje poważne odwrócenie tradycyjnego porządku sielanki poprzez wprowadzenie do utworu problematyki kobiecej.

Trawa śpiewa zbudowana jest według typowego schematu *plaasroman* z jedną tylko różnicą — główną bohaterką utworu jest kobieta. Biała mieszkanka Rodezji, Mary Douglas, mimo że dotychczas wiodła satysfakcjonujące życie w mieście, decyduje się na ślub z prostym farmerem Richardem Turnerem. Powróciwszy do życia na wsi, gdzie spędziła dzieciństwo, nie znajduje tam jednak schronienia — zmiana, która się w niej dokonuje ma zwrot dokładnie przeciwny niż w typowej *plaasroman* — protagonistka przechodzi od spokoju ducha do niepokoju, od spełnienia do poczucia pustki, od samodzielności do zależności i od stabilności finansowej do skrajnego ubóstwa. Staje się jasne, że w momencie, gdy bohaterką sielanki zostaje kobieta, typowa struktura utworu musi się załamać. Inne są już powody, dla których Mary Douglas przybywa na wieś — protagoniści powieści farmerskiej decydowali się na powrót na farmę, kiedy wewnętrzna potrzeba kazała im szukać szczęścia z dala od miejskiego zgiełku. Mary natomiast nie tylko nie odczuwa wewnętrznej potrzeby, by powrócić na wieś, ale wręcz panicznie boi się powrotu na łono natury („Kochała miasto, czuła się w nim bezpiecznie, a wieś kojarzyła się jej z dzieciństwem ze względu na małe osady, w których mieszkała, otoczone całymi milami pustki — niekończącymi się przestrzeniami *veldt*”; Lessing 2008: 51). Mimo to, powodowana przemożną presją społeczną, Mary zdecydowała się przyjąć rolę żony, co nie zmienia faktu, że „z wielką ulgą przyjęła wiadomość, że nie udadzą się w podróż poślubną” (Lessing 2008: 63). Determinizm kobiecego losu, przywodzący na myśl bohaterki Henry’ego Jamesa, sprawia, że Mary Douglas, która nie pragnęła niczego poza niezależnością, skończyła jako złamana kobieta, całkowicie uzależniona od swojego męża. Głęboko zakorzenione powołanie, które pchało na ziemię ojców sielankowych protagonistów, tutaj przyjmuje raczej formę smutnej transmisji pokoleniowej. Warto zauważyć, jaką rolę odgrywa tu tradycja kolonialna, która zastępuje tożsamość bohaterki, odbierając jej indywidualną zdolność wyboru. Kolonializm, który wpływa na egzystencję zarówno kolonizowanych, jak i potomków kolonizatorów, okazuje się więc skazą o wymiarze uniwersalnym. Mary Douglas, choć nienawidziła swojego domu rodzinnego („Posłano ją do szkoły z internatem i wtedy życie się odmieniło. Była szczęśliwa, tak szczęśliwa, że nie zносиła jeździć na wakacje do domu:

do wiecznie podchmielonego ojca, zgorzkniałej matki i drewnianej rudery, która wyglądała jak pudelko”); Lessing 2008: 39), ostatecznie zgodziła się na związek, który powielal schemat relacji znany jej z domu rodzinnego.

Należy podkreślić, że niemal wszystkie elementy powieści *Trawa śpiwna* stanowią ironiczną reinterpretację *plaasroman*. Ironia jest narzędziem polemiki z zastałą ideologią kolonialną, która pod postacią narodowego mitu przyjmowana jest jako neutralna³. Mąż Mary — Dick Turner, łagodny pechowiec, nazywany prześmiewczo Jonaszem, jest żywą parodią burskiego ideału farmera („Jeśli danego roku decydował się na uprawę bawełny, następował spadek cen na bawełnę, a jeśli gdzieś w okolicy grasował rój szarańczy, to Dick od razu mógł z rozpaczą oczekiwać, że przyleci prosto do jego najlepszej kukurydzy”); Lessing 2008: 54). Dom na farmie, który w tradycyjnej powieści farmerskiej był mistyczną ostoją bohatera, tutaj przybiera formę pozbawioną stropu (a więc i symbolicznej ochrony) rudery. (W tym dosadnym obrazie można doszukiwać się intertekstualnego nawiązania do upadku domu Compsonów z powieści *Wściekłość i wrzask*. W książce Lessing, która pisana jest z kobiecej perspektywy narracyjnej, symboliczny rozpad porządku patriarchalnego, jaki znajdujemy u Faulknera, przybiera jednak formę znacznie bardziej dosłowną.) W powieści farmerskiej na ścianach domów znajdowały się obrazy przodków, tutaj ich miejsce zajmują nieznaczące wycinki — jeden to pozostałość po pudelku czekoladek, na którym przedstawiono elegancką damę z różą, drugi — wycięte ze starego kalendarza zdjęcie paroletniego dziecka. Sztuczność i tandetność tych przedstawień, a także ich niedopasowanie do uboższego otoczenia, to przewrotny chwyt Lessing, obnażający porażkę burskich wartości rodzinnych.

Ironicznym powtórzeniem schematu *plaasroman* jest też sama postać Mary — sielankowej bohaterki. Zgodnie z tradycyjną analogią pomiędzy ziemią a kobiecością, tak typową dla kultury południowoafrykańskiej, Mary Douglas jest równie jałowa, jak bezpłodna farma jej męża. Jej ulubioną porą roku jest zima — kiedy skuta lodem ziemia nieruchomieje i odmawia rodzenia. Mary, typowy wytwór purytanizmu, do późnego wieku odsuwa od siebie związki z mężczyznami. Kiedy w końcu decyduje się na współżycie ze swoim nowo poślubionym mężem, po fakcie odczuwa jedynie ulgę. („Spodziewając się przerażenia i wstrętu, z ulgą przyjęła fakt, że nie czuje nic”); Lessing 2008: 63). Ponieważ relacje z mężczyznami dla Mary wiązały się nieuchronnie z krzywdą i uzależnieniem, bohaterka uciekała w infantylne zachowania, które miały chronić ją przed podjęciem ról seksualnych i macierzyńskich — jako dorosła już kobieta przez długi czas ubierała się w dziewczęce sukienki i przewiązywała włosy wstążką jak nastolatka. Lęk leży u podstaw każdej jej relacji z mężczyzną, dlatego też na męża wybiera najsłabszego, a więc najmniej niebezpiecznego konkurenta. Jednocześnie, patriarchalna kultura, w jakiej została wychowana, każe jej pragnąć mężczyzny silniejszego od niej.

Miała ogromną potrzebę, by myśleć o poślubionym „dopóki śmierć nas nie rozłączy” Dicku jako o człowieku w pełni wartościowym, umiejącym własną pracą dojść do czegoś. [...] Gdyby naturalnym biegiem rzeczy przejął dowodzenie w ich związku i radził sobie w tej roli, kochałaby go, a tak nienawidziła siebie za to, że związała się z nieudacznikiem. (Lessing 2008: 147–148)

To sprawia, że w powieści *Trawa śpiwna* pojawia się dwoistość na wzór tej z psychoanalitycznej interpretacji *Czerwonego Kapturka* pióra Bruna Bettelheima, w której postać mężczyzny poddana zostaje symbolicznemu i semantycznemu rozwarstwieniu. Ten psychoanalityczny

³ Warto porównać ten trop interpretacyjny ze studium manipulacji mitem, jakiego na przykładzie socrealizmu dokonuje prof. M. Głowiński w swojej publikacji *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*.

akcent narracyjny nie jest bez znaczenia w sytuacji, gdy jedynym sposobem uwolnienia antropologicznego sensu mitu oraz obrony indywidualnej tożsamości jednostki spod nawarstwień tradycji *plaas* jest wspomniana wcześniej ironia. Pojawia się ona wtedy, gdy bezsilność wobec pułapki *plaas* oraz prób nadawania sensu prywatnej egzystencji wykracza poza starania narracyjne, by opisywanemu światu nadać wymiary spójnej ideologicznie całości. W powieści Lessing ambiwalencja uczuć Mary sprawia, że męskość reprezentowana jest figuratywnie przez dwie postaci. Osoba męża, który w kulturze patriarcalnej sprawuje symboliczną władzę, tutaj jest słaba i bezradna; silna i władcza jest natomiast postać czarnego służącego Mosesa, który jednak pozostaje podległy Mary i dlatego nie stanowi dla niej zagrożenia. Obie te postaci wzajemnie się kompensują — kiedy Dick, rozłożony chorobą, słabnie, Moses przybiera na znaczeniu. Powiązanie siecią zależności białej kobiety — Mary, z jednej strony ze swoim białym mężem, z drugiej zaś z czarnym pracownikiem, to idealne odtworzenie struktury Szekspirowskiej *Burzy* (Miranda pozostaje na bezludnej wyspie z dwiema modelowymi postaciami kolonizacji — Prospero — swoim europejskim ojcem oraz rdzennym mieszkańcem wyspy).

Quasi-erotyczna poufalość, jaka się między nimi nawiązuje, okazuje się czynnikiem, który zaburza ład lokalnej społeczności w stopniu znacznie większym nawet niż niski status majątkowy Turnerów („Nie dopuścisz, aby twoi biali bracia upadli poniżej pewnego poziomu, ponieważ wtedy byle czarnuch będzie się uważał za równego tobie”; Lessing 2008: 207), ponieważ godzi w hierarchiczny system rasowy Afryki Południowej. Według teorii wprost przytoczonej przez D. Lessing, cały mechanizm rasizmu rozbija się właśnie o postać białej kobiety — najbardziej pożądanego dobra kolonialnej Afryki.

Z drugiej jednak strony wystarczająco dużo naczytał się książek z zakresu psychologii, by rozumieć seksualny aspekt segregacji rasowej, ten, u którego podstaw leży zazdrość białego człowieka o nadzwyczajną potencję tubylca, i był zdumiony, że istota tak pilnie strzeżona, biała kobieta, bez trudu omija tę barierę. (Lessing 2008: 215–216)

Zaburzenie tego ustalonego ładu seksualnego godzi w podstawy całego hierarchicznego systemu rasowego, zagrażając, i tak kruchemu, łaadowi afrykanerskiej społeczności. Jej istnienie w tradycyjnym kształcie całkowicie zależy od utrzymania w ryzach tradycyjnych relacji na polu interpretacyjnego trójkąta „rasa, klasa, pleć”. Tutaj zawsze Brytyjczyk góruje nad Afrykanerem, a Afrykaner nad rdzennym Afrykaninem („Białą biedotą« mogli być Afrykanerzy, ale nie Brytyjczycy”; Lessing 2008: 11), a wszyscy oni, fizycznie lub kulturowo, górują nad białą kobietą, która tu jawi się jako najżałośniejsza istota Afryki Południowej. Nic dziwnego, że to właśnie ona, pod postacią Mary Douglas, zostaje obarczona całkowitą winą za ugodzenie w chwiejne fundamenty ładu społecznego. W tym kontekście zbrodnia, jakiej pada ofiarą z rąk Mosesa, może być postrzegana jako typowy akt złożenia kozła ofiarnego. Społeczność legitymizuje ten występek, kwitując tragedię lapidarnym komentarzem „nieprzyjemna sprawa”. Ład społeczny zostaje przywrócony, zaburzenie systemu usunięte, dzięki czemu Murzyn, wtrącony za kratki, znów zajmuje należne mu miejsce, na samym dole hierarchii.

Kryzys „białości”

Powieścią, która skompromitowała ideały białych osadników w Afryce, a tym samym „ostatecznie pochowała ducha tradycyjnej południowoafrykańskiej sielanki” (Coetzee 2009: 116) jest *Zachować swój świat* N. Gordimer. Bohater powieści, Mehring, który wcześniej wiódł luk-

susowe życie w Johannesburgu, kupuje poleć ziemi na południowoafrykańskiej wsi. Głęboko zakorzeniony instynkt pcha go do realizacji tradycyjnej powinności afrykanerskiego farmera („Dębów nie sadi się dla siebie, lecz dla tych, którzy przyjdą po nas”; Gordimer 1982: 177), szybko jednak okazuje się, że wyznawane przez niego wartości to jedynie odległe echo tradycji farmerskiej. Bohater nie ma żadnych wiejskich korzeni, a jego marzenie o rolnictwie mają fundament ściśle ekonomiczny. Ideologia posiadania została przedstawiona w *Zachować swój świat* jako „siła napędowa” nie tylko Mehringa, ale całej, zepsutej pieniędzmi, białej społeczności Afryki Południowej. Kluczem do takiego rozumienia powieści jest choćby fragment *The religious system of Amazulu*.

Ujrzeliśmy, że w gruncie rzeczy my, czarni, przyszlśmy na świat bez jednej choćby rzeczy. Przyszlśmy nadzy. Zostawiliśmy wszystko za sobą, bo wyszlśmy pierwsi. Jeśli zaś chodzi o białych... zrozumieliśmy, że wyszlśmy w zbytnim pośpiechu, oni zaś poczekali na wszystkie rzeczy, żeby przypadkiem niczego nie zostawić. (Gordimer 1982: 261)

Mehring jako potentat finansowy może nabyć tyle afrykańskiej ziemi, ile chce, nie ma jednak do niej żadnych realnych praw. Bohater posiada ziemię wyłącznie na papierze i ten fakt Gordimer wykorzystuje jako ogólną metaforę bytności białych w Afryce Południowej. „Nazwa na mapie. »Południowo-Zachodnia Afryka. Terytorium Mandatowe« — mówi Mehringowi Antonina — Nikt nie staje się »właścicielem« jakiegoś kraju przez podpisanie świstka papieru. Tak jak ty to zrobiłeś, nabywając sobie farmę” (1982: 118). Wszystko to sprawia, że Mehring, choć według prawideł europejskich posiada wszystkie oznaki statusu społecznego, w rzeczywistości południowoafrykańskiej nie jest szanowany. Nie ma żadnej realnej władzy nad farmą, władzy rozumianej zarówno jako wyższość nad tubylcami, jak i umiejętność gospodarowania ziemią. Choć jako bogaty Brytyjczyk czuje się lepszy od prostych burskich wieśniaków, zmuszony jest się do nich dostosować.⁴ Nie ma też rodziny — jest rozwiedziony, a z synem z pierwszego małżeństwa nie łączą go zbyt zażyłe stosunki. Terry jest młodym liberałem — brzydzi się działalnością białych w Afryce Południowej i z młodzieńczym zacieźtrzewieniem krytykuje instytucje państwowe. W dodatku jest homoseksualistą, co ostatecznie zaprzepaszcza szanse Mehringa na realizację burskiego marzenia o zakorzenieniu swojego rodu w ziemi. Jasno daje mu to do zrozumienia Antonina: „O, Mehring — zabrzmiiał jej śmiech — urodziłeś się o sto lat za późno na taki koniec. Tych czterystu akrów nie przekażesz swoim dzieciom ani dzieciom swoich dzieci” (Gordimer 1982: 216).

Ideologia Mehringa ukazana została jako przebrzmiała, a sam bohater jako ostatni przedstawiciel dogasającej kultury, która nieuchronnie zmierza do własnego upadku. Jego przypadek nie jest jednak odosobniony, stanowi raczej metaforę uwiadu, jakiego doświadcza cała biała kultura Afryki Południowej. „Jak długo możemy umywać od wszystkiego ręce, udając że to nas nie dotyczy? Kiedy arystokratom dobrano się do skóry, czy powiedzieli sobie: »Skończył się nasz czas«? Czy Żydzi w Niemczech myśleli: »Teraz na nas kolej?«” (Gordimer 1982: 51) Upadek białych jest tu oczywiście ukazany jako konsekwencja zbrodni białego człowieka w Afryce Południowej. W *Zachować swój świat* symbolem jego grzechów staje się niezidentyfikowane ciało czarnego, znalezione pewnego dnia na farmie Mehringa. Martwy człowiek, pozbawiony twarzy i tożsamości, reprezentuje całą tubylczą ludność doświadcządzającą europejskiej supremacji. Ciało nie otrzymuje właściwego pogrzebu — leży

⁴ „Okoliczni farmerzy byli profesjonalistami. »Nie jestem dumny, pójde tu i tam, przysięde na tej lub tamtej wierzandzie, żeby w razie potrzeby nabrać ich burskiego rozumu«” (Gordimer 1982: 24).

na lonie natury, dokładnie w miejscu, gdzie zostało znalezione, tak długo, aż zaczyna ulegać rozkładowi. Zostaje potraktowane jak zwłoki odkryte na miejscu zbrodni, ale nie odbywa się żadne dochodzenie — dla wszystkich jest oczywiste, że człowiek zginął w bandyckich porachunkach, tak częstych w biednych wioskach zamieszkiwanych przez czarnoskórych.

Choć Mehring szybko umywa ręce, pozostawiając sprawę nieefektywnej policji, ten temat powraca do niego w postaci podszytej lękiem obsesji. Spacerując po swojej ziemi, coraz częściej krąży myślami wokół niepochowanego ciała: „Leży nieopodal tu martwy człowiek, ale on przecież nie mówił tym samym językiem” (Gordimer 1982: 130). Niekiedy jego wizje nabierają symbolicznego wymiaru zemsty za obojętność — kiedy podczas sadzenia drzew bohater zapada się w błoto, czuje, że to nieznany Murzyn wymierza mu karę: „Musi wyciągnąć nogę z błota i to wszystko. Przez wierzch buta i przez podeszwę nabrało się wody. Czuje, jakby jakaś zimna, gruba ręka trzymała go, zaciskając się wokół kostki. Miękką, zimną, ciemną ręką” (Gordimer 1982: 225). W myślach Mehringa coraz częściej pojawia się też powracający motyw kopania w ziemi — wzmianki o hipopotamach roniących plody do wyschłej rzeki czy sceny zakopywania odchodów warstwą ziemi („Jak każda zdrowa istota, nie stara jeszcze, załatwia się w słodkiej, mokrej lucernie. [...] Wykopuje nogą trochę ziemi i lucerny i zagrzebuje dowód swojej bytności”); Gordimer 1982: 260).

Niepokój, który wciąż towarzyszy protagoniście, odczytywać można jako skutek jego głęboko zakorzenionej winy. Jako spadkobierca kultury kolonialnej i reprezentant burskich wartości Mehring jest symbolicznie odpowiedzialny za grzechy białego człowieka w Afryce Południowej. Incydent ze zwłokami Murzyna budzi w nim lęk także z innego powodu — on sam boi się, że nie otrzyma właściwego pogrzebu. Ta groźba powraca w wybrzmiewających kilkakrotnie słowach Antoniny: „Nikt nie będzie wiedział, gdzie zostałeś pogrzebany”. Jak zauważa bohaterka, Mehring ma powody, by uważać, że afrykańska ziemia nie przyjmie go do siebie. Leżące swobodnie wśród zarośli ciało Murzyna zdaje się mówić, że niepotrzebny jest mu „konwencjonalny” pochówek, ponieważ martwy Afrykanin powraca do swojej ziemi jako jej prawowity właściciel. Inaczej Mehring, choć formalnie właściciel ziemski, obawia się, że po śmierci nie uda mu się zaznać spokoju.

Bezimiennie ciało wydaje się wręcz ostrzeżeniem ze strony południowoafrykańskiej przyrody. Zwłoki, zbyt płytko pochowane, podczas powodzi zostają wymyte spod powierzchni jak bolesne wspomnienie. Ciało nie pozwala o sobie zapomnieć, sprowadzając na Mehringa kryzys wiary w konserwatywne wartości. Kara, jakiej doświadcza bohater, ma jednak także wymiar realny. Jakby w odwecie za jego obojętność, afrykańska przyroda sprowadza na niego prawdziwe egipskie plagi — najpierw suszę, która tak okrutnie obeszła się z hipopotamicami, następnie wyniszczający ziemię pożar, później zaś ulewę, która wydobywa na wierzch martwe ciało Murzyna. Ostatnim ostrzeżeniem zaś jest sytuacja, kiedy to Mehring niemalże ginie z rąk grupy tubylców, podstępem zwabiony do lasu przez lokalną dziewczynę („Piach w ustach. Twarzą w dół”); Gordimer 1982: 238). Cztery ostrzeżenia, przywołujące na myśl cztery żywioły — powietrze, ogień, wodę i ziemię, to znak, że przyroda wzniesła bunt przeciw bezprawnemu panowaniu białego. Jego klęska staje się nieunikniona, a jej przypieczerowaniem jest uroczysty pochówek, jaki czarna społeczność farmy organizuje dla znalezionego na *plaas* ciała. Choć nigdy nie poznaliśmy tożsamości ofiary, po śmierci jej bezimienność stała się symbolem idealnego zespolenia z południowoafrykańską ziemią; bliskich zastąpiła mu podobna do rodziny czarna wspólnota, a to, co za życia było realnym poddaństwem wobec białych, zastąpiło symboliczne przejęcie władzy nad tutejszą naturą — domeną, do której biały człowiek nigdy nie zyskał wstępu.

Ten, którego farma przyjęła, nie miał już żadnego imienia. Nie miał rodziny, ale ich kobiety poplakały nad nim trochę. Nie było tu jego dziecka, ale ich dzieci zostaną tu, by żyć po nim. Złożyli go na spoczynek. Wreszcie. Wrócił tu. Objął we władanie tę ziemię. Ich ziemię. Był jednym z nich. (Gordimer 1982: 328)

Podsumowanie

Sielankowy gatunek *plaasroman* ukształtowany pod wpływem nacjonalizmu burskiego, skupił w sobie wyznawane przez pierwszych osadników europejskich na tych terenach ideały kolonialne — rasizm i patriarchalizm. Przez subwersywne wykorzystanie schematów tego gatunku, a zwłaszcza podstawowego motywu — powrotu bohatera z miasta na rodzinną wieś, autorzy tacy, jak J. M. Coetzee, N. Gordimer czy D. Lessing wieszczą kryzys całej białej południowoafrykańskiej społeczności. Bohaterowie ich powieści nie mają nic wspólnego z wzorcowym sielankowym protagonistą — są zagubieni, naznaczeni wstydem i niezdolni do czynu, jak Mehring z powieści *Zachować swój świat* czy David Lurie z *Hańby*. Dawne ideały farmerskie Burów wyraźnie zanikają, pozostając tu jedynie w szczątkowej (Mehring) bądź aberracyjnej (Lucy Lurie z *Hańby*) formie. Z kolei wszelkie projekty dawnych potentatów ziemskich na tutejszej zimnej, południowoafrykańskiej ziemi spełzną na niczym (Dick Turner z *Trawa śpiewa*), pozostawiając swoich protagonistów zdanych na siebie w przysłowiowym sercu kraju, który — jak bezustannie przypominają postkolonialni pisarze z Południowej Afryki — nigdy nie był i nie będzie ich krajem.

Bibliografia

- An introduction to contemporary fiction: international writing in English since 1970* (1999), ed. R. Mengham, Routledge, Nowy York.
- Balicki J. (1980), *Historia Burów: geneza państwa apartheidu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Bauman Z. (2000), *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Bettelheim B. (2010), *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Bhabha H. (2010), *Miejsca kultury*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Coetzee J. M. (2009), *Białe piśarstwo. O literackiej kulturze Afryki Południowej*, Wydawnictwo Znak, Warszawa.
- (2004), *Hańba*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- (2010), *Życie i czasy Michaela K.*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Coetzee, getting prize, denounces apartheid*, www.nytimes.com.
- Eckstein B. (1990), *The language of fiction in a world of pain: reading politics as paradox*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

- Eliot T. S. (1946), *Jałowa ziemia*, „Twórczość” 10.
- Fanon F. (1986), *Black Skin, White Masks*, Pluto Press, Londyn.
- Farwell B. (2001), *The Encyclopedia of Nineteenth-Century Land Warfare: An Illustrated World View*, W. W. Norton & Company, Nowy York.
- Głowiński M. (1992), *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*, OPEN, Warszawa.
- Gordimer N. (1970), *The Interpreters. Some Themes and Directions in African Literature*, „The Kenyon Review”, 1 (32).
- (1982), *Zachować swój świat*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Grindberg D. (1980), *Geneza apartheidu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis* (2007), ed. S. N. Hesse-Biber, Sage Publications, Thousand Oaks.
- Historia Afryki do początku XIX wieku* (1996), red. M. Tymowski, Ossolineum, Wrocław.
- Jeziorska-Haladyj J. (2004), *Dziedzictwo Kafki. John Maxwell Coetzee* [online] <http://franzkafka.ovh.org/prace/coetzee.htm>
- Koch J. (2008), *Wenus hotentocka i inne rozprawy o literaturze południowoafrykańskiej*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa.
- Kopaliński W. (2001), *Słownik symboli*, Rytm, Warszawa.
- Kucala B. (2003), *J.M. Coetzee i alegorie historii*, „Dekada Literacka” 9–10 (201–202).
- Lessing D. (2008), *Trama śpienia*, Świat Książki, Warszawa.
- Mannoni O. (1990), *Prospero and Caliban. Psychology of Colonization*, University of Michigan Press, Michigan.
- Milkowski T. (2010), *Ukaszanie kafkowskie*, „Przegląd”, nr 42.
- Paterson S. (2004), *The Last Trek. A Study of the Boer People and the African Nation*, Routledge, Londyn.
- Pfeil F. (21 June 1986), *Sexual healing* [dostęp online] www.thenation.com.
- Ransford O. (1974), *The Great Trek*, Cardinal, Hallatrow.
- Rasmussen R. K. (1978), *Migrant Kingdom: Mzilikazi's Ndebele in South Africa*, Rex Collins, Londyn.
- Retamar R. F. (1985), *Caliban and Other Essays*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Said E. (2009), *Kultura i imperializm*, Wydawnictwo UJ Kraków.
- (2005), *Orientalizm*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Scarnecchia T. (2008), *The urban roots of democracy and political violence in Zimbabwe: Harare and Highfield, 1940-1964*, Rochester U.P., Rochester.
- Sheer V. (1982), *Etienne Leroux's Sewe dae by die Silbersteins: a Reexamination in the Light of its Historical Context*, „Journal of Southern African Studies”, 2 (8).
- Spivak G. (1985), *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, „Critical Inquiry”.
- Vanouse D. (2003), *J. M. Coetzee's Youth: Anxiety in England* [online] www.clas.ufl.edu, [dostęp 25.05.2012 r.].

- Visel R. (1988), *Othering the Self: Nadine Gordimer's Colonial Heroines*, „Ariel” 4 (19).
- (2008), *Then Spoke the Thunder: The Grass is Singing as a Zimbabwean Novel*, „The Journal of Commonwealth Literature”, 2 (43).
- Watson R. N., Dickey S. (2005), *Wherefore Art Thou Tereu?: Juliet and the Legacy of Rape*, „Renaissance Quarterly” 58.
- Winniczuk L. (1986), *Słownik kultury antycznej*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Zins H. (2003), *Historia Zimbabwe*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa.
-

Streszczenie

Artykuł omawia genologiczne aspekty południowoafrykańskiej powieści farmerskiej (*plaasroman*), ze wskazaniem na aktualne odczytania tego gatunku w nurcie współczesnej prozy postkolonialnej. Tradycyjna *plaasroman* realizowała wartości typowe dla nacjonalizmu, rasizmu i patriarchalizmu, które z jednej strony ukonstytuowały poczucie przynależności narodowej Burów, z drugiej zaś legły u podstaw usankcjonowanego później systemu segregacji rasowej. Z tego powodu podstawowy schemat fabularny *plaasroman* stał się obiektem ironicznych reinterpretacji pisarzy kontestujących system kolonialny, jak ma to miejsce w omówionych w pracy powieściach: *Życie i czasy Michaela* K. J. M. Coetzeego, *Trawa śpienna* Doris Lessing oraz *Zachować swój świat* Nadine Gordimer.

powieść farmerska, *plaasroman*, literatura południowoafrykańska, postkolonializm,
J. M. Coetzee, Nadine Gordimer, Doris Lessing



BLOSSOM NGUM FONDO
The University of Maroua*

Cosmopolitanism and its Discontents: Postcolonialism and the Immigrant Experience in Andrea Levy's *Small Island*

Abstract

Andrea Levy's *Small Island* captures the immigrant's experience in cosmopolitan London. In this novel, she showcases the fact that contrary to its claims to be accommodating to this diversity, the values upheld make no room for difference as they are strictly Eurocentric. The characters who through their colonial experience and education have been misled to believe that they are part of the British Empire are presented here faced with the shock of discovery that once in England, they are ascribed the second class position. This paper intends to interrogate the claim to cosmopolitanism. This is done through an engagement with postcolonial critique which conceptualizes the power relations between the colonizers and the colonized. The main argument of this discussion is that although the London of Andrea Levy's *Small Island* accommodates individuals from a variety of racial, national, cultural and ethnic backgrounds, they are never given the chance to experience any form of social integration.

* Higher Teachers' Training College, The University of Maroua
P.O. Box 46 Maroua, Cameroon
e-mail: foreverblossom@gmail.com

Introduction

The phenomenon of migration has created some of the most diversified societies in the world. Many of the former imperial powers by virtue of their economic boom and socio-political stability have seen thousands of immigrants from their former colonies flock into their boundaries. These are especially from countries with weaker economies, since the tendency is for people to seek for greener pastures. England is one country which has received a variety of migrants and these especially from its former colonies. The width, breadth and diversity of the British Empire mirror the number and variety of the immigrant population within its borders. Migration to Britain became particularly vibrant in the post-1945 period and has largely contributed to Britain becoming one of the most cosmopolitan nations in the world.

The fact that this migration was mostly from Britain's erstwhile colonies implies that it is in a sense, a continuation of the colonial narrative. Graham Huggan in *Post-coloniality* holds that "the mass relocation, either voluntary or forced of people from their own homelands to new regions — probably still the most common understanding of the increasingly multivalent term 'diaspora' — has been a central feature in the historical processes of colonization" (2010: 66). He goes ahead to cite the three major movements that make up these processes of colonization and it is the third that is of interest to this paper:

Finally and more recently, there are those (both white and non-white) diasporas of *casualization* which, loosely bracketed under the Jamaican poet Louise Bennett's sarcastic term 'reverse colonization' are formed by groups of people who have moved, usually by choice but often under duress, from economically exploited and/or marginalized regions to metropolitan centres either in direct response to labour demands or, more generally in search of a better life. (Huggan 2010: 66)

The migrants this study is interested in are those who have moved to England from its former West Indian colonies with high hopes of a better life in the fictional world of Andrea Levy's *Small Island*. This movement is considered part of the colonial process because these migrants from the British colonies have chosen England as destination as a direct consequence of the colonial encounter. The varieties of individuals who migrate to England have therefore given it the face of a cosmopolitan nation.

The purpose of this paper is to question the notion of cosmopolitanism through a re-reading of Levy's *Small Island*. The main argument is that cosmopolitanism is a myth because while the immigrants are granted entry into England, this is as far as it goes. Thereafter they are refused social integration and exist on the fringes of the society. Thus the so-called cosmopolitan society of *Small Island* fails to uphold the ideals of justice, good neighbourliness and fellow-feeling. On the contrary, what is evident is an assemblage of people radically divided by origin, ethnicity and culture; one characterized by blatant discrimination and inequality.

Through Levy's engagement with the question of belonging in the diaspora, her novel falls within the subgenre of Cosmopolitan fiction. She investigates the principles and politics of intricate and manifold belonging. Katherine Stanton in her book *Cosmopolitan Fictions* has defined cosmopolitan fictions as works that signal "their interest in states of feeling, modes of belonging, and practices of citizenship in an increasingly pluralized cosmos" (2013: 2). Given that these are the main preoccupations of Levy's *Small Island*, my consideration of it as a cosmopolitan fiction is justified. Going further in her analysis of the notion, Stanton has added that "meant as an interpretive lens as well as a descriptive term, 'cosmopolitan fiction' can help us glean new insights into literary and cultural works [...] that best thematize migration, exile, and the diaspora" (2013: 2). All of these fully describe Levy's novel. Besides, the language use in the text is peculiar. This is especially as one observes the switch between British English and Caribbean Creole. This renders the notion of national borders fluid and opens up one of the settings — London — to a multiplicity of cultural identities.

Conceptual Definitions

Before pursuing the discussion, it seems only appropriate to provide a definition of the key terms which are 'cosmopolitanism' and 'postcolonialism'. It serves as a basis upon which the arguments of the paper are built. Cosmopolitanism springs from the root 'cosmos' which refers to the whole universe. This is suggestive of a broad variety of cultural and national influences. A cosmopolitan atmosphere refers to "a place where people from many different countries live" (*Macmillan English Dictionary*). Besides this literal meaning, cosmopolitanism goes beyond the idea of different people living together to connote a harmonious way of living characterized by hospitality. This is well expressed by Robert Spencer (2011) who holds that "cosmopolitanism is variously used to designate the Kantian ideal of hospitality and perpetual peace (Bohman and Lutz 1997); a democratic society that transcends the nation state (Archibugi and Held 1995; Falk 1995); an extended definition of citizenship (Smith 2001)" (1/2). The OED defines cosmopolitanism as "a sense of belonging to all parts of the world" while for his part, Walter Mignolo holds that "cosmopolitanism is a set of projects towards conviviality" (qtd in Spencer 2011: 4). Spencer therefore concludes that:

Cosmopolitanism is both a disposition — one characterized by self-awareness, by penetrating sensitivity to the world beyond one's immediate milieu, and by an enlarged sense of moral and political responsibility to individuals and groups outside one's local or national community [...]. (Spencer 2011: 41)

So, cosmopolitanism does not only involve a form of transcultural literacy but more especially tolerance of difference. It presupposes a society based on the recognition and acceptance of difference. It is one wherein individuals can feel at home even though away from

home. Ulf Hannerz (2010) has intimated that “cosmopolitanism is based on an orientation, a willingness to engage with the other [...] an intellectual and aesthetic openness toward divergent cultural experiences”, adding that “this could be described as a kind of xenophilia, or penchant for diversity” (qtd in Vertovec 2010: 75). This idea is further pursued by Craig Calhoun who defines cosmopolitanism as “focusing on the world as a whole rather than on a particular locality or group within it. It means being at home with diversity” (2008: 428).

The above definitions underline a common factor which is the fact that cosmopolitanism does not simply denote the ‘physical’ presence of different peoples, cultures, beliefs in a given space but must include certain norms governing the harmonious coexistence of these differences, and promoting a kind of unity in diversity. In line with this, Gustavo Lins Ribeiro states that:

Cosmopolitanism presupposes a positive attitude towards difference, a desire to construct broad allegiances and peaceful global communities of citizens who should be able to communicate across cultural and social boundaries forming a Universalist solidarity. (Ribeiro 2001: 19)

Therefore, when this study sets out to deconstruct the idea of cosmopolitanism in Andrea Levy’s *Small Island*, it is in effect not arguing that the British society portrayed in the text is not divergent¹. Rather, it seeks to maintain that it is a society which does not favour this diversity, one in which the immigrant population although physically in England do not belong to the society; for as Ulrich Beck as postulated: “to belong or not to belong, that is the cosmopolitan question” (qtd in Calhoun 2008: 443).

Postcolonialism is the next concept warranting a definition in this discussion. Although it remains one of the more popular terms in contemporary academia, it is almost a truism that the more it is applied, the more difficult it becomes to define it. One area however in its definition where there is a general consensus, is the fact that the ‘post’ in the term is not a marker of temporality. Other than this, postcolonialism becomes more and more fluid as it develops a variety of meaning in the hands of each academic. The term thus refers not to an epoch but to a stance or a reaction to colonialism and its myriad excesses. Since the colonial enterprise was an exercise in oppression, the term postcolonial has become an umbrella term for the treatment of diverse forms of oppression. Rumina Sethi in *The Politics of Postcolonialism* declares that:

In an age replete with innumerable variants of ‘post-ist’ politics, postcolonialism means so many things to so many people that its full implications necessarily lie outside our grasp. Applied indiscriminately to subjects that would never normally have been perceived collectively, its original focus on colonial politics has now extended from issues of minority-ism under European rule to the hegemony of the US in turning the world global, and from the marginality of women and blacks to the exile of those of us settled outside our nations. (Sethi 2011: 1)

While the term may appear appealing in addressing other issues of discrimination and oppression outside the colonial narrative, in this study, I retain its original relationship to colonial politics. Although *Small Island* is set both in the colonies and England, I argue that the immigrant experience therein is a direct continuum of this colonial politics. This is not

¹ John McLeod has noted that by the end of the Second World War, the urban and human geography of London has been irreversibly altered as a consequence of patterns of migration from countries with a history of colonialism, so that today a number of London’s neighbourhoods are known primarily in terms of ‘overseas’ populations they have nurtured. It is estimated that 300 hundred different languages are readily spoken within the boundaries of the British capital (McLeod 2004: 4).

only because these immigrants are from the colonial outposts and are thus colonial subjects, although this is an important denominator; but most especially because the same forces are at play here in the metropole as in the colonial states. Many critics have seen the need to include the immigrant question under the rubric of postcolonialism and with good reasons. Ato Quayson in *Postcolonialism and Postmodernism* defines postcolonialism as follows:

A working definition for postcolonialism is that it involves a studied engagement with the experience of colonialism and its past and present effects, both at the local level of ex-colonial societies, as well as at the level of more general global developments thought to be the after-effects of empire. (Quayson 2005: 94)

It is in considering the immigrant experience as an effect of colonialism that my engagement with postcolonialism is justified. Ali Behdad corroborates this when he intimates that:

Geographical and cultural displacements have radically informed (post) colonial consciousness. Although people have always moved either voluntarily or by force, European colonialism entailed a massive dislocation of people in the form of the slave trade and later indentured labor [sic]. [...] More significantly, these displacing practices of colonialism have given rise to a new set of geographical and cultural movements among ex-colonies and the West since decolonization. (Behdad 2005: 396)

He goes on to specify that “Caribbean intellectuals like George Lamming and C. L. R. James viewed the new set of geographical and cultural movements between the ex-colonies and the west as the inevitable consequences of European expansion” (Behdad 2005: 398). While Rumina Sethi underlines that “in an attempt to ‘world’ postcolonialism further, Homi Bhabha emphasized border crossing by including ‘transnational histories of migrants, the colonized or political refugees’”(Sethi 2011: 2). This paper therefore engages with the stories of migrants not because it is central of itself but because firstly, these are migrants whose movements have been occasioned by the colonial encounter and secondly but more importantly even here in the metropolis, the same power politics are at work, together with the age-old colonial binary opposites like master/slave. Equally we find the long held colonialist representation and stereotyping of the colonized fully at work. Thus the immigrant experience in *Small Island* falls squarely in line with the concerns of postcolonialism. The brutal inequalities in the much acclaimed cosmopolitan Britain all point to the continuation of the colonial story. Thus John McLeod notes that:

Several postcolonial writers bear witness to the racism, violence and torment they and others experienced during the decade, and offer a bleak, sombre view of the city that demythologizes the colonial myth of London as the heart of a welcoming site of opportunity and fulfillment for those arriving from the colonies. (McLeod 2007: 27)

It is this disturbing experience of the immigrants or their postcolonial condition that serves as a basis to interrogate cosmopolitanism in *Small Island*.

Dreams of a Nurturing Mother Country

One of the hallmarks of British colonialism was the institution of a colonial system of education wherein the colonized were taught amongst other things, that England was the ba-

stion of human civilization. England in the textbooks of Empire was a warm and welcoming land of freedom. Besides, the fact of presenting England as the Mother Country created an illusion in the minds of the colonized that they were part of England. This was furthered by the notion of the British Empire which created the symbol of an entity where to be part of one region in the empire meant one could as well be part of any region. All of these coupled with England's position of prestige and power, made it the favoured destination. England became an obsession for the colonized subject. This obsession is nowhere better expressed than in the song composed by calypso singer Lord Kitchener for the docking of the *Empire Windrush*² in June 1948. The song goes thus:

London is the place for me
 London, this lovely city
 You can go to France or America
 India, Asia or Australia
 But you must come back to London city

Well believe me, I am speaking broad-mindedly
 I am glad to know my mother country
 I've been travelling to countries years ago
 But this is the place I wanted to know
 London, that's the place for me

To live in London you're really comfortable
 Because the English people are very much sociable
 They take you here and they take you there
 And they make you feel like a millionaire
 So London, that's the place for me

(qtd in Dawson 2007: 2)

It is important to reproduce the entire song here so as to get a feel of the obsession with England. It is noteworthy that Lord Kitchener was making his first trip to England when he composed this song, yet he already had ideas as to what awaited him in the mother country. What he expresses is nothing short of a conviction that he will be warmly welcomed in England and made to feel like a king. Lord Kitchener's optimism is a reflection of the general optimism of the West Indians schooled under the British colonial system. Ashley Dawson in *Mongrel Nation* thus opines that "'London is the place for Me' which Lord Kitchener composed during the voyage across the Atlantic, is the fantasy of a colonial subject who imagines himself returning to the welcoming bosom of his mother country" (2007: 2). This situation is found in *Small Island* where Hortense one of the main characters expresses her expectations of England:

[...] England became my destiny. A dining-table in a dining room set with four chairs. A starched table cloth embroidered with bows. Armchairs in the sitting room placed around a small wood fire. The house is modest- nothing fancy, no show — the kitchen small but with everything I need to prepare meals. We eat rice and peas on Sunday with chicken and corn, but in my English kitchen, roast meat with two vegetables and even fish and chips bubble on the stove. My husband fixes the window and look on my neighbours in the adjacent and opposite

² This is the first ship that transported West Indians in their numbers to England in 1948. It is worth mentioning that Andrea Levy's father was on board this ship alongside notable Trinidadian author Samuel Selvon.

dwelling. I walk to the shop where I am greeted with manners, 'Good day', politeness, 'A fine day today', and refinement, 'I trust you are well?' A red bus, a cold morning and daffodils blooming with the colours of the rainbow. (Levy 2004: 83)

Hortense (like Lord Kitchener) above builds an image of England from the storybooks of her colonial curriculum which is characterized by warmth, gaiety, politeness and refinement. The England of her textbooks is a cosmopolitan society *par excellence* where good grace, fellow-feeling and good neighbourliness are the norms. Hortense's illusion has been created by her education in Jamaica which deluded her into thinking of herself as a Briton by virtue of her being a subject of the British Empire. This explains why when Jamaican men were being drafted into the British army to fight against Hitler in the Second World War, her friend explains to her that they had to join in the war effort because if Hitler won, he would reinstitute slavery. The fair-skinned Hortense had concluded to herself that "No one would ever think to enchain someone such as I. All the world knows what that rousing anthem declares: 'Britons never, never, never shall be slaves'" (Levy 59). This clearly underlines her misbelief in thinking that she is Briton.

This obsession is also shared by her friend Celia who dreams of a life in England: "[...] when I am older, Hortense, I will be leaving Jamaica and I will be going to live in England". This is when her voice became high-class and her nose point into the air — well, as far as her round flat nose could — and she swayed as she brought the picture to her mind's eye. "Hortense, in England I will have a big house with a bell at the front door and I will ring the bell'. [...]. 'I will ring the bell in this house when I am in England. That is what will happen to me when I am older'" (Levy 9) So both Celia and Hortense are certain that they will have to migrate to England. In their colonialist educated imagination, England is their Mother Country and holds the ultimate key to their future. Prominent British/Indian writer Salman Rushdie has underscored this point in *Imaginary Homelands* where he states that "In common with many Bombay-raised middle-class children of my generation, I grew up with an intimate knowledge of, and even sense of friendship with a certain kind of England: a dream England..." (Rushdie 2006: 433). It is with this 'dream England' drawn from textbooks that these colonials are familiar and to which they are lured.

This explains the overwhelming pride in families whose sons were called upon to serve with the English army during the war. When Michael Roberts, Hortense's cousin, does this, his mother explains with pride: 'he has gone to England with the purpose of joining the Royal Air Force [...]. They need men like my son. Men of courage and good breeding. There is to be a war over there. The Mother country is calling men like my son to be heroes whose families will be proud of them' (Levy 49). That a mother would be ready to even lose her son to a war that does not directly concern Jamaica, bespeaks this obsession. It emphasizes the level at which England has been placed by her colonies, but most especially points to the fact that these Jamaicans indeed see themselves as an integral part of the British Empire. Thus when a British seeks to know why Gilbert would choose to leave the warmth of his country for England, Gilbert's surprising answer is "to fight for my country, sir". (Levy 115). Much later he has difficulties explaining his nationality to some Americans because of this strong need to show that he is part of the British Empire. The following discussion ensues between them:

“You’re British” you say?
 “British, yes” I answered.
 “But not English?”
 “No, I am from Jamaica but England is my Mother Country”.

(Levy 131)

This is sufficiently illuminating as it fully expresses the Jamaican strongly held belief in their belonging to the Mother Country. This also brings out the question of multiple belongings which is a defining feature of cosmopolitan fiction. The relationship these Jamaicans imagine between themselves and England is well conveyed by Gilbert when he explains thus:

Let me ask you to imagine this. Living far from you is a beloved relation whom you have never met. Yet this relation is so dear a kin she is known as mother. Your own mummy talks of Mother all the time. ‘oh, mother is a beautiful woman — refined, mannerly and cultured’. Your daddy tells you, ‘Mother thinks of you as her children. Like the Lord above, she takes care of you from afar’. There are many valorous stories told of her, which enthrall grown men as well as children. Her photographs are cherished, pinned in your own family album to be admired over and over. Your finest, your best, everything you have that is worthy is sent to Mother as a gifts. And on her birthday you sing-song and party.

Then one day you hear mother calling — she is troubled, she need your help. Your mummy, your daddy say go. Leave home, leave familiar, leave love. Travel seas with waves that swell about you as substantial as concrete buildings. Shiver, tire, hunger — for no sacrifice is too much to see you at Mother’s needy side. (Levy 116)

This from the Jamaican perspective is in essence the relationship between Jamaica and England. The Jamaicans are totally convinced of their belonging to the British Empire thus they can only expect to be welcomed and embraced by the arms of the Mother Country. This coupled with Britain’s economic prosperity pushes them to migrate there. It is therefore against this backdrop that it is said of Gilbert that:

Returning to England was more than an ambition for Gilbert Joseph. It was a mission, a calling, and even a duty. This man was so restless he could not stay still. Always in motion he was agitated, impatient — like a petulant boy waiting his turn at cricket. He told me opportunity ripened in England as abundant as fruit on Jamaican trees and he was going to be the man to pluck it. (Levy 81)

It is armed with this belief — this conviction that Gilbert, like thousands of Caribbeans and eventually Hortense migrate to the Mother Country of which they consider themselves to be part. Given the fact that these Caribbeans joined the war to fight for Britain, and considering England’s claim to cosmopolitanism, it remains to judge how cosmopolitan it is in the postcolonial context. Are the norms of cosmopolitanism upheld when it comes to its former colonies? Seeking an answer to this preoccupation will constitute the next part of my paper.

Orphans in the Mother Country or A Failed Cosmopolitanism

Like mentioned in the foregone discussion, the Jamaicans migrate to England with the logic of their colonial education which prepared them for a warm reception. Theirs is an illusion of a mother taking her children into the warmth of her embrace; it is the belief in a cosmo-

politan state which is accommodating to a variety of peoples, ethnicities, nationalities and religions. However *Small Island* discredits this claim by underscoring the limits of Britain's cosmopolitanism.

Reading through the text, what we come across is rather a replay of the colonial relationship whereby the colonizers still hold negative views of the colonized, where these colonized once in England are not integrated into the society. Levy questions England's claim to cosmopolitanism very early in the novel during the British Empire Exhibition. Queenie after attending this exhibition states "I thought I'd been to Africa", adding that "I went to Africa when it came to Wembley" (Levy 1). The idea of Africa coming to England lays the stage for the presentation of migrants from the ex-colonies to England. Queenie thinks she went to Africa because she visited the African section of the exhibition. This exhibition therefore serves as a preview to the mass migration from the colonies. The attitude of the British towards the Africans is a projection of what kind of reception awaits the immigrants. Africa is presented as 'the jungle' (Levy 4). While Graham comments of the Africans that "they're not civilized. They only understand drums" (Levy 5). This attitude towards the African clearly shows an intolerance or better still a lack of understanding of difference which will characterize the relationship between the British and the immigrants.

The immigrants quickly come to realize what rift exists between their dreams of a nurturing Mother Country and the reality of how xenophobic England truly is. We witness this sharp contrast when Gilbert arrives England bubbling with hope:

But still breezy from the sailing on the *Windrush* these were the first weeks for we Jamaicans. And every one of us was fat as a Bible with the faith that we would get a nice place to live in England — a bath, a kitchen, a little patch of garden. These two damp cramped rooms that the friend of Winston's brother had let us use were temporary. One night, maybe two. More private than the shelter. Better than the hostel. Two months I was there! Two months, and this intimate hospitality had begun to violate my hope. (Levy 177)

The rejection he gets from landlords is proof that by virtue of his skin colour and origin, he is most unwelcome in England. Far from his dream of getting a cozy place to live in, he hardly even gets a place at all. He adds "so how many gates I swing open? How many houses I knock on? Let me count the doors that opened slow and shut quick without even me breath managing to get inside". (Levy 177) This sets him wondering if the scenario would have been different had he still been in his RAF uniform. The landlords bring up a litany of excuses why they could not take him in: other lodgers wouldn't like it if a coloured is taken in, husband, wife, women in the house, neighbours and even children, he is told, would be outraged if a coloured man came among them. This is indicative of the failure of Britain's cosmopolitanism. By rejecting Gilbert based on his colour, it means, there is a limit to the acceptance of diversity that makes up a cosmopolitan society.

When Hortense arrives England, she is outraged and devastated by the kind of accommodation she has to live in with Gilbert. Her dreams of an English mansion start falling to pieces instantly. She bemoans over and over "Just this? I had to sit on the bed. My legs gave way. There was no bounce in me as I fell. Just this? This is where you are living? Just this?" (Levy: 17). Hortense the newcomer cannot comprehend why Gilbert would 'choose' to live in such a condition in the England of her dreams. By focusing here on the newest immigrant, Levy forcefully brings to light the notion of illusion versus reality. This draws the line between

en what the immigrants expected at departure and what they encounter at arrival, underlining the idea of a failed cosmopolitanism. Hortense goes further to probe: “is this the way the English live? How many times she ask me that question? I lose count. ‘This is the way the English live?’ That question became a mournful lament, sighed on each and every thing she see [sic]. ‘Is this the way the English live?’” (Levy 18) What she does not yet realize is that to be in England — to be granted entry into England does not imply acceptance or belonging; it is in this that lies the failure of cosmopolitanism. Cosmopolitan thinking accepts people from different backgrounds, and this is what is absent in the England of *Small Island*. Thus the cosmopolitanism in the text fails because England is a radically racist society. Thus it fails to accept, accommodate or integrate individuals like Gilbert, especially because they are black. This is even more disturbing for individuals like Gilbert who had put their lives on the line by fighting for Britain during the war. It only accentuates the failure of Britain’s cosmopolitanism.

When Queenie accepts Gilbert and other blacks as tenants in her house, it causes an uproar among her neighbours who find this unacceptable. Mr Todd decries the fact that due to Queenie’s action, their street was losing its respectability and tries to discourage her and eventually falls out with her. Queenie reports thus:

Gilbert moving in had put an end to all that. Darkies! I’d taken in darkies next door to him. But not just me. There were others living around the square. A few more up the road a bit. His concern, he said, was that they would turn the area into a jungle. (Levy 95)

This observation is far from what one would expect from an acclaimed cosmopolitan society. Words like ‘darkies’ and ‘jungle’ rather portray a racist, stereotyped mindset, a direct antithesis to cosmopolitanism. What we find here is the interlocking of the cosmopolitan question and postcolonialism whereby long-held representations of blacks step in to taint England’s claim to cosmopolitanism. Other neighbours equally show their wariness at Queenie’s coloured tenants. She recounts as follows:

How can you think of being a woman alone in a house with coloureds?’ Blanche said. She warned me that they had different ways from us and know nothing of manners. They washed in oil and smelt foul of it. Sent her husband to reason with me because he knew all about blacks. Morris blushed scarlet telling me of their animal desires. ‘And that’s both the men and the women, Mrs Bligh. I was to watch out; keep my door locked. ‘You’ll never understand, let alone believe, a word that any of these worthless people say to you’, he cautioned. (Levy 97)

This disparaging language and rejection comes against the likes of Gilbert who had risked their lives in fighting alongside these Britons for their country³. It is partly why Queenie takes him in as she broods “memories around here might be very short but mine wasn’t. I’d known Gilbert during the war. He was in the RAF. A boy in blue fighting for this country just like Bernard and the blushing Morris. No one else would take him in” (Levy 97). So, although the Britons could accept that coloureds fight alongside them against the enemy, once they war ended, they saw monsters that were unfit for human society. Such a situation seriously questions the whole notion of cosmopolitanism in the postcolonial context. Thus John McLeod (2004) has submitted that:

³ Dawson has noted that on board the Windrush were some passengers who had already been to Britain, helping in to defend the Motherland from the Nazi onslaught during the Second World War and many of these migrants from the Caribbean felt that they were coming to collect the reward for their faithfulness as British Subjects (Dawson 2007).

Brixton's diasporic peoples, like many other new Londoners from countries with a history of colonialism, would be subjected to a series of attitudes which frequently objectified and demonized them, often in terms of race, while questioning their rights of citizenship and tenure in one of the world's most historically cosmopolitan cities. The perpetual identification of these peoples and their families as 'strangers' rather than as citizens of London bears witness to the profoundly polycultural character of the city in the post war years and a number of reactionary responses at the levels of state and street which refused the newcomers legitimacy and rights of tenure. (Levy 2)

By refusing these immigrants legitimacy, these Londoners are in effect refusing the celebrated cosmopolitanism of their city. We can already glimpse from these attitudes that blackness constitutes the limits of cosmopolitanism in *Small Island*.

Queenie's neighbours are so distraught by her taking in black tenants that Blanche and her husband decide to move out with Blanche telling Queenie that her husband had just returned from the war and the country no longer feels like his own. She complains bitterly that their "house had been in her family for generations" but they prefer selling it and moving into a semi-detached house in Bromley than to live besides coloureds. Then Mr Todd returns to recount to her an "unfortunate incident" whereby his sister who was walking along a pavement was forced to walk into the road because two black women had not stepped aside for her to pass. He therefore emphasizes that "as they [the blacks] are guests in this country, it should be them that step off the pavement when an English person approaches" (Levy 99). Such acute inequality along racial lines interrogates the cosmopolitanism of the English society.

This stands in stark antagonism to the expectations of the immigrants. In the case of Hortense, she had imagined a society replete with warmth, hospitality, politeness and refinement, but the reality is the direct opposite. Thus McLeod observes that "the reality of London, of course, would often be very different from its expectations especially as regards walking on the streets or securing residence". (Levy 40) This explains why Queenie later advises Hortense to "step off the pavement into the road if an English person wishes to pass and there is not sufficient room on the pavement for us both" (Levy 277). Once in England, these immigrants come face-to-face with the reality of their circumstances, where they are actually outsiders within. This has prompted McLeod to conclude that "Caribbeans were within, but not a part of, London's economic and social fabric" (Levy 2).

Besides the street and residence, these immigrants have a hard time finding jobs in England. Like briefly mentioned before, the British were ready to welcome the Caribbean to help with the war effort, but once this was over, these same Caribbeans suddenly became an unwelcome nuisance to the British. Gilbert narrates his ordeal in searching for a job as follows:

See me now. I am dressed no longer in my RAF uniform of blue but still, from the left, from the right, this West Indian man is looking just as fine in his best civilian suit. In my hand I have a letter of introduction from the forces of labour exchange concerning a job as store man. I take it to the office of a potential employer. (Levy 257)

Gilbert is confident that with his background as RAF and with his letter of introduction, he will get the job. However reality shocks him when he is rather given a list of excuses and insults in lieu of a job. The first man he presents his letter to tells him women were working in the factory he was applying to work for and it would be inappropriate if in the course of his

duties, he found himself accidentally talking to a white woman. The next person tells him he cannot employ him because his partner does not like coloured people. Gilbert reports that

in five, no six places, the job I had gone for vanish with one look upon my face. Another I wait, letter in my hand, while everyone in the office go about their business as if I am not there. I can feel them watching me close as a pickpocket with his prey but cannot catch even a peeping twinkle of an eye. Until a man come in agitated “what’re you doing here?” he say to me. “We don’t want you. There’s no job for you here. I’m going to get in touch with that labour exchange, tell them not to send any more of you people. We can’t use your sort. Go on, get out”. (Levy 258)

At yet another office, Gilbert recounts how the girl there seems so horrified to see him that “I swear her hair standing straight as stiff fingers — that with no hesitation I walk right back out again” (Levy 259). When he finally gets a job as a postman driver for the post office, he is happy but it ushers him into another set of problems: co-workers unwilling to work with him, insults and even assault. This is most unseemly for a cosmopolitan society. Gustavo Lins Ribeiro has intimated that the opposing concepts of cosmopolitanism indicate “xenophobia, fixity, parochialism, restricted sovereignty and allegiance to a motherland or a nation-state” (2001: 20). These are ironically the terms that best apply to the English society of *Small Island*. However it is noteworthy that its cosmopolitanism stops at the colour line. It is particularly the blackness that the British have an aversion for; it is what seriously calls to question its avowed cosmopolitanism. The novel presents an empty and meaningless cosmopolitanism, one that exists in name only, on the surface alone. So, Gilbert considers his return to England as “glory in indignity and humiliation” (Levy 268). He goes on to cite a good number of abuses meted on fellow West Indians in England: Eugene who was arrested for helping an old white English woman who tripped and fell and accused of attacking an old lady; Curtis a devout Christian who was asked not to return to his church because his skin was too dark to worship there. All of this and more have left Louis believing that “bloodyforeigner to be all one word. For like bosom pals, he only ever heard those words spoken together” (Levy 269). This xenophobic tendency stands in stark contrast to the cosmopolitan ideal. Finally faced with the reality of their situation, Gilbert considers themselves as “pitiful West Indian dreamers” (Levy 269). With the benefit of his experience he is able to caution Hortense ““Not everything’, I tell her, ‘not everything the English do is good’” (Levy 271). He knows what awaits her as he has learnt from bitter experience not to expect any form of warmth or welcome from the Mother Country. So he thinks of her, “And Hortense. Her face was still set haughty. But how long before her chin is cast down? For Fresh from a ship, England had not yet deceived her. But soon it will” (Levy 209). And this is soon enough.

When shortly after her arrival, Queenie takes her out for shopping, they are met by some young men who shout “Golliwog, golliwog, oi sambo, darkie” at her. However, what sends home the message is the experience she has when she tries to get a teaching job in England. With the confidence of the newcomer, she believes that her “two letters of recommendation each contained words that would open up the doors of any school to me” (Levy 371), only to be told “well I’m afraid you can’t teach here” (Levy 375). “The letters don’t matter she told me. You can’t teach in this country. You’re not qualified to teach here in England”. (Levy 376) And this in Gilbert’s words is Hortense’s “sharp slap from the Mother Country’s hand”. (Levy 397) Embittered and in tears, she says “I dreamed of coming to London” (Levy 384).

Hortense, like Gilbert and the host of other immigrant West Indians come to realize that they were orphans in the Mother Country, that by virtue of their colour and ethnic origin, they could never step out from the subaltern position ascribed them. It further highlights the superficiality of Britain's cosmopolitanism, legitimating McLeod's assertion that:

One of the most prominent metanarratives subsequently created about the 1950s depicts the decade as a journey from idealism to disillusionment where [...] a mythic, illusory London is entirely destroyed by the 'different elements' which constitute the city's uninviting reality. (Levy 40)

It is this journey to disillusionment that serves as a basis for the questioning of Britain's cosmopolitanism as portrayed in *Small Island*. The several abuses which the immigrants are subjected to, the gross inequalities and lack of fellow-feeling all show the limits of this cosmopolitanism. The ultimate negation of Britain's cosmopolitanism in the text comes to light through Bernard, Queenie's husband. He returns from the war long after it ended and is horrified to find coloureds lodged in his house. When Queenie tries to bring him to reason by calling to mind that these coloureds also fought in the war, his response, is illuminating:

The recipe for a quiet life is each to their own. The war was fought so people might live amongst their own kind. Quite simple. Everyone had a place. England for the English and the West Indies for these coloured people [...]. Everyone was trying to get home after the war to be with kith and kin. Except these blasted coloured colonials. I've nothing against them in their place. But their place isn't here⁴. (Levy 389)

This is the crucial definition of what cosmopolitanism is not. Therefore, despite its claim to cosmopolitanism, England is peopled by the likes of Bernard, who could accept the coloureds during the war but once it was over they expected them to leave. It is this mindset, this rejection of the colonized based on the colour of their skin that ensures that the so-called cosmopolitanism of England fails. They are unwelcome in England after the war and this prompts Gilbert to continue with his ruminations on what they met in England when they rushed to her aid in her time of need: "she offers you no comfort after your journey. No smile. No welcome. Yet she looks down at you through lordly eyes and says 'who the bloody hell are you?'" (Levy 116). And Gilbert asks the telling question "but for me I had just one question — let me ask the Mother Country just this one simple question: how come England did not know me?" (Levy 117). The immigrants have come to fully realize that although they may have been part of the British Empire, they are not British and can never find a home there. It is in this vein that Laura Chrisman in analyzing Achebe's *Home* and *Exile* underlines that:

For Achebe, London now fulfills a neo-imperial function that is inseparable from its historical role as imperial throne. Third-world peoples who relocate to it are faced with different slaveries: ideological and economic. (Chrisman 2003: 160)

In subjecting these immigrants to 'different slaveries', England falls short of its cosmopolitan ethics. Thus Achebe holds that:

⁴ Mau et al have underlined that people with cosmopolitan attitude and values are characterized by their recognition of others because of their value and integrity as human beings, quite independently of their national affiliations. They share an open and tolerant world view that is not bound by national categories (qtd in Vertovec 2010: 5).

Oppressed multitudes from the provinces rush to the imperial seat because that is where they know all salvation comes from. But as other imperial subjects in other times and in other places have discovered; for the slave there is nothing at the centre but worse slavery. (qtd in Chrisman 2003: 161)

This is not what one expects from a cosmopolitan nation. For these immigrants, it is a case of broken dreams and dashed hopes. The exhilaration felt at the thought of moving to the mother country quickly dissipates, giving way to despair and disillusionment.

Conclusion

The apparent cosmopolitanism in *Small Island* falls to pieces under close scrutiny. This is so because the disillusionment of the postcolonial immigrants stems from the refusal to recognize them as fellow citizens of the world. Instead of the cosmopolitan values to be upheld, what we rather see is a reenactment of the colonial relationship where the colonized are pushed to the periphery of society and refused the basic rights. It is particularly glaring in the text because these colonials had assisted Britain in the war effort. If for nothing else, this could lead to their acceptance and integration into the British society as a form of appreciation for the sacrifice. Unfortunately the blackness of their skins stands as a barrier to any form of healthy interaction between them and the British. With this, no true cosmopolitanism can be built. The characters in the text express unhidden scorn and condensation towards the immigrants. Ascribed the subaltern status, these immigrants are not given the chance to evolve in the mainstream society. Rather they live out a pitiable existence from the fringes of the society and denied access to the many opportunities in the metropolis. Andrea Levy has intelligently shown how limited the cosmopolitanism of England is where it refuses the right to live to a set of people as a result of their racial, ethnic and cultural background. The postcolonial past of the immigrants is forever present with them, acting as a hindrance to their integration into the society. In reaction to Ulrich Beck's declaration "to belong or not to belong, that is the cosmopolitan question!" it can be rightly said that the cosmopolitanism presented in *Small Island* is a failure because it fails to create a sense of belonging in the West Indian immigrants. Thus the vexed questions of race, ethnicity and culture still need to be addressed before any cosmopolitanism worthy of its name can be envisaged.

Bibliography

- Behdad A. (2005), *Global Disjunctures, Diasporic Difference and the New World (Dis)order* [in:] *A Companion to Postcolonial Studies*, eds. H. Schwarz, S. Ray, Blackwell, Oxford.
- Calhoun C. (2008), *Cosmopolitanism and Nationalism*, „Nations and Nationalism”, 14 (3).
- Chrisman L. (2003), *Postcolonial Contraventions: Cultural Readings of Race, Imperialism and Transnationalism*, Manchester U.P., Manchester–New York.
- Dawson A. (2007), *Mongrel Nation: Diasporic Culture and the Making of Postcolonial Britain*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Huggan G. (2010), *Post-coloniality* [in:] *Diasporic Concepts, Intersections, Identities*, eds. K. Knott, S. McLoughlin, Zed Books, London–New York.
- Levy A. (2004), *Small Island: A Novel*, Picador, New York.
- McLeod J. (2004), *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*, Routledge, London and New York.
- Quayson A. (2006), *Postcolonialism and Postmodernism* [in:] *A Companion to Postcolonial Studies*, ed. H. Schwarz and S. Ray, Blackwell Publishing, Oxford.
- Ribeiro G. L. (2001), *What is Cosmopolitanism?* [in:] *International Encyclopedia of Social and Behavioural Sciences*, (4).
- Rushdie S. (2006), *Imaginary Homelands* [in:] *The Post-colonial Studies Reader 2nd Edition*, eds. B. Ashcroft et al, Routledge, London–New York.
- Sethi R. (2011), *The Politics of Postcolonialism: Empire, Nation and Resistance*, Pluto Press, London.
- Spencer R. (2011), *Cosmopolitan Criticism and Postcolonial Literature*, Palgrave MacMillan, Hampshire–New York.
- Vertovec S. (2010), *Cosmopolitanism* [in:] *Diasporas: Concepts, Intersections, Identities*, eds. K. Knott, S. McLoughlin, Zed Books, London–New York.

Streszczenie

Small Island (pol. *Wyspka*), autorstwa Andrei Levy, przedstawia losy imigrantów w kosmopolitycznym Londynie. Jednym z głównych problemów powieści jest ukazanie rozdzwieku między deklarowaną otwartością i tolerancją a rzeczywistością, w której na stosunek do inności rzutują silnie zakorzenione eurocentryczne schematy myślenia. Niniejszy artykuł, posługując się narzędziami krytyki postkolonialnej, konceptualizującej problem relacji między kolonizatorami i kolonizowanymi, analizuje na przykładzie ukazanego w powieści Londynu, skomplikowane problemy kulturowe, narodowe, rasowe byłego imperium kolonialnego.

ERTUĞRUL KOÇ
Çankaya University*

NESLIHAN ATCAN ALTAN
Yildirim Beyazit University**

Fear and Wish-fulfilling Flights of Fancy: Walpole’s Nightmare of Class Conflict and the Restoration of Aristocracy in *The Castle of Otranto*

Abstract

This article discusses *The Castle of Otranto* by Horace Walpole as the first gothic work dramatizing, through the theme of “usurpation”, the emergence of the new but “greedy” bourgeoisie in England in the eighteenth century as a threat against the long-established, and from Walpole’s perspective, “divinely ordered” aristocratic system. Au fait with the worries and expectations of aristocracy, for he is the son of Robert Walpole (the first Prime Minister of England), and a member of nobility and the Parliament, Walpole, in his work, cannot help defending the established system against the emerging bourgeois paradigm. In the article, Walpole’s concern with the chaotic state of his country, which he reveals through building a devastating class conflict in Otranto, will be analyzed with the help of biographical, historical, and Marxist approaches. Finally, by referring to the Freudian theory of “wish-fulfillment through dreams”, Walpole’s solution for the conflict will be shown to be a self-gratifying one, satisfying the author’s aristocratic self.

* Department of Translation and Interpreting Studies, Çankaya University
Eskişehir Yolu 29. km, 06790 Etimesgut / Ankara, Turkey
e-mail: ekoc@cankaya.edu.tr

** School of Foreign Languages, Yildirim Beyazıt University
Halil Sezai Erkut Cad. Sazak Sok., No: 2 Keçiören / Ankara, Turkey
e-mail: nesliatcan@gmail.com

Introduction

In the latter half of the eighteenth century, gothic fiction emerged as a reaction against the neoclassical movement in literature, which, by relying on particular classical canons, emphasized rationality, clarity of thought, and decorum. During this period, industrialization had already started to change the face of Britain, forming, in the process, the new classes that were to confront the established socio-economic order in the country. With the middle classes beginning to usurp aristocratic power in order to establish their own culture with its base and super-structures, literary works about cultivation, social morals, harmony, and propriety became secondary among the growing tastes determined by the new bourgeois *Weltanschauung*. Augustan standards, which included ‘the literary tenets imposed by [the] neo-classicism... [of] Enlightenment philosophy’ (Botting 1996: 22) were being discarded on account of the rigidity of the neoclassical adherence to reason, and the reaction came in the form of a romantic-gothic release of pliability and fictitiousness. In fact, ‘The rise of Gothic, with its stress on the irrational, the inexplicable, the pessimistic and darker realms of human psyche, was a reaction against the Enlightenment philosophy’. (Koç 2005: 73) Horace Walpole (1717–1797), with *The Castle of Otranto*, helped release the suppressed (or hidden) faiths and traits of the semi-enlightened, semi-superstitious middle class people, stimulating their delusions to make them aware of a dimension far removed from the rationalist received wisdom: as Anne Williams claims, this type of fiction has become the ‘requisite dash of irrationality’, and gradually turned into ‘full-fledged Gothic narrative’ (qtd. in Fitzgerald 2002: 29).

Gothic fiction *per se* is a revolutionary movement against the *status quo* and its representative institutions. In the work of the founder of the genre, however, the representative institutions of the age are not destroyed, but restored and *renovated*. Having recognized the great schism between the polarized and othered realms (aristocracy and bourgeoisie) in his age, Horace Walpole, with his pioneering work (in fact *a coup de main* against the established literary tenets), emphasizes the need to amalgamate the newly emerging bourgeois ethics with the established values of aristocracy, and sees the burgeoning bourgeoisie as trying to form a new, greedy (in fact, capitalist) paradigm which threatens the “natural rights” of aristocracy. Trying to find a way out, he emphasizes in the work the necessity of the co-existence of past and present paradigms rather than the clash of the two, revealing — especially with the

ending of the work, where the hero of the novel stands on his own among the ruins of the castle — that there will be victory neither for the bourgeoisie, nor for the aristocracy. Instead, it will all end in ruin and nothing more.

In this article, Walpole's desire to blend the two opposite views (or truisms) mentioned in the prefaces (1996: 5–15) to the first and second editions of *Otranto*, and expanded in the work itself through the clash of bourgeois and noble characters, will be discussed through biographical, historical, Marxist, and psychoanalytic approaches. Walpole's personal life and social preferences (covertly revealed through the work's central discussion and dominant ideology), and the climate of opinion in his time will be highlighted, while a Marxist evaluation will help analyze *Otranto* from a class-driven perspective. Consequently, by making use of the psychoanalytic approach, we will see *why* Walpole attempted to merge the conflicting aristocratic and bourgeois paradigms, in fact a kind of wish fulfillment for the author. The article will finally reach the conclusion that, through *The Castle of Otranto*, Walpole creates an *outopia*¹ to reveal his dream vision in which all the social classes, instead of clashing among themselves, come together in a new political corpus for a new experience and understanding.

Walpole's Frustration Revealed in His Political *Outopia*

Walpole declared in a letter (Sabor 1987: 64–65) addressed to William Cole² in 1764 that the inspiration to create *The Castle of Otranto* came to him in a dream which he had while living in the gothic grandeur of his replica of a medieval castle at Strawberry Hill. His state of mind was marred by the news regarding his beloved cousin, Henry Conway, both an accomplished military man and a statesman, positioned at the House of Commons and serving as Groom of the Bedchamber and as Colonel of the 1st Royal Dragoons, who had been forced to resign after his opposition to the king (Ketton-Cremer 1940: 211) about a matter concerning John Wilkes: it will be remembered that Wilkes was a member of parliament who defended his voters' rights and fought for parliamentary reform. Walpole had advised Conway to vote against the king's and the parliament's charges concerning the radical demands (Ketton-Cremer 1940: 242–243) of Wilkes whose popularity with the urban middle classes was seen (by the ruling aristocratic class) as a threat to the established monarchy, and to the parliamentary body, which had already discarded the reform demands of the middle classes, and which was in favor of punishing Wilkes for his radicalism³. Conway followed Walpole's advice to defend Wilkes, and was dismissed from the king's chamber, and from the command of his regiment. His dismissal caused Walpole to feel both guilty and angry. He tried to defend his cousin in the parliament, but in vain. It was, in fact, this miscalculated event that initiated his dream-like narrative: feeling guilty for his cousin, and angry with courtly and parliamentary machinations, Walpole voiced his social anxiety in his work, and '[...] the manifest plot of the romance, fueled by terrifying violence and conflict centered around a ruthless tyrant, is a slight exaggeration, if an exaggeration at all, of the political intrigue in which Walpole as a member of the parliament found himself' (Cameron 1966: 52). Moreover, creating such a fiction saved 'Walpole from mental collapse following the Conway

¹ The word utopia is a pun on the Greek 'outopia' meaning 'no place' — see *A Handbook to Literature* (Harmon, Holman 1996: 535).

² William Cole was a Cambridge antiquary and Walpole's close friend. For more information on Cole, see *The Dictionary of National Biography* Vol.11 (1909).

³ See *John Wilkes Papers 1741–1790* (2010) for detailed information on Wilkes.

incident' (Samson qtd. in Clemens 1999: 40). He spent these troubled times at Strawberry Hill, which became the setting of his dream. He describes what he saw in his dream saying,

I waked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story) and that on the uppermost banister of a great staircase I saw a gigantic hand in armor. (Norton 2000: 4)

As Walpole 'wandered [in his castle] Otranto began to rise, in all its gloom and horror' (Ketton-Cremer 1940: 211). Feeling overwhelmed and desperate for the well-being of both his cousin and country, the dream he had turned out to be a way for him to express his viewpoint on the political and social issues of his time, along with his sympathy for his beloved cousin, Conway.

The work, Walpole declares in the preface, is the creation of a dream. This dream can be read as an allegory; for the villain of the story, Manfred the usurper, demonstrates middle class aspirations which Wilkes and his cousin supported⁴. On the other hand, trying to find a mid-way without being seen as totally on the side of the bourgeoisie, he stresses the power of the established order, but points at the threatening class schism in his age and the consequent emotional disorder the individuals from both classes demonstrate. The castle, in fact, stands for England, and the conflict between the new and old owners of the castle represents the class struggle for political power in the country:

The periodic appearance of a gigantic supernatural Alfonso heralds the restoration of the principality to its legitimate blood line whilst the sighing animated portrait of Ricardo suggests the guilty conscience of those who have usurped such legitimacy. (Smith 2007: 21)

The old paradigm which comprises aristocracy (Theodore and Alfonso) and clergy (Father Jerome) clashes with Manfred, the secular, self-reliant bourgeois character, and what he stands for politically. Hence, Walpole's use of the supernatural 'arrives to announce and correct a lapse in the rightful possession of property' (Clery 1995: 71). This is the outlet Walpole has created in order that he can cope with the anxiety and frustration of his times.

When Walpole wrote *Otranto*, he was a member of the Whig party, the political institution which stressed the idea of legitimacy. 'The Whigs believed that they were the rightful owners of political power going back to the Saxons' (Smith 2007: 22). Worried by the power shifts in England, Walpole, whatever his sympathies were for whiggish reform, felt that the political power had to be in the hands of the aristocrats rather than the middle class people. As a true Englishman and caring very much about the welfare of England, which 'in Walpole's eyes, was often threatened' (Becker 1911: 261). He was anxious that the rising bourgeoisie would come to replace the aristocratic hegemony, changing, meanwhile, the existing power distribution in the country. Hence, he prefers to show in his work the potentially devastating consequences of a clash. The conclusion of *Otranto* suggests not a victory for the aristocratic (and also peasant) Theodore, but demise from the ashes of which a new paradigm, with a new aristocrat (or aristocracy) in power representing the lowest and highest classes, can be built. Having lost everything he possessed upon collision with aristocracy, the repentant bourgeois character (Manfred) will be forgiven, and the problem will thus be solved. Hence,

⁴ As E. J. Clery asserts: '[...] the declared function of supernatural agency in the tale is to support reality of possession, an authenticity dependent on inheritance, the transmission of property and title through a family's male line' (1995: 72).

Walpole's aristocratic phantasmagoria for a new political system comes true in the *outopia* of his work. In that regard, Walpole's work 'represents an ironic, "Whig" rewriting...' (Clery 1995: 72) of history.

Creating a New Literary Fashion to Combine the Ups and Downs in the post-Augustan World

Walpole's interest in combining the extreme poles of thought of his age can be traced in his career and life as a reputed scholar. He was one of the widely recognized art historians of England, an influential revivalist of Gothic architecture, and the son of Robert Walpole. His aristocratic lineage and family history influenced his choice of profession, and he pursued a career in politics like his father. He took a position in the parliament despite the fact that his interest was more consumed by arts and literature, for both of which he had a fine taste, especially for gothic architecture and medieval literature. Having acquired enough philosophical maturity through his interest in humanities, and broad political views, he was above the standard politician. Hence, he did not let any constant political preoccupation dominate his life. Despite his aristocratic origin, he was a moderate member of the parliament. He recognized that aristocratic power was being replaced by the power of the middle class people who were producing new economies through international trade, and he saw this as a threat only when he realized that the bourgeoisie was thinking of overthrowing the monarchy with its established institutions. His preference was neither aristocratic oppression, nor bourgeois hegemony. Instead, he was in favor of a system in which there would be a balance between the two powerful bodies. Well aware of the fact that aristocracy was losing ground, his aspiration to 'restore an aristocratic line' is animated as an 'allegory of political decline' (Smith 2007: 22) in *The Castle of Otranto*.

In a letter to his friend Madame Deffand, Walpole points out that his work is compatible neither with the literary nor the philosophical ideology of the era:

I have not written the book for the present age, which will endure nothing but cold common sense. I confess to you, my dear friend... that this is the only one of my works with which I am myself pleased; I have given reins to my imagination till I became on fire with the visions and feelings which it excited. I have composed it in defiance of rules, of critics, and of philosophers; and it seems to me just so much the better for that very reason. I am even persuaded, that some time hereafter, when taste shall resume the place which philosophy now occupies, my poor Castle will find admirers. (Walpole in Sabor 1987: 90)

Walpole recognizes that his work is not in tune with the climate of opinion of the era and yet; he still chooses to write in the style he sees appropriate. Criticizing his age for being under the domination of cold reason rather than taste, he reacts to the 'cold common sense' of the age through forming an unorthodox work.

Though politically motivated, Walpole was the first author to develop a new genre and a system for building suspense (the Gothic machinery), which the following gothicists would use in their works. He blended the genres like romance, tragedy, legend, and fairy tale into a "novel", resurrecting a 'medieval tradition of fatalism and numinous dread' which was in conflict with the 'positivistic spirit of his age' (Koç 2005: 74). To encourage superstition by his use of 'the irrational and anti-Enlightenment manifestation of gigantic and supernatural

justice' (Botting 1996: 51) he turned back to the faux medieval past, to let imagination roam freely. Darkness, gloom, secret passages, castles, supernatural beings, and violence reigned over the optimistic, enlightened, and rationalist worldview of the eighteenth century. Hence, with *The Castle of Otranto* Walpole created a retrospective vision of a world where chivalric heroes of noble blood and envoys of religion win, while the figures representing the new age are defeated.

From the two prefaces Walpole wrote for the different editions of his work, one may understand that he attempts to reconcile the past with the present so that the foul image of aristocracy could be restored through the anti-enlightenment themes. In other words, by blending two kinds of romance, 'the ancient and the modern' (Walpole 1996: 9) Walpole brings the medieval (associated with the aristocracy) with the modern (associated with the emerging middle classes). In the preface to the first edition he says that:

It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if, in the latter species, Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances. The actions, sentiments, and conversations, of the heroes and heroines of ancient days, were as unnatural as the machines employed to put them in motion. (Walpole 1996: 9)

The first preface urges the reader to perceive the work as an example of medieval romance, whereas the second one announces that the work is a new genre of writing. The first preface claims that the work is an attempt to reanimate the medieval world, while the second preface focuses more on a reconciliation: the compromise between the past (aristocracy, and the mercantilist social order of the middle ages) and the present (the industrializing 18th century world and the newly emerging middle classes).

As a historian and experienced politician, Walpole must have been very well acquainted with the "bourgeois revolution" led by Oliver Cromwell⁵, and its far-reaching consequences. Known also as the "English Civil War", it was the most catastrophic event of seventeenth-century Britain: the victorious revolutionists executed Charles I, and ruled the country for twenty years (1640–1660) under the dictatorship of Cromwell. Moreover, 'written in 1764, in the peaceful interregnum between the two violent events: the Jacobite uprising of 1745–46 and the Gordon riots of 1780' (Miles 2002: 90) *The Castle of Otranto* demonstrates the author's insight about the past, the present, and the future, and is a warning for both the bourgeoisie and the aristocracy. *Au fait* with the middle class greed for power, Walpole seems to have developed the notion that the ownership of land and authority by inheritance is much better than the middle-class "usurpation" of property through political authority. For that reason, the new bourgeois individual, realistic and rational in his demands, and ignoring inheritance and privilege, is the man to be feared and shunned. In a letter written to Lady Ossory in 1793⁶, Walpole demonstrates his conviction that this man is but a monster:

I write unwillingly; there is not a word left in my dictionary that can express what I feel. *Savages, barbarians* etc., were terms for poor ignorant Indians and blacks and hyenas, [...] What tongue

⁵ For detailed information on Cromwell, see *Western Civilizations: Their History and Their Culture* (1984).

⁶ <http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence/page.asp?vol=34&seq=196&type=b>.

could be prepared to paint a nation that should avow atheism, profess assassination, [...] and who, as if they had destroyed God as well as their King, and established incredulity by law, give no symptom of repentance? These monsters talk of settling a constitution — it may be a brief one, [...] ‘Thou shalt reverse every precept of morality and justice, and do all the wrong thou canst to all mankind’. (Walpole 1996: 34–178)

The “monstrous” figure Manfred, as the current prince of Otranto, knows about the illegitimacy of his state, and wishes to secure his lineage through the marriage of his son Conrad to Isabella, a plan which fails due to his son’s death caused by the supernatural interference of Alfonso. He also knows about an ancient prophecy which pronounces “That the castle and lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it” (Walpole 1996: 17). He, as the representative of the rootless but rising middle class, disregards this prophecy. Yet, as a ‘pragmatic, opportunistic rationalist’ (Just 1997: 39) Manfred thinks that he can outwit the established system and its supernatural protectors.

Feudal Aristocracy, Capitalist Bourgeoisie and the Problem of Usurpation

The work is ‘clearly concerned with the legitimate restoration of an aristocratic line and the destruction of an illegitimate one’. (Smith 2007: 22) And Walpole attempts to reveal the hazards of disregarding aristocracy through Manfred’s greed and obsession with Otranto. This non-aristocratic anti-hero represents the new individual in the burgeoning capitalist system in the eighteenth century for Manfred ‘is completely immersed in his social role, and he sees his task as to be the one who by his rigor guarantees the propagation of this social system...’ (Just 1997: 39) For Walpole, the emerging socio-political order, which is about to disregard the role of nobility, naturally endangers the well-being of society. Revealing also the shortcomings of the emerging socio-economic system and its greedy individual through Manfred’s flawed character, he warns the eighteenth century paradigm of the dangers attendant upon discarding the past for the sake of the present. Hence, the greatness of the work does not only stem from the gothic atmosphere in the work, but also from the seriousness of the subject discussed.

Manfred, as the representative figure of the new middle class, does not care about the “noble” past paradigm, and the glorious rule by aristocracy, as he seems to be more interested in the present “vulgar” opportunism. A product of the new epoch, Manfred’s ambitious attachment to power and materialism is recognizable in an age when a great transition from the mercantilist to the capitalist economy was taking place. The prevalent aura of Walpole’s age, and why he created such a “villain”, can be explained through Marx’s view on the formation of capitalist ideology. Marx states that:

The ideas of the ruling class are in every epoch the ruling ideas, i.e. the class which is the ruling material force of society, is at the same time its ruling intellectual force. The class which has the means of material production at its disposal, has control at the same time over the means of mental production, so that thereby, generally speaking, the ideas of those who lack the means of mental production are subject to it. The ruling ideas are nothing more than the ideal expression of the dominant material relationships, the dominant material relationships grasped as ideas. (Marx, Engels 1932: 21)

Hence, the existence of “villainous” Manfred, from the Marxist perspective, is the proof that the means of production, power, and intellectual force (or ideology) no longer belong

to aristocracy, but to the new individual. Being the product of the new epoch, and as the new ruler of Otranto, Manfred is in charge of the system: he has the control of the castle, and he knows that his possession gives him the right to spread “the ruling ideas” among the people. Walpole sees that and shows how the past (or mercantilist system) will try to redeem itself on the present (capitalist system) through the supernatural power of Alfonso, who will destroy Manfred, and the spirit of the past will have taken its revenge on the present. In other words, the past paradigm will resist change itself.

The dominance of the past over the present seems unusually resonant in a novel that is itself presented as a version of the past. The past is the repository of the truth, a truth that the present has disregarded, but whose force will nonetheless be manifested in the present. (Ellis 2000: 33)

Using Alfonso as his own persona, and creating the aura of truthfulness around this ghost, Walpole, in fact, warns the middle class people, through what Manfred undergoes, against what might happen if the past is to be ignored and frowned upon.

Portrayed as a rising middle class character, Manfred is constantly warned by the supernatural power (of Alfonso) that represents the past. Yet, stimulated by the concept of progress (in fact, an eighteenth century dictum), Manfred uses every means in his power to establish his family line (Koç 2005: 82) (or the capitalist system) through usurpation or rape. His individual passions are very much like the ones embraced by the greedy middle class people. ‘The social ambition and economic development of the middling sort of people attracted much comment’ (Earle 1989: 9) since the middle class people in England [in Walpole’s time] yearned to climb the social ladder with the means they had. Walpole’s opposition to the sort of individual who has ‘the desire to increase always his property by continuous speculations’ (Earle 1989: 9) is overtly expressed through Manfred, who represents such blind ambition and desire. There is nothing more important than the ownership of Otranto. His family, which he sacrifices for his passions, comes next or does not matter at all. After Conrad is crushed to death, Manfred only thinks about finding another way to keep Otranto in his hands rather than mourn for his dead child:

As little was he attentive to the ladies who remained in the chapel: on the contrary, without mentioning the unhappy princesses his wife and his daughter, the first sounds that dropped from Manfred’s lips were, Take care of the Lady Isabella. (Walpole 1996: 19)

Manfred already seems to have left Conrad behind and started to plot for keeping Otranto in his hands. He is ‘depicted as a typical bourgeois obsessed by the idea of progress rather than “natural rights”’. (Koç 2005: 83) Believing that the “natural rights” represent the previous mercantilist paradigm, and having already discovered his individual potential to challenge and change the established system, he goes to the extent of opposing Alfonso’s, and thus providence’s, interference in restoring the “natural order” of things. A godless outcast and an anti-hero, he is also a new figure in literature.

When Manfred’s position is analyzed from the Marxist perspective, his role can be interpreted as constituting the bourgeois aspirations to defeat the feudal system and its “divinely ordained” hierarchy in the class struggle:

The bourgeoisie, wherever it has got the upper hand, has put an end to all feudal, patriarchal, idyllic relations. It has pitilessly torn asunder the motley feudal ties that bound man to his ‘na-

tural superiors', and has left remaining no other nexus between man and man than naked self-interest, than callous 'cash payment'. It has drowned the most heavenly ecstasies of religious fervor, of chivalric enthusiasm, of philistine sentimentalism, in the icy water of calculation. (Marx in: Cauter 1967: 76)

As Marx states, the anxiety about birthright (here embodied in Manfred) is representative of this class:

the emergence and the establishment of this new class marked the end of nobility, paving the way to a change in the concept of "birth right" when it came to ownership. This class also prioritized the materialistic tenets and obliterated the romantic values of the aristocracy involving passion for chivalry and religion, and the new individual was unstoppable and powerful with a calculative mind, focusing on the materialistic gains. (Marx in: Cauter 1967: 76)

As the polarized secular figure in the story, Manfred is determined to accomplish his goal no matter how many times he is warned by supernatural happenings, and by the ghost of Alfonso, which forms 'a symbol of our past rising against us, whether it be the psychological past [...] or the historical past, the realm of a social order characterized by absolute power and servitude' (Punter 1996: 47). Walpole endeavors to show the emergence of the new secular class that already severed the ties with the past through discarding the values attached to it. He tries to re-evolve those tenets by creating a numinous threat (Alfonso) in Otranto, which destroys everything before leaving the castle. Walpole puts the blame on Manfred for the destruction of the castle, and leaves Theodore, who is now the new lord of Otranto, among the ruins.

Though bitter pill to swallow, the solution Walpole finds to the conflict in the story is Theodore, the peasant-aristocrat hero. In the character of Theodore is laid the hope for a solution, for he emerges as the amalgamation of all the social classes: he is the son of father Jerome and the grandson of Alfonso, and thus a semi-religious and semi-aristocratic figure representing the feudal order, and also a peasant, representing the majority of the subjects, perhaps covering also the bourgeoisie if their roots are seen as relying on peasantry. Modern enough for a romance hero, for he is both distinct (aristocrat) and ordinary (peasant), this figure, with the hyperbolic description of Walpole, is shown as chivalric, romantic, and ethical. Though "peasant" in social status, he has the birthright to climb up the social ladder. Hence, Walpole reveals his notion of individual progress: only the ones with a birthright are able to move up the social ladder. By making Theodore finally come to power, Walpole demonstrates his creed that a restoration will naturally take place. This is the "poetic justice" of the author, taking Theodore to the top of the ladder, and making Conrad and Matilda pay for the sins of their fathers, and Manfred repent at the end. And Walpole finds contentment for the (un)fortunate Theodore: though still in love with Matilda's memory, Theodore comes to marry his relative Isabella for the sake of Otranto, and gradually finds happiness with her:

Frederic offered his daughter to the new prince... But Theodore's grief was too fresh to admit the thought of another love; and it was not until after frequent discourses with Isabella of his dear Matilda, that he was persuaded he could know no happiness but in the society of one with whom he could forever indulge the melancholy that had taken possession of his soul. (Walpole 1996: 115)

Finding melancholy satisfaction with Isabella, he obeys the rules of aristocracy, and reestablishes the aristocratic order with a new form. Hence, the new prince fulfills Walpole's desire for the renovation of nobility, for he merges in his personality all the social classes.

From Walpole's depiction of Theodore, it can be discerned how Walpole saw the present state of aristocracy in his age. Their status impoverished, and their rights and estates "usurped", aristocracy is no different from Theodore. Yet Walpole thinks that the providence of God and His "poetic justice" will restore this ancient social class. With such noble depiction of aristocracy, Walpole also satisfies his desire to rise above the middle classes. His portrayal of Manfred as a tragic figure, who, as a result of his error of judgment, ignores all the warnings and is doomed to experience a catastrophe and a tragic flow, is, in fact, Walpole's wish-fulfillment. As the origin of the work goes back to a dream Walpole had at a time when political and social turbulences were giving him unease, within this context, his dream of a giant hand on the banister can be interpreted as the gratification of his wish, which means the restoration of the power of aristocratic paradigm he was a part of, and the insertion of the new political ideology into his own age.

The Castle of Otranto: a Bizarre Wish-fulfillment for Walpole for the Political and Mystical Lacunae in His Age

If we take *The Castle of Otranto* as Walpole's gratification of his desires concerning the restoration of aristocratic order (Theodore becomes the new prince of Otranto), and as his wish-fulfillment as Walpole merges all the distinct classes within the personality of Theodore the prince, we should, then, concentrate on Freud's *The Interpretation of Dreams* (1900), for the work helps us understand the psychology of the author, and his ulterior motives while composing the work.

As Freud indicates, dreams are psychic phenomena

[...] and indeed the fulfillment of a wish; it takes its place in the concatenation of the waking psychic actions which are intelligible to us, and it has been built up by a highly complicated intellectual activity. But at the very moment when we are inclined to rejoice in this discovery, a crowd of questions overwhelms us. If the dream, according to the interpretation, represents a wish fulfilled, what is the cause of the peculiar and unfamiliar manner in which this fulfillment is expressed? (Freud 1913: 103)

The reason for Walpole having such a dream (as suggested by Freud) stems from his deep anxiety concerning the future state of aristocracy and social order in his society. Moreover, his deeply-felt remorse for the destruction of his cousin's career as a statesman and his ideas on the ideal political and social order are the two important reasons why he, through his work, triggered by his dream about a giant hand, attempts to realize his ideals. In that sense, both the dream he had at Strawberry Hill and his work are the reflections of his intense yearning to fulfill his desires.

Seeing that aristocracy is in a decline, and having already observed the bourgeois demand for radical reform, Walpole flees from the mundane world, and takes refuge in the dream world of his fiction, creating meanwhile a genre that would both fulfill the wishes and haunt the prospects of an era. This dream world, as Freud suggests, 'expresses the realization of the desire somewhat indirectly; some connection, some sequel must be known-the

first step towards recognizing the desire' (1920: 75). In accordance with Freud's postulation that the dreams consist of 'the (disguised) fulfillment of a (repressed) wish' (1920: 265), Walpole's suppressed or unrealized wish to restore the aristocratic order is fulfilled when Theodore gets what is rightfully his, and when Manfred learns his lesson. Walpole also satisfies his desire for violence by destroying the castle: 'A clap of thunder [...] shook the castle to its foundations; the earth rocked, and the clank of more than mortal armor was heard behind ... the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force...' (1996: 112). With this destruction Walpole expresses his desire to found a new, yet altered, aristocratic system. Now Manfred is repentant and Theodore is the new prince, a new system can be founded for the benefit of all classes, and this is the ultimate realization of Walpole's dream. As Adler points out, 'Dreams attempt to solve problems according to the individual style of life [...] the ancients always considered dreams in connection with a problem of life' (1936: 16). Walpole confronts and finally overcomes the fear and disappointment in his psyche through the expression of his dream in *The Castle of Otranto*.

Conclusion

In conclusion, Walpole, by blending the two genres in his work (tragedy and romance) not only creates a new literary form, but also a new *outopian* paradigm (in fact, a dream world). In favor of amalgamating aristocracy, clergy, bourgeoisie, and peasantry (the distinct social classes that are sometimes in conflict, and sometimes in cooperation), he comes to claim in *Otranto* that his age needs a new, but a "ripened paradigm" where all the classes will have their distinct voices represented through the new type of an aristocratic ruler to create the all-embracing civil corpus for an "egalitarian" system. Seeing the rise of bourgeoisie as the major threat in his age, he depicts this phenomenon in his work as a disastrous political upsurge, which destroys not only the aristocracy, but also the bourgeoisie. Hence, he does not want to accept the fact that history has to progress on account of economic determinism, and that the middle classes, having acquired enough wealth and power, will try to overthrow any *ancient regime*. Finally, Walpole's offer of a solution in the form of a new aristocratic order represented by the noble princes, who are themselves reconciled and at ease with all the social classes, who have already acquired enough maturity through suffering and sacrifice, and who have come to the point that their aspirations are no greater than the welfare of all, is but a day-dream. A profound wish-fulfillment, in fact, for an aristocratic and idealistic politician.

Bibliography

- Adler A. (1936), *On the Interpretation of Dreams*, „International Journal of Individual Psychology”, Vol. 2, No. 1.
- Bomarito J. (2006), *Gothic Literature A Gale Critical Companion*, Thomson Gale, New York.
- Botting F. (1996), *Gothic*, Routledge, London.
- Burns M. E. (1998), *Western Civilizations: Their History and Their Culture*, W. W. Norton & Co, New York.
- Cameron E. (1966), *The Psychopathology of the Gothic Romance*, McFarland & Company, Jefferson.
- Caute D. (ed.) (1967), *Essential Writings of Karl Marx*, Panther Books, London.
- Clemens V. (1999), *The Return of the Repressed*, State University of New York P., New York.
- Clery E. J. (1995), *The Rise of Supernatural Fiction 1762-1800*, Cambridge U.P., London.
- Cooper T. (1909), *The Dictionary of National Biography*, Vol. 11, The Macmillan, London.
- Earle P. (1989), *The Making of the English Middle Class*, University of California P., Berkeley.
- Ellis M. (2000), *The History of Gothic Fiction*, Edinburgh U.P., Edinburgh.
- Freud S. (1913), *The Interpretation of Dreams*, The Macmillan, New York.
- (1920), *Dream Psychology*, The James McCann Co, New York.
- Fitzgerald L. (2002), *The Gothic Properties of Walpole's Legacy: Ann Radcliffe's Contemporary Reception* [in:] *Fictions of Unease*, eds. A. Smith, D. Mason, W. Hughes, Sulis, Bath.
- Glubb J. (1976), *The Fate of Empires and Search for Survival*, William Blackwood & Sons, Edinburgh.
- Harmon W., Holman, C. H. (eds.) (1996), *A Handbook to Literature*, Prentice Hall, New Jersey.
- Just M. C. (1997), *Visions of Evil*, Peter Lang, Frankfurt.
- Ketton-Cremer R. W. (1940), *Horace Walpole*, Longmans, Green and Co, New York.
- Koç E. (2005), *Birth of English Novel*, Çankaya University Publications, Ankara.
- Marx K., Engels F. (1932), *A Critique of the German Ideology*, [available from] http://www.marxist.org/marx/works/download/Marx_The_German_Ideology.pdf.
- Marxist Literary Criticism* (2012, February 27), Universidad Complutense De Madrid [available from] <http://www.ucm.es/info/siim/siim2/3.HistoryMarxistCriticism.pdf>.
- Miles R. (2002), *Europhobia: the Catholic Order in Horace Walpole and Charles Maturin*, ed. A. Horner, Manchester U.P., Manchester.
- Norton R. (2000), *Gothic Readings*, Leicester U.P., New York.
- Punter D. (1996), *The Literature of Terror The Gothic Tradition*, Longman, New York.
- Sabor P. (1987), *Horace Walpole The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London.
- Smith A. (2007), *Gothic Literature*, Edinburgh U. P., Edinburgh.
- Street C. (2011 XII 5), *Dead Hand of Government Impoverishes the Middle Class*. (Weblog comment) [available from] http://www.huffingtonpost.com/chriss-street/dead-hand-government_t_b_860852.html.
- Yale University Library (2011), *Horace Walpole's Correspondence* (data file) [available from] <http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence/page.asp?vol=34&seq=196&type=b>.

Streszczenie

Przedmiotem refleksji w artykule jest *Zameczysko w Otranto* Horacego Walpole'a rozpatrywane jako pierwsze gotyckie dzieło dramatyzujące — poprzez wprowadzenie tematu „uzurpacji”, druzgocącego konfliktu klas w Otranto — problem nowej „chciwej” burżuazji w XVIII-wiecznej Anglii, stanowiącej z perspektywy Walpole'a zagrożenie dla „odwiecznego” „boskiego” systemu arystokratycznego (dodajmy, że autor był synem Roberta Walpole'a, pierwszego premiera Anglii oraz członkiem Parlamentu). Przedstawiając obawy i oczekiwania arystokracji, Walpole, w obliczu rodzącego się paradygmatu burżuazyjnego, nie potrafił nie stanąć w obronie dotychczasowo systemu. Problem konfliktu klas w Otranto analizowany jest w pracy za pomocą biograficznych, historycznych i marksistowskich metod badawczych zwieńczonych odniesieniem do teorii sublimacji i marzenia sennego Freuda, według której rozwiązanie konfliktu przez Walpole'a jest jedynie spełnieniem własnym, zadowoleniem arystokratycznego „siebie”.

Horace Walpole, literatura gotycka, burżuazja, arystokracja, Marks, Freud

KRZYSZTOF M. MAJ
Uniwersytet Jagielloński*

Allotopia — wprowadzenie do poetyki gatunku

Allotopia — An Introduction to The Genre

Abstract

The article is the first Polish attempt to provide a theoretical framework for a relatively unknown term ‘allotopia’, coined by Umberto Eco in essay *Il mondi della fantascienza*. However, instead of following rather poststructuralist Eco’s reasoning, the text proceeds with the deconstruction of the underlain dichotomy between real (natural, ordinary, known, empirical, realistic) and unreal (unnatural, extraordinary, unknown, counterempirical, fantastic) world — which is subsequently exposed as fundamental for heretofore fantasy and SF studies. Consequently, the paper encourages postmodern reading of those ‘allotopian’ texts that resign from supporting a colonial, two-world model in favour of philosophy conscious worldbuilding.

* Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych,
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków
e-mail: krzysztof.m.maj@gmail.com

Wszystkie światy są w gruncie rzeczy światami sztucznymi [...].
Jeśli [zaś] wszystkie rzeczywistości są konstrukcjami — konstrukcjami jednostkowymi, społecznymi, medialnymi — to wybór pomiędzy nimi nie jest wyborem między byciem a pozorem lub między prawdą a fałszem, lecz wyborem między potencjalnie równoprawnymi wersjami zależnymi od rozmaitych preferencji.

Wolfgang Iser, *Sztuczne raje* (1998: 171, 184)

Chociaż opowiadanie historii nieuniknienie wiąże się z opisywaniem świata, w którym dana historia się rozgrywa, fabulotwórstwo i światotwórstwo są wystarczająco odmienne, by niekiedy nawet wchodzić ze sobą w konflikt.

Mark J. P. Wolf, *World Gestalten* (2012: 126)

W niedawno przełożonym na język polski tekście *Światy science fiction [Il mondi della fantascienza]* Umberto Eco proponuje specyficzną klasyfikację gatunków fantastycznych, wyróżniającą się na tle dotychczasowych propozycji genologicznych zorientowaniem na coś, co nazywa on „strukturalnie odmiennym [*strutturalmente diverso*]” światem¹ (Eco 2007: 234) i w efekcie różnicującą gatunki nie podług strategii rozgrywania scenariuszy fabularnych, lecz rodzaju założenia światotwórczego. W języku współczesnej teorii narracji owa strukturalna odmienność świata byłaby tożsama ze „światocentrycznym [*world-centered*]” typem narracji, a więc takim, który Marie-Laure Ryan (2013: 382–383) utożsamia z tekstem w mniejszym stopniu zorientowanym na fabułę, akcję i bohaterów, a w większym — na opis uprzednio wykreowanej rzeczywistości fikcjonalnej². Miast zatem mnożyć kolejne podgatunki tytułowego science fiction czy fantasy, mając na względzie jedynie ich odmienność tematyczną, Eco wymienia cztery, jego zdaniem, najbardziej reprezentatywne narracje światotwórcze, a mianowicie:

- 1 Fragmenty z cytowanego wydania polskiego będą w istotnych momentach wywodu „podpierać” zwrotami oryginalnymi z rozdziału *Il mondi della fantascienza* książki *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine* (Milano: Bompiani 1985).
- 2 Prócz narracji światocentrycznych, Ryan wymienia w cytowanym tekście także narrację fabulocentryczną (*story-centered*) — w której sekwencja zdarzeń wyznacza ramy przedstawienia świata i w której narrator lub protagonista sprowadzeni są do roli przewodników po rzeczywistości wymyślonej (jak, dajmy na to, w typowej powieści pikareskiej) — oraz narrację postaciocentryczną (*character-centered*) — której nie sposób wyobrazić sobie bez charyzmatycznego protagonisty, stanowiącego narracyjne centrum rzeczywistości fabularnej (przykładem zarówno Sherlocka Holmesa, jak i Raskolnikowa).

1. utopię (w której „świat narracji istnieje równoległe do świata rzeczywistego, jakkolwiek w normalnych okolicznościach jest niedostępny”);
2. uchronię (odpowiadająca na pytanie „co by było, gdyby to, co zdarzyło się naprawdę, przybrało inny obrót”);
3. metatopię i metachronię (w których „świat możliwy reprezentuje przyszłość świata rzeczywistego: choć strukturalnie odeń różny, jest możliwy i prawdopodobny właśnie dlatego, że przeobrażenia, którym zostaje poddany, są przedłużeniem tendencji istniejących w świecie rzeczywistym”);
4. oraz, najciekawszą z nich wszystkich, *allotopię*³, w tekście Eco otwierającą całą klasyfikację i zdefiniowaną w sposób pozornie oczywisty — bowiem paradoksalnie niedająca się utożsamić w takim stopniu z funkcjonującymi już w genealogii gatunkami, jak pozostałe trzy makrokategorie.

Allotopia — powiada mianowicie Umberto Eco — [zakłada, że] nasz świat jest istotnie odmienny od tego, jaki znamy, i dzieją się w nim rzeczy, które zwykle się nie zdarzają (zwierzęta mówią, istnieją czarnoksiężnicy i wróżki). Allotopia tworzy zatem świat alternatywny i sprawia, że jest on bardziej realny niż świat rzeczywisty, a narrator dąży wręcz do przekonania czytelnika, że świat fantastyczny jest jedynym prawdziwym. Allotopię wyróżnia to, że gdy już wykreowany zostanie świat fantastyczny, nie interesują nas jego związki ze światem rzeczywistym, chyba że mamy do czynienia z alegorią⁴. (Eco 2012: 235)

Gdyby do powyższej definicji spróbować dopasować istniejące kategorie gatunkowe, okazało się, że allotopia dzieliłaby wspólne cechy z bajką („zwierzęta mówią”), baśnią („istnieją czarnoksiężnicy i wróżki”), Tolkienowską fantazy („świat alternatywny [...] bardziej realny niż ten rzeczywisty”), utopią i dystopią („nie interesują nas jego związki ze światem rzeczywistym”⁵)

³ Allotopia (αλλότοπια – gr. ‘miejsce inne, różne, obce, odmienne’) do przełomu lat 80. i 90. XX w. funkcjonowała głównie w lingwistyce i semiotyce jako antonim „izotopii”, definiujący zjawisko kontradynkcyjności sememowej w wyrażeniach wewnętrznie sprzecznych (np. dzień to noc, krzesło to stół itp.). Do literaturoznawstwa zaadaptowana została równocześnie w dwóch znaczeniach: dla niniejszego tekstu podstawową stała się cytowana dalej wykładnia Umberto Eco, jednak równoległe termin ten wykorzystany został przez Wilhelma Fügera do analizy historii alternatywnych (*alternate histories*) w tekście *Streifzüge durch allotopia. Zur topographie eines fiktionalen Gestaltungsraums* („Anglia” 1984, nr 102). W Polsce, dzięki wczesnemu przekładowi artykułu Umberto Eco (zob. przyp. 2) i popularyzującej termin aktywności krytycznoliterackiej Andrzeja Sapkowskiego (posługuje się on nim zarówno w *Rękopisie znalezionym w smoczjej jaskini*, jak i w wywiadzie rzece ze Stanisławem Beresiem *Historia i fantastyka*), pojęcie allotopii szybko przeniknęło do dyskursu popularnonaukowego i zaczęło być używane w dość potocznym znaczeniu w tekstach badaczy kojarzonych ze studiami nad fantastyką (np. Magdaleny Roszczyńskiej czy Anny Martuszeńskiej), albo — przypadek rzadszy — w znaczeniu sprzecznym nawet z ogólnikową definicją Umberto Eco, jak dzieje się np. w popularnonaukowym artykule Ewy Paczoskiej *Od utopii artystycznej do allotopii*, w którym twierdzi ona, jakoby „autor konstrukcji allotopijnej [...] zapraszał do świata iluzji, nie rzeczywistości” (Paczoska 2006: 63).

⁴ Przekład nieznacznie poprawiony przeze mnie na podstawie porównania wersji oryginalnej z pierwszym polskim tłumaczeniem Radosława Kłosa w antologii *Spór o SF* (Poznań 1989): „Allotopia zakłada, że nasz świat jest rzeczywiście odmienny od tego, jakim jest, czyli że zachodzą w nim zjawiska, które zazwyczaj nie mają miejsca (zwierzęta mówią, istnieją czarnoksiężnicy i wróżki); allotopia tworzy więc świat alternatywny i sprawia, iż jest on bardziej realny od świata realnego do tego wręcz stopnia, że jednym z zamierzeń narratora jest chęć przekonania czytelnika o tym, że świat fantastyczny jest jedynym prawdziwie realnym. Więcej jeszcze: typowe dla allotopii jest to, że wyobraziwszy sobie świat alternatywny, przestaje nas interesować jego relacja ze światem rzeczywistym, z wyjątkiem oczywiście znaczeń alegorycznych”.

⁵ Mowa tu przede wszystkim o perspektywie literaturoznawczej, w której zarówno utopia, jak i dystopia postrzegane są jako narracje o fantastycznych światach, ekstrapolowane w przyszłość bądź retropolowane w przeszłość, przybierające mieszaną konwencję powieści podróżniczej i satyry (Jameson 2011: 28–29). Zwolennicy

czy klasyczną *social fiction* („chyba że mamy do czynienia z alegorią”) — czyli w konsekwencji objęłaby swym zakresem znaczeniowym nawet te makrogatunki, które Umberto Eco postanowił zdefiniować rozłącznie. Zarzut daleko poważniejszy dotyczy konfliktu leżącej u podstaw rozważań Umberta Eco silnej opozycji między rzeczywistością realną, empiryczną i faktyczną a rzeczywistością fantastyczną, kontempiryczną i kontrfaktyczną z traktowaną jako *differentia specifica* właściwością allotopii do kreowania „świata alternatywnego bardziej realnego niż świat rzeczywisty [*mondo alternativo e assume che esso sia più reale di quello reale*]”. Czytelnikowi nieobeznanemu z konwencją fantastyczną dość trudno dopatrywać się w światach, w których „zwierzęta mówią, istnieją czarnoksiężnicy i wróżki”, wyższego progu realizmu — albowiem ich baśniowa proveniencja niweczy efekt rzeczywistości, wywołując raczej wrażenie wyobcowania i defamiliaryzacji. Miast jednak brnąć w dalsze separowanie świata fantastycznego od realnego, można byłoby spróbować pogodzić na kanwie Ecowskiej definicji allotopii postpozytywistyczny paradygmat obiektywnie istniejącego świata z ponowoczesną logiką wyboru między równoprawnymi konstrukcjami rzeczywistości, z których jednak żadna nie pretenduje do bycia pierwotną i przez to wyznaczającą granicę między tym, co realne (rzeczywiste, znane, empiryczne, aktualne i faktyczne) a tym, co fantastyczne (nierzeczywiste, nieznanne, kontempiryczne, możliwe i kontrfaktyczne). W przeciwnym wypadku, każda próba kontynuowania rozważań Umberta Eco napotykałaby nieuniknioną aporię, wyrażającą się w niemożności rozstrzygnięcia między relacją korespondencji (to, co fantastyczne, nie jest prawdopodobne, a więc zgodne z tym, co rzeczywiste i realność legitymizujące) a koherencji (to, co fantastyczne, może być postrzegane jako realne, pod warunkiem, że wytwarza efekt rzeczywistości wystarczająco silny, by opierać się racjonalistycznej deziluzji)⁶ — w sposób ścisły przekładalną na zapomnianą starogrecką dychotomię prawdopodobieństwa (εἰκός) i wiarygodności (πιθανόν).

Sama kategoria prawdopodobieństwa (εἰκός) podważa wszystko to, czego filozofia zdolała dokonać od czasów dekonstrukcji, implikując przynajmniej dwa nieakceptowalne w dobie ponowoczesnej pewniki: *primo*, istnienie jednej, realnej, obiektywnej i rzeczywistej prawdy oraz, *secundo*, paradygmatyczną reprezentację jednej, realnej, obiektywnej i prawdziwej rzeczywistości. Wobec platońsko-arystoteleskiej tradycji przeciwstawienia prawdy i prawdopodobieństwa — będącej rdzeniem klasycznego sporu o *mimesis* i przez to uznawanej niejednokrotnie za dominantę myśli greckiej — dystansowały się jednak jeszcze w starożytności co najmniej dwie szkoły filozoficzne: sofistów i sceptyków, których polemikom zawdzięcza się dziś rozróżnienie dwóch znaczeń prawdopodobieństwa. Sofiści uważali mianowicie, że *eikós* zachodzi głównie wówczas, „gdy słuchacze w swej świadomości dysponują przykładami potwierdzającymi słowa mówiącego”, choć już w radykalniejszym wariacie Tejzjasza było to tożsame z konformistycznym zaniechaniem prawdy dla schlebienia gustom audytorium. (por. Hermann 2010: 249) Analogiczne rozumienie prawdopodobieństwa przyjmował także Gorgiasz, namiętnie stosujący *eikós* w prowokacyjnej *Pochwale Heleny* czy *Apologii Palamedesa*, za każdym razem milcząco przyjmując istnienie jakiejś obiektywnie funkcjonującej prawdy i następnie subwersywnie udowadniając jej retoryczność. Sceptycy podeszli do problemu prawdopodobieństwa całkowicie z innej strony, przenosząc ciężar zagadnienia z faworyzowanej

socjologiczno-politologicznych wykładni tekstów utopijnych, skądinąd dominujący także w środowiskach literaturoznawczych (por. Juszczyk 2014: 17–18), z oczywistych względów wyrażają wielokrotnie większe zainteresowanie związkami utopii i dystopii ze światem rzeczywistym — choć, mówiąc o tym, warto pamiętać, że i u Karla Mannheim’a utopia rozumiana jest jako „wyobrażenie transcendentne wobec rzeczywistości” (2008: 229).

6 Korelację faktyczności i fikcyjności z prawdą korespondencyjną i koherencyjną pożyczam z tekstu Haydena White’a *Fikcyjność przedstawień opartych na faktach* (zob. White 2009: 88).

z oczywistych powodów przez sofistów strony nadawczej na zanedbaną poniekąd stronę odbiorczą, chcąc zastanowić się bliżej, co sprawia, że coś jest postrzegane jako prawdopodobne (nie zatem, co robić, by prawdopodobnym się zdawało). Karneades z Cyreny, retor i przedstawiciel sceptycyzmu akademickiego w efekcie zrezygnował z używania pojęcia *eikós* — odbieranego przez Greków jako obiektywne, czyli, w wykładni sceptystycznej, paradygmatyczne — na rzecz nauczania o *pithanón* (πιθανόν) jako o tym, co *prawdopodobne intersubiektywnie*, czyli, prościej mówiąc, nie tyle prawdopodobne, ile *wiarygodne*. Za tłumaczeniem *pithanón* jako ‘wiarygodnego’ stanowczo opowiada się autor najważniejszej polskiej monografii starożytnego sceptycyzmu, Adam Krokiewicz, przypominając, że greckie *pithanón* historycznie zawsze przekładano na łacińskie *credibile* i to dopiero Cyceron, uległszy tzw. kłamstwu Filona, oddał omyłkowo *pithanón* nie przez poprawne *credibile*, lecz *veri simile* (Krokiewicz 1964: 213; 1966: 60–61) — którego kalką jest polski przymiotnik ‘prawdopodobny’. Wynika stąd, iż bynajmniej nie o mimetycznej prozie realistycznej wypowiada się Arystoteles w *Poetyce*, słusznie twierdząc, iż „lepiej jest przedstawiać rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą [πιθανον αδυνατον], niż możliwą, lecz nietrafiającą do przekonania [απιθανον και δυνατον]” (1988: 366) — lecz właśnie o czymś, co mimo swego nieprawdopodobieństwa może być spójnym „wyobrażeniem, które budzi wiarę [ιθανε φαντασια]” (por. Krokiewicz 1964: 213). Ów przypisany allotopii przez Umberta Eco wyższy próg rzeczywistości mógłby się wiązać właśnie z taką wykładnią prawdopodobieństwa: rezygnującą zatem z zestawiania tego, co prawdziwe z tym, co mimetycznie prawdopodobne i koncentrującą się na sposobach zwiększania skuteczności oddziaływania przedstawień fikcyjnych. Innymi słowy: allotopia nie byłaby już światem tak bardzo fantastycznym, jak tylko być może z realistycznej perspektywy, lecz światem w głębokim sensie alternatywnym, bowiem obywatelom się bez paradygmatu świata realnego jako prymarnej dziedziny przyczynowej reprezentacji.

Problem z alternatywnością, a właściwie za skojarzeniami, jakie niesie ze sobą pojęcie świata alternatywnego, wiąże się z kolejną z aporii tkwiących u podłoża Ecowskiej definicji allotopii. Jeśliby bowiem wziąć pod uwagę uwikłanie alternatywy w logikę dwuwartościową, w której prawda i fałsz pozostają zawsze spolaryzowane ($p \vee q$), to w przypadku potraktowania świata fantastycznego jako alternatywy rzeczywistego, nieuchronnie powraca się do punktu wyjścia w postaci zdroworozsądkowej opozycji tego, co realne i tego, co fantastyczne. Co gorsza, w wielu przypadkach iluzoryczne jest również założenie możliwości wyboru pomiędzy prawdą i fałszem, gdyż na taką nie ma miejsca w koherencyjnej pętli fikcji — moc rozstrzygnięcia w majestacie systemowej wszechwiedzy dana jest bowiem tym tylko, którzy pozostają poza lub ponad systemem i w efekcie dysponują perspektywą metasystemową, ogarniając *całość* systemu w jego mniejszej lub większej złożoności. W fikcyjnym świecie *Matrixa* jedynie ktoś spoza systemu mógł wybudzać ludzi z wirtualnej stazy, ponieważ wyłącznie na metasystemowym planie zyskiwał pełnię wiedzy/władzy nad alternatywą realną/wirtualną, w filmie symbolizowaną słynnym gestem Morfeusza oferującego Neo wybór między niebieską a czerwoną pigułką⁷. To z kolei wiedzie w prostej linii do kontekstu w bada-

⁷ Warto przypomnieć, że w scenariuszu scena ta wyraźnie nawiązuje intertekstualnie do gatunku fantasy, potwierdzając adekwatność powyższego skojarzenia: „MORFEUSZ: To jest twoja ostatnia szansa. Potem nie ma już odwrotu. Weźmiesz niebieską pigułkę i obudzisz się w swoim łóżku, wierząc w co tylko chcesz wierzyć. Jeśli wybierzesz czerwoną pigułkę – zostaniesz w Krainie Cudów, a ja pokażę ci, jak głęboko zmierza królicza nora” („MORPHEUS: This is your last chance. After this, there is no turning back. You take the blue pill, the story ends. You wake up and believe... whatever you want to believe. You take the red pill... you stay in wonderland and I show you just how deep the rabbit hole goes”). Fragment scenariusza za: www.imsdb.com/crpts/Matrix,-The.html [dostęp: 18 maja 2014].

niach nad literaturą fantastyczną zwykle zaniedbywanego, a mianowicie do krytyki *kolonialnej* relacji między światem rzeczywistym jako kolonizatorem a światem fantastycznym jako kolonizowanym, a zatem tym, który podlega władzy dyskursu „imperializmu realistycznego [realist imperialism]” (Hutcheon 1987: 7). Za klasyczny przykład takiego symbolicznego za-właszczenia można uznać krytykowany przez Tolkiena w słynnym esej *Drzewo i liść* (2010: 157) fragment siedemnastowiecznego poematu *Nymphidia* Michaela Draytona, w którym kunsztowny opis palacu Oberona o ścianach z pajęczych nóżek, oknach z kocich oczu i dzie-siątku podobnych im elżbietańskich fantasmagorii sąsiaduje ze wzmianką o dachu skleconym „nie z desek, jak należy, | tylko ze skrzydeł nietoperzy [And for the roof, instead of slats | Is covered with the skins of bats]”⁸. (Drayton 1906: 291) Dlaczego: „jak należy” (w oryginale nawet dobitniej: *instead of*)? Czemu dach *należy* okrywać czym innym niż skrzydłami nietoperzy? Być może w habitacie Oberona wyrąb drzew jest równie niemile widziany jak w Tolkienowskim *Władcy pierścieni*, a nietoperze, w odróżnieniu od lasów, są nadreprezentowane i w związku z tym w wewnętrznej logice świata nie mieści się zakaz ich skórowania? Kontekst wartościującego sformułowania Draytona wykracza poza wykreowany przezeń alternatywny świat i wkracza do realiów współczesnej mu — bo już nawet nie obecnym czytelnikom — rzeczywistości, wymuszając na tych ostatnich przyjęcie trzech aksjomatów: (a) w czasach Draytona dachy wykonywano z desek; (b) w habitacie Oberona dachy wykonywano ze skrzydeł nietoperzy; (c) wykonywanie dachów ze skrzydeł nietoperzy jest czymś dziwniejszym, aniżeli wykonywanie ich z desek. By dostrzec paradoks tego rozumowania, wystarczy dokonać prostej ekstrakcji i wyobrazić sobie sytuację lektury *Nymphidii* Michaela Draytona w czasach, gdy dachy wykonywane są już wyłącznie ze szkła i materiałów syntetycznych, a sztuka ciesielska pozostaje w zapomnieniu wobec zakazu wykorzystywania naturalnych surowców w budownictwie mieszkaniowym. Poemat Draytona zabrzmi wówczas podwójnie obco i przestanie sprawiać wrażenie humorystyczne, rezonując tymi samymi tonami, których niepokojące brzmienie przesądza dziś o potrzebie postkolonialnej lektury prozy nazbyt swobodnie podchodzącej do imperialistycznej praktyki zniewalania krajów Trzeciego Świata czy Dalekiego Wschodu przez formację intelektualną-polityczną euroamerykańskiego Zachodu.

W tym miejscu konieczne staje się ustosunkowanie do faworyzowanego przez Tolkiena — oraz przez badaczy inspirujących się jego przemyśleniami światotwórczymi — w przywoływanym esej *pojęcia subkreatji*, mającego denotować „specyficzny rodzaj kreacji, różny wprawdzie od boskiej *creatio ex nihilo*, jednak pozostający pod jej wpływem [a specific kind of creation distinct from God's ex nihilo creation, and reliant upon it]” (Wolf 2013: 6). Pojęcie to, choć niepozabawione wielu zalet, nawet przez jego zwolenników, do których niewątpliwie należy Mark J. P. Wolf, autor cytowanej wyżej monografii *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, jest jednoznacznie określane jako „wskazujące filozoficzną i ontologiczną różnicę między kreacją i subkreatcją oraz zależność tej drugiej od tej pierwszej [indicates the philosophical and ontological distinction between creation and subcreation and the dependance of the latter on the former]” (Wolf 2013: 14) — co *de facto* podważa zasadność jego wykorzystywania w rozważaniach, których celem jest uniezależnienie światotwórstwa allotopijnego od jakichkolwiek „hipotek metafizycznych”⁹ (Derrida 1997: 35). Metafizyczne spojrzenie na konstru-

⁸ Przekład Roberta Stillera podają za cytowanym fragmentem *Drzewa i liścia*.

⁹ Choć brak w tym miejscu możliwości rozwinięcia wątku transmedialnych i transfunkcyjnych badań nad światotwórstwem, warto nadmienić, że figura światotwórcy jako półboskiego (sub)kreatora nie dość, że wikła ponowoczesną tradycję badawczą na powrót w metafizykę obecności, to na domiar złego pozostaje w absolutnej sprzeczności z tym, co obserwować można w kapitalizującej światotwórstwo kulturze masowej. Fakt utraty kon-

owane światy ma uzasadnienie właściwie tylko w przypadku tych światów, które nie starają się przekonać czytelnika, że są jedynymi prawdziwymi, lecz że zachowują *punctum* styczności z rzeczywistością empiryczną, jak choćby w wypadku słynnej teorii łączącej Tolkienowską Ardę z prehistoryczną Ziemią¹⁰. W każdym innym przypadku łączenie świata fantastycznego z rzeczywistym (np. na zasadzie krytykowanej przez Eco alegorii) może być już interpretowane jako gest paradygmataczny, zawłaszczający świat obcy na rzecz świata własnego.

Realistyczny imperializm, alternatywność i obcość, a więc problemy, które pojawiły się dotąd podczas próby dekonstrukcji definicji allotopii jako „świata alternatywnego bardziej realnego niż świat rzeczywisty”, łączą się w spójny obraz zwrotu dzielącego dwie tradycje myślenia o świecie fantastycznym w myśli ksenologicznej Bernharda Waldenfelsa. Elementem wspólnym Waldenfelsowskiej ksenologii i Ecowskiej allotopii jest greckie pojęcie ἀλλότριον, ‘to co należy do innego’, oddawane w łacinie wymownie brzmiącym *alienus* (-a, -um) i skojarzone u Waldenfelsa z tym z trzech pól znaczeniowych obcości, które prowadzi do rozważań nad eksterioryzacją (*Entäußerung*) i wyobcowaniem (*Entfremdung*)¹¹. Podstawowym rysem wyróżniającym filozofię Waldenfelsa na tle rozwijającej się od zwrotu etycznego myśli „epistemologicznego pojednania” (Czerniak 2002: IX), jest rozróżnienie pomiędzy innością jako obcością pomyślaną podług binarnej różnicy, a obcością jako *miejscem*, w którym podmiot lokalizuje stan „epistemologicznego nieoswojenia”. (Czerniak 2002: XVIII) W ten sposób klasyczna myśl ksenologiczna przekształca się u Waldenfelsa w *ksenotopografię*¹², w ramach której postuluje się konceptualizację obcości „z perspektywy miejsc tego, co obce, jako »gdzie-in-dziej« i jako coś »nad-zwyczajnego«” (Waldenfels 2002: 6), przy czym owa „nad-zwyczajność” miałaby tę właściwość, iż wymykałaby się wszelkim podporządkowaniom i funkcjonowałaby w przestrzeni, która „dopuszcza ona zarówno miejsca własne, jak i obce, nie okrążając z góry, ani nie niwelując różnic między tym, co własne i tym, co obce”. (Waldenfels 2002: 6) Uwaga o nieniwelowaniu różnic między tym, co własne i tym, co obce, jak również sam podział na

tróli nad uniwersum *Gwiezdnych wojen* — także w sensie prawnym, wobec głośnego przejęcia Lucas Arts. przez Disney’a — ze strony George’a Lucasa dowodzi, że tworzony wielotysięcznym wysiłkiem fanów świat transmedialny (Klastrup, Tosca 2004: 409–410) przerósł w każdym możliwym wymiarze pierwotny świat przedstawiony filmowej trylogii *Gwiezdnych wojen* i tym samym wymknął się spod kontroli swego „pierwszego poruszciciela”.

- ¹⁰ Zainspirowanej nb. przez samego Tolkiena tekstem *The Debate of Finrod and Andreth* o metafizycznych — *nomen omen* — różnicach między Elfami a Ludźmi, opublikowanym w IV części nietłumaczonej na język polski powieści z cyklu *The History of Middle-Earth* pod tytułem *Morgoth’s Ring*. (zob. też przypis 16.). Polski przekład tekstu autorstwa Ryszarda Derdzińskiego dostępny jest pod adresem: <http://home.agh.edu.pl/~evermind/jrtrolkien/atrabeth.htm>. [dostęp: 30 września 2014]. Za informację o istnieniu tłumaczenia i konsultację tolkienologiczną dziękuję Jakubowi Dobranowskiemu.
- ¹¹ Odwołuję się tutaj do podziałów z *Podstawowych motywów fenomenologii obcego*, aktualnych dla całokształtu rozważań Waldenfelsa: „Obce, po pierwsze, jest coś, co występuje poza własnym obszarem jako zewnętrzne, co przeciwstawia się *wewnętrzności* (por. *ξένον, externum, extraneum, étranger, stranger, foreigner*). Obce, po drugie, jest to, co należy do innego (por. *ἀλλότριον, alienum, alien, ajeno*), w przeciwieństwie do *własnego*. Do tego związku należy też słowo *alienatio*, które w kontekście prawnym oddawane jest jako „eksterioryzacja” (*Entäußerung*), a w klinicznym i związanym z patologiami społecznymi jako „wyobcowanie” (*Entfremdung*). Obce, po trzecie, jest to, co jest innego rodzaju, odmienne, nieswoje, osobliwe (*ξένον, insolitum, étrange, strange*), w przeciwieństwie do *swojskiego*. Przeciwność zewnętrzne/wewnętrzne wskazuje na miejsce obcego, przeciwieństwo obce/własne na posiadanie, a przeciwieństwo odmienne/swojskie na rodzaj rozumienia” (2009: 109–110).
- ¹² Szczegółową analizę tego problemu będzie można prześledzić w tekście mojego autorstwa pt. *Ksenologia i ksenotopografia Bernharda Waldenfelsa wobec podstawowych założeń światotwórczych literatury fantastycznej*, przyjętym do publikacji w 2014r. na łamach czasopisma „Hybris”; jej zręby da się już wszakże odnaleźć w przyczynkowym szkicu *Ksenotopografia fikcji w późnej fenomenologii Bernharda Waldenfelsa*, opublikowanym w „Polisemii” (2012, nr 2), w którym też wprowadziłem pojęcie ksenotopografii.

własne i obce, ma w tym kontekście podwójny rodowód pojęciowy. Po pierwsze, Waldenfels odnosi się polemicznie względem Gadamerowskiej fuzji horyzontów (*Horizontverschmelzung*) jako sprzecznej z jego myślą koncepcji uzgadniania czy ujednoznaczniania dwóch przeciwstawnych światopoglądów, po drugie zaś, łączy ją z krytycznym rozwinięciem Husserlowskiej diastazy świata własnego (*Heimwelt*) i obcego (*Fremdwelt*). I u Gadamera, i u Husserla dostrzega bowiem zagrożenie płynące z możliwości wystąpienia ześrodkowania logocentrycznego, egocentrycznego czy etnocentrycznego (por. Waldenfels 2002: 48–49), przejawiającego się uprzywilejowaniem perspektywy poznawczej na korzyść jednej ze stron obopólnej relacji. Krytyka Waldenfelsowska jest na tyle wszechstronna, iż sięga nawet centralnej w filozofii zwrotu etycznego kategorii dialogu, gdzie już sam przedrostek *dia-* ($\delta\iota\alpha$ -) interpretuje się jako grożący dwupodmiotowej relacji „niebezpieczeństwem monologicznego zagłuszenia przez jeden głos jednego logosu” — czyli czymś, co Bernhard Waldenfels nazywa już językiem *par excellence* postkolonialnym „monopolem rozumu” (Waldenfels 1992: 125).

Wydaje się, że nie będzie nadużyciem stwierdzenie, iż w relacji świata rzeczywistego i fantastycznego bardzo łatwo o monopol rozumu, ustanawiający relację nadrzędno-podrzędnościową czy pierwszorzędną-drugorzędną między empiryczną dziedziną przyczynową a kontrempirycznym, fikcyjnym konstruktem poza tę dziedzinę wykraczającym. Wniosek ten nie może być jednak użyteczny w opisie takiego rodzaju narracji, która nie dość, że tworzy świat o niskim progu prawdopodobieństwa a wysokim progu wiarygodności, to jeszcze dąży do przekonania czytelnika, „iż świat fantastyczny jest *jedynym prawdziwym*”. Husserlowska diastaza, grożąca ześrodkowaniem na uprzywilejowanej perspektywie podmiotu (nieistotne przy tym, czy własnego czy obcego), pasuje nie tyle do opisu Ecowskiej allotopii, ile raczej klasycznej fantastyki, w której od zarania gatunku funkcjonowało założenie światotwórcze łączące realną przestrzeń „Tu” z fantastyczną przestrzenią „Tam” przez jedno- lub dwuprzepustową bramę, której przejście stwarzało warunki do wypełnienia przez bohatera zadań przewidzianych w fabule — skąd i wzięła się nazwa modelu: *portal-quest fantasy* (Mendlesohn 2008: XIX). Problem z klasyczną *fantasy* i SF — ale także i z baśnią, jeśli przypomnieć zbliżoną do modelu *portal-quest* XV funkcję morfologiczną „podróży do innego królestwa” z *Morfologii bajki* (Propp 1976: 101) — kryje się w tym, że stwarza warunki do powrotu myślenia kolonialnego przegnanego z literatury wysokiego realizmu. Świat, do którego dostać się można przez jednostronnie otwarty portal, by ocalić go od zagłady i objąć w nim władzę absolutną, radośnie witaną przez prymitywne, fantastyczne ludy, jakże niezdolne do wykształcenia autonomicznej i niepodległej cywilizacji — ściśle naśladuje sposób funkcjonowania narracji postkolonialnych, które legitymizowały władzę zachodnioeuropejskiego centrum nad kolonialnymi peryferiami. Poczynając od *Burzy* Shakespeare’a, *Utopii* Thomasa More’a czy osiemnastowiecznych *voyage imaginaires* (Swifta, Holberga, w Polsce także Krasickiego), a kończąc na *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carolla czy *Lwie, czarownicy i starej szafie* Clive’a S. Lewisa — w narracjach fantastycznych utrwał się zarówno Hutcheonowski „imperializm realistyczny”, jak i Waldenfelsowski „monopol rozumu”, prowadząc do znajomej sytuacji, w której to, co fantastyczne, mogło definiować swą tożsamość jedynie z pozycji centrum dyskursywnego. Właśnie takie motywacje kryły się za polskim tłumaczeniem powieści Jamesa Barry’ego *Neverland* na „Nibylandię”. Angielskie *never* oznacza ‘nigdzie’ — i jako takie przetrwało na przykład w tytule postmodernistycznej powieści Neila Gaimana *Neverwhere*, funkcjonującym w Polsce w kongenialnym tłumaczeniu Pauliny Braitier jako *Nigdziebądź*. Barry’owski *Neverland* miał być czymś zbliżonym do Butlerowskiego *Erenbonu*

(czytane wspak: *nowhere*, nigdzie) — miał być „Nigdylandią”, światem dziecięcych fantazji, któremu nigdy nie było dane ziścić się w dorosłej rzeczywistości. Dyskursywna reprezentacja świata fantastycznego jako podległego wobec świata realnego była jednakże — przynajmniej w Polsce, mającej długoletnie tradycje sceptycyzmu wobec anglosaskiego wynalazku nowoczesnej fantastyki — na tyle silna, by zasugerować prymat tego świata, z prymatem którego chciał walczyć sam Barry, świata, który lekceważeniem zbywa dziecinne „nibylandie” jako złudne i nieprawdziwe życie snem, przerywane dźwiękiem wzywającego do szkoły budzika¹³.

Przededefiniowanie allotopii jako gatunku dystansującego się wobec paradygmatycznej tradycji intelektualnej „realistycznego imperializmu”, wymagaloby rozpoznania w obrębie gatunków fantastycznych tych samych przemian, które złożyły się na zwrot od nowoczesności do ponowoczesności w filozofii i od modernizmu do postmodernizmu w literaturze i sztuce. Po pierwsze, należałoby rozważyć to, w jaki sposób relacje legitymizujące opozycyjne traktowanie świata realnego i fantastycznego (czyli przede wszystkim alternatywność i sama fantastyczność) mogłyby być sproblematyzowane w taki sposób, by uniknąć kryjących się u ich podstaw filozoficznych aporii. Po drugie zaś — spróbować przeformułować Ecowską wykładnię allotopii w taki sposób, by móc odnieść ją do zjawisk paradoksalnie przez nią wykluczanych, a mogących przesądzić o swoistości zjawiska allotopizmu na tle innorodnych gatunków czy konwencji fantastycznych.

Najlepszy trop wiodący do dekonstrukcji opozycji między światem realnym i fantastycznym wywodzi się znów z ksenotopografii Waldenfelsa. Husserlowska diastaza świata własnego (*Heimwelt*) i obcego (*Fremdwelt*) jest tam bowiem zdestabilizowana wprowadzeniem w obszarze pogranicza zaczerpniętej z Merlau-Ponty’ego koncepcji międzyświata (*intermonde*), w obrębie którego miałaby z kolei funkcjonować mediująca instancja Trzeciego, reprezentująca mentalną dyspozycję podmiotu do „stawiania się w miejscu obcego [*in place of the other*]” (Waldenfels 2011: 155). W ten sposób Bernhard Waldenfels pozbawia relację alternatywy charakterystycznej dla niej opcjonalności, zapewniając „symetrię roszczeń” i umożliwiając uniknięcie zarówno groźby wywłaszczenia z przestrzeni swojskiej (przykładowo w postaci bezrefleksyjnego eskapizmu do świata fikcji), jak i zawłaszczania przestrzeni obcej (np. w postaci kolonialnego „monopolu rozumu”). Ową instaurację figury Trzeciego w sferze *intermonde* Waldenfels nazywa aktem *substytucji źródłowej*, w rezultacie której „nie okupuje się samodzielnie miejsca obcego, lecz przyjmuje się je jako pierwotny punkt wyjścia [*is not characterised by an attempt to occupy the Other’s place by myself, but rather by the fact that I start from the Other’s place*]” (Waldenfels 2011: 156). Akt ten jest ściśle tożsamy z tym, co od bardzo dawna było domeną fantastycznych światów w fikcji literackiej, dzięki której — jak ujął to Neil Gaiman w *Amerykańskich bogach* — można „wniknąć w cudze głowy, cudze miejsca i spojrzeć na świat obcymi oczami” (Gaiman 2003: 300). Różnica byłaby jednak jedna i zasadnicza: *fikcja taka musiałaby być raczej prezentacją, niż reprezentacją rzeczywistości*, substytuując rzeczywistość aktualną u jej najbardziej pierwotnego źródła, czyli w samym momencie genezyjskim. W języku narratologicznym oznaczałoby to nie tylko: (1) McHale’owską zmianę dominanty z epistemologicznej modernizmu na ontologiczną postmodernizmu (ostatecznie McHale w swej *Powieści postmodernistycznej* nieprzypadkowo analizuje akurat wiele powieści SF i *fantasy*); (2) omawiany przez

¹³ By nie być gołosłownym — mówienie o dyskursywnej reprezentacji jest tu o tyle uzasadnione, iż silne polaryzowanie świata realnego i fantastycznego z wyraźnym faworyzowaniem perspektywy logo-, etno- i egocentrycznej tego pierwszego jest dominantą także bardzo wielu monografii naukowych, by wspomnieć chociażby książkę Kathryn Hume wprost zatytułowaną *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Culture*.

Paula Coblena zwrot od motywacji filogenetycznej ku ontogenetycznej w literaturze (por. Lebkowska 2010: 188–189), ale także (3) otwarcie na postzależnościowy model reprezentacji, przenoszący „punkt ciężkości z badania relacji rzeczywistość/ reprezentacja na problemy związane z procesem reprezentowania: z jego mechanizmami, konwencjami, uwarunkowaniami, funkcjami” (Prokop-Janiec 2013: 198). W tym świetle klarowniejsza staje się sugestia Umberta Eco, by w allotopii nie tyle pytać o możliwość czy prawdopodobieństwo świata, ile raczej skoncentrować się na fakcie jego odrealnienia (por. Eco 2012: 236) — czyli na tym, co znów od dawna intuicyjnie jest rozpoznawane przez czytelników powieści SF i fantasy, coraz częściej wyżej ceniących spójność i koherencję wymyślonych światów narracji, aniżeli linearny postęp fabuły czy wartki przebieg akcji.

Co jednak w literaturze fantastycznej mogłoby być ekwiwalentem Waldenfelsowskiej substytucji źródłowej, dekonstruującej alternatywę swojskiego i obcego w imię przywrócenia doświadczenia „zaniepokojenia przez obce”, tak bliskiego wypracowanej w zachodnich badaniach nad fantastyką kategorii „poznawczego wyobcowania [*cognitive estrangement*]” (Suvin 1979)? Wydaje się, że najlepszym rozwiązaniem byłoby nawiązanie do wprowadzonej również przez Umberta Eco kategorii „kompetencji encyklopedycznej” (1994: 172), konwencji z interdyscyplinarnym rozpoznaniem Janet Murray na temat „encyklopedycznej pojemności [*encyclopaedic capacity*]” (1999: 84) nowych mediów — która miałaby być odpowiedzią na zapotrzebowanie współczesnych odbiorców na informacje wykraczające poza ograniczenia pojedynczej reprezentacji fabularnej (por. Jenkins 2007: 114). Przyjąwszy bowiem, że każdy świat — w tym momencie nieważne, czy realny, czy fantastyczny, czy wirtualny — wyznacza reguły swojej dostępności wyłącznie poprzez przypisaną mu encyklopedię, możliwe jest utożsamienie ksenotopograficznej przestrzeni *intermonde* z mediacyjnym charakterem źródła encyklopedycznego¹⁴, mogącego funkcjonować zarówno w postaci realistycznej dla świata fantastycznego, jak i fantastycznej dla świata realnego. W ten sposób możliwe staje się zrezygnowanie z konceptualizowania fantastyki w kategoriach alternatywy dla rzeczywistości, ponieważ o prawdziwości, faktyczności i aktualności świata zaczyna decydować nie to, czy jest on pierwotną, czy wtórną dziedziną przyczynową — lecz to, czy dostarcza on dostatecznie wielu danych o swym istnieniu, by skutecznie przekonywać o swojej realności. Dopiero tak rozbudowane podłoże pojęciowe daje filozoficznie przekonującą motywację dla allotopii jako świata (1) istotnie odmiennego od tego, jaki znamy; (2) alternatywnego, choć jednocześnie bardziej realnego niż świat rzeczywisty; (3) fantastycznego, a jednak ukazywanego jako jedyny prawdziwy i wreszcie (4) redundantnie traktującego wszelkie ewentualne związki ze światem rzeczywistym. Warunek byłby tylko jeden: allotopia w miejsce budowania znanego z baśni czy dwudziestowiecznych powieści SF i *fantasy* modelu dwuświata z symboliczną bramą o mocy unieważniania różnicy między światem własnym a światem obcym, musiałaby projektować szczególnie rodzaj *fikcyjnego pola odniesienia* w obrębie którego możliwe byłoby funkcjonalizowanie „wszystkich frakcji czasu i przestrzeni nieobecnych w bezpośredniej narracji” (por. Ziomek 1982: 207–208).

Propozycja ta wbrew pozorom czerpie w znacznie wyższym stopniu z praktycznego doświadczenia odbiorczego, aniżeli myślenia życzeniowego postulatycznej teorii literatury.

¹⁴ Z oczywistych względów, konieczne jest tu przyjęcie Ecowskiego rozumienia encyklopedii z *Lector in fabula* jako kulturowego dyskursu ustanawiającego warunki dostępności danego świata możliwego — w przeciwnym bowiem wypadku można byłoby odnieść mylnie wrażenie, iż wykorzystywanie encyklopedii w narracjach fantastycznych jest rodzajem zastępczego modelu prawomocności, wykształconego w Oświeceniu przez Encyklopedystów.

Proliferacja dołączanego do współczesnych powieści fantastycznych co najmniej od czasów Tolkiena materiału paratekstualnego¹⁵, mającego znikome znaczenie dla postępu fabuły, a absolutnie kluczowe dla szczegółowego kształtowania obrazu świata, dowodzi podzielanego zarówno przez autorów, jak i czytelników fantastyki przekonania, że to już „nie fabuła generuje świat, lecz świat ustanawia macierz możliwych fabuł” (Dukaj 2010). Dołączane do niezliczonej ilości książek mapy, kalendaria, słowniki, aneksy, ilustracje, fingowane cytaty czy genealogie, jak również dostępne na rynku wydawniczym kompendia w rodzaju pięćsettrzydziestostronicowej *Encyklopedii Diuny*, zawierającej szczegółowe informacje na temat kosmologii, fizyki, historii, filozofii, sztuki, topografii, biologii fikcyjnego świata stworzonego przez Franka Herberta na potrzeby *Kronik Diuny*, by nie wspominać już o liczących setki tysięcy hasel internetowych encyklopediach uniwersów *Gwiezdnych wojen*, *Star Treka* czy *Warhammera 40,000* — wszystko to dowodzi potrzeby pełnozakresowej dostępności do światów, które wykraczając już poza ramy pojedynczej reprezentacji fabularnej. Być może jest to daleko posunięta radykalizacja Nietzscheańskiego projektu *facta ficta* i kontynuowanej przez Haydena White’a czy Franka Ankersmita krytyki obiektywizmu historycznego — ale w istocie rzeczy trudno oprzeć się wrażeniu, że o prawdziwości świata, który ma odznaczać się analogicznym lub nawet wyższym progiem realności od doczesnego, w istocie rzeczy decyduje stosunek ilościowy materiału faktograficznego do fikcyjnego. Realność Tolkienowskiego Śródziemia wynika nie ze sprawnego poprowadzenia przezeń fabuły *Władcy pierścieni* czy *Hobbita*, lecz jest skutkiem wywoływania u czytelnika przeświadczenia o potrzebie poznania źródeł pozafabularnych, uzupełniających wiedzę o świecie i intensyfikujących immersję w jego realia. W przypadku Tolkiena — który sam wszak przyznał, że „mądrze zrobił, zaczynając od mapy i dopasowując doń fabułę [I wisely started with a map and made the story fit]” (Tolkien 2010: 290) — jest to w szczególności korpus wciąż w przeważającej mierze nieprzetłumaczonych tekstów, wydany na Zachodzie pod wiele mówiącym tytułem *Historia Śródziemia* i zawierający znaną także w Polsce *Księgę Zaginionych Opowieści* czy zredagowany na jej podstawie przez Christophera Tolkiena i Guya Gavriela Kaya *Silmarillion*¹⁶. Tak jak bowiem powieść realistyczna naturalnie grawituje ku *realiom* świata historycznego czy aktualnego, tak też każda ponowoczesna powieść fantastyczna powinna naturalnie grawitować ku *realiom allotopii* — mając za gwaranta realności jedynie mniej lub bardziej rozbudowaną encyklopedię, łączącą ze sobą całą wielość fabuł możliwych do realizacji w wybranej rzeczywistości.

Kanadyjski narratolog kojarzony ze szkołą kognitywistyczną, Richard Saint-Gelais, mówi w kontekście podobnych rozważań o *transfikcjonalności* — a więc takiej szerokiej odmianie transtekstualności (wedle rozumienia Genette’a), która umożliwiałaby „*ekspansję fikcji poza granice pojedynczego dzieła [prolongeant la fiction au-delà des limites de l’œuvre]*” (Ryan 2008: 386) poprzez wykorzystywanie „elementów fikcyjnych występujących w więcej, niż jednym tylko tekście [*lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d’un texte*]” (Saint-Gelais 2007: 6). Za główne me-

¹⁵ W tekście *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej* przytaczam analizę treści encyklopedycznych dołączonych do tekstu starszego o 500 lat, a mianowicie *Libellus vere aureus* Thomasa More’a, której reedycja z roku 1518 objęła nie tylko tekst główny *Utopii*, ale również sporządzone przez Petera Ćgidiusa (1) alfabet Utopian, (1b) *Tetrastichon Vernacula Utopiensium Lingua* (1c) marginalia (2) niewiadomego autorstwa *Hexastichon Anemoli* czy (3) słynny drzeworyt *Utopiæ Insulæ Tabula* Ambrosiusa Holbeina (zob. Maj 2014).

¹⁶ Na wydaną i zredagowaną przez Christophera Tolkiena *The History of Middle-Earth* składają się dwa tomy *Księgi Zaginionych Opowieści*, *The Lays of Beleriand*, *The Shaping of Middle-Earth*, *The Lost Road and Other Writings*, *The Return of the Shadow*, *The Treason of Isengard*, *The War of the Ring*, *Sauron Defeated*, *Morgoth’s Ring*, *The War of the Jewels* i *The People of Middle-Earth* (abstrahując od dylogii *Księgi*, żaden z tomów nie został w pierwotnym kształcie przełożony na język polski). Przewaga tego materiału nad fabułą *Władcy Pierścieni* i *Hobbita* narzuca się samoistnie.

dium podobnego poszerzenia narracyjnego Saint-Gelais uznaje w książce *L'Empire du pseudo: Modernités de la science-fiction* — potwierdzając intuicje leżące u podstaw wcześniejszego skonstruowania koncepcji Umberto Eco i Janet Murray — *ksenoencyklopedię*, zapewniającą dostęp do „materiałów pozadiegetycznych zawierających dodatkowe dane wzbogacające zarówno sam tekst, jak i encyklopedię danego gatunku [*non-diegetic materials that appear to provide surplus data to reinforce the text and the genre's encyclopedia*]” (cyt za: Csicsery-Ronay 2012: 504). Funkcjonująca transfikcjonalnie i łącząca różnogatunkowe teksty ksenoencyklopedia jest na tym etapie rozwoju badań nad współczesnymi narracjami fantastycznymi najlepszą podstawą pojęciową dla Ecowskiej allotopii, bowiem zamiast ugruntowywać rozdział świata realnego od fantastycznego, stwarza poznawczą podstawę do autonomicznego funkcjonowania rzeczywistości istotnie „bardziej realnych niż świat rzeczywisty” — częściej odwołujących się do encyklopedii reprezentowanego przez siebie gatunku, aniżeli kulturowo-historycznej encyklopedii aktualnej doczesności. W ten sposób allotopia nie musi być już członem binarnej różnicy, konstytuującym swą tożsamość w nieustannym *a contrario* względem jakiejś paradygmatycznej domeny przyczynowej, bowiem opiera się na autorytecie źródła encyklopedycznego.

Mówienie o zwrocie postmodernistycznym w literaturze fantastycznej, objawiającym się dekonstrukcją binarnego modelu podróży ze świata realnego do fantastycznego, obliuguje do przywołania obszernej egzemplifikacji. Zamiast jednak koncentrować się na wnikliwej analizie przypadków najbardziej wprawdzie reprezentatywnych, lecz zarazem niezwykle rozbudowanych (jak choćby allotopijne światy Jacka Dukaja, Neala Stephensona czy Chiny Miéville'a), warto przywołać przykład może ogólny, ale lepiej obrazujący kształtowanie się świadomości światotwórczej na przełomie XX i XXI w. Otóż, gdy Joanne K. Rowling napisała pierwszy tom bestsellerowego cyklu *Harry Potter*, nikt nie mógł mieć wątpliwości, że oto ponownie z powodzeniem wykorzystany został sprawdzony schemat *portal-quest fantasy*: podróż z Londynu przez symboliczną bramę w postaci peronu 9 i 3/4 do Szkoły Magii i Czarodziejstwa w Hogwarcie nie różni się w istocie rzeczą niczym od podróży Nielsa Klimy z Norwegii do Potuanii u L. Holberga (1741), naukowca z Richmond do świata Elojów i Morloków u H. G. Wellsa (1895), Dorotki i psa Toto z Kansas do krainy Oz u L.F. Baumy (1900), rodzeństwa Pevensie z Wielkiej Brytanii do Narni u C. S. Lewisa (1950) czy studentów Uniwersytetu w Toronto do Fionawaru u G. G. Kay'a (1984). A jednak cykl Rowling rozwija się w zgoła odmiennym kierunku: we *Wieżni Ażkabanu* i *Czarze ognia* świat Harry'ego Pottera rozrasta się poza inicjalny model dwuświata, w tomach ostatnich obejmując nie tylko allotopijną Anglię, ale i Europę, w której również, jak się okazuje, miałyby funkcjonować lokalne odpowiedniki Hogwartu i rządowe gremia odpowiedzialne za ukrywanie efektów działalności społeczności magicznej przed niewtajemniczonymi w arkana mugolami. Niespójność wynikła z dynamicznej ewolucji założenia światotwórczego cyklu jest stąd zarazem największą wadą i zaletą cyklu Rowling: z jednej bowiem strony godzi w drażliwy dogmat koherencji fantastycznego świata, zdradzając poważne błędy w projekcie fizycznej i metafizycznej tkanki rzeczywistości, lecz z drugiej jest świadectwem *dojrzewanania* fantastyki XXI w., obecnie już pełnozakresowo realizującej awangardowe postulaty nurtu New Weird czy Nowej Fali SF z lat 70. i 80. Podobnie rzecz miała się w przypadku wspomnianego Guy'a Gavriela Kaya, który jakkolwiek debiutował w latach 80. powieścią nawiązującą do modelu dwuświata, tak już w późniejszych swych powieściach, od *Tigany* (1990) przez *Lwy al-Rassanu* (1995) po *Sarantynską mozaikę* (1998–2000), konsekwentnie tworzył światy allohistoryczne (Chamberlain 1986) i allotopijne, rozpoczynając narrację *in medias res* w fantastycznym świecie

cie i nie sugerując w założeniu światotwórczym drugorzędności, wtórności czy podrzędności rzeczywistości fantastycznej względem współdzielonej z czytelnikiem realnej dziedziny przyczynowej. Przypadek to o tyle ciekawy, iż w świecie *Tigany* z łatwością rozpoznaje się ekwiwalent szesnastowiecznej Italii (w wojnie trzech wielkich religii monoteistycznych z *Lwów al-Rassanu* — zmagania islamu, chrześcijaństwa i judaizmu na Półwyspie Pirenejskim, zaś w Sarancjum — Cesarstwo Bizantyjskie za panowania Justyniana I Wielkiego), a mimo to potrzeba czynienia analogii do rzeczywistości historycznej jest zawieszona przez spójność rzeczywistości allohistorycznej, nie tyle ekwiwalentyzującej tę pierwszą, co przekornie rezonującą właściwymi jej uniwersaliami. Zbliżona ewolucja twórczości tak krańcowo odmienną artystycznie — młodzieżowej sagi popularnej pisarki i erudycyjnej prozy współredaktora *Silmarillionu* — dowodzi ponowoczesnego charakteru zwrotu narracyjnego w fantastyce, przejawiającego się stopniową *rezygnacją z postklasycznego założenia światotwórczego* (świat Ten → symboliczna brama → świat Tamten) na rzecz kreowania rzeczywistości o *allotopijnym momencie ontogenetycznym* (ksenologia i ksenotopografia świata Tamtego, opisująca go ksenoencyklopedia). Albowiem, by świat allotopijny mógł jawić się czytelnikowi nie tylko jako „bardziej realny niż świat rzeczywisty”, ale również jako „jedyne prawdziwy” — musi samoistnie projektować własną historię, kosmologię, topografię, naukę, sztukę, literaturę, język(i), filozofię czy religię, a zatem wszystko to, co składa się na rzeczywistą kompetencję encyklopedyczną i racjonalne przeświadczenie o realności, obiektywności, aktualności i faktyczności danego świata. Allotopia w takim ujęciu — bardzo podobnie zresztą, jak siostrzana względem niej utopia, dystopia czy nawet uchronia i jej pochodne — byłaby zatem nie tyle gatunkiem, co rodzajem świata narracji przejawiającego się w konkretnym gatunku i odznaczającego się przede wszystkim:

1. samoświadomością i krytycznym stosunkiem względem postklasycznego podziału na świat realny i fantastyczny oraz wiążącą się z nim koniecznością uwspólniania odmiennych ontologicznie porządków w przestrzeni *intermonde*;
2. dekonstrukcją modelu postklasycznego na zasadzie substytucji poprzez podstawienie ksenoencyklopedii w miejsce kulturowo-historycznej encyklopedii danej dziedziny przyczynowej;
3. oraz przeniesieniem ciężaru narracji z warstwy diegetycznej (fabuła i uwikłani w akcję bohaterowie) na ksenotopograficzny opis rzeczywistości fantastycznej.

Z tej perspektywy za istotę ponowoczesnego zwrotu w rozumieniu fantastyczności uznać należałoby przede wszystkim detronizację skomplikowanej fabuły czy awangardowej formy narracji jako głównego wyznacznika wysokoartystyczności tekstu, o której to w allotopiach decydowałby już spójny i głęboko przemyślany świat, mogący być zarówno celem niewybrednego eskapizmu, jak i przestrzenią renegotjacji realnych problemów, bolączek i pragnień. Odwieczna aktywność fikcyjotwórcza człowieka jako *animal fings* (Welsch 1997: 21) mogłaby zyskać dzięki temu pomijany dotąd atrybut światotwórczy, pozbywający się balastu „realistycznego imperializmu” czy „monopolu rozumu” i redefiniujący tym samym potępiany społecznie eskapizm jako „ucieczkę, która sprowadza do domu [a *kind of escape that brings you home*]” (Barbour 1987) — czyli ponowoczesną odpowiedź fantastyki na niesłuszny zarzut oddalania się od rzeczywistości, która w tym ujęciu już nie jest jedyną prawdziwą.

Bibliografia

- Arystoteles (1988), *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa.
- Barbour D. (1987), *The Darkest Road (recenzja)*, „The Malahat Review”, nr 79 [online] www.brightweavings.com/reviews/revfionavar.htm [dostęp: 13 maja 2014].
- Csicsery-Ronay I. (2012), *On Enigmas And Xenoencyclopedias*, „Science Fiction Studies”, vol. 39, no 3.
- Chamberlain G. (1986), *Afterword: Allobistory in Science Fiction* [w:] *Alternative Histories: Eleven Stories of the World as It Might Have Been*, red. Ch. G. Waugh, M. H. Greenberg, Garland, New York.
- Czerniak S. (2002), *Założenia i historyczne aplikacje Bernharda Waldenfelsa fenomenologii obcego* [w:] *Topografia obcego*, B. Waldenfels, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Derrida J. (1997), *Pozytyje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebi-nem i Gny Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Bytom.
- Dryaton M. (1906), *Nymphylidia* [w:] *A Sixteenth Century Anthology*, ed. A. Simons, London.
- Dukaj J. (2010), *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny”, nr 6.
- Eco U. (1994), *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, PIW, Warszawa.
- (2012), *Światy science fiction* [w:] tegoż, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przekł. J. Wajs, WAB, Warszawa.
- Even-Zohar I. (2007), *Teoria polisystemów*, przeł. K. Lukas, „Przestrzenie Teorii”, nr 7.
- Füger W. (1984), *Streifzüge durch allotopia. Zur topographie eines fiktionalen Gestaltungsraums „Anglia”*, nr 102.
- Gaiman N. (2003), *Amerykańscy bogowie*, MAG, Warszawa.
- Hermann M. (2010), *Antyteza prawda-prawdopodobieństwo we wczesnej retoryce greckiej*, „Nowy Filomata”, r. XIV, nr 4.
- Hutcheon L. (1987), *Metafictional Implications for Novelistic Reference* [w:] *On Referring in Literature*, eds. A. Whiteside, M. Issacharoff, Indiana U.P.
- Jameson F. (2011), *Archeologie przyszłości. Pragnienia zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Jenkins H. (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, WAIp, Warszawa.
- Juszczak A. (2014), *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Klastrup L., Tosca S., *Transmedial Worlds — Rethinking Cyberworld Design* [w:] *Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds*, Washington 2004.
- Krokiewicz A. (1964), *Sceptycyzm grecki*, t. 1, *Od Pirrona do Karneadesa*, PAX, Warszawa.
- (1966), *Sceptycyzm grecki*, t. 2, *Od Filona do Sekstusa*, PAX, Warszawa.
- Lebkowska A. (2010), *Narracja* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków.

- Maj K. M. (2012), *Ksenotopografia fikcji w późnej fenomenologii Bernharda Waldenfelsa*, „Polisemia” nr 2 (9).
- (2014), *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki”, t. 56, nr 2.
- Mannheim K. (2008), *Ideologia i utopia*, przeł. Jan Miziński, Aletheia, Warszawa.
- Mendlesohn F. (2008), *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan U.P., Middletown.
- Murray J. (1999), *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, MIT Press, Cambridge.
- Paczoska E. (2006), *Od utopii artystycznej do allotopii* „Obóz”, nr 45/46.
- Prokop-Janiec E. (2013), *Etnopoetyka* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2*, red. R. Nycz, T. Walas, Univeritas, Kraków.
- Ryan M. L. (2008), *Transfictionality Across Media* [w:] *Theorizing Narrativity*, eds. J. Pier, J. A. G. Landa, Berlin.
- (2013), *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today”, t. 34, nr 3.
- Spór o SF* (1989), pod red. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okolska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Tolkien J. R. R. (2010), *O baśniach, albo Drzewo i Liść* [w:] *Potwory i krytycy*, przeł. R. Stiller, Vis-à-vis/Etiuda, Kraków.
- (2010), *List do Naomi Mitchison z 25 kwietnia 1954* [w:] *Listy*, red. H. Carpenter, Ch. Tolkien, przeł. A. Sylwanowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Waldenfels B. (1992), *Doświadczenie Innego: między zawłaszczeniem a wywłaszczeniem*, przeł. T. Szawiel [w:] *Racjonalność współczesności. Między filozofią a socjologią*, red. H. Kozakiewicz, PWN Warszawa.
- (2002), *Topografia obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- (2009), *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna naukowa, Warszawa.
- (2011), *In place of the Other*, „Continental Philosophy Review”, nr 44.
- Welsch W. (1997), *Undoing Aesthetics*, przeł. A. Inkpin, SAGE, London.
- (1998), *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach* [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury*, t. I. *Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- White H. (2009), *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków.
- Wolf M. J. P. (2012), *World Gestalten. Ellipsis, Logic, and Extrapolation in Imaginary Worlds*, „Projections”, t. 6, nr 1.
- (2013), *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, Routledge, London.

Streszczenie

Artykuł jest pierwszą kompleksową próbą stworzenia teoretycznego zaplecza dla nierozpowszechnionego w polskiej humanistyce terminu „allotopia”, ukutego przez Umberta Eco w eseju *Światy science fiction*. W miejsce podążania za poststrukturalistycznym wywodem Umberta Eco, przedstawiona zostaje propozycja zdekonstruowania binarnej relacji między realnym (naturalnym, zwyczajnym, znanym, empirycznym i realistycznym) a nierealnym (nienaturalnym, nadzwyczajnym, nieznanym, kontempirycznym i fantastycznym) światem — jako obowiązującej w dotychczasowych badaniach nad gatunkami fantastycznymi. W konsekwencji, artykuł zachęca do ponowoczesnego odczytywania tych „allotopijnych” tekstów, które rezygnują z wspierania kolonialnego modelu dwuświata na rzecz filozoficznie świadomego światotwórstwa.

allotopia, fantasy, SF, światotwórstwo, ksenologia, ksenotopografia



GRZEGORZ TRĘBICKI
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach*

Narratologiczna taksonomia fantasy: propozycje teoretycznoliterackie Farah Mendlesohn

A Narratologist Taxonomy of Fantasy: Literary-theoretical Proposals of
Farah Mendlesohn

Abstract

The present article attempts at a critical discussion of taxonomical proposals of British scholar Farah Mendlesohn included in her study *Rhetorics of Fantasy* (2008). The study in question can be probably regarded as the most significant recent item in the academic discourse devoted to the theory (and taxonomy) of “fantastic” or non-mimetic literature, started more than 40 years ago by such notable researchers as, for example, Tzvetan Todorov or Eric Rabkin. From several reasons Mendlesohn’s study seems to occupy a special position in this discourse; the article analyzes both its indubitable achievements and possible shortcomings.

* Zakład Literatury i Kultury Języka, Pracownia Języka Angielskiego
Wydział Pedagogiczny i Artystyczny Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
ul. Krakowska 11; 25-029 Kielce
gtrebicki@poczta.onet.pl

Niniejszy artykuł podejmuje próbę krytycznego omówienia propozycji teoretycznoliterackich zawartych w pracy brytyjskiej badaczki Farah Mendlesohn *Rhetorics of Fantasy*. Studium to, opublikowane w 2008 r., stanowi chyba najnowszą istotną pozycję w toczącej się od kilkudziesięciu lat w krytyce¹ anglosaskiej dyskusji na temat teorii literatury „fantastycznej”, która — mniej lub bardziej bezpośrednio — dotyka również kwestii taksonomii tej literatury. Wydaje się, iż pod wieloma względami praca Mendlesohn zajmuje w niej miejsce szczególne.

Wśród najistotniejszych głosów w dotychczasowej dyskusji należałoby wymienić w pierwszej kolejności monografie: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (1975) Tzvetana Todorova, *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy* (1976) W. R. Irwina, *The Fantastic in Literature* (1976) Erica Rabkina, *Fantasy and Mimesis* (1984) Cathryn Hume, *Fantasy: the Literature of Subversion* (1991) Rosemary Jackson oraz *Strategies of Fantasy* (1992) Briana Attebery, jak również artykuły: *Alfred Bester Science Fiction or Fantasy* (1975) Williama L. Godshalka oraz *Science Fiction and the Genological Jungle* (1973) Darko Suviná. Wszystkie te studia, podejmując próbę definicji zjawiska fantastyki literackiej, przedkładają pewne propozycje o charakterze wyraźnie taksonomicznym².

W tym kontekście nie sposób też pominąć teorii polskiego literaturoznawcy, Andrzeja Zgorzelskiego, zawartych, między innymi, w artykule *Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?* Niestety, mimo iż publikacja ukazała się w wiodącym amerykańskim periodyku („Science Fiction Studies”), nie spotkała się z większym odzewem. Obecnie, jak się wydaje, została całkowicie już zapomniana. Propozycje Zgorzelskiego wypadają ciekawie zwłaszcza na tle studiów Todorova i Rabkina, uznawanych także za reprezentantów szeroko rozumianego strukturalizmu (zob. Trębicki 2013). Wspomniany brak odzewu jest o tyle zaskakujący, iż — w przeciwieństwie, na przykład, do pracy Todorova — studium Zgorzelskiego odwołuje się do szerokiego spektrum współczesnej literatury niemimetycznej. Mimo to, teorie Todorova wciąż stanowią podstawowe źródło odniesienia dla kolejnych badaczy, podczas gdy Zgorzelski jest z reguły pomijany. Dotyczy to niestety również pracy Farah Mendlesohn.

¹ W ramach niniejszego artykułu, odnoszącego się przede wszystkim do kontekstu anglosaskiego, posługuję się określeniem ‘krytyka literacka’, będącym oczywiście kalką angielskiego terminu ‘literary criticism’. O angielskim rozumieniu tego terminu w zestawieniu z polskimi terminami ‘nauka o literaturze’ czy też ‘literaturoznawstwo’ wspominałem w: Trębicki 2011: 272, przyp. 7.

² Propozycje te omawiam szczegółowo w: Trębicki 2014.

Sama autorka, Brytyjka, profesor Anglia Ruskin University, opublikowała do tej pory szereg prac dotyczących science fiction oraz fantasy. Warto dodać, iż *Rhetorics of Fantasy* zdradza nie tylko dogłębną znajomość dotychczasowej krytyki gatunku (za wyjątkiem prac Zgorzelskiego, co, jak już wspomniałem, w kontekście jej taksonomicznych zainteresowań, stwarza wyraźną lukę), ale zaświadcza też o sporej wnikliwości autorki oraz jej aktywnym udziale w międzynarodowym życiu akademickim. Mendlesohn cytuje wielokrotnie nie tylko dzieła takich koryfeuszy, jak John Clute, Brian Attebery czy Gary K. Wolfe, ale też i swoją osobistą z nimi korespondencję, podejmowaną w celu wyjaśniania i uzupełnienia określonych pojęć czy też doprecyzowania wzajemnych stanowisk. W roku 2009 *Rhetorics of Fantasy* otrzymała nagrodę British Science Fiction Association w kategorii „non-fiction”; była też nominowana do World Fantasy Award.

Studium Mendlesohn zasługuje na uwagę przynajmniej z dwóch istotnych powodów. Po pierwsze, większość poprzednich dyskusji teoretycznoliterackich dotyczących zjawiska „fantastyki” oparta była na ogół na ograniczonym zestawie tekstów. Doskonałym przykładem jest tutaj klasyczna praca Todorova, która w zasadzie zupełnie nie odnosi się do fantasy jako współczesnego gatunku prozy popularnej, omawiając głównie dzieła, które moglibyśmy określić jako „klasyczne” oraz „glównonurtowe”, jedynie zawierające elementy „fantastyczne”. Symptomatyczne jest, że w całej książce ani razu nie wymieniono nazwiska J. R. R. Tolkiena. Podobny zarzut — choć w nieco mniejszym stopniu — można też postawić dziełom Rabkina czy Jackson. Mendlesohn natomiast od początku opiera swą dyskusję na szerokim i zróżnicowanym zestawie tekstów. Koncentruje się przy tym na tekstach współczesnej prozy popularnej, nie pomijając jednak utworów osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych, dzieł z pogranicza fantastyki i głównego nurtu (czyli, jak to się określa obecnie w krytyce amerykańskiej, tzw. *slipstreamu*), a także pozycji reprezentujących nurt iberoamerykańskiego realizmu magicznego.

Po drugie, celem poprzednich dyskusji było przeważnie nie tyle nakreślenie syntetycznego krajobrazu całej współczesnej literatury niemimetycznej w jej bogactwie i różnorodności, ile, w pierwszej kolejności, zdefiniowanie takich terminów, jak „fantasy” czy „fantastyka”, podejmowane z najrozmaitszych pozycji metodologicznych, kulturowych, czy też ideologicznych (Trębicki 2014). Prezentowane taksonomie z kolei służyły — jak się zdaje — głównie wyodrębnieniu określonego zbioru tekstów, który akurat znalazł się w centrum uwagi danej krytyki. I tak, Todorov jest zainteresowany dość efemeryczną grupą tekstów, w których aż do końca utrzymana zostaje niepewność postaci oraz czytelników co do statusu fikcyjnych wydarzeń, Jackson natomiast omawia rozmaite kategorie teoretyczne po to, by móc przeciwstawić im „prawdziwą fantasy” — to jest dzieła o charakterze „wywrotowym” (ang. *subversive*), naruszające obowiązujące normy społeczne, kulturowe czy literackie. Jej taksonomia ma charakter zdecydowanie wartościujący, zaś podejście jest silnie nacechowane ideologicznie. Wartościujące są też propozycje Godshalka i Suvina, które służą przede wszystkim wyodrębnieniu gatunku science fiction spośród innych, zdaniem autorów, mniej wartościowych poznawczo rodzajów fantastyki³.

³ We wszystkich tych przypadkach mielibyśmy zatem do czynienia z podejściem, które w innym miejscu opisałem jako „krytycznoliterackie” w odróżnieniu od *stricte* „teoretycznoliterackiego”, a zwłaszcza „genologicznego”. Odsyłam do moich uwag na temat pojęcia „gatunek literacki” (Trębicki 2011: 271–272). Spośród wszystkich prób zmierzenia się z taksonomią literatury niemimetycznej, podjętych w ciągu ostatnich 30 lat na gruncie anglosaskim, to właśnie chyba Farah Mendlesohn w największym stopniu zbliża się do podejścia scharakteryzowanego przeze mnie jako „genologiczne”.

Studium Mendlesohn natomiast ma charakter syntetyczny i komparatywny. O ile wymienionym wcześniej autorom można — w mniejszym lub większym stopniu — zarzucić nadmierną koncentrację na dążeniu do uprawomocnienia stworzonych przez siebie holistycznych teorii (zob. Fredericks 1978: 33–44), jak również cokolwiek wybiórcze potraktowanie materiału badawczego (tak, by dostosować go do proponowanych taksonomii), o tyle z pracy Mendlesohn przebija dbałość o rzetelną i możliwie obiektywną analizę problemu, w oparciu o jak najszerzy i jak najbardziej zróżnicowany zbiór tekstów. Nieustannie też autorka daje dowody autentycznej pokory badawczej, stawiając sobie (i czytelnikowi) inspirujące, choć trudne pytania, weryfikując przyjęte uprzednio założenia i wskazując na złożoność dyskutowanych zagadnień.

Studium Mendlesohn wykracza poza „analizę elementów metaforycznych i tematycznych” (Mendlesohn 2008: XII; tłum., to i kolejne, moje), do której ogranicza się większość pisanych współcześnie dzieł anglosaskiej krytyki gatunku. Jest również jednym z nielicznych studiów proponujących pewną oryginalną, spójną i konsekwentną taksonomię literatury fantasy, popartą ogromną liczbą przykładów. Godne odnotowania jest też nowoczesne podejście do samej istoty tworzenia literaturoznawczej taksonomii. Jak stwierdza autorka we wstępie:

Taksonomia musi być pojmowana jako narzędzie, a nie cel sam w sobie. Należy zdawać sobie sprawę, iż we współczesnym kontekście propozycje taksonomiczne stają się coraz bardziej polysemiczne i różnorodne, zawierają w sobie nierozstrzygnięte dylematy i są w stanie współistnieć obok innych możliwych konfiguracji. [...] Celem tej książki nie jest zaoferowanie klasyfikacji *per se*, ale rozważanie gatunku w sposób, który pozwala postawić nowe pytania⁴. (Mendlesohn 2008: XV)

Metodologicznie studium odwołuje się przede wszystkim do analizy narratologicznej. Podstawowe założenie przyjęte przez autorkę stanowi teza, iż fantasy jest „dziedziczną literaturą w znacznym stopniu uzależnioną od dialektyki pomiędzy autorem a czytelnikiem, dotyczącej sposobu konstrukcji wrażenia niezwykłości” (Mendlesohn 2008: XIII). Jak zauważa na samym początku:

Istnieje wyraźna różnica pomiędzy wymyślonym społeczeństwem, do którego wkraczamy wraz z przybyszem z innego świata (konstrukt najbardziej typowy dla fikcji utopijnej), a społeczeństwem, gdzie wchodzimy w rolę ukrytego obserwatora, któremu nie przysługuje żadna taryfa ulgowa; pierwszy przypadek implikuje wyjaśnienia — i zazwyczaj je otrzymujemy; drugi oczekuje od czytelnika odszyfrowania intertekstu. (Mendlesohn 2008: XIV)

Głównym celem badań staje się zatem „uchwycenie sposobu, w jaki tekst staje się fantasy, czy też sposobu, w jaki fantasy wkracza do tekstu, oraz pozycji czytelnika względem tej operacji”. (Mendlesohn 2008: XIV)

Podstawowa słabość bardzo udanego w gruncie rzeczy opracowania Mendlesohn zdaje się tkwić w problemie, z którym boryka się chyba prawie cała współczesna amerykańska i brytyjska krytyka gatunku, to jest w nieścisłościach terminologicznych, dotyczących samego określenia „literatura fantasy”. Mendlesohn usiłuje przesliznąć się nad tym zagadnieniem, zastrzegając w pierwszym zdaniu książki, iż nie będzie się w niej w ogóle zajmować definiowaniem fantasy. Powołuje się przy tym na konsensus (jaki, jej zdaniem, zapanował wśród

⁴ I znów aż prosi się tutaj o odniesienie do prac Zgorzelskiego, który w proponowanej przez siebie taksonomii również widzi „otwartą siatkę referencyjną”, nie zaś „zamknięty system klasyfikacji” (Zgorzelski 2004: 33; tłum. moje).

współczesnych badaczy) polegający na dość dowolnym żonglowaniu definicjami Hume'a, Irwina, Jacksona, Todorova i innych teoretyków, w zależności od bieżących potrzeb (Mendlesohn 2008: XIII). Niechęć autorki do angażowania się w trwającą od kilkudziesięciu lat debatę terminologiczną (zob. zwłaszcza Oziewicz 2008: 13–38), jakkolwiek zrozumiała, nie usprawiedliwia jednak zbyt słabego określenia przedmiotu badań. Czy fantasy stanowi dla Mendlesohn „tryb” (*mode*) w ujęciu Jackson lub Attebery'ego, pewną kategorię kulturową (w rozumieniu Wolfe'a), tak czy inaczej definiowany zbiór tekstów, czy też gatunek literacki w ścisłym znaczeniu tego słowa (zob. Trębicki 2011: 269–279; por. Wolfe 2011: 1–17)? Używanie przez autorkę terminu „genre” wskazywałoby na to ostatnie⁵. Jakże jednak jest w takim razie przyjęte w pracy rozumienie gatunku literackiego? Mendlesohn, niestety, unika udzielenia jasnej odpowiedzi.

Nierozwiązanie powyższych kwestii stwarza problemy w wyjaśnieniu dokonanego wyboru tekstów. Gdzie leżą linie demarkacyjne pomiędzy literaturą fantasy a prozą mimetyczną? Pomiędzy literaturą fantasy a innymi gatunkami prozy niemimetycznej, takimi jak choćby, przywoływana ustawicznie przez autorkę science fiction? O ile pierwszą z powyższych granic da się w ostateczności nakreślić intuicyjnie, o tyle w przypadku drugiej sytuacja jest już znacznie bardziej skomplikowana. W rozdziale drugim Mendlesohn stwierdza, na przykład, iż „każda wystarczająco immersyjna fantasy jest nierozróżnialna od science fiction” (Mendlesohn 2008: 62). W tym momencie, niejako samo przez się, pojawia się pytanie — czy science fiction nie powinna w takim razie stanowić kolejnej kategorii w ramach bardzo szeroko przecięż opisywanej przez Mendlesohn literatury fantasy? Skoro zaś taka kategoria nie została wydzielona, czy autorka nie powinna była choćby pobieżnie scharakteryzować literatury fantasy? Mendlesohn odwołuje się tutaj do pewnego konsensualnego, popkulturowego raczej i zdroworozsądkowego niż *stricte* literaturoznawczego podziału literatury „nierealistycznej” na fantasy i science fiction (por. Trębicki 2011: 276–277); szkoda, że nie podejmuje przy tym własnej, bardziej wnikliwej próby rozwinięcia tego problemu.

Powyższe zastrzeżenia nie deprecjonują, oczywiście, niewątpliwych osiągnięć studium. Przejdę teraz do opisu konkretnych kategorii, wyróżnionych w ramach literatury fantasy. Mendlesohn dzieli fantasy na cztery zasadnicze kategorie. Kolejne rozdziały pracy poświęcone są szczegółowemu omówieniu każdej z nich, natomiast rozdział piąty — rozmaitego rodzaju tekstom nietypowym czy też nie mieszczącym się w zaproponowanej taksonomii.

⁵ Należałoby się zastanowić, czy większość krytyków i badaczy zbyt pochopnie nie przyjmuje za oczywiste istnienia gatunku fantasy w sensie ścisłe genologicznym. Terminem „literatura fantasy” określa się obecnie tak różnorodny strukturalnie i historycznie zbiór tekstów, iż ciężko byłoby tutaj znaleźć jakikolwiek wspólny mianownik poza bardzo ogólnikowymi kryteriami, takimi, jak przeciwstawienie tego typu literatury literaturze mimetycznej czy też występowanie jakiejś (bardzo różnie niekiedy opisywanej) formy magii w tekście (zob. Trębicki 2011: 274–275; por. Oziewicz: 15–24). Wydaje się, że znacznie rozsądniejsze byłoby uznanie, iż „literatura fantasy” stanowi jedynie pewną kategorię kulturową (można chyba zaproponować tutaj termin „etykieta kulturowa”), nie zaś teoretycznoliteracką czy genologiczną. W tym kontekście nie dziwi, iż dotychczasowe wysiłki zdefiniowania *fantasy*, podejmowane przez wielu badaczy anglosaskich, nie przyniosły zadowalającego rezultatu — próby opisania w kategoriach *stricte* teoretycznoliterackich zjawiska z natury raczej kulturowego, wydają się z gruntu skazane na niepowodzenie.

Oczywiście, w ramach tej bardzo szerokiej, „kulturowej” fantasy dałoby się z pewnością wyróżnić określone gatunki literackie w sensie *stricte* genologicznym (takie, jak chociażby opisana przeze mnie szczegółowo w przekroju zarówno diachronicznym, jak i synchronicznym „fantasy świata wtórnego” (zob. Trębicki 2007: *passim*); obejmująca jednak znacznie węższe i bardziej precyzyjnie określone grupy tekstów, opisywalne w wyraźnych kategoriach strukturalnych i przejawiające podobieństwa w szerokim zakresie elementów, nie klasyfikowane zaś jedynie w oparciu o powierzchowną zbieżność tematyki czy nawet pojedynczych motywów; *vide* motyw magii).

Pierwszą z opisanych kategorii stanowi fantasty „portalowo-wyprawowa” (*portal quest fantasy*). Portal fantasty obejmuje teksty, w których protagonista (a wraz z nim czytelnik) wkracza do fantastycznego świata poprzez „magiczny” portal. Z kolei w *quest fantasy* protagonista (choć od początku należy do „wtórnego świata”) porzuca codzienność, wkraczając na ścieżkę, która wiedzie go w odległe, nieznanne i magiczne regiony. Sztandarowy przykład *portal fantasy* stanowi *Len, czarownica i stara szafa* C. S. Lewisa, natomiast *quest fantasy* — *Władca pierścieni* J. R. R. Tolkiena. Mendlesohn sugeruje, iż w obu tych rodzajach fantasty mamy do czynienia z tą samą podstawową techniką narracyjną, to jest, ze stopniowym opisem i wyjaśnianiem świata z punktu widzenia poznającego go protagonisty. Forma ta wydaje się narzucać pewną autorytarną, „jedynie słuszną” interpretację fikcyjnego uniwersum i znacząco zawęża potencjalne możliwości narracyjne.

Fantasy „immersyjna” czy też „zanurzeniowa” (*immersive fantasy*) od początku „zanurza” nas w świecie widzianym oczami protagonisty doskonale w nim zorientowanego i stanowiącego jego integralną część. Jako że postacie akceptują, bez najmniejszej choćby dozy zdziwienia, wszelkie „fantastyczne” elementy, które je otaczają, fantasty immersyjna w rezultacie „neguje poczucie cudowności na rzecz atmosfery znużenia” (Mendlesohn 2008: XXI). Świat *immersive fantasy* jest samowystarczalny, zamknięty w sobie, odcięty od zewnętrznych wpływów. Często koncentruje się na opisie konkretnych miejsc, przeważnie środowisk miejskich. Zazwyczaj też, w przeciwieństwie do opisujących odrodzenie fikcyjnego uniwersum *portal-quest fantasy*, *immersive fantasy* stanowią „fantazje ścieniania” (*fantasy of thinning*), relacjonujące entropię świata. Fantazje immersyjne operują niedopowiedzeniem; wynika to z tego, że czytelnik ma dostęp jedynie do informacji znanych protagonistom, dla którego świat przedstawiony jest zrozumiały sam przez się i który nie wglębia się zbyt w opis rzeczy będących dla niego oczywistymi. Bohater *immersive fantasy* — znów w opozycji do *portal-quest fantasy* — zamiast wypełniać narzuconą mu przez świat i siły wyższe misję, staje się antagonistą w relacji do własnego mikrokosmosu, krytycznym i oceniającym.

Immersive fantasy obejmuje znacznie bardziej różnorodny niż w przypadku pozostałych kategorii repertuar strategii narracyjnych. Mendlesohn omawia je szczegółowo na przykładzie takich tekstów, jak *Córka żelaznego smoka* Michaela Swanwicka, *Faces Under Water* Tanith Lee, *The Etched City* K. J. Bishop, *The Compleat Traveller in Black* Johna Brunnera, *The Year of our War* Steph Swainston *Dollmage* Martine Leavitt, *Black Maria* Diany Wynne Jones czy *Straż! Straż!* Terry’ego Pratchetta.

Trzecia z opisywanych kategorii to „fantasty intruzywna” czy też „wtargnięciowa” (*intrusion fantasy*), obejmująca teksty, w których element fantastyczny dokonuje „intruzji”, inwazji na „normalną” rzeczywistość. Ponieważ podstawowy poziom świata przedstawionego stanowi rzeczywistość mimetyczna, *intrusion fantasy* odznacza się realizmem (wprowadza także mniej lub bardziej bezpośrednio wyjaśnienia do tekstu) (Mendlesohn 2008: XXII). Literatura ta zakłada przyjęcie przez czytelnika punktu widzenia nieświadomego protagonisty. Wyrazem ignorancji tego ostatniego jest ciągle manifestowane zdziwienie oraz dostrzeganie cudowności mających miejsce zdarzeń. Pod wieloma względami *intrusion fantasy* przypomina *portal-quest fantasy*, od której jednak odróżnia ją to, iż protagonista (jak również czytelnik) nigdy do końca nie oswaja się z fantastycznością (Mendlesohn 2008:n XXII). Fabuła jest tutaj względnie prosta, z nieco ograniczoną — w porównaniu do fantasty immersyjnej — możliwością rozwoju akcji. Świat przedstawiony zostaje rozerwany przez wtargnięcie elementu fantastycznego — „intruza”, który deformuje „normalność”, i z którym bohaterowie

wchodzą w interakcję. W rezultacie musi on zostać pokonany, odesłany skąd przybył, bądź też w jakiś sposób okiełznany (Mendlesohn 2008: 115).

Do fantasty intruzywnej Mendlesohn zalicza, między innymi, takie historyczne i współczesne dzieła, jak *Mysteries of Udolpho* Anne Radcliffe, *Draculę* Brama Stokera, *The Call of Cluthu* Roberta Lovercrafta, *Jack the Giant Killer* Charlesa de Linta, *Wojnę o dąb* Emmy Bull, *Las ożywionego mitu* Roberta Holdstocka, *Mortal Love* Elizabeth Hand, *Jonathan Strange and Mr Norrell* Susanny Clarke, *Tooth Fairy* Grahama Joyce'a czy *Zasłubiny patyków* Jonathana Carolla.

Ostatnia, czwarta kategoria — fantasty „liminalna” — „graniczna” (*liminal fantasy*) wydaje się najtrudniejsza do uchwycenia i zdefiniowania. W czytelniku wywołuje zazwyczaj poczucie dezorientacji; pozorna niezwykłość wydarzeń zostaje tutaj bowiem skontrastowana z całkowitym niekiedy brakiem zaskoczenia po stronie protagonisty. Trywializując fantastykę w doświadczeniu bohaterów, jednocześnie alienuje odbiorcę tekstu (Mendlesohn 2008: XXIV). *Liminal fantasy* stanowi stosunkowo nieliczną kategorię. Do jej zilustrowania posłużyły autorce opowiadania *Yes, but Today is Thursday* Joan Aiken i *The Unicorn in the Garden* Jamesa Thurbera oraz powieści *Wizard of the Pigeons* Megan Lindholm, *The Course of the Heart* M. Johna Harrisona, *Tiger's Railway* Daniela Pinkwatera czy *Male, duże* Johna Crowleya.

Jedną z najciekawszych kwestii, poruszonych w studium, jest zależność między określonymi formami narracyjnymi a ich przesłaniem czy sugerowaną aksjologią. Wydaje się ona bezsporna, a „sztywność systemu ideologicznego otaczającego każdą ze [...] zidentyfikowanych form” (Mendlesohn 2008: 273) zaskakuje samą badaczkę. Na uwagę zasługują też interesujące i wnikliwe omówienia oraz interpretacje poszczególnych tekstów.

Propozycje Mendlesohn uargumentowane zostały bardzo rzetelnie, budzą jednak pewne kontrowersje w kontekście czysto taksonomicznym. Przykładowo — *Władca pierścieni* Tolkiena został umieszczony w osobnej kategorii (*portal-quest fantasy*) niż *Hobbit* oraz *Silmarillion* (*immersive fantasy*). Poszczególne tomy z cyklu „Świat Dysku” Terry'ego Pratchetta zostały przypisane do różnych kategorii. We wszystkich powyższych przypadkach autorka przekonująco wykazuje różnice w sytuacji narracyjnej w poszczególnych tekstach. Można się jednak zastanawiać, czy — co widać wyraźnie zwłaszcza w przypadku dzieł Tolkiena — podobieństwa pomiędzy nimi, istniejące na wielu innych płaszczyznach, oraz przede wszystkim, sam fakt osadzenia ich w tym samym uniwersum, nie są istotniejsze aniżeli sama tylko odmienna sytuacja narracyjna. Sugerowana taksonomia — jeśli tak mielibyśmy w pierwszej kolejności potraktować propozycje autorki (a mimo wstępnej deklaracji nie jest to chyba do końca intencją samej Mendlesohn) — wprowadza tyleż prawidłowości, co i wyjątków od nich.

Wynika to, jak się zdaje, przede wszystkim z faktu, iż taksonomia Mendlesohn konstruowana jest tak naprawdę w oparciu o jeden czynnik związany z narracyjną relacją pomiędzy protagonistą/protagonistką a „fantastycznością” otaczającego go świata, co ma oczywiście bezpośrednie przełożenie na pozycję czytelnika względem tejszy „fantastyczności”. Jest to oczywiście czynnik niezwykle ważny, wywierający — co Mendlesohn przekonująco udowadnia — wpływ na wiele innych elementów struktury tekstów, ale nie jedyny. Obok tak rozumianej sytuacji narracyjnej równie ważny staje się sam model świata przedstawionego, panujący w nim porządek ontologiczny, społeczny, rządzące nim prawa fizyki etc. Nie można też zapominać o zastosowanych konwencjach, tematyce, wprowadzonej aksjologii, sposobie konstruowania postaci czy wreszcie obecności i funkcji określonych motywów. Wydaje się, iż prawdziwie uniwersalna i syntetyczna taksonomia literatury niemimetycznej powinna być jednak tworzona w oparciu o możliwie szeroki zestaw różnorodnych czynników.

Kolejnym potencjalnym problemem związanym z przyjętą przez Mendlesohn metodologią jest jej ahistoryczność. Gatunki literackie powstają i ewoluują w czasie, poszczególne struktury i konwencje ulegają stabilizacji, po czym znów są przelamywane i modyfikowane — mamy do czynienia z nieustanną zmianą. Ta perspektywa diachroniczna wydaje się zupełnie umykać uwadze badaczki⁶.

Rzecz jasna, powyższe zarzuty tracą w znacznej mierze swą moc, jeśli uznamy opisywane przez Mendlesohn kategorie za to, czym są chyba w istocie, a więc za różne tryby retoryczne, związane z określonymi sposobami „wkroczenia” fantastyki do tekstu, pozycją czytelnika implikowanego względem niej i jego reakcjami. Niezależnie od tego, na ile jesteśmy skłonni zaakceptować konkretne propozycje i spostrzeżenia autorki, studium zmusza nas do głębszej refleksji na temat sposobów konstrukcji „fantastyczności” w fikcji literackiej i towarzyszącym im strategiom retorycznym — tej swoistej „mechanice cudowności”.

Wyciągając konstruktywne wnioski z pewnych niedostatków i porażek tego skądinąd znakomitego opracowania, można by przedstawić następujące postulaty:

1. Potencjalna taksonomia literatury niemimetycznej nie może się ograniczać do szerzej czy wężej pojmowanej fantasy, lecz powinna objąć całość tej literatury. Należy precyzyjnie, na płaszczyźnie teoretycznoliterackiej, określić genologiczne relacje pomiędzy science fiction, fantasy oraz innymi gatunkami/klasami „fantastyki”.
2. Taksonomia powinna uwzględniać również perspektywę diachroniczną.
3. Powinna być tworzona w oparciu o względnie bogaty i wszechstronny zestaw czynników genologicznych.

Praca Mendlesohn stanowi, jak już zauważyłem na początku niniejszego artykułu, najważniejszą prawdopodobnie w ostatnich latach pozycję w dyskusji teoretycznoliterackiej dotyczącej szeroko pojętej „literatury fantastycznej”. Jest to pozycja obowiązkowa dla każdego literaturoznawcy zainteresowanego „fantastyką”. Niewątpliwie każda kolejna próba zmierzania się z tematem będzie się musiała w jakiś sposób ustosunkować do propozycji tam zawartych. Na koniec niniejszego artykułu wypada więc wyrazić nadzieję, iż dzięki studium Farah Mendlesohn ożyje na nowo nieco przygasły w ostatnich latach, niezwykle interesujący dyskurs taksonomiczny.

⁶ Po części wynika to chyba z zaadoptowania i rozwinięcia przez Mendlesohn koncepcji fantasy jako „rozmytego zbioru” (*fuzzy set*) Briana Attebery’ego. Attebery, opierając się na logicznych teoriach George’a Lakoffa i Marka Johnsona, próbuje opisywać fantasy jako gatunek „definiowany nie tyle przez swe granice, ale przez swoje centrum” (Attebery 1992: 12) (co oznacza, że poszczególne teksty byłyby dyskutowane w odniesieniu do tekstu prototypowego czy też archetypicznego). Modyfikacja Mendlesohn polega zasadniczo na tym, iż na miejsce jednego „rozmytego zbioru” proponuje się cztery. Nie kwestionując użyteczności tej koncepcji w określonych dyskusjach, trzeba jednak stwierdzić, iż w swej totalnej a-diachroniczności (jeśli nie achronologiczności) — przeczy ona wizji gatunku literackiego jako systemu diachronicznego, powstającego w określony sposób w procesie historycznoliterackim. Gdybyśmy mieli ograniczyć się do niej jako głównego narzędzia metodologicznego, trudno byłoby nam precyzyjnie prześledzić ewolucję jakiegokolwiek gatunku literackiego. Dla przykładu: w samym centrum „rozmytego zbioru”, jakim jest literatura fantasy, Attebery umieszcza *Władę pierścieni* J. R. R. Tolkiena. Opierając się jedynie na koncepcji „rozmytego zbioru”, musielibyśmy chyba zdać się na retrospektywne interpretowanie *Lasu za światem* Williama Morrisa czy *The Worm Ouroboros* E. R. Eddisona i ewentualne rozpoznawanie przynależności tych tekstów do fantasy w świetle późniejszego *Władcy pierścieni*, zamiast postrzegać wszystkie te pozycje chronologicznie, jako kolejne kroki w ewolucji właśnie zaczynającej się kształtować konwencji gatunkowej „fantasy świata wtórnego”.

Bibliografia

- Attebery B. (1992), *Strategies of Fantasy*, Indiana U. P., Bloomington and Indianapolis.
- Fredericks S. C. (1978), *Problems of Fantasy*, „Science Fiction Studies”, Vol. 4, March 1978.
- Godshalk W. L. (1975), *Alfred Bester: Science Fiction or Fantasy*, „Extrapolation”, Vol. 16, No 2.
- Hume K. (1984), *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, Methuen, New York–London.
- Irwin W. R. (1976), *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*, University of Illinois Press, Urbana, IL.
- Jackson R. (1991), *Fantasy: the Literature of Subversion*, Routledge, London and New York.
- Mendlesohn F. (2008), *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan U. P., Middletown, Connecticut.
- Oziewicz M. (2008), *One Earth, One People. The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*, McFarland & Company, North Carolina.
- Rabkin E. S. (1976), *The Fantastic in Literature*, Princeton U. P., Princeton, New Jersey.
- Suvín D. (1973), *Science Fiction and the Genological Jungle*, „Genre”, Vol. 6, No 3.
- Todorov T. (1975), *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell U. P., New York.
- Trębicki G. (2007), *Fantasy: Ewolucja gatunku*, Universitas, Kraków.
- (2011), *Popularne taksonomie literatury niemimetycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 107.
- (2013), *The Fantastic and the Genological Research. Andrzej Zgorzelski's "Born of the Fantastic"*, „SF Studies”, Vol. 40.
- (2014), *Critical-literary Taxonomies of Non-mimetic Literature*, złożony do publikacji.
- Wolfe G. K. (2011), *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Wesleyan U. P., Middletown.
- Zgorzelski A. (1979), *Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?*, „Science Fiction Studies”, Vol. 6, Nov.
- (2004), *Fantastic Literature and Genre Systems* [w:] tegoż, *Born of the Fantastic*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.

Streszczenie

Artykuł podejmuje próbę krytycznego omówienia propozycji teoretycznoliterackich zawartych w pracy brytyjskiej badaczki Farah Mendlesohn *Rhetorics of Fantasy*. Studium to, opublikowane w 2008 r., stanowi najnowszą istotną pozycję w akademickiej dyskusji dotyczącej teorii (oraz taksonomii) literatury „fantastycznej” czy też niemimetycznej, rozpoczętej ponad 40 lat temu przez takich uznanych badaczy jak Tzvetan Todorov czy Eric Rabkin. Z wielu przyczyn studium Mendlesohn wydaje się zajmować w niej pozycję szczególną; artykuł analizuje zarówno jego niewątpliwe osiągnięcia, jak i możliwe niedociągnięcia.

fantasty, literatura fantastyczna, literatura niemimetyczna, taksonomia, teoria literatury



AGNIESZKA DAUKSZA
Uniwersytet Jagielloński*

Awangardowe bezformia i ich losy. Prolegomena

Fates of Avant-garde Formlessness

Abstract

In the following article the author considers a formlessness phenomenon which, at first, is understood as a philosophical term (Georges Bataille's concept), then as aesthetic category (informel painting, Tadeusz Kantor's theatre, Leo Lipksi's literature). Commentary is conducted from the perspective of 'affective criticism'. The author analyses meaning, function and figures which formlessness becomes in different artistic works. Then, the author examines avant-garde interest in formlessness as a manifestation of search and establishment of 'alternative' modernity.

* Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych,
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków
e-mail: agnieszka.dauksza@gmail.com

Tekst powstał w ramach projektu finansowego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznawanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/N/HS2/03509.

Rozpocznę od wstępnego sprecyzowania znaczeń sygnalizowanych w tytule niniejszego szkicu. Interesować mnie będzie bezformemność — w punkcie wyjścia rozumiana jako ukonstytuowane w filozofii pojęcie, a docelowo postrzegana przede wszystkim jako kategoria estetyczna i analityczna. Istotne będą także losy, czyli konteksty i przejawy występowania kategorii obecnej w europejskim dyskursie co najmniej od lat 20. XX wieku, a następnie konsekwentnie powracającej w różnych postaciach i odsłonach, i wciąż, jak mniemam, dopominającej się rzetelnego omówienia. Nie bez znaczenia jest przywołany kontekst awangardowy. Chciałabym w tym przypadku przesunąć akcenty i mówić nie tyle (lub nie wyłącznie) o awangardzie jako o nurcie fundamentalnym dla zainicjonowana refleksji nad tym, co bezformemne, ile rozpatrywać awangardowe dowartościowanie bezformemności jako krytyczny gest różnicowania i waloryzacji dominujących tendencji sztuki modernistycznej¹. Z dzisiejszej perspektywy interesująca wydaje się z kolei próba spojrzenia na estetykę bezformia jako na jeden z dyskursywno-artystycznych przejawów poszukiwania i konstituowania „alternatywnej” nowoczesności.

Refleksje będą tym samym stanowiły kontynuację prowadzonych badań nad realizacjami nieprzystającymi do istniejących języków opisu modernizmu. Chodzi w tym przypadku m.in. o postulowaną przeze mnie w artykule *Afektywny awangardyzm* potrzebę namysłu nad dziełami niewpisującymi się w nowoczesne nurty sztuki intelektualnej i realistyczno-empatycznej lub inaczej — dziełami wymykającymi się dotychczasowym dualizującym sposobom klasyfikacji. Owe tendencje artystyczne można by zapewne sumarycznie określać mianem jakiegoś „trzeciego nurtu” modernizmu, jednakże wiązałoby się to nieuchronnie z ponownym standaryzującym czy unifikującym gestu. Dlatego właśnie chciałabym (mając na uwadze to, co bezformemne) mówić o realizującej się w różnych tekstach kultury ponadnurtowej, ponadrodzajowej i zarazem ponadgatunkowej awangardzie awangardy, swoistej „podszewce” awangardy (Dauksza 2014: 41–66).

Czym właściwie jest bezformie i jaki jest charakter jego wariantywnie pojawiających się ucieleśnień? Oprócz statusu i genealogii bezformia kwestiami godnymi przemyślenia są również jego znaczenia, poziomy czy wymiary oraz pełnione funkcje. Stawiam bowiem wstępną tezę, iż to, co bezformemne bywa nie tylko „maszyną do deklasyfikacji znaczeń”, jak sugerował

¹ Stosując w niniejszym artykule terminy „modernizm” i „awangarda”, skłaniam się ku stanowisku A. Eysteinsona zakładającego ich nietożsamość; uogólniając: modernizm jest w tym ujęciu terminem szerszym, awangardę natomiast cechuje pewien „radikalizm”, krytycyzm oraz skłonność do odkrywania i eksperymentowania. Por. A. Eysteinson (2004), *Awangarda jako/czy modernizm?*, przeł. D. Wojda [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Universitas, Kraków, s. 195–199.

niegdyś Georges Bataille (Bataille za: Swoboda 2010: 32), ale może stawać się artystycznym upostaciowieniem rzekomo niereprezentowalnych jakości, a pośrednio także istotnym narzędziem innowacji formalnych i faktycznym objawem realizowania się alternatywnej awangardy. Tropów tak pojmowanego bezformia będą poszukiwała jednocześnie w prekursorskich pod tym względem konceptualizacjach twórców współtworzących czasopismo „Documents”, jak i w realizacjach nieco późniejszych, zarówno teoretyczno-teatralnych (Tadeusza Kantora), jak i literackich (Leo Lipskiego) oraz malarskich (informel). Jednocześnie zadam kluczowe pytanie o zróżnicowane metody reprezentowania bezformia oraz o potencjalny zakres jego artystycznego występowania. Frapujące będą dla mnie zwłaszcza perspektywy wynikające z lektury, którą określam mianem „krytyki afektywnej” wyczulonej między innymi na skomplikowanie relacji między tym, co racjonalne, afektywne i materialne, a co za tym idzie niejednokrotnie podważającej przekonanie o wyłącznie intelektualnym lub empatyczno-emocjonalnym charakterze sztuki.

Deklasyfikacyjny potencjał *informe*

Właśnie refleksja Bataille'a jest kluczowa dla rozumienia tego, co bezforemne w awangardzie. Autor *Historii oka* powołuje bowiem w *Dictionnaire* frapującą kategorię *informe*. Tomasz Swoboda przekłada to pojęcie jako „bezkształtność”, uzasadniając wybór sugestiami Georges'a Didi-Hubermana (Didi-Huberman 1995: 273). Francuski teoretyk z kolei wywodzi inspiracje terminologiczne z rozważań św. Augustyna, w których wspomina się o „wyobrażeniach wstrętnych i budzących zgrozę kształtów, będących wypaczeniami kształtów znanych”, a więc „nie bezkształtnych, czyli pozbawionych wszelkiego kształtu, lecz tylko niekształtnych w porównaniu do rzeczy piękniej ukształtowanych” (Św. Augustyn 1994: 286). Chodzi w tym przypadku o zjawiska będące zaprzeczeniem kształtów przewidywalnych, regularnych, pochwyconych w gotowe formy. Repertuar znaczeniowych możliwości nie zostaje jednak wyczerpany. „Bezkształtność” zastąpić można mniej oczywistą „bezforemnością” lub „bezformiem”, co zasygnalizowane jest zresztą w wywodzie Swobody: „Kiedy przekładam słowo *informe*, tłumaczę je jako »bezkształtne«, »bezkształtność«, choć możliwe byłoby też użycie rzadszego, a tym samym bardziej charakterystycznego słowa »bezforemność«, które mogłoby mieć znamiona terminu estetycznego” (2010: 335). Z mojej perspektywy bardziej fortunne będzie posługiwanie się właśnie określeniem „bezforemność” lub „bezformie”, które wprost odsyłają do interesującego mnie estetycznego napięcia między „formą” a tym, co choć może mieć określone kształty, to jednak formy nie posiada.

Modelowe wcielenie wyobrażeń Bataille'a o *informe* stanowiły m.in. plwocina, rozdeptana dżdżownica lub pająk czy też zaniedbany ludzki paluch. Wszystkie te postaci da się zaklasyfikować jako plastyczną, często bezbronną i niekiedy także kaleką materię podlegającą destrukcji oraz rozkładowi. Przez samego Bataille'a jakość ta określana jest jako:

nie wyłącznie przymiotnik mający takie znaczenie, lecz termin służący do deklasowania, wy-
magający, by każda rzecz miała swoją formę. To, na co on wskazuje, nie ma praw w żadnym
sensie, i wszędzie jest miażdżone jak pająk albo dżdżownica. Aby zadowolić akademików, świat
musiałby bowiem mieć formę. Cała filozofia nie ma innego celu niż ten: wbiec w surdut tego,
co istnieje, w matematyczny surdut (cyt. za: Swoboda 2010: 32).

W ten sposób rozumiane *informe* nie mieści się w żadnych klasyfikacjach i funkcjonuje na niejasnych zasadach, gdyż w gruncie rzeczy trudno sprecyzować, czym jest i do czego się odnosi. Jednocześnie oddziałuje subwersywnie — w jakiś sposób rzutuje i podważa to, co estetyczne, wzniosłe i pięknie uformowane oraz ośmiesza porządkująco-typologizujące gesty, właśnie owo „wbijanie w matematyczny surdut”. Rosalind Krauss, komentując wywód Bataille'a, silnie akcentowała językowy charakter powołanej kategorii:

Jak wyjaśnia Bataille w *Dictionnaire* w „Documents”, pod słowem *informe*, zadaniem filozofii jest upewnienie się, że wszystko ma nazwę własną, określone granice, limity. Niektóre słowa jednak — w tym *informe* — mają przeciwną misję. [...] *Informe* określa to, co wytwarza alteracja, redukcję znaczenia lub wartości, nie przez sprzeczność — która byłaby dialektyczna — ale przez rozkład: przekraczanie granic wokół, redukcję podobieństwa zwłok, która jest transgresyjna [...]. Nie znaczy to jednak, że obiekty i obrazy w *Historii oka* i w *Zawieszonej kulki* dosłownie nie mają formy, przypominając ślinę, ale raczej że praca, którą wykonują, polega na zalamywaniu różnicy. Są maszynami do wykonywania tych zadań. (2011: 69)

Jeśli zgodzić się z interpretacją Krauss, *informe* jako hasło słownikowe jest terminem funkcjonującym przede wszystkim w relacji do innych, bardziej oczywistych, ukonstytuowanych w tradycji pojęć. Relacja ta nie jest jednak prostą opozycją — polega na kwestionowaniu „oczywistości” utartych znaczeń, sugerowaniu ich semantycznej ambiwalencji oraz ukazywaniu jakości, które wymykają się językowym etykietom. Wydaje się jednak, że pojęcie *informe* pełni także pozajęzykowe czy pozatekstowe funkcje.

Warto teraz spytać o artystyczne praktyki wykorzystania koncepcji bezformia. Tendencję zainicjował zresztą sam Bataille, co widać, gdy rozważa się jego fascynację prymitywizmem. Mam tu na myśli zarówno dosłowny sens tego terminu, a więc zainteresowanie tym, co elementarne, bazowe, oddolne; jak i związki francuskiej awangardy z prymitywistycznym nurtem estetycznym. Obie tendencje zbiegają się właśnie w czasopiśmie redagowanym przez Bataille'a. Koncepcja „Documents” opiera się na apologetycznym stosunku do etnograficznego detalu, który ma poszerzać europejską sztukę formalistyczną o nieidealistyczne, nie-esencjalistyczne i niehumanistyczne konteksty filozoficzne. Tomasz Szerszeń następująco charakteryzuje tę taktykę:

Niektóre obiekty reprodukowane w „Documents”, nie dość że nie mają wartości użytkowej, są również „do niczego niepodobne”. Analogiczny problem stawiają niektóre dzieła sztuki. „Jesteśmy zmęczeni podobieństwem” pisał Carl Einstein w kontekście malarstwa André Massona, zaś Leiris w następujący sposób charakteryzował prace Hansa Arpa: „Sprawiając, że wszystko przypomina wszystko, odwraca się pozorne klasyfikacje i hierarchie stworzonych rzeczy”. Poświęcając uwagę temu, co „nie ma formy”, twórcy „Documents” występowali również przeciw freudowskiej koncepcji marzenia sennego. Jeśli więc atlas Mnemosyne Aby Warburga to swoista „antropologia pamięci form”, „Documents” uznać można za „antropologię tego, co bez-formy”. [...] Istnieje jednak jeszcze jeden aspekt tej swoistej anty-estetyki. „Documents”, kwestionując hierarchie, uparcie lansując to, co rzekomo „pozbawione formy” (*informe*), występuje przeciw zachodniemu logocentryzmowi i „okularocentryzmowi”, podważa paradygmatyczną dla kultury Zachodu kategorię „dobrego smaku”, radykalnie relatywizując tym samym kategorie estetyczne. (Szerszeń 2007: 244–245)

Niewątpliwie w praktykach środowiska artystów skupionych wokół „Documents” (niektórzy z nich współtworzą później Collège de Sociologie) widać gest krytyczny wymierzo-

ny zarówno w wysokomodernistyczne kanony, mieszczańską mentalność z jej określonymi upodobaniami do sztuki użytkowej, jak i konkretne tradycje i prądy estetyczne (m.in. surrealizm, z którym większość twórców była wcześniej w ten czy inny sposób związana).

Jednakże znów powraca podstawowe pytanie: jak ukazywane czy sygnalizowane jest to, co bezforemne? W „Documents” chodzi zwykle o fotograficzne realizacje rejestrujące banalne niekiedy obiekty w ujęciach, które odzierają je ze zwykłości czy typowości. Zmiany perspektywy kadrowania, maksymalne zbliżenia, nakładanie na siebie obrazów czy ich deformacje czynią wizerunki materialnych artefaktów i ożywionych twórców ponadnaturalnymi, dziwnymi, wręcz niesamowitymi we freudowskim rozumieniu tego terminu. Fotografie umieszczane w kolejnych numerach pisma przedstawiają m.in. wewnątrz jamy ustnej w znacznym zbliżeniu (zdjęcie autorstwa J. A. Boiffarda), upstrzony owadami lep na muchy (Boiffard), ustawione w rzędzie, odcięte nogi kopytnych zwierząt (Eli Lotar), trudne do zidentyfikowania odzwierzęce resztki leżące na bruku w smudze ciemnej krwi (Lotar) czy brzydki paluch (Boiffard). W założeniu istotne jest także relacyjne współoddziaływanie poszczególnych zdjęć i rycin, które wzajemnie się oświetlają, współgrają i komentują, co w konsekwencji daje odbiorcy wrażenie obcowania z osobliwymi montażami.

Jaka jest jednak stawka tej gry? Michel Leiris w swym afrykańskim dzienniku argumentował, iż „tylko konkret jest prawdziwy” (2007: 92), Bataille natomiast w eseju o sztuce prymitywnej uzasadniał, iż zadaniem tego konkretnego jest silne, szokowe pobudzenie wrażliwości odbiorcy, dlatego też najsluszniejsza okazuje się sztuka „dość gwałtownie przedstawiająca proces rozkładu i rozpadu, który jest nie mniej bolesny dla większości osób, niż byłby widok rozkładu i rozpadu zwłok” (Bataille, cyt. za: Krauss 2011: 70). Szokowanie, pobudzanie, oddziaływanie na granicy bólu? Staje się powoli jasne, że zapewne nie chodzi w tym przypadku o beztrudne eksperymenty.

Wysoco prawdopodobne, że głównym celem nie jest także (lub nie wyłącznie) rozrachunek z formalistyczną tradycją. W działalności Bataille’a i spółki dopatrywałabym się raczej próby „wskrzeszenia” siły artystycznych przedstawień, o jaką dopominał się Wiktor Szklowski. Autor *Sztuki jako chwyty* argumentował:

straciliśmy zdolność odczuwania świata [...]. Tylko stworzenie nowych form sztuki może powrócić ludziom zdolność odczuwania świata, wskrzesić rzeczy i zabić pesymizm. Kiedy w chwili czułości lub gniewu chcemy kogoś popieścić czy obrazić, wówczas nie wystarczają nam wytarte, znoszone słowa, więc zniekształcamy, łamiemy je, żeby uderzyły słuch, żeby ujrano je, a nie rozpoznano. Mówimy na przykład do mężczyzny głupia, by słowo zaszokowało [...]. Tu też należą te niezliczone zdeformowane słowa, których tyle wypowiadamy w chwili afektu. [...] Nowy ten język jest niezrozumiały, trudny i nie daje się czytać jak komunikaty giełdowe. (Szklowski 1970: 61)

Szklowski konstatuje zarówno „przeżycie” się dotychczasowych kanonów sztuki, jak i sprzężone z nim zautomatyzowanie procesów odbiorczych. Wyjście z impasu możliwe jest jedynie dzięki odrzuceniu skostniałych form i „skamieniałych epitetów” oraz eksperymentowaniu z pojedynczym słowem — deformowaniu go, „wykolejaniu”, uniezwykłaniu, niszczeniu jego „polerowanej powierzchni” (Szklowski 1970: 62). Pod tym względem znaczenie postulatów Szklowskiego dla refleksji nad afektywnością awangardy jest fundamentalne. Właściwym celem okazuje się bowiem „chwytowe” poruszenie odbiorcy, wytrącenie go ze stanu percepcyjnej rutyny, przywrócenie wrażliwości, zaktywizowanie afektywno-przeżyciowych mecha-

nizmów. Dla Szklowskiego istotna jest zwłaszcza literatura, choć gdzie indziej mówi także o architekturze, plastyce i przedstawieniach wizualnych.

Wydaje się, że w przypadku praktyk dyskursywno-artystycznych Bataille'a chodzi o analogiczny mechanizm dialogowania z przyzwyczajeniami estetycznymi i kształtowanie nowej wrażliwości, ale też o próbę zmiany optyki i przełamania skopiecznego paradygmatu. Ukazywanie obrazów utrzymanych w estetyce bezformia jest zapewne podyktowane właśnie pragnieniem odnowienia kodu wizualnego, który będzie aktywizował widza poprzez silne, czasami szokowe oddziaływanie. Szklowski argumentuje, iż formy sztuki umarły (Szklowski 1970: 61). Artystyczne opracowywanie tego, co bezforemne jest prawdopodobnie przejawem potrzeby zmiany tego stanu rzeczy. Bezformie jest wszak u Bataille'a pre-formą, tym, co poprzedza ukonstytuowaną, skryształowaną formę, a co ze względu na swoją potencjalność, nieokreśloność i niejednoznaczność może stanowić istotną inspirację w przełamywaniu dominacji spetryfikowanych struktur. Ważny jest jednak inny jeszcze aspekt – pojawiające się w realizacjach Bataille'a bezformia oddziałują retroaktywnie, tzn. w jakiś sposób deklasyfikują status i znaczenia „gotowych form”, ukazując pośrednio swój potencjał krytyczny.

Nie sposób pominąć także roli afektu, który rozumiem tu za Brianem Massumim jako wrażeniową intensywność, czyli autonomiczną, wyczuwalną przez podmiot jakość psychofizyczną, niekoniecznie uświadamianą, odłączną od sekwencji znaczących, opierającą się reprezentacji i wymykającą się związkom narracyjnym (2014: 113). Wydaje się, że reprezentacje bezformia są katalizatorami stanów afektywnych. W wyobrażeniu tego mechanizmu może pomóc refleksja Paula Valéry'ego z *Rzeczy przemieszanych*:

Myślałem często o tym, co bezkształtne. Istnieją rzeczy, plamy, masy, kontury, objętości, które jak gdyby posiadają tylko egzystencję faktyczną: są przez nas postrzegane, ale nie poznane; nie możemy ich sprowadzić do jednego prawa, z analizy ich części dedukować o całości, zrekonstruować ich operacjami rozumowymi [...]. Powiedzieć, że są to przedmioty bezkształtne, nie znaczy powiedzieć, że nie mają one kształtów, ale że te kształty nie znajdują w nas nic, czym moglibyśmy je zastąpić w akcie rysowania czy jasnego rozpoznania. I rzeczywiście kształty bezkształtne pozostawiają w nas tylko wspomnienie możliwości... [...] Chodzi więc by uczynić zrozumiałą strukturę przedmiotu, który nie ma w sobie nic określonego i nic z kłiszy czy ze wspomnienia. (Valéry 1974: 92–93)

Afektywne oddziaływanie estetyki bezformia polega w moim mniemaniu na skomplikowaniu czy wzbogaceniu procesu odbiorczego, uczynieniu go złożonym, wielostopniowym wydarzeniem. Konfrontacja widza z tym, co bezforemne wywołuje bowiem ambiwalentny stan poznawczy. Wzrokowe postrzeganie wrażeń zmysłowych nie wiąże się z automatycznym zrozumieniem, tego, co widziane. Dzieje się tak wówczas, gdy kompetencje kulturowe i rezerwuaria doświadczeń jednostki okazują się niewystarczające — obserwowany obraz niczego nie przypomina, z niczym się nie kojarzy; jak mówi Valéry, dane kształty „są przez nas postrzegane, ale nie poznane”. Proces odbioru przestaje być rutynowym procederem poznawczym, staje się przeżyciem, afektywno-intelektualnym incydentem. Massumi utrzymuje, iż intensywności afektu nie sposób po prostu przyswoić (2014: 115). Stąd też zapewne silne wrażenie zawodności władz rozumu, trudności racjonalnego wytłumaczenia obrazu, który domaga się wypracowania nowej wrażliwości, a co za tym idzie nowego języka opisu. Wspomniana przez Valéry'ego trudność czy niemożność sprawnego przeprowadzenia „operacji rozumowej” jest według mnie kluczowym momentem uaktywnienia potencjału dzieła. Prace utrzymane w estetyce bezformia

poprzez rozmaite chwytty mają skomplikować przyswajanie sztuki — sprawić, by widz nie tyle rozpoznawał znaczenia, ile by był zmuszony do ich odczuwania, a następnie dopiero rozumienia. Chodziłoby zatem o sprawczość samego dzieła, które z jednej strony stawia czynny opór intelektualnemu poznaniu, a z drugiej — dokonuje pewnej „afektywnej operacji”, jak nazywa takie mechanizmy Ernst van Alphen (2008: 22). Zatem wskutek niefortunnności „operacji rozumowej” widz staje się podatny na wpływ artystycznej „operacji afektywnej”. Tym samym okazuje się, że „rzeczywistość obrazu nie jest gotowa” (Kantor 2005: 169). To, co bezforemne skutecznie zagarnia uwagę odbiorcy, który usiłując „uczynić zrozumiałą strukturę przedmiotu”, włącza go w obręb własnego przeżycia i doświadczenia (a w perspektywie opracowuje nowe znaczenia i sensory), co — jak wiadomo m.in. na podstawie badań nad pamięcią — silniej angażuje jednostkę i jej procesy poznawcze. Bataille’owskie epatowanie dziwnymi czy wzbudzającymi wstręt obrazami deformacji, zepsucia, rozkładu okazuje się zatem przemyślaną i racjonalną strategią cielesnego, afektywnego i rozumowego pobudzania sensorium widza, „szokowania do myślenia”, jak powiedziałby Massumi. Jest także doskonale odpowiadającym postulatom Szklowskiemu poszukiwaniem nowego języka wizualnego zdolnego przywrócić „odczuwania świata”.

Kantor

Chciałabym teraz pokrótce zastanowić się nad inspiracjami bezformiem Tadeusza Kantora i rozważyć, czy i jak konceptualizacje tego twórcy wpływają na rozumienie omawianej kategorii. Kantor frapująco rozwija koncepcję w zapiskach teoretycznych poświęconych teatrowi informel i przedmiotowi najniższej rangi. Jednakże punktem wyjścia jest dla niego zawsze malarstwo, co widać między innymi w *Litanii sztuki informel*:

Odkrycie nieznannej strony rzeczywistości [...] / Gorączkowa eksploracja nieznanymi terenów. / Nowa Epoka. / Oto ich indeks-litania / Materia/ Płynna i zmienna [...] / Uragająca / Wszystkim świętym Prawom / Konstrukcji / Rozumu / i Logiki / Przekraczająca bezceremonialnie ramy dzieła... / Ramy, które uchodzą za zbawienną barierę / przed niedozwolonymi objawami bezładu, / które spełniają funkcje strażnika... / Dzieło jest zamknięte! / Historycy mówią: „skończone”. / A może: / uwięzione... / [...] bez granic, bez ram, bez kwadratu, / bez formy, / nieforemna! / [...] znajdująca swe odbicie / w człowieku, / w jego głębi — / gdzie rodzą się jej ekwiwalenty / [...] namiętności... / uczucia / [...] i te wszystkie najniższe czynności: / płacz, / szlochanie, / wycie, / jąkanie się, / bełkot, / przekleństwa, / przezwiska, / okrzyki, / język bez składni i artykulacji, / surowa materia języka, / fonemy... / Przedmioty biedne, / zużyte, / u progu zniszczenia i śmietnika. (Kantor 2005: 176–180)

Litanijne wywyższenie materii szybko przemienia się w rejestr zjawisk, obiektów i czynności stanowiących ekwiwalenty nagiej, zmysłowej, elementarnej rzeczywistości. Namysł nad potencjałem materii, wykorzystanie jej walorów i przynależnych atrybutów jawi się Kantorowi jako objawienie nowej sztuki i zarazem jej najistotniejsze posłannictwo. Widać wyraźnie, że owe własności wymykają się nie tylko temu, co rozumowe i logiczne, lecz także — ustanawiając grunt pod dzieła „nowej epoki” — nie przystają do praw konstrukcji i formy. Sztuka abstrakcyjna, zwłaszcza konstruktywistyczna, jest dla Kantora negatywnym punktem odniesienia, zbiorem wytartych, nieadekwatnych do otaczającej rzeczywistości prawideł. Podobnie jak Bataille i jego współpracownicy wyraźnie dystansowali się od XIX-wiecznego realizmu, ekspresjonizmu i jednocześnie od poetyki surrealistycznej, tak Kantor — choć dostrzega pewne podobieństwo efektów — sprzeciwia się utożsamieniu informel z „wszelkimi doświad-

zeniami surrealizmu czy ekspresjonizmu z jego nachalnymi obsesjami i ekshibicjonizmem”. (Kantor 2005: 190) *Litania* okazuje się tym samym manifestem Kantorowskiej koncepcji sztuki bezforemności inspirowanej z pewnością zachodnioeuropejskimi prądami reprezentowanymi m.in. przez Jeana Dubuffeta, Henri Michauxa czy Jeana Fautriera, które w założeniu miały odróżnić się od tradycji, zwłaszcza abstrakcji geometrycznej i umożliwiać artyście „unikanie wszelkich reguł, wszelkich form istniejących i za formy uważanych” (Majewska 1974: 142). To idealistyczne założenie absolutnego nieskrępowania twórcy bliskie było w istocie nieco późniejszej propozycji Michela Tapié proponującego termin „informelu znaczącego”, to jest „sztuki innej”, opierającej się rutynizacji, powstającej poza kierunkami i nie tworzącej kierunków oraz wciąż zaskakującej swą świeżością i odmiennością (Majewska 1974: 144).

Zatem w tych ujęciach po jednej stronie lokowały się pogardliwie upraszczane i manifestacyjnie demonizowane, przewidywalne „kwadraty”, „ramy”, „siatki” i „bariery”, po drugiej natomiast — kuszące poznawczo „nieznane strony rzeczywistości”, niezgłębione tereny oraz „bezład” rządzący się rzekomo jedynie prawami przypadku. Inspiracją i zarazem budulcem tej nowej sztuki było wszystko to, co wzgardzone przez konstruktywizm, a więc m.in.: kalejki, „biedne” przedmioty o nieznannej proveniencji, wszelkie hybrydyczne i niejednoznaczne wytwory materii oraz — co chyba najważniejsze — nieracjonalne i niejednoznaczne wymiary psychiczne, najniższe pobudki i czynności, stany emocjonalne, afekty, namiętności; cały rejestr jakości postulatywnie deprecjonowanych, odrzucanych czy „kielzanych” przez artystów awangardowych.

Gdy Kantor mówi o ramach-barierach dzieła, to odwołuje się do co najmniej kilku kliszowych tez pokutujących w historii sztuki. Chodzi rzecz jasna o tradycyjne, przedawangardowe rozumienie formy jako swoistego pojemnika na określone treści zdeponowane w nim przez artystę, ale też formy pojmowanej jako skończona całość, rama dla zapisanych sensów gotowych do odtworzenia przez kompetentnego odbiorcę. Widać wyraźnie, że w modelu proponowanym przez twórców „sztuki nieforemnej” wyobrażenia te zostają zrewidowane i do pewnego stopnia ośmieszone. Kantor ujmuje to następująco:

Rzeczywistość obrazu nie jest gotowa. Narasta. Nie da się przewidzieć epilogu. Przypadek jest tym, co ją podrażnia. Jest to walka rzeczywistości obrazu, jego iluzji z jego wynikiem. Tu już nie ma mowy o jakiegokolwiek imitacji, imitacji przedmiotu czy imitacji wymyślonej rzeczywistości. Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem. Jest to zupełnie nowa koncepcja dzieła sztuki i nowa estetyka. (2005: 169)

Co oczywiste, wiara we władzę przypadku wiąże się z dowartościowaniem roli samego odbiorcy. Liczy się nie tylko kontekst tworzenia dzieła, ale nader istotny okazuje się moment kontaktu z widzem, każdorazowa sytuacja odbiorcza, która rozgrywa się pomiędzy twórcą, odbiorcą i materialnością samego artystycznego artefaktu. Odbiór jest bowiem procesem najwyższej rangi — bez niego właśnie „rzeczywistość obrazu nie jest gotowa”. Jednocześnie dzieło nie stanowi ilustracji czy opisu tego, co realne — jest osobną rzeczywistością, rzeczywistością samą w sobie. Tym samym przedstawienie nie tylko inspiruje się tym, co rzeczywiste — a więc także uczuciowe — lecz także tworzy czy generuje intensywności, wrażenia i stany afektywne, dzięki czemu właśnie „narasta” w konfrontacji z wrażliwością każdego kolejnego odbiorcy. Co oznacza, że widz percypujący wieloznaczne czy niejednoznaczne kształty „do niczego niepodobne”, intelektualnie zdezorientowany i zaafektowany, angażując cielesne sensorium, dokonuje afektywno-intelektualnego wysiłku opracowania określonych znaczeń.

Szeroko pojmowana materia — fizyczna, psychiczna, mentalna — dlatego „przekracza bezceremonialne ramy dzieła”, jak chce Kantor, gdyż się w nich „nie mieści”, to znaczy nie da się sprowadzić do określonych wzorów, konturów czy kształtów. Bezformie — na różne sposoby utrwalane w przedstawieniach publikowanych w „Documents”, pojawiające się w malarstwie Dubuffeta, Pollocka czy samego Kantora, okazuje się subwersywne, gdyż „otwiera” dzieło dla odbiorcy, „przegania” formalistycznych „strażników” strzegących racjonalistycznego sensu, aktywizuje widza, skłania do „odczuwania” dzieła. Jak sugeruje Martin Seel: „Dzieło prezentuje się jako coś formującego, a nie uformowanego. Prezentuje to, co formujące, w jego formach i ich przekraczaniu” (2008: 184). Postulowana bezforemność nie oznacza więc zanegowania instancji formy, lecz zweryfikowanie jej dotychczasowych konceptualizacji. Odtąd bowiem forma nie ma stanowić opakowania, cenzora czy więzienia tzw. treści, ale ma być procesem, polem wzajemnego oddziaływania na siebie wartości: afektu, perceptu, intelektu, materii i jej upostaciowienia.

Literatura bezformia?

W mniemaniu Kantora ta nowa estetyka adekwatna jest nie tylko dla realizacji plastycznych czy teatralnych, ale także literackich:

W mówieniu
 Dociera się do owej „matiere brute”,
 Materii pierwotnej i surowej,
 Uragającej wszelkiej klasycznej konwencji:
 Tej tandetnej, deformującej się nieustannie
 W codziennym używaniu,
 I tej, która wzbiera w chwilach, gdy stany emocjonalne
 Dochodzą do gorączkowej ekscytacji, gdy słowa nachodzą na słowa,
 Mieszają się, zacierają się, wypadają z klasycznej składni.

(Kantor 2005: 190–191)

Jak myśleć o oddziaływaniu tego co bezforemne w literaturze? I czy można wskazać konkretne realizacje utrzymane w estetyce bezformia? Kantor sugeruje dopatrywać się go w wypowiedziach sprzeniewierzających się zretoryzowanej mowie, zatem tam, gdzie do głosu dochodzą emocje, rutyna, pośpiech, przypadek, stany ekstatyczne itp. Płaszczyznę możliwości wyznaczałyby także niekonwencjonalne rozwiązania formalne, tekstowe eksperymenty, literacki belkot lub celowe deformacje itd. Z pewnością jednak trudno tu mówić o rozpoznany i powtarzalnym repertuarze środków. Zdaje się raczej, że bezforemność objawiałaby się w literaturze na różnych poziomach znaczenia i w wielu wymiarach formalno-stylistycznych, każdorazowo przejawiając się za pomocą innych, unikalnych chwytów. Zgodnie z logiką rozpoznanego wcześniej „szokowego” oddziaływania bezformia intuicyjnie można by szukać adekwatnych przykładów wśród dzieł nowatorskich dla swojej epoki, godzących w przyzwyczajenia percepcyjne czytelników, zmieniających wrażliwość odbiorców i niejednokrotnie zmuszających do redefiniowania wyznaczników literackości. Nie bez kozery będzie więc bardzo subiektywne i selektywne zasygnalizowanie kilku odmiennych pól literackich istotnych być może z perspektywy refleksji nad bezforemnością. Mam na myśli m.in. stylistykę Watowskiego *JA z jednej i JA z drugiej strony mego mopsoszelaznego pięcyka*, kompozycję niektórych utworów Leopolda Buczkow-

skiego (np. *Oficer na nieszpiorach* lub *Kamień w pieluszkach*), potoczną gadaninę Mirona Białoszewskiego, metodę organizacji poetyckiego świata Tadeusza Różewicza (nie bez znaczenia jest tu także recyklingowy charakter pisania oraz fascynacja śmieciami, odpadami, resztkami) czy Schulzowską koncepcję materii w jakiś sposób rzutującą na stylistyczno-kompozycyjny charakter dzieła. Jednakże pisarstwem, które w moim przekonaniu w najwyższym stopniu utożsamia to, co można by określać mianem „literackiego bezformia”, jest proza Leo Lipskiego.

Pisanie „z dna śmietnika”

Mam tu na myśli zarówno najdłuższy utwór prozatorski Lipskiego, czyli *Piotrusia*, zdefiniowany przez autora jako „mikropowieść”, jak i znacznie krótsze, acz równie intensywne i „gęste” znaczeniowo opowiadania, jak choćby *Dziewięć i noc* oraz *Waadi*. Kilku- czy kilkunastostronicowe formy są zapisem doświadczenia lagrowego — w Dniu i nocy główny bohater jest więźniem nadwolańskiej kolonii karnej, w *Waadi* tło stanowią rozgrzane upałem bezkresne przestrzenie Uzbekistanu². *Piotruś* natomiast jest narracją *porte parole* samego pisarza, wyzwolenca-kaleki, emigranta, Polaka żydowskiego pochodzenia, który borykając się z cielesnym i psychicznym okaleczeniem, samotnością, tęsknotą i biedą, usiłuje odnaleźć się w powojennej rzeczywistości Tel Awiwu. Oddziaływanie tego, co bezforemne widać niemal na wszystkich poziomach tej prozy: stylistyczno-językowym, kompozycyjnym, tematycznym i autotematycznym. Chaos wojennego i powojennego świata, rozpad tradycyjnych wartości, wyobrażeń, relacji międzyludzkich, układów społecznych oraz bezład uczuć i motywacji znajdują u Lipskiego odpowiedniość już na poziomie pojedynczych słów:

Było to w Palestynie, na Ziemi Świętej, gdzieś z wiosną 194... [...]. Podeszła do mnie starsza pani, czarno ubrana. Zbliżyła twarz do mojej, mokrej z potu. Poczulem smród jej ust, fetor nieznośny. Pochyliła się, ja siedziałem. Zobaczyłem brudny stanik, połowę piersi [...]. Zaczęła mnie gruntownie macać. Bała się widocznie, bym nie był dostatecznie zdrow ani też zbyt chory, by umrzeć jej zaraz. Byłem widać w sam raz, bo powiedziała po niemiecku: — Bo widzi pan, mój mąż po śmierci leżał w lodówce w szpitalu i kosztowało mnie to masę... Tu mięso rozkłada się tak szybko. [...] — Idę po tragarza. Aha, zauważyłam, że pan sepleni i jąka się [...] — Ttttak, nie, proszę pani. — Czy chodzi pan po schodach? — Nnnnie, proszę,... to znaczy od czasu mojego wypadku z tym, tak, nie. [...] Powiedziała: — Kupuję. Idę po sabala, tragarza, to znaczy. (Lipski 1991: 76–78)

Scena otwierająca, w której pani Cin kupuje wystawionego na sprzedaż Piotrusia, dobrze oddaje powieściową atmosferę powojennego rozprężenia. Zdegradowane zostają wszelkie formy etyczne, estetyczne i stylistyczne. Wartości są kwestionowane, gdyż nie mają odniesienia w żadnym porządku. Zdeformowana materia wzbudza obrzydzenie. Mowa jest wykośląwiona. Zakwestionowaniu ulegają także przedwojenne kryteria literackości. Wszechobecne są bardzo potoczne wyrazy, wulgaryzmy, onomatopeje, ciągi nielogicznych fraz, bełkotliwe wypowiedzi, powtórzenia, zająknięcia. Słowa są kalekie i wykolejone zarazem. Chaotyczność zachowań bohaterów Lipskiego prezentowana jest przez skomasowanie przedstawianych

² Cenne i inspirujące dla moich rozważań nad prozą Lipskiego były zwłaszcza rozpoznania: Gosk Hanna (1998), *Jesteś sam w swej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Świat Literacki, Izabelin; Cuber Marta (2011), *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo U.S., Katowice; Krupiński Piotr (2011), *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.

w behawiorystycznym skrócie działań, jukstapozycje czynności, fragmentaryczność i eliptyczność narracji. Pojawiają się nagminne skróty myślowe i niedopowiedzenia, przemilczenia i sugestywne pominięcia, np.:

Życie osiada na twarzy jak pył. Ludzie odpadli ode mnie. Tynk. Liście jesienią. Oplątany jestem snem, dzikim winem. Opadają wyrazy szeptane w mroku. Ona z tym tak, potem owak, i jeszcze inaczej, wykręca się, czeka tego, owego i potem on nagle. — A naprzeciwko lekarz, widzi pan wywieszkę, tak, to to. (Lipski 1991: 86)

Zaniedbywane bywają zasady składniowe, ortograficzne i interpunkcyjne. Czytelnika uderza skrótowość czy „prowizoryczność” zapisków. W poszczególnych fragmentach omawianej prozy brak ciągów przyczynowo-skutkowych, np.

[Olę — przyp. AD] Interesują nadal asenizatory. Czy dostają mleko? Nawet nurkowie nie dostają mleka. Jest stado krów w naszym miasteczku-obozie. Elektrownie znów pokryły mgły. Już jest 9-ta. O 9.30 — przyjęcia, dla zwolnionych i nocnych brygad. (Lipski 1991: 48)

Kolejne wypowiedzi sprawiają wrażenie „pączkujących” czy „przyrastających” do narracji na zasadzie dowolnego skojarzenia. W rezultacie całości kompozycyjne są zlepkiem dygresji, retrospekcji i anegdot. Trudno także mówić o wyrazistości gatunkowej, choć zwykle się określać mniejsze formy prozatorskie Lipskiego mianem opowiadań, natomiast *Piotrusia* uznawać za powieść czy mikropowieść. Sprawę komplikuje także fakt, że we wszystkich tych utworach pojawiają się liczne (niewyróżniane w żaden sposób) wstawki z *quasi*-wierszy Lipskiego nazywanych przez niego egotykami. Nietrudno więc zauważyć pewną arbitralność gatunkowych czy nawet rodzajowych rozróżnień.

Na poziomie przedstawienia dominują środki i motywy unaoczniające ekstremalną intensyfikację realiów, skatologiczność, rozpad, gnicie, chorobę oraz to, co wstrętne. Na przykład w passusie z *Waadi*, gdzie w ulokowanym nad trucicielską rzeką prowizorycznym obozowym szpitalu tłamszą się w tropikalnym upale niezliczone ilości ciał:

W tym czasie Emil, którym później opiekowałem się trochę, zgłosił się do lekarza. [...] Tam czekał dwie godziny. Ewidencyjny od trupów poszedł spać, bo był pijany. A może nie był. Sanitariusz Andrzej zaprowadził go, świecąc lampą, do jednej z sal meczetu. Powiedział do kilku splątanych ciał: — No, rozsunać się. Ktoś zawołał: — Dokąd? Za ścianę? — Stoi człowiek. Musi leżeć. Musi być miejsce. Kładź się pan. Oni się już rozsuna. [...] W ten sposób Emil został u nas. Niebo było rozpalone do białości. Kwiaty z ognia chwiały się na białej ziemi, popękanej, jak wargi w gorączce. Kał zaczynał się powoli gotować w cynowych nocnikach. Emil spał. Czterdziestu dwu ludzi leżało na ziemi tak, że nie wszyscy mogli równocześnie leżeć na plecach. Ich pot parował. Ich bulgotania, jęczczenia, charczenia, i chrapania. Ich ręce mieszały się. Oddechy też. Sanitariusz Andrzej nie podnosił nawet głowy, gdy ktoś wołał: — Basen! W półśnie myślał: — Niech srają, niech utoną w gównie, niech się to wszystko razem zapadnie. [...] Na głowie Emila ktoś trzymał rękę. To dusiło — więc powiedział: — Staszek, jak nie weźmiesz ręki... Po kwadransie: — Staszek, weź rękę. — Ja leżałem z drugiej strony. Powiedziałem: — Staszek nie żyje — i zdjąłem rękę. Zawołałem Andrzeja. Potrwało to trochę, zanim go zabrali. (Lipski 1991: 63–64)

Metaforyka tego, co bezforemne, tematyzowana i wizualizowana jest wymownie w kilku co najmniej momentach: obrazie splątanych ciał, opisie środowiska, którego materialne faktury upodabniają się do owych gnębionych chorobą ciał, nagromadzeniu określeń skatologicznych, opisie fekaliów, wreszcie poprzez ukazywanie ludzkich zachowań. Pojawia się pytanie, w jakim

celu Lipski przedstawia traumatyczne zdarzenia (i jak wiele wskazuje, także własne przeżycia wojenne), korzystając właśnie z estetyki bezformia?

Pewne jest, że wybory formalne autora *Piotrusia* od początku wzbudzały liczne kontrowersje (co zresztą można prześledzić w korespondencji autorów i redaktorów związanych z paryską „Kulturą”). Także obecnie sposób, w jaki Lipski ukazuje pewne doświadczenia, wywoływać może silne odczucia, z oburzeniem, zdziwieniem i obrzydzeniem włącznie. Przede wszystkim uderzające jest zdystansowanie wobec opisywanych zdarzeń, upodabniające narrację do oczyszczonej z tkanki emocjonalnej esencji fabularnej. O sile oddziaływania przesądza również nagromadzenie beznamiętnych wzmianek o owych „czynnościach najniższej rangi”. Jednakże jeśli zawierzyć Sarze Ahmed zapewniającej, że odczuwać wstręt, to w istocie być afektowanym tym, co się w geście odruchowego odsunięcia odrzuciło (2014: 174), szybko okaże się, jak aintelektualny i afektywno-wrażeniowy jest stosunek odbiorcy do pisarstwa Lipskiego. I co więcej, być może właśnie o wywołanie takich reakcji czytelnicznych chodziło samemu twórcy. Wydaje się bowiem, że celem Lipskiego — podobnie jak Bataille’a, choć oczywiście na innych zasadach i prawach — jest szokowanie czytelnika, zmuszenie do odczuwania, „pobrudzenie” go w procesie lektury tym, co wstrętne i „czepliwe”, ale też trudne do pozbycia się, odsunięcia i zapomnienia. I paradoksalnie najważniejszy jest tu moment etyczny. W całym dorobku Lipskiego pojawia się wiele przesłanek świadczących o tym, iż autor narratywizuje wojenne przeżycia głównie po to, by oddać hold pamięci ofiar. Całe jego zmaganie z materiał słowa jest jednocześnie walką z marami przeszłości i własnym poczuciem winy. To właśnie lęk przed byciem niezrozumianym, zignorowanym czy zapomnianym powoduje Lipskim, gdy w tak ostentacyjny sposób domaga się uwagi i reakcji czytelnika, którego chce uczynić gwarantem powodzenia swojego przedsięwzięcia. Najskuteczniejszą metodą wydaje się pisarzowi właśnie silne, afektywne oddziaływanie i „kaleczenie” współczesnych czytelników „uczuciami sterczącymi z mroku przeszłości” (Lipski 1991: 117).

Dzieło Lipskiego jest także zapisem autotematycznym, przy czym bezforemność objawia się m.in. w sposobie, w jaki autor postrzega proces pisarski:

Tak jak zawsze, odkąd zaczęła się ta historia, wojna, nie mogę zwymiotować na papier i to mnie męczy. Zęby szcękają mi z obrzydzenia, z podniecenia. Przechodzić wytartą, oślinioną drogę odysei. Tysiącami piszą, sepleniąc, ślimacząc się, wyciskają uroczyscie swoje męki, jak węgry, swoje nienawiści i zły los. (Lipski 1991: 18)

Tworzenie jawi się w takich razach jako jedna z funkcji fizjologicznych. W przypadku samego Lipskiego nie tylko choroba świadomości, ale też defekty cielesności infekują i naznaczają wszelkie próby werbalizacji. Mowa Lipskiego jest „zła”, „bezlądna”, belkotliwa. Sparaliżowany pisarz cierpiący na częściową afazję i prawostronny, postępujący bezwład kończyn miał faktyczne trudności z własnoręcznym zapisywaniem słów; ostatecznie dyktował swe pomysły przyjaciółom. Pisarskie przedsięwzięcie okazuje się więc nie tylko „somatopisaniem” czy dyskursywizowaniem traumy i afektu. Ekspresja stanowi unikalny przypadek pisania kalectwem. Fizyczna niemoc zbiega się zresztą z chaosem wspomnień. Lipski obrazuje te stany następująco:

I siedzę na dnie śmietnika i czekam. Jestem podobny do mokrej szmaty, do psów perskich po deszczu. [...] Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną, jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących ich udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, strachu i ośpienia i odsłonią to co było przedtem — iżby okazało się, że ja, który byłem przeznaczony śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, by

stworzyć życie ze zdań i słów, które wyrośnie na nawozie ze mnie i z tych, co zginęli. I wydaje się to nagle najbardziej proste i wielokrotnie perwersyjne, droga prymitywna, zwycięska i przewrotna. Czy będę pół bogiem, pół czarnoksiężnikiem, aby mieszać, lepić i rozpladzać ludzi? (Lipski 1991: 18–19)

Kreacyjny akt „mieszania, lepienia i rozpladzania” wspomnień oraz wyobrażeń przypomina mechanizm recyklingowej obróbki. Sam pisarz porównany zostaje do „mokrej szmaty” i zmokniętego psa. Żalony status autora odpowiada zresztą czynnościom „siedzącego na dnie śmietnika” lachmaniarza historii, zawsze wykluczonego, bezdomnego i odosobnionego. Budulec literatury stanowią najbardziej przyziemne odpady, brudy, śmieci i ekskrementy. Takiemu obrazowaniu odpowiada niedoskonały język i amorficzna struktura narracyjna. Wydaje się, że dla Lipskiego — podobnie jak dla Kantora, lecz na nieco innych zasadach — tylko najniższa, prymitywna materia jest adekwatnym półfabrykatem sztuki — adekwatnym dlatego, iż zdolnym wstrząsnąć, obrzydzić, afektywnie poruszyć odbiorcę.

Podsumowanie

Gdy bierze się pod uwagę dotychczas wyróżnione zjawiska, staje się jasne, iż nie sposób mówić o istnieniu jakiegoś jednego bezformia. Jest to raczej zmienna kulturowo (epokowo, nurtowo, rodzajowo itd.) kategoria, w każdym z kontekstów domagająca się wypracowania odmiennych środków wyrazu i różnych metod analizy. Zapewne zasadne jest zatem wskazywanie wielu wymiarów i postaci tego, co bezforemne. Realizacje utrzymane w estetyce bezformia łączyłoby natomiast na ogół problematyzowanie następujących kwestii: 1. materii jako najbardziej prymarnej substancji, wielopostaciowej, nieobliczalnej w wielości i różnorodności swych ukształtowań (fizycznie reprezentującej „niemożliwe tego, co realne”), 2. zwyczajności, codzienności i rudymenckości jako podstawowych aspektów ludzkiego psychosomatycznego doświadczenia, 3. pewnej potencjalności i amalgamatyczności, pozwalającej uwolnić się od prymatu racjonalności i spowinowacąc bezformie nie tylko z tym, co materialne, ale też mentalne. Reprezentacje bezformia — zarówno w literaturze, fotografii, jak i w plastyce — mogą być zatem językowymi lub wizualnymi „uobecnieniami” tego, co z natury przedjęzykowe, amalgamatyczne czy afektywne. Słowem, w ten sposób rozumiane przedstawienia okazują się konceptualnymi odpowiedziami artystów awangardowych na postulat takiego ukazywania, które zakłada konieczność swoistej powściągliwości i estetycznej depersonalizacji jednostkowego doświadczenia, a zarazem pozwala na wyswobodzenie się spod dyktatu konstrukcji, logiki i racjonalności. Twórcza apologia bezformia byłaby zatem motywowana próbami odnalezienia ponadrodzajowej i ponadkierunkowej formalnej inspiracji, zaczynu dzieła, tego, co przed formą, czyli wieloznaczonej, nieukonstytuowanej pre-formy. Jednocześnie chodziłoby także niewątpliwie o poszukiwanie (i usankcjonowanie „prawa” do istnienia) innych form (kształtów, postaci, materializacji itd.), o charakterze osobliwych „obecności”, niejednokrotnie znacznie wykraczających poza reguły czy regularności formy intelektualnej i przez to zwyczajowo marginalizowanych.

Mam świadomość, iż problemy te analizowano niejednokrotnie za pomocą różnych języków i metod badawczych. Jednakże istotne wydaje się dostrzeżenie pewnego frapującego, wciąż niedostatecznie opisanego sprzężenia między próbami reprezentacji bezforemności a tym, co określam mianem „alternatywnej” awangardy. Estetyka bezformia jawi się bowiem jako wyraz przeciwdziałania impasowi podziału na sztukę zrationalizowaną, nieprzystępną

i zintelektualizowaną oraz lokującą się w kontrpozycji zrutyinizowaną sztukę popularną. Z tej perspektywy dzieła, które ukazują to, co bezformne, twórczo angażują i problematyzują nieprzystające z pozoru porządki, godzą odmienne wartości, przekraczając tradycyjne wyobrażenia o dwutorowości modernizmu. Jak wielokrotnie sygnalizowałam, istotne są także związki bezformia i afektu. Ważka rola afektu polega m.in. na dynamizowaniu relacji między twórcą, widzemczytelnikiem i dziełem oraz wzbogacaniu odbioru o wrażeniowo-przeżyciowe aspekty. I w gruncie rzeczy to jest chyba główna stawka oddziaływania bezformia — wciągnięcie odbiorcy do awangardowej gry.

Bibliografia

- Ahmed S. (2014), *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Alphen E. (2008), *Affective operations of art and literature*, „Res” 53/54.
- Augustyn Św. (1994), *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Znak, Kraków.
- Bataille G. (1973), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris.
- Cuber M. (2011), *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Dauksza A. (2014), *Afektynny awangardyzm*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Didi-Huberman G. (1995), *La Ressemblance informe, ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris.
- Gosk H. (1998), *Jesteś sam w swej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Świat Literacki, Izabelin.
- Kantor T. (2005), *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Kraków.
- Krauss R. (2011), *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Krupiński P. (2011), *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Leiris M. (1996), *Miroir de l’Afrique*, Gallimard, Paris.
- Majewska B. (1974), *Sztuka inna, sztuka ta sama*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa.
- Massumi B. (2013), *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Leiris M. (2007), *L’Afrique fantôme*, przeł. T. Szerszeń, „Konteksty” 2007, nr 3–4 (278–279).
- Lipski L. (1991), *Śmierć i dziewczyna. Opowiadania*, Wydawnictwo FIS, Lublin.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* (2004), pod red. R. Nycza, Universitas, Kraków.
- Seel M. (2008), *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków.
- Swoboda T. (2010), *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Szerszeń T. (2007), „Documents” 1929–1930, „Konteksty” 2007, nr 3–4 (278–279).
- Szkłowski W. (1970), *Wskrzeszenie słowa [w:] Rosyjska szkoła stylistyki*, oprac. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa.
- Valéry P. (1974), *Rzeczy przemilczane (Z pism o sztuce)*, przeł. J. Guze, PIW, Warszawa.

Streszczenie

W niniejszym artykule autorka rozważa zjawisko bezforemności rozumiane najpierw jako pojęcie filozoficzne (koncepcja Georges'a Bataille'a), a następnie jako kategoria estetyczna (malarstwo informel, teatr Tadeusza Kantora, literatura Leo Lipskiego). Rozważania są prowadzone z perspektywy „krytyki afektywnej”. Autorka analizuje znaczenie, funkcje i postaci, które przybiera bezformie w różnych pracach artystycznych. Następnie rozpatruje awangardowe zainteresowanie tym, co bezforemne jako przejaw poszukiwania i konstituowania „alternatywnej” nowoczesności.

informe, afekt, awangarda, Georges Bataille, Tadeusz Kantor, Leo Lipski

IRENA GÓRSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

***Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora — między medium pamięci a medium fotografii**

Tadeusz Kantor's *Wielopole, Wielopole* — between the medium of memory and the medium of photography

Abstract

This paper aims to show that, by attempting in his play *Wielopole, Wielopole* to reconstruct images of his family home and home town recorded in his memory, Tadeusz Kantor in fact poses an extraordinarily universal problem that is independent of culture and latitude: that of the impossibility of revisiting the past. By referring to the medium of memory and the medium of photography, Kantor perseveres in reconstructing images of the past, but at the same time expresses an awareness of the fact that a lost childhood cannot be repeated. The snapshots of memories, continually adjusted and corrected in the spectacle, acquire a physical dimension and become a space for the author's endeavours that can be construed almost literally. The images retrieved from them create a presence of the author's photographic vision.

* Zakład Estetyki Literackiej, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul.Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: igorska@amu.edu.pl

Nie używałem PAMIĘCI jako znanego środka
służącego do opisywania wspomnień i cofania się w głąb czasu,
ODKRYŁEM JEJ PRAWDĘ!

(Kantor 2005b: 144)

„Jeżeli Wielopole, ta dziura koło Rzeszowa jest zrozumiała dla Nowego Jorku, to bardzo przepraszam tych wszystkich krytyków, którzy mówią bzdury, to ja jestem szalenie narodowy. I nawet szalenie, że tak powiem, prowincjonalny. Jestem szalenie prowincjonalny”¹. I właśnie tę prowincjonalność rodzinnego miasteczka wpisana — co niezwykle istotne — w perspektywę własnego indywidualnego doświadczenia i własnej pamięci w szczególny sposób, w charakterystycznym tylko dla siebie stylu, Tadeusz Kantor nieustannie eksploatował i uniwersalizował w swej twórczości, przede wszystkim w spektaklach spod znaku Teatru Śmierci. Teatr Śmierci jest bowiem jednocześnie Teatrem Pamięci. Scena staje się dla Kantora ołtarzem (Kantor 2005b: 143–144). To tam właśnie będzie artysta podejmował nieustanne próby „ekshumowania” — jak sam to określi — umarłej przeszłości, nierealnego czasu przeszłego i dokonanego (2005b: 141).

W spektaklu *Wielopole, Wielopole*, rekonstruując miniony świat swego rodzinnego miasteczka, świat bardzo indywidualny, osobisty, intymny, stawia twórca jednocześnie niezwykle uniwersalny, zawsze i wszędzie aktualny, problem niemożliwego powrotu do przeszłości. W filmie Andrzeja Sapii o wzruszeniu, które wywołuje pragnienie powtórzenia dzieciństwa artysta powie: „To odnosi się do każdego człowieka, na całej kuli ziemskiej, we wszystkich kulturach i to wzruszenie polega na tym, że oczywiście się nie powraca i że to dzieciństwo się nie powtarza, [...] to pragnienie jest nadaremne. I to wywołuje wzruszenie i rozpacz”². Jednak mimo tej świadomości, że dzieciństwa powtórzyć się nie da, Kantor wielokrotnie podejmował niemożliwe próby dotarcia do sensów tego, co minione. Próbowal odtworzyć utraconą krainę młodości — świat umarłych i umarły — jak mawiał. By powtórzyć niepowtarzalne, wyrazić niewyraźne, by wreszcie pochwycić choć namiastkę przeszłości, twórca Teatru Śmierci odwoływał się do dwóch zasadniczych mediów — fotografii i „klisz pamięci”.

¹ Wypowiedź T. Kantora w filmie Tadeusza Białko *Tadeusz Kantor. Natchniony tyran* (1997).

² Wypowiedź T. Kantora w filmie Andrzeja Sapii *Kantor* (1985).

Płaszczyzna fotografii — przestrzeń pamięci

„Prawdziwy obraz przeszłości przemija w czasie *jednego błysku*” (cyt. za: Didi-Huberman 2008: 211) — pisze Walter Benjamin. I właśnie pochwycona w tym jednym błysku utrwalonym na fotografii grupa rekrutów, będąc obrazem tego, co minione, stanie się dla Tadeusza Kantora impulsem do podjęcia prób odtworzenia w spektaklu *Wielopole, Wielopole* umarłego świata rodzinnego miasteczka. Ów świat będzie artysta stale urządzał na nowo, będzie mu ciągle nadawał inny kształt. W notatkach reżyserskich napisze:

Wystarczy nam mały pokój, stara fotografia rekrutów przed wyruszeniem na front. »Wyjęci« z niej żołnierze będą w tym pokoju bytować, gnieździć się, odbywać manewry, zabijać i umierać. I znowu będziemy operować tym, co mamy w zasięgu naszej ręki i naszej pamięci — nie tej powszechnej, ale prywatnej, jak najbardziej intymnej. (Kantor 2004: 328)

Wychodząc od płaskiej powierzchni fotografii żołnierzy, będzie w istocie odtwarzał autor *Umarłej klasy* przestrzeń własnej pamięci. W partyturze *Wielopole, Wielopole* pisał:

Momentem odkrycia, które wprawilo mnie w niezwykłą ekscytację i naprowadziło na nowe tropy — było nagle olśnienie na widok pamiątkowego zdjęcia rekrutów, prawdopodobnie przed wyruszeniem na front, szare, żalodne postacie znieruchomiale w obliczu śmierci, która naznaczyła ich tym przerażającym uniformem. (2004: 217)

I w swoim teatrze, w akcie rekonstruowania przeszłości i pamięci, dokonywał Kantor „wskrzeszania” — jak pisał — tych umarłych postaci, których twarze na fotografii zostają „zredukowane do jednego wyrazu i jednej chwili...” (2004: 218). Pragnął artysta obudzić z odrętwienia żołnierzy, aby mogli

JESZCZE RAZ POWTÓRZYĆ SWOJE ŻYCIE, UREGULOWAĆ SWOJE NIEZAŁATWIONE I PRZERWANE SPRAWY, DOKOŃCZYĆ, SPEŁNIĆ SWOJE MARZENIA, PRZECIĘTE tym nieruchomym wizerunkiem... (2004: 218)

Jednak — ku zaskoczeniu twórcy — przywrócenie rekrutom choćby namiastki życia, wiązało się z nie lada wysiłkiem. Postaciom ze zdjęcia pozostała bowiem

tylko poza
i jakieś strzępy życia, martwe klisze. (Kantor 2004: 284)

Z „wyjętych” z fotografii rekrutów ocalała w istocie — napisze Kantor — jedynie „papierowa powierzchnia” (Kantor 2004: 284). Traktując rzecz najdosłowniej, można powiedzieć, że stanowi ona materialny niemal dowód na to, że fotografia — mówiąc słowami Krzysztofa Olechnickiego — „zamienia trójwymiarową perspektywę na płaską dwuwymiarową powierzchnię” (2003: 115; zob. Barthes 2008: 157). By pokonać tę przeszkodę w postaci owej płaszczyzny papieru i sięgać w głąb tego, co zapamiętane, trzeba nieustannie ożywiać klisze pamięci, wciąż je zderzać, nakładać na siebie, by uzyskać „przestrzenny wymiar wspomnienia” (Kantor 2004: 146).

Korygując scenę „Ostatniej Wieczerzy” w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, artysta powie wprost:

Poprzednia wersja *Ostatniej Wieczerzy* wydaje mi się zbyt jednowarstwowa, płaska.
Konieczne są zmiany —

gwałtowne starcia obrazów, ostre skojarzenia, zaskakujące nasunięcia
na siebie »KLISZ« (Kantor 2004: 309)

Wydaje się więc, że „płaska” fotografia rodzi także „płaskie” obrazy komponowane ze wspomnień³, które przestrzenny wymiar uzyskują dopiero dzięki nieustającym przemieszczeniom i nakładaniem się na siebie „klisz pamięci”. Tym samym powstaje rodzaj palimpsestu-fotomontażu. W tym ujęciu nie tylko same klisze zyskują fizyczny wymiar, lecz także pamięć staje się dosłownie rozumianą przestrzenią, którą nieustannie można urządzać na nowo. W *Wielkiej dygresji teoretycznej* Kantor napisze:

Będziemy musieli rozszerzyć
pojęcie Realności na teren
tak nieuchwytny fizycznie, jak
PAMIĘĆ.
Uznać pamięć za Realność.
To znaczy stworzyć realną strukturę p a m i ę c i,
jej działania.
Tą strukturą będzie
DZIANIE SIĘ,
wywoływanie wspomnienia.
Działanie pamięci. (Kantor 2005b: 238)

Powyższe słowa uznać można za kwintesencję Kantorowskiego myślenia o teatrze konstruowanym z ulotnej materii nieuchwytnych, umarłych wspomnień. By je choć na moment przywołać, trzeba nadać im określony fizyczny kształt, wcielić w sceniczny obraz. Jednak to, co wydaje się szczególnie znamienne dla postępowania Kantora, to fakt nieustannego korygowania i przekształcania pamięci, która przecież z natury już sama deformuje obraz przeszłości. Wydaje się, że twórca traktuje ją najdosłowniej jako obszar artystycznych działań, gdy uobecnia ją na scenie. Wywoływane tutaj obrazy zestawia za każdym razem inaczej, przetasowuje, stale wprowadza do nich poprawki. Dopracowuje je niczym dzieło malarskie, uzupełnia, wymazuje, poddaje retuszowi niczym fotografii. Rozmaite detale, fragmenty minionego świata Kantor nieustannie przetwarza i scala wciąż na nowo w ciągle zmieniających się konfiguracjach. Obrazy te — jak można sądzić — dopasowuje do własnych oczekiwań, wyobrażeń, a potem wypróbowuje dane ujęcie jeszcze raz i jeszcze raz, by pochwycić w nim choć cząstkę tego, co minione.

W spektaklu *Wielopole, Wielopole* przestrzeń umarłego wspomnienia będzie się starał Kantor zmieścić w pokoju dzieciństwa, o którym powie:

Oto pokój mojego dzieciństwa,
który ustawiam ciągle na nowo

³ Chodzi tutaj o obraz komponowany na scenie w trakcie prób i samego spektaklu. Trudno natomiast rozstrzygnąć, czy w przypadku artystycznego postępowania Kantora mamy do czynienia z czystym wspomnieniem czy też wspomnieniem-obrazem (Bergson 2012; Ricoeur 2007). Jednak w kontekście Bergsonowskiego rozróżnienia na czyste wspomnienie i wspomnienie-obraz znaczące wydaje się Kantorowskie wyznanie dotyczące wspomnienia pewnego przeżycia w teatrze, o którym pisał: „Nie było ono obrazem, tak jak to bywa zazwyczaj — raczej ostrym punktem świadomości. Jak wbity gwóźdź” (Kantor 2005b: 422).

i który ciągle umiera.
 Wraz z lokatorami zresztą.
 Lokatorzy to moja rodzina.
 Wszyscy powtarzają swoje czynności
 odcisnięte jak na KLISZY. (Kantor 2005b: 144–145)

Zatem w odróżnieniu od płaskiej fotografii, klisze pamięci mają przestrzenny wymiar. Ponadto przynoszą wciąż nowe obrazy tego, co minione. Nigdy więc nie mogą być „gotowe”. Są — jak zwyczajna klisza fotograficzna — przejrzyste, ale jednocześnie niezwykle, bo

pulsują,
 zjawiają się, znikają,
 zjawiają się i znowu znikają —
 aż do zużycia
 i do... lez. (Kantor 2005b: 146)

Klisze pamięci podszywają się — jak to określał Kantor — pod czas teraźniejszy, pojawiają się nie wiadomo skąd, mieszają przedmioty, ludzi, sytuacje i tym samym zacierają wszelką życiową logikę. Dlatego — jak wolno przypuszczać — obrazy z codziennego życia krewnych w *Wielopolu*, *Wielopolu* stanowią jednocześnie wyobrażenie Golgoty, Drogi Krzyżowej, Ostatniej Wieczerzy. Natomiast obecny w pokoju dzieciństwa pluton wojska nieustannie każe pamiętać o wojnie toczącej się tuż za opłotkami rodzinnego miasteczka. Klisze, przywołując przeszłość, jednocześnie zniekształcają jej obraz. Wywoływane wciąż od nowa blakną, tracą wyrazistość. Można powiedzieć, że konkretne zapamiętane ujęcie przeszłości zawsze istnieje w serii. W pamięci nosimy jedynie pewną jego ideę, do której poszczególne realizacje i wyobrażenia mogą się tylko zbliżać.

Wydaje się, że właśnie pochyceniu owej istoty wspomnienia służy wielokrotne próbowanie poszczególnych scen, ale także ich wielokrotne powtarzanie już w samym spektaklu. Wymowny przykład stanowi scena I sekwencji zatytułowanej *Ślub. Lokatorzy pokoju dzieciństwa* ukazują się tu dwa razy:

Raz są żywymi zwłokami przywołanego WSPOMNIENIA. [...] Leżą jak odciski na zawsze w naszej pamięci jak na kliszy...
 Drugi raz są równie żałośni i biedni. [...] W skaczącym rytmie – zjawiają się i znikają jak na taśmie kiepskiego filmu. Nie mają czasu, aby zaprezentować się publiczności; udzielono im bowiem niewiele miejsca. (Kantor 2004: 326)

Znaczące, że w kolejnej scenie *Zdjęcia rodzinne* „drodzy nieobecni” znowu będą tylko zjawami. Klisze są zatem wywoływane z pamięci „na gorąco”, pod wpływem emocji w teatralnym geście uobecniania minionego świata. Niejednokrotnie projektowany obraz tak absorbuje twórcę, że — jak sam przyznaje — zapomina o sensie danej sceny (Kantor 2004: 294). Ten spontaniczny charakter postępowania Kantora dowodzi, że odtworzenie obrazu przeszłości nie jest po prostu wyjęciem gotowych klisz z archiwum pamięci, o którym pisała Barbara Skarga (2009: 318–323), lecz jawi się jako jego ciągle powoływanie wciąż od nowa. Dobrze ów stan wyrażają także wyznania twórcy, w których ocenia on próby poszczególnych scen spektaklu: „Nadal nie jestem zadowolony z przebiegu tej sceny, ustalonej na poprzednich próbach.

Tuż przed próbą przygotowuję nowy plan” (Kantor 2004: 314). Natomiast jedną z sekwencji w scenie *Adaś odjeżdża na front* artysta podsumuje następująco: „Tak wyglądała ta ostatnia sekwencja na poprzedniej próbie. Obecnie uległa zdecydowanej zmianie” (Kantor 2004: 302).

Zatem częstokroć sceny z mozolem wypracowane w czasie prób artysta porzuca. Wyjmuje z pamięci kolejną kliszę, by ją „ucieleśnić” w teatralnym obrazie. Postępowanie takie pozwala ukazać wciąż zmieniającą się jednostkową perspektywę oglądu minionej rzeczywistości, a nie samą rzeczywistość, która przecież każdemu jawi się inaczej. Wydaje się, że często pamiętamy tak, jak chcemy pamiętać. Mówiąc jeszcze dobitniej, rekonstrukcja z pamięci, jest jednocześnie rekonstrukcją pamięci. Kantorowskie klisze są zatem nie tyle chyba odtworzeniem przeszłości, co właśnie pamięci o niej. Więcej nawet, idąc tropem refleksji Rolanda Barthesa na temat fotografii, można o „kliszach pamięci” powiedzieć, że nie stanowią one kopii rzeczywistości minionej, lecz jedynie jej emanację; nie tyle uobecniają przywoływane we wspomnieniach osoby, zdarzenia, przedmioty, ile miniony czas (2008: 158).

Poprzez stale korygowanie przywoływanych obrazów przeszłości, artysta wyraża świadomość, że rekonstrukcja z pamięci nigdy nie może być czysta, doskonale wierna. „Oryginał”, do którego można by się odnieść, przecież już także przeminął. Jak pisał John Berger, „to, co się pamięta, zostaje ocalone od popadnięcia w nicość” (1999: 75). Trzeba jednak dodać, że nieodłącznym elementem ocalenia przeszłości we wspomnieniu zawsze pozostaje zniekształcenie, a nawet całkowita destrukcja. Można powiedzieć, że pamięć zacierając obraz minionej rzeczywistości, prowadzi w istocie do ponownego jej kreowania. Tym samym to, co było — dzięki procederowi wywoływania wspomnień — zostaje wpisane w perspektywę wiecznego teraz. Gdy w *Biednym Pokoiku Wyobraźni* — napisze Kantor — „zaczyna działać intensywnie PAMIĘĆ [...] nie ma już różnicy między czasem teraźniejszym i przeszłym” (2005b: 140). Czas przeszły — jak to ujmuje artysta — „wślizguje” się w czas teraźniejszy (145). Mówiąc słowami André Rouillé, „mechanizm naszego wspomnienia zaczyna funkcjonować w momencie oderwania się od teraźniejszości, dokonuje się poprzez skok w przeszłość w ogóle, różną od teraźniejszości, i toczy się poprzez poszukiwanie takiego poziomu, który najbardziej sprzyja dotarciu do wspomnień, tych właśnie, jakich oczekują nasze aktualne działania i doznania” (2007: 249–250). Wydaje się, że to „oderwanie od teraźniejszości” może wywoływać przynajmniej chwilowe wrażenie jakby nie istniał czas. Pragnienie tego doznania odnajdujemy właśnie w postępowaniu Kantora przeprowadzającego „podejrzaną” — jak sam to określa — proceder wywoływania wspomnień (Kantor 2004: 209). Ziszcza się w nim bowiem, przynajmniej częściowo, marzenie artysty o powtórzeniu doskonałym, ku któremu prowadzić by mogło ściśnięcie czasu. Owo „ściśnięcie” można sobie wyobrazić jako swoiste nałożenie na siebie przeszłości i przyszłości i skupienie ich w wiecznym teraz. Sam Kantor napisze:

gdyby czas ścisnąć —

mielibyśmy powtarzanie doskonale, nieskończone, przerażające, nieludzkie, bowiem nasz poczciwy, stary »czas kalendarzowy«, »stosowany« i przystosowany do naszego organizmu —

nie byłby w stanie ochronić nas przed widokiem równocześnie:
wieczności i PUSTKI.

Czyli śmierci. (Kantor 2004: 342)

Warto przypomnieć, że także Roland Barthes, pisząc o fotografii historycznej, użyje bardzo podobnej metafory. Autor Światła obrazu będzie mówił o „sprasowaniu czasu” charakterystycznym dla zdjęcia ukazującego to, co minione. Fotografia taka bowiem zatrzymuje to, co już jest martwe dla oglądającego zdjęcia, a jednocześnie — ujmując rzecz w perspektywie pochwyconego na niej czasu — utrwała to, co dopiero umrze (Barthes 2008: 171–172). W tym kontekście słuszne wydaje się przekonanie, że prawda „klisz pamięci”, jak i „prawda fotografii jest prawdą wyłącznie na poziomie czasu” (Olechnicki 2003: 131). I fotografia, i pamięć zyskują w tej perspektywie wspólną tożsamość. Oba te media — mówiąc słowami autora Światła obrazu — stanowią bowiem unieruchomienie czasu (Barthes 2008: 161). Aby zatem ten „unieruchomiony” czas odzyskać, nadać mu chociaż pozory życia, próbuje Kantor — na wzór zdjęcia właśnie — to, co sfotografowane (zdjęcie rekrutów) czy też zapamiętane (klisze pamięci), ucieleśnić w teatralnym obrazie. W ten sposób mamy już zatem do czynienia nie tylko z próbami wywołania konkretnego wspomnienia z przeszłości, ale również z usiłowaniami uruchomienia sposobu postrzegania świata, który także już przeminał. Wydaje się bowiem, że przywołując minioną rzeczywistość, której obraz z upływem lat zaciera się, rozmywa, zasnuwa mgłą zapomnienia, twórca ożywia miniony czas, a wraz z nim pamięć — pamięć dziecka:

Ta rekonstrukcja wspomnień dzieciństwa ma zawierać tylko te elementy, obrazy, »klisze«, które pamięć dziecka zatrzymuje, dokonując wyboru w masie rzeczywistości, wyboru niezwykle istotnego (artystycznego), bo trafiającego nieomylnie w PRAWDĘ.

W dziecięcej pamięci zachowuje się zawsze
tylko j e d n a c e c h a
postaci,
sytuacji, wypadków,
miejsca i czasu. (Kantor 2004: 359)

Tęsknota za utraconym dzieciństwem wyraża się zatem w zatrzymanych w pamięci — niczym na fotografii — detalach charakteryzujących przestrzeń domu, najbliższego otoczenia, a także „drogich nieobecnych” (Kantor 2004: 209), w zapisanych w umyśle fragmentach obrazów utrwalających pojedyncze gesty czy przedmioty określające daną postać.

Rekonstrukcja pamięci i z pamięci jest więc także próbą odtworzenia sposobu, w jaki swój mały świat widzi i zapisuje we wspomnieniach dziecko. W spektaklu *Wielopole, Wielopole* twórca usiłuje na nowo zbudować na scenie swój pokój dzieciństwa, umeblować go i zapelnąć postaciami najbliższych. Pamięć jednak okazuje się wybiórcza, zawodna i zwodnicza. Podobnie jak fotografia, „atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca” (Sontag 2009: 31). Jest wyrazem indywidualnego jej oglądu. Postrzeganie świata zawsze przecież ma wymiar subiektywny, ale też selektywny. Obraz zapisany w pamięci — choć w odróżnieniu od fotografii nie jest statyczny — to tak jak fotografia kadruje rzeczywistość, ofiarowując jedynie strzępy wspomnień. I tak na przykład „babcia, którą [artysta] pamiętał z dzieciństwa, jawiła się w sposób niepełny, a właściwie zredukowany do skrawka koronki przy jej sukni. Z kolei książdź leżący na łożu śmierci utkwil mu w pamięci w obrazie odkrytych stóp przy ramie łóżka”⁴ (Welmiński 2007). Umarły pokój dzieciństwa uobecniał się natomiast poprzez zapamiętany m.in. kawałek dywanu, słoneczny promień na podłodze, widzianą przez okno ulicę, na rogu której znikala matka, gdy gdzieś wyjeżdżała (Kantor 2004: 207). Te swoiste kadry wyjęte

⁴ Numeru strony nie podano.

z pamięci są także wymownym świadectwem tego, że poczucie czasu rodzi się — jak pisał Maurice Merleau-Ponty — z naszego stosunku z rzeczami. Przeszłość i przyszłość w nich niejako preegzystują i trwają zawsze razem (Merleau-Ponty 2001: 433).

Sceniczne postępowanie Kantora budującego swój teatr z okrucich wspomnień trafnie opisują słowa Teresy Pękali, która stwierdza, że „w relacjach temporalnych poza pamięcią semantyczną, przechowującą wiedzę o świecie, ważną rolę odgrywa pamięć epizodyczna, którą wyróżnia utrwalanie szczegółów indywidualnych przeżywanymi wydarzeń. Dzięki relacji autoreferencji pomiędzy przeszłością a obecnymi doznaniem indywidualne emocje, uczucia, doznania zmysłowe mogą nabrać wyrazistości i konkretności. Ślady przeszłości rozpoznawane są wielozmysłowo i emocjonalnie, co przywołuje obrazy lub inicjuje doznania odsłaniające przeszłość” (Pękala 2008: 158). Właśnie ten bardzo osobisty, indywidualny i niezwykle silnie emocjonalnie nacechowany wymiar uobecniania i percypowania przywoływanych wspomnień w swym postępowaniu artystycznym stale próbuje pochwyć Tadeusz Kantor.

Teatralna twórczość autora *Umarłej klasy* przewrotnie dowodzi, że pamięć, paradoksalnie, jednocześnie odsłania i zasłania przeszłość. Prawda minionego świata objawia się, ale nigdy w całości, za każdym razem inaczej. Zapamiętana przeszłość — jak pokazuje artysta — można w nieskończoność powtarzać, lecz nigdy nie można jej powtórzyć. Dlatego zapisane na „kliszach pamięci” obrazy — podobnie jak te utrwalone na fotografii — pozostają zawsze w zawieszeniu między uobecnieniem a unicestwieniem.

Między uobecnieniem a unicestwieniem

Niezwykła Kantorowska próba powrotu do krainy dzieciństwa w spektaklu *Wielopole, Wielopole* rozgrywa się zatem między tym, co „wyjęte” ze zdjęcia i tym, co „wyjęte” z pamięci. Fotografia jest punktem wyjścia, ale odwołania do jej istoty będą nieustannie powracały w koncepcji klisz pamięci, które bez wątpienia pozostają manifestacją fotograficznego widzenia artysty. Twórca niejednokrotnie bowiem komponuje sceniczne obrazy przeszłości swojej i swoich bliskich na wzór zdjęcia właśnie. Zwłaszcza sceny zbiorowe — jak zauważa Rafał Solewski — sprawiają „wrażenie stylizowanych na obraz fotograficzny” (2007: 135).

Ten szczególny rodzaj percypowania minionego świata niczym zbioru zdjęć zachowanych w rodzinnym albumie, ujawnia się naturalnie w najbardziej czytelny sposób w scenach z wdową-fotografem. Postać ta — jak można przeczytać w komentarzach do fotografii Antonia Sferlazza — „ma za zadanie zatrzymać czas na fotografii”⁵ (Welmiński 2007). Dosłowną ilustrację owego powoływania i rozbijania obrazów w *Wielopolu, Wielopolu* stanowić może robienie rodzinnego zdjęcia ze zmarłym księdzem, które zostaje następująco opisane:

W skaczącym rytmie przyspieszonego filmu wkracza,
podrygując, RODZINA. Ustawia się u wezłowania łóżka.
Ciągłe podryguje.
Zdjęcie rodzinne z Nieboszczykiem.
Po czym rodzina zostaje brutalnie wyrzucona. (Kantor 2004: 216)

⁵ Numeru strony nie podano.

Komponowane ujęcie upozowanej do fotografii rodziny jest więc ustanowione tylko na chwilę, a następnie jednym gestem unieważnione. Podobnie rzecz wygląda w scenie robienia zdjęć plutonowi rekrutów:

Pokątni lokatorzy pokoju. Bytujący w tym pokoju dzieciństwa idą ku nam z przeszłości, »umarli«, jacyś zredukowani do jednego grymasu i jednej chwili z d j ę c i a f o t o g r a f i c z n e g o .
(Kantor 2004: 217)

Natomiast w scenie *Adaś odjeżdża na front* obraz rekrutów stłoczonych w bydlęcym wagonie zostanie tak oto przedstawiony:

Rekruci znieruchomieli jak złapani w okrutną pułapkę »iluzjonu« —
upozowani bezwstydnie do koszmarniej fotografii. (Kantor 2004: 303)

Znacząca wydaje się bezpośrednio wyrażona w powyższych fragmentach fotograficzna świadomość artysty. Ucieleśniona w znamienym motywie naprzemiennego ustanawiania i rozbi-
jania, zastygania i dynamizowania komponowanych ujęć wielokrotnie powraca. Ciągłe przy-
woływanie i unicestwianie obrazów w *Wielopolu, Wielopolu* wyznacza rytm spektaklu. Sceny
tężeją jakby dzięki temu miały się urzeczywistnić, uobecnić w teatralnym „tu i teraz”, lecz po
chwili zostają unieważnione.

Szczególnie wymowny przykład świadczący o tym, że fotograficzne widzenie Kantora
rozpina się najdosłowniej między uobecnieniem a unicestwieniem stanowią obrazy rozstrze-
liwania aparatem-karabinem „wyjętego” z fotografii plutonu rekrutów. Wycelowany weń ów
dziwny aparat sprawia, że:

Wojsko, które tuż przed chwilą objawiało jakieś minimalne
ruchy — nieruchomieje. (Kantor 2004: 219)

Obraz pochwycony przez Wdowę-fotografa gęstnieje, zastyga, a następnie „cały z taką do-
kładnością ustalony PORZĄDEK zaczyna się gwałtownie rozlatywać, rozpadać”. (Kantor
2004: 318) Projektowany z mozołem sceniczny obraz rozsypuje się. Aparat-karabin stanowi
narzędzie percepcji, ale też zniszczenia⁶. Sam akt robienia zdjęcia Kantor określi jako cudowny,
a jednocześnie przerażający i śmiertelny⁷ (Kantor 2004: 218). Natomiast ideę fotografii
streszczającą się w formule jednoczesnego uwieczniania i unicestwiania artysta potraktuje do-
słownie i na scenie pokaże, że „zdjęcie jest salwą” (Kantor 2004: 219). Fotografia bowiem,
utrwalając obrazy, unieważnia nie tylko przeszłość, ale też — jak pisał artysta — pozbawia
przyszłości (Kantor 2004: 218). Zatrzymuje obraz postaci czy przedmiotu, lecz w istocie wcale
nie jest uobecnieniem. Wprost przeciwnie, pozostaje wskazaniem na nieobecność tego, co
reprezentuje, bowiem „wciela w siebie świat, ale i śmierć, obecną w każdej fotografii” (Stiegler
2009: 124). Susan Sontag powie, że „fotografia to zarówno pseudoobecność, jak i świadec-
two nieobecności” (2009: 24). W podobnym duchu natura zdjęcia daje się opisać słowami
Georgesa Didi-Hubermana: „Nie jest to ani pełna obecność, ani pełna nieobecność” (2008:
206). Idąc tropem rozważań autora książki *Przed obrazem*, wypadnie uznać, że chociaż foto-

⁶ Na temat aparatów fotograficznych przypominających broń i porównania samej fotografii do broni zob. Stiegler 2009: 39–43.

⁷ Wskazując na destrukcyjną siłę fotografii, nazwie ją Kantor procederem „powtórzenia”. Sprawil on — jak na-
pisze artysta — że z uwiecznionego na fotografii wojska „wyciekła cała krew i cała pamięć” (Kantor 2004: 284).

grafia, tak jak „klisza pamięci”, niczego naprawdę nie przywraca do życia (może być jedynie jego pozorem), to jednak ocala pewną wiedzę, „opowiada mimo wszystko” (2008: 219).

O ile jednak klisze pamięci są stale zmienne, ruchome, to zdjęcia (ze względu na swoją materię, którą pozostaje gra światła i cienia) dają się widzieć jako zamrożenie i unieruchomienie. Fotografia bowiem, będąc zapisem promieniowania (fal świetlnych odbitych przez przedmiot), pozostaje „sposobem zmieniania rzeczywistości w cień” (Sontag 2009: 191). Zatrzymuje wybraną chwilę — pisze Susan Sontag — jest śladem odbitym z rzeczywistości, czymś na kształt odcisku stopy czy maski pośmiertnej⁸ (2009: 162), rodzajem zakodowania, które jednocześnie pozostaje unicestwieniem. Podobną refleksję znajdujemy u Francois Soulages’a, który pisze: „Każde zdjęcie jest [...] enigmatycznym śladem [...]”. Z jednej strony chcielibyśmy wierzyć, że dzięki niemu podmiot, przedmiot, czynność, przeszłość, chwila itd. zostaną odnalezione; z drugiej zaś — powinniśmy zdawać sobie sprawę, że nigdy ich ono nie zwróci. Przeciwnie, zdjęcie stanowi dowód ich zatraty i tajemniczości, w najlepszym wypadku zaś je przeobraża” (2007: 7).

To samo można powiedzieć także o Kantorowskich „kliszach pamięci”. One również, podobnie jak fotografie, będąc jednocześnie zakodowaniem i unicestwieniem stanowią przede wszystkim świadectwo nieuchronnego przemijania. Warto jednak wskazać na istotną różnicę: o ile bowiem fotografie uznajemy zazwyczaj za dowód prawdziwości, wręcz gwarancję istnienia tego, co się wydarzyło⁹ (Sontag 2009: 12), to w przypadku pamięci, kwestia ta jest już dyskusyjna. Bo choć często chcielibyśmy wierzyć, że to, co i jak pamiętamy, takie w istocie było, to trudno traktować pamięć jako wiarygodne źródło informacji o przeszłych zdarzeniach. Pamięć przecież niejednokrotnie zawodzi i może przynosić wciąż nowe obrazy tego, co minione.

Z pewnością jednak i dla fotografii, i „klisz pamięci” wspólne jest to, iż dają człowiekowi — jak twierdzi Susan Sontag — jedynie złudne poczucie władzy nad nierzeczywistą przeszłością (2009: 16). Ponadto, oba media łączy również fakt, iż odsyłając ku idei powtórzenia, równocześnie wskazują na jego niemożliwość. Będąc powtórzeniem, pozostają zawsze różnicą (Rouillé 2007: 257), wciąż bowiem tworzą nowe światy. O fotografii André Rouillé napisze wprost: „Fotografia nigdy nie rejestruje bez przetworzenia, bez budowania i tworzenia” — i dopowie, że obraz fotograficzny jest zawsze nową rzeczywistością¹⁰ (2007: 82). Słowa te trafnie mogą także opisywać Kantorowską ideę „klisz pamięci”. Twórca Teatru Śmierci napisze, że powtórzenie jest właściwością wspomnienia i eksploatując je nieustannie, takie właśnie wciąż nowe (stale powtarzane i jednocześnie przetwarzane) rzeczywistości buduje. Trzeba więc przyjąć, że ani „klisza pamięci”, ani fotografia nie ogranicza się „do swojego odniesienia, tj. ani do przedmiotu, do którego przylega, ani do minionej przeszłości, która się już dokonała” (Rouillé 2007: 249).

⁸ O fotografii jako rzeczywistym śladzie przedmiotu pisał też J. Berger (Berger 1999).

⁹ Także R. Barthes zauważa: „Fotografia niekoniecznie mówi, że *coś już nie istnieje*, ale na pewno mówi: *to było*” (2008: 151).

¹⁰ W tym kontekście warto wspomnieć, że Rouillé polemizuje m.in. z Barthesowską koncepcją „tego-co-było”, która sytuuje fotografię „na zbiegu trzech obszarów tematycznych: istnienia i bytu, rzeczywistości zredukowanej do materialnych przedmiotów, które przylegają i wreszcie minionego czasu, który był” (Rouillé 2007: 251–252). Pisze: „Obraz fotograficzny nie utożsamia się z rzeczą, ani materialnie, ani przestrzennie, ani też czasowo” (Rouillé 2007: 253). Proponuje, by koncepcję „tego-co było” zastąpić przez „to-co się-dokonało” lub „to-co-się-stało”, bowiem — jak zauważa Rouillé — zdjęcie nie jest „pasywnym zapisywaniem materialnego odniesienia, które przylega, lecz produktem estetycznym (śladem i formą zapisu) wydarzenia (Rouillé 2007: 252).

„WSPOMNIENIE ŻYJE POZA ZASIĘGIEM NASZEGO WZROKU” — pisał Kantor (2004: 26). I może właśnie dlatego, że wspomnienie pozostaje nieuchwytnie w akcie postrzegania, trudno je także wizualizować i zamknąć w scenicznym obrazie. Wszelkie próby jego zmaterializowania w spektaklu dają zawsze tylko fragmentaryczny ogląd minionego świata i jednostkowej pamięci, która stale zniekształca kolejne kopie i kopie kopii „umarłych wspomnień”. Ustanawiana wciąż od nowa sceniczna teraźniejszość „zostaje spowita innością tego, co minione. Z tego właśnie względu wspomnienie okazuje się reprezentacją w podwójnym sensie tego ‘re-’: wstecz i na nowo” (Ricoeur 2007: 56). Kantorowskie klisze pamięci pozostają więc ruchome, a przez to niejednoznaczne, bo nigdy nie zyskują ostatecznego kształtu. Przywoływany i zatrzymywany w scenicznych obrazach czas przeszły — jak pisał artysta — umiera nieustannie (Kantor 2004: 342), dlatego trzeba go stale ożywiać, ucieleśniać w postaci wywołanego z pamięci wspomnienia. To naprzemienne uobecnianie i unicestwianie obrazów jest warunkowane zawodnością mechanizmu pamięci, która raz pochwycone wizerunki, gesty, detale przekształca, zaciera, unieważnia, by ponownie je prezentować, ale już inne, odmienione.

Swój ważny udział w tych nieustających korektach i korekcjach bez wątpienia ma także wyobraźnia. Sam artysta napisze w notatkach reżyserskich do spektaklu *Wielopole, Wielopole*, że rzeczywistość utraconego dzieciństwa jest światem daremno wspomnienia i „czystej imaginacji” (2004: 293). Właśnie wyobraźnia, którą Kantor przecież niezwykle cenil, o której pisał, że tkwi w samym centrum procesu twórczego (2005a: 169), sprawia, że sceniczne obrazy wspomnień wciąż ulegają zmianom. Artysta wypróbowuje nieustannie poszczególne sceny, wywołując ciągle inne zapamiętane obrazy. Te powroty do przeszłości sprawiają — ujmując rzecz słowami Barbary Skargi — że „ja [...] ciągle zmienia swój stosunek do wydarzeń” (2009: 313). Mówiąc jeszcze inaczej, w działaniach Kantora „pamięci, która powtarza, zostaje przeciwstawiona pamięć, która wyobraża” (Ricoeur 2007: 40). Wyobraźnia modyfikuje więc to, co zapamiętane, uzupełnia, przekształca, na przemian powołuje i unieważnia. Być może to właśnie wyobraźnia — jak pisał Paul Ricoeur — jest pułapką pamięci (2007: 73)? Pochwycone w tę pułpkę obrazy zastygają, a następnie rozpadają się, by można było wszystko zacząć raz jeszcze, od początku.

Próbow odtworzenia na scenie minionego dawno świata towarzyszy jednocześnie świadomość, że jest to działanie daremne (Kantor 2004: 208). Ta swoista przewrotność postępowania twórcy Teatru Śmierci wydaje się niezwykle znacząca, szczególnie, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że ów teatr z nienamacalnej materii pamięci buduje Kantor z tak ogromną precyzją i zaangażowaniem fizycznym, a także emocjonalnym. W tej perspektywie doświadczenie przeszłości — o którym pisała Teresa Pękała — jest dla twórcy czymś, co minione i jednocześnie obecne, czego wciąż na nowo niezwykle głęboko doświadcza, co bliskie jest niemal przeżyciu mistycznemu. (2008: 160) Choć ciężar pamięci — jak zauważa Barbara Skarga — bywa często nieznośny (2009: 304), to pozostaje także swego rodzaju błogosławieństwem, gdyż jest gwarantem tożsamości. Może zatem nie chodzi Kantorowi jedynie o to, by zrekonstruować przeszłość, ale raczej, by dotrzeć do samego siebie, do własnego „ja”, które wciąż umyka. Odnieść można wrażenie, że w akcie re-kreowania przeszłości artysta sprawdza, jak z perspektywy „tu i teraz” sam doświadcza tego, co zapamiętał, czego doznał dawno temu. Upewnia się, czy w wywoływanych z pamięci obrazach, można raz jeszcze odnaleźć siebie, własne przeżycia sprzed lat. Jednak pytanie o to, czy to Kantor — mówiąc za autorką *Tożsamości i różnicy* — tak rekonstruuje na scenie własną historię, by w niej odnaleźć siebie, czy przeciwnie, to ta historia tworzy artystę (Skarga 2009: 330), zostaje nierozstrzygnięte.

Z pewnością jednak w twórczości autora *Wielopola, Wielopola* rekonstrukcja umarłego świata rodzinnego miasteczka sprowadza się w istocie do fotograficznej rekonstrukcji własnej pamięci artysty o tym świecie, do wydobywania na światło dzienne ukrytych w głębi umysłu detali, twarzy, postaci, zdarzeń. Na „kliszach pamięci”, jak na fotografii, istnieje tylko to, co zapamiętane i jak zapamiętane. Utrwalone w umyśle obrazy — podobnie jak „zdjęcie, [które] zmienia się zależnie od kontekstu, w jakim jest oglądane” (Sontag 2009: 116) — wciąż objawiają nowe sensory. Wielokrotnie wywoływane z pamięci ulegają zniekształceniu, wytarceniu wiodącemu często aż do unieważnienia. Ich uobecnianie pozostaje specyficzną grą pomiędzy przypomnieniem a zapomnieniem. A może, przyjąwszy, że „niczego nie pamięta się dokładnie, niczego nie można naprawdę z a p o m n i e ć” (Mizińska 1997: 64)?

Roland Barthes nazwał fotografię „martwym teatrem Śmierci” (2008: 161). Jakby na przekór temu stwierdzeniu, Tadeusz Kantor w swoim Teatrze Śmierci, odwołując się do mechanizmów rządzących fotografią i pamięcią, próbuje to, co umarłe, choć na chwilę przywrócić do życia. Zderzając utrwalone w pamięci obrazy z ich scenicznym ucieleśnieniem, usiłuje odzyskać także ich pierwotne sensory. Choć „fotografia, odmiennie niż pamięć, nie utrwała [...] znaczenia” (Berger 1999: 75), to — jak się wydaje — Kantorowi, tak jak fotografowi, towarzyszyło „ustawiczne rozdzarcie zachodzące pomiędzy materią rzeczywistą a jej obrazową insynuacją; między potrzebą wiarygodnie wytworzonego obrazu a przedmiotem odniesienia” (Łyszcz 2010: 143–144). Stąd chyba wielokrotne przywoływanie tych samych obrazów, wywoływanie — jak można rzecz ująć — tych samych klisz, które nigdy jednak nie pozwalają dotrzeć do głębi utrwalonych w pamięci znaczeń. Klisza pamięci bowiem, podobnie jak fotografia, powiela w nieskończoność — o czym przypomina Roland Barthes — coś, co wydarzyło się tylko jeden raz; „powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć” (2008: 13). Kantorowska koncepcja wywoływania przeszłości z klisz pamięci, będąc dążeniem do takiego właśnie egzystencjalnego powtórzenia tego, co minione, jest jednocześnie wyrazem głębokiej świadomości twórcy, że nawet dzięki sztuce „powtórka ze świata”, jego „druga edycja” — jak pisał autor w *Cichej nocy* — nie jest możliwa. „W końcu sztuka jest zawsze falsyfikatem. Jest w tym jej głębia i jej raczej tragiczny urok” (Kantor 2004: 261).

Bibliografia

- Barthes R. (2008), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa.
- Berger J. (1999), *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Aletheia, Warszawa.
- Bergson H. (2012), *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przeł. W. Filewicz, Vis-a-Vis Etiuda, Kraków.
- Didi-Huberman G. (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków.
- Kantor T. (2004), *Teatr Śmierci, Teksty z lat 1975–1984*, t. 2, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław–Kraków.
- (2005a), *Metamorfozy, Teksty o latach 1934–1974*, t. 1, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław–Kraków.
- (2005b), *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, t. 3, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław–Kraków.
- Łyszcz K. M. (2010), *Dematerializacja światła i cienia w przedstawieniach wizualnych. Uwagi o estetyce fotografii w Bauhausie* [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków.
- Merleau-Ponty M. (2001), *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa.
- Mizińska J. (1997), *Sztuka zapominania* [w:] *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. P. Hudzik, J. Mizińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Olechnicki K. (2003), *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Pekala T. (2008), *Estetyczne doświadczenie przeszłości* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa.
- Ricoeur P. (2007), *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków.
- Rouillé A. (2007), *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Universitas, Kraków.
- Skarga B. (2009), *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Znak, Kraków.
- Solewski R. (2007), *Spojrzenie Kantora* [w:] *Światło obrazu. Wykłady otwarte*, Teatr Narodowy, Warszawa.
- Sontag S. (2009), *O fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków.
- Soulages F. (2007), *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków.
- Stiegler B. (2009), *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków.
- Welmiński T. i A. (2007) *Komentarz do zdjęć* [w:] *Kantor, Wielopole, Wielopole. Dossier*, red. wersji włoskiej: S. Parlagreco, V. Voloriani, red. wersji polskiej: J. Chrobak, N. Zarzecka, przeł. M. W. Olszańska, Cricoteka, Kraków.

Streszczenie

Celem artykułu jest pokazanie, że Tadeusz Kantor, podejmując w spektaklu *Wielopole, Wielopole* próby zrekonstruowania utrwalonych w pamięci obrazów rodzinnego domu i miasteczka, stawia w istocie niezwykle uniwersalny, niezależny od kultury i szerokości geograficznej problem niemożliwego powrotu do przeszłości. Odwołując się do medium pamięci i medium fotografii, artysta z uporem odtwarza obrazy tego, co minione, choć jednocześnie wyraża świadomość, że utraconego dzieciństwa nie można powtórzyć. Klisze pamięci poddawane w spektaklu nieustannym korekcjom i korektom zyskują fizyczny wymiar, stają się niemal dosłownie rozumianą przestrzenią działań artysty. Wywoływane z nich obrazy stanowią uobecnienie fotograficznego widzenia twórcy.

Tadeusz Kantor, teatr, medium, pamięć, fotografia



AGNIESZKA ŚLIZ
Uniwersytet Łódzki*

Demotyuator — emblemat kultury uczestnictwa? (wokół problemów definicyjnych memów oraz memów internetowych)

Demotivator — the emblem of the culture of participation?
(the definitional problems of memes and the Internet memes)

Abstract

The article focuses on the definitional problems of memes and the Internet memes. The presented review of the cyber memes` definition is claimed to be incomplete, however, helps to show the main difficulties connected with the attempt to use the term (which has rather long and tempestuous history) to describe the specific, cultural phenomenon. The large part of the essay is devoted to the deliberation about demotivators — the topic which has been extremely popular recently. Demotivators distinguish themselves out of the wide range of audiovisual forms thanks to not only the composition (similar to the emblem) but also the meaning and functional diversity.

* Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: agnieszka_sliz@o2.pl

Memy internetowe należą do niezwykle popularnych zjawisk współczesności. Cykl ich życia w Sieci dobrze ilustruje fertyczny rytm kultury, w której dokonuje się ciągle przepływ treści. Zabawne obrazki, bon moty, krótkie filmy udostępniane nie tylko na specjalnych stronach, ale i na portalach społecznościowych czy w serwisach informacyjnych zwykle szturmem zdobywają Internet, by równie szybko zostać wyparte przez nowe formy.

Dokonanie przeglądu publikacji poświęconych memom internetowym uzmysławia, że nie podjęto dotąd próby omówienia nastroczających pewnych trudności kwestii definicyjnych. Widoczne rozbieżności w definiowaniu memów internetowych wynikają przede wszystkim z braku kanonicznej definicji memu oraz dającej się niekiedy zauważyć dość słabej znajomości wyjściowego kontekstu badań. Trudno oczekiwać od badaczy konkretnych zjawisk, fenomenów kulturowych (analizowanych poza kontekstem memetyki), by zgłębiali niuanse badań nad memami, nie da się jednak nie zauważyć, że dość powierzchowna znajomość tych zagadnień prowadzi w wielu przypadkach do uproszczeń i przekłamań.

Niniejsza praca stawia przed sobą dość skromne cele, ogniskujące się wokół kwestii definicyjnych memów internetowych (w tym wyraźnie wyodrębniającego się gatunku logowizualnego, jakim jest demotywtator) w polskim obszarze językowym. Dla lepszego oświetlenia zagadnień definicyjnych memów internetowych uzasadnione wydaje się zarysowanie na wstępie historii memu oraz podstawowych trudności tego obszaru badań. Wprowadzenie to może okazać się istotne również z tego względu, że wspomniana koncepcja jest omawiana dość rzadko w polskiej humanistyce.

Niniejszy artykuł nie jest pokłosiem długotrwałych badań, a jedynie rezultatem rozpoznania tego nowego i niezwykle popularnego w ostatnim czasie tematu. Moją ambicją nie jest opisanie wszystkich definicji, a jedynie zarysowanie na ich podstawie głównych trudności definicyjnych. Nawiasem mówiąc, dotarcie do większości definicji — w sytuacji gdy gros publikacji poświęconych memom ukazuje się w internecie, nie tylko w czasopiśmie naukowych, ale i na blogach czy forach — wydaje się niezwykle trudne, o ile w ogóle możliwe.

Co z tym memem?

Badania memu wytraciły dawny impet, co nie oznacza, że zainteresowanie tematem wygasło, zaś samo pojęcie przestało budzić kontrowersje¹. Wielokrotnie przypomniane, również w pracach o memach internetowych, okoliczności pojawienia się terminu i jego późniejszej kariery są tyleż interesujące, co zaskakujące. Angielski biolog Richard Dawkins wprowadził słowo „mem” na marginesie rozważań o genach w wydanej w 1976 roku książce *Samolubny gen*. W swych późniejszych pracach wielokrotnie przypominał o pomocniczej jedynie roli pojęcia, próbując (jak się jednak okazało, bezskutecznie) powstrzymać falę zainteresowania tematem.

Dawkins należał do prekursorów nowoczesnych badań nad niepoznanymi jeszcze dostatecznie w latach siedemdziesiątych (choć „odkrytymi” już w XIX wieku) genami. Wysiłek badawczy brytyjskiego biologa ukierunkowany był przede wszystkim na ukazanie w nowym świetle mechanizmu dziedziczenia, „uzasadnieniu kontrowersyjnej koncepcji replikatora generatywnego [...] jako podstawy ewolucji biologicznej”, teorii uderzającej „w zastany schemat interpretacyjny ewolucjonizmu, w myśl którego dotąd rozpatrywano proces doboru na poziomie gatunkowym lub osobniczym” (Wężowicz-Ziółkowska 2008: 36), po drugie zaś (co pozostaje oczywiście w ścisłym związku) promowanie ilustrowanej koncepcją genu i memu tzw. teorii „darwinizmu kosmicznego”, ujmującej cały wszechświat jako poddany prawom ewolucjonizmu:

[...] czuję się zobowiązany do powtórzenia, że moje szkice na temat kultury miały mieć bardzo skromny wymiar. Rzeczywiste moje ambicje — i te, nie ukrywam, są duże — zdążają w zupełnie innym kierunku. Pragnę mianowicie upowszechnić pogląd, że gdy tylko pojawiają się gdziekolwiek we wszechświecie byty zdolne do samoreplikacji z minimalnymi niedokładnościami, to od tego momentu nabywają one prawie nieograniczonej władzy. Stają się bowiem podstawą dla doboru darwinowskiego, który potrafi zbudować systemy o wielkiej złożoności, o ile będzie miał do dyspozycji dostatecznie wiele pokoleń. [...] Pierwsze dziesięć rozdziałów *Samolubnego genu* koncentrowało się wyłącznie na jednym rodzaju replikatora, na genie. Celem umieszczonej w ostatnim rozdziale dyskusji na temat memów była próba uogólnienia pojęcia replikatora i chęć wykazania, że geny nie są jedynymi przedstawicielami tej — tak ważnej — kategorii. Nie gwarantuję jednak, że środowisko kulturowe człowieka ma naprawdę te cechy, które są niezbędne, by zachodził w nim dobór darwinowski. Tak czy owak, w moich zainteresowaniach ta kwestia pełni rolę jedynie pomocniczą. Jeśli czytelnik zamknie książkę z przeświadczeniem, że cząsteczki DNA nie są jedynymi bytami, które mogą stworzyć podstawy dla ewolucji darwinowskiej, to cel, do którego zmierzałem, został osiągnięty.² (Dawkins 2006: 253)

Mem w *Samolubnym genie* został zdefiniowany (przez analogię do genu) dość ogólnie — jako podstawowa jednostka przekazu kulturowego, zlokalizowana w mózgu, replikująca się na

¹ W Polsce badania memów cieszyły się zawsze zdecydowanie mniejszą popularnością niż na przykład w Anglii czy w Stanach Zjednoczonych. Ogromne zasługi dla propagowania tego tematu w Polsce położyła np. Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska, autorka takich książek, jak m.in. *Moc narrativum. Idee biologii we współczesnym dyskursie humanistycznym* (2008) czy *Infosfera. Memetyczne koncepcje kultury i komunikacji* (2009) (pod jej redakcją). Forum wymiany myśli na temat memetyki jest także kierowane przez nią pismo „Teksty z ulicy. Zeszyt memetyczny”.. Pismo wydawane od 1995 roku w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego początkowo prowadziło badania „nad folklorem współczesnym”. Wraz z objęciem redakcji przez D. Wężowicz-Ziółkowską, wyraźnie ukierunkowano zainteresowania na problemy memetyki — <http://memetyka.us.edu.pl/teksty.php>.

² Uwaga ta zamieszczona została w przypisie jednego z wydań *Samolubnego genu*. Próbę „wytlumaczenia” się z teorii memu Dawkins podejmował wielokrotnie, także np. w *Przedmowie* do popularnej książki memetyczki Susan Blackmore — *Maszyna memowa*.

drodze naśladownictwa³ (Dawkins 2006: 244). Choć Dawkins nie rościł sobie prawa do jej odkrycia, nie bez pewnej dumy podkreślał, że to właśnie jemu „udało się ją dobrze sprzedać, ubierając w odpowiednie słowa”⁴ (cyt. za: Wężowicz-Ziółkowska 2009: 15).

Niedookreśloność memu otwierała pole do różnego jego definiowania, przyciągając przedstawicieli wielu dyscyplin — psychologów, kognitywistów, biologów, kulturoznawców, by zamknąć tę niepretendującą do kompletności listę. Z czasem obszar badania memu stał się więc konglomeratem różnych teorii i metodologii. W związku z ogromnym zainteresowaniem koncepcją, początkowo niechętny jej rozwijaniu, Dawkins powracał do niej wielokrotnie w późniejszych publikacjach. W uzupełnianej i „udoskonalanej” (zarówno przez brytyjskiego biologa, jak również jego zwolenników)⁵ — często *ad hoc*, w odpowiedzi na bezpardonowe ataki — teorii nie udało się usunąć wielu sprzeczności, a przede wszystkim udzielić odpowiedzi na zasadnicze pytania: o wielkość memu, jego wygląd oraz dokładną lokalizację. W związku z niejasnością kluczowego pojęcia przez wielu badaczy mem traktowany jest jedynie jako efektowna metafora (oparta na dość ogólnym podobieństwie do replikacji genetycznej)⁶. Nie brakuje jednak również apologetów jednostki dziedziczności kulturowej, którzy, mimo iż dotąd memu nie udało się zobaczyć pod mikroskopem, uznają memetykę za naukę, broniąc przy tym hipotezy o „neurobiologicznej, mózgowej lokalizacji memów”⁷ (Wężowicz-Ziółkowska 2008: 72).

Jakkolwiek, jak zaznaczyłam wcześniej, dla większości badaczy kultury mem jest jedynie naukowym sztafżem, pozwalającym na budowanie oryginalnych analogii (wykorzystujących

³ Znaczenie naśladownictwa w procesie kopiowania memu podkreślone zostało w samej nazwie. Zdaniem autora terminu, Dawkinsa, najlepszym określeniem byłoby słowo „mimem”, bezpośrednio odnoszące się do „odpowiedniego greckiego rdzenia” (naśladownictwo), w związku z tym jednak, że badaczowi zależało także na wyborze słowa, które „choć trochę przypominałoby słowo „gen”, zdecydował się na skrócenie „mimemu” do „memu”. Akcentował także podobieństwo nowego terminu do angielskiego „memory” („pamięć”) oraz francuskiego „mème” („taki sam”) (Dawkins 2006: 244). Dawkins mówił o naśladownictwie, mając na myśli początki rozprzestrzeniania się kultury („podpatrywanie” pewnych zachowań przez ludzi pierwotnych). Susan Blackmore rozszerzyła to rozumienie, wyjaśniając, że „naśladownictwo” w odniesieniu do teorii Dawkinsa można rozumieć jako „wszelkiego rodzaju kopiowanie idei i zachowań jednej osoby przez inną”, odbywające się dzięki różnym formom komunikowania się, na przykład mowie, piśmie, gestom itd. (Blackmore 2002: 79).

⁴ Dawkins wielokrotnie podkreślał, że w swej koncepcji wykorzystał inspirujące badania na temat neuronalnego „zapisu” informacji; np. w 1975 roku, a więc rok przed wydaniem *Samolubnego genu*, o zawartych w umysłach instrukcjach zachowań kulturowych pisał antropolog F. Cloak (por. Wężowicz-Ziółkowska 2008: 72). Do rzadkości nie należały również koncepcje opisujące kulturę na wzór mechanizmu ewolucji biologicznej; formułowane na długo przed Dawkinsem.

⁵ Koncepcja od początku spolaryzowała środowisko naukowe, przysparzając Dawkinsowi tytuł samo zwolenników, co zagorzało przeciwników. Nie brakowało głosów, że teoria zawdzięcza swój sukces jedynie „uwodniczelskiej” sile metaforyki badacza (Wężowicz-Ziółkowska 2009: 25).

⁶ Wielu badaczy uznawało utrzymanie analogii między genem i memem za rękomię naukowej wiarygodności koncepcji. Z czasem dostrzeżono jednak, że ze względu na swą nieprzewidywalność, wielokierunkowość (inaczej niż geny, memy mogą replikować się nie tylko w „układzie” poziomym — z pokolenia na pokolenie) oraz niską wierność kopiowania rozprzestrzenianie się memów bardziej niż replikację genetyczną przypomina proces mnożenia się wirusów, infekcję (por. Wężowicz-Ziółkowska 2009: 20). Odwołanie do tej analogii — rozumianej na ogół na poziomie metaforycznym — wykorzystane zostało np. w książce *Wirus umysłu* Richarda Brodiego.

⁷ Zwolennikami tej teorii są — by ograniczyć się do bardziej znanych nazwisk — E. O. Wilson, W. Calvin, M. Minsky czy E. Drexler. Jak twierdzi ten ostatni: „Fakt, iż dotąd nie udało się jeszcze nikomu zobaczyć pod mikroskopem neuronalnych struktur ucieleśniających konkretne idee w mózgu [...] nie powinien być powodem rezygnacji z badań nad replikatorami mentalnymi” (cyt. za: Wężowicz-Ziółkowska 2008: 77). Dla wielu zobaczenie pod mikroskopem „myśli” analogicznej do nici nukleotydów w genie jest jedynie kwestią czasu. Już dziś przy użyciu zaawansowanych urządzeń określa się np. aktywność poszczególnych części mózgu podczas wykonywania określonych czynności.

często również terminologię nauk biologicznych), to jednak nie brakuje również zwolenników „dosłownego” rozumienia ewolucji kulturowej, wysnuwających z tej koncepcji daleko idące wnioski dotyczące rzeczywistości. Przedstawienie memu jako samonapędzającej się, niezależnej od działań człowieka (a nierzadko także szkodliwej) „abstrakcyjnej jednostki przekazu kulturowego” znacząco zmienia perspektywę widzenia świata. W myśl „ortodoksyjnie” memetycznej koncepcji człowiek z pozycji podmiotu sprawczego, sprowadzony zostaje do roli wytworu kultury; kultury postrzeganej „jako samozwrotn[a] i samonapędzając[a] się sfer[a] idei, efekt życia chcących się kopiować memów”⁸ (Wężowicz-Ziółkowska 2009: 24).

Przedstawienie dyskusji toczącej się w obszarze badań memu wykracza zdecydowanie poza moje kompetencje, mam jednak nadzieję, że pokazane powyżej przykłady pozwalają uzmysłowić wielość podejść do badań memu. W tym kontekście widać wyraźnie, że ogólna definicja memetyki, opisująca ją jako naukę badającą „teoretycznie i praktycznie mem” (Heylighen 2009: 27), w istocie nie mówi o niej zbyt dużo.

Jako przykłady memów w *Samolubnym genie* Dawkins wskazywał: „melodie, idee, obiegowe zwroty, fasony ubrań, sposoby lepienia garnków lub budowania luków” (Dawkins 2006: 244). Późniejsze próby doprecyzowania teorii wiodły go ku różnym rozwiązaniom. W okresie, kiedy jeszcze z zaangażowaniem próbował wykazać analogię genu i memu⁹, skłaniał się ku hipotezie, że mem jest „esencją idei, kopiującą się bez zmiany”, a więc częścią wspólną wszystkim kopiom memu, powstałym w różnych umysłach (Wężowicz-Ziółkowska 2008: 67). Ostatecznie Dawkins odróżnił mem jako jednostkę zlokalizowaną w mózgu od jej „efektu fenotypowego”, zewnętrznego „produktu memu”¹⁰ (Dawkins 2003: 146), wycofując się także ze spekulacji na temat wielkości jednostki¹¹. Jak pokazuje popularny, wielokrotnie przywoływany przez memetyków przykład — w zależności od przyjętej perspektywy memem może być cała symfonia albo kilka zaledwie nut, o ile da się je wyodrębnić jako znaczącą, według przyjętych założeń, całość.

W związku z tym, że memem może być wszystko, co w toku interakcji kopiujemy od innych, do definicji da się włączyć każdy właściwie element kultury. Fakt, iż w konkretnych analizach skupiano się jednak zwykle na tzw. „dobrych” memach (a więc jednostkach rozprzestrzeniających się szczególnie szybko i mających dużą siłę rażenia — na przykład niebezpiecznych ideologiach, religiach, ogólnoswiatowych modach), rodził niekiedy przekonanie, że zdolność do łatwego rozprzestrzeniania się (ekspansywność) stanowi konstytutywną cechę memów; prowadząc tym samym do zawężenia definicji zjawiska. Niekonsekwentne używanie pojęcia „mem” można zauważyć niekiedy nawet w obrębie jednej książki, np. w słynnym *Wirusie umysłu*. Richard Brodie z jednej strony definiuje memy jako podstawowe „cegielki” tworzące kulturę, analogicznie do genów „warunkują[cych] powstanie życia” (Brodie 1997: 13) (co wskazywałoby na przyjęcie szerokiej definicji), by w innym miejscu skłonić się raczej ku definicji eks-

⁸ Na marginesie zauważmy, że sam Dawkins, mimo wykazywania „absolutystycznych” dążeń genów i memów, nie skłaniał się ku deterministycznemu ujmowaniu życia człowieka, tak w wymiarze biologicznym, jak i kulturowym, wskazując na szereg innych czynników mogących niwelować „działania” jednostek replikacji wynikające z obiektywnych mechanizmów.

⁹ W tym kontekście istotne było wyekspozowanie takich cech memu, jak długowieczność, wierność oraz szybkość kopiowania.

¹⁰ W praktyce jednak, dla uproszczenia, zwykło się nazywać memami również „efekty fenotypowe”.

¹¹ Wielu badaczy przyjęło z czasem następującą linię obrony w związku z nierozwiązaniem problemu wielkości memu: „Podobnie jak to się dzieje w przypadku genów, nie musimy znać dokładnego kodowania czy wielkości memu, aby móc [...] czynić przewidywania na temat jego dalszego rozprzestrzeniania się i szans na przeżycie” (Heylighen 2009: 29).

kluzywistycznej, ograniczającej pojęcie memu do wybranych jednostek, odgrywających istotną (co bynajmniej nie oznacza pozytywną) rolę. Świadczyć może o tym następujący fragment: „Mem jest zawartą w umyśle jednostką informacji, która wpływając na przebieg określonych wydarzeń, przyczynia się do powstawania swoich kopii w innych umysłach” (Brodie 1997: 29).

Takie zawężone rozumienie memu, spotykane niekiedy w badaniach kultury, legło u podstaw definicji memów internetowych¹². Wielu badaczy ma świadomość dokonanego uproszczenia w stosunku do wyjściowej definicji; niektórzy mówią nawet o niepoprawności definicji memów internetowych, jedynie „powierzchnownie posiłkujących się naukowymi definicjami memu”¹³ (Kołowiecki 2012). Obecnie termin „mem internetowy” (ewentualnie „cybermem”) jest już dość szeroko rozpowszechniony i trudno uznać (jak chcieliby niektórzy autorzy, np. Łoziński 2012), że jest to jedynie „nazwa potoczna”. Niemożliwe jest ustalenie kto i kiedy po raz pierwszy użył tego określenia w odniesieniu do form internetowych. Możemy także jedynie snuć domysły na temat powodów, dla których ten termin został zaadaptowany do opisu wybranego tylko obszaru kultury¹⁴. Wydaje się, że cyrkulację pewnych popularnych treści łatwiej jest (mimo wszystko) śledzić w przestrzeni Internetu. Sieć zdaje się ponadto stwarzać nieporównanie większe możliwości (tak pod względem szybkości, jak i obszaru oddziaływania) przekazu treści, przez co lepiej niż inne zjawiska unaocznia ekspansję Dawkinsowskiego memu.

Niekiedy można spotkać się też z poglądem, że mem internetowy jest — w związku z jego przeniesieniem do obszaru Internetu — jedynie „metaforą memu”¹⁵. Jak zauważyłam wcześniej, w większości rozpatrywanych poza memetyką definicji mem traktowany jest właśnie jako metafora, pewien model rozumienia rzeczywistości. „Metaforyczność” memu nie wynika jednak z przeniesienia go do innego medium. W świetle zaproponowanego przez Dawkinsa rozróżnienia memu oraz efektu fenotypowego przestaje mieć znaczenie medium poprzez które informacja jest przekazywana; zawsze bowiem (niezależnie od tego czy ją wypowiemy, zapiszemy na kartce albo w komputerze) pozostaje przecież wtórna wobec informacji zaistniałej pierwotnie w ludzkim umyśle. Memy internetowe można więc uznać za efekty fenotypowe, wehikuly istniejącego w umysłach twórcy (czy twórców — bo często mem istnieje jako „kolaż” pomysłów, rozbudowywany w trakcie sieciowej egzystencji) memu.

Wśród polskich definicji memów internetowych dominują ujęcia szerokie, mieszczące pod jednym szyldem różnego rodzaju zyskujące popularność treści internetowe (o różnej wielkości) w postaci tekstu, filmu, dźwięku, obrazu, a nawet strony internetowej itd¹⁶. Zdarza się jednak również (dodajmy — niezwykle rzadko), że badacze utożsamiają pojęcie memu jedynie z wybraną kategorią memów, np. wyłącznie memami słowno-obrazowymi.

¹² M. Zaremba (odnosząc się do uwag Ł. Babiela) zauważa, że mem „został zaadaptowany głównie na podstawie jednej cechy [...], określonej przez pionierów memetyki — zaraźliwości” (2012: 61).

¹³ Słowami innego badacza można odpowiedzieć, że mem w kontekście zjawisk Internetu i w pewnym zawężeniu jego rozumienia „został nie tyle strywalizowany [...] co nadano mu zupełnie nową jakość” (Piskorz 2013: 237).

¹⁴ Termin „mem” oraz jego definicja nie są szerzej znane poza kontekstem Internetu i raczej nie używa się go w odniesieniu do innych zjawisk w kulturze, często odznaczających się wcale nie mniejszą ekspansywnością.

¹⁵ Wspomina o tym np. Kamińska: „Przez niektórych »cybermemetyków-amatorów« mem traktowany jest jedynie jako swoista metafora memu Dawkinsowskiego”. (2011: 61). Takie podejście prezentuje np. Walkiewicz (2012: 50).

¹⁶ Por. „Memem w sieci może być praktycznie każdy rodzaj treści i to niezależnie od jego objętości, czy nawet sensowności (bo często popularność jest odwrotnie proporcjonalna do sensu)” (Katz 2011); „Mem internetowy to dowolny fragment informacji, rozpowszechniony i powielany przy użyciu aktualnie funkcjonujących technologii komunikowania w Internecie [...]” (Zaremba 2012). Jakub Nowak odnosi pojęcie „memu internetowego” do tych tekstów kultury, „które zdobywają popularność w procesie spontanicznej dystrybucji online [...]” (2013: 240).

Trudno rozstrzygnąć także na jakiej podstawie uznaje się niekiedy za memy jedynie informacje przetworzone (odróżniając je np. od nieprzetworzonych wirali). (Kołowiecki 2012) Bardziej uzasadnione byłoby chyba powiedzenie (w kontekście wspomnianej wcześniej, rozwijanej przez niektórych badaczy analogii genów i memów), że to właśnie treści odznaczające się dużą wiernością kopiowania stanowią przykłady „lepszych” memów.

Demotywatory — najpopularniejsza kategoria memów internetowych

Mimo deklarowanego odejścia od wartościujących podziałów na tzw. kulturę wysoką i niską, wciąż dostrzegalna jest pewna rezerwa w stosunku do nowych zjawisk, należących do kultury popularnej. Zagadnienia memów pozostawały dotąd w kręgu zainteresowania głównie kulturoznawców, medioznawców czy specjalistów od komunikacji, dziś nieco lepiej poznane zjawisko próbują opisywać także językoznawcy czy genolodzy, co owocuje wprowadzeniem nowych tematów badawczych. Wcześniej dominowały ujęcia tematyczne (uwzględniające często również historię i funkcje) poszczególnych memów, obecnie podejmuje się także próby opisu tych zjawisk w perspektywie genologicznej czy lingwistycznej.

Sz szczególnie rozpoznawalnym i cieszącym się popularnością wśród szerokiego kręgu polskich odbiorców rodzajem memów są demotywatory¹⁷. Dostrzegana jest ich wyraźna odrębność pośród innych memów — mówi się o „memach demotywarowych” (Wolek-Kocur 2012: 75), o pewnej „wyrazistej konwencji” (Kalina 2011), a w najnowszych opracowaniach w odniesieniu do demotywaratora używa się określenia „gatunek”.

Mimo że współczesna genologia (mówiąc w ogólnym uproszczeniu) spod znaku Michała Bachtina¹⁸, nie ogranicza liczby gatunków, nie zamyka się w dawnych klasyfikacjach, dążąc do anektowania nowych form, to jednak zwykle musi minąć trochę czasu zanim nowe zjawisko okrzepnie i uznane zostanie za gatunek. Analiza genologiczna demotywaratora stanowi materiał na osobne rozważania, wykraczające poza ramy objętościowe niniejszej pracy. W tym miejscu chcę jedynie zaznaczyć, że skłaniam się ku uznaniu demotywaratora za „w pełni ukształtowaną konwencję gatunkową, której można przypisać określony potencjał

¹⁷ Jak podkreśla Łukasz Łoziński: „[...] dla znacznej części internautów [...] prototypowym desygnatem słowa »mem« wydaje się kompozycja obrazu oraz krótkiego tekstu umieszczonego zazwyczaj w dwóch partiach, u góry i na dole” (Łoziński 2012). Trzeba podkreślić także rozpowszechnienie samej nazwy, pochodzącej od nazwy serwisu Demotywatory.pl. Ta najpopularniejsza strona gromadząca demotywatory istnieje od 2009 roku.

¹⁸ Dość ogólnie zarysowana koncepcja gatunków mowy Michała Bachtina (upowszechniona w pośmiertnie wydanych *Problemach gatunków mowy*) od czasu opublikowania stanowi niesłabnące źródło inspiracji dla przedstawicieli różnych dyscyplin — zwłaszcza antropologów, literaturoznawców i językoznawców. Bachtin zwracał uwagę, że liczba gatunków jest właściwie nieskończona, podobnie jak nieskończona, niedomknięta jest przestrzeń występowania słowa (Bachtin 1986: 348–349). Gatunki mowy określał jako „względnie trwale pod względem tematycznym, kompozycyjnym i stylistycznym typy wypowiedzi kształtującej się w zależności od funkcji (naukowej, technicznej, publicystycznej, praktycznej, obyczajowej) oraz specjalnych, właściwych każdej sferze, okoliczności obcowania językowego” (Bachtin 1986: 354). Podkreślał przy tym naturalną zdolność użytkowników języka do kategoryzacji form oraz nabywania reguł posługiwania się gatunkami. Człowiek będąc w społeczeństwie, przyswaja różne gatunki, których repertuar nie jest ustalony, a zależy od sytuacji („Mówimy wyłącznie przy użyciu gatunków mowy”) (Bachtin 1986: 373). Jakkolwiek zasługi Bachtina dla genologii są nieocenione, nie należy zapominać o zdobycach innych badaczy i nauk, np. wpływie kognitywistyki na ukształtowanie się nowej „nieostrej” definicji gatunku.

Demotywarator został zakwalifikowany jako gatunek bodaj po raz pierwszy w najnowszym słowniku *Od aforyzmu do żynu. Gatunki twórczości słownej* (2014: 35) (demotywaratorowi nie poświęcono tam osobnego hasła; informacje o nim pojawiają się na marginesie rozważań o aforyzmie), w którym przyjęto definicję gatunków twórczości słownej ściśle nawiązującą do wspomnianej teorii gatunków mowy.

interakcyjny i która charakteryzuje się wyrazistą intencją autora, typową tematyką, a także utrwaloną strukturą tekstową o określonych właściwościach semiotycznych i kompozycyjnych, realizującą konkretne wybory stylistyczne” (Kudlińska 2014: 315).

Najczęściej demotywator definiowany jest jako forma logowizualna o trójczłonowej budowie zdradzającej podobieństwo do emblematu. Jakkolwiek analogie między starymi, uświęconymi tradycją gatunkami a nowymi formami (stanowiące, jak się wydaje, gest nobilitujący, sankcjonujący pozycję nowej formy w *universum* gatunków; ponadto, odpowiadające potrzebie opisywania świata poprzez odnoszenie nieznanego do tego, co dobrze opisane) nierzadko są mało przekonujące, to wydaje się, że w tym przypadku mówienie o podobieństwie jest raczej uzasadnione.

Emblemat, według ukształtowanej w XVI wieku teorii, był formą złożoną z trzech głównych części: „1) inskrypcji, zwanej ‘epigrafem’, ‘mottem’, ‘lemmą’; 2) obrazu, zwanego *imago*, *icon*, *pictura*; 3) subskrypcji, której rolę spełniał najczęściej wierszowany epigram bądź dystych, a niekiedy także dłuższy utwór poetycki” (Pelc 1973: 23). Inskrypcje, stanowiącą esencję, najważniejszą myśl utworu (wykorzystującą zwykle cytaty biblijne, cytaty zaczerpnięte od znanych autorów bądź stanowiące myśl autora emblematu) komentowały dwie pozostałe części, również silnie ze sobą skorelowane. Znaczenie obrazu przedstawiającego często sceny alegoryczne wyjaśniała wierszowana bądź prozatorska subskrypcja (por. Pelc 1973: 23). Wyróżnianym częściom emblematu odpowiadają następujące składowe demotywatora — tytuł czy wprowadzenie, obrazek oraz komentujący go podpis (lub puenta, jak nazywają to inne źródła)¹⁹ (np. Sieńko 2009: 131; Zaremba 2012: 67, przypis 48). Niektórzy autorzy wskazują także na znaczenie rozmieszczenia poszczególnych członów. Najczęściej (jak pokazano to na rys. 1), obrazek umieszczony jest na górze, pod nim zaś znajdują się tytuł (zapisany większymi literami) oraz komentarz.

Rys. 1



¹⁹ Podobieństwo do emblematu zaakcentowała przede wszystkim Agnieszka Karpowicz, podkreślając, że demotywatory podobnie jak emblematy, składają się z „inskrpcji (>tytułu»), obrazu (zdjęcia, filmiku, grafiki, czasem ujętych sekwencjonalnie) oraz subskrypcji, która przyjmuje zazwyczaj formę zwięzłego, nieraz ciężącego ku aforyzmowi podsumowania” (Karpowicz 2014: 35).

Podobieństwo demotywatora do emblematu nie ogranicza się jedynie do morfologii. Repertuar wykorzystywanych w wielu demotywatorach środków artystycznych pozwala, jak sądzę, na zestawianie go z kunsztowną formą emblematu. Bazując na bogatym materiale badawczym, Halina Kudlińska pokazała przykłady stosowanych w demotywatorach „chwytów” — odnoszących się zarówno do relacji partii tekstowych, jak i do relacji na poziomie werbalno-ikonicznym. W demotywatorach na szeroką skalę wykorzystuje się na przykład polisemie, „technikę kalamburową opartą na zjawisku etymologii ludowej”, „deleksykalizację frazeologizmu przez udosłownienie” (Kudlińska 2014: 319–322); wydobywa się nowe sensy i wieloznaczność poprzez wykorzystywanie kontrastu słowa i obrazu itd.

Choć, jak zaznaczyłam, większość badaczy uznaje za demotywatory zbliżoną do emblematu kompozycję (która dodajmy, dominuje ilościowo na stronach zbierających demotywatory), nie brakuje także zwolenników włączania do definicji wszelkich form złożonych z obrazka opatrzonego podpisem, umieszczonych na charakterystycznym czarnym tle²⁰ (np. Szumacher 2012: 314; Wolek-Kocur 2012: 75, Kudlińska 2014). Ów wspomniany we wszystkich definicjach czarny prostokąt, stanowiący znak rozpoznawczy demotywatora, uznawany jest także za jego cechę inwariantną (choć trzeba dodać, że najczęściej jego obecność nie jest w żaden sposób funkcjonalizowana i nie wnosi nowych sensów do znaczenia hybrydy wizualno-werbalnej)²¹.

Wskazywane najczęściej w definicjach funkcje — rozrywkowa i kontestująca — nie wyczerpują bogactwa ról demotywatorów. Przyjrzenie się ich historii pokazuje stopniowe poszerzanie spektrum podejmowanych przez nie funkcji, a także anektowanych obszarów tematycznych. Przypomnijmy, że demotywatory zrodziły się jako prześmiewcza odpowiedź na popularne w amerykańskich korporacjach „plakaty motywujące” (motivational posters)²², mające, w myśl twórców, mobilizować do osiągnięcia lepszych wyników w pracy (por. np. Kamińska 2011: 66; Wolek-Kocur 2012: 75). Plakaty te składające się z obrazków opatrzonych patetycznymi na ogół hasłami²³ (w tej funkcji często używano maksym przekazujących prawdy o uniwersalnym charakterze), koncentrowały się na temacie „odnoszenia sukcesów, pokonywania przeciwności i ogólnego rozwoju” (Szumacher 2012: 315). Szybko rosnącą popularność „plakatów demotywacyjnych” wykorzystwała jedna z firm (DespairInc), oddając do użytku internautów serwis umożliwiający darmowe i łatwe tworzenie własnych demotywatorów²⁴ (Sieńko 2009: 130). W jej ślady poszli z czasem inni, między innymi forum 4chan, a także tumblr, Kwejk czy 9gag (Piskorz 2013: 229). Przeszczepione do Sieci demotywatory szybko rozszerzyły krąg swych tematów, stając się narzędziem satyry społecznej i politycznej. Dziś, jakkolwiek duch

²⁰ Wspomnieć wypada, że w wielu przypadkach mimo pozornego utrzymania kompozycji emblematycznej (poprzez graficzne podtrzymywanie odrębności części tekstowych) mamy w istocie do czynienia z jednym tekstem; nie da się bowiem dostrzec wspomnianej „gry”, występującej między tekstowymi członami demotywatora.

²¹ Trzeba jednak zaznaczyć, że wspomniany czarny prostokąt, stanowi ważną cechę dystyngtywną demotywatora, wyróżniającą go spośród bogatego repertuaru memów słowno-obrazowych.

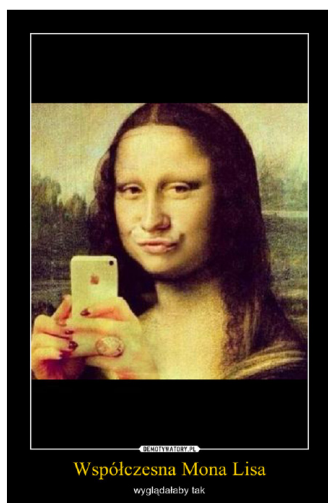
²² Rodzima nazwa stanowi spolszczenie angielskiego „demotivator”, które powstało z kolei jako przeciwieństwo „motivator” — zjawiska w opozycji do którego się ukonstytuowało. Ekonomia języka decyduje, że w użyciu jest także krótszy „potoczny” odpowiednik słowa — „demo”.

²³ Z plakatów motywacyjnych demotywatory udostępniane drogą internetową przejęły nie tylko dwa podstawowe elementy składowe, czyli obraz i słowo. Jedna z autorek wspomina także o „charakterystycznych ramach”, w których umieszczane były demotywacyjne plakaty (Kamińska 2011: 66); można je uznać za odpowiednik czarnego prostokąta, stanowiącego tło dla umieszczanych na nim demotywatorów.

²⁴ Dodajmy, że jeszcze przed uruchomieniem internetowego „generатора” demotywatorów wspomniana firma „zaczęła produkować m.in. kubki, podkoszulki i plakaty z jednym konkretnym przesłaniem: Niemotywacji” (Szumacher: 315).

ironii zdaje się nadal przenikać większość z nich, z łatwością udaje się wskazać wiele demotywatorów, które przekraczają dawną konwencję. O trudności zaszukadkowania demotywatorów w związku z ich tematyczną różnorodnością niech zaświadczą trzy poniższe przykłady.

Rys. 2



Rys. 3



Rys. 4



Pierwszy z zaproponowanych tu przykładów reprezentuje grupę demotywatorów rozrywkowych (Rys. 2), niosących w sobie również pewien ładunek krytyki. Demotywator („*Współczesna Mona Lisa*/wyglądałaby tak”) stanowi ironiczny komentarz do popularnych w ostatnim czasie *selfies*, a więc autoporterowych „zdjęć z ręki”, wykonywanych najczęściej za pomocą telefonu komórkowego. Charakterystyczne jest to, że fotografowana osoba przybiera na nich zwykle określoną „atrakcyjną” pozę, usta zaś układa w tzw. dzióbek (jak na

załączonym przykładzie Mona Lisa). Przykład z Rys 3. należy do popularnej kategorii demotyatorów o charakterze „dydaktycznym”. Fotografii dwojga wybitnych uczonych Piotra Curie oraz Marii Skłodowskiej-Curie towarzyszy informacja o roku i okolicznościach odkrycia polonu. Ostatni demotyator (z podpisem: „*Trudno być szczęśliwym/Gdy nieustannie rozpamiętuje się to, co już dawno się skończyło*”) reprezentuje z kolei również dość liczną kategorię demotyatorów o funkcji „wychowawczej”, przekazujących uniwersalne prawdy czy pouczenia. W odniesieniu do podobnych przykładów (Rys. 4) formuluje się nieraz uwagę, że demotyatory wracają do punktu wyjścia, przybierając postać motywujących obrazków.

Memy internetowe stanowią ważny element kultury uczestnictwa, w której, jak podkreśla Henry Jenkins, tworzenie i dzielenie różnych wytworów ma szeroki społeczny zasięg, przyczyniając się także do budowania wewnątrzgrupowych więzi²⁵. Zdaniem wielu badaczy to zwłaszcza dzięki mediom społecznościowym (a więc, jak określa je Paul Levinson — nowym nowym mediom)²⁶, aktywizującym szerze internautów, wkroczyliśmy w erę „prawdziwej” interaktywności²⁷. Sygnalizując jedynie ten niezwykle złożony problem, chciałabym zaznaczyć kształtujące się w ostatnim czasie (dobrze ilustrowane również przykładem memów) nowe szerokie podejście do rozumienia interaktywności²⁸. Za jej przejaw uznaje się nie tylko zamieszczanie w Sieci treści wytworzonych przez użytkowników, ale ich przesyłanie, wprawianie w ruch, przyspieszanie obiegu²⁹. Taka forma interaktywności — jak podkreśla Magdalena Kamińska — w przypadku cybermemów może być nawet dominująca: „kreowanie memu internetowego niekoniecznie polega na jego wytwarzaniu, lecz przede wszystkim na przekazywaniu sobie przez użytkowników za pośrednictwem technologii cyfrowej memu” (2011: 63). Na marginesie zauważmy, że niektórzy badacze, z przejęciem roztaczający wizję demokratycznej kultury uczestnictwa, zdają się nie zauważać, że mimo pozytywnych zmian, nie zniknęły bynajmniej dawne bariery ekonomiczne i kompetencyjne w dostępie do mediów, a co za tym idzie, liczba uczestników kultury — nawet zgadzając się na szeroką definicję interaktywności — jest mniejsza niż może się to na pierwszy rzut oka wydawać.

- 25 „A participatory culture is a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing creations, and some type of informal mentorship whereby experienced participants pass along knowledge to novices. In a participatory culture members also believe their contributions matter and feel some degree of social connection with another [...]” (Jenkins XI).
- 26 Termin „nowe nowe media” Paul Levinson odniósł do mediów mających „charakter społecznościowy”, zaliczając do nich, m.in.: blogi, YouTube, Wikipedię, Facebook, Twitter, Second Life (por. Levinson 2010: 11, 15).
- 27 Wiele napisano na temat epoki Web 1.0 (a więc „pierwszego” okresu istnienia internetu) oraz Web 2.0. Dla wyostrezenia różnic między „epokami” Web 1.0 bywa opisywana jako okres komunikacji jednokierunkowej, asymetrycznej (a więc analogicznej pod wieloma względami do modelu upowszechniania informacji typowego dla „nowych mediów”, na przykład telewizji), w której użytkownikowi wyznaczona została zaledwie rola biernego konsumenta treści zamieszczanych przez niewielką grupę aktywnych użytkowników sieci, na przykład administratorów serwisów WWW (por. Szpunar 2010: 26). Jak słusznie zauważa Piotr Siuda, przeciwstawienie Web 1.0 i 2.0 jest dziełem marketingowców dążących do ukazania pewnych ewolucyjnych przemian, sprowadzających się do „intensyfikacji” interaktywności w toku rozwoju Internetu w kategoriach rewolucyjnego przejścia (Siuda 2012: 24). W zbliżony sposób problem ukazuje również Anna Kowalska: „Niewątpliwie Web 2.0 opiera się na modelu Web 1.0 i w znacznym stopniu z niego wynika. Jednak różni je liczba i sposób powstawania informacji” (Kowalska 2014: 200, 201).
- 28 Obecnie przyjmuje się często szeroką perspektywę, zgodnie z którą interaktywność nie oznacza jedynie produkowania „oryginalnych” treści, ale nieodzowny element obcowania z każdym medium (każde medium wymaga bowiem choćby minimalnego zaangażowania użytkownika, nawet jeśli miałoby się ono sprowadzać do przewracania stron książki czy zmiany kanału na pilocie) (Kowalska 2014: 170).
- 29 M. Krajewski podkreśla istotną rolę współczesnych kulturowych „routerów” (określanych tak bez intencji ich deprecjonowania), których główną rolą nie jest „odbieranie i interpretowanie, podziwianie i kontemplowanie, ale wprawianie [...] w ruch” (Krajewski 2012: 87).

Zaadaptowanie pojęcia „mem” (znanego wcześniej dość wąskiemu kręgowi zainteresowanych) do opisu niezwykle popularnych w ostatnim czasie i ekspansywnych zjawisk kultury, zdaje się przysparzać mu niemałego zainteresowania. W większości opracowań poświęconych cybermemom próbuje się spłacać „badawczą daninę” (z różnym zresztą powodzeniem: zwykle nawiązując dość powierzchownie i wybiórczo do prac popularyzatorów memu — Richarda Dawkinsa, Susan Blackmore czy Richarda Brodiego). Dodajmy jednak, że w związku z tym, iż koncepcja memu traktowana jest przez większość badaczy kultury jedynie jako metafora, przywoływanie skomplikowanych zagadnień memetyki nie ma większego znaczenia dla rozważań o memach internetowych. Jak wynika z dokonanego przeze mnie przeglądu różnych publikacji, definicja najmniejszej jednostki przekazu kulturowego pojawia się częściej w pracach traktujących o ogólnie pojętych memach internetowych. Wraz z oswojeniem samego zjawiska oraz pogłębianiem badań poświęconych konkretnym memom internetowym wyjściowy kontekst zaczyna pełnić coraz bardziej ograniczoną funkcję, do tego stopnia, że z czasem przestaje być w ogóle przywoływany. Dobrze ilustruje to przykład demotywatorów, które z jednej strony uznawane są za prototyp memów, z drugiej zaś, ze względu na swą genologiczną wyrazistość, traktowane jako osobne zjawisko.

W centrum rozważań niniejszej pracy znalazły się problemy definicyjne. Wychodząc od nakreślenia historii oraz koncepcji memu, ukazałam nieścisłości w rozumieniu memów internetowych, w ostatniej części zaś dokonałam przeglądu definicji najwyrazistszej na polskim gruncie kategorii memów — demotywatorów, opisywanych często przez analogię do emblematu. Ze względu na określone rozłożenie badawczych akcentów jedynie marginalnie odniosłam się do niektórych wątków (np. zagadnienia memów internetowych jako wizytówki kultury uczestnictwa) — niewątpliwie interesujących i czekających na gruntowne zbadanie.

Bibliografia

- Bachtin M. (1986), *Problem gatunków mowy* [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa.
- Blackmore S. (2002), *Maszyna memowa*, przeł. N. Radomski, Rebis, Poznań.
- Brodie R. (1997), *Wirus umysłu*, Wydawnictwo Ravi, Łódź.
- Dawkins R. (2002), *Przedmowa* [w:] Blackmore S., *Maszyna memowa*, przeł. N. Radomski, Rebis, Poznań.
- (2003), *Fenotyp rozszerzony. Dalekosiężny gen*, przeł. J. Gliwicz, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- (2006), *Samolubny gen*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Ficek E. (2013), *Poradnik. Model gatunkowy i jego tekstowe aktualizacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Helighan F. (2009), *Memetyka* [w:] *Infosfera. Memetyczne koncepcje kultury i komunikacji*, wybór i oprac. D. Węzowicz-Ziółkowska, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy, Katowice.

- Jenkins H., *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century, raport na zlecenie The MacArthur Foundation* [online] http://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/free_download/9780262513623_Confronting_the_Challenges.pdf [dostęp: 24.09.2014].
- Kalina J. (2011), *Co to jest memetyka?* [online] <https://tsiss.wordpress.com/tag/facepalm/> [dostęp: 24.09.2014].
- Kamińska M. (2011), *Niechne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań.
- Karpowicz A. (2014), *Aforyzm* [w:] *Od aforyzmu do żynu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Katz O. (2011), *Kultura memu*, [online] http://www.mojeopinie.pl/kultura_memu,3,1323728828 [dostęp: 27.07.2014]
- Kołodziejcki K. (2012), *Memy internetowe, jako nowy język internetu*, „Kultura i Historia” [online] <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3637> [dostęp: 23.07.2014].
- Kowalska A. (2014), *Nowy odbiorca? Przemiany obrazu odbiorcy w wybranych koncepcjach współczesnej kultury*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Krajewski M. (2012), *Od odbiorcy do uczestnika. Znikający widz i jego „współcześni następcy”* [w:] *Co z tym widzimy. Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych, Poznań.
- Kudlińska H. (2014), *Demotywator jako nowy gatunek dyskursu 2.0*, „Teksty Drugie”, nr 3.
- Levinson P. (2010), *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Łoziński Ł. (2014), *Memy-emblematy. Typowy Seba i Typowy Mirek*, „Polisemia” nr 1, [online] www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/NUMER-12014-12 [dostęp: 24. 09.2014]
- Nowak J. (2013), *Memy internetowe: teksty (cyfrowej) kultury językiem krytyki społecznej* [w:] *Współczesne media. Język mediów*, pod red. I. Hofman, D. Kępy-Figury, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Pelc J. (1973), *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Piskorz K. (2013), *Internetowe memy – hieroglify XXI wieku* [w:] *Współczesne media. Język mediów*, pod red. I. Hofman, D. Kępy-Figury, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Sieńko M. (2009), *Demotywatory. Graficzne makra w komunikacji i w kulturze* [w:] *Komunikowanie (się) w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*, red. M. Filicak, G. Ptaszek, Warszawa.
- Siuda P. (2012), *Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, Instytut Dziennikarstwa UW, Warszawa.
- Szumacher A., (2012), „*Dowcipnie, ironicznie i prawdziwie o rzeczach niekoniecznie ważnych*”. *Demotywatory.pl jako przykład współczesnego serwisu rozrywkowego* [w:] *Rozrywka w mediach*, red. K. Burska, A. Czarnek, Primum Verbum, Łódź.
- „Teksty z ulicy” [online] <http://memetyka.us.edu.pl/teksty.php> [dostęp: 24.09.2014].
- Walkiewicz A. (2012), *Czym są memy internetowe. Rozważania z perspektywy memetycznej*, „Teksty z ulicy” nr 14 [online] http://memetyka.us.edu.pl/dokumenty/pliki/zm14_2012_Walkiewicz.pdf [dostęp: 24.09.2014]

- Węzowicz-Ziółkowska D. (2008), *Moc narrativum. Idee biologii we współczesnym dyskursie humanistycznym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- (2009), *Wprowadzenie* [w:] *Infosfera. Memetyczne koncepcje kultury i komunikacji*, wybór i oprac. D. Węzowicz-Ziółkowska, Wyd. Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy, Katowice.
- Wolek-Kocur B. (2012), *Memy internetowe wobec umowy ACTA*, „Teksty z ulicy” nr 14 [online] www.memetyka.us.edu.pl/dokumenty/pliki/zm14_2012_Wolek-Kocur.pdf [dostęp: 24.09.2014].
- Zaremba M. (2012), *Memy internetowe (2010-2011)*, „Media i społeczeństwo”, nr 2, [online] www.mediaispoleczenstwo.ath.bielsko.pl/art/060_zaremba.pdf. [dostęp: 24.09.2014].

Źródła ilustracji

- Rys. 1 — http://demotywatory.pl/topka/facebook_dzien/page/4 [dostęp: 27.09. 2014]
- Rys. 2 — <http://demotywatory.pl/4258558/Wspolczesna-Mona-Lisa> [dostęp: 21.06.2014]
- Rys. 3 — <http://demotywatory.pl/4367568/18-Lipca-1898-%E2%80%93-Maria-Sklodowska-Curie-i-Piotr-Curie-poinformowali-o-odkryciu-polonu> [dostęp: 24.09.2014]
- Rys. 4 — <http://demotywatory.pl/4379342/Trudno-byc-szczesliwym> [dostęp: 24.09. 2014]

Streszczenie

Artykuł koncentruje się wokół problemów definicyjnych memów oraz memów internetowych. Zaprezentowany przegląd definicji cybermemów nie pretenduje do kompletności, pozwala jednak ukazać podstawowe trudności wiążące się z próbą wykorzystania terminu o dość długiej i burzliwej historii do opisu pewnego określonego zjawiska kulturowego. Dużą część pracy wypełniają rozważania na temat niezwykle popularnych w ostatnim czasie demotywatorów, które na tle bogatego repertuaru form słowno-obrazowych wyróżniają się charakterystyczną kompozycją (zbliżoną do emblematu) oraz różnorodnością znaczeniową i funkcjonalną.



JAGODA SAŁAJ
Uniwersytet Łódzki*

JAROSŁAW PŁUCIENNIK
Uniwersytet Łódzki**

Quality and inspiration.
A study of the diversification of rhetoric of quality in relation to different conceptual domains in *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values* by Robert M. Pirsig

Abstract

This article discusses the basic types of concepts of quality occurring in Robert M. Pirsig's *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values*. These terms refer to the different conceptual domains, creating diversified types of rhetoric. All kinds of rhetoric refer to the discovery and awakening of individuality. The quality of education at university or on a motorbike must extend to all possible levels of the Great Chain of Being, it can not only be addressed with abstractedness. Conceptual diversification means diversifying rhetoric and style, which possibly corresponds to different levels of quality for Pirsig. In this sense, his proposals of a metaphysics of quality is part of a current dispute about the crisis within the humanities and the need to give it meaning, practicality and socially responsible utility. A metaphysics of quality uses the rhetoric of conceptual schemata which include: road, inclusion and container.

- * Katedra Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź
- ** Katedra Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź

Perceptual Quality

*Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values*¹ by Robert M. Pirsig is a penetrating and thorough analysis of how we live and how to live better. The book describes a journey on a motorcycle from Minnesota to Northern California by a father and his young son Chris. The trip is punctuated by numerous philosophical discussions on topics including epistemology, ethical emotivism and the philosophy of science. It is a personal and philosophical odyssey into life's fundamental questions; it is both touching and transcendent, resonant with the myriad confusions of existence.

The apotheosis of madness and the discussion that goes with it, the rebellion against the official world of university education, the renaissance of individualism, the choice of novels for promoting philosophy, the attempt to reconcile the cultural elements of East and West are examples of the wide range of topics that tie the works of Robert Pirsig to romanticism. One American literary critic, George Steiner, likened Pirsig's book to *Moby Dick* by Herman Melville. Neo-romantic connotations are fairly easily found in many places in *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values* [hereafter: Z&A], because this novel comments upon the relationship between romanticism and classicism, and also because it is a road novel. This road — which is aesthetically romantic — runs through American prairies and mountains, and generally these landscapes represent one of the novel's most important conceptual domains².

A quality reference appears in the one of the first fragments of Z&A. The narrator describes riding on the motorcycle and refers to the infinity of the landscape, as observed from the vehicle: then, after the acceptance of the monotony and boredom — “comes the unnamed” (Pirsig 2010: 32) — an experience which in other parts of the book is associated with the raging storm or with the spirits of haunted tales. He writes: “...maybe in this expanse of grass and the wind he sees something, which sometimes comes along with the acceptance of monotony and boredom. I know what it is, but I do not have a name for it” (Pirsig 2010: 32). This extract crowns the description of the superiority of the motorcycle

¹ R. M. Pirsig (2010), *Zen i sztuka obsługi motocykla*, trans. from the English by T. Bieroń, Rebis, Poznań. The translated version which I use along with the original version of e-book: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance. An Inquiry into Values*, Harper Collins E-books, 2009, first published in 1974 in USA.

² G. Lakoff and M. Johnson (1988), *Metafory w naszym życiu*, trans. by T. P. Krzeszowski, PIW, Warsaw. See: M. Johnson (2013), *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, trans. by J. Pluciennik, WUŁ [in print], based on *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (2007), University of Chicago Press, Chicago.

over car travel. The car cuts us off from reality, the journey is identical with isolation from the world and the people, the isolation bringing passive observation. A person traveling by car reminds the narrator of a typical passive TV viewer (Pirsig 2010: 18); on the other hand, the car is the essence of an individualist and comfortable American lifestyle. A motorcycle in this context is a sign of a partial and limited contestation of individualist style. A motorcycle was also an ancillary element of contestation in the classic American road movie, *Easy Rider* (1969), directed by Dennis Hopper. This style is essentially in place throughout the whole road genre, where the action takes place during the journey, which is one of escape and then finally culminating in a race of heroes.

The aforementioned fragment of Z&A with the — “unnamed” quality of the landscape easily steers us to similar romantic road journeys in Polish literature, for example, *Stepy akermzańskie* by Adam Mickiewicz. In other places in Pirsig’s novel, we find the prairie landscape referred to simply as “huge, overpowering” (in Polish translation the only suitable word is “olbrzymia” or “giant”), which is the equivalent of “overwhelming” and occurs frequently in the discourse of the sublime³ (Pirsig 2010: 40).

In discussions of *Stepy akermzańskie*, sea metaphors used in relation to travelling by land are very important. Also, much has been written about the great metaphor in the erstwhile textbooks of poetics. However, as the classic monograph on Waclaw Kubacki rightly argues that, in *Sonety krymskie* a change in aesthetics is revealed from classic to romantic aesthetics, aesthetics of beauty to the aesthetics of the sublime. This is also very noticeable in the sonnet *Stepy akermzańskie*⁴. In this section you need to pay attention to the other elements present in relation to the subject of the sonnet and to the technique. At the level of primary education it is not noticed that this eastern perception of subject-object relations is reinforced by reference to quality. Perceptual quality is the component that connects the aesthetics of Mickiewicz with the metaphysics of Pirsig, but also with the contemporary discourse about the quality of education.

In the metaphor evoked by the verse “I drifted on a dry expanse of the ocean” we can accentuate the comparison of travel by land to the sea voyage, and consequently a land vehicle to a ship, as a result we also understand the common point being expressed by this conceptual amalgam⁵: drifted represents a flowing and fluid movement. Fluidity is reason for the debatable. We cannot assume that this fluidity is the result of technical progress, it is more about the feeling a traveler experiences resulting from the monotony of traveling. The aforementioned metaphoric of liquidity has similarities with the appearance in contexts of travel and motorization metaphors of smoothness, then is a direct reference to the presence of quality in the discussions about contemporary technique.

Smoothness is perceptually associated with aerodynamics and in Pirsig’s novel. There exist such descriptions with fascination for speed, it confirms the diagnosis that speed might be a stimulus to the sublime. Also Milan Kundera in his short novel *Slowness* emphasized that “speed is a form of ecstasy which the technical revolution gave, it is like a gift for a man”

³ See: P. Crowther, *The Kantian Sublime. From Morality to Art* (1989), Clarendon Press, Oxford, where the English word overwhelming serves as the main term in the definiens of the sublime. J. Pluciennik (2002), *Retoryka wzności w dziele literackim*, Universitas, Cracow.

⁴ W. Kubacki (1949), *Piwnosnki polskiego romantyzmu*, M. Kot, Cracow, pp. 127, 131; W. Kubacki (1977), *Z Mickiewiczem na Krymie*, PIW, Warszawa, pp. 45, 47, 55, 65, 69.

⁵ See: compendium primarily G. Fauconnier, M. Turner (2002), *The Way We Think. Conceptual Blendings and the Mind’s Hidden Complexities*, Basic Books, New York.

(Kundera 1997: 5). Man leaning over a motorcycle can focus only on the second, he catches particles, collects and he wants to cut off from time and from the past. Man in movement is snatched from the continuity of time, he is outside of time, and in other words, he is in a state of ecstasy. A culture based on quantitative accumulation is easy to summarise metaphorically in the Kantian notion of the mathematical sublime⁶. Increases are best seen in the graphs of algebraic functions, in which the modeling is based on the horizontal and vertical axes⁷. The more then the higher and much therefore means high. That is why it is so popular to travel up a mountain for revelation, enlightenment and education. Mountain always retains its original form and this is connected with the deepest of essences. The top means good, the bottom means bad (see: Lakoff, Johnson 1988). Such metaphorisation is the most popular in Western European — American culture.

We begin to think in these terms in early childhood, when collecting various “interesting” objects and its becoming a habit. Similarly, the technological advances have accustomed us to the positive valorisation of acceleration, quantitative accumulation in the domain of speed. Based on a similar principle of the mathematical sublime and its metaphorical summary — we can say that very often, the faster the better⁸. Pirsig in this context confirms this conceptualization and at the same time argues with it. Milan Kundera notes another interesting thing in existential mathematics, we can say that “the degree of slowness is directly proportional to the strength of the memory, and the degree of speed is directly proportional to the forces of oblivion” (Kundera 1997: 26). It should be emphasized that the mathematical sublime based on growth and accumulation may bear a sign of qualitative valence: the mathematical sublime can connect with other sensory qualities too. The speed of vehicles, and technological creations is often associated with smoothness and fluidity. These are sensual qualities which make reference to the extremely deeply archaic sense of touch. A few comments on the sense of touch appears in the aforementioned Czech novelist’s works, who emphasizes that “in contrast to the motorcyclist, a runner is always present in his body, must still think about the calluses on feet, he feels his weight, his age and he is self conscious and the time of his life [...]” (Kundera 1997: 5).

One of the most well-known and frequently cited twentieth-century pieces on this topic is a short essay about the new model Citroen DS-19 by Roland Barthes⁹. Barthes treats the various phenomena of popular culture in terms of contemporary myth; in the case of the new Citroen model, the situation is nearly the same. To demonstrate the mythological nature of a subject of daily use, in the first verses of his essay Barthes compares the place of the invention of a car in the twentieth century in the semiotic landscape to the place of a Gothic cathedral in the Middle Ages (in the footsteps of Barthes — essayistic description of modern mythology — later this also appears in the works of Umberto Eco¹⁰). The basis of this

⁶ I. Kant (2004), *Krytyka władzy sądzienia*, trans. J. Galecki, PWN, Warsaw.

⁷ G. Lakoff and E. Nunez (2000), *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*, Basic Books, New York; K. Holmqvist, J. Pluciennik (2008), *Infinity in Language: Conceptualization of the Experience of the Sublime*, Cambridge Scholars, Newcastle.

⁸ See: J. Pluciennik (2002), *Figury niemyobrazalnego. Notatki z poetyki wzniosłości z historii literatury polskiej*, Universitas, Cracow.

⁹ It was formed when Pirsig was young, in 1956, work was published in: *Mitologiach*, before in: Roland Barthes (1970), *Mit i znak*, trans. W. Blońska and others J. Bloński, PIW, Warsaw, pp.78–80.

¹⁰ For example U.Eco (2012), *Po drugiej stronie lustra i inne eseje: znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, trans. Joanna Wajs, Wydawnictwo W.A.B., Warsaw.

comparison is to show that both creations become magic subjects and arise during creative inspiration (“the creative fever by unknown artists”) and are used, if not practically, then at least in glances held throughout the nation.

The main area of quality which appear in Barthes’ essay are smoothness and lightness, which arise from the practical aim of trying to achieve the highest speed. The value of the quality of smoothness connects Barthes essay with the perceptual qualities present in *Stepy akermaniskie*. In the verse, “I drifted onto the dry expanse of the ocean”, we can see an example of metaphysics of quality: the smoothness of movement (relocation) journey by using a technical invention — a vehicle is not in this case a merit of technical excellence (“divinity”, “magic”) of the technical creation, but it is the result of the quality of driving techniques and the quality of the environment and the quality of the landscape.

However, as a result, due to the occurrence of quality, especially the dynamics of quality in the Pirsig book, as well as in Barthes essay and the Mickiewicz work; the subject participating in the scene loses its distinguishability and the object of contemplation “melts”, thus reaching closeness to the mythical metaphysics of the East (“Tat tvam asi” — sanskrit “You’re the one”)¹¹. It is very characteristic of Pirsig that his relationship to technique is expressed with respect to the motorcycle; the object that differs in position from the car in American culture. The comparison present already in the title of Pirsig’s novel — *Zen and motorcycle* — brings to mind the thought of a deliberate dazzling of the peculiar paradoxicality of putting together the metaphysical, “Eastern” (Zen, Buddhism, meditation) and the “Western” technical and trivial (vehicle).

However, this paradoxical comparison is very well justified genologically, because it can be said, that the title, if we remember the content of the novel, introduces the dichotomy of the two genological structures: one associated with the operating instructions and the maintenance of the machine, the other with communication and metaphysical techniques of inspiration and revelation. Likewise in the prototype of the book *Zen in the Art of Archery*¹² by Eugen Herrigel, but the use of Zen philosophy in that book, was associated with focusing on the physical activity of the human body, not a man in any vehicle. This is significant because Pirsig’s rebellion against Western culture is partial and does not include the basics of capitalism based on individual property, which is why the motorcycle and technique is so important to him.

Quality and care: the technology of spirituality

Technology and metaphysics seem heavily isolated from each other since the times of Aristotle, because the world of physics was described in different categories than the remaining areas. However, it was before Aristotle that technology since the beginning of mankind was associated with practical applications, and humanity quickly learned to use symbolism practically. The metaphysical seemed far from the practical applications of technology. Yet, in the case of handwriting as a technological invention, it can be assumed that the initial use of arithmetic, very practical notches or nodes, quickly began to serve metaphysics. Handwriting as a representation of metacognition quickly started to be used as the best organizer of time management (clock, calendar), the economy (accounts, inventory) and society (the

¹¹ V. Mishra (1998), *Devotional Poetics and the Indian Sublime*, State University of New York Press, Albany.

¹² *Zen in the Art of Archery* first time published in Germany in 1948.

commandments, orders, nominations). Without handwriting it is hard to imagine a Western culture. Modeling of reality was clearly related to energy management and self management. We still use the important statements an entire civilization, present in expressions such as “Time is money” or “Human capital”.

The very idea of Holy Scripture is a phraseological compound, but one which becomes completely lexicalised, which means the opacity of the structure. However, this is the idea for comparison of technique and metaphysics. Scripture is in this case, a management tool for holiness. It is as an artifact of culture, a result of contact with material of the fiercest of strengths (e.g. a notch on a piece of wood, then on the tablet). But writing alone is not only a technical invention, which can contain both metaphysics and technique. Even in the description of the shield of Achilles in *The Iliad*, Homer pays tribute to the practicality of art (Greek *techné*), at the same time suggesting metaphysical qualities associated with it. Plato among others in the *Gorgias* and *Phaedrus* reflects on the technology (the art) of rhetoric, and it will also be a question close to Pirsig. In spite of all the antecedents of tradition, Pirsig’s juxtaposition of *Zen and motorcycle* in the title does not cease to provoke *inter alia* because neo-romanticist custom rules out technique from metaphysics. Such an expression can be seen in the metaphor of classicism “glass and eye”.

In order to make a better definition of this combination of metaphysics and technique¹³, then a closer look at what he proposes in his novel needs to be taken. In one of the early fragments we find a criticism of young car mechanics who seem not to be involved in their work, an absent in spirit, working without commitment, without enthusiasm and even without facial expressions. Workers finish the job exactly when the eight working hours passed, they do not care about the details. Most workers do not have any awareness at all of what they are doing. Pirsig knew what he was saying when he wrote about attention to detail, because he also mentions his own rewarding employment as a writer of the operating manual. In none of the typical operating manuals do we find: be careful what you do, be vigilant. Instructions may be treated as kind of algorithmic programs organizing the proceedings, but without the supreme principle.

In this context the postulate of the moral becomes care, caring about what you are doing at any given moment, usually seen as irrelevant: mindfulness, alertness, attentiveness. There is a secret bond between slowness and memory, between speed and forgetting. (Kundera 1997: 26). The narrator in Z&A says: “I want to approach it slowly, carefully and with respect. In the fourth chapter the machines are presented as personas with character traits”. (Pirsig 2010: 54). The technique and her practical use is described by showing an interesting dichotomy of an “ordinary farmer” and “a man of the city civilization”. On one hand, ordinary farmers, using tractors and other machines appreciate this usable technique, but at the same time they can live without it, when they are deprived of it, they will survive, but they can also repair minor defects. In contrast, friends of Pirsig, “the city people” who negate technique and do not play any role in repairing the equipment, are deeply dependent on it: the failure of equipment in the city is a disaster for the residents. In other words, the practical knowledge of technical devices means independence from them. This is the dialectic of technique and quality. In this context quality means the recognition of involvement in the relation with the object (technique), the relation with care and attention.

¹³ Technique — a way of doing on activity which needs skill.

Technology — the study and knowledge of the practical especially industrial, use of scientific discoveries.

Zen and the Art of Motorcycle Maintenance (1976) was discussed in popular culture as a “spiritual cult classic”, meaning a cult classic of spirituality¹⁴. How did it happen, that Robert M. Pirsig, born in 1928 in Minnesota, previously also a student of biochemistry, wrote a book which became a classic of spirituality? As a child prodigy with an outstanding IQ (170), he was expelled from biochemistry at the University of Minnesota. He journeyed throughout the United States, where he spent three years in the military, e.g. in Korea, where he helped to teach English to the natives and where he learnt the philosophy of Zen from them. He returned to Minnesota to study philosophy and then went to India to discover the secrets of the so-called Eastern philosophy at Benares Hindu University. After returning from his “journey to the East” Pirsig worked as a journalist and utility writer: mainly he wrote computer manuals. He married and he had two sons. He wrote *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values* as a kind of travel diary, which took place in the 60’s. Pirsig sent 122 letters to editors, but time after time the manuscript was rejected. It gave the author a place in the Guinness Records Book as the author with the highest number of negative responses from publishers. Finally after publication, the book reached several million copies.

What factors caused this book to be classified as one of the classics of contemporary spirituality? The unique for this specific group of literary works (called spiritual classics) seems to be desire for a special value pulsating within individuality and the need to explore one’s individuality. According to a radio commentator it is present in writers such as J.P. Sartre, A. Huxley, J. Kerouac and R. Pirsig¹⁵. In the novel Pirsig can be seen searching for meaning, a study of the mind by using a structured road novel, but also using a detective story. In this context we are able to see the main claim from the author that science and technology are not devoid of value. Quality is seen by Pirsig as good, while “good” is etymologised by the English lexicon with divinity: good — God, according to Pirsig it is no coincidence that these words have a similar lexical value (the Z&A says: “You can ponder [you can meditate] on the common root of the English word God and good. God and goodness. Buddha and quality” (Pirsig 2010: 249). In this sense Pirsig’s book is a “carrier of culture”. (Pirsig 2010: 398). In Swedish there is a special word — kulturbärare, which literally means “the carrier of culture” or “culture — bearer”. Books of this type can change the existing system of cultural values and are often given a reason for accelerating the changes that begin to appear. These kind of books can provide people with a new view of values.

Quality and Inspiration

Art (techné) is a divine thing, quality is buddha and it means dynamics, creativity and consciousness. The thread of identity dynamics, creativity and art is mostly visible through the motive of alter ego presented in the pages of Pirsig’s novel: sometimes the narrator describes himself as Phaedrus, but actually writes about himself as the apparition, spirit, similar to that of *The turn of the screw* by Henry James, at least the narrative strategy of “suspension”, and therefore the “ontological uncertainty” of the narrator and the reader is the same. One layer of the novel could be read as an allegory of the psychomachia inside the soul author’s

¹⁴ See: T. Butler-Bowdon (2005), *Fifty Spiritual Classics. Timeless Wisdom From 50 Great Books of Inner Discovery, Enlightenment, and Purpose*, Nicholas Brealey Pub., London.

¹⁵ See: radio interview available online: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, author Robert Pirsig <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4612364>.

of the book, the fighting of two separate identities. Phaedrus as a name for the psychotic personality returns repeatedly in the autobiographical sources of Pirsig as the embodiment of the changed “me”. Such intertextual reference to a major source of creation myths of Mediterranean culture entails consequences of interpretation, although it has also purely biographical motivations. Pirsig experienced a period of psychosis and saw himself as Phaedrus. His outbreak of psychosis was also linked to the conflict in the department of philosophy at the University of Chicago, where a classical education was dominant, in the sense that it stretched to ancient sources. Pirsig — Phaedrus exclaimed at a public meeting that the university does not have quality.

It is tempting to try to compare selected elements of Pirsig’s literary work and life to threads, which present the story of Phaedrus. Firstly the comparative motive may become remoteness, also an isolation associated with the contestation of modernity. Secondly, the Socratic way of doing education and understanding of philosophy as non-academic activities may be an equally interesting aspect of the comparison. And thirdly, the inspiration is the theme and content with a strong comparative potential.

As to the first element — the distance, you can pay attention to the fact that the long journey on a motorcycle across the United States is partly of a series of events in Western Mediterranean cultural history. This is the testimony of contestation of the world and strengthens the structure of the inner world; to use a term by Peter Gärdenfors.¹⁶ By Pirsig the narrator himself writes about the world of internal structures. (Pirsig 2010: 76). Pirsig emphasizes that modern man is staring at an outside world and yet does not know their own inner world.

In this contestation and movement toward interiority we can find some other personal role models. By simplifying and agreeing for example according to William Powers¹⁷, we can indicate several concepts of merging with these role models of personal which move away from the outside world: on reflection with Plato we find distance; on reflection with Seneca we find internal space; thanks to invention by J. Gutenberg the readership and techniques of interiority have become widespread, Benjamin Franklin worked out rituals which strengthened the development of the spiritual world and the material at the same time, Henry David Thoreau pointed to the Walden area, and Marshall McLuhan called for a reduction of one’s internal thermostat in the context of the distribution of “cool” and “hot” media, a division which appealed to traits of popular music: cool jazz and bebop¹⁸. It is McLuhan’s dichotomy which returns today in terms of cognitive psychology, according to which it can be said that we have two systems, one deliberative, reflective and “cool”, the other one is intuitive, instinctive, and “hot”¹⁹. In general, we can speak of two kinds of reality: the classical and romantic.

Pirsig strengthens “the cool”, deliberative — reflective system, but also uses the “hot media”²⁰ to promote his patterns of life with passion. Therefore it should not be thought in the context of returning to the old, hackneyed forms of categorization of the so called histo-

¹⁶ P. Gärdenfors (2010), *Jak Homo stał się sapiens. O ewolucji myślenia*, trans. T. Pańkowski, Wydawnictwo Czarna Owca, Warsaw.

¹⁷ W. Powers (2010), *Hamlet’s Blackberry. A Practical Philosophy for Building a Good Life in the Digital Age*, Harper Collins E-books.

¹⁸ See: J. Pluciennik (2012), *Sylwiczność nasza powszednia i metaognia*, „Teksty Drugie“ 138, nr. 6, pp. 246–257.

¹⁹ See: J. T. McGuire, J. W. Kable, *Decision makers calibrate behavioral persistence on the basis of time-internal experience*, *Cognition* 2012 Aug; 124 (2): 216–26. doi: 10.1016/j.cognition.2012.03.008. Epub 2012 Apr 23.

²⁰ See more in McLuhan’s concept “hot and cool media” in *Understanding Media: The Extensions of Man* (2013), Gingko Press, New York.

rical — literary process, according to which classicism is associated with reflection, while alternately it occurs within romanticism — with emotion and passion. Both cultural paradigms are mutually exclusive. Pirsig explicitly refers to these stereotypical oppositions and rejects them. He goes beyond them. He writes that “the classic and romantic understanding should be united at the root” (Ch. 25). The way of looking at the world should combine these two types of intellects. In another place he suggests the beyond-categories of Japanese “Mu” as going beyond the dualistic mentality of yes or no. “Mu” means “nothing”. We should not always understand everything in fusing rational thought. Man should strive for recognition of reality at a higher level. It is important to continually search. Furthermore, Pirsig writes about the opposition of mythos — logos as funding many categories of Western culture, as well as the juxtaposition of “hippie” (cool) and “square” (lifeless), objectivity/subjectivity. Going beyond the mythos is not automatically understood as a selection of the culture of logic and mind, but simply is called insanity.

Accordingly Pirsig among the three books, which are necessary in the educational motorcycle expeditions, are: the motorcycle service manual, practical guide to solving problems with a motorcycle in the way and *Walden* by H.D. Thoreau (first released 1854, and bearing the subtitle *Walden, or life in the woods*). Along the way, Pirsig reads aloud a classic work of American transcendentalism many times, important in that its reading is reading aloud, public, and in a reflective and interactive style. Pirsig reads to his son Chris a sentence or two and waits for questions, and then comments and responds. The relationship can be read as one which is between Master and Disciple, who has always been stronger in the East than in the West. In the philosophy of Zen it is important to have a great experience straight from the soul to the soul or straight from spirit to spirit.

The narrator relates to the popularity of his time in America when the practice of reading during the „flying universities of Chautauqua“²¹ (the name comes from Lake Chautauqua, New York, where the first tents were pitched during the summer camps of the socio-religious movement) was very important. What is relevant here are the similarities to the Socratic practice of *Phaedrus* indicated earlier and the practice of this movement of self-teaching is also related to Christianity. It was a movement supremely educational and democratic at the same time, the first self-education camps were organized by Methodists. This is particularly important in the context of comments about the quality of university education and the different kind of reforms that Pirsig introduced – *Phaedrus* in his classes. The same can be said about selecting elements of the novel by Pirsig: road and travel themes evoke the whole tradition, ranging from *Don Quixote* and *Migration Pilgrim* by Bunyan, *Sentimental journey* by Sterne and *Joseph Andrews* by Fielding and the *Walking Child Harold* by Byron, *On the Road* by Kerouac until ending the career of this theme in video games, and *The Road* by Cormac McCarthy.

The theme of the road is a very good domain source for auxiliary metaphors categorizing many other domains in life, Lakoff and Johnson wrote about it. The conceptual domain of the road together with other auxiliary domains have becomes a good tool for education, if not to say for evangelization. It seems that it is important to travel, not as a goal, as Pirsig writes that: “The Zen is a ghost valley and is not the spirit on top of the mountain” (Pirsig

²¹ The educational summer camp format proved to be a popular choice for speakers, teachers, musicians, preachers and specialists. Robert M. Pirsig uses the term „Chautauqua” to refer to the philosophical dialogues that he engages in with the reader while traveling.

2010: 237). Although, of course, the conceptualization of the mind as the peaks of spaces plays an important role in this novel (Pirsig 2010: 125). We can also recall the figure of the tramp and hiking, and even a pilgrimage. “Unhurriedly heroes of folk songs, rovers wandering from one to another mill and sleeping under the open sky” (Kundera 1997: 6). Pirsig has reached the sources of Western philosophy, and reaches at the same time towards a synthesis between East and West, which is present in Plato and is not present in materialistic Aristotle.

With this background we should see Pirsig’s return to the form of Phaedrus. Plato’s dialogue *Phaedrus* belongs to so called medium dialogues, together with: *Meno*, *Phaedo*, *The Symposium* and *The Republic*. Among the many topics associated with Plato, some seem to be irrelevant in the context of the adventures of Pirsig, the others are very important. Pirsig practices the philosophy above all through a literary work, this is the reason why it is important to also look at views on Plato’s literature. In his day it meant that above all poetry — was a dramatic one. Plato sometimes admits that poetry can be useful in the education of youth, civic education, in persuasion, however, restricts her role continually. Conversely Pirsig who in the novel as a writing genre sees a supplement to the operating manual of the principles of mindfulness to detail. Plato in his dialogues recognizes that a society cannot exist without poetry, but it is the result of man’s fall. The ambiguous relation of Plato to poetry and poets is best seen in the fact that, in popular belief the great poets would be expelled from Plato’s ideal state.

All statements formed a more complex image. We must remember what poetry was in the times of Plato: above all it was live action, role-playing. Poetry in the times of Plato was not associated with lonely and quiet reading of volumes, with the cold and lonely distance of involvement in emotionality. Spectators of shows, dramas, comedies, are poetry lovers, but also listeners of rhapsodies claiming Homeric poetry. Poetry and literature in general today are associated more with private contemplation, poetry in the time of Plato — was primarily involved in spontaneous performance. Today we can compare this performance to rappers or movies from popular culture and we need to see that this is the background concerning the revolution of philosophy, tents and Chautauqua performances. The Methodist beginnings of Chautauqua had typical enthusiastic sermons. The representation of a succession of enthusiasm we have in the *Ion* — the most important dialogue entirely dedicated to poetry. In *Ion* appears the subject of inspiration, which is very significant in the context of Pirsig’s novel. In dialogue a poet creates inspired poetry, recites poetry enthusiastically and then his listeners seem to be inspired, enthusiastic, filled with the divine. Inspiration is afflation, afflation is Greek enthusiasm.

In the most interesting dialogue within the context of Pirsig’s novel *Phaedrus*, the negative attitude towards poetry and poets was replaced by a fascination with divine frenzy and enthusiasm. Plato already said in the *The Rights* that when the poet sits upon the tripod of his Muse, he loses his senses and becomes like a fountain. In this sense, especially if we remember that which is popular since the time of Romanticism, the imaginations of narcotic vapors emanating from the tripod, the enthusiasm is associated irresistibly with the sensual domain, which are associated with breathing, breath — *entheoi*, is full of God, to — breath (inhale) and *ekstatikoi* — it is standing outside of themselves (Ch. 26).

The theory of enthusiasm from *Phaedrus* is a theory of the four frenzies: poetic, prophetic, mystical (healing), and love. Philosophers can fall in love, and it should be emphasized that the domain of love for Plato is sensory — physical basis for comparisons and metaphors. The craze of love can be seen as an educational process for philosophers, enthusiasm and ecstasy of love

are a model of other frenzies, love is an ideal process. Earlier we also discussed ecstasy in the context of speed. “Everything changes when a man cedes the ability to speed on the machine: from this moment the body is out of the game, and man is entrusted with the speed, which is incorporeal, immaterial, pure speed, speed itself, the speed — ecstasy” (Kundera 1997: 6). Such a reference model for enthusiasm, frenzy, passion is extremely relevant in the reception of Plato in literary studies when discussing the writings of Horace, Pseudo-Longinos, Renaissance neo-Platonism, Shaftesbury, Kierkegaard, and finally Havelock and Derrida. Enthusiasm should be a guide, manifest itself through different kinds of “spirits”, whether in the form of prominent historical people (for example philosophers), whether in the form of qualities, especially the qualities which Pirsig in *Lila* defines as dynamic. The metaphysics of quality lies in the fact that quality becomes a force for categorising and determining the being. Dynamic qualities, the most orderly to the human existence are associated with ghosts, and these — although conceived as values non-literally spiritualist but metaphorically — are seen as a source of good. The element of isolation on a motorcycle from the usual order and the environment, expedition into the unknown, is like living in the forest in H. D. Thoreau and finding at a mature age that you are in the forest of life in Dante. This means opening up to entities that are able to infuse meaning and fervor.

Cool reflection consequently leads to commitment and gives meaning to existence, each moment, even when we commune with the machine. In this sense, the opening to quality allows a fuller existence not only in unity with nature, but also in unity with culture and technology. Culture is directly applied arts, it is the art of managing inspiration, as is the Holy Scriptures, a tool for managing holiness. Inspiration, in addition to enthusiasm, in Scots it is called common sense, instinct, gumption. The transformation of the world has to begin from the transformation of our heart, because the values of external action are dependent on the unit values. Others can afford to talk about the repair of humanity, Pirsig wants to talk and write about motorcycle repair, (Ch. 25) because it depends on him and he cares about quality.

We can also see the genological hybridization of Pirsig’s novel, which is on one side a novel of the road and a philosophical tale, on the other hand a travel novel with elements of horror: the storm, ghosts and strange dreams create an atmosphere of mystery and uncertainty, opening this novel to fiction.

Quality of education at the university and a motorcycle

The issue of the quality of education is best summarized by the statement, that metaphysics is good if it improves everyday life, otherwise it is not deserving of our attention. The same can be said about education, particularly higher education. In chapter 16 one can find the first description of the reforms introduced by Pirsig — Phaedrus for his classes. The narrator begins by saying that he would like to talk about the travel and exploration of Phaedrus and the search for the meaning of the definition of quality. Then he follows the story of the teaching of rhetoric by Phaedrus, and his adventures with students during different tasks: he focuses on the need to revive in the students their independence and creativity, and the engagement of the many students in the classroom.

Pirsig in the real world, motivated by an obsession with quality came into conflict with the university which employed him and he had to resign from teaching. Pirsig’s teaching takes the form of a philosophical novel on the one hand and the idea of educational travel

and the flying folk university of Chautauqua on the other. Consequently, in chapter 29, the quality is identified not only by human attitudes as care, states of spirit as fervor or enthusiasm, but it is directly referred to the ancient values of arete and Hindu dharma and Chinese tao. Virtue and excellence, quality and dharma have become an answer to the *Temple of Reason* — the university. It is also significant that on reflection there appears to be an equivalent to Scottish common sense and instinct, feeling and wisdom. The Polish translation is not entirely reflective of the importance of the word: “zarliwość” (gumption).

Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values was a hit partly because in times of total contestation it proposed a partial negation of the status quo, to some extent, which does not mean devoid of verve and momentum. Common sense as an inspiration in Pirsig also marked the rebirth of individuality and some kind of alliance with the conservatives. In chapter 29, the narrator says that all are lacking mind and it is time to return to rebuild the famous American sources of value. We are dealing with a social crisis. People are lost in the rational structure of civilized life.

In this context it is worth mentioning that the proposal of Chautauqua by Pirsig is the response in advance to the crisis of the humanities, which according to many theorists and practitioners of education has to have a more practical dime²². A modern continuation inspired by Pirsig's book is the work of Matthew Crawford's *Shop Class as Soulcraft: An Inquiry into the Value of Work*²³, in which the philosopher proposes to return to the values associated with handiwork. Himself as a doctor of philosophy in his spare time working in the shop with motorcycles, trading them and repairing. In this sense, it is clear that the proposal Pirsig interacts with current trends in culture in the centuries: for example, the “slow food” movement, although born in the twentieth century²⁴, but its antecedence can already be found in Nietzsche in his definition of philology as an art of slow reading²⁵.

Pirsig proposes to slow down while driving a fast motorcycle, the quality of the ride is more important than reaching to a specific location. In his next book *Lila* he has drawn a distinction in philosophy and philosophology²⁶. Philosophologists claim that they are philosophers, but the actual philosophy must be rooted in the practice. Hence Pirsig's return to education on a motorcycle and quality, understood as excellence. It must be emphasized that nowadays pragmatism is very important, because in the entire system of education an increasing role is being placed on quality which is related to social and specific skills. Phaedrus-Pirsig has introduced the quality of education and he wanted to awake student's creativity, critical thinking and individual consciousness. In the introduction to his book Pirsig writes: “I was an outsider, who seemed more interested in undermining the learning content rather than absorbing them myself” (Pirsig 2010: 12). Where else he writes about the pervasive ugliness in classrooms at the university (Pirsig 2010: 133). This novel-philosophical tale of Pirsig's is the quality of education on a motorcycle, the quality of practical training, which opposes the wrong method of teaching.

²² K. Sanneh (2009), *Out of the Office. Fast Bikes, Slow Food, and the Workplace Wars*, The New Yorker, JUNE 22.

²³ Penguin Press 2009. See also R. Mertens, *The philosopher-mechanic. Matthew Crawford finds the good life in repairing motorcycles*, „The University of Chicago Magazine”, September–October 2009.

²⁴ See Carl Honoré (2011), *Pochwała powolności*, Drzewo Babel, Warsaw.

²⁵ Cf. J. Pluciennik (2010), *Przestrzeń kultury i wolne czytanie* [w:] *Poznanwanie słowa. Wykłady inauguracyjne Wydziału Filologicznego UL wygłoszone w roku akademickim 2009/2010*, ed. P. Stalmaszczyk, Wydawnictwo Naukowe PRIMUM VERBUM, Lodz.

²⁶ Cf. J. Stangroom, J. Baggini (2007), *What More Philosophers Think*, Continuum.

Summary

Metaphysics of quality and diversification of the rhetoric of conceptual schemas

All the types of quality occurring in the novel of Pirsig, refer to different conceptual domains, creating diversified types of rhetoric. Perceptual quality seems to refer to the domain of sensory experience above all sight (“You have to open your eyes!” Says Phaedrus to a creatively blocked student) (Pirsig 2010: 187). Quality related to the personification of the machine and the corresponding care associated with empathy, compassion, charity is best symbolized in a caring gesture. It would be hugging and embracing hands. Quality understood as “fervor” and inspiration is associated with breathing: to breathe in the air is an extremely elementary act which plays a hugely important role in the culture of the East.

The conceptual domain would involve the principle of valence inseparable from another “source” quality when it is defined by the originality of the text or gumption (Pirsig 2010: 203, 292). Also excellence in the sense of arete or dharma would correspond to this domain. We therefore see three conceptual domains associated with the human body: eyes, hands and proprioception associated with breathing. All of these would be implemented during actual training when focused on the primer of everyday life and practice. All kinds of rhetoric refer to the discovery and awakening of individuality.

The quality of education at university or on a motorcycle must extend to all possible levels of the Great Chain of Being, it can not only address the abstraction. Conceptual diversification means diversifying the rhetoric and style, which may correspond to the different levels of quality for Pirsig. In this sense, his proposal of a metaphysics of quality is part of the current disputes about the crisis of the humanities and the need to give it meaning, practicality and socially responsible use.

The most important seems to be the inexpressible, mystery. However, without mindfulness in the daily practice of life, values may not exist at all. And it seems to be the most important message of Pirsig’s novel. See, understand and wake up — this is a summary, with reference to the three conceptual domains related to the trip, secondly with mercy and understanding, thirdly with breathing and filling. Road, inclusion and a container they are three conceptual schemes inherent with underlying rhetorical formulas, stylistics and quality in the Pirsig trait. A metaphysics of quality uses the rhetoric of conceptual schemata which include: road, inclusion and container.

Pirsig in his own reflection is trying to present and describe the human mind. Readers have the ability to know the outside world, how it is formed, what affects the processing and representation of certain events and emotions. Conceptual domains occurring in Pirsig’s book: road, inclusion and container are the testimony to civilization changes and types of signposts from an author for the modern man. Domains are necessary and helpful in understanding invisible processes like: thinking or reflection. Pirsig through using conceptual domain creates mind maps with which he leads his readers. The author presents some behavioral schemata of the modern man. Road — container — inclusion: life — an experience — engagement. The road is a metaphor for life, human’s fortunes which consist of our daily experience and available knowledge. Mind maps constructed from these conceptual domains aid the process of the message of Pirsig’s novel. In life we should be guided by our own experience, and intuition (internal structures), because cool reflection consequently leads to commitment and gives meaning to existence, each moment, even when we commune with the machine. The author emphasizes the importance of empirical knowledge. The awareness

of decisions and goals is an important element of the harmony of existence. The consistency of these conceptual domains creates a sense of human life, the sense is always the whole. We should not copy other people's lives because we have the own ability to categorize and analyze. Each human is a type of individuality with their own mind. This part of our body, despite a large number of research and reflections, remains inscrutable to the end by many scholars, physicians and scientists. We must always proceed reasonably and prudently, using our own experience. Pirsig through the journey also reveals the heterogeneity of the world. The philosopher presents some ways of how to get information and discover the secrets of the world by a man who uses knowledge from various scientific fields: physics, biology, philosophy, psychology, engineering. Pirsig claims that people should combine and compare the experience from dissimilar disciplines. In turn, he directly relates to the stereotypical oppositions, divisions and rejects them. Indeed, if we are using a variety of areas of knowledge: philosophical, humanistic, technical, biological, historical we can be more astute and we can create an entirely new field of creative cognitive activity. Attention is the basis of all higher cognitive and emotional abilities. British archaeologist Steven Mithen, the author of *The Prehistory of the Mind* determines the liquidity of the cognitive process (cognitive flexibility), which means the ability to achieve the free combination of content coming from different areas of activity, e.g.: Sphere of technology, social or environmental. This mechanism also leads to the divergent thinking that has the plurality of possible solutions and innovation. In this sense, the opening to quality (in Pirsig's book) allows a fuller existence not only in unity with nature, but also in unity with culture and technology.

Bibliography

- Barthes R. (1970), *Mit i znak*, red. J. Błoński, PIW, Warszawa.
- Butler-Bowdon T. (2005), *Fifty Spiritual Classics. Timeless Wisdom From 50 Great Books of Inner Discovery, Enlightenment, and Purpose*, Nicholas Brealey Pub., London.
- Crowther P. (1989), *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, Clarendon Press, Oxford.
- Eco U. (2010), *Po drugiej stronie lustra i inne eseje: znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, trans. J. Wajs, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Fauconnier G. and Turner M. (2002), *The Way We Think. Conceptual Blendings and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York.
- Gärdenfors P. (trans) (2010), *Jak Homo stał się sapiens. O ewolucji myślenia*, trans. T. Pańkowski, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Herrigel E. (1999), *Zen in the Art of Archery*, Vintage Spiritual Classics, New York.
- Holmqvist K., Pluciennik J. (2008), *Infinity in Language: Conceptualization of the Experience of the Sublime*, Cambridge Scholars, Newcastle.
- Honoré C. (2011), *Pochwała powolności. Jak zwolnić tempo i cieszyć się życiem*, trans. K. Umiński, Drzewo Babel, Warszawa.

- Johnson M. (2007), *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, University of Chicago Press, Chicago.
- Kant I. (2004), *Krytyka władzy sądzenia*, trans. J. Galecki, PWN, Warszawa.
- Kubacki W. (1949), *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, M. Kot, Kraków.
- (1977), *Z Mickiewiczem na Krymie*, PIW, Warszawa.
- Kundera M. (1997), *Powolność*, trans. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Lakoff G., Nunez E. (2000), *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*, Basic Books, New York.
- Lakoff G., Johnson M. (1988), *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, PIW, Warszawa.
- McGuire J.T., Kable J.W., *Decision makers calibrate behavioral persistence on the basis of time-interval experience*, *Cognition* 2012 Aug; 124(2): 216–26.
- Mertens R. (2009), *The philosopher-mechanic. Matthew Cranford finds the good life in repairing motorcycles.* „The University of Chicago Magazine”, September-October.
- Mishra V. (1998), *Devotional Poetics and the Indian Sublime*, State University of New York Press, Albany.
- Pirsig Robert M. (2010), *Zen i sztuka obsługi motocykla*, trans. T. Bieroń, Rebis, Poznań.
- (2009), *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance. An Inquiry into Values*, Harper Collins E-books.
- Platon (2012), *Dialogi*, trans. W. Witwicki, „Vertum“, Warszawa.
- Pluciennik J. (2002a), *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków.
- (2002b), *Figury nienyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości z historii literatury polskiej*, Universitas, Kraków.
- (2012), *Sylwiczność nasza powszednia i metakognicja*, „Teksty Drugie“ 138, no 6, pp. 246–257.
- (2010), *Przestrzeń kultury i wolne czytanie [w:] Poznawanie słowa. Wykłady inauguracyjne Wydziału Filologicznego UŁ wygłoszone w roku akademickim 2009/2010*, pod red. P. Stalmaszczyka, Wydawnictwo Naukowe PRIMUM VERBUM, Łódź.
- Powers W. (2010), *Hamlet's Blackberry. A Practical Philosophy for Building a Good Life in the Digital Age*, Harper Collins E-books.
- Sanneh K. (2009), *Out of the Office. Fast Bikes, Slow Food, and the Workplace Wars*, „The New Yorker”, JUNE 22.
- Stangroom J., Baggini J. (2007), *What More Philosophers Think*, Continuum, London.
<doi:10.1016/j.cognition.2012.03.008. Epub 2012 Apr 23>.
- Radio interview „Zen and the Art of Motorcycle Maintenance Author“ Robert Pirsig
<<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4612364>>.

Streszczenie

Artykuł omawia podstawowe typy pojęcia jakości występujące w powieści Roberta M. Pirsiga pt. *Zen i sztuka obsługi motocykla. Rozprawa o wartościach*. Te pojęcia odnoszą się do różnych domen konceptualnych, tworząc tym samym zdywersyfikowane typy retoryki. Wszystkie typy retoryki odnoszą się do odkrywania i przebudzenia jednostkowości. Jakość kształcenia na uniwersytecie czy na motocyklu musi sięgać do wszystkich możliwych poziomów Wielkiego Łańcucha Bytu, nie może adresować jedynie abstrakcji. Dywersyfikacja konceptualna oznacza zdywersyfikowanie retoryki i stylu, co może odpowiadać także różnym poziomom jakości u Pirsiga. W tym sensie jego propozycja metafizyki jakości wpisuje się w aktualne spory o kryzysie humanistyki i konieczności jej usensownienia, upraktycznienia i użycia społecznie odpowiedzialnego. Metafizyka jakości posługuje się retoryką schematów konceptualnych drogi, inkluzji i pojemnika.

jakość, domeny konceptualne, schematy konceptualne, retoryka, metafizyka, neoromantyzm, jakość kształcenia



MARCIN GOŁASZEWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

Ernst Wiechert und sein Werk im Spiegel des autobiographischen Werkes *Jahre und Zeiten*. Der literarische Werdegang eines deutschen Dichters der *Inneren Emigration*. Vom *Totenwolf* (1924) über *Totenwald* (1939/1946) bis *Missa sine nomine* (1950)

Ernst Wiechert and his work in the mirror of the autobiographical work *Jahre und Zeiten*. The literary career of a German poet of the *Inner Emigration*. From *Totenwolf* (1924) on *Totenwald* (1939/1946) to *Missa sine nomine* (1950)

Abstract

Ernst Wiechert was one of the most important representatives of German inner emigration. Nowadays he is almost entirely forgotten. The aim of this article is to show his literary output according to his own memoirs *Jahre und Zeiten* that shed different light on the interpretation of his work, but also on his attitude and own evaluation of work, often conditioned not only by political or social considerations, but also, to a large extent, by what happened in his personal life. This article is an attempt to provide, in general terms, an analytical sketch of the writer's works, from his first novels written in times of Conservative Revolutionary movement — *Der Totenwald*; *Der Wald* — via growing detachment from national views and the subject of 'The First World War' — *Der Knecht Gottes Andreas Nyland*; speeches from the years: 1933 *Der Dichter und die Jugend* and 1935 *Der Dichter und seine Zeit* — to his autobiographical account of the concentration camp Buchenwald — *Der Totenwald*, novel *Das einfache Leben* or *Missa sine Nomine*.

* Zakład Historii Literatury Niemieckiej
Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
al. Niepodległości 4, 61–874 Poznań
e-mail: marcingolaszewski@wp.pl

Der Verfasser des Beitrags ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für Germanistik an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań im Rahmen des Förderprogrammes des Polnischen Nationalen Forschungszentrums (NCN): FUGA (2013–2016). Die Publikation entstand dank finanzieller Unterstützung des Polnischen Nationalen Forschungszentrums (NCN). Vertragsnummer: 2013/08/S/HS2/00224.

Ernst Wiechert (1887–1950) gehört zweifelsohne zu den Hauptvertretern der literarischen Inneren Emigration. Er gilt wegen seiner zwei bekannten Reden an die Münchner Studenten, der vom 6. Juli 1933 *Der Dichter und die Jugend* (vgl. Golaszewski 2010a: 53–66) und der vom 16. April 1935 *Der Dichter und die Zeit* (vgl. Golaszewski 2010b: 31–51) sowie der Novelle aus dem Jahre 1937 *Der weiße Bißfel oder Von der großen Gerechtigkeit* (vgl. Golaszewski 2011a: 91–114) als einer der wenigen deutschen Schriftsteller und Dichter der Inneren Emigration (vgl. Golaszewski 2014b: 57–70), die Widerstand gegen den Nationalsozialismus geleistet haben. Damit hat er in den 1930er Jahren ein Bild von einem anderen Deutschland gemalt (mehr: Pleßke 2000: 93–109), indem er sagte: „[...] so bitte und beschwöre ich Sie heute, sich nicht verführen zu lassen [...] zu schweigen, wenn das Gewissen Ihnen zu reden befiehlt“ (Wiechert 1948: 22). Sein Name gilt jedoch erst seit seiner achtwöchigen Haft im Jahre 1938 im Konzentrationslager Buchenwald als Synonym des Widerstandes und der Wachsamkeit eines deutschen Dichters, der seine Erlebnisse in literarischer Form in *Der Totenwald* verarbeitet hat (mehr: Franke 2003: 40–81). Sein Schrifttum und seine Ansichten sind aber nicht eindeutig. Bei der Analyse seiner Werke muss der gesamte Kontext seines Schaffens miteinbezogen werden, denn seine Werke zeigen deutliche Widersprüche.

Ernst Wiechert „könnte ein Klassiker der deutschen Literatur sein — er ist es nicht geworden“ (Böhme 2008: 36), denn er ist wie viele andere Schriftsteller der Inneren Emigration nach dem 2. Weltkrieg langsam aber stetig in Vergessenheit geraten. Viele von seinen Werken wurden und werden nicht mehr neu aufgelegt und sind nur antiquarisch zu besorgen.

Der Beitrag versteht sich als Versuch, Wiecherts Werk in Wiechert Sicht darzustellen, wobei die Verflechtung zwischen dem Autor und seinem Schaffen besonders hervorgehoben werden sollte. Gezeigt wird der Weg von einem Schriftsteller der Konservativen Revolution (mehr: Hartung 1999: 22–41) (*Der Wald* und *Der Totenwolf*), über immer größere Distanz zum Nationalsozialismus (*Der Totenwald*) in den 1930er Jahren, bis zu seiner Emigration in die Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg. Seinen Schaffensperioden, sowohl auf der persönlichen als auch schriftstellerischen Ebene, wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. Golaszewski 2011b: 297–312). Darüber hinaus soll darauf eingegangen werden, wie vielfältig und manchmal sogar widersprüchlich das Werk Wiecherts war und wodurch seine Ansichten, auch politische, beeinflusst wurden. Der Beitrag versucht einen Überblick über

das Gesamtwerk des Dichters zu verschaffen, geht jedoch bei der Analyse einzelner Werke nicht ins Detail, sondern schildert es im Kontext des autobiographischen Werks *Jahre und Zeiten*. Der Beitrag soll daher eine Art Überblick über das Gesamtwerk, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, schaffen.

Denn wir sind von gestern her und wissen nichts, weil unsre Tage nur ein Schatten auf Erden sind.
(Wiechert 1957h: 336)

In einem kurzen Zitat aus *Jahre und Zeiten* erkennt Ernst Wiechert die tiefe Verknüpfung seiner schriftstellerischen und dichterischen Tätigkeit mit seinem Leben. Er schreibt, weil er schreiben muss:

[U]nser Werk und Ziel [ist] die Aussage [...] die Aussage über ein Stück Schicksal eben, das Aufeinanderflechten und Durchsichtigmachen, und Knoten und Fehler sind so wichtig wie Glanz und Farbe. (1957h: 335–336)

In den meisten Romanen versucht Ernst Wiechert immer wieder, seine eigenen Erfahrungen, sein Erleben, seine Sorgen und Gedanken auf dem Wege der Kunst zu vermitteln. Doch es gibt auch eine Reihe von Texten, die unabhängig vom Erlebten, frei erfunden sind und auf allgemeiner Erfahrung basieren. Dort tritt eine andere Beziehung zum Leben in den Vordergrund, der Wunsch des Schriftstellers zu trösten, zu belehren, zu bekehren und zu helfen. Wiechert schreibt zwar aus eigener Lust, aus Bedürfnis, sich von einer inneren Belastung zu befreien, er schreibt aber auch für seinen Leser, um ihm den Weg zu zeigen, um ihm zu helfen, ihn aber nicht zu steuern: „Daß er ein bißchen Klarheit daraus gewinne, die Erkenntnis einer Art von Gesetzmäßigkeit, eines Wachstums, eines stillen Werdens. Und aus allem diesem doch einen bescheidenen Trost“ (1965h: 336).

Die erste Schaffensperiode Ernst Wiecherts ist gekennzeichnet durch das Leiden. Er hat erst selbst Not erfahren, ein privates Leiden (vgl. Pleßke 2005: 10), bevor er in seinen eigenen Schriften den anderen Menschen Trost spenden konnte: „Erst später, viel später habe ich erfahren, daß ein Vers oder eine Seite, die man schreibt, reinigen und erlösen kann“ (1957h: 451). Denn sein Werk muss als ein Weg verstanden werden, auf dem er sich selbst und seine schriftstellerischen Fähigkeiten entfaltet hat. Auf der ersten Etappe begleitet ihn seine erste Frau, Meta Wiechert. Und in diesem Lebensabschnitt wird er nun mit zahlreichen Enttäuschungen konfrontiert, die einen unmittelbaren Einfluss auf seine Werke ausüben: „[F]ür jemanden, der eben sein Amt und sein Glück gegründet hatte, war *Die Flucht* (dazu Pleßke 1997) wohl ein seltsamer Titel“ (1957h: 451).

Sein Urteil über die Werke dieser ersten Schaffensperiode zeugt von dem in späteren Jahren gewonnenen Abstand und seiner Überwindung einer damals um sich greifenden Verzweiflung, die ihn innerlich zerriss:

In alle meine Bücher ist fast fünfzehn Jahre hindurch dieses Mißlingen des Lebens hineingeflossen, das zwischen den Polen sich Zerreibende, das nicht Gelöste und an keine Lösung Glaubende. Das Grelle an Zeichnung und Farbe, das Ausbrechenwollen, die Übertäubung durch Effekte, der Mangel an Maß und Harmonie, die Überladung der Sprache, der Mittel, das Gewaltsame, bis aufs Letzte Getriebene. Es waren nicht nur Kunstfehler, wie die meisten Beurteiler meinten. Es waren Lebensfehler. Und so unlöslich waren Leben und Kunst verflochten, daß das eine aus dem anderen folgen mußte. (Wiechert 1957h: 450)

Erst nach über 30 Jahren distanzierte sich Ernst Wiechert von seinem ersten Roman *Die Flucht*. Dieses Buch war aber tonangebend und bestimmend für eine längere Schaffensperiode, die ca. bis Ende der 1920er Jahre dauerte. Denn es war viel mehr als nur der Titel eines Romans; *Die Flucht* war eine Lebenseinstellung und bleibt ein Schlüsselbegriff für das Verständnis der ersten schriftstellerischen Periode Ernst Wiecherts, für seine eigene Sturm- und Drangzeit (mehr: Pleßke 1999: 102). Aber sie war nicht nur charakteristisch für ihn, sondern zugleich auch für die gesamte Kriegsgeneration, die nach der Niederlage des Ersten Weltkrieges, dem Scheitern des Kaiserreiches, der Gründung der ersten Demokratie in Deutschland, der Weimarer Republik, und der Wirtschaftskrise und zugleich Gesellschaftskrise mit den Mythen der Zeit konfrontiert wurde.

Ein egoistisches Buch also, ein egozentrisches, und so sind sie alle gewesen bis zur großen Wende. Es lohnt nicht, Mühe an sie zu wenden, außer der des Biographen und des Psychologen. Sie enthalten nur das Subjekt in immer gewandelten Formen, kein Objekt, keinen Abstand, keine Weite. Für mich waren sie nötig, für mich allein, und das Ungehörige war nur, sie drucken zu lassen, als ob sie auch für andere nötig wären. Sie waren nur Fiebertafeln, die über meinem Kopfe hingen, und die rote Linie war nicht gut anzusehen. Der Arzt war noch nicht gekommen. Die Diagnose war noch nicht gestellt. (Wiechert 1957h: 452)

Wiechert versuchte am Anfang seiner Schaffenszeit immer wieder durch seine Werke aus seiner gefährdeten, geistig und seelisch labilen Welt zu entrinnen, doch dies gelang ihm nicht. Es gab für ihn keinen Ausweg als die 'Flucht', keine Erleichterung und somit stürzte er sich immer mehr in die tiefe Depression. Diese psychischen Zustände wurden hauptsächlich durch mehrere Schicksalsschläge in seiner Kindheit und Jugendzeit, wie etwa der Selbstmord seiner Mutter oder der ungeklärte Tod seines Onkels verursacht.

Der Erste Weltkrieg stellte auch eine bedeutende Zäsur in seinem Leben dar. Wiechert meldete sich freiwillig und wurde zurückgestellt, dann einberufen und ausgebildet, krank entlassen und wieder eingezogen. Die Kriegserlebnisse, aber auch das Leben in Kasernen, liefern, manchmal kaum überarbeitet, einen reichhaltigen Stoff für alle späteren Romane, insbesondere für *Jedermann* und die *Jeromin-Kinder*. Der Krieg zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Schaffen des Schriftstellers. Denn das Erlebnis des Krieges bildet fortan den Hintergrund, der in den Zeiten zwischen den beiden Weltkriegen und auch später sein ganzes Schaffen durchwirkt und determiniert. Immer wieder kommt er darauf zu sprechen, in den grellsten Farben und mit den heftigsten Äußerungen. Unzählige Male brandmarkt er den Krieg als sinnloses Spiel der Großen mit den entfesselten Urmächten des Hasses und Vernichtungswillens, das für den Einzelnen wie für das ganze Volk nichts Weiteres einbringt als nur Prüfung, Abstieg, Verstümmelung, Untergang, Enteignung, die Begegnung mit dem Grauenhaften und letzten Endes mit dem Tod.

Dabei sind vor allem zwei erste Nachkriegsromane, *Der Wald* und *Der Totenwolf*, die 1922 und 1924 veröffentlicht wurden, besonders aussagekräftig, und zwar nicht nur auf Grund ihres dichterischen Wertes, sondern als Meilensteine auf dem Weg des Autors zur Verarbeitung des Erlebten und zur persönlichen Verurteilung des Krieges sowie zur Auflehnung gegen den Nationalsozialismus.

Der Totenwolf erschien 1924. Bezeichnend für die Einstellung des Verlegers war der schwarz-weiß-rote und mit dem Hakenkreuz gezielte Umschlag (vgl. Pleßke 2001: 20–24), der den Geist dieses Buches vorwegnahm (Wiechert 1957h: 539).

Der Protagonist des Romans ist Wolf Wiedensahl, Sohn eines im Niedergang begriffenen Geschlechts. Er wird aus Familie und Stadtkultur losgelöst und findet in Wald, Moor und Feld eine neue Heimat. In der Schule hat er schwer zu kämpfen, bis er einen Lehrer kennenlernt, der vom heidnischen Germanentum begeistert ist. So wird sich Wolf seiner Berufung bewusst und von nun an setzt er sich als Ziel, das deutsche Volk von der Demut und Sanftmut des Christentums zu erlösen:

Jene Menschen lebten bei ihrer Mutter, der Erde, und ihre Seele war die Seele des Waldes grün und stark, wie junges brausendes Laub. [...] Dann kamen die Mönche und töteten die Seele oder ächteten sie, und verhüllten die Sonne wie Balders Antlitz. Das Licht verschwand. Heimatlos wurde der deutsche Mensch. Er bekam eine neue Seele, eine Seele aus Stein, wie im Märchen. (Wiechert 1957a: 117)

Es wird Wolf zur Aufgabe, den deutschen Menschen zum hasserfüllten, naturverbundenen Germanentum zurückzuführen. Im Krieg sieht er ein Mittel zum Zweck, mit dem er ein ganzes Volk befreien kann. Als Wegbereiter einer neuen Zeit und Welteroberer kämpft er in den vordersten Reihen bis zum bitteren Ende. Enttäuscht kehrt er zurück. Schuld an dem verlorenen Krieg ist das Christentum. „Jetzt werde ich gegen Gott kämpfen“ (Wiechert 1957a: 181), erklärt er seiner Großmutter Agnete, die ihn an Stelle der verlüderten Mutter erzogen hat. Sein Ziel verfolgt er in seiner begrenzten Umwelt, denn die Stadt verkörpert für ihn alles Schlimme, was die Zivilisation mit sich gebracht hat:

Und in diesen Städten stehen viele Dome und Kirchen, und am Sonntag läuten die Glocken. Aber ihr Gott ist tot. Sie haben ihn begraben unter Steinhaufen und Eisenstangen, tief unter der Erde, lebendig begraben, und ihre Schritte hallen dumpf über seiner Gruft. Statt seiner aber haben sie ein Götzenbild aufgerichtet, um das sie tanzen und für das sie morden [...] das ist ihr Gott. (Wiechert 1957a: 117)

Am Buß- und Betttag erstürmt er einen Altar in der Kreisstadt. Er wird vom empörten Volk niedergeschlagen und zu Gefängnishaft verurteilt. Sein Hass steigert sich zum Wahnsinn. Die entartete Stadtkultur will er vernichten. Deshalb steckt er mit wagnerischem Pathos eine Gaststätte in Brand. Es stellt sich dabei heraus, dass der Totenwolf bewusst seinem eigenen Untergang wie in einer Art von Götterdämmerung entgegenstrebt. Er rafft sich zu einer letzten Liebesnacht auf. Germanische Mystik durchglüht die Lust der Sinne und erfüllt ihn mit dämonischem Taumel. Sein erhofftes Kind soll sein Werk vollenden. In der Morgendämmerung wird er von seinen Verfolgern aufgespürt. Einige von ihnen kann er noch niederschließen, ehe er selbst, tödlich verwundet, auf dem Mutterschoß zusammenbricht.

Im Roman wird sehr viel vom deutschen Menschen gesprochen, der nicht vom Weibe, sondern vom Manne geboren ist (vgl. Wiechert 1957a: 181), vom neuen Zeitalter, von Kampf und Hass, Umsturz und Erhebung. Man glaubt Nietzsches Ruf zu hören: „Gott ist tot“, „Gott ist begraben“ (Wiechert 1957a: 114, 117). Die Bibel wird durch die altgermanischen Helden verdrängt. Die germanischen Götter werden heraufbeschworen, und die vermeintlichen Götzen der modernen Welt gestürzt. Wolf von Wiedensahl kennt kein Gesetz mehr, er handelt nach dem Faustrecht. Das deutsche Heldentum wird verherrlicht: „Was wisst ihr, was ein Deutscher ist? Der Kampf war sein Gott, der Hass war sein Pfeil, der Wald war sein Haus“ (Wiechert 1957a: 193).

Mit dem Roman *der Totenwolf* erreicht Wiechert den Tiefpunkt seiner Sturm- und Drangperiode. Er tritt als ein Autor der Frontgeneration auf, zwar nicht unbedingt durch nazistische, aber doch eindeutig nationale und bluthafte Ideale gekennzeichnet, die sein Werk in die damals gängige Blut- und Bodenliteratur einreichte. *Der Totenwolf* ist bestes Beispiel dafür, dass an Ernst Wiechert, seinem politischen Weltbild und an seinen literarischen Werken, obwohl der Schriftsteller in einem idealistischen Sinne dem deutschen Bildungsbürgertum verpflichtet war, die politische Zeitgeschichte, von der er durch den 1. Weltkrieg geprägt wurde, mitgewirkt und Spuren hinterlassen hat. Dies gestattet es, ihn bestimmten national-konservativen Strömungen zuzurechnen (vgl. Schuhmann 2012: 124–125).

Bereits aber in den 1920er Jahren gab es Menschen, die klar die Gefahr erkannten, die jene Verherrlichung der heidnischen Naturkräfte in sich barg. In den *Stimmen der Zeit*, Oktober 1925, nimmt Sigmund Stang Stellung zu diesem Buch, indem er schreibt:

Das Eintreten für ein naturnahes Leben im Gegensatz zur Stadtzivilisation ist ja ganz löblich, hätte aber nur Wert, wenn zugleich konkrete Möglichkeiten der Verwirklichung aufgezeigt würden. So schöne Schilderungen aus Wald und Moor der Roman enthält, muß er als Volksvergiftung abgelehnt werden. (Stang 1925: 79)

Es war nötig, den Inhalt eines der ersten Romane Ernst Wiecherts zu schildern, auch eine Buchbesprechung aus damaliger Zeit zu erwähnen, um aufzuzeigen, dass Wiechert nicht nur „aus dem Wald und aus der Welt der Bibel“ kommt, sondern auch aus einer gewissen geistigen Haltlosigkeit und Leere, wie sie in den Nachkriegsjahren in der deutschen Gesellschaft anzutreffen war. Dabei soll die volle Spannweite seines Werkes ersichtlich werden, der Anfang seiner Laufbahn in grellem, unverfälschtem Licht erscheinen und seine Fehlritte nicht verheimlicht oder beschönigt werden.

Wiechert behauptet nie, auf eine gewisse Waldmystik verzichten zu können. Sie gehört, wenn man seine Werke analysiert, zu seiner Lebensauffassung, und wenn sich auch diese im Laufe der Jahre gewandelt hat, so verharrte er doch unbeirrt auf einer religiösen Zuneigung zum Wald. Seine Anhänglichkeit an die ostpreußische Heimat, seine schwermütige Veranlagung, seine östliche Religiosität und die slawischen Züge, die er in sich trug, dies alles verflochten mit einer aufrichtigen, einfachen Liebe zur Natur, hat ihn nie richtig erkennen lassen, dass mit dem deutschen Wald, der deutschen Eiche und mit Tannenschmuck, viel Ideologie verknüpft war, und er hat bewusst oder unbewusst, zur Vergötterung des Waldes seinen literarischen Beitrag geleistet.

So erklärt sich wohl auch, dass er, trotz heftiger Kritik am *Wald*, die er in *Jahre und Zeiten* übt, seiner Naturfaszination treu geblieben ist. Nur das Überschwängliche und Besessene wird verworfen. Anders ist es im *Totenwolf*. Von seinem vorbehaltlosen Bekenntnis zum Frontkämpfertum hat sich Wiechert im Laufe der Jahre immer mehr distanziert und mehr oder weniger entschuldigt. Bei aller persönlichen Tapferkeit und Einsatzbereitschaft lag ihm das Heldenhafte auch nicht, und aus seinen Kriegserinnerungen ersieht man, dass beim Leutnant der Reserve Ernst Wiechert Pflichtgefühl höher geschätzt wurde als Draufgängertum. Im Einsatz bewährte sich der Waldläufer und der erprobte Scharfschütze (vgl. Wiechert 1957h: 499, 493), der Offizier war jedoch ein uniformierter Bürger geblieben: „Mir war nicht gegeben, ein Held der Tat oder des Schwertes zu sein“ (1957h: 513).

In diesem Kontext ist seine Analyse über das Zustandekommen dieser beiden Romane besonders beachtenswert und aufschlussreich:

Für mich war es sehr bezeichnend, daß ich nach dem Kriege in zwei Büchern dieses mir Fehlende und gänzlich Unangemessene gleichsam 'literarisch' nachzuholen versuchte, um eine Art von Gleichgewicht herzustellen. Daß ich in den Gestalten des Hauptmanns (im *Wald*) und des *Totenwolfes* die übersteigerten Bilder dessen zu projizieren versuchte, was ich nicht besaß. Keines meiner Bücher war so von innen heraus unwahr, wie diese beiden es sind. Keines so sehr Literatur wie sie. Daher die gewaltsame Übersteigerung der Gestalten und der Probleme, der Sprache und der Diktion. Paroxysmen, in denen die Natur sich wie im Fieber reinigte, nachdem sie jahrelang das Gift des Krieges getragen und keinen Ausweg gefunden hatte, als ihn wie eine Pflicht zu tragen. Und daß junge Menschen diese Bücher vielfach wie eine Offenbarung aufgenommen haben und mich noch heute vorwurfsvoll daran erinnern als an etwas Großes, das ich nun verraten hätte, ist mir ein Zeichen, wie gefährlich es ist, mit Leidenschaft an ein Werk zu gehen, statt mit der Ruhe und Stille, die aller Leidenschaft folgt.

Für mich aber waren diese beiden Bücher wohl notwendig. Mit ihnen erst überwand ich den Krieg. Mit ihnen erst ließ ich einen dunklen Zeitabschnitt zurück, zog ich eine Grenze, die ich niemals mehr nach rückwärts überschritten habe. Mit ihnen erst wurde ich frei für die reine Menschlichkeit, die ich, als ein unendliches Ziel, nie mehr aus den Augen verloren habe. (Wiechert 1957h: 482–483)

Es soll jedoch zu dieser Analyse ergänzend bemerkt werden, dass sie nur die innere Entspannung, die Katharsis hervorhebt, also nur das Psychologische berücksichtigt und dass sie offensichtlich einer Erweiterung bedarf, die Wiechert selbst an anderer Stelle vornimmt, trägt sie doch den damaligen Geistesströmungen, die ihn ganz sicher beeinflusst haben, nicht genügend Rechnung. Selbst wenn man annehmen muss, dass die Vergangenheit im Licht der Gegenwart mit klareren Umrissen und vor allem im Hinblick ihres Ausgangs als ursprünglich erscheint, so gibt doch Wiecherts Werturteil über den *Totenwolf* zugleich Aufschluss über seine Gesamtentwicklung:

Es war mein Zoll an die dunklen Mächte, die schon unter der Oberfläche am Werk waren, von deren Gesicht noch wenig zu erkennen war [...] Für mich war es nur die letzte Formulierung dessen, was im *Wald* versucht worden war, der Scheitelpunkt und das sich Überschlagende der Kurve [...] Als der Versuch einer Dichtung war das Buch breiter und dem Begriff des Schicksals näher gekommen. Aber es war dem Menschlichen nicht näher gekommen. Es war ruhiger im Stil, aber erbarmungsloser in seiner Haltung. Es war krampfhafter als alles Bisherige, weil es meiner wahren Natur noch mehr zuwiderlief. Es war reicher in den Mitteln, aber es war ein finsterer Reichtum [...] Es war ein krankes Buch, vom Fieber der Zeit durchschüttelt, und wie auf eine Krankheit blicke ich heute auf seine Blätter, wenn ich es in der Hand halte.

Aber ich gehöre nicht zu denen, die ihre Krankheiten leugnen. Es war ein notwendiges Buch für mich, eines derjenigen, die uns frei machen [...] Auch war es das erste Buch, das einen 'Erfolg' hatte, indem es von allen begierig als ein Banner ergriffen und vorausgetragen wurde, in deren Weltanschauung es paßte. (Wiechert 1957h: 538–539)

Im Jahre 1926 erscheint *Der Knecht Gottes Andreas Nyland*. Mit diesem Buch beginnt für Wiechert der Durchbruch in eine andere Welt. Es ist zwar noch keine gesunde, sagt er, da hier der Paroxysmus der Tat in den Paroxysmus des Leidens überschlägt; er fügt jedoch hinzu: „Hier hatte ein Fieberkranker sich auf die andere Seite geworfen, aber seine Fieberträume hatten damit nicht aufgehört. Sie waren nur anders geworden“ (1957h: 542).

Der Roman ist überhäuft mit Krüppeln, Verbrechern, Anomalitäten, Visionen, ausgefallenen Symbolen, Hass und Gier, Betrug und Selbstmord. Das Schicksal erfasst die Menschen

und zieht sie in die Tiefe. Spuk und Grauen ziehen über das Land, und in der Stadt liegt erstickender Dunst über dem Häusermeer. Der Menschen Antlitz ist entstellt von Schrecken und Qual, ihr Rücken gebeugt durch die Schwere und Last des Alltags, ihre Hände verkrampft erhoben zum Fluch, ihr Mund verzerrt von Hohngelächtern und giftigen Worten.

Traumgestalten tauchen auf: Andreas Nyland, ein verstörter Pfarramtskandidat, von Wahnvorstellungen gehetzt, vom Rausch des Mitleidens erfasst, nirgends zu Hause, weder in den Wäldern noch unter den Menschen, unstedt auf Wanderschaft; Bulck, der riesige, grüblerisch bösertige Gutsherr, ein Schinder und Schikanierer, zynisch und dem Trunk ergeben, schließlich vom Schlag gelähmt; Potor, das Gespenst im Rollstuhl, sein verkrüppelter Sohn, ein grausamer Tierquäler, der schnell zum Messer greift; Kaschike, ein Teufel in Menschengestalt; Martha, Bulcks Tochter, mit 16 Jahren in Schwangerschaft geraten; Reimarus, ein gottloser Pfarrer, ein ehrloser Vorgesetzter, ein Trinker, ein Lump; Johannes Nyland, Marthas blindes Kind, das sich mit vier Jahren in den Tod stürzt (vgl. Wiechert 1957b: 618), weil es auf Erden keinen Krüppeln begegnen und im Himmel das Augenlicht wiedererlangen möchte.

„Das Leben ist, wie mir scheint, ein dauernder Stolleneinbruch“ (Wiechert 1957b: 506), bekennt Amadeus, ein verkommener Literat. Andreas Nyland sollte, auf Wunsch seiner Mutter, Pfarrer werden, „um die Tränen zu trocknen“ (Wiechert 1957b: 266). Am Ende all seiner Wanderungen muss er gestehen — ohnmächtig und geschlagen — dass er die Welt nicht erlöst hat. (vgl. Wiechert 1957b: 574) In diesem Roman greift alles über das menschliche Maß hinaus, alles ist überspannt, das Laster, das Leid und die mitleidige Liebe zu den Menschen. Der Knecht Gottes will helfen und heilen, vergeblich ist jedoch sein Versuch, in einer gespensterhaften Welt, eine Erlösung vom Leid zu erzwingen.

In diesem Zusammenhang lässt sich Wiecherts Werturteil über den Roman besser verstehen:

Auch dieses Buch unterlag der verhängnisvollen Leidenschaft, die Welt aus einem Prinzip zu heilen, und im Grundsätzlichen wie im Künstlerischen machte es wenig aus, ob dieses Prinzip nun eines des Bösen oder des Guten war. Immer noch war es erfüllt von Gestalten des Urbösen, immer noch endete der Held im Nichts. Sei es in Vernichtung oder Tod wie im *Wald* oder im *Totenwolf*, sei es im Wesenlosen wie eben im *Knecht Gottes*. Denn der äußerste Haß wie die äußerste Liebe enden im Unmöglichen der Verwirklichung wie der des Denkens. (Wiechert 1957h: 542)

Andreas Nyland, der Knecht Gottes, ist ein dunkles, wirres, gleichsam mit Wollust getränktes, abseitiges Buch, das in der deutschen Literatur eine Sonderstellung einnimmt. Man kann darin beinahe eine unfreiwillige Wiechert-Parodie sehen. Alle späteren Themen kündigen sich in diesem Roman bereits an, aber in einer eigenartigen Verzerrung. Erst später werden sie klarer, deutlicher und tiefer gestaltet.

Am Ende seines Weges sieht Andeas Nyland ein, dass er zu weit gegangen ist und nun umkehren muss. In seinen letzten Aufzeichnungen schreibt er:

Er habe den Lebenslauf einer Zeitenwende durchlebt, vielleicht einer Weltenwende. Er habe ihn musterhaft durchlebt, das heißt mit Leidenschaft, Irrtum, Bekenntnis und Schuld. Er habe in einer wurzellosen Zeit ohne die herkömmlichen Wurzeln gelebt, Götter gestürzt und aufgerichtet, nach den Sternen gegriffen und am Kreuz gekniet. Es sei das Zeitalter der Propheten und auch er habe ein Prophet sein wollen. Aber am Schluß seiner Bekehrungen

könne er nichts sagen, als daß er die Schuhe ausziehen wolle, um zurückzutreten von der Erde in ein heiliges Land. (Wiechert 1957b: 631–632)

Wiechert folgte Andreas Nyland, was sein Leben anbelangt. In seinem Leben und Denken vollzieht sich ebenfalls eine Wendung. So schreibt er in Anlehnung an die Äußerungen des müden Wanderers in *Jahre und Zeiten*:

Der Geist, der in leidenschaftlichem Suchen bis an die Grenzen des Haßes gegangen war, ging nun ebenso leidenschaftlich bis an die der Liebe, und erst nachdem er erkannt hatte, daß eben Grenzen da waren, dort wie hier, kehrte er um, und es begann hier eigentlich die nicht mehr unterbrochene Periode der langsam wachsenden Resignation und der Beschränkung auf das uns Mögliche. Im Künstlerischen aber der Übergang zu der reineren, immer schlichteren Darstellung, zum 'Abbilden' der Welt, und zu dem Bemühen, das immer mehr sich Entgötternde mit dem zu erfüllen, was die Unerforschlichen uns aufgetragen haben: die Güte und die Tapferkeit, das Helfen und Heilen, das sittliche Sein in einer zutiefst unsittlichen Welt. (Wiechert 1957h: 543)

Ab 1923 war Ernst Wiechert sieben Jahre lang als Lehrer am Hufengymnasium zu Königsberg tätig (vgl. Wiechert 1957h: 526). Nach den Kriegsjahren hatte er alte Freundschaften wieder aufgefrischt, neue geschlossen. Nach Sturm und Drang und innerer Gärung war eine Zeit der Reife und der Beruhigung angebrochen: der Weg zur Mitte hatte über die Extreme geführt.

Wiechert äußert sich in *Jahre und Zeiten* noch deutlicher zum Roman: „Man wird mir nachsehen, daß ich für dieses entscheidendste Buch meiner Entwicklung noch immer eine verschämte Liebe in mir trage“ (1957h: 543). Und man kann den *Autobiographischen Skizzen* eine lapidare Beurteilung entnehmen: „Erst mit dem *Knecht Gottes* begann die endgültige Wende zur reinen Humanität“ (1957m: 724). „Schwankende Jahre“ (1957h: 515), „Zeitraum der Genesung“ (1957h: 543), so bezeichnet Wiechert den Lebensabschnitt, in dem *Die kleine Passion* entsteht, erster Teil der Trilogie über die Passion eines Menschen; und das Leiden beginnt mit der *Geschichte eines Kindes*. Es ist die Rückschau des Dichters in den vierziger Jahren, der sich seinem Ziel näher gekommen glaubt und seine Kindheit wehmütig betrachtet und sie im Spiegel der Kunst nicht verklärt, sondern verzerrt wiedergibt.

Johannes Zerrgiebel, alias Karsten, ist vom Schicksal gezeichnet. Die Schuld des Vaters und des Stiefbruders bedrücken ihn. „Er war ein Mensch der Stürze, aber er war dazu der Mensch ohne Vergessen“. (Wiechert 1957c: 292) Er entfaltet sich zum erwachsenen Mann in einer verbotenen Liebe, und sein letztes Erlebnis ist ein Ehescheidungsprozess (1957c: 293).

„Verwirrung und Lösung“ heißt das nächste Kapitel in seinen Erinnerungen *Jahre und Zeiten* (vgl. Wiechert 1957h: 579). Wiechert hat seine zweite Frau kennengelernt (1957h: 580); seine erste Frau begeht Selbstmord (1957h: 596). So wird 1930 zum Jahre der großen Krise, die in seinem Privatleben weitgehende Spuren hinterlassen hat. Unterdessen beendet er in Berlin seinen Roman *Jedermann. Geschichte eines Namenlosen*, ein Buch, wie er gesteht, „unter das ich wohl das Wort setzen konnte: in tormentis scripsit [im Schweiß seines Angesichts geschrieben; M.G.]“ (1957h: 603).

Noch einmal liefern ihm seine Kriegserlebnisse den Stoff für eine Erzählung, aber der Krieg wird nicht mehr verherrlicht wie einst im *Totenwolf*. Er ist nur noch Hintergrund und Rahmen für den Schicksalsweg einer Mannschaft von Frontkämpfern, von denen Johannes Karsten und Oberüber als einzige den Krieg überleben, pflichtgetreu und mit stiller, überdachter Tapferkeit. Das wahre Leben hat sich vom Kampffeld zurückgezogen und die Handlung spielt sich mehr in den Herzen der Protagonisten ab. Der Tatendrang hat sich gelegt.

Leiden und Erdulden beherrschen die düstere Stimmung. So gehört *Jedermann* nach seinem Inhalt noch zur zeitgenössischen Frontkämpferliteratur, seiner Tendenz nach reiht er sich allerdings folgerichtig in Wiecherts Entwicklung ein.

Mit der *Magd des Jürgen Doskocil* erscheint zum ersten Mal der gesunde Mensch und das gesunde Werk (vgl. Wiechert 1957h: 543). Der Roman entsteht in der Zeit, als Wiecherts Ehe- und Lebenskrise sich einer Lösung nähert. Der Tod hat das erste Band gelöst und dieses Ereignis scheint den Roman beeinflusst zu haben, denn gleich zu Beginn stirbt Jürgens Frau. Ihre Finger bewegen sich, als wollte sie eine Reihe von Vergehen aufzählen. Ihr Tod ist wie eine bittere Anklage: „Sie kam in sein Leben herein wie ein fremder Stein, schlug an sein Herz und fiel von ihm ab“ (1957d: 13).

Wiechert hat den Makel und die Schuld des Ehebruches auf sich genommen, seine Stellung aufgegeben, Königsberg verlassen und sich in Berlin eine Wohnung gemietet, um dann in der Großstadt unterzutauchen. Zwar muss er noch außerhalb der gesetzlichen Ordnung leben, so lange die Scheidung seiner Frau nicht rechtskräftig geworden ist, aber er hat die Freiheit des Lebens gewonnen und einen neuen Weg in gegenseitiger Liebe eingeschlagen.

In dem Roman, an dem er nun arbeitet, wird zum ersten Mal eine echte Liebe dargestellt, die, durch Heirat bekräftigt (vgl. Wiechert 1957d: 94), nicht in Versuchung und Leid zerschellt, sondern im Wunsch nach dem Kind gipfelt (vgl. Wiechert 1957d: 161) und sich in einer selbst auferlegten Trennung bewähren soll. So entspricht dieses Buch einer neuen Wende in Wiecherts Leben. Ein Gefühl der Hoffnung und der Zuversicht erwacht in den Herzen der Menschen und verdrängt allmählich die dunklen Träume. In der Deutung des Romans in Bezug auf sein Leben betont Wiechert in *Jahre und Zeiten* den Schritt zum einfachen Leben:

[E]s [war] das erste Buch, in dem ich den großen und entscheidenden Schritt vom Subjekt zum Objekt tat. Den für den Menschen wie für die Kunst entscheidenden Schritt. Das Buch, in dem noch Dunkles genug war, aber die Helle war stärker als das Dunkle, und sie kam aus den starken und doch den demütigen Herzen der Handelnden. Das Buch, in dem die Sprache einfach geworden war oder einfach zu werden sich bemühte, weil das Leben einfach geworden war. Das Buch, in dem eine größere Sittlichkeit war als die der Menschenordnung, weil ich selbst eine größere Sittlichkeit gewonnen hatte. In dem Qualen waren, aber die Menschen gingen nicht unter in ihnen, sondern überstanden und überwanden sie. Das Buch, das nicht aus einer Idee lebte, aus dem Unbedingten und Absoluten, sondern aus dem Menschenherzen und aus seinem Schicksal. Das Buch schließlich, das rechtfertigte, was ich getan hatte, wenn Schmerzen und Schuld überhaupt zu rechtfertigen sind. (Wiechert 1957h: 604)

Wie ein Vertrauter am Scheideweg, wie ein Zeuge der großen Lebensentscheidung erscheint Wiecherts Roman *Die Magd des Jürgen Doskocil*, und man glaubt, darin ein Echo seines Lebens zu vernehmen, während sein Bekenntnis in *Jahre und Zeiten* auf den autobiographischen Hintergrund hinweist.

Es wird hier besonders darauf hingewiesen, dass zwar Bibel, Wald und Erster Weltkrieg zu den Urelementen der Dichtung Wiecherts gehören und dass sein Gesamtwerk hinsichtlich dieser zu analysieren ist, aber es wird auch besonders betont, dass das tiefempfundene Schicksal einer unglücklichen Ehe dazu zu rechnen ist, was in der Literaturwissenschaft bisher außer Acht gelassen wurde.

In dieser Hinsicht verdient die Erzählung *Der Mann von vierzig Jahren*, zuerst in der *Deutschen Rundschau* im Dezember 1929/Januar 1930 erschienen, eine besondere Bedeutung.

Während einer Theateraufführung begegnet der Regierungsrat Van den Berge einer unbekanntenen Frau, zu der er sich hingezogen fühlt. Auf's tiefste erschüttert, erkennt er plötzlich, „daß er seine Tage zugebracht [hat] wie ein Geschwätz“ (Wiechert 1957f: 289). Das Kind in ihm war verschüttet, der Mensch entstellt. In der Liebe zu dieser Frau, die sich ihm nähert, entdeckt er einen neuen Weg zur Menschlichkeit. „[E]r wußte mit einer tapferen Gewissheit, daß er hinging, wo sein Gott ihm hinzugehen befahl“ (1957f: 301). Aber er wagt nicht den letzten Schritt; er wird zum Verräter seiner ersehnten Lebenserfüllung: „Judas Ischariot!“ (1957f: 323) nennt er sich, denn er hat noch nicht die Kraft, gegen das Gebot der Menschen, der Gesellschaft, seiner Familie, seinem inneren Gesetz zu folgen.

Das Autobiographische ist in der Erzählung kaum verhüllt. Was van den Berge nicht wagen wollte, hat Wiechert gewagt. ‘Die blaue Stunde’ (Wiechert 1957f: 288) in der Theaterloge während der Aida-Aufführung hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Begegnung, von der Wiechert in *Jahre und Zeiten* berichtet: „[...] als ich während eines Bruckner-Konzertes in der Stadthalle meine Augen aufhob und in einer der Logen an der Brüstung eine Frau sitzen sah, in einem schwarzen Kleid, einen Luchskragen um die Schultern gelegt, auf den ihr blondes Haar niederfiel [...]“ (1957h: 580).

So darf man annehmen, dass der ‘Durchbruch der Gnade’ (Wiechert 1957l: 712) von einem menschlichen Antlitz ausging. Das oft zitierte Bekenntnis aus dem Jahre 1932 gibt aus der Rückschau zu erkennen, wie tief erschüttert der Dichter aus der Wandlung hervorgeht, die sich in seinem Leben vollzogen hat.

Am Anfang meines Lebens war der Wald, und nun lebe ich in Berlin. Am Anfang war Gott, und nun gehe ich in keine Kirche mehr, weil jede Kirche zu klein ist. Am Anfang war die Einsamkeit, und nun liebe ich die Tiere und die Kinder.

Ich war vierzig Jahre alt, als der ‘Durchbruch der Gnade’ über mich kam und die alte Form zerbrach. Er spülte den Haß hinweg und ließ mich in der Liebe. Er spülte das Gesetz hinweg, in dem ich aufgewachsen war, die Sicherheit, die Tradition und ließ mich an der Schwelle eines neuen Anfangs. Und von hier aus baue ich mein zweites Haus. Ein Haus für die ‘Erniedrigten und Beleidigten’. Die Tiere gehören dazu, die Kinder, die Armen, die Mißhandelten, die Entrechteten. Die im Besitz sind, lächelnd darüber, und die in der Macht sind, zucken die Achseln. (Wiechert 1957l: 712)

Anhand seines *Lebensabrisses* kann man nachvollziehen, warum sich Wiechert auch weiterhin, sogar nach der Überwindung der Sturm- und Drangperiode, gegen Gesetz und Kirche, gegen gesellschaftliche Ordnung und eheliche Bindung auflehnt, warum er den Weg zum verlorenen Paradies der Unschuld und zur Unbefangenheit der Kindheit nie zurückgefunden hat, warum er sich fortan gedrängt fühlt, und zwar mit großmütiger und anerkennenswerter Aufrichtigkeit, in seinem schriftstellerischen Auftrag, in seinem Streben nach einer höheren Freiheit, in seinem Anspruch auf eine höhere Sittlichkeit und schließlich in seinem Werk die Rechtfertigung seiner fragwürdigen Lebensführung zu suchen.

Mit dem Jahre 1933 beginnt ein neuer Abschnitt in Wiecherts Leben. Er scheidet aus dem Schuldienst aus, verlässt Berlin und wählt einen neuen Wohnsitz auf einem Hof bei Ambach am Starnberger See (vgl. Wiechert 1957h: 648). Die Berliner Jahre haben seinen Blick geweitet, seinen Einfluss in der literarischen Welt gefestigt, seine Position als einen der bekanntesten deutschen Schriftsteller sichergestellt. Seit dem 30. Januar 1933 ist nun eine Regierung an die Macht gekommen, die einen Kurs steuert, der seinem Wesen, seiner Denkart widerstrebt und den er deshalb von vornherein nicht billigt.

Am 6. Juli 1933 hält Ernst Wiechert seine erste Münchner Rede *Der Dichter und die Jugend*:

In ihren Hauptformulierungen war sie schon unvereinbar mit dem neuen Geist, war sie ein Absage [...]. [F]ür mich war aus vielen Zeichen abzusehen, daß ich aus einem Umworbene[n] nun ein Beobachteter geworden war. Es war der erste Schritt, und von ihm gab nur schwer ein Zurück. Es sollte auch keines geben. (Wiechert 1957h: 649)

Man ist verwundert darüber, dass Wiechert schon von Anfang an erkannte, was die Nationalsozialisten im Schilde führten: „Meine Freunde, es sei einem Dichter, der heute in das Gesicht der Jugend sieht, erlaubt, es mit Sorge zu sehen. Mit Freude und Stolz und mit tiefer Teilnahme, aber auch mit Sorge. Ihr seid die erste Jugend, die, seit ich lebe, etwas empfangen hat, was wir niemals empfangen: Macht“ (Wiechert 1957i: 363).

Zwei Jahre später hat er noch einmal seine Stimme erhoben und noch schärfer und deutlicher die neue Zeitströmung und die Umstände in der nationalsozialistischen Herrschaft angeprangert, die Gleichschaltung, die sittliche Verflachung, die Verdrehung der Rechtsbegriffe, die Entfesselung willkürlicher Macht: „Wenn in mir ein Stück Gewissen der Nation lebt — und ich fühle schmerzlich genug, wie sehr es das tut — dann kann es mir nicht gleich sein, ob eine Jugend in Goethescher Ehrfurcht — oder ob sie »mit kaltem Blick die Anarchie der moralischen Welt bejaht« — heranwächst“ (Wiechert 1957j: 378).

Der zweiten Rede vom 16. April 1935 *Der Dichter und seine Zeit* mißt Wiechert eine große Bedeutung in seinem Lebenswandel bei, und sie war zweifellos das mutige Bekenntnis eines Dichters und eine klare Warnung. Für die Nationalsozialisten an der Regierung gab es damals schon keine gültige Ethik, kein gültiges Sittengesetz mehr. Die Macht legitimierte jede Gewalttat und jeden Schritt gegen Andersdenkende. Sie schuf die neue Moral der Helden. Das göttliche Gesetz war aufgehoben. Propaganda und scheinbare Erfolge bewirkten bei den meisten eine rauschhafte Besinnungslosigkeit. Massenkundgebungen und Demonstrationen ersetzten das Gewissen des einzelnen Staatsbürgers. Der Verzicht auf ein eigenes Urteil und auf Selbstverantwortung war eine der Voraussetzungen für den modernen Totalitarismus.

Wiechert warf sich der Welle der Rechtlosigkeit entgegen; mit größter Eindringlichkeit erhob er öffentlich Einspruch:

Ja, es kann wohl sein, daß ein Volk aufhört, Recht und Unrecht zu unterscheiden und daß jeder Kampf ein 'Recht' ist. Aber dieses Volk steht schon auf einer jäh sich neigenden Ebene und das Gesetz seines Untergangs ist ihm schon geschrieben. Es kann auch sein, daß es sich einen Gladiatorenruhm gewinne und im Kampf ein Ethos aufrichtet, das wir ein Boxerethos nennen wollen. Aber die Waage ist schon aufgehoben worden über diesem Volk, und an jeder Wand wird die Hand erscheinen, die die Buchstaben mit Feuer schreibt. (1957j: 379)

Nach den Jahren der inneren Krise wird Wiechert hineingerissen in die Stürme der Zeit. Er sieht voraus, dass sich die Situation zuspitzen wird und wohin die Knebelung aller geistigen Kräfte in Deutschland führen muss. Was nicht eingeschüchtert, zersetzt oder beschmutzt werden kann, wird unterdrückt, beseitigt, zumindest mundtot gemacht. Es gibt nur eins, sich zu beugen oder sich entgegenzuwerfen. Wiechert hat im Vergleich zu anderen Schriftstellern und Dichtern der Inneren Emigration relativ früh gewählt, dann aber versucht, in seinem Möglichkeitsrahmen das Wort zu ergreifen. Er hat zuerst gesprochen, und erst als sich erwies, dass er dabei wirkungslos blieb, geschwiegen. Seine Ablehnung war kompromisslos. Sein Bekenntnis zu einem politisch unabhängigen Dichtertum prägt sein weiteres Wirken und Schaffen:

Ich wollte nicht Kampfschriften schreiben, aber ich wollte fortfahren, meine Bücher so zu schreiben wie bisher. Nicht 'Blut und Boden'-Bücher, aber 'Boden'-Bücher, nur daß auf meinem Boden die Liebe wuchs und nicht der Haß oder die germanischen Götterkel. (Wiechert 1957h: 650)

Einkehr, Besinnung, Beschränkung, Einordnung, Wachen am Feuer und Horchen auf den Wind, Einkapselung und Inselleben, Ehrfurcht und Liebe, Helfen und Heilen, Geduld und Trost, dies sind die Themen, die sich jetzt immer stärker bemerkbar machen.

Sein 1937 in der „Frankfurter Zeitung“ erscheinender Artikel verkündet unter dem Titel: *Eine Mauer um uns baue...* (Wiechert 1957k: 691–698) den letzten Protest eines Verstoßenen und Geächteten, der sich in Haus und Garten zurückzieht. In demselben Jahr schrieb Wiechert seine Novelle *Der weiße Büffel oder Von der großen Gerechtigkeit*, die jedoch nicht mehr gedruckt werden konnte. Es gelang dem Schriftsteller zum letzten Mal das Wort öffentlich zu ergreifen. Ehe der Druck der Novelle verboten wurde, hat Wiechert Vorträge und Lesungen aus dem Werk abgehalten (mehr: Kießig 1937). Es waren letzte Versuche, auf eine verschleierte Schreibweise die Leser zu erreichen (mehr: Brekle 1985: 144–149). Danach zieht er sich immer mehr in die Innerlichkeit, in die Stille seiner Erinnerungen, zurück: „Schon damals war es ja auch schwer, mit der Tat zu helfen. Es war fast unmöglich“ (Wiechert 1957h: 658).

Bevor die Nationalsozialisten zuschlugen und die Stimme Wiecherts für viele Jahre fast komplett verstummte, waren ihm „drei Erntejahre“ (1957h: 661) vergönnt, die fruchtbarsten in seinem Leben, voll Schaffensfreude, ausgefüllt mit Vorträgen und Reisen, und man darf annehmen, dass er damit die Jahre zwischen 1933 und 1936, bis zur Übersiedlung auf Hof Gagert bei Wolfratshausen, gemeint hat (vgl. Wiechert 1957h: 675).

„*Die Majorin* wurde geschrieben“, heißt es in *Jahre und Zeiten* (Wiechert 1957h: 661); und es verwundert, dass sich Wiechert über dieses Buch nicht weiter äußert. Es scheint, als sei es ein Buch, für das er nicht gelitten hat, ein Buch der idyllischen Liebe, die von der Frau zurück zur Mutter führt.

Nach der Entlassung aus dem Konzentrationslager entsteht *Das einfache Leben* (mehr dazu: Krenzlin 1987: 384–411 u. Schmollinger 1999: 187–193). Wiechert beschreibt ganz ausführlich, wie er dieses wahrgenommen hat, für sich selbst aber auch für seine Leser:

Für die anderen war es ein Buch wie andere Bücher, nur noch stiller, noch innerlicher, und ich wußte damals noch nicht, welch ein Trost es für Unzählige werden würde. Für mich aber, als ich es schrieb, war es mehr. Es war 'mein' Buch, das einzige meiner Bücher vielleicht, das ganz mein war. Es war nicht nur die Flucht vor den Eumeniden, es war der Sieg über sie. Es war ein Traumbuch, in dem ich mich mit Flügeln über diese grauenvolle Erde hinaushob. Mit ihm spülte ich mir von der Seele, was sie beschmutzt, befleckt, erniedrigt, entwürdigt und zu Tode gequält hat. Mit ihm gingen die Schatten und die Toten fort, nicht in das wesenlose Nichts, sondern in ein beglänzt Land der Erinnerung und der Verklärung. Mit ihm baute ich noch einmal eine Welt auf, nachdem die irdische mir zusammengebrochen oder schrecklich entstellt worden war. Nicht eine wirkliche, aber eine mögliche, und jede mögliche Welt ist auch eine wahre Welt. Ich umfing alles mit Liebe, auch das Unvollkommene, das Irrende, das Verkehrte. Aus dem Abgrunde des Haßes zurückgekehrt, verströmte ich, was ich an Liebe nur besaß. Es war mir, als müsste ich nicht nur mich, sondern auch das Bild meines Volkes retten. (1957h: 688–689)

„Es war natürlich“ setzt der Dichter fort, „daß die deutsche Kritik sich mit Erbitterung gegen dieses Buch wendete. Es brauchte ihr gar nicht befohlen zu werden. Hier war die Gefahr vom Herzen her. Nicht der Tadel des Bestehenden, der Spott, die Verächtlichmachung,

Sondern nichts als das schweigende Aufstellen des Gegenbildes, der Gegenwelt, und die Zeit konnte entscheiden, wohin sie sich wenden wollte, ob zu ihrer befohlenen Welt oder zu dieser erträumten“ (1957h: 690).

Aus dem nichtigen Gesellschaftsleben der aufgewühlten Nachkriegsjahre, aus dem wilden, sinnlosen Gehetze der Großstadt, aus einer lieblosen, gespaltenen Ehe versucht der Kapitän a.D. Thomas von Orla zu enttrinnen (vgl. Golaszewski 2013a: 187–200; 2014: 57–70). „Wir bringen unsere Jahre zu wie ein Geschwätz“, liest er in der Bibel. (vgl. Wiechert 1957e: 379) Von diesem Spruch erleuchtet, begibt er sich auf den Weg. Bei nächtlicher Stunde klopft er an die Tür eines Pfarrers, der ihm das neue Evangelium, nicht des Glaubens an Christus, sondern der Erlösung durch die Arbeit verkündet:

„Fromm werden? Glauben? Der Pfarrer beugte sich vor und sah ihn erstaunt an. „Wie kommen Sie darauf? Arbeiten soll man, arbeiten! Verstehen Sie? Nichts als arbeiten! Das heißt es.“ (Wiechert 1957e: 379)

Und statt religiösen Zuspruchs fügte der biedere Pfarrer die Bemerkung hinzu:

Ich glaube auch, daß der Straßenkehrer glücklicher ist mit seiner Arbeit als der Minister. Er hat seinen Abschnitt, seinen Besen und seine Karre. Er hat seine Grenzen, über die ihm keiner hereinkommt. Das hat der andere nicht. Und ein Pferdeapfel ist leichter zu beseitigen als Intrigen, oder politische Feindschaft [...]. (Wiechert 1957e: 380)

So lässt Thomas von Orla seine Frau und seinen Sohn zurück; von seinem treuen Kriegsgefährten Bildermann begleitet und bedient, sucht er sein Glück in einem einfachen Leben inmitten der ostpreußischen Wälder und Seen. In der Rückkehr zur Handarbeit, im engen Kreis seiner Freunde, auf seiner einsamen Insel, findet er ein frohes Herz und neue Kraft.

Der Roman scheint Wiechert Antwort zu sein, auf die Fragen der Zeit, auch auf die politischen (vgl. Golaszewski 2013b: 45–54). Er bemerkt dazu: „Keines meiner Bücher hat eine solche Tröstung der Menschenherzen erreicht wie dieses... Über kein Buch habe ich so viele und so ergreifende Zeugnisse des Dankes... Die Liebe wurde vergolten, die ich an dieses Buch gewendet hatte“ (1957h: 690). Genehmigt wurde der Roman *Das einfache Leben* durch einen Irrtum. „Und dann folgte das siebenjährige Schweigen“ (1957h: 690).

Im Oktober 1939 beginnt Wiechert mit der Niederschrift seines Konzentrationslagerberichtes *Der Totenwald* (vgl. Wiechert 1965h: 697). Aus Angst vor weiteren Verfolgungen vergräbt er die Manuskriptblätter sorgfältig im Garten (mehr: Brekle 1985: 149–155). Das Buch „dürfte von bleibender Bedeutung sein, weil er [Wiechert] mit seiner Person das Paradigma einer Ethik aufgestellt hat, zu dem Leidenschaftsbereitschaft essentiell gehört“ (Böhme 2008: 36). Der Bericht ist nicht nur ein erschütterndes Zeugnis „für die systematische Zerstörung von Menschlichkeit an diesem Ort, sondern auch ein Zeugnis dafür, dass von vielen auch unter diesen Bedingungen Menschlichkeit — Anteilnahme, Fürsorge, Kameradschaft — bewahrt wurde“ (Böhme 2008: 38). Nach seiner Entlassung aus dem Konzentrationslager wurde Wiechert nach Berlin bestellt, um eine persönliche Standpauke vom Propagandaminister Goebbels entgegenzunehmen. Er muss erneut versichern, sich künftig aller regimiekritischen Äußerungen zu enthalten. Als Beweis dafür galt für die Nazis die Teilnahme des Autors im Herbst 1937 am „Großdeutschen Dichtertreffen“ in Weimar. Wiechert erinnert sich später an diese von den Nationalsozialisten erzwungene Rückkehr nach Weimar mit sehr bitteren Worten (vgl. Plachta 2004: 269–291):

Und wenn ich meinen Blick über die Rasenflächen gehen ließ, auf denen das welke Laub sich schon sammelte, ging er immer weiter, durch das stille herbstliche Land, bis an den Ettersberg und bis an das große Tor, über dem die Worte standen: „Jedem das Seine“. Dort waren sie, bei denen ich gewesen war. Eine andere Versammlung, kahl geschoren, mit gestreiften Kleidern, und über sie gingen nicht die Reden hin, nicht die Erinnerungen an Goethe, nicht Fahnen und Fanfaren, sondern die grauen Läufe der Maschinengewehre, die auf den Wachttürmen standen, und die kalten Augen derjenigen, für die auch Goethe einmal ein Name gewesen war, aber ein geringerer als der ihres Lagerführers.

Und ich fühlte, daß ich unrecht tat, hier zu stehen, während mein Haar noch nicht gewachsen war und die Narben an meinen Händen noch schmerzten. (Wiechert 1957h: 685)

Häftling Nr. 7188 heißt der Titel eines nach Kriegsende beim Kurt-Desch-Verlag erschienenen Buches, das Auszüge aus diesem autobiographischen Werk und Briefe Wiecherts an seine Frau enthält, ferner Tagebuchblätter, die Wiechert 1938 in der Gestapo-Zelle, im Münchner Gefängnis, mit winziger Bleistiftschrift bekrizelt hat und die erst 1964 ans Licht kamen, als sie von einem ehemaligen Gestapo-Beamten dem Verlag ausgehändigt wurden.

Ende 1939 beginnt er den ersten Band der *Jeromin-Kinder*. „Es ist schon ein Abschied von der Heimat, denn ich weiß, daß sie verloren sein wird“. Es ist wieder eins der Bücher, das Wiechert sich vom Herzen schreibt, um Menschenschicksalen nachzugehen und darin Trost zu suchen, ehe er anderen Trost spenden kann: „In diesem Leben eines armen und hinter der Welt gelegenen Dorfes gewinne ich mein Leben wieder, seinen Anfang, seine Schwermut, seine Tapferkeit“ (1957h: 697–698).

Das Buch wurde von der Zensur als staatsfeindlich abgestempelt, und Wiechert vergrub es ebenfalls in seinem Garten. In seinen schlaflosen Nächten schrieb er dann seine Träume mit großer Sorgfalt nieder und nannte diesen Bericht *Das Jahr der Träume*. Auf Wunsch des Dichters wurde es nicht veröffentlicht, aber die Tatsache selbst, dass er es geschrieben hat, vervollständigt das Bild, das man sich von seinem reichen Innenleben machen kann. Aufschlussreich und von besonderem Interesse ist Wiecherts Rechtfertigung im Werk *Die Totenmesse*, welche im Jahre 1943 entstand und „an der kirchliche Kreise soviel Anstoß genommen haben“ (1957h: 706).

In keinem anderen Bereich ist es dermaßen notwendig, auf Wiecherts persönliche Einstellung Rücksicht zu nehmen als gerade in religiösen Anliegen, zumal seine Romane keineswegs ein direktes, persönliches Glaubensbekenntnis darstellen. Man soll zwar von einem Dichter nicht im Namen der Kunst die Verkündigung göttlicher Worte erwarten, aber in *Jahre und Zeiten* handelt es sich um eine Erläuterung, die seine persönliche Auffassung wiedergibt:

Gibt es für die Dichtung etwas, das ganz außermenschlich wäre? Entzieht sich die Gestalt Gottes aller Unterlegung menschlicher Zweifel, Irrtümer und Schmerzen? Für den Gläubigen und den Nurgläubigen mag das ein unverbrüchliches und selbstverständliches Gesetz sein. Aber es liegt kein Mangel an Ehrfurcht, nicht einmal an Frömmigkeit darin, wenn unsereiner auch die unerforschlichen Gestalten in den Kreis des Leidens hineinzieht. Es gibt nichts Unberührbares für uns, nichts jedenfalls, was einmal aus unserem Herzen und unserer Sehnsucht aufgestiegen ist, und für meine nachdenkliche Betrachtung gebührt unsere Ehrfurcht ebenso dem Glauben, daß der Mensch ein Geschöpf Gottes sei, wie dem, daß Gott ein Geschöpf des Menschen sei. Sie sind nur zwei Seiten derselben Idee. (1957h: 706–707)

Wenn ich hier auf Wiecherts Weltanschauung zu sprechen komme, so geschieht es zunächst, um die Frage nach Gott und Glauben an der Stelle aufzuwerfen, an der Wiechert sie in seiner

autobiographischen Rückschau berührt hat. Man wird dabei bemerken, dass er zu dieser Frage nicht eingehend Stellung genommen und seine Leser über seine persönliche Überzeugung ziemlich im Unklaren gelassen hat. Es geht andererseits darum, die Anstoß erregende *Totenmesse* so ins Gesamtbild einzureihen, wie der Dichter sie rückblickend gedeutet und bewertet hat.

Man kann seiner Rechtfertigung entnehmen, dass Wiechert sich einer Gotteslästerung nicht bewusst war und deshalb auch nichts zurücknimmt, dass er aber auch keiner klar umrissenden Theodizee huldigt. Er zählt sich nicht zu den Gläubigen, und noch viel weniger zu den Nurgläubigen. Gegensätzlichen Aussagen gebührt seiner Ansicht nach gleiche Achtung. Man findet daher hier den Ausdruck einer toleranten, aber auch relativierenden Auffassung. Die Frage nach der Wahrheit wird somit vermieden. Es bleibt ferner unklar, ob Gott für ihn Person, Gestalt, Vorstellung oder nur Traumgebilde ist, Schöpfer oder nur Idee.

Im letzten Kriegswinter entsteht, einem lang gehegten Wunsch gemäß, ein „Märchenband für Kinder und Große“: „Nicht als eine Häufung bunter Gestalten und Ereignisse, sondern als die Tröstung einer ursprünglichen Welt, einer Welt der Wahrheit, der Gerechtigkeit und der Liebe“ (1957h: 707).

Wenn Wiechert zur Bibel greift, legt er das Märchenbuch nicht aus der Hand, und wenn die Welt der Bibel unter den Qualen der Menschen zerbricht, dann bleibt dem Dichter der Trost, eine schönere und bessere Welt im Märchen zu errichten. So steht bei Wiechert neben der Bibel das Märchen. In beiden blättert er nachdenklich und sucht wie in einem Bilderbuch nach dem Sinn des Lebens. In beiden sprechen Könige und Hirten noch unbefangen miteinander. Alles ist noch schlicht, einfach, unverfälscht, naturgebunden. In beiden sucht Wiechert Trost, und wo Gott schweigt, erhebt der Dichter seine Stimme, und wo Gott sich versagt, geschieht das Wunder des Traums. Denn für Wiechert waren beide, sowohl die Bibel als auch die Märchen die Quelle der Kraft, als er selbst keinen Ausweg mehr wusste.

So schließt sich mit dem Märchen der Kreis. Es ist wieder eine ‘Flucht’, wie der Dichter sagt, aber nicht mehr eine Flucht in Selbsterstörung und Tod, sondern zum Ewigen, zur Einheit, über allen Hass hinweg in das Reich der Liebe:

Noch eine Flucht also, eine noch tiefere als bisher, aber es war nicht die Flucht eines Mannes, der den Schmerz verläßt, um es sich in einer Wunderwelt wohl sein zu lassen, sondern die Flucht eines, der sein festes Haus verläßt, um Brot für die Seinigen zu suchen, und niemand weiß, ob er einen Tag oder viele Jahre ausbleiben wird, weil es in den Märchen keine Zeit gibt oder doch eine andere, als sie von uns gezählt wird. (1957h: 707–708)

Wo in einer furchtbaren Zeit die Städte in Trümmern versinken, wo von Gott keine Rettung mehr zu erwarten ist, soll das Märchen das erlösende Wort verkünden; wo Gott geirrt und Unschuldige geschlagen hat, soll eine größere Barmherzigkeit die steinernen Herzen erweichen. Aus diesen seelischen und zeitgeschichtlichen Voraussetzungen steigt Wiecherts Märchenwelt. So schreibt er in seinem Geleitwort:

Dieses Buch ist im letzten Kriegswinter begonnen worden, als Haß und Feuer die Erde und die Herzen verbrannten. Es ist für alle armen Kinder aller armen Völker geschrieben worden und für das eigene Herz, daß es seinen Glauben an Wahrheit und Gerechtigkeit nicht verlor. Denn die Welt, wie sie im Märchen aufgerichtet ist, ist nicht die Welt der Wunder und der Zauberer, sondern die der großen und letzten Gerechtigkeit, von der die Kinder und Völker aller Zeitalter geträumt haben. (Wiechert 1957g: 9)

Ein Jahr später beendet Wiechert den 2. Band der *Jeromin-Kinder*. Dieser spiegelt erneut ein Bild von der Landschaft seiner Heimat: Ein Blick in die Vergangenheit tut sich auf, ein Stück seines eigenen Weges liegt vor dem Leser, wie ein kaum verhülltes Bekenntnis. Wiechert äußert sich über das Buch:

Es ist mir schwer geworden, dieses Buch zu schreiben, nicht nur aus Angst oder Verzagttheit. Es hat zuviel von meinem Herzen gefordert. Es war mir, als hätte ich mein ganzes Leben aufgezeichnet, und dieses Leben geht nun in dem Buch in das Dunkel und Grauen hinein. Ich habe mich rechtzeitig gelöst von ihm, es zieht mich nicht in seinen Strudel. Aber mir ist, als wäre ich immer noch da, unter den Menschen von Sowirog, und als sähe auch ich das fahle Pferd im Nebel der Moore verschwinden. Ich habe immer noch nicht gelernt, mich aus einem Buch heraus zu halten und Pfirsiche zu essen, während dort das Brot des Todes gegessen wird. Ich werde es wohl auch nie lernen. (Wiechert 1957h: 735)

Als Erziehungs- und Bildungsroman ist kein anderer weiter gespannt: eine ganze Familie mit sieben Kindern, drei, vier Generationen, ein ganzes Dorf; im Hintergrund die deutsche Geschichte vom Kaiserreich bis zum Zweiten Weltkrieg, und im Mittelpunkt das Werden eines Menschen, Jons Ehrenreich Jeromins. Mehr als in allen anderen Büchern hat sich hier des Dichters Blick über seine Jugend und seine Heimat hinaus dem Zeitgeschehen zugewandt. Das Zeitlose begegnet hier den Schrecken der Zeit, schwingt sich darüber hinaus und rettet das Edelste für die Zukunft. Das Gute erringt einen Sieg, nicht nur im eigenen Herzen, nicht nur im engen Kreis. Zum ersten Mal führt das Wort zur Tat, die Tat wiederum zum Erfolg: Jons wird Landarzt. Die Gerechtigkeit triumphiert. Große Opfer und viele Tote hat es erfordert. Der Herr von Balk liegt, von Mörderhand erschossen, auf dem roten Teppich. Der Krieg bricht aus. Die Panzer rollen schon gegen den Feind. Es gibt aber doch Menschen, die Recht von Unrecht zu unterscheiden wissen.

Ich selbst habe noch einmal in den *Jeromin-Kindern* versucht, keine Lehre zu geben oder ein Erbauungsbuch. Sondern das Bild einer Welt aufzustellen, die dem Untergang zutreibt, und in der doch Menschen leben, die ihre Hand in das rollende Rad legen. In solch einer Welt gibt es Gutes und Böses, Gläubige und Leugner, Schuld und Reinheit. In ihr werden Illusionen zerstört, und in ihr wird auch das Unzerstörbare aufgezeigt. Die Mächte langer Vergangenheit sind in ihr wie die Kräfte der Zukunft. Ich bin zu meinem Ursprung zurückgekehrt in diesem Buch und habe meinen Kreis geschlossen. (1957h: 768–769)

Belehrung und Erbauung werden von Wiechert in Abrede gestellt; aber man kann sich dennoch der moralischen Wirkung nicht entziehen. Denn mehr als ein Selbstbildnis oder ein Zeitdokument bieten die *Jeromin-Kinder*, mehr als Schicksal und Leid zeigen sie auf, mehr als Entrüstung oder Mitleid erregen sie. Im Roman stehen in eindrucksvoller Schlichtheit und menschlicher Erhabenheit Vorbilder des einfachen Lebens auf, die Wiecherts Lebensweisheit vermitteln:

Bücher wie die *Jeromin-Kinder* sind so etwas wie die Frucht eines Lebens. Sie fallen aus unserer Hand, wie eine Frucht vom Baume fällt. [...] Mein Leben war reif zu diesem Buch, und so schrieb ich es. (1957h: 778)

Vor seinem Tode erschien gleichsam als eine Art von Testament die *Missa sine nomine*. Allerdings ist kein Urteil Wiecherts darüber bekannt. Noch einmal sind alle Themen seines Gesamtchaffens versammelt. Das Lied der helfenden Liebe, der Überwindung, der inneren

Wandlung erklingt in dem Roman deutlicher denn je an. Der gekennzeichnete Weg ist jedoch stiller und einsamer geworden, und trotz Verzicht und Verzeihung schwebt ein Schatten der Enttäuschung über dem Ganzen.

Mit diesem Roman hat sich der Kreis vollends geschlossen. So wird auch dieser Überblick über das Gesamtwerk Wiecherts mit einem Urteil über die *Jeromin-Kinder* abgerundet. In seiner distanzierten Fassung würde es auch Geltung behalten, wenn man es auf sein ganzes Werk ausdehnen würde; denn wenn ich mich am Ende dieses Beitrags frage, wie Wiechert selbst sein Werk eingeschätzt hat, seine Bedeutung in der Geistesgeschichte der modernen Zeit und vor allem in der deutschen Literatur, so gibt sich eine nüchterne Antwort:

Zwar weiß ich dieses wohl, daß die Jeromin-Kinder die deutsche Literatur nicht an die 'Weltliteratur' anschließen werden, wie sie heute in Zeitungen und Zeitschriften dargestellt wird. Und darüber täuschen mich auch nicht die zahlreichen Übersetzungen in fremde Sprachen. Aber vielleicht gibt es neben dieser 'Weltliteratur' auch etwas anderes, etwas Bescheideneres, das wir vielleicht die 'Literatur des Herzens' nennen können, und zu ihr, glaube ich, wird dieses Buch gehören. (1957h: 769)

In allen seinen Urteilen über seine Werke hat der Dichter immer den Zusammenhang zwischen seinem Leben und seinen Büchern betont, und dem Wunsch Ausdruck verliehen, seinen Lesern, bei geteiltem Leid, Trost zu spenden. Seine Werke sollten Brücken von Mensch zu Mensch schlagen. In gewisser Hinsicht kommt es ihm dabei mehr auf das Persönliche an als auf die künstlerische Leistung. Selten nur hat er bei der Besprechung seiner Bücher Kritik geübt an Gestaltung, Aufbau oder Sprache. Er hat immer mehr zu erzählen gehabt über Künstler als über seine Kunst.

Umso beachtenswert ist sein Urteil über das Bleibende in seinem Werk, das seinem *Selbstporträt* aus dem Jahre 1946 zu entnehmen ist:

1933, in der neuen Heimat, begann ich zu schreiben, was ich für das Bleibende hielt. Nicht alles wird bleiben, aber wovon sollten wir leben, wenn nicht von unserem Mut? Stil und Leben werden immer einfacher. Die Nazizeitungen schrieben, daß mein 'Ruhm' nur bei den Entarteten lebe. Manche Zeitungen sagen heute, er lebe in den Tränen der Ladenmädchen. Aber zu allen Zeiten haben Zeitungen vieles geschrieben, was nur eine Wahrheit der Stunde war. Unzählige haben mit meinen Büchern und Reden die grauvollen Jahre bestanden, bei uns und in der Welt. Das meiste wird vergehen, aber einiges ist doch auf einem guten Acker gewachsen: *Die Hirtennovelle*, *Der Vater*, *Der weiße Büffel*, Teile aus dem *Einfachen Leben*, den *Jeromin-Kindern*, den *Märchen*. Man soll demütig, aber nicht zu bescheiden sein. Auch wenn man ein 'ostischer' Mensch ist. (Wiechert 1957h: 724–725)

Besonders ausdrucksvoll äußert sich aber einer der größten Verehrer Ernst Wiecherts, Journalist, Philosoph und Religionswissenschaftler, Schalom Ben-Chorin, in seinem Brief aus Jerusalem vom 2. März 1947 darüber, wie er und viele seiner jüdischen Mitmenschen das Werk Wiecherts geschätzt und es im 2. Weltkrieg und danach wahrgenommen haben. Der Brief legt Zeugnis davon ab, wie wirkungsgeschichtlich das Gesamtwerk von seinen Zeitgenossen rezipiert und geachtet wurde:

Ich benutze [...] den Tag um in Ihren Werken zu lesen und Ihnen [...] zu sagen, wie tief und beglückend mich Vieles darin angerührt hat. Ja, es ergeben sich merkwürdige Parallelen, die ich hier nur andeuten kann. Wenn Sie an das Ende Ihrer *Rede an die Jugend* und an den Eingang

Ihrer lieben *Märchen* das tröstliche Goethe-Wort setzen: „Komm, wir wollen Dir versprechen/ Rettung aus dem tiefsten Schmerz.../ Säulen, Pfeiler kann man brechen/ Aber nicht ein freies Herz“, so klingt diese Botschaft auch uns heute und hier wie eine bleibende Verheissung. [...] Ich begann Ihre Märchen zu lesen, die von einer Welt der Gerechtigkeit und Liebe den „Aermsten aller Völker“ [...] erzählen. Das jesajanische Wort „Tröstet, tröstet mein Volk“ erfüllen Sie so unbewusst und wohl unbeabsichtigt auf Ihre Weise. Totenwald und Totenmesse las ich bereits und habe Ihnen schon geschrieben, dass ich erschüttert war von dieser reinen Stimme des ‘Anderen Deutschland’, die mir hier brüderlich sprach. (Ben-Chorin 1947)

Mag Ernst Wiechert heutzutage auch zu den vergessenen Autoren der Inneren Emigration zählen, mag seine Enttäuschung über die Verhältnisse nach dem 2. Weltkrieg in Deutschland auch sehr groß gewesen sein, was letzten Endes zu seiner Emigration in die Schweiz führte¹, so wird vielleicht doch eine Zeit kommen, wenn sein Gesamtwerk entsprechend gewürdigt und seine Stellung zum Nationalsozialismus hoch eingeschätzt wird. Denn die Tatsache, dass seine Werke nicht mehr aufgelegt werden und der Autor selbst in Vergessenheit geraten ist, ist auf die politische Situation in der Bundesrepublik Deutschland nach dem 2. Weltkrieg und auf eine gewisse Konjunktur der Exilliteratur sowie die heftige Auseinandersetzung zwischen den Exilanten und den inneren Emigranten zurückzuführen als auf die Qualität von Wiecherts Werk. Denn direkt nach dem Krieg genoss der Dichter ein überaus hohes Ansehen, seine Werke wurden breit rezipiert (dazu: Weidenmüller 1947) und er selbst als Stimme des anderen Deutschland wahrgenommen. Danach machte der Streit zwischen Frank Thieß und Walter von Molo einerseits und Thomas Mann andererseits eine Verständigung zwischen den beiden Lagern völlig unmöglich, und die inneren Emigranten wurden zu Anhängern des Nationalsozialismus abgestempelt. Abschließend sei daher hier ein kurzes Gedicht Werner Bergengruens, eines anderen inneren Emigranten, zitiert, da es die damals vorherrschende Stimmung sehr deutlich zum Ausdruck bringt:

Völker der Welt — Appell von 1945

...vergesst dies eine nicht:
 Immer am lautesten hat sich der Unversuchte entrüestet,
 Immer der Ungeprüfte mit Stärke gebrüestet,
 Immer der Ungestoßene gerühmt, daß er niemals gefallen.
 ...Der Ruf des Gerichts gilt uns allen!

¹ Siehe: Anlage 2: Gesuch um Einreise-Bewilligung des Schriftstellers Ernst Wiechert in die Schweiz.

Anlage 1 — Brief vom 2. März 1947 von Schalom Ben-Chorin an Ernst Wiechert
 Im Nachlass Ernst Wiecherts im Museum Stadt Königsberg in Duisburg. Archivaufenthalt im Rahmen
 des Forschungsprojektes der Stiftung für Polnische Wissenschaft (FNP) Kwerenda (Januar 2012)

Schalom Ben-Chorin
 Jerusalem, Romemah
 House Berman

Jerusalem (Palestine), den 2. März 1947

Herrn
 Ernst Wiechert
 c/o Verlag Rascher & Cie
Zürich

Verehrtester Meister Wiechert:--

Ein erzwungener Mussetag gibt mir die Mög-
 lichkeit Ihnen in aller Ruhe auf die so überaus lebenswürdige Zusendung von
 acht Ihrer Bücher dankbar zu antworten. Der erzwungene Feiertag hat seinen
 Grund in dem Ausnahmezustand (Curfew), der über die Heilige Stadt verhängt
 wurde als Folge des fluchwürdigen Attentates, das hier gestern begangen wur-
 de und Ihnen sicher bei Empfang dieser Zeilen längst aus der Presse bekannt
 ist. Teile Jerusalems stehen momentan auch unter Standrecht, aber mein Haus
 liegt ausserhalb dieser Schreckenszonen am Rande der Stadt, wo ein herrlicher,
 warmer Frühlingstag über den sich eben zart begrünenden Hügeln von Juda
 aufgegangen ist. Meine Nachbarn stehen umher als wäre Feiertag--aber ich bete
 zu Gott, dass wir nicht mehr oft solche Feiertage haben werden.

Ich aber benutze den Tag um in Ihren Werken zu lesen und Ihnen
 zu sagen, wie tief und beglückend mich Vieles darin angerührt hat. Ja, es ergeben
 sich merkwürdige Parallelen, die ich hier nur andeuten kann. Wenn Sie am Ende
 Ihrer Rede an die Jugend und am ^{den} Eingang Ihrer lieben Märchen das tröstliche
 Goethe-Wort setzen: "Komm, wir wollen dir versprechen, Rettung aus dem tiefsten
 Schmerz..."

Skulen, Pfeiler kann man brechen/Aber nicht ein freies Herz
 so klingt diese Botschaft auch uns heute und hier wie eine bleibende Ver-
 weisung. Das jüdische Volk lebt ja tatsächlich auf der letzten Talsohle der
 Leiden; nachdem sechs Millionen unserer Brüder und Schwestern dem braunen
 Mörder und seinen Vasallen-Henkern zum Opfer fielen, wurden nunmehr den letz-
 ten Geretteten die Tore der Heimat, des Heiligen Landes, geschlossen. Die Mühseli-
 gen und Beladenen, die an die Gestade Palästinas in überfüllten Schiffen
 kommen, jagt das britische Militär im Dienste der "Hohen Politik" wieder weg. Das
 löst eine Erbitterung und Verzweiflung aus, die zu dem an sich nicht zu
 rechtfertigenden Gewaltakten unserer Jugend führen. Ein teuflischer Kreislauf,
 aus dem Niemand einen Ausweg kennt. Und in dieser Situation begann ich Ihre
 Märchen zu lesen, die ^{von} einer Welt der Gerechtigkeit und Liebe den "Ärmsten al-
 ler Völker" (Und wäre ein Volk ärmer als Israel?) erzählen. Das jesajanische
 Wort "Tröstet, tröstet mein Volk" erfüllen sie so--unbewusst und wohl unbeab-
 sichtigt--auf Ihre Weise. "Totenwald" und "Totenmesse" las ich bereits und habe
 Ihnen schon geschrieben, dass ich erschüttert war von dieser reinen Stimm.

- 2 -

des "Anderen Deutschland", die mir hier brüderlich sprach. Dank, Dank für dies Alles. Den "Totenwald" gab ich auch meinem Freunde und Lehrer Max Brod zu lesen, der meine Empfindungen teilte.

Die anderen Werke "Jeroninkinder", "Der weisse Büffel" und die Autobiographie habe ich noch vor mir. Ich hoffe, dass ich zu Ihrem Geburtstage in der hiesigen Presse über all das berichten darf. Die Festschrift wird ja wohl erscheinen und ich freue mich, wenn dann mein Beitrag unter den anderen, wohl gewichtigeren Gratulanten steht.

Mit gleicher Post sende ich Ihnen einige meiner eigenen Versuche in Vers und Prosa zum Gruss. Es ist nur Weniges in Buchform erschienen. Das Meiste ist in Zeitungen und Zeitschriften verstreut oder nur in hebräischer Uebersetzung ans Licht gekommen.

Indem ich Ihnen erholende Tage in der Schweiz wünsche bleibe ich in Verehrung und Dankbarkeit Ihr sehr ergebener

Salomon Jastrow

Anlage 2 — Gesuch um Einreise-Bewilligung des Schriftstellers Ernst Wiechert in die Schweiz
Im Nachlass Ernst Wiecherts im Museum Stadt Königsberg in Duisburg, Archivaufenthalt im Rahmen des Forschungsprojektes der Stiftung für Polnische Wissenschaft (FNP) Kwerenda (Januar 2012)

Anlage zum Gesuch um Einreise-Bewilligung
des Schriftstellers Ernst Wiechert, wohnhaft
Hof Gagert near Wolfartschhausen Oes./amerik.Zone/Deutschland

Zu Ziffer 6): Nach Aussage meiner Schweizer Verleger (Hessner, Arshe-und-Artemisverlag, sämtlich in Zürich) kann ich aus meinen in der Schweiz bereits veröffentlichten Büchern mit einem Jahres Einkommen von fr. 15-20000.- rechnen. Zwei neue Bücher von mir liegen druckfertig vor, die im nächsten Jahre bei Eugen Rentsch Oerlesbach-Zürich, erscheinen werden.

Sollte sich durch irgendwelche Zeitungsklässe dieses Einkommen wesentlich vermindern, so werden für meine Unterhalt jederzeit aufkommen:
Prof. Dr. Jürg Wertenweiler (Techn. Hochschule, Zürich)
Frau Ursula Wertenweiler-Hessner, Kusanth-Zürich, Schiedhelferamt 10;
Frau Martha Schärer, Stäfa
Fraulein Merti Schiller, Zürich-Rehalp, Rebsteinstr. 42;

Dr. Max Picard, Caslano bei Lugano.
Die Höhe meiner Guthaben in der Schweiz aus meinen Büchern ist mir nicht bekannt. Ich schätze sie auf fr. 20-30000.-. Sie unterliegen vorläufig noch der Sperrung.

Prof. Dr. Wertenweiler und Frau Ursula Wertenweiler sind im Begriff, für meine Unterkauf ein Wochenende zwischen Stäfa und Urikon zu kaufen (1 Wohnraum, 1 Schlafzimmer, 1 Küche, 1 Scheune).

Mein selbständiger Erwerb beruht auf der Veröffentlichung meiner Bücher in der Schweiz und etwa 14 anderen Ländern.

Referenzen:

Eugen Rentsch, Verleger, Erlensbach-Zürich
Dr. Max Schneider, Rechtsanwalt, Zürich, Germaniastr. 35

Dr. Job, Direktor des Züricher Rundfunks
Dr. Heinrich Sperry, Zürich-Wald und Urikon
Bundesrat von Steiger, Bern
Generalprosecutor Dr. Weislinger, Bern
Frau Asele von Tavel, Bern
Univ.-Prof. Dr. Georg Schenkel, Genf
Dr. Martin Boemer, Intern. Rotes Kreuz, Genf
Dr. Max Picard, Caslano bei Lugano
Dr. Hermann Hesse Oerlesbach bei Lugano.

Zu Ziffer 7): Begründung der Bitte um Einreise-Bewilligung:

Es ist in der Schweiz und im Ausland bekannt, dass ich von 1933-1945 zu den Gegnern des Nationalsozialismus gehört habe, dass ich 1938 im Gefängnis und im Konzentrationslager Buchenwald war und bis 1945 unter Gestapo-Aufsicht gestanden habe. Mein Buch "Der Totenwald" ist zuerst in der Schweiz erschienen.

Ich will Deutschland für längere Zeit, wenn nicht für immer verlassen, weil ich unter dem Zwang einer korrupten Bürokratie keine Ruhe und Sicherheit zum Arbeiten habe, und weil die Sicherheit meines Lebens in zunehmendem Masse bedroht wird. Originale exzenter Proheriefe von nazistischen Geheimkreisen liegen bei der Information Controll Division in München. Der letzte Proherief vom Sept. 1947 lautete: "Vergleichen mit Ihrem Tode, werden alle Tode aller Konzentrationslager wie Kinderspiel gesehen sein".

Meine persönlichen und geistigen Beziehungen zur Schweiz sind seit dem Beginn meiner Vortragereisen im Jahre 1935 immer enger geworden. (vgl. meine "Rede an die Schweizer Freunde", 1947). Ich habe Gerroll Wertschätzung und Liebe in der Schweiz gefunden. Ich habe die schweren Jahre in Deutschland überstanden, ohne es zu verlassen. Ich bitte jetzt darum, mir noch ein paar Jahre des Friedens und der Sicherheit in Ihrem Lande zu gewähren.

Königsberg
Sammlung
der Stadtgemeinschaft
Königsberg (Pr.)

nr. Gr. 4 Nr. 2/186
Königsberg II/16

Bibliographie

- Böhme G. (2008), *Es war ihm bestimmt, mit Martin Niemöller zu leiden*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ v. 6.11.2008.
- Brekle W. (1985), *Schriftsteller im antifaschistischen Widerstand 1933–1945 in Deutschland*, Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar.
- Franke M. (2003), *Jenseits der Wälder. Der Schriftsteller Ernst Wiechert als politischer Autor*, SH-Verlag, Köln.
- Golaszewski M. (2010a), „Der Dichter und die Jugend“ — Rede vom 6. Juli 1933 als Begrüßung der NS-Diktatur oder Kritik an ihr? [in:] *Studia Germanica*, hrsg. v. C. Földes, Veszprem–Wien.
- (2010b), „Der Dichter und seine Zeit“ — Rede vom 16. April 1935 von Ernst Wiechert als Kritik des nationalsozialistischen Regimes [in:] *Studia Germanica*, hrsg. v. C. Földes, Veszprem–Wien.
- (2011a), *Die Schriftsteller und Dichter der Inneren Emigration im Ringen um humanistische Werte. Analyse der Novelle Ernst Wiechert „Der weiße Büffel Oder von der großen Gerechtigkeit“* [in:] *Bezpieczeństwo współczesnego świata — Edukacja, Nauka, Kultura*, hrsg. v. M. Baranowska-Szczepańska, J. Karwat, Wydawnictwo WSHiU, Poznań.
- (2011b), *Der Weg Ernst Wiecherts in die Innere Emigration seit seiner Rede vom 16. April 1935 bis zur Entstehung der Novelle „Der weiße Büffel oder Von der großen Gerechtigkeit“* [in:] *Studia Niemcoznawcze — Studia zur Deutschkunde*, hrsg. v. L. Kolago, Bd. 48, Warszawa.
- (2013a), *Das einfache Leben Ernst Wiecherts — Zivilisation, Natur und das große Gesetz im letzten Werk des Dichters vor seinem Rückzug in die Innere Emigration* [in:] *Prace germanistyczne / Germanistische Werkstatt 5*, hrsg. v. F. Książek, G. Jelitto-Piechulik, Opole.
- (2013b), *Ernst Wiecherts Weg von einem der meistgelesenen Autoren im Dritten Reich zu seiner Inneren Emigration* [in:] *Zeitschrift für Mitteleuropäische Germanistik*, hrsg. v. C. Földes, A. Nemeth, Tübingen.
- (2014b), *Arbeit, Verzicht und Entsagung als Ausdrucksmittel der Inneren Emigration Ernst Wiecherts in seinem Roman Das einfache Leben. Innerlichkeit versus das Dritte Reich* [in:] *Lodzer Arbeiten zur Kultur- und Literaturwissenschaft*, hrsg. v. E. Tomasi-Kapral, K. Sidowska, Łódź.
- Hartung G. (1999), *Völkische Ideologie* [in:] *Handbuch zur „völkischen Bewegung“ 1871-1918*, hrsg. v. U. Puschner, W. Schmitz, J. H. Ulbricht, Verlag K. G. Saur, München.
- Kießig M. (1937), *Ernst Wiechert liest* [in:] L.N.P.
- Krenzlin L. (1987), *Suche nach einer veränderten Lebenshaltung. Ernst Wiechert: „Das einfache Leben“* [in:] *Erfahrung Nazideutschland. Romane in Deutschland 1933–1945*, hrsg. v. S. Bock, M. Hahn, Aufbau-Verlag, Berlin, Weimar.
- Plachta B. (2004), *Die Bibliothek im Kz Buchenwald* [in:] *Literatur als Erinnerung. Winfried Woessler zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. B. Plachta, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Pleßke H. M. (1997), *Ernst Wiechert und seine ‚Flucht‘*, http://www.ernst-wiechert.de/Ernst_Wiechert_Bibliografie/Hans_Martin_Plesske_Ernst_Wiechert_und_seine_Flucht.pdf.
- (1999), *Das „Mißlingen des Lebens“ in Ernst Wiecherts frühen Romanen* [in:] *Zuspruch und Tröstung. Beiträge über Ernst Wiechert und sein Werk*, hrsg. v. H. M. Pleßke, K. Weigelt, R. G. Fischer Verlag, Frankfurt–Main.

- (2000), *Verteidiger des gefährdeten Menschentums. Über Ernst Wiechert* [in:] *Deutsche Autoren des Ostens als Gegner und Opfer des Nationalsozialismus. Beiträge zur Widerstandsproblematik*, hrsg. v. Kroll F. L., Duncker & Humblot, Berlin.
- (2001), *Ernst Wiechert und sein völkischer Roman „Der Totenwolf“*, http://www.ernstwiechert.de/Ernst_Wiechert_Bibliografie/Hans_Martin_Plesske_Ernst_Wiechert_und_sein_v%F6lkischer_Roman%20Der_Totenwolf.pdf.
- (2003/5), *Der die Herzen bewegt. Ernst Wiechert. Dichter und Zeitzeuge aus Ostpreußen*, Hamburg, Nachdruck Dinslaken-Hisfeld.
- Schmollinger A. (1999), „*Intra muros et extra*“. *Deutsche Literatur im Exil und in der deutschen Inneren Emigration. Ein exemplarischer Vergleich*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg.
- Schuhmann K. (2012), *Zwei Redner an der Wegscheide 1933. Ernst Wiechert und Hermann Stehr* [in:] *Zbliżenia interkulturowe: Polska*Niemcy*Europa. Interkulturelle Annäherungen: Polen*Deutschland*Europa* hrsg. v. Durzak M., Honsza N., Sznurkowski P., Wilk M., Łódź.
- Stang S. (1925), *Der Totenwolf (Buchbesprechung)*, „*Stimmen der Zeit*“, Bd. 110, Okt.
- Weidenmüller G. (1947), *Ernst Wiechert: „Der weiße Büffel“*, „*Leipziger Volkszeitung*“ v. 17.2.1947.
- Wiechert E. (1948), *Der Dichter und die Zeit*, Weimar.
- (1957a), *Der Totenwolf* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957b), *Der Knecht Gottes Andreas Nyland* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957c), *Die kleine Passion* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Verlag Kurt Desch, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957d), *Die Magd des Jürgen Doskocil* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957e), *Das einfache Leben* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957f), *Der Mann von vierzig Jahren* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957g), *Märchen* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957h), *Jahre und Zeiten* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 9, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957i), *Reden. Der Dichter und die Jugend* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 10, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957j), *Reden. Der Dichter und seine Zeit* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 10, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957k), *Eine Mauer um uns baue...* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 10, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957l), *Autobiographische Skizzen. Lebensabriss* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 10, Kurt Desch, Wien–München–Basel.
- (1957m), *Autobiographische Skizzen. Selbstporträt* [in:] idem, *Sämtliche Werke*, Bd. 10, Kurt Desch, Wien–München–Basel.

Streszczenie

Ernst Wiechert to jeden z najważniejszych (choć obecnie prawie zapomnianych) przedstawicieli niemieckiej emigracji wewnętrznej. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie twórczości pisarza przez pryzmat jego wspomnień *Jahre und Zeiten*, rzucających nowe światło nie tylko na interpretację dzieł Wiecherta, ale także na jego poglądy i ocenę własnej twórczości, uwarunkowanej nie tylko względami politycznymi czy społecznymi, ale także, w dużej mierze, wydarzeniami z życia osobistego. Artykuł stanowi próbę stworzenia szkicu analitycznego, obejmującego teksty z różnych okresów życia pisarza — począwszy od pierwszych powieści z kręgu literatury Rewolucji Konserwatywnej (*Der Totenwald*, *Der Wald*), poprzez utwory ukazujące narastający dystans do poglądów narodowych i do tematyki Pierwszej Wojny Światowej (*Knecht Gottes Andreas Nyland*; mowy z lat 1933 — *Der Dichter und die Jugend* i 1935 — *Der Dichter und seine Zeit*), aż po relację autobiograficzną z obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie (*Der Totenwald*, powieść — *Das einfache Leben*, czy *Missa sine nomine*).

Wiechert, rewolucja konserwatywna, Buchenwald, narodowy socjalizm, emigracja wewnętrzna



JAROSŁAW BEDYNIAK
Uniwersytet Warszawski*

***Dworzanin polski* Łukasza Górnickiego wobec sympozjonu literackiego. Charakterystyka gatunkowa**

A Polish Courtier by Łukasz Górnicki and the Literary Symposium. Literary genre description

Abstract

A Polish Courtier (*Dworzanin polski*) by Łukasz Górnicki reflects the poetics of a literary symposium (Lat. *convivium*). In this thesis I indicate the presence of characteristic features of the ancient genre in the structure of the Polish translation of *Cortegiano II* Baldassare Castiglione. Genre determinants, which appear in the Górnicki's translation include the following: external and internal narration, the order of the talks dictated by the rhythm of food consumption, the absence of women in the talks, significant number of interlocutors (9), carrying out disputes under the direction of the oldest feaster especially elected for this purpose, exposing the idea of social equality and references to the ancient and renaissance regale dialogues in the structure of the work. Górnicki created *Dworzanin polski* with the use of a refined form of symposium. He went away from the original pattern. The determinants of the genre of a symposium are the factors, which mostly influenced the changes introduced by the governor of Tykocin in the narrative frame of the Italian original.

* Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
e-mail: j.bedyniak@o2.pl

Dialog *De oratore* Marka Tuliusza Cyncerona jest podstawowym, ale nie jedynym istotnym źródłem dla ramy narracyjnej dzieła Łukasza Górnickiego¹. Decydując się na prezentację ideału dworzanina, polski autor także tylko częściowo podjął pomysł Baltazara Castiglione. Wzorzec dla przedstawionej w *Dworzaniu polskim* sytuacji, w której kilka osób w trakcie uczty bawi się rozmową, stanowił niewątpliwie dialog platoński, a w szczególności jego odmiana — sympozjon, czyli spotkanie towarzyskie, podczas którego jedzenie i picie, choć odgrywało ważną rolę, nie było najważniejszym komponentem².

Rozmowy przy biesiadzie, acz miały swoje antecedencje w greckiej poezji archaicznej i klasycznej w postaci krótkich opisów (por. Campbell 1983: 28–53), dopiero dzięki literackiemu modelowi, jaki zaprezentował mistrz z Akademii, stały się paradygmatem gatunkowym, naśladowanym przez hellenistycznych i rzymskich twórców antycznych³. Formą sympozjonu chętnie posługiwali się także pisarze średniowieczni⁴ oraz nowożytni⁵. Odpowiednikiem

¹ Na temat ramy narracyjnej oraz struktury gatunkowej *Dworzania polskiego* pisali: Z. Glombiowska (1991: 435–437); J. Z. Lichański (1998: 49–62); A. Gallewicz (2006: 38–65); M. Wojtkowska-Maksymik (2007: 90–102). W wymienionych opracowaniach dzieło Górnickiego jest ujmowane jako *speculum* bądź dialog. Utwór był zaliczany także do literatury eseistycznej (Sławiński 2002: 141). Niektórzy badacze (Lichański 1998: 53–54; Kochan 2003: 31) podejmowali próbę kwestionowania przynależności dzieła do kategorii zwierciadeł. Sympotyczny aspekt nie został, jak dotąd, dostrzeżony i omówiony.

² Podstawowe informacje na temat gatunku, jakim jest sympozjon literacki, zawierają prace w języku polskim: J. Schnayder (2012: 1065–1068) oraz T. Kostkiewiczowa (2002: 550). Z opracowań obcojęzycznych zob. szczególnie: J. Martin (1931) i R. McKeon (1951–1952: 18–41).

³ Ksenofont (*Uczta*), Plutarch (*Uczta siedmiu mędrców* i *Zagadnienia biesiadne*), Lukian (*Uczta, czyli Lipitowie*), Atenajos (*Uczta mędrców*), Makrobiusz (*Saturnalia*), Petroniusz (*Uczta Trymalchiona* [*Satyrycon*]), św. Metody z Olimpu (*Uczta*), Julian Apostata (*Biesiada, czyli święto Kronosa*).

⁴ Tradycji tej dal początek Dante (*Il convivio*). W średniowieczu powstaje też nowa odmiana gatunkowa – sympozjon groteskowy. Zapoczątkowała je *Uczta Cypriana*, a za epigona tego typu twórczości w wieku XVI uznawany jest Franciszek Rabelais (*Gargantua i Pantagruel*). Na temat rozwoju sympozjonu groteskowego w tradycji średniowiecznej oraz jego kontynuacji w dziele Rabelais’go zob. rozdz. IV (*Obrazy biesiadne w powieści Rabelais’go*) książki M. Bachtina, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (1975: 391–421).

⁵ G. Pontano (*Actius i Aegidius*), L. Filelfo (*Convivia mediolanensia*), A. Decembri (*De politia litteraria*), M. Luter (*Tischreden*), G. Bruno (*Cena de le ceneri*). Jeszcze na przelomie szesnastego i siedemnastego stulecia powstają utwory sympotyczne (J. Lipsiusz, *Saturnaliurn sermonum libri duo* oraz *Antiquarum lectionum libri quinque*, ks. III: *Convivium*).

nazwy *συνπόσιον* („współ-picie”) jest łacińskie *convivium* („współzycie”), występujące w tym samym znaczeniu, szczególnie w tytułach renesansowych dialogów⁶ i traktatów o humanistycznych biesiadach⁷.

W polskiej literaturze towarzyski dyskurs „przy stole” legitymuje się odległą, średnio-wieczną tradycją. Elementów charakterystycznych dla sympozjonu literackiego doszukać się można bowiem już w *Kronice polskiej* Wincentego Kadłubka. Jak wiadomo, jej pierwsze trzy księgi mają formę dialogu. Rozmowę prowadzą arcybiskup Jan i biskup Mateusz. Z zakończenia księgi trzeciej dowiadujemy się, iż uczone *colloquia* dostojników kościelnych miały miejsce w trakcie uczty (Mistrz Wincenty 2003: 171). O biesiadnej rozmowie wspomina ponadto Kadłubek na wstępie księgi czwartej. Narrator (zapewne tożsamy z autorem dzieła) wyznaje, że był jedynie sługą, który „zapisywał wiernie w rejestrze wszystkie wydatki, przeznaczone na ucztę”⁸, dopóki pan domu nie wyznaczył go, aby dalej sam snuł opowieść:

Dobrze, dobrze, zacy slugo! Ty, co tak jesteś biegły i zapobiegliwy, że nie pozwalasz, aby cokolwiek z oddanych do twego rozporządzenia pieniędzy ani nie przepadło, ani nie utonęło w fali zapomnienia. Położenie obecne dopomaga się i rozum dopomina się, aby ciebie odznaczyć urzędem rachmistrza. Bądź odtąd jedynym i szczególnym rachmistrzem Rzeczypospolitej. Cokolwiek przeto z nakazu chwili uznasz, iżby należało przeznaczyć na stanowiska, godności, służby i czynności, wydzielaj ze swojego zarządu i do swoich wnoś zapisów!
(Mistrz Wincenty 2003: 172–173)

Obecność właściwej sympozjonowi ramy sytuacyjnej w kronice mistrza Wincentego jest wyjaśniana dwojako: inspiracją *Saturnaliami* Makrobiusza⁹ lub też nawiązaniem przez polskiego autora do okoliczności, w jakich toczyła się rozmowa przedstawiona w platońskim *Timajosie* (17 A–B)¹⁰. Znajomość dzieła starożytnego filozofa kronikarz mógł zawdzięczać łacińskiemu przekładowi Kalcydiusza.

Topos konwersacji przy uczcie obecny był w literaturze polskiej także w wiekach późniejszych. Przedstawia go pochodzący z drugiej połowy XV stulecia anonimowy *Dialog o Zbigniewie Oleśnickim* (1987: 299–310), w którym trzej dworzanie — Tomasz, Jan i Gorgiasz dyskutują o cnotach tytułowego bohatera. Rozmowy ich zostają przerwane, gdy sługa zaprasza do stołu

⁶ Autorem kilku takich dialogów-sympozjonów jest Erazm z Rotterdamu. Do jego zbioru *Coloquia familiaria* należą: *Convivium profanum*, *Convivium religiosum*, *Convivium poeticum*, *Convivium sobrium*, *Convivium fabulosum*, *Convivium dispar*. W utworach tych „strawa” duchowa jest ważniejsza nawet od dań, serwowanych podczas uczty.

⁷ M. Ficino (*De sufficientia, fine, forma, materia, modo, condimento, auctoritate convivii*), J. W. Stuck (*Antiquitatum convivialium libri III*), J. C. Bulenger (*De conviviis libri quattuor*). Jak widać, zakres zjawisk tekstowych określanych mianem sympozjonu jest szeroki, przez co „uczta” zyskuje charakter *quasi*-nazwy genologicznej. Nas ze względu na przedmiot opisu interesować będą przede wszystkim sympozjony kontynuujące tradycję antycznego dialogu platońskiego.

⁸ W oryginale cytat brzmi: „Hic universas convivii pensiones fidelissime compendio cautionis annotabat” (Mistrz Wincenty 1994: 128).

⁹ Na temat związku *Kroniki* Kadłubka ze starożytną literaturą sympotyczą, reprezentowaną przez *Saturnalia*, zob. B. Kürbis (1972: 70). Odmienne stanowisko: W. Wojtowicz (2009: 337–347). Por. także na ten temat dyskusję w pracy: *Onus Athlanteum*. *Studia nad kroniką biskupa Wincentego* (2009: 357–358).

¹⁰ Z. Kaluża pisze, że „chrześcijańskie *convivium*, przygotowane przez Mateusza dla Jana, odpowiada owemu *epulum* [łac. ‘uczta’ — dop. J.B.], wydanemu dla Sokratesa z okazji święta bogini Ateny” (2006: 69). Zob. Platon (1986: 19). M. Plezia we wstępie do edycji *Kroniki* (1994: IX) pisze, że należy ona do literatury reprezentującej „rozmowy biesiadne” (*questiones convivales*).

na wieczerze¹¹. Biesiadne rozmowy nie zawsze mają przyjacielski wymiar. W bodaj najsłynniejszym staropolskim tekście polemicznym, *Krótkiej rozprawie...* Mikołaja Reja (2006: 94), słyszemy z ust Plebana podziękowanie za „cześć” (w. 1973), tj. ucztę, przy okazji której — jak można domniemywać — toczyła się „rozprawa” Rejowych „powiedaczy”¹². Z kolei w apologetycznym *Dialogu albo rozmowie około egzekucyjnej Polskiej Korony* Stanisława Orzechowskiego wspomina się o posilku kończącym dysputę Papisty z Ewangelikiem¹³. Żaden jednak z wymienionych tu nowożytnych utworów nie realizuje w pełni założeń antycznego gatunku.

W przypadku Górnickiego wybór formy literackiego sympozjonu dla *Dworzanina polskiego* nie jest zwykłą koincydencją. Można przypuszczać, że polski autor dostrzegł w tej odmianie artystycznego dialogu bogactwo, jakiego nie posiadał włoski oryginał. Współcześni Castiglione widzieli bowiem w *Il Cortegiano* bardziej poradnik dobrych manier niż dzieło literackie i sytuowali go na równi z tekstami, zawierającymi praktyczne wskazówki obyczajowe (Gallewicz 2006: 24). Badacze zauważają, że polski tłumacz, jako jedyny spośród europejskich twórców zajmujących się translacją utworu Włocha, stworzył dla dzieła własną ramę sytuacyjną (por. Burke 1995: 25–26; Gallewicz 2006: 40).

Dworzanin polski wykorzystuje dwa typy narracji: zewnętrzną oraz wewnętrzną. Usytuowany poza światem przedstawionym narrator pierwszoosobowy, z którym już na wstępie książki pierwszej utożsamia się Górnicki, przekonuje, że chociaż sam nie był ani uczestnikiem, ani też świadkiem prądnickich rozmów, to posiada dostateczne informacje, aby je przedstawić:

Ale już nie bawiąc się dłużej do rozmowy namienionej podźmy, przy której chociaż ja nie był, jednak o wszystkim mam wiadomość dostateczną i powiem, gdzie ona była a z której przyczyny urosła. (Górnicki 2004, t. 1: 21; podkr. J. B.)

W czwartej księdze starosta tykociński wzmiankuje lakonicznie o źródle przekazu:

Nazajutrz tedy po trzeciej rozmowie (jako ja mam sprawę) pan Wapowski nie przyjechał ku obiadu na Prądnik, z czego tak niektórzy sądzili, że nad księgami zasiadł, bo jednak po przeszej wieczerzy rychło się był z Prądnika pokwapil. (Górnicki 2004, t. 2: 404–405; podkr. J.B.)

Polski autor, zachowując właściwy starożytnemu sympozjonowi literackiemu sposób relacjonowania wydarzeń „z drugiej ręki”, postępuje w tym względzie podobnie jak Castiglione. Obaj autorzy nie zaznaczają jednak, od kogo pochodzą informacje na temat przebiegu utrwalonych w ich książkach dysput. W klasycznym sympozjonie w rolę narratorską opowia-

¹¹ Por. *Dialog o Zbigniewie Oleśnickim* [Thomas, Joannes, Gorgias] (1987: 310):

JAN
Oto i sługa, co znaczy, że pora już na wieczerzę.
Zjedźmy więc razem, bo głodni nigdzie dziś stąd nie pójdziecie.

TOMASZ
Słowo się rzekło, Gorgiaszu, a zatem się nie sprzeciwiaj.

GORIASZ
Nie chcę i nie mam ochoty wam się sprzeciwiać, więc idę.

(w. 368–371)

¹² Por. także komentarz *ad loc.* oraz zob. objaśnienie w edycji J. Krzyżanowskiego (Rej 1954: 102).

¹³ Por. Orzechowski (1972: 457):

PACHOLE
Panie, już geś na stole.
GOSPODARZ
A my też, powstańmy, tachniem wszechni na nie.

dacza wcielal się zwykle uczestnik biesiady, który szczegółowo zdawał sprawę z jej przebiegu swojemu rozmówcy. Twórcy późniejszych, szczególnie nowożytnych konwiwów, traktują ten element jako nieobligatoryjny¹⁴. Także Górnicki, wzorując się w tym przypadku na dziele Cycerona¹⁵, zrezygnował z dialogu zewnętrznego, a wprowadził w jego miejsce monolog. Narrator zewnętrzny najczęściej posługuje się pierwszą osobą liczby pojedynczej, czasem tylko używa pierwszej osoby liczby mnogiej, co można traktować jako swego rodzaju formę „dialogowania” z czytelnikiem. Oto przykłady, w jaki sposób Górnicki przechodzi od narracji zewnętrznej ku wewnętrznej, w której relacjonuje przebieg prądnickich dysput:

Ale już nie bawiąc się dłużej do rozmowy namienionej podźmy [...].

(Górnicki 2004, t. 1: 24)

A gdyż się to pokazało, iż one dawne dwory nie telko nie mają nic nad te terazniejsze, ale są daleko podlejsze, zwłaszcza sztychując je z dworem Pana naszego, zacznie się znowu rozmowa około dworzanina. (Górnicki 2004, t. 1: 130)

Lecz o tym niechaj będzie dosyć na ten czas — a do rozmowy się prądnickiej wróćmy.

(Górnicki 2004, t. 2: 204)

Na wstępie księgi trzeciej brak tak wyraźnego pomostu między dwiema narracjami.

W obrębie poszczególnych ksiąg polskiego *Dworzanina* dominuje właściwa „gra rozmowna”. Narrator zewnętrzny, pierwszoosobowy, nie ujawnia się w tej części, nie zdradza także swojego dystansu do świata przedstawionego, a jego wypowiedzi, zazwyczaj bardzo oszczędne, mają jedynie charakter informacyjny — pełnią funkcję wskaźników przytoczenia, porządkujących wypowiedzi rozmówców („rzekł ku temu pan lubelski”; „Zatym pan Derśniak spytał”; „Odpowiedział pan Kostka”). Tylko niekiedy zdarzy się, że opowiadający, przerywając żywioł dyskursu, powie więcej, nieco wyraźniej kreśląc tło sytuacji lub też wspominając o zachowaniu któregoś z dyskutantów: „Począł się tu śmiać pan Bojanowski i zatym tak powiedział”; „Iż tu troszkę był odpoczął pan Myszkowski, rzekł pan Kostka”.

Akcja *Dworzanina polskiego* umieszczona została w miejscu, które w renesansie tętniło życiem kulturalnym¹⁶, a mianowicie w letniej rezydencji biskupa i kanclerza wielkiego koronnego Samuela Maciejowskiego, zbudowanej nad rzeką Prądnik „włoskim kształtem”¹⁷ (Górnicki 2004, t. 1: 21–22). Zbierają się tu dworzanie, by prowadzić z sobą „gry rozmowne”. Ksiądz Biskup, „Sokrates drugi”, jak się o nim wyraża Górnicki, jest inicjatorem i pomysłodawcą uczonych dysput. Interesujące są szczególnie okoliczności, towarzyszące temu przedsięwzięciu, jakie podaje narrator i o których mówi sam gospodarz:

[...] trefilo się raz, iż ksiądz biskup, po obiedzie, u stołu siedząc [...], gdy ktoś karty wspomniał, powiedział:

¹⁴ Ze względu na obecność bądź też brak ramy narracyjnej w sympozjonie Wawrzyniec Szturc dokonuje klasyfikacji dialogów biesiadnych na platońskie („realne spotkanie rozmówców”) i abelardyczne („iluzja spotkania”). Ostatni termin wywodzi się od przydomku prowadzący odmiany sympozjonu, Piotra Abelarda, autora *Rozmów pomiędzy filozofem, Żydem i chrześcijaninem* (Szturc 1990: 84).

¹⁵ Na temat elementów przejętych z *De oratore* przez Górnickiego w ramie narracyjnej polskiego dzieła por. M. Wojtkowska-Maksymik (2007: 94 n).

¹⁶ W rezydencji gościli twórcy renesansu, dostojnicy kościoła oraz państwo. Jan Kochanowski w łacińskiej odzie X: *In Villam Prammicanam* (2008: 234–237) opisuje wieś Prądnik jako „ustronie pracy” i „odpocznienie / po trudach” (przekład L. Staffa).

¹⁷ Dawny dwór biskupów krakowskich zbudowany został przez Samuela Maciejowskiego w latach 1545–1550. Pod względem architektonicznym uznawany jest za typ „willi włoskiej” (Dayczak-Domanasiewicz 2007: 101–151).

— Azaby sie nie mogła należć jaka inna krotchwila, nie ta ustawiczna — karty? Czemuby też kto nie wniósł owego obyczaju do nas, który jest we Włoszech, iż ślachta zacna, polerując rozmowy swoje, wynajduje na *biesiedzie gry rozumne* i tych używa, w których sie nierówno więtsza pociecha i pożytek znajduje aniżeli w karciech. Zaprawdę WM[ościom] by to przystało, którzy świeżo z Wloch przyjeżdżacie, nie zaniechywać tych dobrych zwyczajów, ale owszem, wieść do tego drugie, żeby sie ich imowali. Panie Kryski, ku WM. ja mówię, któryś podobno lepiej niż kto inny włoskiej ziemie świadom: pokaś WM. tego, a tak jakoś był powodem do Akademiej padewskiej między Polaki (jako ja mam sprawę), tak i tu niechajby sie takowe gry od WM. poczęły. (Górnicki 2004, t. 1: 28-29; podkr. J.B.)

Górnicki, opisując scenerię prądnickiej rozmowy, nie tylko wyzwała się od niewolniczego powielania ramy sytuacyjnej włoskiego oryginału, ale także nie podąża w ślad za łacińskim dialogiem Cyclerona. Otóż u Castiglionea czytamy, że zbierające się wieczorną porą na dworze w Urbino towarzystwo siada w kręgu (na przemian damy i panowie), po czym na polecenie księżnej Elisabetty pani Emilia Pio rozpoczyna gry¹⁸. Z kolei w *De oratore* „akcja” pierwszej księgi ulokowana została w plenerze. Uczone konwersacje prowadzone są tam pod rozłożystymi konarami drzewa. Gdy uczestnicy spotkania przeszli się dwukrotnie, Scewoła zaproponował:

Dlaczego, Krassusie, nie idziemy w ślady takiego Sokratesa, jaki występuje w *Fajdroście* Platona? Przypomniał mi bowiem o tym ten oto twój platan, który rozpostarł się swymi rozłożystymi gałęziami, by zacienić to miejsce, nie mniej niż ów, do którego cienia podążał Sokrates, a który, jak mi się zdaje, urósł nie tylko dzięki opisanemu tam właśnie strumykowi, ile dzięki mowie Platona; skoro ten człowiek o bardzo twardych stopach rozłożył się na trawie i w tej pozycji wypowiadał owe słowa, które filozofowie uważają za płynące z boskiego natchnienia, to z pewnością jeszcze godziwiej będzie przyznać taką wygodę moim stopom¹⁹. (Cycero 2010: 60)

Bohaterowi dzieła Marka Tuliusza o uczonych rozmowach przypomniał jawor, ponieważ uczestnicy dialogu Platona — Fajdros i Sokrates, niegdyś siedząc w jego cieniu, prowadzili dysputę (230 V–C; E). Tak mówił wówczas o okolicznościach tej pogawędki antyczny filozof do swojego rozmówcy:

Toż to śliczna ustron. Ten jawor ogromnie rozłożysty i wysoki. [...] A jakże mile źródółko płynie spod jaworu. [...] Ale z tego wszystkiego najlepsza trawa i najładniejsza, żeby się tak przeciągnąć tam na tym łagodnym wzniesieniu. [...] Tymczasem, kiedy już tu zaszedł, wyciągnę się na trawie, a ty przyjmij dowolną pozycję, byleby ci czytać było wygodnie, i czytaj. (Platon 2002: 25–26)

¹⁸ Por. Castiglione (2002, vol. 1: 19–20): „Così il giorno appresso la partita del Papa, essendo all'ora usata ridutta la compagnia al solito loco, dopo molti piacevoli ragionamenti la signora Duchessa volse pur che la signora Emilia cominciasse i giochi; ed essa, dopo l'aver alquanto rifiutato tal impresa, così disse:

— Signora mia, poichè pur a voi piace ch'io sia quella che dia principio ai giochi di questa sera, non possendo ragionevolmente mancar d'obedirvi, delibero proporre un gioco, del qual penso dover aver poco biasmo e men fatica; e questo sarà ch'ognun proponga secondo il parer suo un gioco non più fatto; da poi si eleggerà quello che parerà esser più degno di celebrarsi in questa compagnia” (Lib. I, 1–2).

¹⁹ Powyższy fragment w oryginale brzmi następująco (Cycero 2010: 61): „Cur non imitamur Crasse Socratem illum qui est in Phaedro Platonis? nam me haec tua platanus admonuit quae non minus ad opacandum hunc locum patulis est diffusa ramis quam illa cuius umbram secutus est Socrates, quae mihi videtur non tam ipsa acula quae describitur quam Platonis oratione crevisse, et quod ille durissimis pedibus fecit, ut se abiceret in herba atque ita illa quae philosophi divinitus ferunt esse dicta loqueretur, id meis pedibus certe concedi est aequius”. (Lib. I, 28)

Żadna z wymienionych sytuacji, w których zaistniały konwersacje — ani spotkanie w cieniu drzewa, przedstawione w *De oratore* i *Fajdrosie*, ani też towarzyskie zgromadzenie, odbywające się wieczorną porą w *Il Cortegiano* — nie stanowi więc inwencyjnego zaplecza scenerii dialogu Górnickiego²⁰. W polskim dziele to w trakcie biesiady biskup Maciejowski proponuje, aby na dworze w Prądniku wprowadzić znany z Włoch zwyczaj prowadzenia podczas bankietu uczonych „gier rozmownych”. Najbliższe *Dworzaninowi polskiemu* pod względem ukazanej w ramie narracyjnej sytuacji konwiwalnej jest sympozjon. Uczestnicy przedstawionej w dziele Platona uczty (176 V; 177 D), która odbywa się w domu poety Agatona, postanawiają, że pijąc z umiarem wino, będą zabawiać się dysputami. Mówi Eryksimachos do swoich współtowarzyszy:

[...] wnoszę, żeby sobie precz poszła flecistka, która dopiero co weszła; niech sobie samej gra; jeżeli ma ochotę, albo niewiastom, tam, w dalszych pokojach, a my się dziś zabawiamy rozmową. I jeśli pozwolicie, spróbuję wam też zaproponować temat do dyskusji. [...] A zatem podaje wniosek, żeby każdy z nas kolejno w prawą stronę powiedział coś na pochwałę Erosa, jak tylko potrafi najpiękniej; a niech Fajdros pierwszy zaczyna, bo i leży na pierwszym miejscu, i on jest ojcem tego pomysłu. (Platon 1975: 63, 64)

Warto zauważyć, że przedstawieni w antycznym dialogu sympozjaści rezygnują z pospolitych rozrywek towarzyskich (słuchanie występu flecistki) na rzecz „sokratycznych”, erudycyjnych rozmów²¹. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia również w polskim *Dworzaniu*. Zaproponowane przez gospodarza podczas biesiady „gry rozumne”, w których się „nierówno większa pociecha i pożytek najduje”, mają być intelektualnym ekwiwalentem tych „ustawicz-

²⁰ Ze względu na rodzaj przedstawionej w dialogu sytuacji wyróżnia się następujące jego odmiany: „diatrybę, czyli rozmowę z nieobecny, *soliloquium*, czyli rozmowę z sobą samym, rozmowę zmarłych, sympozjum, czyli dialog biesiadny, z reguły wprowadzający więcej niż dwóch rozmówców w swobodnej, wielotematycznej konwersacji, wreszcie różne odmiany menipei, opartej na sytuacjach skrajnych, często fantastycznych [...]”. Powyższa klasyfikacja według J. Abramowskiej (2002: 160).

²¹ Dzieło Platona, w którym zamiast rozrywek towarzyskich w czasie uczty panują uczone rozmowy, określane bywa mianem sympozjonu idealistycznego oraz przeciwstawiane realistycznemu sympozjonowi Ksenofonta, ukazującemu swobodne rozmowy i zabawy. (Schnayder 2012:1065–1066) Ksenofont w swoim biesiadnym dialogu (II, 2) pisze, że kiedy po deipnonie podczas właściwej biesiady (sympozjon) pojawili się flecistka z tancerką oraz grający na cytrze chłopiec, aby zabawiać gości, Sokrates zwrócił się do gospodarza z przekazem: „Rzeczywiście, Kalliasie [...] znakomicie nas przyjmujesz. Nie tylko przygotowałeś dla nas wspaniałą ucztę, lecz także dostarczasz przyjemnej rozrywki dla oczu i uszu” (Ksenofont 1967: 246).

Por. ponadto wypowiedź Sokratesa na temat biesiadnych rozrywek w dialogu *Protagoras* (347 C–D): „Bo mnie się nawet wydaje, że rozprawianie o poezji jest bardzo podobne do tych biesiad prostaków i walkoni, którzy z braku wykształcenia, nie mając przy kielichu nic od samych siebie do powiedzenia ani swoim własnym głosem, ani swoimi słowami, oplacają drogę dziewczki grające na aulusach i wynajmując sobie cudzy głos — dźwięk aulusów — przy ich graniu biesiadują. Gdzie natomiast mężowie znakomici i wykształceni uczują, tam nie usłyszysz auletów, tancerznic i kitarzystek, gdyż oni sami sobie wystarczają i prowadzą rozmowę bez pustej paplaniny i młodzieńczych zabaw, posługując się swoim własnym głosem, mówiąc i słuchając kolejno, jak im przystało, choćby nawet wina dość mocno popijali” (Platon 2004: 66).

Z identyczną sytuacją (przeciwstawienie gier opowieściom) mamy do czynienia w *Dekameronie* Giovanniego Boccaccia. W *Prologu* czytamy następujące słowa Pompinei: „Oto szachy i inne gry, niech każdy upodobaniu swemu zadostępczyni. Jeśli jednak posłuchać mnie zechcecie, lepiej będzie tego zaniechać. Przy grze zawsze jedna strona w nieukontentowanie popada, które przyjemności przecie ani przeciwnikowi, ani przyglądającym się sprawić nie może. Gdy się jednak historie opowiada, wszyscy chętnie słuchają i skwarny czas dnia szybko przechodzi. Nie zdążymy nawet wszyscy po jednej noweli opowiedzieć, gdy słońce ku zachodowi się schyli. Wówczas pójdziemy, gdzie chęć będziemy mieli. Nie niewolę nikogo i gotowa jestem ogólnemu życzeniu się nie sprzeciwiać, jeśli jednak moje ułożenie wam się podoba, to zaraz je w czyn wcielmy. W przeciwnym razie niech każdy do wieczora czyni to, na co ma ochotę” (Boccaccio 1997, t. 1: 45).

nych” gier, jakimi zazwyczaj w takich okolicznościach bywają karty. Już w pierwszych wypowiedziach na temat „gier rozmownych” brać szlachecka akcentuje nie tylko ludyczny, ale także i uczony wymiar dyskusji. „Z takich gier siła jeden wziąć sobie w głowę może” — mówi Aleksander Myszkowski (Górnicki 2004, t. 1: 31). Według pana Wojciecha Kryskiego, jest to przede wszystkim „zabawa pożyteczna ku obostrzeniu rozumu” (Górnicki 2004, t. 1: 29). Ksiądz biskup zauważa z kolei, iż nie należy ona do stosowanych powszechnie „takowych gier prostackich” (Górnicki 2004, t. 1: 34). Każda z zaproponowanych konwersacji winna być „troszkę foremniejsza” od pospolitych oraz celować „trefnością” (Górnicki 2004, t. 1: 43).

Otwierając uczoną debatę, powołuje się gospodarz na „bywałość” pana Kryskiego, który „włoskiej ziemie świadom”, był członkiem „Akademiej padewskiej”. Wydaje się, że to właśnie owa *sodalitas* akademicka, kultywująca tradycję uczonych dialogów, była drugim (obok dzieła Platona) wzorcem dla prądnickich rozmówców. Świadczą o tym dobitnie słowa Aleksandra Myszkowskiego: „bo kiedy się pan Wapowski, pan Kostka, pan Derśniak rozumy swemi do tego przyłożą, wskrzesi się znowu ona ich *Academia* padewska, którąś WM. teraz wspomnieć raczył, a że mnie gotowego jednego ucznia mają” (Górnicki 2004, t. 1: 31).

Brak pewnych informacji na temat sławionej w *Dworzaniu* organizacji towarzyskiej. Stanisław Windakiewicz przypuszczał, iż Kryski,

[...] bywając przez dłuższy czas w Padwie, jako to było powszechnym zwyczajem posłów do Włoch, w powrocie legacyi do papieża, narzucił [...] kolonii polskiej organizację, której skutki odbiły się później w fundacji Rzeczypospolitej babińskiej i Stowarzyszenia dziewięciu muz w Zamościu. Riccobonus opowiada, że Akademia Animosorum w Padwie zaczęła kwitnąć (1573) w mieszkaniu opata Martinego, dzięki jego gościnności, że należeli do niej tragik i literat Speroni, filozofowie: Picollamin i Tomitanus, a także studenci, że zajmowała się debatami na wszelkie temata, zwłaszcza filozoficzne, rozważaniem dzieł i wymową. Otóż zupełnie czymś podobnym była akademia polska w domu Kryskiego w Padwie [...]. (Windakiewicz 1891: 566)

Roman Pollak, objaśniając polski przekład, domyślał się w rzeczonyj akademii zespołu dyskusyjnego wśród Polaków studiujących na uniwersytecie w Padwie (Górnicki 2004: 28–29), którzy w trakcie spotkań mieli zajmować się głównie zagadnieniami filozofii platońskiej (Pollak 2004: LXXIII). Z kolei znawca towarzystw literackich, Tadeusz Ulewicz, twierdził, iż zainteresowania przyjacielskiego grona nie ograniczały się jedynie do zagadnień filozofii platońskiej, lecz dotyczyły także innych, ważnych dla Polaków spraw (Ulewicz 1991: 185). Można domniemywać, że „akademija między Polaki” miała taki sam intelektualno-towarzyski charakter, jak szereg akademii, tworzonych we Włoszech od XV wieku²², na czele z najstarszą z nich — Akademią florencką, powołaną przez Marsilia Ficina, w której co roku, 7 listopada, organizowano uczty z okazji rocznicy urodzin Platona (Schulte 2012: 313). Jak winny wyglądać takie uczone spotkania, informował autor *Commentarium in „Convivium” Platonis* w liście *De sufficientia, fine, forma, materia, modo, condimento, auctoritate convivii* [...], skierowanym do swojego przyjaciela, Pietra Bemba (Ficino 1576, t. 1: 739–740). Ze szkołą filozoficzną Ficina łączy się odnowienie oraz kultywowanie w renesansowej Europie przez humanistów tradycji antycznych konwiviów²³. Ich obecność w polskiej kulturze nie została jeszcze dostatecznie

²² Na temat akademii włoskich zob.: M. Maylender (1926–1930); W. Rolbiecki (1977); P. Salwa (2011: 64–73). Istnieje ponadto strona internetowa, poświęcona działalności dawnych akademii włoskich (<http://www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies/> [dostęp: 01. 03. 2014 r.]).

²³ Szerzej zob. na ten temat: M. Jeanneret (1987) oraz L. Romeri (1999). Nowożytnym konwiviom jest poświęcony również rozdział ósmy: „*Obliviosum odi magis*”. *Jan Kochanowski i Erasmus Desiderius* pracy J. Schulte (2012: 311–330).

zbadana²⁴. Z tego jednak, co dotychczas ustalono, wynika, że intelektualne sympozjony organizowane były także w kręgach mecenatu biskupów krakowskich: Samuela Maciejowskiego, Filipa Padniewskiego oraz Piotra Myszkowskiego²⁵ (Nowak-Dłużewski 1947: 63).

Biesiada towarzyszy nie tylko pierwszej z dwornych konwersacji, przedstawionej w polskim przekładzie. Porządek wszystkich rozmów podyktowany został rytmem spożywanego posiłku. To obiady gromadzą dyskutantów przy stole, a zaproszenie do wieczerzy przerywa rozmowy uczonych mężów. W dziele Górnickiego dysputy toczą się przez cztery kolejne dni między obiadem a kolacją — w przeciwieństwie do włoskiego oryginału, w którym, jak zostało wspomniane, zaczynają się zawsze wieczorem po kolacji, a poprzedzają je zabawy w komnacie księżnej²⁶. W *Dworzaniu* pierwsza rozmowa miała miejsce „raz [...] po obiedzie u stołu [...]” (ks. I; Górnicki 2004, t. 1: 28), druga — „Gdy było nazajutrz po obiedzie” (ks. II; Górnicki 2004; t. 2: 130), „[...] do trzeciej namienionej rozmowy przyszło [...] po obiedzie” (ks. III; Górnicki 2004, t. 2: 301), ostatnia zaś trafiła się „W godzinie potym, abo trochę później, po obiedzie” (ks. IV; Górnicki 2004, t. 2: 405). Uczone dysputy biesiadników z kolei kończą się, gdy „wieczera już gotowa” (ks. I; Górnicki 2004, t. 1: 119) lub „bo ksiądz biskup do wieczerzy gotować kazał” (ks. IV; Górnicki 2004, t. 2: 511). Spośród przedstawionych „gier rozmownych” dwie trwają aż do kolacji — za wyjątkiem wtórego i trzeciego dnia: w pierwszym przypadku brak wzmianki o wieczerzy, zaś w drugim — wspomina się o niej na początku ks. IV (Górnicki 2004, t. 2: 404–405). *Convivia* tworzą zatem staranną ramę kompozycyjną dla poszczególnych ksiąg.

²⁴ Z wpływem Akademii we Florencji łączy się organizowane przez członków *Sodalitas Litteraria Vistulana* sympozjony na modłę klasyczną; zob.: W. Pocięcha (1949, t. 2: 5); M. Rokosz (1977: 125); A. Jelicz (1985:16); J. Starnawski (1987: 59–68); B. Nadolski, C. Mielczarski i D. Platt (2002: 976). Również później powstawały podobne towarzystwa — *Bibones et Comedones*, „Towarzystwo Dziewięciu Muz” czy też „Rzeczpospolita Babińska”. (Ulewicz 1991: 167–195) O sympozjonach na dworze Piotra Tomickiego zob. J. Pelc i W. Tomkiewicz. (1979: 174) Słynne były także urządzone przez Wawrzyńca Scholza, patrycjusza wrocławskiego, wykształconego we Włoszech, *convivia* w przyległym do jego domu ogrodzie. Zob. S. Tync (1953: 97–99) oraz A. Maziarz (1997: 217–218).

²⁵ Według Leszka Hajdukiewicza i Haliny Kowalskiej, kontynuatorem sympozjonów, zapoczątkowanych przez Maciejowskiego, był biskup Filip Padniewski, który „Odtwarzając tradycje humanistycznych sympozjonów z czasów Maciejowskiego skupił wokół siebie szczupły, ale dobrany krąg uczonych i pisarzy, którzy »nie tylko u stołu, ale niemal ustawicznie przy nim bywali«, towarzysząc mu w czasie wyjazdów do Bodzentyna, Ilży i Kielc”. (Hajdukiewicz i Kowalska 1980: 6) Por. także podobne stwierdzenie w pracy M. Korolki (1985: 86).

²⁶ Rozmowy w dialogu Włocha nie toczą się przy stole biesiadnym (*Lib. I*, 2, 16 i *Lib. II*, 2, 2), jak ma to miejsce u Górnickiego. Uczta jest tu jednym z wielu elementów ramy narracyjnej. Towarzyszą jej także inne, nieintelektualne rozrywki, którymi zajmują się bohaterowie (Castiglione 2002, vol. 1: 16; 104). Por. ponadto B. Castiglione (2002, vol. 1: 16; 104; vol. 2: 40; 234) oraz komentarze *ad loc.* Na temat radosnych zabaw odbywających się w komnatach księżnej (*Lib. I*, 2, 24 oraz *Lib. IV*, 2, 4) zob. B. Castiglione (2002, vol. 1: 18; 318).

W historii ramowej *Dekameronu* również każdego dnia pojawia się uczta, np. *Dzień pierwszy* i *Dzień piąty*. (Boccaccio 1997, t. 1: 44–45 i 95; 393 i 467) Podobnie jak w *Il Cortegiano* uczestnikom spotkania czas umiła słuchanie muzyki, śpiew piosenek i taniec. Właściwe opowieści mają miejsce w ogrodzie przy fontannie.

Bohaterowie *Rozmów w Asolo* Pietra Bemba, wzorowanych na ramie sytuacyjnej *Dekameronu* Boccaccia, przez trzy dni spotykają się po uczcie w ogrodzie, by w cieniu wawrzynu, przy źródle rozprawiać ze sobą (*nel vago praticello accoste la chiara fonte e sotto gli ombrosi allori*, *Lib. I*) (Bembo 1932: 57–58. Por. ponadto: *Lib. I* (Bembo 1932: 8–9) oraz *Lib. III* (Bembo 1932: 122).

Warto odnotować, że niewiele ma wspólnego dzieło Górnickiego, jeśli chodzi o ramę sytuacyjną, z opowieścią ramową w kolejnych księgach *De oratore* Cyncerona. Inne są bowiem w nich okoliczności rozmów. Dialog prowadzony w księdze II, 12 rozpoczął się „około godziny drugiej, gdy Krassus leżał jeszcze w łóżku”. (Cycero 2010: 241) Bohaterowie rozstali się natomiast w południe (II, 367; Cycero 2010: 523). Dysputa, przedstawiona w trzeciej księdze, odbyła się jeszcze tego samego dnia, a zapoczątkowano ją, „gdy dzień się miał już ku wieczorowi”. (III, 230; Cycero 2010: 689) Ostania z rozmów skończyła się, „aby dać [...] umysłom wytchnienie” (III, 230; Cycero 2010: 689).

Posiłki nie są jednakże same w sobie przedmiotem opisu Górnickiego, bo też uczta stanowi w polskim utworze jedynie tło dla prezentowanych dysput. Dzięki temu *Dworzanin* jest *par excellence* literackim sympozjonem nie zaś deipnonem. Co różni te dwa pokrewne gatunki biesiadne? Magdalena Stuligrosz w studium poświęconym greckiej literaturze sympotyicznej pisze:

Deipnon można zdefiniować jako opis lub relację z wystawnej, obfitującej w smakowite i wyszukane potrawy uczty, w formie poetyckiej lub prozaicznej, niekiedy w formie listu. W odróżnieniu od utworów prozaicznych w formie dialogu, zatytułowanych *Sympozjon (Uczta)*, w których sympozjon następuje po głównym posiłku (*deipnon*), a niekiedy odbywające się niezależnie od właściwej uczty, stanowiło jedynie ramę sytuacyjną, uczta opisywana w utworach *Deipnon* stawała się celem samym w sobie.²⁷ (Stuligrosz 2007: 188)

Zarówno w kompozycji polskiej translacji, jak i niekiedy w oryginale Castiglione dostrzec można także inne wyraźne nawiązania do tradycji literackiego sympozjonu. Otóż nim dobiegło końca spotkanie czwartego dnia, pan Kryski (w *Il Cortegiano* — Pietro Bembo) wygłosił w ostatnich partiach dialogu dytyramb na cześć miłości platonicznej (Górnicki 2004, t. 2: 509), podobnie jak w *Sympozjonie* mistrza z Akademii (197 C–E) poeta Agaton sławił wszechwładnego Erosa. (Platon 1975: 95–96) Podczas gdy wzorowane na *Uczcie* antycznego filozofa zakończenie ostatniej „gry rozmownej” w dialogu Włocha trwa przez całą noc, jak zwykli to określać starożytni — aż „do wrony”, czyli do rana²⁸, dzieło Górnickiego kończy spacer po ogrodzie, na który udaje się część uczestników prądnickich dyskusji²⁹. Nierzadko w sympozjonie literackim kontynuacją bankietu są towarzyskie spotkania i przechadzki w ogrodzie. Gdy towarzyszy im dysputa filozoficzna, organizują całą strukturę utworu³⁰. Górnicki skłania się w tym miejscu *Dworzanina* ku wzorcowi sympozjonu, jaki zaprezentował w swoim dziele Ksenofont. To właśnie w jego *Uczcie* (IX, 6) czytamy, iż „Sokrates i reszta gości wyszli z Kalliasem, aby pospacerować razem z Likonem i jego synem. I tak skończyła się uczta”³¹ (Ksenofont 1967: 267).

Przedstawione w adaptacji Górnickiego rozmowy — podobnie zresztą jak i w oryginale — odbywają się, jak się już rzekło, w ciągu czterech dni. Znane są literackie cykle dialogów „przy stole”, prezentujące uczone dysputy, których przebieg nie ograniczał się ściśle do jednego tylko spotkania. Wystarczy przywołać tu choćby liczące siedem ksiąg *Saturnalia* Makrobiusza, w których rozmowy toczą się przez kilka dób³² (Macrobius 1868: 1–464). Kompozycja dzieła

²⁷ Na temat różnic między symposionem a deipnonem zob. też J. Martin (1931: 156–166).

²⁸ Por. Platon (1975: 138): „Zaczem Eryksimachos, Fajdros i kilku innych do domu poszli, jak mówił Arystodem; jego samego sen zmorzył. Spał bardzo długo, bo i długie były noce podówczas, a zbudził się dopiero nad ranem, kiedy już koguty piał. Otworzył oczy i widział, że jedni śpią albo do domów poszli, tylko jeszcze Agaton, Arystofanes i Sokrates samotrzeć czuwają i piją kolejką z czary wielkiej”.

²⁹ Por. Ł. Górnicki (2004, t. 2: 511): „jedni do Jego Miłości księdza biskupa, drudzy do ogrodu na przechadzkę poszli”. Na temat willi podmiejskich Krakowa (w tym dworu w Prądniku Białym) z przynależnymi do nich ogrodami pisze A. Mitkowska (2007: 71–78).

³⁰ Szerzej na temat utworów pisanych prozą, których akcja rozgrywa się w ogrodach, zob. np. J. Dąbkowska-Kujko (2010: 299–314). Do dialogów, których fabuła została osadzona w ogrodzie, należy zaliczyć polskie *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*.

³¹ Identyczne rozwiązanie akcji, jak to, które ukazał w swojej książce „sarmacki Castiglione”, znajdujemy w biesiadnym dialogu Erazma z Rotterdamu. Uczestnicy *Covivium profanum* — Krystian i Augustyn — także w finalnej scenie uczty biorą pod uwagę dwie możliwości: spacer po ogrodzie lub też nad rzekę (Erazm 1992: 378–379). Z kolei postaci innego sympotyckiego utworu Rotterdamczyka, *Covivium sobrium*, nie zasiadają w ogóle do stołu, lecz od samego początku przechadzają się po ogrodzie i rozprawiają tam na tematy ostatnio przeczytanych lektur (Erazm 1972: 643–646).

³² Krótko temat cyklu biesiadnego Makrobiusza zob. J. Schnayder (2002: 1068).

Castiglione, a także translacji Górnickiego, jest otwarta. Wiadomo, iż dworne konwersacje nie kończą się wraz z czwartym dniem. Ostatnia z zaprezentowanych w polskim dialogu rozmów została bowiem przerwana, co wynika ze słów Stanisława Maciejowskiego: „Niechaj tego pan Kryski sędzia będzie, jeśli białełgłowy tak jako mężczyźni anielską miłością miłować mogą. Jedno że już dziś nie masz z to czasu, bo ksiądz biskup do wieczszej gotować kazal, przeto do jutra tą władzą, którą ja mam, sąd ten odkładam” (Górnicki 2004, t. 2: 511).

Ze względu na tradycję sympotyyczną niezwykle istotny jest w *Dworzaniu* dobór towarzyskiego grona. By idealne *convivium* zaistniało — w myśl starożytnej etymologii — między biesiadującymi powinno być „współ-życie” (swoiste współbrzmienie gustów i postaw światopoglądowych); by nawiązali oni dialog, niezbędny jest również egalitaryzm. Właśnie taki wydźwięk mają słowa biskupa Maciejowskiego, skierowane do najslawniejszego w tym gronie padewczyka, Kryskiego: „Masz oto WM. równe towarzystwo: pana Wapowskiego, pana Myszkowskiego, pana Derśniaka, którzy tego WM. radzi pomocą. Kostka mój, chocia młody, jednak w tej mierze może się popisać niegrubie”³³. (Górnicki 2004, t. 1: 29) Według *Zagadnień biesiadnych* Plutarcha (I, 616 E), tylko takie spotkanie zasługuje na miano przyjacielskiego sympozjonu, podczas którego dba się o równość pomiędzy jego uczestnikami (Plutarchus 1971: 11–12). W dobranym gronie zarówno wino, jak i rozmowy winny być wspólne dla wszystkich. Dla Cheronejczyka (I, 621 C) biesiada stanowi bowiem spędzanie czasu przy winie, które dzięki wzajemnej uprzejmości prowadzi do przyjaźni³⁴ (Plutarchus 1971: 22).

Znamienne w kontekście towarzyskiej równości wydaje się, iż ksiądz biskup, inicjując uczone rozmowy, sam nie bierze w nich czynnego udziału. Górnicki pisze, że za każdym razem, kiedy zbierało się grono i nadarzała się okazja do rozpoczęcia dyskusji, gospodarz natychmiast opuszczał salę, w której odbywały się „gry rozmowne”. Najpierw Samuel Maciejowski zmuszony był pozostawić gości z powodu przybycia posłańca z listami (Górnicki 2004, t. 1: 34), innym razem „dla spraw Króla J. M. musiał na pokój odyść” (Górnicki 2004, t. 2: 130) czy też — jak ma to miejsce przed rozpoczęciem drugiej rozmowy — oddalił się, by odpocząć (Górnicki 2004, t. 2: 301). Na wstępie czwartej z rozmów „Sokrates drugi” tradycyjnie już opuszcza interlokutorów, a narrator nie podaje żadnego powodu jego wyjścia (Górnicki 2002, t. 2: 405). Jest trochę tak, jakby gospodarz nie chciał łamać *decorum* towarzyskiej egalitarności, której znaczenie z mocą podkreślał na początku rozmowy. Cień „obawy”, że tak ściśle dobrane grono zostanie rozluźnione, pojawia się wśród prądnickich „powiedaczy” jeszcze podczas pierwszej dyskusji. Uwidacznia się to wówczas, gdy do salonu wraca Samuel Maciejowski. Biskup, słysząc słowa pana Lupy: „lepiej do jutra to odłożyć” (Górnicki 2004, t. 1: 119), tak zwraca się do dyskutantów: „Już rozumiem, że na to godzicie, abych ja waszej rozmowy nie słuchał. Ba, dobrze, więc ja wam i jutro nie przekażę” (Górnicki 2004, t. 1: 119).

W trakcie greckiego sympozjonu ważną rolę pełnił sympozjarcha (przez Rzymian zwany *magister* lub też *rex bibendi*). Król biesiady był mistrzem ceremonii. To od niego zależał przebieg uczy: liczba wychylonych przez biesiadników pucharów, a nade wszystkim — porządek

33 Warto zauważyć, że jest to jedno z kilku miejsc „współbrzmiających” w *Dworzaniu* z biesiadną poezją Jana Kochanowskiego. Por. *Pieśni*: „A kiedy równe towarzystwo siędzie, / Prędką dobra myśl, a tym jeszcze chutniej, / Gdy nie bez lutniej” (II 16 [*Nic po tych złytnich potranach...*], w. 6–8) (Kochanowski 1953, t. 1: 332). O innych literackich „koneksjach” twórczości Górnickiego z muzą czarnoleską zob. J. Ślaski (1989, t. 1: 275–307), a także M. A. Janicki (2005: 73–80).

34 Zdaniem R. Pollaka, nawiązania do Plutarcha, a także Cyclerona i Ficina stanowią „trzecią warstwę” elementów platońskich w *Dworzaniu* (po włoskim oryginale Castiglione oraz dziełach samego greckiego filozofa) (Pollak 1969: 47).

towarzyskich rozmów³⁵. Identyfikacja jak u starożytnych sposobów prowadzenia towarzyskich konwersacji (pod przewodnictwem lidera) ukazał Giovanni Boccaccio w ramie narracyjnej *Dekameronu*³⁶, z tą jednak różnicą, że czuwanie nad przebiegiem dysput oraz snucie opowieści w „księdze dziesięciu dni” powierza się zarówno kobietom, jak i mężczyznom. Bohaterki i bohaterowie dzieła, schronieni w dwóch rezydencjach wiejskich, codziennie wybierają nowego „króla” (Boccaccio 1997, t. 1: 43). W utworze Castiglione’a to panie przewodniczą obradom (księżna wyznacza do tego zadania Emilię Pio). Funkcję „króla biesiady” na czas „gier rozmownych” w *Dworzaniu* powierzy biskup Maciejowski już na początku pierwszej rozmowy swojemu bratu, Stanisławowi. Polski autor pisze, że gospodarz, „do kownaty (bo ta rozmowa na sali była) iść musiał, zostawivszy na miejscu na swym JMPana lubelskiego i przykazawszy, aby każdy był jego rozkazania posłuszen” (Górnicki 2004, t. 1: 34). Odtąd to „pan lubelski” wyznacza rozmówców („Po odejściu księdza biskupa rozkazał pan lubelski, aby pan Kostka, jako począł, mówił”; Górnicki 2004, t. 1: 35), decyduje o doborze tematów i poddaje je pod dyskusję („Bardzo się ta gra wszystkim podobała okrom Jego MPana lubelskiego, który [...] panu Myszkowskiemu mówić kazał”; Górnicki 2004, t. 1: 37), a w szczególności dba o porządek prowadzonych rozmów: „Po tym tedy krótkim poswaruku [...] pan lubelski milczenie kazał” (Górnicki 2004, t. 2: 131). Warto zauważyć, że Stanisław Maciejowski był jednym z najstarszych uczestników prądnickich konwersacji³⁷. Platon w *Pranach* (671 E) podkreślał, że na przewodnika rozrywek i rozmów biesiadnych winno wybierać się męża dojrzałego i doświadczonego (Platon 1960: 84).

Podczas sympozjonu, jak przekazują autorzy starożytni (w tym także mistrz z Akademii w swojej *Uczcie*), rozmowy toczyły się wedle wyznaczonego porządku: interlokutorzy zabierali głos kolejno od prawej strony ku lewej³⁸ (Platon 1975: 64). Podobnie rzecz się ma w *Dekameronie* Boccaccia³⁹. U Castiglione’a uczestnicy spotkania dyskutują podług kolejności, w jakiej zajęli miejsce. Natomiast bohaterowie polskiego dialogu konwersują zgodnie z innym, choć również ściśle ustalonym porządkiem. Najpierw wszyscy zgromadzeni wokół stołu mają prawo zaproponować temat do dyskusji, po czym wybrana zostanie propozycja tego, „czyja będzie gra najtrefniejsza” (Górnicki 2004, t. 1: 33). Przypomnijmy, iż w pierwszej księdze, kiedy inicjuje się „gry rozmowne”, najpierw przemawia Kostka, a po nim: Wapowski, Myszkowski, Derśniak i Kryski. Warto zauważyć, że głos zabierają najpierw ci, którzy na wybrany przez grono temat mają w gruncie rzeczy najmniej do powiedzenia. Mówi o tym wyraźnie biskup Maciejowski, zwracając się do pierwszego, wyznaczonego przez siebie rozmówcy: „A ty, Kostka, nie mniemaj, iżemci przodkować kazał, abych ciebie za najmędrszego

35 Na temat uprawnień króla biesiady szerzej zob.: J. Danielewicz (2001: 58) oraz M. Węcowski (2011: 47–48).

36 Za pierwowzór ramy narracyjnej *Dekameronu* uznaje się *Kitab alf layla wa layla* (*Księga tysiąca i jednej nocy* 1973–1976). Zbiór ten, jak się jednak wydaje, wywarł mniejszy wpływ na opowieść okalającą włoskie nowele niż antyczna tradycja sympotyyczna. Por. ponadto historię ramową w dziele Geoffrey’a Chaucera *The Canterbury Tales* (Chaucer 1963).

37 Por. biogram Stanisława Maciejowskiego autorstwa H. Kowalskiej (1974: 69–71) w *Polskim Słowniku Biograficznym*.

38 Szerzej na temat porządku dysput, kolejności udziału w grach towarzyskich, a szczególnie zasady *epidexia* (ruch okrężny) na greckich sympozjonach i zachowanych na ten temat świadectwach literackich zob. M. Węcowski (2011: 113–115).

39 Por. G. Boccaccio (1997: 46): „Damy i młodzieńcy oświadczyli się wszyscy za opowiadaniem. — Skoro tak — rzekła królowa — to niechaj w tym pierwszym dniu każdy, jaką chce, materię do opowieści wybierze. Później, obróciwszy się laskawie do Panfila, siedzącego obok niej po prawej ręce [podkr. J.B.], kazała mu, aby swoją powiastką innym dał początek. Panfilo, słowom królowej posłuszny, zaczął swoją opowieść wśród natężonej wszystkich przytomnych uwagi” (*Prilog*).

rozumiał, ale dlatego to uczynił, abyś nie musiał, na zad zostawszy, nic nie powiedzieć, jako się to więc tym trefią, którzy dostatek rzeczy w głowie swej nie mają” (Górnicki 2004, t. 1: 33).

Pamiętając o tym, że także w greckich sympozjonach dziewczęta nie brały udziału na równych prawach z mężczyznami⁴⁰, może łatwiej wybaczyć polskiemu autorowi, iż wyprosił panie ze swojego *convivium*. Górnicki, jak wiadomo, postępuje w tym względzie nie tylko wbrew włoskiemu oryginałowi, ale i rodzimym zaleceniom, obecnym na kartach biesiadnej poezji Jana Kochanowskiego, u którego w gronie „dobrych towarzyszy” — obok lutni i trunku — to właśnie kobieta jest ważnym partnerem w czasie uczy⁴¹. Także *Leges convivales* Wawrzyńca Scholza zawierały paragraf (3), który zezwalał na wstęp cnotliwych pań i skromnych pań do ogrodu oraz ich udział w biesiadnych dysputach (zob. Tync: 98). W utworze Castiglione’a kobiety (są tam cztery), choć przewodniczą obradom i zabierają głos w uczonych konwersacjach, to ich pozycja w tym przedsięwzięciu wydaje się nie tak znaczna jak mężczyzn⁴². Jeszcze bardziej ogranicza się damy pod kątem udziału w dyskusjach w *Rozmowach w Asolo* Bemba. Trzy białogłowy (ostatniego dnia towarzyszy im także Katarzyna Cornaro) niemal przez cały czas biernie przysłuchują się debatom na temat miłości, jakie prowadzi weneccy młodzieńcy.

Podczas gdy polski autor we wstępie do księgi pierwszej tłumaczy konieczność pominięcia płci nadobnej różnicą kultur oraz względami obyczajowymi („Gdzie tych mnie się włożył w dialog polski nie godziło, bo ani nasze Polki są tak uczone jak Włoszki, ani drugich rzeczy, które owdzie są, cirpieć by ich uszy mogły”; Górnicki 2004, t. 1: 10), na pierwszy plan w jego dziele zdaje się wysuwać powód *stricte* literacki, a mianowicie chęć upodobnienia polskiego *Dworzanina* do sympozjonu. Na taką decyzję Górnickiego mógł mieć wpływ pośrednio również wzorzec cyceroński⁴³, jako że w *De oratore* Marka Tuliusza, który naśladuje dialogi Platona, a w szczególności *Fajdrosa*, panie nie występują.

Nieprzypadkowa, zważywszy na literacką tradycję sympotyyczną, wydaje się też liczba interlokutorów, biorących udział w prądnickim spotkaniu. Wedle starożytnych norm sympozjalnych, biesiadników nie powinno być mniej niż trzech, ale i nie więcej niż dziewięciu. Zwłaszcza twórcy renesansowych konwiviów traktują tę wskazówkę jako wzorcową, powołując się przy tym najczęściej na zalecenia rzymskiego poety, Warrona⁴⁴. Ficino w przywołanym już liście *De sufficientia*... pisał, że wypada w pełni zgodzić się z Warronem, iż w tej wspólnocie nie powinno być mężów ani mniej od Trzech Gracji, ani więcej od dziewięciu

⁴⁰ Z greckich uczt wykluczane były przede wszystkim żony i córki. Lidia Winniczuk pisze: „Żona i córki gospodarza nie mogły uczestniczyć w sympozjonie, biesiadnicy nie byli jednak pozbawieni towarzystwa pań: aulistki, tancerki, akrobatki, urozmaicały im czas swoimi występami, a hetery, kobiety czytane i dowcipne, włączały się do dyskusji nawet na tematy poważne” (Winniczuk 1983: 366–367). Zob. na ten temat także M. Węcowski (2011: 112–113).

⁴¹ Por. następujące fraszki czarnoleskiego poety: II 17: *Do doktora* (Kochanowski 1998: 98); III 17: *O swoich rymiech*. (Kochanowski 1998:128) Na temat biesiad, nierzadko hulaszczych, urządzanych z udziałem kobiet na dworach, w tym także w rezydencji w Prądniku, zob. K. Morawski (1965: 86, 99 n).

⁴² Jak zauważyła A. Gallewicz (2006: 125–126), kobiety w dziele Castiglione’a są skutecznie wykluczane z rozmów. Włoski autor przyjmuje pewną strategię, która mu to ułatwia (por. Gallewicz 2006: 125–126).

⁴³ Na ten aspekt zwracali uwagę już dawniejsi, a także współcześni badacze. Por. uwagę R. Pollaka (1968: 54): „Bodaj że i Cicero mógł go także ośmielić do tej zmiany, bo w jego dialogach niewiasty głosu nie mają”. Zob. ponadto A. Gallewicz (2006: 131) oraz M. Wojtkowska-Maksymik (2007: 97).

⁴⁴ Ten przepis Warrona z Reate, zawarty w jednej z jego satyr, przywołuje Gelliusz: „Dicit autem convivarum numerum incipere oportere a Gratiarum numero et progredi ad Musarum, id est proficisci a tribus et consistere in novem, ut, cum paucissimi convivae sunt, non pauciores sint quam tres, cum plurimi, non plures quam novem” (Gellius, vol. 2: 65).

Muz (Ficino 1576, t. 1: 739–740). O zaleceniach antycznego twórcy co do liczebności ucztujących wspominają ponadto goście *Convivium profanum* Rotterdamczyka (Erazm 1992: 374). Do tej biesiadnej normy odwołuje się również Euzebiusz w *Zbożnej biesiadzie* (672 E). Bohater zwraca się do swoich czterech przyjaciół w słowach: „Niech każdy przyprowadzi ze sobą »cień«, jaki mu się podoba. W ten sposób, jeśli was będzie czterech, dorównamy liczbie muz”⁴⁵ (Erazm 1960: 291).

W dialogu Castiglioneo oprócz czterech dam występuje dwudziestu jeden panów. Są oni przedstawicielami różnych stanów (duchowieństwa, rycerstwa) oraz profesji (poeci i artyści). W polskim *Dworzaniu* czytamy, że drugiego dnia

Zeszło się było ku tej rozmowie coś więcej niż przedtym dworzan i inych zacnych ludzi, z których każdy chciał wiedzieć to, co wczora pan Kryski mówił; co gdy im powiedano tak, jako kto pomniał, jedni chwalili jedno, drudzy drugie, a trzeci, słysząc tak wiele rzeczy, które pan Kryski dworzaninowi umieć każe, i jakim chce, aby się urodził, powiedali tak, iż nie jest rzecz można, aby kto na świecie tak doskonały należć się mógł. (Górnicki 2004, t. 2: 130–131)

Nie posłyszymy w dyskusji głosów wspomnianych „dworzan” oraz „inych zacnych ludzi”. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Górnicki, idąc za klasycznym wyznacznikiem sympotyycznym, celowo redukuje liczbę bohaterów swojego dzieła względem włoskiego pierwowzoru z dwudziestu pięciu do dziewięciu. Suma prądnickich towarzyszy stanowi wszak maksymalną ilość uczestników sympozjonu.

Polski autor, postępując poniekąd za utworem Castiglioneo, wybrał dla swojego dzieła model sympozjonu o charakterze antykwarycznym, który pozwalał mu zaprezentować szerokie spektrum kwestii, dotyczących wizerunku dworzanina⁴⁶. Znanie są starożytne świadectwa o sympozjonach poświęconych poszczególnym profesjom (wspomina się np. o lekarskim sympozjonie Heraklida z Tarentu). Możliwe jest zatem „formowanie” w trakcie *convivium* także dworzanina. W szczególności druga księga *Il Cortegiano* pełni funkcję kompendium, przeznaczonego dla idealnego *gentiluomo*. Jest ona swego rodzaju antologią towarzyskiego humoru. Zawiera teorię „trefnowania”⁴⁷ oraz liczne przykłady dwornych facecji, jakich znajomością winien wykazać się uczestnik towarzyskiego spotkania, pragnący zasłużyć wśród przyjaciół na zaszczytne miano *vir facetus*⁴⁸.

Uczestnicy prądnickich dysput, opowiadając dowcipne historie (niektóre spośród nich znane są z tradycji literackiej, inne zaś od dawna funkcjonują w obiegu ustnym), postępują analogicznie jak sympozjaści w *Uczęcie mędrców* Atenajosa, zabawiający się cytowaniem poezji twórców starożytnych (zob. Bartol i Danielewicz 2010: 28–29, 35 n). Podobnie też czynią bohaterowie *Saturnaliów*, którzy rozprawiają o realiach antycznych, a wywody swoje popierają licznymi przykładami z poezji i prozy. Na tle sympozjonu antykwarycznego księga druga

⁴⁵ W „Floraliach”, organizowanych w ogrodach wrocławskich W. Scholza uczestniczyć miała także określona liczba biesiadników. Por. W. Scholz, *Leges convivales* (§ 4): „Ne numerus vel supra Musarum, vel intra Gratorum esto” (cyt. za: Tync 1953: 98).

⁴⁶ Obok głównych odmian gatunku — sympozjonu idealistycznego i realistycznego — z czasem, jeszcze w starożytności, skryształizował się kolejny typ, mający za zadanie prezentację dowolnej treści naukowej, z zachowaniem tradycyjnej formy dialogu. Przyjęła się dla niego nazwa sympozjonu antykwarycznego, zwanego też encyklopedycznym (Schnayder 2012: 1067).

⁴⁷ Na temat „trefnowania” w *Dworzaniu*, a także popularnej w dobie renesansu facecji pisał ostatnio W. Wojtowicz (2010: 265–277). Z wcześniejszych prac zob. na ten temat: J. S. Gruchala (1993: 111–134); R. Pollak (1969: 68–78).

⁴⁸ O związanej z *vir facetus* kategorii estetycznej w literaturze średniowiecza zob. T. Michałowska (2011: 279–282).

Dworzanina wyróżnia się uporządkowaniem. Dobór zawartych w niej dowcipnych egzemplów podporządkowany został bowiem ściśle teorii „trefnowania”.

Obecność *convivium* w ramie sytuacyjnej polskiego przekładu oraz konsekwentne przestrzeganie w nim antycznych i humanistycznych *leges convivales* pozwala sytuować artystyczny dialog Górnickiego obok klasycznych i renesansowych dzieł, które w podobny sposób realizowały założenia starożytnego gatunku. *Uczta* Platona, *Sympozjon* Ksenofonta, *Uczta mędrców* Atenajosa, biesiadne dialogi Erazma z Rotterdamu – mimo pewnych rozbieżności kompozycyjnych oraz różnej rangi w tradycji literackiej — realizują zbliżoną koncepcję rozmowy, której tłem jest uczta. Górnicki, nadając *Dworzaninowi polskiemu* wytworną formę sympozjonu, zdystansował się od wzorca oryginalnego. To właśnie wyznaczniki sympotycznego gatunku najmocniej zaważyły na zmianach, jakich dokonał starosta tykociński wobec ramy narracyjnej włoskiego pierwowzoru. Dla Castiglione’a parenetyczny traktat w formie dialogu nie był *novum*, gdyż miał włoski autor przed sobą znakomity przykład w *De oratore* Cyserona, który jako pierwszy nadał swojej rozprawie o doskonałym mówcy kształt konwersacji. Napisanie utworu o znakomitym dworzanie w formie sympozjonu było natomiast eksperymentem polskiego twórcy — nie tylko dorównującym pomysłowi Marka Tulliusza, ale i niemającym precedensu wśród europejskich przekładów *Il Cortegiano*.

Bibliografia

- Abramowska J. (2002), *Dialog* [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, red. T. Michałowska, przy współudziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, Wrocław.
- Bachtin M. (1975), *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio, oprac. S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bartol K., Danielewicz J. (2010), *Wstęp* [w:] Atenajos, *Uczta mędrców*, przekład, wstęp i przypisy K. Bartol i J. Danielewicz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Bembo P. (1932), *Gli Asolani et le Rime*, introduzione e note C. Dionisotti-Casalone, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino.
- Boccaccio G. (1997), *Dekameron*, przeł. E. Boyé, t. 1–2, Świat Książki, Warszawa.
- Burke P. (1995), *The fortunes of the „Courtier”. The European Reception on Castiglione’s “Cortegiano”*, Polity Press, Cambridge.
- Campbell D. A. (1983), *The Golden Lyre. The Themes of the Greek Lyric Poets*, Duckworth, London.
- Castiglione B. (2002), *Il Cortegiano*, a cura di A. Quadam, vol. 1–2, Arnoldo Mondadori, Milano.
- Chaucer G. (1963), *Opowieści kanterberyjskie. Wybór*, przeł. H. Prączkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Cycero (2010), *O mówcy*, przeł. B. Awianowicz, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty.

- Danielewicz J. (2001), *Biesiadne inicjacje. Rozważania o greckim sympozjonie*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka” 55, nr 1–4.
- Dayczak-Domanasiewicz M. (2007), *Architektura dworu biskupów krakowskich na Prądniku Białym na tle rozwoju nowożytnego budownictwa rezydencjonalnego okolic Krakowa* [w:] *Pałace i wille podmiejskie Krakowa. Materiały sesji naukowej odbytej 24 kwietnia 2004 roku*, red. J.M. Malecki, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków.
- Dąbkowska-Kujko J. (2010), *Arkadia filozofów* [w:] *Staropolskie arkadie*, red. J. Dąbkowska-Kujko i J. Krauze-Karpińska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN — Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”, Warszawa.
- Dialog o Zbigniewie Oleśnickim* [Thomas, Joannes, Gorgias] (1987) [w:] „*Toć jest dziwne a nowe*”. *Antologia literatury polskiego średniowiecza*, oprac. A. Jelicz, PIW, Warszawa.
- Erazm z Rotterdamu (1960), *Zbożna biesiada* [*Convivium religiosum*] [w:] tegoż, *Trzy rozprawy. Zachęta do filozofii chrześcijańskiej. Metoda prawdziwej teologii. Zbożna biesiada*, przeł. i oprac. J. Domański, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- (1972), *Convivium sobrium* [w:] tegoż, *Opera omnia*, recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, ord. 1, t. 3, North-Holland, Amsterdam.
- (1992), *Uczta na sposób świecki* [w:] tegoż, *Wybór pism*, przeł. M. Cytowska, E. Jędrkiewicz, M. Mejor, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, Wrocław.
- Ficino M. (1576), *De sufficientia [...]* [w:] tegoż, *Opera omnia*, t. 1, Heintich Petri, Basel.
- Gallewicz A. (2006), „*Dworzanin polski*” i jego włoski pierwowzór. *Studium adaptacji*, Semper, Warszawa.
- Gellius Aulus (1903), *Noctes Atticae*, post M. Hertz, edidit C. Hosius, vol. 2, B. G. Toubner, Lipsiae.
- Głombiowska Z. (1991), *Antyk w „Dworzaninie polskim” Łukasza Górnickiego*, „*Filomata*”, nr 406.
- Górnicki Ł. (2004), *Dworzanin polski*, oprac. R. Pollak, t. 1–2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — DeAgostini, Wrocław.
- Gruchala J. S. (1993), *Łukasza Górnickiego teoria trefnowania* [w:] *Łukasz Górnicki jego czasy*, red. B. Noworolska i W. Stec, Dział Wydawnictw Filii UW, Białystok.
- Hajdukiewicz L. i Kowalska H. (1980), *Padniowski Filip* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. S. Kieniewicz, t. 25/1: Padlo Jan — Parczewski Franciszek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Janicki M. A. (2005), *Górnicki, Kochanowski, Nidecki — wspólne lektury, wzajemne inspiracje?* [w:] *Łukasz Górnicki i jego włoskie inspiracje. Materiały z sesji zorganizowanej przez Komisję Dziejów Odrodzenia i Reformacji przy Komitecie Nauk Historycznych PAN (Warszawa, 28–29 listopada 2003)*, red. P. Salwa, Semper, Warszawa.
- Jelicz A. (1985), *Wstęp* [w:] *Antologia poezji polsko-lacińskiej 1470–1543*, wstęp i oprac. A. Jelicz, GLOB, Szczecin.
- Jeanneret M. (1987), *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Libraire José Carti, Paris.
- Kaluża Z. (2006), *Kadłubka historia mówiona i historia pisana („Kronika” I 1–2, I 9 i II 1–2)*, „*Przeгляд Tomistyczny. Filozofia — Teologia — Religia. Kultura Duchowa Średniowiecza*” 12.

- Kochan A. (2003), „*Żniewiadło*” Mikołaja Reja. *Sudium o utworze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Kochanowski J. (1953), *Dzieła polskie*, wstępem i przypisami opatrzył J. Krzyżanowski, t. 1, PIW, Warszawa.
- (1998), *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- (2008), *Lyricorum libellus* [w:] tegoż, *Carmina Latina. Poezja łacińska. Pars prior Imago phototypica — transcriptio. Część I. Fototypia-transkrypcja*, edidit, praefatione et apparatu critico instruxit / wyd. i wstępem poprzedziła Z. Głombiowska, Wydawnictwo UG, Gdańsk.
- Korolko M. (1985), *Jana Kochanowskiego żywot i sprawy. Materiały, komentarze, przypuszczenia*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Kostkiewiczowa T. (2002), *Sympozjon* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 4, bez zmian, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Kowalska H. (1974), *Maciejowski Stanisław* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. E. Roźnowski, t. 19: *Machowski Wawrzyniec — Majdrowicz Eugeniusz*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Ksenofont (1967), *Uczta* [w:] tenże, *Pisma sokratyczne. Obrona Sokratesa. Wspomnienia o Sokratesie. Uczta*, z oryginału greckiego przełożył i wstępem poprzedził L. Joachimowicz, PWN, Warszawa.
- Księga tysiąca i jednej nocy* (1973–1976), wstęp i red. nauk. T. Lewicki, przekład zbiorowy, t. 1–9, PIW, Warszawa.
- Kürbis B. (1972), *Motywy makrobiańskie w „Kronice mistrza Wincentego” a szkoła w Chartres*, „*Studia Źródłoznawcze. Commentationes*” 17.
- Lichański J. Z. (1998), *Łukasz Górnicki. Sarmacki Castiglione*, DiG, Warszawa.
- Macrobius Ambrosius T. (1868), *Saturnalia* [w:] tegoż, [Opera], recognavit F. Eyssenhardt, B. G. Toubner, Lipsiae.
- Martin J. (1931), *Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form*, Schöningh, Paderborn.
- Maylender M. (1926–1930), *Storia delle accademie d'Italia*, con prefazione di L. Rava, t. 1–5, L. Capelli, Bologna.
- Maziarski A. (1997), *Środowisko lekarskie Wrocławia w XVI i XVII wieku*, „*Studia Śląskie*” 57.
- McKeon R. (1951–1952), *Symposia*, „*Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*” 25.
- Michałowska T. (2011), *Literatura polskiego średniowiecza. Leksykon*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Mistrz Wincenty, zwany Kadłubkiem (1994), *Kronika Polska*, wydał, wstępem i przypisami opatrzył M. Plezia, Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”, Kraków.
- (2003), *Kronika polska*, przel. i oprac. B. Kürbis, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — De Agostini, Wrocław.
- Mitkowska A. (2007), *Ogrody rezydencji podmiejskich Krakowa. Szkic problematyki* [w:] *Pałace i wille podmiejskie Krakowa. Materiały sesji naukowej odbytej 24 kwietnia 2004 roku*, red. J.M. Malecki, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków.
- Morawski K. (1965), *Czasy sygmuntowskie na tle prądów odrodzenia*, PIW, Warszawa.

- Nadolski B., Mielczarski C. i Platt D. (2002), *Towarzystwa literackie i naukowe* [w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, red. T. Michalowska, przy współudziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Nowak-Dłużewski J. (1947), *Udział regionu kieleckiego w kulturze narodu*, Wydział Nauki Ministerstwa Oświaty, Kielce.
- „Onus Atlanteum”. *Studia nad kroniką biskupa Wincentego* (2009), red. A. Dąbrówka, W. Wojtowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo — Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”, Warszawa.
- Orzechowski S. (1972), *Wybór pism*, oprac. J. Starnawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Pelc J. i Tomkiewicz Wł. (1973), *Rola mecenatu w rozwoju kultury i literatury polskiej w czasach renesansu oraz baroku* [w:] *Problemy literatury staropolskiej. Seria druga*, red. J. Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Platon (1960), *Prawa*, przełożyła i opracowała M. Maykowska, PWN, Warszawa.
- (1975), *Uczta*, przekład, wstęp, objaśnienia i ilustracje W. Witwicki, PWN, Warszawa.
- (1986), *Timajos* [w:] tegoż, *Timajos. Kritias albo Atlantyka*, przeł., wstępem, komentarzem i skrótami opatrzył P. Siwek, PWN, Warszawa.
- (2002), *Fajdros*, przełożył oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Antyk, Kęty.
- (2004), *Protagoras*, przekład, wstęp i koment. L. Regner, Naukowe PWN, Warszawa.
- Plutarchus (1971), *Moralia*, recensuit et emendavit C. Hubert, t. 4, B. G. Teubner, Leipzig.
- Pociecha Wł. (1949), *Królowa Bona (1494-1557). Czasy i ludzie odrodzenia*, t. 2, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Pollak R. (1969), *Od renesansu do baroku*, PWN, Warszawa.
- (2004), *Wstęp* [w:] *Dworzanin polski*, oprac. R. Pollak, t. 1-2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — De Agostini, Wrocław.
- Rej M. (1954), *Krótką rozprawą...* [w:] tegoż, *Pisma wierszem (wybór)*, oprac. J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- (2006), *Krótką rozprawą...* [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. A. Kochan, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Rokosz M. (1977), *Aldyńska Neakademia w Wenecji*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 56.
- Rolbiecki W. (1977), *Akademie włoskie w latach 1454-1667. Początek towarzystw naukowych jako typu instytucji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Romeri L. (1999), *Philosophie entre mots et mets. Plutarque, Lucien et Athenée autour de la table*, Editions Jérôme Millon, Lille.
- Salwa P. (2011), *Akademie włoskiego renesansu. Kluby lokalnej inteligencji czy instytucje edukacyjne?* [w:] *Collegium — College — Kolegium. Kolegium i wspólnota akademicka w tradycji europejskiej i amerykańskiej*, red. M. O’Connor i P. Wilczek, Uniwersytet Warszawski. Instytut Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales” — Wydawnictwo Naukowe „Sub Lupa”, Boston-Warszawa.

- Schnayder J. E. (2012), *Sympozjon* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Naukowe PWN, Warszawa.
- Schulte J. (2012), *Jan Kochanowski i renesans europejski. Osiem studiów*, Wydawnictwo Neriton — Uniwersytet Opolski, Warszawa.
- Sławiński J. (2002), *Esej* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Starnawski J. (1987), *Sodalitas Litteraria Vistulana. Nikte świadectwa o działalności Towarzystwa w świetle korespondencji Celtisa*, „Rocznik Komisji Historycznej Oddziału Krakowskiego PAN” 24.
- Stuligrosz M. (2007), *Deipnon jako typ wypowiedzi w literaturze starożytnej Grecji na przykładzie „Uczty” Filoksenosa z Leukady* [w:] *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, red. K. Łeńska-Bąk, Uniwersytet Opolski, Opole.
- Szturc W. (1990), *Wśród fabuł ironicznie zawiąłanych. Od romansu hellenistycznego do „Orlanda szalonego” Ariosta*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 25.
- Ślaski J. (1989), *Jan Kochanowski i „Dworzanin” Łukasza Górnickiego* [w:] *Jan Kochanowski 1584–1984: Epoka — twórczość — recepcja*, red. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa i B. Otwinowska, t. 1, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.
- Tync S. (1953), *Z życia patrycjatu wrocławskiego w dobie renesansu*, „Sobótka. Organ Wrocławskiego Towarzystwa Miłośników Historii” 8.
- Ulewicz T. (1991), *Życie literackie w Krakowie i Małopolsce doby renesansu (sprawa środowisk i „towarzystw” literackich)* [w:] *Cracovia Litterarum. Kultura umysłowa i literacka Krakowa i Małopolski w dobie renesansu. Księga zbiorowa Międzynarodowej Sesji Naukowej w czterechsetlecie zgonu Jana Kochanowskiego (w Krakowie, 10–13 października 1984)*, red. T. Ulewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Węcowski M. (2011), *Sympozjon, czyli wspólne picie*, Wydawnictwo Naukowe „Sub Lupa”, Warszawa.
- Windakiewicz S. (1891), *Padwa. Studium z dziejów cywilizacji polskiej*, „Przegląd Polski” 3.
- Winniczuk L. (1983), *Ludzie, zwyczaje, obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa.
- Wojtowicz W. (2009), *„Memoria” i uczta. Kilka uwag o zależnościach ideowych kroniki Mistrza Wincentego* [w:] *„Onus Atlanteum”. Studia nad kroniką biskupa Wincentego*, red. A. Dąbrówka, W. Wojtowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo — Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”, Warszawa.
- (2010), *Między literaturą a kulturą. Studia o literaturze mieszczańskiej XVI i XVII wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Wojtkowska-Maksymik M. (2007), *„Gentiluomo cortigiano” i „dworzanin polski”. Dyskusja o doskonałości człowieka w „Il Libro del Cortigiano” Baldassarra Castiglione’a i w „Dworzanie polskim” Łukasza Górnickiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo — Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”, Warszawa.

Streszczenie

Dworzanin polski Łukasza Górnickiego realizuje poetykę sympozjonu literackiego (łac. *convivium*). W niniejszej pracy wskazano na obecność charakterystycznych elementów antycznego gatunku w strukturze polskiego przekładu *Il Cortegiano* Baltazara Castiglione. Wśród wyznaczników gatunkowych występujących w przekładzie Górnickiego wymieniono: narrację zewnętrzną i wewnętrzną, porządek rozmów, podyktowany rytmem spożywanych posiłków, brak udziału kobiet w rozmowach, dużą liczbę interlokutorów (9), prowadzenie dysput pod kierunkiem wybranego w tym celu najstarszego spośród biesiadników, eksponowanie idei równości towarzyskiej oraz nawiązania w strukturze dzieła do starożytnych i renesansowych dialogów biesiadnych. Górnicki, nadając *Dworzaninowi polskiemu* wytworną formę sympozjonu, zdystansował się od wzorca oryginalnego. To wyznaczniki sympotycznego gatunku najmocniej zaważyły na zmianach, jakich dokonał starosta tykociński wobec ramy narracyjnej włoskiego pierwowzoru.

Dworzanin polski, sympozjon literacki, gatunek literacki, tradycja antyczna, uczta



TERESA BANAŚ-KORNIAK
Uniwersytet Śląski*

Gazeta ulotna i moralistyczny traktat — dwa gatunki siedemnastowiecznej moralistyki (na przykładzie sensacyjnych nowin z ziemi włoskiej)

Ephemeral newspaper and moralistic treatise — two genres
of the seventeenth century moralist literature
(based on the example of sensational news from the Italian land)

Abstract

The author's objective is to discuss two different genres of the seventeenth century ephemeral papers which Konrad Zawadzki, the researcher of the origins of the Polish press, has included in a common group of so called "ephemeral newspapers". The author of the article distinguishes, among those texts, extensive moralistic treatises, characterised by painstaking composition, expanded descriptive and instructive plots and domination of informative and didactic functions. In the seventeenth century, side by side with them the papers of small volume were printed and their authors and publishers were focussed on obtaining commercial goals. They differed a lot from didactic treatises with the form of communication: the content was often expressed through the technique of enumeration and accumulation of many sketches, appealing to the recipient's imagination and emotions.

* Zakład Historii Literatury Średniowiecza i Renesansu,
Instytut Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: teresabanas@op.pl

Zaslugi Konrada Zawadzkiego dla badań nad początkami prasy w Polsce są nieocenione. Nie tylko zestawil on chronologicznie bibliografię tak zwanych gazet ulotnych¹ polskich i Polski dotyczących, ale także omówil poszczególne druczki „nowiniarskie” z okresu od XVI do XVIII stulecia, i to zarówno te, które ukazywały się jako pojedyncze egzemplarze, jak i takie, które miały charakter seryjny (Zawadzki 1977–1990; 2002). I chociaż prace Zawadzkiego miały charakter przelomowy, o czym zaświadczaają współczesni medioznawcy (Kolasa 2012: 74–75), to badania nad tak zwanym „prymitywem prasowym” (załączkami współczesnej prasy) zapoczątkowane zostały już u schyłku XIX wieku (Czarnowski 1895: 282–304), a rozwinęły się zwłaszcza po 1945 roku.

Spore osiągnięcia na tym polu wiedzy mają, oprócz Konrada Zawadzkiego, między innymi: Jerzy Adamczyk (1956a: 45–115; 1956b: 1–69), Jan Lankau (1958: 112–114; 1960), Adam Przyboś (1961: 7–18; 1962: 3–14), Adam Kersten (1963: 69–83), Adam Jarosz (1965: 43–46), Janusz A. Drob (1993), Urszula Augustyniak (1981). Skrupulatny stan badań na wskazany temat przedstawił na łamach „Studiów Medioznawczych” Władysław Marek Kolasa (2012a: 65–80). Artykuł tego autora jest dostępny także w wersji *on-line*, zarówno polskojęzycznej (2012b), jak i anglojęzycznej (2012c). Dużym postępem ostatnich lat w popularyzacji druków dawnych jest niewątpliwie — zainicjowany przez Instytut Dziennikarstwa

¹ Określenia ‘gazeta ulotna’, ‘moralistyczny traktat’ — uznaję zarówno za nazwy, jak i za odpowiadające tym nazwom pojęcia genologiczne, które zamierzam dookreślić w trakcie analizy konkretnych tekstów. Wprawdzie Adam Kersten sprzeciwiał się w ogóle nazywaniu „efemerycznych druków ulotnych gazetą” (Kersten 1963: 74), to jednak nazwa ‘gazeta ulotna’ za sprawą badań Konrada Zawadzkiego utrwaliła się na tyle w pracach medioznawczych, że bardzo często odnoszą ją badacze do druków dawnych, których oczywiście nie należy mylić z gazetami współczesnymi. W szkicu niniejszym pojawiają się też inne terminy: ‘druk ulotny’, ‘nowina’, ‘relacja’, które traktowane są przeze mnie wymiennie jako nazwy, a nie jako pojęcia. Rozróżnienie nazw, przedmiotów i pojęć genologicznych w polskiej genologii pojawiło się w pracach Stefani Skwarczyńskiej (Skwarczyńska 1965: 5–404). W kwestii nazewnictwa genologicznego, nie tylko zresztą w odniesieniu do druków ulotnych (co już dawno zauważyła Skwarczyńska) panuje pewien zamęt. Ogól staropolskich druków, będących zaczątkami prasy, określa się we współczesnych badaniach jako ‘prymitywy prasowe’ (Kolasa 2012a: 71), niemniej w odniesieniu do poszczególnych tekstów funkcjonują też określenia: ‘druk ulotny’, ‘nowiny’, ‘relacje’ i inne. Pojawiające się w różnych badaniach określenia: ‘nowiny’, ‘relacje’ biorą się zapewne stąd, że w wielu tytułach ‘prymitywów prasowych’ (pisanym zarówno wierszem, jak i prozą) słowa takie występują nagminnie. Genolodzy niejednokrotnie zwracali uwagę na fakt, że różne nazwy pojawiające się w tytułach tekstów nie zawsze wskazują rzeczywistą formę genologiczną, do której nawiązuje konkretny tekst.

Uniwersytetu Warszawskiego — projekt: Cyfrowa Biblioteka Druków Ulotnych Polskich i Polski Dotyczących z XVI, XVII i XVIII wieku².

W dotychczasowych badaniach nad polskim piśmiennictwem najstarszej doby i początkami prasy dominowały analizy przeprowadzane pod kątem tematyki oraz funkcji komunikacyjnej tekstów, nie poświęcano natomiast zbyt wiele uwagi kwestiom genologicznym. Te ostatnie są ważne, chociażby dlatego, aby móc odnieść się do naukowego postulatu, wyrażonego ongiś przez Adama Kerstena, badacza uznającego, iż niezwykle istotne jest „ustalenie kryteriów klasyfikujących drobne druki ulotne na te, które uznajemy za prekursorów gazet i te, które z badań nad historią prasy należy raczej eliminować” (1963: 73). W szkicu niniejszym chciałabym przedstawić — na podstawie analizy wybranych staropolskich druków — pewne ustalenia genologiczne. Bywa bowiem, że typowe, krótkie przekazy nowiniarskie mylone są z rozległymi traktatami o charakterze moralizatorskim (te ostatnie zawierają nieraz po kilka rozdziałów oraz obszernie wstępy, skierowane do czytelnika)³. Celem niniejszego szkicu jest zatem wskazanie dwóch odrębnych typów staropolskich druków o charakterze moralistycznym: zwiezłych gazet ulotnych (będących, jak sądzę, właściwym załącznikiem prasy polskiej) oraz rozbudowanych traktatów moralistycznych, pisanych najczęściej prozą. Warto zaznaczyć, że sposób ukształtowania językowej formy wypowiedzi w rozpatrywanych staropolskich tekstach (wiersz, proza), objętość druku, jego kompozycja i środki perswazji uzależnione były przede wszystkim od celu wypowiedzi.

K. Zawadzki, tak samo zresztą jak i pozostali badacze najstarszych, drukowanych na ziemiach polskich „nowin”, zwracał uwagę na różnicowanie tematyczne i językowe owych druków (teksty ukazywały się w języku polskim, łacińskim, ale także — niemieckim; te, które były drukowane w języku niemieckim, pojawiały się w siedemnastym stuleciu najczęściej w miastach zasiedlonych przez mieszczaństwo protestanckie, niemieckiego pochodzenia, np. w Gdańsku). Analizy Zawadzkiego, co zauważył wcześniej Władysław Kolasa, przeprowadzane są „według klucza tematycznego” (2012: 74–75), a nie kryteriów formalnych, które odnosiłyby się do stylu i kompozycji wskazanych tekstów.

Najczęstszymi tematami omawianych druków były wydarzenia polityczne, „bohaterskie” (zwycięstwa i klęski wojskowe), rozslawianie czynów hetmanów i królów, ale też — sensacje kryminalne, niezwykle zjawiska przyrodnicze, klęski żywiołowe, dziwne i cudowne zdarzenia o podtekście religijnym. Pomimo nagminnie pojawiających się w tytułach sformułowań: „relacje prawdziwe”, „prawdziwe opisanie” należy się zdystansować wobec przedstawianych tam rzekomych faktów. Badacze zauważyli bowiem, że wiele „nowin”, o ile nie zdecydowana ich większość, zawiera informacje o zjawiskach częściowo tylko prawdziwych, niektóre historie są wręcz zmyślane⁴ (Zawadzki 2002: 169; Sokolski 1990: 513). Przyczyny tego faktu różnie można tłumaczyć, np. chęcią zarabiania autorów i dystrybutorów ówczesnych

² W niniejszej pracy korzystałam w większości z oryginalnych starodruków; niektóre z cytowanych przeze mnie tekstów zostały zdigitalizowane (CBDU: <http://cb-du.id.uw.edu.pl/> [dostęp: 2014.09. 25]).

³ K. Zawadzki tekst Fryderyka Szembeka o erupcji Wezuwiusza pt. *Zapał srogi Góry Neapolitańskiej...* wymienia pośród „gazet ulotnych”, a tymczasem jest to rozległy moralistyczny traktat. Jakakolwiek sensacyjna wiadomość np. o klęsce żywiołowej mogła być bowiem podawana w różnej formie, np. ulotnej gazetki o trzęsieniu ziemi w Kalabrii: *Prawdziwa relacja i opisanie straszliwego trzęsienia ziemi [...] (Anonim 1638)* albo w formie rozszerzonej, traktatowej, np. *Zapał srogi Gory Neapolitańskiej...* (Szembek 1632).

⁴ K. Zawadzki nie doszukał się np. w informacjach historycznych wzmianki o opisanym przez „nowiniarzy” trzęsieniu ziemi w Kalabrii. Z kolei Autor słownikowego hasła *Nowiny* — Jacek Sokolski rozmaite zmyślenia i sensacje w staropolskich „nowinach” tłumaczy chęcią zarobkowania wydawców i dystrybutorów drukowanych gazet.

gazet ulotnych, którzy wykorzystując „zapotrzebowanie” społeczne na różnego typu sensacje, tworzyli fikcyjne fabuły. Niekiedy chodziło o zdyskredytowanie antagonisty politycznego lub przeciwnika w wierze, czego wyrazem było np. szkalowanie jezuitów przez środowiska protestanckie. Na temat szermierzy katolicyzmu wymyślano mianowicie, drukowano i rozgłaszano mrozące krew w żyłach opowieści o grzesznych występkach, zbrodniach i cudzołóstwie. Takie antyjezuickie broszury ukazywały się w języku niemieckim w Gdańsku (Zawadzki 2002: 85–86).

Inna przyczyna istnienia w staropolskich gazetach pierwiastka fikcyjnego wiąże się z kształtowaniem — głównie przez króla i hetmanów — określonej opinii publicznej na temat polityki władców i dowódców wojskowych oraz z chęcią kreowania pozytywnego wizerunku znaczących osób w państwie (Stuchlik-Surowiak 2012: 147–156). W dawnej szlacheckiej Rzeczypospolitej chodziło władzy głównie o „urabianie” opinii szlachty, wykształconego mieszczaństwa i duchowieństwa. Relacje z pól bitewnych choć na ogół zbliżone do prawdy, odpowiadające zdarzeniom autentycznym, przekazywane były odbiorcom w sposób tendencyjny (bowiem funkcja informacyjno-poznawcza tych tekstów nakładła się niejako na funkcję ekspresywno-impresywną, co wiązało się z silnym oddziaływaniem treści na emocje odbiorcy oraz jego ocenę wydarzeń). Tak się rzecz przedstawia np. w wierszowanych „nowinach” Marcina Paszkowskiego o klęsce wojsk hetmana Żółkiewskiego pod Cecorą w roku 1620 (Paszkowski 1620: k. A2–C).

Autorom krótkich ulotnych druczków, bardziej niż na moralizowaniu, zależało na jak najszerszym rozpowszechnieniu (w celach komercyjnych) w zwięzłej formie sensacyjnych lub batalistycznych informacji. Nic też dziwnego, że w omawianych drukach obserwujemy często obok prozatorskiej relacji formę wierszowaną, która bardziej niż proza nadawała się do recytowania, a nawet odśpiewywania w miejscach publicznych: na placach lub rynkach miast. Przykładami są: *Pieśń nowa o gwałtownym deszczu...*⁵ (Anonim 1644), *Pieśń o pożarze stradomskim...* (Anonim 1642), *Pieśń abo raczej nowiny barzo straszne...* (Anonim 1637) czy *Pieśń nowa o pożarze wileńskim...* (Anonim, b.m. i r. wyd.). O sposobie kolportażu i głośnym recytowaniu gazet w miastach dowiadujemy się ze staropolskich relacji pamiętnikarskich. I tak np. Jan Chryzostom Pasek, opisując swe handlowe wyprawy ze zbożem do Gdańska, kilka razy wspomina krzyczących na gdańskim rynku „gazeciarzy”, nieprzychylnie nastawionych do katolickiej wyprawy Jana III Sobieskiego na Turków:

Byłem natenczas w Gdańsku [...] po ulicach gazety śpiewano, na bulwarkach je deklamowano, projekty rzucano [...] drogo przedawano i ledwo nie każdy starał się, żeby w domu swoim mógł mieć [...]. (Pasek 1955: 361, 373–374)

Z relacji Paska wynika zatem, że siedemnastowieczni sprzedawcy druków mieli za zadanie nie tylko je kolportować, ale też reklamować, głośno recytując lub nawet odśpiewując zapisany w gazecie tekst. Jak skuteczna była owa reklama, zaświadcza pamiętnikarz: pomimo wysokiej ceny gazet ludzie błyskawicznie je wykupywali. Taki sposób kolportażu mógł mieć zastosowanie jedynie w odniesieniu do tekstów stosunkowo krótkich, zwięzłych, obrazowych, mających moc przyciągania i zaskakiwania odbiorcy. Drobiazgowo moralizowanie, rozległe

⁵ Cytaty tytułów starodruków oraz cytowane fragmenty tekstów dawnych modernizuję według ustalonych w edycji tekstów staropolskich zasad transkrypcji dla tak zwanych wydań typu B, które zostały skodyfikowane w pracy zbiorowej *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt* (red. K. Górski i in. 1955: 92–109). W transkrypcji niektórych tekstów pozostawiam oryginalne zapisy wielkimi literami, co wydaje się znaczące, bo oddaje emocjonalny stosunek autora do opisywanych zdarzeń.

amplifikacje czy dialektyczne przekonywanie odbiorcy o racjach moralizatora — jak to miało miejsce w rozległych traktatach — nie zdalyby egzaminu w ulicznej reklamie. Autorzy tych dłuższych moralistycznych pism (zazwyczaj księży lub zakonnicy) stawiali sobie za cel edukowanie społeczeństwa, a zdarzenia niezwykle (np. sensacje przyrodnicze czy przeróżne klęski zbiorowe) stawały się jedynie pretekstem do rozważań na tematy ogólniejsze: egzystencji ludzkiej, grzechu i ostatecznego przeznaczenia człowieka.

Mylący może być tytuł takiego staropolskiego „sensacyjnego” druku. Zarówno w dłuższych, kilkudziesięciostronicowych traktatach moralistycznych, jak i w zwięzłych, dwu-, trzystronicowych druczku brzmi on podobnie — zawiera bowiem informacje o niezwykłym zdarzeniu: batalistycznym lub cudownym⁶ (Krocak 2006: 9–230), np. *Zapał srogi Gory Neapolitańskiej i nowa Ninive żacne Neapolim w żalobie* [...] (Szembek 1632), *Kometa to jest pogróźka z nieba* [...] (Bembus 1619), *Nowiny abo prawdziwe opisanie strasznego grzymotu* [...] (Anonim 1638), *Wielkie a podziwienią godne niebieskiej przestrogi cudo* [...] (Zrzenczycki 1619), co może sugerować, że mamy do czynienia z tym samym gatunkiem.

Przykłady dwóch gatunków tekstów: zarówno moralistycznego traktatu, jak i zwięzłej relacji gazetowej o szczególnej wagi zdarzeniu spróbuję wskazać wśród siedemnastowiecznych „nowin z ziemi włoskiej”, czyli polskojęzycznych, tłumaczonych lub parafrazowanych z języka włoskiego pism⁷, omawiających różne niezwykle sytuacje, które miały miejsce w Italii. Cechy traktatu da się zauważyć w spisanej prozą przekazie Fryderyka Szembeka pt. *Zapał srogi Gory Neapolitańskiej*... (Szembek 1632: k. A–F4), będącym kompilacją aż sześciu włoskojęzycznych druków ulotnych. Zwięzłymi druczku gazetowymi są natomiast dwa teksty o trzęsieniu ziemi w Kalabrii — *Nowiny abo prawdziwe opisanie strasznego grzymotu*... (Anonim 1638) oraz *Prawdziwa relacja i opisanie strasznego trzęsienia ziemi*... (Anonim 1638), druk o powodzi w okolicach Mantui i innych miastach Italii: *Nowiny barzo strasne o powodzi*... (Anonim 1643), a także sensacyjne doniesienie duchownego Wincentego Bonvisi (przetłumaczone na język polski przez niejakiego księdza o inicjałach I. L., o czym informuje karta tytułowa) o „strasznym a przedziwnym cudzie”, który miał się wydarzyć — według relacji autora — w pewnym włoskim mieście (Bonvisi – X.I.L. 1641).

Zapał srogi Gory Neapolitańskiej... autorstwa Fryderyka Szembeka zawiera niezwykle rozbudowaną kartę tytułową. Streszczone są na niej informacje, które autor rozwijał będzie w dziesięciu rozdziałach traktatu. Podtytuł (*Nova Ninive, żacne Neapolim w żalobie*) sugeruje cudowne ocalenie Neapolu od klęski. Moralista porównuje to miasto do biblijnej Niniwy, asyryjskiej stolicy, także ongiś przez Boga ochronionej przed kataklizmem. Jest to, rzecz jasna, nawiązanie bezpośrednie do starotestamentowej *Księgi Jonasza* i opisanych tam wypadków. Poniżej rozległego podtytułu, drukiem pochylonym, dopisane są wyjaśnienia następujące: „Ogień okrutny Gory Wezuwius we Włoszech; ktorým w przeszłym grudniu, roku 1631 Krolestwo Neapolitańskie srogo Pan Bog nawiedził: a zapał gniewu swego i potęgę swą w karaniu ludzi, przez rzeczy stworzone światu przypomniiał: na przestroge wszystkim”. Innym już — prostym drukiem — dodana zostaje notka, że w czasie kataklizmu mieszkańcy

⁶ Druki mające za temat „mirabilia” omówił dokładnie w osobnej pracy monograficznej Jerzy Krocak.

⁷ Wybór druków o tematyce „włoskiej” jako materiału egzemplifikacyjnego wynika z chęci przybliżenia materiału, który nie doczekał się jak dotąd wnikliwego opracowania w badaniach nad literaturą i piśmiennictwem staropolskim. Warto podkreślić, że druki te były w siedemnastym stuleciu popularne jako wieści z ziemi będącej nie tylko siedzibą papieża, ale i kolebką chrześcijaństwa. Zauważona w pracy prawidłowość (istnienie krótkich „gazet ulotnych” obok rozbudowanych „traktatów moralistycznych”) znajduje potwierdzenie nie tylko w odniesieniu do tematyki „włoskiej”, o czym poświadczają podane w końcowej części artykułu przykłady tekstów o innej tematyce.

Neapolu odprawiali pokutę i nabożeństwa „na ubłaganie strasznej sprawiedliwości Pańskiej”. Na samym dole tytułowej karty (nieco powyżej informacji o miejscu i roku druku) autor uczciwie tłumaczy, że sporządził swój tekst na podstawie relacji włoskich z Rzymu, Mediolanu i Neapolu, nadmienia też, że jest zakonnikiem i kapłanem, a utwór swój napisał „na pobudkę [...] ludzi do dobrego”. Wzmianka, iż tekst nie jest oryginalny, ale stanowi kompilację „sześci relacyj tak zakonnych, jako świeckich osob [...]” znajduje się w przedmowie zatytułowanej *Do czytelnika rozsądnego* (Szembek 1632: k. A2, v). W tejże przedmowie mamy wskazaną wyraźną paralelę pomiędzy historią przedstawioną w *Księdze Jonasza* a sytuacją mieszkańców miasta Neapol, którzy uniknęli gniewu Stwórcy.

Już wstępne autorskie wyjaśnienia każą nam przypuszczać, że piszącemu nie chodzi bynajmniej o rozpowszechnianie sensacji w celach zarobkowych; nie najważniejsze wydaje się też zdanie relacji z wypadków, które miały miejsce w określonym rejonie geograficznym Europy. Zależy mu przede wszystkim na wzbudzeniu trwogi u odbiorcy i przekazaniu wiernym katolikom kaznodziejskich pouczeń. Obrazy klęski mają być tylko środkiem do osiągnięcia edukacyjnego celu. Odbiorcę poruszać ma także ilustracja na odwrocie strony tytułowej, przedstawiająca górę Wezuwiusz i wielki obłok dymu unoszący się nad wulkanicznym wzniesieniem. Na ilustracji, u stóp góry, zauważamy siedziby ludzkie, roślinność i wieżę kościoła. Nie widać ludzi ani zwierząt, okolica wydaje się wymarła, przy czym domy i drzewa są nieproporcjonalnie małe w stosunku do ogromnego obłoku dymu.

Autor siedemnastowiecznego traktatu, podobnie jak zdecydowana większość ówczesnych kaznodziejów, polityków i moralistów, pozostawał pod szczególnym wpływem potrydenckich nastrojów: lęku i trwogi, będących w ogóle znamionym rysem kultury europejskiej wieków od XIV do XVIII (Goliński 1997: 5–262). Wszelkie zbiorowe nieszczęścia: klęski żywiołowe, epidemie groźnych chorób traktowano jako karę za grzechy ludzkości. Według autora traktatu — wulkaniczne góry (‘gory ogniste’) nie tylko po to są, aby doraźnie karać ludzi za ich występki, ale także po to, aby przypominać, jakie są „karania wieczne pod ziemią złym nagotowane” (Szembek 1632: k. A3, v). Przypominanie o wiecznych torturach w piekle pojawia się zresztą nieraz na kartach tego utworu. Wybuch Wezuwiusza był zatem swego rodzaju „przedsmakiem piekła” dla grzeszników.

Kompozycja tego moralistycznego utworu jest staranna i dokładnie przemyślana. Dziesięć kolejnych rozdziałów odpowiada liczbie przykazań w Dekalogu. Równie ważna dla piszącego i czytelnika wydaje się cyfra siedem, odpowiadająca liczbie grzechów głównych. Aluzja do grzechów głównych pojawia się trzykrotnie: w *Rozdziale 2* (omawia tam duchowny sześć wcześniejszych wybuchów Wezuwiusza, siódmym jest wybuch w roku 1631); w *Rozdziale 3* (kiedy, zdając relację z trzęsienia ziemi towarzyszącego wybuchowi wulkanu, informuje: „W siedmiu miejscach [...] ziemia się też otworzyła: i na kilkaset ludzi po polach będących wieśniaków i pastuchów pożarła i popaliła [...]”); Szembek 1632: k. B3, v); w *Rozdziale 10* (kiedy moralizator omawia siedem pożytków, które ma osiągnąć „czytelnik rozsądny” z opisanych zdarzeń z ziemi włoskiej). Nawiązanie do grzechów głównych niejako uwypukla podstawową tezę piszącego, jakoby nieszczęścia i kataklizmy były karą Boga, zsyłaną na ludzkość. Relacjonowane przez narratorkę rozmaite towarzyszące klęsce wydarzenia cudowne, inspirowane działaniami samego Stwórcy, mają zaś ową tezę potwierdzać.

Pierwsze dwa rozdziały — o charakterze erudycyjnym — pouczają czytelnika, że „gory ogniste” są źródłem boskiej kary. Dalej przedstawione zostają historie wszystkich — jak twierdzi moralizator — wcześniejszych erupcji wulkanu oraz okoliczności, w jakich nieszczę-

ścia się wydarzyły. Począwszy od *Rozdziału III* relacjonowany jest siódmy z kolei wybuch Wezuwiusza wraz z opisem wszelkich zgubnych skutków tego zdarzenia oraz pouczającą opowieścią o przyczynach ocalenia mieszkańców Neapolu i wybranych nabożnych ludzi, których kara Boga ominęła. Opisane są rozliczne pokutne działania mieszkańców miasta oraz dostojników duchownych (nabożeństwa i modlitwy, procesje wokół świątyń, wystawianie relikwii świętych, masowe spowiedzi mieszkańców i inne).

Opowieści o domniemanych cudach zaczerpnął zapewne autor z włoskich druczków nowinarskich, jednak odpowiednio je ubarwił i zinterpretował. Niektóre wydarzenia, mające znamiona naturalnych zjawisk przyrodniczych, wytłumaczył polski autor jako „cuda”. I tak np. autentyczna może być informacja o dwukrotnie lecących w stronę Neapolu chmurach „dymu i siarki”, mających zniszczyć miasto, które jednak „odwróciły się” ku morzu, omijając ludzkie siedziby. Moralizator zdarzenie to uznaje za wyraz laski Boga wobec mieszkańców Neapolu, chociaż można je wyjaśnić działaniami samej przyrody, czynnikami atmosferycznymi, typem wiejących w czasie kataklizmu wiatrów itp. Także przekazy o tym, jakoby ponad wulkaniczną górą ukazać się miały duchy zmarłych w postaci krążących nad ziemią czarnych ptaków „strasznych i smętnych” lub opisy „znaków na niebie” w postaci wyjątkowo błyszczącej gwiazdy „z wielkimi promieniami” można uznać za autorskie interpretacje zjawisk naturalnych. O ile informacja o tym, jakoby ponad Wezuwiuszem widziano „osoby olbrzymów” może być potraktowana jako na polu autentyczna (bo przestraszeni klęską ludzie patrząc na unoszący się nad górą wulkaniczną dym, mogli dopatrywać się w nim różnorodnych kształtów i rozmaicie je interpretować), o tyle nie da się racjonalnie wyjaśnić np. relacji o ukazaniu się ducha św. Januarego, patrona jednego z kościołów, o skropleniu się „skamieniałej krwi” (relikwii) świętego, czy zjawieniu się w pobliżu świątyń neapolitańskich „procesji duchów” ze światłami (Szembek 1632; k. C3, r.; k. C4, r., v.; k. D r.; k. D4 r., v.).

Autor traktatu wciąż podkreśla, że ponadnaturalne zjawiska towarzyszyły nieustannym modlitwom i pokucie mieszkańców Neapolu, co dokumentować ma tezę o cudownym ocaleniu miasta. Oprócz wyraźnie wskazywanej przez autora traktatu paraleli między neapolitańczykami i mieszkańcami ocalonej przez Boga Niniwy, pojawia się jeszcze inna: paralela między mieszkańcami biblijnej Sodomy i Gomory a nieszczęsną ludnością miasteczek i wsi położonych w pobliżu Wezuwiusza. Owi ludzie nie mieli tyle szczęścia co neapolitańczycy i w straszliwej męczarni ulegali sile żywiołu. Autor opisując ich męki, kilkakrotnie nawiązuje do straszliwej kary ujętej w Starym Testamencie, np.:

[...] wiele rozmaicie zranionych i pokaleczonych: krzyżąc i płacząc, i głosy płaczliwe, a po mieście i po powietrzu rozlegające się (które serca słyszających prawie przebijały) [...] nie tak dla zguby majątnostek i ubóstwa swego wniwecz obroconego; jako dla utraty ojców i matek, dzieci i powinnych; od ognia onegoż, jako w jakiej Sodomie i Gomorze pożartych [...] Miasto zaś Neapolitańskie, na kurzawę z ogorzałych włości (jako niegdy Abraham, na perzyny Gomory i kraju onego ogniem od Pana spalonego) z żalem niewypowiedzianym oczy podnosiło [...]. (Szembek 1632: k. C, r.)

Plastyczne i miejscami drastyczne są opisy cierpień ludzkich. Nieszczęśnicy przedstawieni zostali jako półprzytomni i okaleczeni, krzyżący z bólu i przerażenia, żarzący się w popiele, własnym tłuszczu i wulkanicznej lawie. Z pewnością wiele z tych opisów ma swoje pierwowzory w gazetach ulotnych włoskich. Jako szczególnie przejmujące jawią się opisy cierpień małych dzieci. I tu — rzecz ciekawa — sposób, w jaki moralizator przedstawia tragedię

matek i małych dzieci świadczy o jego współczuciu i zaangażowaniu emocjonalnym w przedstawiane wydarzenia.

Wydaje się, że autor chce być wierny ówczesnym tendencjom i paradygmatom kulturowym, tworząc — być może na zamówienie swych przełożonych — pismo pełne przedstawień grozy i surowych upomnień przed grzechem. Jednocześnie jednak pozostaje jakby w sprzeczności sam ze sobą, kiedy np. ze współczuciem pisze o ciężko rannych i płaczących w ramionach matek dzieciach, o próbach udzielania sobie wzajemnej i solidarnej pomocy przez ofiary kataklizmu, albo kiedy stwierdza, że ludzie, którzy zginęli, wcale nie byli najbardziej grzeszonymi przedstawicielami ludzkiego gatunku: „[...] abyśmy nie rozumieli, że ci tak ukarani byli ze wszystkich ludzi najgrzesznieszy [...]” (Szembek 1632: k. C, r; k. F3, r). Tu ujawnia się swoista cecha osobowości samego autora (obojętnie, czy nazwiemy tę cechę „piętnem osobowym” narratora czy też „obrazem autora”). Owo subiektywne widzenie przedstawianych wydarzeń bezwiednie narzuca się czytelnikowi, pomimo iż jednocześnie wyraźne jest dążenie autora do zachowania obiektywizmu oraz wierności ówczesnej nauce Kościoła. Wprawdzie mentorskim tonem nawołuje on do pokuty i nawracania się grzeszników, ale jednocześnie daje się poznać czytelnikowi jako łagodny duchowny, solidaryzujący się z cierpieniami każdego człowieka. Wyraźnie kieruje swe pouczenia do czytelnika — Polaka, sam też przedstawia siebie jako mieszkańca i obywatela „Korony naszej” (Szembek 1632: k. F2, r).

Ów polski kontekst zaakcentowany został w ostatnim *Rozdziale X*, w którym omawianych jest siedem pożytków, jakie „czytelnik rozsądny” odnieść ma z przedstawionych „włoskich” wydarzeń. Oczywiście najważniejszy pożytek to poprawa obyczajów i strach przed piekłem (Szembek 1632: k. E3, r). Stwierdzenie moralizatora, że pod Wezuwiuszem kryje się piekło, dziś wydające się naiwne, pozostawało w zgodzie z siedemnastowiecznym stanem wiedzy. Poglądy nawet poważnych autorytetów — uczonych i teologów, nie były wszakże sprzeczne z konkretnym lokalizowaniem piekła pod ziemią. I chociaż — jak ostrzega autor traktatu — w polskim kraju podobnych do Wezuwiusza „[...] gor takich nie masz, wspomniawszy sobie, że tych lat blisko przeszłych ziemia też na różnych miejscach w Polsce sama przez się gorzała: Iże też pod Polską jest piekło [...]” (Szembek 1632: k. E3, v). Polacy zatem powinni pokutować, bo Boga obrażają liczne ich grzechy, a także skutki tych grzechów, np. „mężobojstwa”, „cudzołostwa”, „pijaństwa”, „zbytne stroje”, „buta”, „hardość”, „łupiestwa”, „ucisk i krzywda ludzi ubogich” i inne (Szembek 1632: k. F2, r). Tu i ówdzie pojawia się ostrzeżenie wyrażone słowami „lękaj się” lub „lękajmy się” (Szembek 1632: k. E3, r; k. F2, r), które choć dziś może być odbierane jako sprzeczne z duchem Ewangelii (por. 1 J 4,18: „W miłości nie ma lęku [...]”), mieści się w dawnym paradygmacie kulturowym Europy (Delumeau 1986: 7–433; 1994: 5–791).

Zarówno układ treści, jak i forma perswazji zwrócona w kierunku czytelnika, nie budzą wątpliwości co do moralizatorskiego charakteru tekstu i jego dydaktycznego przeznaczenia. Funkcja fatyczna jest zresztą w tym przekazie mocno akcentowana; niejednokrotnie moralizator zwraca się bezpośrednio do czytającego, jakby chciał podkreślić indywidualną odpowiedzialność jednostki ludzkiej za własne postępowanie, np.: „[...] Tym uważaniem [...] Czytelniku, jeśli się ku dobremu (jako pragnę) pobudzisz; pożytek niemaly: z tego ognistego tej Gory kazania odniesiesz [...]” (Szembek 1632: k. F2, r). Już samo oznajmienie w przedmowie skierowanej do czytelnika „rozsądnego”, że piszącym jest zakonnik, uświadamia, że przy rozpowszechnianiu tekstu nie o budzenie sensacji i cel komercyjny chodzić będzie, ale o poprawę obyczajów i nawrócenie grzeszników.

Inny jest natomiast charakter spisanych prozą drobnych gazet ulotnych traktujących o podobnych kataklizmach jak ten w rejonie Neapolu. O trzęsieniu ziemi we włoskiej Kalabrii w roku 1638 informują mianowicie dwa zwięzłe teksty: jeden wytłoczony w Poznaniu — *Nowiny albo prawdziwe opisanie strasznego grzymotu...* (Anonim 1638), drugi w Warszawie — *Prawdziwa relacja i opisanie straszliwego trzęsienia ziemi...* (Anonim 1638), będące odrębnymi, anonimowymi przekładami tego samego druku włoskiego (Zawadzki 2002: 169). Jedynie w wydaniu warszawskim w broszurze znajduje się oznaczenie miejsca druku; miejsce druku drugiej broszury oznaczył K. Zawadzki, zapewne na podstawie charakterystycznych znaków graficznych drukarni poznańskiej (2002: 169). Badacz niepochlebnie wyraził się o pracy translatorskiej obydwu polskich autorów, zwrócił ponadto uwagę na jeden szczegół różniący obydwu druczki: nieco inne datowanie kalabryjskiego trzęsienia ziemi. Według strony tytułowej wydania warszawskiego klęska nawiedziła Kalabrię 27 marca 1638 roku, w tytule wydania poznańskiego mamy z kolei datę 20 marca 1638 roku. Różnica powstała, być może, w wyniku błędu zecerskiego, jak przypuszczał badacz, albo na skutek pomyłki jednego z tłumaczy (Zawadzki 2002: 169). Pomimo tych drobnych różnic obydwie teksty mają podobną konstrukcję: są krótkie (opisanie tragedii ludzkiej zawiera się zaledwie na kilku kartach, podczas gdy omówiony druk moralizatorski o wybuchu Wezuwiusza zawiera kart kilkadziesiąt). Prawdziwość opisywanych faktów obydwaj tłumacze zaznaczają już w tytułach: *Prawdziwa relacja...* (wydanie warszawskie), *Nowiny albo prawdziwe opisanie strasznego grzymotu...* (wydanie poznańskie). Słowo „straszliwe” budzić ma zainteresowanie i sensację. Równie sensacyjnie brzmi tytuł innego druku o powodzi w okolicach Mantui: *Nowiny barzo straszne o powodzi, która się stała terażniejszych czasow w włoskich krajach* (Anonim 1643).

Trzy wymienione gazety ulotne traktujące o kataklizmach (trzęsienie ziemi, powódź) mają kompozycję opartą na enumeracji. Po informacji wstępnej, podającej zwięzłe szczegóły geograficzne (gdzie wydarzyła się klęska i w jakiej sytuacji znaleźli się mieszkańcy tych rejonów) przedstawiane są konkretne nazwy miejscowości: miasta, miasteczka i wioski, wraz z krótkim opisaniem szkód, jakie ponieśli mieszkańcy. Pojawia się wiele konkretnych liczb określających straty, np. w *Prawdziwej relacji...* czytamy:

[...] A wieś Figliomnow tak się zapadła, że z niej nie zostało tylko 10 osob. Miejsce nazwane Petraffita wszystko się zapadło, a jednak tam nie zginęło tylko 15 dzieci, 20 białychgłow, a mężczyzny 6. [...] Nicattro miasto piękne tysiąc domow, wszystko pod ziemię wpadło, w którym zginęło 3000 osob [...]. (Anonim 1638: brak numeracji kart)

Oprócz operowania liczbami (zarówno w gazetach ulotnych o trzęsieniu ziemi, jak i w gazetach o powodzi), zdający relację koncentrują się niejednokrotnie na wybranych szczegółach, mogących wzbudzić ciekawość odbiorcy. I tak np. dowiadujemy się, że w jednym z miast naruszona dzwonnica kościoła spadając zabiła osiem osób; w innej miejscowości księżna pani (władczyni okolicznych ziem) została przygnieciona sklepieniem „jednej bramy” i ledwie przeżyła leżąc pod gruzami razem z córką; syn księcia z Noceri ocalał, gdyż w trakcie trzęsienia ziemi był na polowaniu i — jak podaje autor *Prawdziwej relacji...* — „[...] zdrow został będąc na łowie w polu [...]” (Anonim 1638: brak numeracji kart). Z kolei, jak informuje autor broszury o powodzi, inny władca w czasie „wylania rzeki Erydanu” tylko z kilkorgiem sług się uratował, ale poniósł znaczne straty finansowe „[...] na kilkakroć sto tysięcy w pieniądzech, w srebro, i klejnotach stracił” (Anonim 1643: brak numeracji stron). Autorzy nowin zarówno o trzęsieniu ziemi, jak i o powodziach, nie omieszkają wspomnieć o grabieżach

i innych nieprawościach, które zdarzają się w czasie kataklizmów. Kradzieży dopuszczają się bezwzględni bandyci chcący się wzbogacić na cudzym nieszczęściu:

Pod Turynem woda trzy fortece sypane zniosła, żołdatów kilkadziesiąt, którzy się drzew i czego kto mógł trzymali, niosła, których chłoptwo wytrzasnąwszy i odebrawszy, jeżeli co pieniędzy mieli, znowu w wodę powrzucali [...]. (Anonim 1643: brak numeracji stron)

Podobne informacje o grabieżach odnajdujemy w poznańskich *Nowinach*... o trzęsieniu ziemi (Anonim 1638: k. A3, r).

Autorzy podają skwapliwie, że wśród ocalonych było wielu biskupów, księży i zakonników. Wspominają także, że sporo świątyń pozostało nietkniętych, choć ziemia pochłonęła mnóstwo domów mieszkalnych i ludzi. Być może jest to sugestia, że ocalały takie jednostki, które były najbardziej prawe i najmniej grzeszne (trzeba jednak dodać, że w krótkich gazetach ton mentorski nie jest tak wyraźnie zaakcentowany jak w traktacie o wybuchu Wezuwiusza). Jednakowoż w zwiezłych nowinach opisywane bywają też nieszczęścia i śmierć ludzi bogobojnych, np. w *Prawdziwej relacji*... o kataklizmie w Kalabrii czytamy, że ziemia pochłonęła cały budynek kościoła, a zatem i ludzi, którzy się w nim schronili: „[...] tam będąc osob wiele w kościele wielkim, ziemia się otworzywszy wszystkie przykryła [...]” (Anonim 1638: brak numeracji kart).

Gdzienigdzie też zaznaczają autorzy owych relacji niezwykłość i grozę opisywanych wydarzeń, chcąc przyciągnąć uwagę czytelnika, np. w *Nowinach abo prawdziwym opisanu straszego grzmotu*... czytamy:

Nadto taka jest wiadomość, że w rzece Amatto [...] kilka dni woda czerwona była i smrod siarczasty z niej wychodził. Jeszcze po wielu miejscach słyca było te grzmoty i ziemie trzęsienia [...] smrody też ustawicznie poczęły wychodzić z trupów pod ziemią [...] Głosy też wychodziły z podziemnych lochów prosząc o ratunek, co wielką trwogę czyniło [...]. (Anonim 1638: brak numeracji kart)

W stwierdzeniu o głosach dobywających się spod ziemi można dopatrywać się sugestii, że dźwięki wydobywają się z piekła, czyli miejsca wiecznej karni grzeszników, niemniej autorzy jasno swych sugestii nie precyzują. Ekspozowane bywają natomiast takie sytuacje i zachowania ludzkie, które w Polsce — gdzie trzęsienia ziemi nie znano — budzić musiały zadziwienie i trwogę, ale także ciekawość. Również w nowinach o powodzi we Włoszech (a powodzie zdarzały się przecież i na polskich ziemiach) autor chce uwypuklić zdarzenia tragiczne, ale zarazem sensacyjne, opowiadając np. o głodnych ofiarach żywiołu, które umierały z wycieńczenia, mając wypelnione usta liśćmi z drzew. Inni spadali z dachów domów topiąc się w nurtach wezbranej wody (Anonim 1643: brak numeracji stron). We wspomnianych nowinach nie ma nawoływań do pokuty, zbiorowych modłów czy poprawy obyczajów. Ton sprawozdawczy (z dominującą funkcją informacyjną wypowiedzi) przeplata się z fragmentami budzącymi zaciekawienie i grozę (tu z kolei dominuje funkcja ekspresywna).

Na koniec warto wspomnieć o jednej sensacyjnej broszurze, nie związanej z żadną kłuską żywiołową. Zdarzenia opisane w tejże ulotnej gazetce wydają się w całości zmyślone. Już sam tytuł zapowiada sensację, natomiast w niezwykle rozbudowanym podtytule znajduje się streszczenie wypadków zrelacjonowanych w tekście właściwym:

Straszny a przedziwny cud, nowo pokazany w ojczyźnie Friuli, niedaleko Clausy. Nad jednym złośliwym człowiekiem, który fałszywie przysiągł na sądzie, z nienawiści, którą miał przeciw

swemu stryjcznemu bratu. A potem szedł do Kościoła, i tam komunikował nie spowiedawszy się: za dziwnym cudem od Pana Boga, przyszedł Djabał w postaci węzowej na gardło jego, i zamorzył go. Na ostatek przysły nań kamienie z Nieba ogniste, które go zatłukły, jako z czytania zrozumiecie. (Bonvisi – X.I.L. 1641: karta tytułowa)

W tekście głównym podane są drastyczne szczegóły streszczonego na stronie tytułowej zdarzenia. Strach i grozę ówczesnego odbiorcy z pewnością budzić miał nie tylko osobliwy diabeł-wąż, ale przede wszystkim przypominający srogą egzekucję sposób, w jaki szatan uśmiercał grzesznika (co miało się zresztą dzieć za przyzwoleniem samego Pana Boga). I rzecz ciekawa, o wyroku Boskim wypowiada się sama bestia, którą jeden z okolicznych kapłanów próbował za pomocą egzorcyzmów odgonić od grzesznika. Szatan jawi się nie jako nieprzyjaciel Stwórcy, ale lojalny wobec Niego egzekutor. Kierując swe słowa do księdza i pozostałych obserwatorów „strasznego cudu”, wypowiada się niczym surowy kaznodzieja:

[...] wiedz, iż ta męka nie jest nic do przyrównania tych mąk, albo onego karania, które będzie miał w głębokości piekielnej za swój grzech ciężki i obrazę, którą ten złośliwy człowiek Stworzycielowi naszemu uczynił [...]. (Bonvisi – X.I.L. 1641: k. A3r, v)

Kreacja węża najprawdopodobniej ma swe źródła w średniowiecznych bestiariuszach. Bestia „w postaci węzowej” miała bowiem :

[...] głowę, jak u jednego smoka ze dwiema rogami, że się zwał wyrzucac z siebie wichry ogniste, a ogon jego jakby u jednego psa i tak był rozpalony, że się zwał jak piec, a z gęby wychodził płomień ognisty, i był tak wielki rozruch, i tak wielka światłość, którą wypuszczał ten Wąż, że się zdalo, jakby właśnie paszczyka piekielna [...]. (Bonvisi – X.I.L. 1641: k. A2, v)

Wyrażający ostrzeżenia przed straszliwymi mękami piekielnymi druczek nie był w siedemnastym stuleciu czymś odosobnionym. Obok ulotnych gazetowych pism pojawiały się bowiem także obszerne, liczące po kilkaset kart, traktaty na temat cierpień piekielnych lub czyścicowych (Drexeliusz-Chomętowski 1640; Roa-Meller 1649). Plastikzne opisy męki i kary, odwołujące się do wyobraźni dawnego odbiorcy, miały zachęcać do życia zgodnego z przykazaniami Dekalogu. Drobnym druczkiem o strasznym cudzie „w ojczyźnie Friuli” jest zatem tylko przykładem rozpowszechniania ówczesnych kaznodziejskich poglądów na temat winy i kary (ich autorami byli duchowni, zwłaszcza zakonnicy jezuitów).

Licząca niespełna trzy karty broszura miała być w tym konkretnym przypadku ostrzeżeniem przed grzechem krzywoprzysięstwa (co polski tłumacz wyjaśnił w krótkiej przedmowie *Do czytelnika*). Nie bez znaczenia był też — obok dydaktycznego — cel komercyjny owego przekazu, bowiem spragniona niezwykłych opowieści ówczesna ludność zapewne chętnie takie mrozące krew w żyłach historie kupowała. Ujęcie drastycznych opisów w zwężonej formie (na paru zaledwie kartach) wpłynęło korzystnie na ekspresywność przekazu. Zachętą do zakupu była także cena, która w przypadku tak drobnego druczku musiała być przystępna (w związku z tym mogli go zapewne nabyć nie tylko najzamożniejsi mieszkańcy siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej). Cel komercyjny osiągnano zatem najprawdopodobniej nie za pomocą wysokiej ceny pojedynczego egzemplarza, ale dzięki dużemu nakładowi. Można zadać pytanie, w jakim celu już na stronie tytułowej zostały streszczone „cuda”, opisane dokładnie w broszurze. Otóż wydaje się, że rozległy, streszczający opisane wypadki podtytuł spełniał

funkcję reklamy, co pozwala na domysły, że cała treść strony tytułowej mogła być w trakcie sprzedaży donośnie wygłaszana w miejscach publicznych przez kolporterów druku.

Podsumowując uwagi na temat siedemnastowiecznych druków ulotnych i traktatów moralistycznych, należy zwrócić uwagę na fakt, iż obydwie odmiany gatunkowe podejmowały podobną tematykę: odnosiły się do wydarzeń historycznych, klęsk żywiołowych, problematyki grzechu, ludzkiej winy i kary. Rozbudowana tytulatura też jest cechą wspólną wszystkich tych tekstów, podobnie jak element moralizatorstwa i dydaktyki; przy czym w traktatach dydaktycznych ton mentorski dominuje, a w ulotnych ekspresywnych druczkuach nierzadko spychany jest na dalszy plan. W owych krótkich druczkuach gazetowych funkcja informacyjna i ekspresywna wydaje się bowiem najważniejsza. W przekazach tych chodziło przede wszystkim o to, aby trafić do jak najszerszej grupy odbiorców: zainteresować, zadziwić, zaintrygować. Chęć zadziwienia adresata realizowana bywała nieraz kosztem opisów wiernych prawdzie i autentycznych.

Traktaty moralistyczne natomiast są znacznie bardziej rozbudowane (zawierają kilka, niekiedy kilkanaście rozdziałów), mają ponadto przemyślaną kompozycję, podporządkowaną określonym celom dydaktycznym. Oprócz omówionego dzieła moralizatorskiego, nawiązującego do wydarzeń związanych z wybuchem Wezuwiusza, na ziemiach polskich ukazywały się też takie traktaty, w których pretekstem do pouczeń i surowych nawoływań do pokuty było ukazanie się komety albo też wybuch epidemii „morowego powietrza” na określonym terytorium Rzeczypospolitej. Do takich należy np. traktat Hiacynta Przetockiego pt. *Kołęda, którą podczas morowego powietrza, w powiecie radomskim [...] św. Mikołaj rozdał przez trzy dni [...]* (Przetocki 1655). Charakter rozległego traktatu mają, między innymi, tekst Mateusza Bem-busa — *Kometa to jest pogróżka z nieba [...]*, a także anonimowa — *Trąba gniewu Bożego gromiąca grzeszników [...]* (Bembus 1619; Anonim 1648).

Na przykładzie parafrazowanych lub tłumaczonych prozą z języka włoskiego polskojęzycznych druków, dotyczących wydarzeń autentycznych lub zmyślonych, które miały się zdarzyć we „włoskich krajach”, można zaobserwować różnice pomiędzy dwoma omówionymi gatunkami dawnych druków. Wszystkie polskojęzyczne wersje włoskich pierwowzorów (bardziej lub mniej udane) skierowane są do czytelnika polskiego, a fakt, że dotyczą odległych krain i zdarzeń polskiemu odbiorcy obcych, sprawia, że dystans wobec opisywanych wypadków sprzyja zarówno funkcji moralizatorsko-dydaktycznej, jak i informacyjno-przedstawiającej. Odbiorcę bardziej bowiem będą interesować „dziwy” z odległych miejsc i krain geograficznych, aniżeli z terytoriów jemu znanych. Mentorzy natomiast bardziej będą skłonni namawiać czytelnika, aby uczył się nie tyle na swoich, ile na cudzych błędach. Z kolei przykładowe kary, jakie otrzymali od Boga za swe przewinienia ludzie z obcych krain, mają odstraszać rodaków od popełniania podobnych grzechów. W wielu fragmentach — zwłaszcza w rozległym traktacie moralistycznym opisującym wybuch Wezuwiusza oraz straty poniesione przez włoskich obywateli — pojawia się złowrogi dydaktyczny ton, ostrzegający Polaków przed piekłem (zarówno tym „ziemskim”, doczesnym, jak i tym — metafizycznym):

[...] Lękaj się mowie, ognia z ziemi; choć tu gor takich nie masz [...] Tak uważnie na miecz sprawiedliwości Pańskiej nad grzesznemi ustawnie we dnie i w nocy wiszący pamiętając: i ostatni on ogień, który świat na dniu sądnym polerować będzie, a potem z drugim piekielnym, wiecznym, złe męczyć; często sobie przed oczyma kładąc [...] (Szembek 1632: k. E3, v).

Inny natomiast charakter mają zwięzłe druki traktujące o trzęsieniu ziemi w Kalabrii oraz powodzi na nizinnym terytorium Włoch. Ich forma jest o wiele bardziej zwarta niż forma traktatów dydaktycznych. Przemawiają sugestywnie do odbiorcy za pomocą krótkich, ledwo zarysowanych obrazów. Niektóre z obecnych w nich motywów wprowadzone są na zasadzie „ciekawostek”, „nowinek”, „osobliwości”, bardziej lub mniej wiarygodnych. Autorzy tych niewielkiej objętości gazet nie dokonują szczegółowych i rozległych opisów miejsc i sytuacji, epatując przede wszystkim obrazami zniszczeń. Ich wyliczenie — nie tylko przy pomocy figury retorycznej enumeracji, ale też dzięki przytoczeniom konkretnych danych liczbowych, oddających ogrom strat materialnych i duchowych — budzić ma zainteresowanie, sensację, ale też przestraszanie i trwogę.

Jak pokazałam na powyższych przykładach, zaliczane przez Konrada Zawadzkiego do „gazet ulotnych” obszerniejsze traktaty moralistyczne (z dokładnymi opisami zdarzeń i sytuacji oraz staranną i przemyślaną kompozycją) oraz preferujące poetykę enumeracji zwięzłe druczki okolicznościowe, jakkolwiek posiadały wiele cech wspólnych (niejednokrotnie podejmowały podobną tematykę, miały zbliżone wyglądem strony tytułowe z rozbudowaną informacją zawartą w podtytułach), to jednak w znaczący sposób różniły się formą przekazu treści oraz dominującymi funkcjami wypowiedzi⁸.

Bibliografia

- Adamczyk J. (1956a), *Początki polskiej produkcji czasopiśmienniczej*, „Zeszyty Naukowe UW. Prasoznawstwo” nr 2.
- (1956b), *Początki polskiej produkcji czasopiśmienniczej*, „Biuletyn Naukowy Zakładu Badań Prasoznawczych” nr 6.
- Anonim (1637), *Pieśń abo raczej nowiny barzo straszne* [...], [b.m.dr.], starodruk Biblioteki Czartoryskich, sygn. 37663.
- Anonim (1638), *Nowiny abo prawdziwe opisanie straszego grzmotu, który się stał* [...] *w prowincjach Kalabryjey* [...], [b.m.dr.], starodruk Biblioteki Ossolińskich, sygn. XVII–2657–III.
- Anonim (1638), *Prawdziwa relacja i opisanie straszliwego trzęsienia ziemi* [...], Warszawa, starodruk Biblioteki Ossolińskich, sygn. XVII–2982–II.
- Anonim (1642), *Pieśń o pożarze stradomskim* [...], [b.m.dr.], starodruk Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. BUW 4.20.4.226.
- Anonim (1643), *Nowiny straszne o powodzi, która się stała terazniejszych czasow w włoskich krajach* [...] *za wylaniem rzeki Erydanu*, [b.m.dr.], starodruk Biblioteki Ossolińskich, sygn. XVII–3130–III.
- Anonim (1644), *Pieśń nowa o gwałtownym deszczu, nigdy nie słychanym w Koronie Polskiej w Kazimierzu Dolnym*, [b.m.dr.], starodruk Biblioteki Ossolińskich, sygn. XVII–3294–II.

⁸ Zauważone przez autorkę niniejszego artykułu prawidłowości odnoszą się do wskazanego w tytule okresu. Dalsze i bardziej wnikliwe badania, które pozostawić warto w sferze naukowych postulatów, dałyby zapewne odpowiedź na pytanie, jak ewoluowały wskazane formy gatunkowe w wieku XVIII i w stuleciach następnych.

- Anonim (1648), *Trąba gniemu Bożego gromiąca grzeszników* [...], Kraków, starodruk Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. BN. XVII. 3739.
- Anonim (b.m. i r. wyd.), *Pieśń nowa o pożarze wileńskim, który się przydał dnia 11 czerwca roku 1645* [...], starodruk Biblioteki PAN w Krakowie, sygn. Cim. 2332.
- Augustyniak U. (1981), *Informacja i propaganda w Polsce za Zygmunta III*, PWN, Warszawa.
- Bembus M. (1619), *Kometa, to jest pogrożka z nieba, na postrach, przestrożę i upomnienie ludzkie* [...], Kraków, starodruk Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. XVII.3.15447.
- Bonvisi W. (1641), *Straszny a przedziwny cud, nowo pokazany w ojczyźnie Friuli* [...], przeł. ksiądz I. L., Kraków, starodruk Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. XVII. 315–939.
- Cyfrowa Biblioteka Druków Ulotnych Polskich i Polski Dotyczących* (2010), <http://cb-du.id.uw.edu.pl>
- Czarnowski J. St. (1895), *Literatura periodyczna i jej rozwój*, t. 2, Wydawnictwo Gebethner, Kraków.
- Delumeau J. (1986), *Strach w kulturze Zachodu (XIV–XVIII w.)*, przeł. A. Szymanowski, Wydawnictwo „Pax”, Warszawa.
- (1994), *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Wydawnictwo „Pax”, Warszawa.
- Drexeliusz H. (1640), *Wieczność piekielna, abo o ogniu, więzieniu i mękach, które w piekle cierpią ludzie potępieni* [...], przeł. J. Chomętowski, Kraków, starodruk Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. BN XVII.3.780.
- Drob J. A. (1993), *Obieg informacji w Europie w połowie XVII wieku: w świetle drukowanych i rękopiśmiennych gazet w źródłach watykańskich*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin.
- Goliński J. (1997), *Okolice twórcy. Lęk w literaturze i kulturze dawnej Polski*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Bydgoszcz.
- Jarosz A. (1965), *Perspektywy badań nad staropolską prasą ulotną XVI–XVII w.*, „Sprawozdanie Wydziału Nauk Społecznych PAN”, nr3.
- Kersten A. (1963), *W sprawie badań nad początkami prasy polskiej*, „Kwartalnik Historyczny”, nr 1.
- Kolasa Wł. M. (2012a), *Kierunki badań nad prasą polską najstarszej doby (1501–1729)*, „Studia Medioznawcze”, nr 3.
- (2012b), *Kierunki badań nad prasą polską najstarszej doby (1501–1729)*, http://eprints.rclis.org/18993/kolasa_kier.pdf.
- (2012c), *Directions in Research of the Oldest Polish Press (1501–1729)*, http://eprints.rclis.org/19680/1/kolasa_eng.pdf.
- Krocak J. (2006), *„Jeśli mię wiedźźba prawdziwa unodzi...” Prognostyki i znaki cudowne w polskiej literaturze barokowej*, Oficyna Wydawnicza Atut — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe — współpraca z Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Lankau J. (1958), *Przywilej na drukowanie nowiny wydany przez króla Jana III Jerzemu Aleksandroni de Priami w dniu 22 VI 1695 w Warszawie*, „Prasa Współczesna i Dawna”, nr 1.
- (1960), *Prasa staropolska na tle rozwoju prasy w Europie: 1513–1729*, PWN, Kraków.
- Pasek J. Ch. (1955), *Pamiętniki*, oprac. i wstępem opatrzył R. Pollak, PIW, Warszawa.

- Paszkowski M. (1620), *Wiersz żałosny bitwy znamienitej, po tym nieszczęsnym przypadku, jakie szkody w podolskich krainach Tatarowie poczynili* [w:] tegoż, *Bitwy znamienite tymi czasy na różnych miejscach meżnych Polaków z nieprzyjaciół Krzyżca Świętego*, [b.m.dr.], [w:] *Cyfrowa Biblioteka Druków Ulotnych Polskich i Polski Dotyczących*, http://cbdu.id.uw.edu.pl/view/title/Bitwy_znamienite_.
- Przetocki H. (1655), *Kolęda, którą podczas morowego powietrza, w powiecie radomskim [...] św. Mikołaj rozdał przez trzy dni [...]*, Kraków, starodruk Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. BN W. 1. 127.
- Przyboś A. (1961), „*Merkuriusz Polski*” na tle epoki, „Zeszyty Prasoznawcze” 1961, nr 1/2.
— (1962), *Nie rozwiązane problemy prasy polskiej*, „Małopolskie Studia Historyczne”, z. 1/2.
- Roa M. (1649), *Stan dusz cierpiących w czyścicu i jeich przeciw dobrodziejom wdzięczność [...]*, przeł. D. Meller, Poznań, starodruk Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. W. 11233.
- Skwarczyńska S. (1965), *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Wydawnictwo „Pax”, Warszawa.
- Sokolski J. (1990), *Nowiny* [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Stuchlik-Surowiak B. (2012), „*Prawdziwe i gruntowne Nowiny [...]*”, czyli *piernusze próby kreowania wizerunku medialnego*, „Studia Medioznawcze” nr 1.
- Szembek F. (1632), *Zapał srogi Gory Neapolitańskiej i nowa Ninive, żacne Neapolim w żałobie [...]*, Kraków, starodruk Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. XVII. 3.4506.
- Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt* (1955), pod red. K. Górskiego, W. Kuraszkiwicza i in., przykłady oprac. J. Woronczak, Wydawnictwo PAN, Wrocław.
- Zawadzki K. (1977–1990), *Gazety ulotne polskie i Polski dotyczące XVI–XVIII wieku: bibliografia*, t. 1–3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- (2002), *Początki prasy polskiej. Gazety ulotne i seryjne XVI–XVIII wieku*, Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Zrzenczycki J. (1619), *Wielkie a podziwienią godne niebieskiej przestrogi cudo [...]* na Morawie i na Węgrzech [...], [b. m. dr.], starodruk Biblioteki Ossolińskich, sygn. XVII–1729.

Streszczenie

Celem artykułu jest omówienie dwu różnych gatunków siedemnastowiecznych pism ulotnych, które przez badacza początków prasy polskiej — Konrada Zawadzkiego, zaliczone zostały do wspólnej grupy tak zwanych „gazet ulotnych”. Autorka artykułu wśród owych pism wyróżnia obszernie traktaty moralistyczne cechujące się staranną kompozycją, rozbudowaniem wątków opisowych i dydaktycznych oraz dominacją funkcji informacyjno-dydaktycznej przekazu. Obok nich w siedemnastym stuleciu tłoczone były niewielkiej objętości gazetki, których autorzy i wydawcy — nastawieni na komercyjność druku — usiłowali zaskoczyć odbiorcę, zadziwić go sensacyjnością przedstawianych wątków (stąd dominacja funkcji ekspresywnej takiego przekazu), dydaktykę spychając nierzadko na dalszy plan. Te krótkie „gazetki” różniły się znacznie od traktatów dydaktycznych formą przekazu: zamiast obszernych pouczeń moralistycznych i opisów treść bywała wyrażana za pomocą techniki enumeracji i kumulacji wielu szkicowo zarysowanych obrazów, odwołujących się do wyobraźni i emocji odbiorcy.

siedemnasty wiek, gazeta ulotna, traktat moralistyczny, nowiny, rozróżnienia genologiczne



ANNA BEDNARCZYK
Uniwersytet Łódzki*

**Политические контексты переводческой деятельности
(перевод — переводчик — политика
в польском и русском социокультурном пространстве)**

Political contexts of translation (Translation — Translator — Politics
in the Polish and Russian sociocultural space)

Abstract

The paper deals with various types of political influence on the translation and translators. The author shows different types of official (public) censorship and unofficial one (self-censorship, publishing policies). She discusses the problem on the basis of a range of examples (Polish and Russian mainly), and in the context of different historical epochs. She attempts to show the interrelations between the political principles and translators' decisions, and to demonstrate in what way politics influences the choice of profession.

* Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej, Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź
e-mail: anbednar@o2.pl

1. Вводные замечания

Заявленная в заглавии тема несомненно провоцирует вопрос о том, каким образом перевод связан с политикой, в какой степени он зависит от политики и, напротив, может ли перевод влиять на политику. Кроме этого, отметим, что взаимосвязям между переводом и политикой свойственны разнообразные характеристики, о чем можно убедиться просматривая литературу на эту тему, которая в разные годы появлялась в разных странах. Прежде всего стоит отметить работы об истории цензуры и о влиянии политики на переводную литературу. Итак, упомянем две книги об истории цензуры в России: Богусавы Мухи (1994) и Геннадия Жиркова (2001). Обратим внимание на исследования Стефана Гурского (1906) и Бартомея Шиндлера (1993), посвященные развитию цензуры в Польше. Заметим, что в 2002 г. была издана монография Татьяны Горяевой о цензуре в СССР (2002). За последние годы многочисленные работы, учитывающие идеологический контекст перевода были напечатаны в известных научных журналах и в сборниках статей. Перечислим лишь некоторые фамилии авторов, которые писали о взаимосвязи перевода и идеологии: Петр Кухивчак (2011: 238–373), Питер Фавсет (1998: 106–111), Дороти Келли (1998: 57–63), Джереми Мандей (2007: 195–217).

Следует также учесть исследования, касающиеся отдельных проблем, в том числе издательской политики и конкретных случаев политического модифицирования целевого текста. Перечислим здесь некоторые работы, рассматривающие русскую и советскую социосферы, а именно статьи Сусанны Витт (2011: 149–170; 2013: 141–184), Якова (Яши) Клотса (2011: 187–204), или Натальи Рудницкой, которая исследовала влияние цензуры на перевод в современной России и Украине (2013, 20.10.2012). Упомянем также статью Марии Тымочко о влиянии идеологии на переводчика (2003: 181–202).

Интересующей нас теме посвящены многочисленные работы, однако о политических контекстах перевода в рамках польского и русского языков известно довольно немного. Поэтому мы попытаемся разобраться в намеченной проблематике, указывая на общем фоне взаимосвязь политики и перевода именно в рамках этих языков и культур. Но, прежде чем перейти к данным рассуждениям, обратим еще внимание на вид перевода, о котором пойдет речь в дальнейших исследованиях.

Несмотря на то, что в любом случае можно наметить путь от перевода к политике и обратно, мы не будем заниматься всеми тремя видами перевода, выделенными в свое время Романом Якобсоном (Jakobson 1959: 232–239), а только лишь межъязыковым переводом. Однако, если мы упомянули о возможности существования взаимосвязей между переводом и политикой, попытаемся разъяснить эти слова. Итак, в любом случае перевода, даже тогда, когда это внутриязыковое переложение, сводящееся к объяснению, пересказанию, замене одного -лекта (социолекта, диалекта) другим, и тогда, когда один семиотический код заменяем другим, можно наблюдать модификацию и даже искажение содержания и смысла, которое является результатом влияния, какое оказывает на них политика.

2. Исторический экскурс

Таким образом, уже в самом начале настоящих рассуждений возникает вопрос об искажении текста перевода, наступившем под влиянием доминирующей идеологии. Здесь следует подчеркнуть, что данное явление исторически обусловлено. В разные исторические эпохи политическая действительность по-разному влияла и на процесс и на результат перевода. Рассуждая о некоторых из этих периодов, можно говорить о большом влиянии официальной (напр. государственной) цензуры и на художественную литературу и на ее перевод в частности, в иное время отмечается преобладание автоцензуры. Известны даже «мученики за перевод», пострадавшие и даже погибшие из-за выполненных переводов или из-за мнений, высказанных на эту тему.

Среди них отметим святого русской православной церкви, Максима Грека, приглашенного в Москву с целью перевести *Псалтырь* и исправить выполненные уже переводы других религиозных текстов, который никогда не получил разрешения вернуться на родину, напротив, как известно, был обвинен, между прочим, в «порче» богослужебных книг, осужден и сослан в Тверской Отроч монастырь. Стоит упомянуть, что еретические высказывания, которые якобы появились в его переводах, можно объяснить незнанием целевого языка — Максим Грек переводил с греческого языка на латынь, и только его русские помощники выполняли перевод на староцерковнославянский. Следует учесть и политическую причину его «ареста» — замеченные греческим монахом отклонения от первоисточника, которые были им найдены в староцерковнославянских переводах, используемых русской церковью. И церковные и государственные власти опасались, что Грек известит о них «православный мир» и все узнают, что на Руси неправильно интерпретируются догмы православного вероисповедования. Поэтому попытки Грека вернуться к подлинному тексту путем выправления переводов могли стать причиной его несчастья. Мы согласны с мнением известного историка Сергея Перевезенцева, замечаящего по этому поводу:

...он, воспитанный в духе традиционного византийского (греческого) православия, обнаружил в славянских книгах многие несоответствия византийской ортодоксии. Следовательно, и русское православное вероучение, в результате многовекового самостоятельного развития, к XVI веку уже существенно отличалось от греческого. Попытки же Максима Грека ликвидировать эти несоответствия были восприняты Русской Церковью и русскими светскими властями, как покушение на православные догматы и на независимость России. Между прочим, в этом заключалась и одна из

причин нежелания выпускать Максима из России, — он слишком много узнал. Следовательно, власти опасались, что, вернувшись на Афон, Максим Грек мог повлиять на формирование негативного отношения к России во всем православном мире. (Перевезенцев 2001)

Не будем здесь перечислять всех фамилий пострадавших переводчиков, отметим, однако, что это явление касается не только Средневековья и не только России. Например, в период реформации наблюдается резкий отказ приверженцев римско-католической церкви и сторонников разных евангелических костелов от переводов, выполненных религиозными противниками, даже если в момент выполнения перевода они еще не были «религиозными соперниками». В данном контексте интересно упомянуть случай польского поэта Миколая Рея, в 40-е годы XVI века принявшего протестантское вероисповедание. Еще до своей конверсии он перевел на польский язык псалмы, которые римскокатолическая церковь перестала признавать после перехода поэта на протестантизм. Ими не пользовались и протестантские костелы, в силу того, что их автором являлся католик.

О такого рода своеобразной цензуре, проводимой сегодня евангельскими костелами в Польше, упоминает Пшемислав Яниковски, рассуждающий об осуществляемом ими выборе переводчиков среди членов своих костелов (2002: 175–181).

Следующее явление, связанное с интересующей нас проблематикой — издательская политика. Издательства способны управлять книжным рынком и, следовательно, рынком переводов. Это связано как с выбором переводимого материала, так и с определением принципов выполнения перевода, а значит, с неофициальной (не государственной) цензурой проводимой издательством. Она может отвечать на запросы официальной государственной идеологии, может также определяться интересами данного издательства.

Иллюстрируя данную ситуацию, следует обратить внимание на предложенное Гидеоном Тури деление переводческих норм (1995: 53–69). Итак, оказывается, что политика влияет уже на первую из них — предварительную, определяющую выбор текста для перевода. На него могут повлиять и политическая обстановка принимающей культуры, и издательская политика. Они могут также являться результатом мировоззрения, принятого автором перевода, на которого влияют внелитературные и внеязыковые факторы. Имеется в виду не только цензура, страх перед возможным наказанием, но и некоторые убеждения, которыми данный человек проникся за всю свою жизнь, начиная с того, что ему было привито в детстве. Мирон Петровский, занимающийся художественным творчеством для детей, писал: «Для тех же, кто, вырастая, делается читателем, прочитанное в детстве превращается в пожизненную базу культурного развития» (1990: 38). Перифразируя эти слова, можно сказать, что опыт и некоторые убеждения, а также принципы поведения, привитые нам в детстве родителями и окружающей средой, способны влиять на наши выборы, в том числе и переводческие, даже если мы сами не осознаем этого.

Кроме того, стоит учесть и материальный аспект, связанный с переводческой деятельностью. Издательство и политические правители данной страны могут прибегать к финансовым поощрениям, осуществляя определенную политику. В таком случае выборы переводчика не являются политическими, хотя остаются ими, если рассуждать об издательстве, оплачивающем его труд.

Мы должны здесь отметить, что уже в древние века перевод служил политике, о чем свидетельствуют общеизвестные археологические находки, прежде всего, найденные переводы документов. Лучшим примером является известнейший Розеттский камень. Эта базальтовая плита (по некоторым сведениям гранодиорит) с двуязычной надписью, выбитой в трех вариантах (на древнегреческом языке и два раза на древнеегипетском: иероглифами и демотическим письмом), представляет собой благодарственный адрес египетских жрецов, составленный по поводу первой годовщины вступления на престол Птолемея V Епифана. Жрецы из Мемфиса таким образом выражали новому фараону благодарность, в частности, за увеличение получаемой ими прибыли. Выбитый на плите текст несомненно относится к политике, что и повлияло на возникновение его переводных вариантов — он должен был быть известен всем народам, проживающим на территории тогдашнего Египта.

С точки зрения связи с политикой, можно рассматривать также глиняные таблички, найденные в развалинах античного Вавилона и Шумера, посредством прочтения которых ученые смогли узнать, что в древние времена велась торговая и дипломатическая переписка, зачастую одновременно на двух языках. В этом контексте стоит обратить внимание на так называемый поздний период (2000–1700), когда шумерский язык постепенно вытеснялся аккадйским. Именно к этому периоду относятся тексты, записанные на двух языках (шумерском и аккадйском). Отметим, что найденные археологами таблички с упомянутыми переводными текстами позволили доказать существование государства, культуры и языка древнего Шумера.

Перейдем, однако, к временам Средневековья, когда о переводе нельзя рассуждать не учитывая его политических обусловленностей. Обычно данный период рассматривается как время усиленного перевода религиозных текстов, а также как время развития национальных письменностей, чему способствовала переводческая деятельность. Можно сказать, что, рассуждая об этих временах, мы должны исследовать прежде всего культурный прогресс, уделяя особое внимание переменам на религиозной почве и возникновению, а также эволюированию литературных систем. Но следует задуматься о связи религиозных текстов с политикой. Ведь само принятие христианства часто было мотивировано политическими причинами. Это относится и к Мешко I, желающему предотвратить немецкое влияние на свое государство, для чего необходимыми оказались, с одной стороны, принятие христианства и, с другой — политически выгодный союз с Чехией, чему способствовало бракосочетание польского князя с Дубравкой. Это относится и к киевскому князю Владимиру Святославичу, по велению которого государственной религией на Киевской Руси стало православие, чему, в свою очередь, способствовал брак с Анной Византийской, сестрой императоров Константина VIII и Василия II, руки которой Владимир потребовал взамен за помощь в подавлении бунта Варды Фоки.

Этот небольшой исторический экскурс позволил нам указать политический фон, сопутствующий возникновению переводов религиозной литературы, в случае Польши, прежде всего с латыни, в случае Киевской Руси — с греческого языка. Итак, отметим, что политические причины вынудили возникновение переводов, цель которых сводилась к влиянию на мировосприятие получателя, а именно, на христианизацию народа. Общеизвестным является факт, что сын Владимира, Ярослав Мудрый в 1037 году собрал в киевском Софийском соборе группу монахов-переводчиков,

которые под руководством митрополита Иллариона переводили религиозные тексты на староцерковнославянский язык, благодаря чему в соборе возникла первая на Руси библиотека.

Отметим, что в это время в Европе возникали школы для переводчиков, обучение в которых концентрировалось прежде всего на переводе религиозных текстов. Например, в Англии в X столетии такие школы основал король Альфред. Однако, с нашей точки зрения интересным кажется возникновение в XIII веке в Париже Высшей школы для устных переводчиков, инициатором которой был юрист Петрус де Боско. Появление школы должно было помочь экспансии на восток, поэтому в ней обучались переводчики с восточных языков.

В необходимости обучать переводчиков, используемых затем для выполнения политических целей, убедились также конкистадоры, похищающие молодых индейцев, чтобы «научить их говорить», так как язык туземцев не считался ими языком, о чем писал в свое время Гадеуш Рахвал (1996: 39). Следует также заметить, что религиозные и политические (ориентированные на экспансию) цели были тесно связаны друг с другом. Территориальный захват мотивировался желанием христианизировать язычников и для выполнения этой цели нужны были переводчики. Поэтому испанцы довольно часто похищали индейцев, обучали их кастильскому языку и забирали с собой в очередные экспедиции, о чем упоминает Мажена Хробак, которая пишет, между прочим, о наложнице и переводчице Эрнана Кортеса — Малинели (Chrobak 2003: 103; 2012). Хробак обращает внимание именно на политические последствия работы переводчицы, которой Кортес в большой степени обязан своей победой. А ведь часто случалось как раз наоборот: похищенные и ставшие переводчиками индейцы убегали от своих господ и, переводя их слова, подстрекали своих братьев к бунту против конкистадоров. Исследовательница дает пример похищенных во время первой экспедиции Кортеса индейцев, окрещенных как Хулиан и Мельхиор, о которых в хронике *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* Берналя Диаса дель Кастильо читаем, что они несомненно сказали индейцам не то, что велел испанский офицер, так как те ушли и не вернулись (цит. за: Chrobak 2003: 102).

3. Цензура

Неотъемлемой частью политического контекста перевода оказывается также цензура. Мы уже замечали, что она может быть официальной: государственной или же неофициальной — издательской, это может быть и автоцензура. Государственная цензура относится к странам, которые нельзя признать демократичными, в свою очередь проявления неофициальной цензуры, как политической, так и нравственной, наблюдаются всегда и везде. Например, в эпоху Просвещения дидактическая цель, выполняемая художественным текстом, и следовательно, неофициальная цензура, подчиняли себе все аспекты перевода, начиная с выбора первоисточника и заканчивая конкретными переводческими решениями, на что указывала в своей книге Ядвига Зентарска (1969). Издательская политика, стремившись именно к выполнению этой цели, определяла полезные читателю тексты, их род, авторов, а также методы перевода, способствующие реализации просветительской цели.

При этом наблюдается нравственная цензура, связанная с приближением текста получателю переводного варианта. Можно также заметить элементы автоцензуры, свидетельствующие о приспособлении текста к принятым в данной культуре нормам, или к своему (переводчика) мировоззрению. Свои переводческие решения авторы переводных вариантов часто объясняли в обширных вступлениях. При этом, отметим, трансформации, которым подвергался текст в переводе, не были вызваны вмешательством цензора, они проводились самим переводчиком и часто мотивировались стремлением привить читателю общепринятые нормы и истины.

Кстати, вопрос о единственной, признаваемой всеми, правде следует рассматривать также в случае официальной государственной цензуры, о которой можно рассуждать на примере разных стран. Если речь идет о России, можно говорить и об официальной церковной цензуре, которую можно в какой-то степени сравнивать с цензурой времен испанской Инквизиции, и о цензуре, осуществляемой государственными властями. В первом случае мы заинтересованы не столько доносами и наговорами, о которых мы писали по поводу осуждения Максима Грека, сколько некоторыми официальными документами. Это, например, документы Стоглавого Собора от 1551 года, касающиеся контроля над переводом богослужебных книг, поскольку они порочно переводятся и копируются переписчиками. Контроль должен был осуществляться духовными лицами. Здесь стоит заметить, что в 1721 году Петр I признал религиозную цензуру государственной.

С другой стороны, нельзя забывать, что именно этот царь способствовал повышению ранга переводчиков в России. Высокая позиция, закрепленная за переводчиками в таблице о рангах, а также возможность получить дворянство (с 8 ранга) может быть объяснена огромным спросом на перевод. Имеются в виду не только переводы религиозных текстов, но и специализированных, в том числе технических, торговых, правовых и дипломатических документов. Поэтому в 1735 году при Петербургской Академии Наук Петр I основал школу, в которой обучались переводчики, работающие после ее окончания в Коллегии иностранных дел. Некоторые из них становились дипломатами. Стоит добавить, что в случае дипломатического перевода довольно часто наблюдается связь переводчиков с органами власти (с данным правителем), вплоть до «отождествления» обеих профессий. Лучшим примером является переводчик времен Петра Великого, работающий в Посольском приказе, Петр Шафиров, впоследствии ставший дипломатом, о чьей карьере писал, например, Кирилл Новиков (2009). Следует отметить, что в случае переводчиков-дипломатов, точно так же, как и в случае переводчиков религиозных текстов, важнейшим обстоятельством, способствующим карьере, часто оказывается доверие власти. Тем более, что нельзя забывать и о проблемах, связанных с переводом текстов, касающихся политики, прежде всего с переводом дипломатических документов. Они доставляют переводчику особые затруднения из-за своей специфической терминологии и особой стилистической структуры. Кроме терминологических и стилистических особенностей такого рода текстов стоит обратить внимание на культурологические различия, а также на возможные результаты непродуманных решений переводчика, которые, как в свое время замечал Анджей Фольнагель, могут привести к дипломатическому конфликту (Voellnagel 1998).

Возвращаясь, однако, к теме влияния цензуры на перевод, отметим ее укрепление очередными русскими императорами, прежде всего Екатериной II, повелевшей уч-

редить бюро, занимающееся контролированием переводов. В период ее царствования были ликвидированы почти все частные типографии, зато были учреждены цензорские комитеты, в состав которых входили духовные и светские лица. Таким образом императрица, за которой оставалось последнее слово, могла влиять на политику в области перевода.

Позднее, в XIX столетии в России был учрежден и Цензорский Комитет, работающий при Министерстве Народного Просвещения и оценивающий все печатающиеся в стране переводные тексты, который был подчинен Министерству Внутренних Дел. В начале XX века (в 1905 году) вся цензура, кроме церковной, в России была отменена. Но она возродилась после Октябрьской Революции, причем в СССР она касалась не только содержания подлинника, но и выбора текстов для перевода, выбора автора и даже выбора переводчика, так как всё должно было отвечать официальной идеологии. Именно поэтому не переводились произведения, считаемые идеологически неправильными или непригодными в новой революционной обстановке. С другой стороны, следует подчеркнуть стремление к просвещению общества путем введения в советскую литературную систему высоко оцениваемых произведений мировой литературы. В связи с этим, в 1919 году было основано издательство «Всемирная литература», которое возглавил Максим Горький. С издательством сотрудничали лучшие советские переводчики. В рамках этого проекта намечалось напечатать на русском языке все шедевры мировой художественной литературы.

Однако, независимо от амбициозных издательских планов создать такую библиотеку, существовали тексты, которые по политическим причинам должны были оставаться непереуведенными. В данном случае можно говорить о разной степени цензорского вмешательства, начиная с вычеркивания из произведений неудобных и нежелательных слов (иногда путем применения многочисленных многоточий), вплоть до устранения из читательского сознания фамилий некоторых авторов и заглавий определенных текстов, которые никогда (или до какого-то времени) не упоминались.

Интересно, что неиздаваемые по политическим причинам поэты и писатели довольно часто становились переводчиками и в некоторых случаях они оказались превосходными мастерами этого дела. Однако следует отметить, что несмотря на пользу для целевой полисистемы, принимающей упомянутые переводы, большинство их авторов были вынуждены заняться переводческой практикой по экономическим причинам. Например, из воспоминаний друзей Анны Ахматовой известно, что благодаря переводам она зарабатывала на жизнь. Приведем в этом месте слова Натальи Роскиной: «Писала Анна Андреевна в те годы мало. Ей предоставили возможность зарабатывать переводами: это спасало ее от голода» (Роскина 1989). Об экономической ситуации поэта упоминает и Лидия Чуковская, цитируя слова, изреченные Ахматовой в разговоре с ней: «Книги наверное не будет, — сказала Анна Андреевна. — Я согласилась переводить Лопе де Вега. Надо на что-нибудь жить» (Чуковская 2007).

Но даже ее переводы иногда задерживались цензурой. Левон Мкртчян рассказывает о переведенном Ахматовой стихотворении армянского поэта, которое исчезло из антологии армянской поэзии¹ (Мкртчян 1990).

¹ Текст был написан на армянском языке, фамилия переводчика не указана.

А ведь положение Ахматовой знаменательно, так как касается известнейшей поэтической индивидуальности и личности, известной не только во всей дореволюционной России и в Советском Союзе, но и за рубежом. В таком же, и даже худшем, положении оказались другие советские художники слова. Переводами зарабатывали на жизнь такие непечатаемые в Советском Союзе поэты, как: Михаил Кузьмин; Марина Цветаева, которой Александр Фадеев советовал снять комнату и заняться переводом (Фадеев 1940); Николай Заболоцкий, печатаемый только как переводчик и автор книг для детей, а также Борис Пастернак, чьи переводы после издания на западе *Доктора Живаго* перестали печататься на родине, устранялись из подготовленных уже к изданию сборников, а за выполненные Пастернаком переводы издательства не платили, о чем в биографии отца писал Евгений Пастернак (1997).

Итак, политика может управлять судьбами литераторов, переводчиков, править издательской политикой и манипулировать читателем, получающим то, что получить позволит ему режим, руководствующийся определенной идеологией. Тем более, что издательская политика заключается не только в устранении того, что кажется неправильным, ненужным, но и в том, чтобы ввести в данную литературную систему определенных авторов и определенные тексты. Лучшим примером могут послужить страны так называемой народной демократии, в том числе и Польша после II Мировой войны, когда мы были вынуждены переводить русскоязычную художественную литературу, причем не только лучшую, а прежде всего, идеологически «правильную», в том числе и «шедевры» политических руководителей.

Конечно, политика, как средство принуждения и формирования у читателей желаемого государственным властями мировоззрения посредством перевода, относится не только к СССР и к его сателлитам. Отметим также наличие цензуры в фашистских странах. Например, в Италии Муссолини не существовала, правда, официальная цензура, однако Министерство Культуры вело специфическую издательскую политику. Издательства должны были получать разрешение Министерства на печатание любого перевода. Министерство, в свою очередь, могло требовать изменений текста, вплоть до его редукции, и даже закрыть издательство. Кроме этого, количество переводов лимитировалось. Поэтому издательства вводили неофициальную внутреннюю цензуру, которая помогала им избавиться от проблем и финансовых потерь (Rundle 2010; Rundle, Strunge 2010).

Зато во франкистской Испании существовали целых три цензорских органа и все они должны были дать свое согласие на публикацию данного текста. К тому же, в Испании нельзя было переводить самых известных писателей. Их творчество замалчивалось или редактировалось особым способом. Итак, Креспо Исиар в книге о цензуре при режиме Франко рассказывает о переводе романа Эрнесто Хемингуэя *За рекой, в тени деревьев* (*Across the River and Into the Trees*), где из высказывания о «толстозадом генерале Франко» исчезло последнее слово — фамилия диктатора (Itziar 1999).

Необходимо также обратить внимание на курьезное положение переводчиков в гитлеровской Германии, где они считались врагами национальной культуры. Цензура должна была стоять на страже национальных идеалов и охранять их от переводческих искажений. В данном случае можно говорить и об издательской (внутренней) цензуре, и об официальной цензуре государственных властей, которая в 30-ые годы занималась, прежде всего, ограничением количества книг в книжных магазинах

и в библиотеках. Кстати, после вспышки второй мировой войны запрещалось переводить книги, авторами которых были представители национальностей, считаемых немцами вражескими. Репрессировались и переводчики с «неправильных» языков (Strunge 1999: 135–146).

Вернемся, однако, к послевоенным временам и к польско-русским взаимосвязям. Мы отметили уже, что после второй мировой войны в Польше обязательно переводились и печатались некоторые идеологически «правильные» тексты. В то же время некоторые тексты не имели права появиться на книжном рынке. Например, только в 1983 году появилось двуязычное издание стихов погибшего в 1938 Осипа Мандельштама. В свою очередь, из сборника изданных в 1986 году песен Владимира Высоцкого цензура, под предлогом заботы о художественной ценности текста, устранила некоторые переводы, оставляя в книге только русский текст². Конечно, следует отметить, что в Польше иногда издавались произведения авторов неиздаваемых в СССР. Примером могут послужить *Requiem* Ахматовой, некоторые стихотворения Мандельштама, также Иосифа Бродского, о котором в Советском Союзе вспомнили только тогда, когда поэт получил Нобелевскую премию.

Нельзя также забывать о существующей в нашей стране нравственной цензуре. Отметим хотя бы нехватку полного польского перевода *Старухи Изергиль* Максима Горького. Единственный полный, причем анонимный, перевод этого произведения относится к 1903 году (Gorki 1927: 59–88). Позже переводились всего лишь две части рассказа, а именно легенды о Данко и о Ларре. Никто не перевел рассказа Изергиль о ее жизни. Возможно, на это повлияли слова о змеином польском языке или образ польского офицера, некрасиво обращающегося со спасшей его цыганкой.

В свою очередь, польский перевод гоголевского *Тараса Бульбы* появился в 1850 году, а следующего польские читатели ждали более 150 лет. В предисловии к варианту, изданному в 2002 году, переводчик — Александер Зимны писал, что по всей вероятности, произведение Николая Гоголя не переводилось из-за указанного в нем образа полков (Zimny 2002: 5–9). Такое же мнение высказывал Януш Тазбир — автор *Послесловия* к новейшему польскому переводу (Tazbir 2002: 145–169).

Однако, исследуя политику, предпринимаемую разными государствами по отношению к переводам, довольно часто замечаем другие цели. Например, в статье *Polisystem Theory and Translation Policies In Canada* Вацлав М. Осадник обращает внимание на попытку уравновесить роль франко- и англоязычной литературы, издаваемой в Канаде путем взаимоперевода лучших текстов, издаваемых на обоих языках. Парадоксально оказывается, что эта издательская политика приводит к преграждению пути к издательскому рынку дебютам и литературе на других языках (Osadnik 1996: 209–215).

В свою очередь, Ксения Старосельская уже после распада СССР, в 1998 году, рассуждая о принятии польской художественной литературы в Советском Союзе и сегодняшней России, писала:

[...] z wiadomych powodów obraz polskiej literatury był trochę zniekształcony, zubożony i przekrzywiony w określoną stronę [...] Stale wydawano polskich klasyków XIX i XX wieku

² Информация Ольги Бранецкой, соредатора одного из изданных в Польше сборников песен В. Высоцкого: W. Wysocki (1986), *Ballady i piosenki*, pod red. O. Braniecekiej, P. Bergera, Krakowskie Wydawnictwo Akademickie, Kraków.

(oprócz Sienkiewicza, gdyż Ukraina była kategorycznie przeciwna nowemu [...] wydaniu *Ogniem i mieczem*, a bez *Trylogii* nie wypadalo drukować *Dzieł zebranych*). [...] Najpierw, z początkiem *pieriestrojki*, my — tłumacze — wpadliśmy w stan euforii. Wszystko jest dozwolone, nareszcie można zlikwidować „białe plamy”, odrabiając zaległości, wydawcy są naszymi sprzymierzeńcami! [...] Ale szczęście nie trwało długo. [...] Zaczęły działać prawa rynku. Duże wydawnictwa państwowe znalazły się w bardzo trudnej sytuacji. Żeby się jakoś utrzymać, zaczynają — jak wiele innych — drukować „powieści miłosne” albo kryminały. (Starosielska 1998: 11–12)

Итак, «белые пятна» в литературе появляются не только по политическим причинам, но также из-за экономического положения страны и издательства. Следует отметить и тот факт, что в последнее время некоторые из них исчезают благодаря Интернету.

4. «Аполитический» текст

Последнее касается, например, упомянутой уже литературы «ненужной» в СССР, в том числе польской литературы межвоенного периода. Если не нужны были Мандельштам, Цветаева и Ахматова, тем более не было причины переводить стихи польских поэтов, не являющихся авторами ни революционных текстов, ни политических агиток, к тому же возникших в «буржуазной» стране.

Эту проблему хорошо иллюстрирует появление в СССР и в современной России стихотворений некоторых известных польских поэтов. В наших рассуждениях примером послужат Мария Павликовская-Ясножевская и Леопольд Стафф, чье творчество никогда не воспринималось как политическое³.

Стихи Павликовской-Ясножевской в 60-е годы прошедшего столетия переводила Ахматова (Павликовская-Ясножевская 1963: 275–286). Появляется вопрос, почему только в 60-е годы, ведь польская поэтесса умерла в 1945? Стоит также обратить внимание на то, что в 1977 году в трехтомной антологии Поэзия Европы было напечатано всего лишь одно произведение Павликовской-Ясножевской в переводе Ахматовой (Павликовская-Ясножевская 1977: 85). Свидетельствует ли это о признании автора Поцелуев в Советском Союзе? Этому можно было бы ожидать, учитывая фамилию переводчицы. Однако, если припомним, что Ахматова не была «любимицей» советских властей и, если сравнить биографические данные, а именно годы жизни польской поэтессы (1891–1945) и ее переводчицы (1889–1966), а также странный выбор стихотворения, напечатанного в Поэзии Европы — стихотворение *Wierzba przydrożna*, выражающее тоску поэтессы по родине, тогда по-другому посмотрим на существование данного творчества в сознании граждан СССР и на выбор стиха, деформирующий принятое в Польше отношение к Павликовской-Ясножевской, прежде всего как к автору любовной лирики. Тогда понятными становятся также причины игнорирования этого творчества в Советском Союзе. Следует также отметить, что стихи польской поэтессы впервые появились в СССР в 1963 году, в период хрущевской оттепели. В следующих изданиях количество этих переводов постепенно уменьшалось. В 1963 году их было напечатано девять, в 1969 в антологии польской поэзии всего лишь четыре (Павликовская-Ясножевская 1969: 173–177), а в упоминаемой Поэзии Европы только одно. Из этого вытекает, что, независимо от популярно-

³ За исключением высмеивающих Гитлера комедий Павликовской-Ясножевской.

сти Павликовской-Ясножевской в Польше и Анны Ахматовой в СССР, печатаемость творчества первой из них в Советском Союзе зависела от политической обстановки. Об этом, кстати, писал Владимир Британишский, упоминая о снятии в Москве запрета на польскую литературу в 1986. Запрет этот длился с момента введения в Польше военного положения (Британишский 2000).

Следующий пример касается творчества Леопольда Стаффа, чьи стихи стали печататься в СССР только после смерти поэта, скончавшегося в 1957 году (1878–1957), причем нельзя говорить об особенной популярности Стаффа и заинтересованности советских граждан этим творчеством. Сегодня в России печатаются отдельные переводы его стихотворений, среди переводчиков замечаются новые имена, однако, переводится лишь небольшая часть творчества поэта. Рассуждая о популярности Стаффа в СССР и в сегодняшней России, мы должны отметить, что в сегодняшней России никто уже не ожидает от поэтов политической угодливости, и данное творчество не подвергается политической цензуре, а выбор текстов для перевода, число изданий и их тираж зависят только от переводчиков и от издательской политики, которая, в свою очередь, стимулируется законами экономики.

Зато, до хрущевской оттепели философские стихи Стаффа не пользовались спросом у советских властей, напротив — они считались ненужными. Стоит еще заметить, что к польскому поэту нельзя было относиться как к классику и переводить его, учитывая художественную ценность поэзии, так как в период самого ожесточенного сталинского террора поэт оставался в живых, умер только в 1957 году. Кроме этого, Стафф считался представителем декадентского течения в польской литературе, и его пессимистические стихотворения не могли служить пропагандированию социалистического оптимизма.

Первый поэтический сборник Стаффа был издан в СССР только в 1971 году. Это были стихи в переводе одного из интереснейших современных русских переводчиков польской поэзии — Асара Эпшеля.

В семидесятые годы на русском книжном рынке появился еще один том с переводами поэзии Стаффа, а именно Стихи под редакцией Владимира Британишского (Стафф 1973). Кроме переводов, выполненных самим Британишским, в томе предлагались русские варианты других авторов, между прочим, Анатолия Гелескула, Натальи Астафьевой, Давида Самойлова, Леонида Цывьяна, Елены Благиной, Бориса Слуцкого, Марии Петровых.

Стихи Стаффа печатались также в разных антологиях (Польские поэты 1978), в литературных журналах, как в случае ряда работ Британишского (1972: 48–63), являющегося одновременно и редактором позднейшей, изданной в 2000 году, антологии стихотворений польских поэтов совместно с женой Натальей Астафьевой (Астафьева, Британишский 2000), где появились переводы обоих супругов. В то же время Британишский является автором книги Речсполитая поэтов (Британишский 2005), в которой помещаются его собственные переводы стихотворений польских авторов.

В восьмидесятые годы Стаффа стал переводить Лев Гунин — композитор, журналист, переводчик, в настоящее время проживающий в Канаде. Он является автором русских вариантов стихотворений из сборника *Poezje zebrane* (Staff 1981), а также переводов помещаемых на интернетных сайтах (Стафф 1981; Гунин 2009).

В свою очередь, в 1989 году вышел в свет альманах *Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации* с переводом *Fletni chińskiej (Китайская флейта)*, выполненным Николаем Большевым-Северским, электронный вариант которого можно сегодня найти в Интернете (Стафф 1989).

В этом месте следует заметить, что в последние годы веб-страницы часто становятся местом первого издания данного текста, подлинника или перевода. Хорошим примером является Анатолий Гелескул, помещающий свои переводы стихотворений Стаффа на интернетных страницах таких известных журналов, как «Иностранная литература» и «Дружба народов»⁴, а также на сайте сетевого проекта «Век перевода»⁵. В интернетном пространстве, можно найти также 24 русскоязычных варианта текстов Стаффа, автором которых является Глеб Ходорковский (Стафф, 20.10.2012) и переводы Натальи Шведовой, помещающей их на интернетном сайте ежеквартальника «Меценат и Мир» (Стафф 2007).

Вышесказанное ясно указывает на рост заинтересованности русских переводчиков творчеством польского поэта, что наблюдается во «временном пространстве» последних 30-и лет. Здесь необходимо заметить способствующую этой популярности политическую обусловленность. Имеется в виду прежде всего отмена цензуры на польскую литературу, что наступило в конце 80-х годов прошедшего столетия, о чем во вступлении к книге *Речь Посполитая поэтов* писал Британишский (Британишский 2000), а также снятие неофициального запрета печатать неангажированные политические тексты.

5. Профессия переводчик

В данном контексте стоит также присмотреться нескольким переводчикам, учитывая некоторую характерную смену поколений, так как, рассматривая существование Стаффа в советском и русском культурном пространстве, мы обратили внимание на закономерность, определяемую границами между поколениями.

Отметим, что представители первого поколения переводчиков — имеются в виду авторы, родившиеся в начале XX века, как Елена Благинина (1903), Мария Петровых (1908), а также Борис Слуцкий (1919) и Давид Самойлов (1920) — получили филологическое образование. Благинина окончила Высший литературно-художественный институт. Петровых обучалась на Высших государственных литературных курсах, окончила литературный факультет Московского государственного университета. Слуцкий учился в Литературном институте имени Горького. Самойлов закончил Московский институт философии, литературы и истории. То, что образованные филологи, известные как авторы собственных художественных произведений, стали заниматься переводческим трудом, не вызывает удивления.

Вышесказанное относится и к Наталье Астафьевой (1922), которая закончила Московский педагогический институт. Однако, ее случай особый, поскольку мать Астафьевой была по происхождению полькой, сама переводчица родилась в Варшаве, и ее первым языком был именно польский, а русский она выучила только в возрасте девяти лет, когда вместе с родителями переехала жить в Москву.

⁴ Электронный вариант цитируемых журналов помещается на сайте „Русский журнал”, <http://magazines.russ.ru/authors/g/geleskul> [20.10.2012].

⁵ Сетевой проект „Век перевода”, <http://www.vekperevoda.com/1930/geleskul.htm> [20.10.2012].

Упомянутая мной переменка касается следующего поколения переводчиков, а именно тех, которые обучались в советских вузах в начале пятидесятых годов. Почти все они получили техническое образование и почти все по образованию инженеры. Первый переводчик польского поэта — Ассар Эшпель (1935) окончил отделение архитектуры Московского инженерно-строительного института. Анатолий Гелескул (1934) является выпускником Московского института нефтехимической и газовой промышленности. Один из известнейших популяризаторов польской литературы в России, Владимир Британишский (1933), получил диплом инженера, окончив Московский горный институт. Инженером гидротехником был также Леонид Цивьян (1938), но в его случае можно говорить о семейной традиции, о чем он рассказывал в интервью, данном Ирине Бондаренко (Бондаренко 2009).

Все они бросили выученные профессии и сыскали популярность как поэты, писатели и, прежде всего, — переводчики. Попытаемся ответить на вопрос о причинах случившегося, а именно о феномене «физиков – лириков» (травестируя выражение, касающееся известного в свое время спора). Итак, несмотря на то, что техническое образование считалось в СССР нужным, так как способствовало предполагаемому коммунистическими властями прогрессу страны, кажется, что в некоторых случаях на решение о поступлении в технический вуз повлияла политическая обстановка, сложившаяся в Советском Союзе. Конец сороковых годов, а прежде всего начало пятидесятых годов XX века, — это время сталинских репрессий, нацеленных против евреев, это период борьбы с так называемыми космополитами, время организованного Сталиным процесса кремлевских «врачей-вредителей». Связанные с этими происшествиями репрессии и предпринятая советским правительством политика, касающаяся также образования, повлияли на отношение к молодежи еврейской национальности, перед которой закрылись двери в университеты.

Среди перечисленных нами переводчиков стоит упомянуть Британишского, чей отец был еврей (мать по национальности полька) и Эшпеля, который, отвечая на вопрос журналиста, мотивировал свой выбор профессии прославленной пятой графой и пояснял:

Я закончил инженерно-строительный институт им. Куйбышева и даже отработал на стройке 8 месяцев. Так как я поступал в институт в 1953 году, мои возможности в выборе профессии были достаточно ограничены (цит. за: Шеглова 2002).

Следующая переменка поколений переводчиков начинает печатать свои первые труды в восьмидесятые годы прошедшего столетия. С одной стороны, мы наблюдаем среди них представителей разных профессий, как в случае, упомянутого уже Льва Гунина (1955), дирижера по образованию, с другой стороны — возвращение к традиционному филологическому образованию, примером чего являются литература-веды Николай Болдырев-Северский (1947) и Наталья Шведова (1959). Новая политическая обстановка в России повлияла не только на издательскую политику, но и на образование переводчиков. Стоит отметить, что она повлияла и на судьбы некоторых переводчиков, эмигрировавших из СССР в девяностые годы XX века, как в случае упоминаемых уже Льва Гунина (Канада) и Глеба Ходорковского (Германия).

6. Заключение

Последнее, на что следует обратить внимание, — это практика перевода, конкретные переводческие выборы и приемы. Отметим, что политические «метаморфозы» переводимого текста касаются, прежде всего, его редуцирования, расширения и замены подлинного образа иным. Интересно, например, что в в период существования СССР и ПНР в целевом русском варианте наблюдается не только тушевание религиозного контекста, который замечается в польском подлиннике, но также исчезновение из польского перевода слов о несуществовании Бога, если они появились в русском оригинале. Примером может послужить рассказ Василия Шукшина *Космос, нервная система и шмат сала* (Шукшин 1966), в польском тексте которого имеется именно такой «переводческий пробел». Из перевода Ирены Пиотровской исчез разговор старика и комсомольца о Боге (Szukszyn 1980).

Однако, эти трансформации, как проявление политического влияния, в том числе, как официальной, так и неофициальной цензуры и автоцензуры на художественную литературу, довольно часто исследуются на примере конкретных текстов (часто в сборниках статей)⁶, подвергаются критике и не входят в рамки настоящих рассуждений.

Итак, нельзя отвергать потребность анализа проводимого именно с точки зрения переводческих сдвигов, мотивированных политикой, так как он способствует полному пониманию политической обусловленности данной эпохи и позволяет проследить конкретные переводческие выборы в контексте данного периода. Только совместный учет практики перевода и политического контекста дает возможность объективно рассматривать указанную нами проблематику. При этом полную разработку проблемы обеспечивает лишь анализ, учитывающий специфику разных пар социокультурных подсистем и их взаимосвязей. Именно эту специфику необходимо иметь в виду, рассуждая о переводческой деятельности в рамках польской и русской (советской) социокультур.

Библиография

- Астафьева Н., Британишский В. (2000), *Польские поэты XX века. Антология*, т. I, «Алетейя», Санкт-Петербург.
- Бондаренко И. (2009), «Самое важное качество переводчика — сочувствование» памяти Леонида Михайловича Цывьяна, „Gazeta petersburska. Polski miesięcznik w Sankt Petersburgu”, № 6 (107), <http://www.gazetapetersburska.org/pl/node/366> [dostęp: 20.10.2012].
- Британишский В. (1972), *Классик неоклассического века (Поэзия Леопольда Стаффа)*, „Вопросы литературы”, № 9.
- (2000), *Речь Посполитая поэтов*, „Вопросы литературы”, № 1, <http://infoart.udm.ru/magazine/voplit/n1-20/britan.htm> [20.10.2012].
- (2005), *Речь Посполитая поэтов*, «Алетейя», Санкт-Петербург.

⁶ Примером может послужить сборник: *Polityka a przekład* (1996), pod red. P. Fasta, „Śląsk”, Katowice.

- Chrobak M. (2003), *O prawdziwości banalu, że lepiej mieć tłumacza po swojej stronie* [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. VIII, *Stereotyp a przekład*, red. U. Kropiwiiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Koniecznej-Twardzikowej, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- (2012), *Między światami. Tłumacz ustny oraz komunikacja międzykulturowa w literaturze odkrycia i konkwisty Ameryki*, Wyd. UJ, Kraków.
- Чуковская Л. (2007), *Записки об Анне Ахматовой в 3 томах*, т. 2. 1952–1962, Издательство Время, Москва [online:] <http://lib.rus.ec/b/320822/read> [20.10.2012].
- Фадеев А., *Письмо М. Цветаевой от 17 января 1940* [online:] <http://foto.mail.ru/community/tsvetaeva/198/1245.html#1245> [20.10.2012].
- Fawcett P. (1998), *Ideology and translation* [in:] *Routledge encyclopedia of translation studies*, ed. M. Baker, Routledge, London.
- Gorki M. (1927), *Starucha Izergil* [w:] tegoż, *Chan i jego syn*, Biblioteka Groszowa, Warszawa (i wydanie: Kraków 1903).
- Гунин Л. (2009), *Переводы*, „Журнал Самиздат”, 28.05., http://samlib.ru/g/gunin_l_m/perevod11.shtml [20.10.2012].
- Горяева Т. (2002), *Политическая цензура в СССР, 1917–1991*, РОССПЭН, Москва.
- Górski St. (1906), *Z dziejów cenzury w Polsce. Szkic historyczny*, Skład główny księgarni Gebethnera i Wolfa, Warszawa.
- Itziar C. (1999), *Translating In a Nationalistic Context: Censorship In Translating under Franco*, UMIST, Diss.
- Jakobson R. (1959), *On Linguistic Aspects of Translation* [in:] *On Translation*, ed. R. A. Brower, Harvard U.P., Cambridge MA.
- Janikowski P. (2002), *Kontekst biograficzny w ewangelikalnym przekładzie teologicznym* [w:] *Biograficzne konteksty przekładu*, pod red. P. Fasta, A. Kozak, „Śląsk”, Katowice.
- Kelly D. (1998), *Ideological implications of translation decision: positive-self and negative-other presentation. Quaderns, Revista de 1*.
- Kuhiwczak P. (2011), *Translation and Censorship*, „Translation Studies”, № 3, кн. 4.
- Мкртчян Л. (1990), «Сладко ли ужинал, падишах?...» *Анна Ахматова и армянская поэзия*, „Голос Армении” (Ереван), 21 октября [online:] <http://www.akhmatova.org/articles/mkrтчian.htm> [20.10.2012].
- Mucha V. (1994), *Dzieje cenzury w Rosji*, Wyd. UŁ, Łódź.
- Новиков К. (2009), *Еврей Петра Великого*, „Коммерсантъ Власть”, № 27 (831), 13.07.2009, [online:] <http://www.kommersant.ru/Doc-y/1197215> [20.10.2012].
- Munday J. (2007), *Translation and ideology: A textual approach*. „The Translator”, №13 (2).
- Osadnik W. M. (1996), *Polysystem Theory and Translation Policies In Canada* [w:] *Polityka a przekład*, под ред. P. Fasta, „Śląsk”, Katowice.
- Пастернак Е. (1997), *Борис Пастернак. Когда разгуляется. Биография*, Издательство «Цитадель», Москва, <http://lib.rin.ru/doc/i/75211p.html> [20.10.2012].
- Павликовская-Ясножневская М. (1963), *[Стихи]*, перевод. А. Ахматова [в:] *Польская поэзия*, т. 2, Художественная литература, Москва.

- (1969), [*Стихи*], перевод. А. Ахматова [в:] *Польская лирика в переводах русских поэтов*, Художественная литература, Москва.
- (1977), *Ива у дороги*, перевод. А. Ахматова [в:] *Поэзия Европы в трех томах*, Художественная литература, Москва, т. II (2).
- Перевезенцев С. (2001), *Тайны русской веры. От язычества к империи*. «Вече», Москва, <http://coollib.com/b/122438/read> [20.10.2012].
- Петровский М. (1990), *На канавке воды пил...*, „Детская литература”, № 5.
- Polityka a przekład* (1996), pod red. P. Fasta, „Śląsk”, Katowice.
- Польские поэты* (1978), сост. В. Британишский, Художественная литература, Москва.
- Rachwał T. (1996), *O politycznych skutkach nieadekwatności przekładu, czyli dlaczego ugotowano kapitana Cooka* [w:] *Polityka a przekład*, pod red. P. Fasta, „Śląsk”, Katowice.
- Роскина Н. (1989), *Как будто прощаясь снова...*, „Звезда”, № 6, <http://www.akhmatova.org/articles/roskina.htm> [20.10.2012].
- Rudnytska N. M. (2013), *Soviet Censorship and Translation in Contemporary Ukraine and Russia*, „Translation Journal”, № 2, кн. 17, <http://translationjournal.net/journal/64catcher.htm>.
- Rundle Ch. (2010), *Publishing Translation In Fascist Italy. Italian Modernities*, Peter Lang, Oxford—New York—Berlin.
- „Русский журнал”, <http://magazines.russ.ru/authors/g/geleskul>.
- Стафф Л. (1971), *Избранная лирика*, перевод. А. Эпфель, „Молодая гвардия”, Москва.
- (1973), *Стихи*, под ред. В. Британишского, Художественная литература, Москва.
- (1981), *Poezje zebrane*, перевод. А. Гунин, PIW, Warszawa.
- (1981), *Леопольд Стафф в переводах Льва Гунина*, „Speaking in Tongues. Лавка Языков”, <http://spintongues.msk.ru/Staff.htm> [20.10.2013].
- (1989), *Китайская флейта*, перевод. Н. Болдырев-Северский [в:] *Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации*, «Наука»: ГРВА, Москва, http://nikoldyrev.ucoz.ru/load/izbrannye_stikhi_i_perevody/perevody/kitajskaja_flejta_leopold_staff/9-1-0-43.
- (2007), [*Стихи*], перевод. Н. Шведова, „Меценат и Мир”, № 33–34–35–36, <http://www.mecenat-and-world.ru/33-36/staff.htm> [20.10.2012].
- , [*Стихи*], перевод. Г. Ходорковский, <http://www.stihi.ru/avtor/hodorkovskij> [20.10.2012].
- Starosielska K. (1998), *Co czyta Rosjanin z literatury polskiej (dzień wczorajszy i dzień dzisiejszy)* [w:] *Między oryginałem a przekładem. IV. Literatura polska w przekładzie*, pod red. J. Koniecznej-Twardzikowej, M. Filipowicz-Rudek, U. Kropiwiiec, Universitas, Kraków.
- Strunge K. (1999), *A Danger and a Veiled Attack. Translating into Nazi Germany* [in:] *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, под ред. J. Boese-Beier, M. Holman, St. Jerome, Manchester.
- Щеглова Е. (2002), *В ритме фразы*, „Jewish.ru” 30.12., <http://www.jewish.ru/culture/events/2002/12/news994173079.php> [20.10.2012].
- Шукшин В. (1966), *Космос, первая система и шмат сала*, „Литературная Россия”, 29 июля, <http://lib.ru/SHUKSHIN/kosmos.txt> [20.10.2012].

- Szükszyn W. (1980), *Kosmos, układ nerwowy i kawał stoniny*, перевод I. Piotrowska [w:] tegoż, *Nocne dumania i inne utwory*, Czytelnik, Warszawa.
- Szyndler B. (1993), *Dzieje cenzury w Polsce do 1918*, KAW, Kraków.
- Tazbir J. (2002), *Postowie* [w:] M. Gogol, *Taras Bulba*, перевод A. Ziemny, Czytelnik, Warszawa.
- Translation Under Fascism* (2010), ed. Ch. Runge, K. Sturge, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Toury G. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamin, Amsterdam–Philadelphia.
- Tymoczko M. (2003), *Ideology and the position of the translator: In what Sense is a translator 'in between'?* [in:] *Apropos of ideology*, ed. M. Calzada-Pérez, St. Jerome, Manchester.
- Witt S. (2011), *Between the lines: Totalitarianism and translation in the USSR 149–170* [in] *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, ed. B. J. Baera, John Benjamin, Amsterdam.
- (2013), *Arts of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologization of Norms* [in:] *The art of accommodation*, eds. L. Burnetta, E. Lygo, Peter Lang Publishing Group, Oxford.
- Voellnagel A. (1998), *Jak nie tłumaczyć tekstów technicznych*, Tepas, Warszawa.
- „Веk перевода”, <http://www.vekperevoda.com/1930/geleskul.htm>.
- Ziemny A. (2002), *Czarne lustro „Trylogii”* [w:] M. Gogol, *Taras Bulba*, перевод A. Ziemny, Czytelnik, Warszawa.
- Ziętarska J. (1969), *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Ossolineum, Wrocław.
- Жирков Г. (2001), *История цензуры в России XIX–XX вв.*, Аспект Пресс, Москва.

Streszczenie

Artykuł podejmuje kwestię różnorodności wpływu polityki na tłumaczenie oraz na tłumaczy. Autorka wskazuje różne przypadki oficjalnej (np. państwowej) cenzury oraz cenzury nieoficjalnej (autocenzura, polityka wydawnicza). Rozważa to zagadnienie przede wszystkim na przykładach polskich i rosyjskich, w kontekście różnic historycznych. Wskazuje również relacje między politycznymi wytycznymi a decyzjami podejmowanymi przez tłumacza. Prezentuje także, w jaki sposób polityka wpływa na wybór zawodu tłumacza.



MAŁGORZATA RYGIELSKA
Uniwersytet Śląski*

Kilka uwag na temat antropologii literatury we Włoszech. O propozycji Fabia Dei

Several remarks on the anthropology of literature in Italy.
On Fabio Dei's proposal

Abstract

The aim of this paper is to present an Italian trend of the anthropology of literature represented by Fabio Dei (as well as other scholars, such as Pietro Clemente, Zilda Alice Franceschi, and Valerio Petrarca). Fabio Dei, an anthropologist of culture, analyses complex ties between anthropology and literature. First of all, he understands literature as a source of the study of culture. Also, he discusses the idea of anthropological writing (including the literary character of field research accounts). He refers his reflections on anthropology and literature in Italy to the development of Italian ethnography, folklore studies and philology.

* Zakład Teorii i Historii Kultury, Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego
Pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
email: malgorzata.rygierska@us.edu.pl

Antropologia literatury — rodzime debaty

Kilka lat temu rozgorzała w Polsce dyskusja nad tym, czym jest antropologia literatury. Na naszym rodzimym gruncie autorską koncepcję antropologii literatury najwcześniej — bo niemal przed ćwierćwieczem — zaproponowała Ewa Kosowska, jednak problemy z kolportażem *Postaci literackiej jako tekstu kultury*¹, sprawiły, iż odbiór tej książki na początku lat dziewięćdziesiątych był przynajmniej częściowo zahamowany. Nie zmienia to jednak faktu, że już wtedy pojawiła się w Polsce nie tylko propozycja metodologiczna i jasno wyrażony postulat dalszych, intensywnych badań z zakresu antropologii literatury, ale też konkretne przykłady aplikacji metod, wypracowanych w obszarze antropologii kultury, do analiz dzieł literackich. Refleksję na temat tego, czym jest i jak może być rozumiana antropologia literatury podejmowało wielu uczonych, częstokroć przedstawiciele pokrewnych, choć jednak różnych dyscyplin.

Wystąpienia konferencyjne, wykłady, teksty publikowane na łamach ważnych, poczytnych czasopism naukowych, tomy zbiorowe, często będące pokłosiem wielu wcześniejszych spotkań, wreszcie autorskie książki, w których zajmowano się tą problematyką, stanowią pokaźny materiał². Na jego podstawie wyróżnić można kilka głównych nurtów myślenia o wzajemnych związkach antropologii i literatury. Jeden z nich reprezentowany jest przede wszystkim przez antropologów kultury, którzy traktują dzieła literackie jako jedno z wielu źródeł wspomagających rekonstrukcję rzeczywistości kulturowej. Inny skupia głównie (choć nie tylko)

¹ Pisze o tym również Henryk Markiewicz: „W Polsce natomiast zwrot antropologiczny, zapoczątkowany książką Ewy Kosowskiej *Postać literacka jako tekst kultury* (1990), okazał się trwały i wciąż przybiera na sile, czego dowodem nazwy katedr czy zakładów powstających w wielu wyższych uczelniach” (Markiewicz 2008: 143).

² Trudno byłoby wymienić je wszystkie. Do ważnych głosów w dyskusji należą m.in.: tomy publikacji pokonferencyjnych *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze* (2004), *Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury* (2004), *Antropologia kultury — antropologia literatury* (2005), *Antropologia kultury — antropologia literatury. Na tropach koligacji* (2007), *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki* (2010), *Kulturowa teoria literatury: pojęcia i problemy* (2006), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje* (2012), a także istotne, bardzo zróżnicowane tematycznie i metodologicznie książki autorskie: (zob. Kosowska 2002; 2003; Rembowska-Pluciennik 2004; Mencwel 2006; Godlewski 2008; Rodak 2011; R. Nycz 2012b; Rygielska 2011), a także monograficzne numery „Tekstów Drugich” (m.in. 2007, nr 6) oraz periodyku „Kultura i Społeczeństwo” (2005 nr 4).

literaturoznawców, którzy poszukują źródeł antropologizacji literatury oraz proponują nowe rozwiązania teoretyczne i metateoretyczne, nie stroniąc przy tym od przykładów interpretacji i analiz tekstów w oparciu o przyjęte i otwarcie proklamowane założenia filozoficzne. Bywa, że badacze świadomie posługują się wtedy konkretnymi nazwami (antropologia literatury³, antropologia literacka⁴, antropologia tekstu⁵, antropologia słowa⁶, poetyka antropologiczna⁷, antropologia opowiadania⁸, kulturowa teoria literatury — wszystkie mają swoich przedstawicieli⁹, a nawet szkoły badawcze), po to, aby zaznaczyć odmiennosc praktyk analitycznych i stojących za nimi przesłanek, w tym sposób pojmowania tekstów literackich, czy szerzej — literatury. Kulturowa teoria literatury, propagowana już nie tylko przez przedstawicieli „szkoły krakowskiej”, ale i wielu innych badaczy, głównie literaturoznawców, to przede wszystkim „propozycja rozwinięcia teorii literatury dostosowanej do wiedzy i potrzeb dzisiejszych” (Nycz 2012a: 7), to odpowiedź na zmieniającą się rzeczywistość, ale też przemiany zachodzące w obrębie współczesnej humanistyki. W pierwszym tomie *Kulturowej teorii literatury* (2006) zostały sformułowane jej założenia:

Teoria [...] wydaje się mieć wystarczające uprawnienia i kompetencje, by stać się dziś kulturową teorią literatury i badać (we własnych kategoriach) zarówno kulturowe wymiary literackich tekstów, jak i różnorodne praktyki dyskursywne współtworzące owo terytorium — tę szczególną czasoprzestrzeń rzeczywistości dyskursywnej, którą one zarazem odtwarzają i projektują, dokumentują i fingują, kwestionują i konstytuują. (Nycz 2006: 33)

Ryszard Nycz wskazał różnorodne niebezpieczeństwa, na które bywa obecnie narażony dyskurs literaturoznawczy (wśród nich pojawia się m.in. „utopia interdyscyplinarności”), ale też

³ Antropologię literatury w ujęciu kulturoznawczym, związanym przede wszystkim z aplikacją metod właściwych badaniom kultury do badań tekstów literackich (oczywiście z pełną świadomością możliwych zagrożeń i ograniczeń, związanych zarówno z charakterem dzieł literackich, jak i z naturą antropologicznego poznania, zapośredniczonego przez język) reprezentują m.in. Ewa Kosowska, Eugeniusz Jaworski, Anna Gomóla, Marek Pacukiewicz, Adam Pisarek, Małgorzata Rygielska.

⁴ Własną koncepcję antropologii literackiej formułuje m.in. Edward Kasperski (2006), a o problemach z nazewnictwem wspomina Henryk Markiewicz (2008).

⁵ A także: antropologia tekstu i narracji. Zob. m.in.: Kaniowska 2003; Rosner 2003.

⁶ Warto tu wspomnieć o szeregu projektów i prac podejmowanych na Uniwersytecie Warszawskim, między innymi w serii wydawniczej *Communicare. Historia i kultura* pod redakcją Andrzeja Mencwela, dzięki której polscy czytelnicy mogą zapoznać się z tłumaczeniami ważnych dzieł m.in. takich autorów, jak W. J. Ong, J. Goody czy E. A. Havelock. Intensywne badania nad kulturą (a w jej ramach — także literaturą) od lat prowadzi także Roch Sulima, by wspomnieć do dziś istotne pozycje w lekturach zarówno filologa, jak i kulturoznawcy (zob. m.in. Sulima 1976; 1980; 1982). *Antropologia słowa* to również tytuł jednego z wielokrotnie wznawianych i cieszących się dużą popularnością akademickich podręczników (zob. *Antropologia słowa: zagadnienia i wybór tekstów* 2003). Należy uwzględnić także wywiady przeprowadzone przez Pawła Rodaka (2009).

⁷ Zob. J. Ślósarska (2004). W literaturze światowej pojawia się też określenie *anthropological poetics*. Zob. np. *Anthropological Poetics* (1991). Uwzględnia tę pozycję m.in. Anna Łebkowska (2007: 9).

⁸ Zob. *Praktyki opowiadania* (2001). Warto wspomnieć tutaj o bliskiej antropologii literatury pracy Zofii Mitosek, *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie* (2001).

⁹ Ciekawą perspektywę badawczą zaproponowała Anna Łebkowska, która nie tylko zauważa pokrewieństwo antropologii literackiej i antropologii interpretatywnej, ale też twierdzi: „spośród wielu opcji, które dają się na tym obszarze wytyczyć, bliższa jest mi ta, która pozwala mówić o przemieszczeniu, nie zaś — jak obawiają się niektórzy — o budowaniu na gruzach tego, co było dotychczas. Niewłaściwy też wydaje mi się zarzut, który tu i ówdzie daje się słyszeć i trudno go nie zauważyć: «podmiany» — usunięcia własnego instrumentarium i zastąpienia go innym — antropologicznym. Tymczasem perspektywa antropologiczna w badaniach literackich nie wymusza takich działań, a niejednokrotnie wręcz sprzyja korzystaniu z literaturoznawczego instrumentarium, a także — w ramach tej perspektywy — nie zakłada się całkowitej homogenizacji badawczej” (Łebkowska 2007: 14).

przekonywał, że „profesjonalny dyskurs literaturoznawczy nie zatraci ani swej tożsamości, ani roli prawomocnej gałęzi wiedzy humanistycznej” (2006: 33). Trafność tych spostrzeżeń potwierdza drugi tom *Kulturowej teorii...* (2012), w którym znalazły się, oprócz szeregu propozycji interpretacyjnych i teoretycznych (również metateoretycznych), także odpowiedzi na wątpliwości (a nierzadko i zachwyty), wyrażone przez uważnych czytelników poprzedniego zbioru¹⁰ (Nycz 2012 a:7–27).

Na ziemi włoskiej...

Warto zauważyć, że skomplikowane związki między antropologią a literaturą mają swoją historię¹¹. W literaturze przedmiotu pojawiają się odwołania do prac obcojęzycznych (przede wszystkim amerykańskich, angielskich i niemieckich), stosunkowo rzadko natomiast autorzy podejmują próby rekonstrukcji dziejów skomplikowanych koligacji antropologii i literatury w ramach określonego kontekstu kulturowego¹². Co zastanawiające, niemal całkowicie pomijane są prace włoskich badaczy. Wydaje mi się jednak, że warto je uwzględnić, nie tylko po to, by wskazać różnice, wynikające także z odmiennych warunków rozwoju poszczególnych dyscyplin, ale również, by podkreślić podobieństwa w sposobie podejścia zarówno do badań rzeczywistości kulturowej (minionej i współczesnej), jak i szeroko pojmowanej literatury. W artykule skupiam się na wybranych pracach jednego ze współczesnych włoskich badaczy — przedstawiciela „dyscyplin ludoznawczo-etnologiczno-antropologicznych” (*discipline demo-etno-antropologiche*¹³) — Fabia Dei¹⁴. Jego propozycje interpretacyjne i rozstrzygnięcia metodologiczne uznawane są za reprezentatywne również na włoskim gruncie: Alberto Sobrero, choć wydaje się daleki od przyjęcia perspektyw badawczych zarysowanych przez Fabia Dei, docenia walor teoretyczny jego prac, określając je mianem jednego z najważniejszych opisów

¹⁰ Kwestie sporne dotyczyły m.in. sposobu rozumienia kultury, teorii i literatury, a także pytań o zmianę dotychczasowego statusu teorii literatury. W drugim tomie został zaproponowany podział treści na poetyki (uwzględnione zostały: szczególnie istotna dla kulturowej teorii literatury poetyka doświadczenia, poetyka autokreacji, somatopoetyka, etnopoetyka, poetyka kultury i poetyki wizualności), problematyki (od „małego realizmu”, poprzez problematykę „zwrotu topograficznego”, komparatystykę, zagadnienia performatyki, kulturowej socjologii kultury oraz związków literatury i władzy) oraz interpretacji wybranych utworów literackich (*Jądra ciemności* Josepha Conrada, dzienników Malinowskiego i Eliadego, powieści etnograficznych, prozy Zofii Romanowiczowej i Jerzego Krzystonia, a także współczesnych narracji tworzonych w ramach *travelebrity*).

¹¹ Ewa Kosowska zwróciła uwagę na prekursorski dla antropologii literatury wkład *Nauki nowej* Giambattisty Vico: „Autor z pełną konsekwencją prezentuje najpierw ideę dzieła, podstawowe tezy (aksjomaty) swojego wywodu, metodę interpretacji, by następnie przedstawić własną wykładnię mądrości poetyckiej, metafizyki poetyckiej, logiki poetyckiej, moralności poetyckiej, ekonomii poetyckiej, polityki poetyckiej, historii poetyckiej, fizyki poetyckiej, kosmografii poetyckiej, astronomii poetyckiej, chronologii i geografii poetyckiej” (Kosowska 2014, w druku; por. Vico 1996).

¹² Na polskim gruncie podejmują tego rodzaju rozważania m.in. Henryk Markiewicz, Ewa Kosowska, Ryszard Nycz.

¹³ Wszystkie cytowane fragmenty — o ile nie zaznaczę inaczej — podaję w przekładzie własnym.

¹⁴ Fabio Dei, obecnie profesor w Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Settore scientifico disciplinare Discipline Demoetnoantropologiche, Università di Pisa. Autor książek: *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento* (1998) oraz *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare* (2002) oraz kilkudziesięciu artykułów naukowych w czasospismach i tomach zbiorowych, m.in. z zakresu antropologii kultury, badań codzienności we współczesnych Włoszech, antropologii medycyny, ochrony dziedzictwa kulturowego i wielu innych. Za najważniejszy artykuł Dei dotyczący związków antropologii i literatury, który ma zarazem charakter przeglądu, jak i wypowiedzi o charakterze programowym, można uznać *Fatti, fizioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura* (1993a). Pełny, zaktualizowany spis publikacji Fabia Dei jest dostępny na stronie: <http://arp.unipi.it/listedoc.php?id=010909&ord=C> (dostęp 3 czerwca 2013 r.).

wieloaspektowych relacji antropologii i literatury (Sobrero 2008: 22, 30–31). Wagę dokonań Dei w tym zakresie podkreślają również badacze terenowi¹⁵, zajmujący się problematyką biografii i autobiografii — zarówno tych spisanych, jak i tych, które, nierzadko z trudem, uzyskuje się dzięki długim rozmowom z informatorami (Franceschi 2006: 121). Renato Nisticò, wprowadzając polskich czytelników w kontekst współczesnych badań nad antropologią i literaturą w jego kraju, również przywołał autora *La discesa agli inferi* (Dei 1998):

We Włoszech dyscypliny antropologiczne nigdy nie miały szczęścia do zaistnienia na polu studiów literaturoznawczych, być może z powodu przytłaczającego znaczenia, jakie przypisuje się u nas perspektywie historyczno-filologicznej, a ostatnio tematyčno-strukturalistycznej. Od pewnego czasu daje się jednak zauważyć odwrócenie tej tendencji. Wymienilibym tu choćby działalność grupy badaczy skupionych wokół katedry Pietra Clemente w Sienie: jeden z najlepszych jego uczniów, Fabio Dei, napisał piękną książkę o wpływie, jaki *Złota gałąź* Jamesa Frazera wywarła na całą dwudziestowieczną literaturę. Ponadto przypominę grupę Antropologia i Poezja (*Antropologia e Poesia*), koordynowaną przez profesora Scafoglio z Uniwersytetu w Salerno. W obu przypadkach chodzi jednak o antropologów zajmujących się literaturą, a nie literaturoznawców, zajmujących się antropologią. (Nisticò 2007: 232)

Konkluzja Renato Nisticò wydaje mi się szczególnie znacząca: wskazuje bowiem, iż punktem wyjścia do rozważań nad możliwościami i ograniczeniami w badaniach literatury jest dla Dei antropologia, a dokładniej — antropologia kultury. Ma to określone konsekwencje zarówno natury epistemologicznej, jak i metodologicznej.

Fabio Dei, antropolog-praktyk — oprócz inspirującej i obszernej pracy monograficznej, poświęconej Jamesowi George'owi Frazerowi (Dei 1998), oraz książki dotyczącej kultury popularnej, ale także tożsamości lokalnych i problematyki dziedzictwa kulturowego we współczesnych Włoszech (Dei 2002), jest również autorem niedawno wydanego podręcznika antropologii kultury (Dei 2012). Tom ten „jest przeznaczony szczególnie dla tych studentów studiów humanistycznych, którzy po raz pierwszy w życiu spotykają się z tą dyscypliną [antropologią kultury]”. „Na studiach magisterskich ten pierwszy raz jest zazwyczaj ostatnim” — dodaje Dei. I objaśnia, iż właśnie ta sytuacja dydaktyczna skłoniła go do określonych wyborów podczas pisania podręcznika. Kiedy staje się przed studentami, którzy nie mieli wcześniej żadnej styczności z antropologią kultury, „należy rozpocząć od zera (ponieważ antropologii, w odróżnieniu od historii czy filozofii, nie uczy się w szkołach średnich), ale nie należy być banalnym” — zwłaszcza wtedy, gdy próbuje się przekazać wiedzę na temat „istotnych aspektów

¹⁵ Badania terenowe w antropologii, ale także w innych naukach humanistycznych i społecznych są badaniami empirycznymi, wymagającymi dłuższego kontaktu z badanymi kulturami. Opierają się m.in. na obserwacji (w tym obserwacji uczestniczącej) i wywiadach z przedstawicielami konkretnej kultury. Całościowy i zobiektywizowany opis rezultatów tych badań, uwzględniający strukturę społeczną, zachowania jednostek i zbiorowości, a także warstwę wierzeń i zapis wszelkiego typu przekazów ustnych, do których ma dostęp antropolog, wraz ze wskazaniem przyjętych przez niego założeń teoretycznych, stosowanych procedur analitycznych oraz uwagami na temat przebiegu procesu badawczego określany jest mianem monografii terenowej. Za przykład klasycznej monografii terenowej uważa się *Argonautów zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego (pierwodruk w języku angielskim, 1922). Autor uzasadnia w niej konieczność przeprowadzania długotrwałych badań terenowych, ograniczonych do konkretnej społeczności, powiązanych ze świadomym wyborem i aplikacją odpowiednio dobranej metody badawczej. Zwraca uwagę również na konieczność weryfikacji takich badań. W tradycji anglosaskiej i amerykańskiej badania terenowe określa się mianem *fieldwork* lub *field research*. Zob. na ten temat m.in.: Kopczyńska-Jaworska 1971; Kaniowska 1999; Konecki 2000; Hammersley, Atkinson 2000; Kostera 2003; Amit 2000; Silverman 2009; Malewska-Szałygin 2010; a także *Teren w antropologii* (2011); por. Sobrero 2003; Scafoglio 2006; Dei 1993b: 56–58; 1997; 2007.

metody i teorii, najbardziej znaczących klasyków [antropologii], wprowadzić specjalistyczny język” (Dei 2012: 10). Trzeba też wyraźnie dookreślić miejsce antropologii w systemie nauk humanistycznych i społecznych oraz wskazać na jej specyfikę.

Dei zaznacza, iż jego podręcznik nie mieści się w dotychczasowych typologiach: nie jest to bowiem ani historia antropologii, ani zbiór „tematyczny”. Właściwie łączy on oba wskazane wyżej podejścia. *Antropologia culturale* zawiera więc „syntezę historii metod i teorii” antropologii, a niektóre z „rozdziałów tematycznych mają historyczną podstawę”, ale też oferuje przegląd aktualnych, ważnych problemów współczesności, właśnie z punktu widzenia postaw i działań wykwalifikowanego antropologa kultury (por. części poświęcone zagadnieniu daru w antropologii i ekonomii, kulturom globalnym i lokalnym, genocydowi, a także specyfice *cultural studies* i odmiennych od nich ujęć etnograficznych)¹⁶.

W rozdziale szóstym, zatytułowanym *Spiegare, comprendere, interpretare* [*Wyjaśnianie, rozumienie, interpretacja*] (Dei 2012: 91–106) Dei podejmuje również, w wielkim skrócie (choć niekoniecznie w uproszczeniu!), problematykę związków antropologii i literatury, a także zadań i prac badawczych antropologa, historyka i powieściopisarza¹⁷, którą rozwijał bardziej szczegółowo we wcześniejszych artykułach (por. Dei 1993a, 1993b, 1995).

Antropologia i literatura — powinowactwa z wyboru?

Dei wielokrotnie zastanawia się, jak dookreślić skomplikowane związki między antropologią a literaturą. Zauważa, że ich odkrycie — czy może raczej — ponowne odkrycie, może wprawiać badaczy w zakłopotanie, zwłaszcza, kiedy okazuje się, że jednych i drugich zajmuje właściwie to samo, czyli „ważne aspekty ludzkiego życia” (Dei 1993a: 59). Nie inaczej ujmuje ten ważki problem Henryk Markiewicz, który pisze:

Jeśli wyraz „antropologia” traktować w jego znaczeniu etymologicznym, jako „wiedzę o człowieku”, to można powiedzieć, że od wieków uważano literaturę za jeden z ważnych sposobów jej formułowania i przekazywania. Poświadczają to opinie zarówno wielkich pisarzy jak i znawców literatury, od Arystotelesa do Kundery, zbyt dobrze znane, by je tutaj powtarzać. (Markiewicz 2008: 141)

Zintensyfikowanie namysłu nad związkami antropologii i literatury obserwować można jednak przede wszystkim w dwudziestym wieku: jest to czas, kiedy antropologia (mam na myśli antropologię kultury) okrzyknęła już jako dyscyplina naukowa, a filologia, która szczyci się wielowiekową tradycją, rozwija się szczególnie prężnie — i to w wielu krajach (por. Brocki 2008). W dziewiętnastym wieku antropologia kulturowa, której już Edward Burnett Tylor przypisywał status nauki integrującej, a zarazem nawiązującej do osiągnięć innych dyscyplin¹⁸, dążyła rów-

¹⁶ Rozdział trzynasty podręcznika, zatytułowany *Spazio, luogo, città* [*Przestrzeń, miejsce, miasto*], napisał Federico Scarpelli, antropolog zajmujący się m.in. problemami współczesnej urbanistyki (Dei 2012: 10, 217–234).

¹⁷ W tym miejscu Dei zwraca również uwagę na zjawisko „fikcyjności” w ujęciu Clifforda Geertza (por. pol. Geertz 2000) oraz roli źródeł i statusu „faktów” w pracy antropologa (Dei 2012: 98–99).

¹⁸ „W czasach, kiedy przedmioty wykształcenia rozmnożyły się, dokładanie nowej nauki i tak już ciężko obciążonemu studiami umysłowi może na pierwszy rzut oka wydawać się okrucieństwem. Zobaczymy jednak, że w istocie rzeczy antropologia raczej zmniejsza, niż powiększa trudy uczenia się. Widujemy w górach, że dźwigający wielkie ciężary, oprócz nich, chętnie biorą na ramiona nosze; przekonują się [sic!] bowiem, że ich waga jest z nadmiarem wynagrodzona dogodnością ujęcia razem i zrównoważenia ładunku. To samo daje nauka o człowieku i cywilizacji, która łączy w podatniejszą całość rozproszone przedmioty zwykłego doświadczenia” (Tylor 1997: 13). (Zachowuję oryginalną pisownię. Pierwsze wydanie dzieła Tylora ukazało się w 1881 r.)

nież do tego, by dookreślić swój status jako nauki o człowieku i jego kulturze¹⁹. Nie chodziło tutaj o wyznaczanie jasnych granic czy podziałów, raczej o pogłębioną refleksją nad przedmiotem i sposobami badań, które byłyby właściwe właśnie antropologii w jej kulturoznawczym ujęciu. Dei przypomina, że

antropologia, kiedy w końcu ubiegłego stulecia narodziła się jako wyspecjalizowana dyscyplina naukowa, próbowała na wiele sposobów oddalić się od literatury; konstruowała własną tożsamość, zarówno epistemologiczną (natury poznawczej) jak i instytucjonalną, raczej w opozycji do niej. (Dei 1993a: 60)

Te spostrzeżenia włoski antropolog czyni z pozycji wieloletniego badacza kultury. Należy wszak wziąć pod uwagę, że często przedmiotem odniesień dla badaczy literatury jest antropologia filozoficzna, a nie kulturowa. Poszukuje się raczej wiedzy o „człowieku uniwersalnym”, o ludzkiej egzystencji „w ogóle”. Henryk Markiewicz wyraźnie wskazuje te różnice, podkreślając, że charakter związków antropologii i literatury, a także ich dynamika, zależą w dużej mierze od przyjętych założeń badawczych i przesłanek filozoficznych, którymi kierują się badacze:

Program „antropologii literackiej” (ściślej mówiąc „historycznoliterackiej”) pojawił się wcześniej w książce Heinza Kindermanna *Goethes Menschendarstellung* z r. 1932. Ale rozpowszechnienie zyskał dopiero w latach 80. XX wieku, przede wszystkim w nauce amerykańskiej, a potem niemieckiej w różnych jednak znaczeniach. To semantyczne zróżnicowanie — powiedzmy od razu — wynikało stąd, że w USA nawiązywano do antropologii kulturowej (w Europie nazywanej etnologią), a w RFN — także do antropologii filozoficznej, inaczej mówiąc — do filozofii człowieka w tradycji Kanta, a z późniejszych autorów — m.in. Maxa Schelera i Helmuta Plessnera. (Markiewicz 2008: 141)

Autor *Utarcełek i perswazji* uświadamia nam, że przy rozważaniach dotyczących antropologii i literatury ważne są również odmienne tradycje dyscyplin badawczych: literaturoznawstwa i antropologii (przede wszystkim antropologii kulturowej i antropologii filozoficznej) w poszczególnych krajach, a ta sama nazwa (antropologia literatury, antropologia literacka a nawet poetyka antropologiczna) nie przesądza bynajmniej o jednolitości praktyk badawczych, ani nie oznacza pełnej zgodności co do ich celów, założeń, a także stosowanych metod analitycznych.

Fabio Dei (podobnie jak Henryk Markiewicz²⁰) za reprezentatywne dla początków antropologii literackiej uznaje prace, skupione w tomach zbiorowych, w tym: *Literary Anthropology* Fernando Poyatosa (1988) oraz w *Literature and Anthropology* Philippe’a Dennisa i Wendella Aycocka (1989)²¹. I dodaje:

Dei pisze: „W drugiej połowie dziewiętnastego wieku antropologia kulturowa organizuje się jako samodzielna dyscyplina naukowa, ze swoistym nauczaniem uniwersyteckim i własnym, szczególnym statusem epistemologicznym. Zazwyczaj łączy się jej narodziny z 1871, rokiem publikacji książki Edwarda B. Tylora, zatytułowanej *Primitive Culture*, która [...] ogniskuje uwagę na przedmiocie badań nowej nauki — właśnie na kulturze” (Dei 2012: 15). Dodaje również, iż takie datowanie ma charakter konwencjonalny, bowiem początków namysłu nad człowiekiem i jego kulturą można upatrywać dużo wcześniej — chociażby w czasach Herodota.

¹⁹ Chodzi tutaj o atrybutywne ujęcie kultury.

²⁰ Por. Markiewicz 2008: 142.

²¹ Dei wspomina również o poświęconym związkom antropologii i literatury monograficznym numerze francuskiego pisma „L’Homme” 1989, n. 29 (3–4), „Anthropologie et littérature”.

to prawdziwy kalejdoskop śmiałych i oryginalnych propozycji interpretacyjnych. Czyta się Shakespeare'a jako etnografa XVI wieku, przyrównuje się figurę policyjnego detektywa do postaci antropologa zajmującego się badaniami terenowymi, porównuje się dzienniki Stendhala i Malinowskiego [...] itd. (Dei 1993a: 68)

Podkreśla jednak, że granice pomiędzy zainteresowaniami *stricte* literackimi a antropologicznymi wciąż są zacierane. Zaznacza też, że akcydentalność przynajmniej części szkiców z pogranicza antropologii literatury sprawia, że trudno zaproponować jakikolwiek systematyczny ich przegląd²². Byłoby to niemożliwe nawet wtedy, gdyby za kryterium uporządkowania takich prac przyjął klucz chronologiczny. Przeszkodą w stworzeniu takiego przekroju byłyby również niejasne deklaracje metodologiczne lub brak spójności między zawartymi (*explicite* lub *implicite*) w niektórych artykułach założeniami, a stosowanymi przez ich autorów procedurami analitycznymi.

Literatura jako źródło

Punktem spornym w debatach nad związkami antropologii i literatury bywa przede wszystkim status dzieła literackiego, które pojmuje się bądź jako źródło (a raczej jedno ze źródeł) w badaniach kultury, bądź uznaje się jego autoteliczność. Fabio Dei zauważa, że

Analiza dzieła literackiego jako źródła, jako pewnego typu zbioru mniej lub bardziej świadomie przekazywanych informacji, interesujących socjologów i antropologów, nie jest ani nowa, ani nazbyt oryginalna. Jednak przez długi czas miała ona dość ograniczone zastosowanie, przynajmniej z dwóch powodów. (Dei 1993a: 63)

Były nimi przede wszystkim: przekonanie o zawodności literatury jako źródła w badaniach kultury, a także świadomość tego, że literatura powstaje „w wyniku połączenia rzeczywistości z inwencją”, co stanowić może nie tylko wyzwanie dla czytelnika, ale może też generować różnego typu trudności badawcze. Początkowo nieufność wobec „literatury jako źródła” mogła się też wiązać z tym, iż „głównym przedmiotem badań antropologii były kultury niepiśmienne” (Dei 1993a: 63). Ponadto, od czasów Bronisława Malinowskiego, pojawił się wyraźny wymóg, by wiedzę antropologiczną konstruować raczej w oparciu o „osobiste i bezpośrednie doświadczenie badań terenowych” [„źródła pośrednie, jeśli istnieją, odgrywają co najwyżej rolę pomocniczą” — dodaje Dei²³. (1993a: 63) Upatrywać tu można wizji antropologii jako nauki empirycznej. Początki takiego podejścia pojawiły się w XIX w. i znalazły odbicie zarówno w coraz bardziej świadomie przeprowadzanych ankietach wśród obcych ludów, jak i w fi-

²² Dodatkowo przestrzega, że prace zbiorowe dotyczące związków antropologii i literatury, „zazwyczaj nie układają się [...] jednak w systemową, tematyczną i metodologiczną całość” (Dei 1993a: 67).

²³ W podręczniku antropologii kultury Dei wspomina frazy Arnalda Momiglianego dotyczące relacji między historią i literaturą: „różnica między powieściopisarzem a historykiem jest taka, iż powieściopisarz ma swobodę w wymyśleniu faktów [...], podczas gdy historyk faktów nie wymyśla” (Momigliani 1984: 470; Dei 2012: 98). I dodaje: „Innymi słowy historyk i antropolog muszą opierać się na źródłach, podczas gdy powieściopisarz nie musi tego robić (lub, jeśli to robi, może wykorzystywać je w dowolny sposób, mieszając, wedle własnego upodobania fakty udokumentowane i fakty zmyślone). Ale źródła są przekształcane w „fakty”, w opowiadania, w przedstawienia znaczące dla czytelników” (Dei 2012: 98). Dla antropologa istotne jest natomiast źródło wywołane podczas badań żywej kultury — ale i ono musi zostać później w określony sposób „ztekstualizowane”.

lozoficznych sporach dotyczących związków badań społeczeństw z przyrodoznawstwem²⁴. Pod koniec dwudziestego stulecia natomiast

Można z zainteresowaniem obserwować, jak [...] w atmosferze epistemologicznego kryzysu nauk humanistycznych, który charakteryzuje się porzuceniem stanowisk zbyt rygorystycznie naukowych i poszukiwaniem nowych połączeń i aliansów między dyscyplinami (a może również, jak sugeruje Sangren 1988, akademickich i instytucjonalnych sojuszy) problem związków [antropologii] z literaturą pojawia się ze zdwojoną siłą. (Dei 1993a: 62–63)

Dei w refleksji na temat skomplikowanych związków antropologii (w domyśle — antropologii kultury) i literatury, dostrzega dwa główne kierunki:

Z jednej strony rozpoznaje się, że literatura, aczkolwiek niebezpośrednio, również ma do czynienia z faktami, z rzeczywistością kulturową. Z drugiej strony, dąży się do tego, by w tej samej antropologii, pojmowanej jako pewna forma zapośredniczonej językowo reprezentacji, wysłedzić procedury nie różniące się od tych, które są właściwe kreacji literackiej. (Dei 1993a: 63)

Warto zatrzymać się w tym miejscu na dłużej: Dei wyróżnia bowiem tutaj dwa poziomy refleksji: pierwszy z nich wiąże się zakresem i przedmiotem badań antropologicznych, drugi z badaniami pisarstwa antropologicznego²⁵, w ramach którego odkrywa się techniki i strategię „typowo” literackie²⁶. Odpowiada temu po części zastosowane przez autora rozróżnienie na źródło (*fonte*) i zasób (*risorsa*). Literaturę jego zdaniem traktować można bowiem nie tylko jako potencjalne źródło ważkich dla antropologa — czy szerzej — badacza kultury, danych, ale także jako pewien zasób, przede wszystkim zasób technik stylistycznych, retorycznych, sposobów operowania słowem, oddziaływania na czytelnika, które w sposób mniej lub bardziej świadomy, wykorzystuje się przy konstruowaniu relacji z badań terenowych (Dei 1993a: 70). Jako przykład pierwszego podejścia podaje książkę Richarda Handlera i Daniela Segala *Jane Austen and the Fiction of Culture* (1990). Dei podkreśla tutaj odmienną tę propozycji na tle innych odczytań, pisanych w konwencji realistycznej. Niektóre z nich — jego zdaniem — popadają w nadmierny redukcjonizm, poszukując jedynie opisów „stałych struktur społecznych” lub danych o charakterze *quasi-etnograficznym*²⁷. Przez Richarda Handlera i Daniela Segala natomiast

Teksty Austen nie są traktowane jak neutralne i niemal mimowolne zwierciadło pewnej »kultury«²⁸, które etnograf wypełniłby interpretacją; [jej] powieści ukazują raczej już etnograficzne interpretacje, które nie odtwarzają, ale komentują i uzupełniają znaczenia pewnych praktyk społecznych. (Dei 1993a: 69)

²⁴ Warto wspomnieć również o zaproponowanym przez Wilhelma Windelbanda, podziale nauk na nomotetyczne i idiograficzne oraz propozycji Wilhelma Diltheya, który wprowadził rozróżnienie pomiędzy naukami o duchu (*Geisteswissenschaften*) i naukami przyrodniczymi (*Naturwissenschaften*). Zob. Clemente, Dei (1993: 84); Lubaś (2003); Sobrero (2009).

²⁵ „Pisarstwo antropologiczne” można rozumieć również inaczej, np. tak, jak pojmuje je Marek Pacukiewicz (2008).

²⁶ Zob. m.in. Mokrzan (2010).

²⁷ Dei (1993a: 67) omawia też pokrótce artykuł Vincenta O. Ericksona: Buddenbrocks, *Thomas Mann, and north German social class: an application of literary anthropology* (1988: 95–125).

²⁸ Dei (1993a: 68) pisze: „Handler i Segal nie postrzegają narracji Austen jako nakreślenia zamkniętego i statycznego porządku etyczno-społecznego, który można z łatwością [...] oznaczyć według współrzędnych czasoprzestrzennych i społecznych („kultura” wyższych klas społecznych w angielskiej prowincji około roku 1800)”.

Autor *La discesa agli inferi* wielokrotnie podkreśla, że „Należy wejść w tekst, a nie go ominąć; stawić czoło retoryczno-stylistycznemu wymiarowi tekstu, a nie próbować go po prostu wymazać” (Dei 1993a: 69).²⁹ Takie postępowanie wymaga bardzo często podwójnych kompetencji: wytrawnego badacza kultury i wyczulonego na literackie strategie filologa, któremu nie obce są również szeroko rozwijane przez pisarzy techniki oddziaływania na odbiorców, jakimi stają się skupieni na lekturze ich dzieł czytelnicy.

Antropolog jako autor, antropologia jako literatura

Dei uważa, iż odkrycie literackości antropologii może nas skłonić do „ponownego odczytania historii antropologii, opartego raczej na [analizach] strategii retorycznych niż na następstwie teorii i metod badawczych” (1993a: 74). Przedmiotem rozważań można też uczynić „świadome operowanie technikami literackimi i retorycznymi” (1993a: 74). Oczywiście — co Dei kilkakrotnie podkreśla — tzw. „zwrot retoryczny jest jak najdalszy od przedstawienia zbiorczego rozwiązania wszystkich klasycznych problemów antropologii”³⁰ (1993a: 80), to raczej nurt rozważań, który należy wziąć pod uwagę, a jednocześnie poddać szczegółowemu oglądowi (a nawet krytyce); przynajmniej niektóre z tworzonych w jego ramach propozycji interpretacyjno-analitycznych. Z całą pewnością jednak tego typu ujęcia, zwracające uwagę również na językowy wymiar etnograficznych relacji, sprzyjają autorefleksji w obrębie samej dyscypliny, którą jest antropologia kultury³¹.

Przypominając toczące się w XX wieku debaty, dotyczące problemów poznania antropologicznego Dei zwraca jednak również uwagę na inny, ważki problem. I pyta: „Jak można być pewnym, że kategorie opisowe [...], które wykorzystujemy, nie zniekształcają [...] rzeczywistości innej kultury?” (1993a: 71). Podkreśla też, że istotne problemy współczesnej antropologii nie dotyczą tylko przekładu sformalizowanych języków lub prób wyjaśnień sposobów myślenia i kategoryzowania rzeczywistości w innych kulturach. Prymarnie trudności rodzić może sama próba zrozumienia innych ludzi, żyjących w innym czasie i miejscu, w zupełnie innym kontekście kulturowym (1993a: 72).

Badacz przywołuje także pokrótce dyskusje dotyczące roli zapisu w etnografii i antropologii³², a także w innych dyscyplinach, które podejmowały „systematyczną refleksję nad rolą technik stylistycznych i retorycznych w konstruowaniu własnej wiedzy”³³ (1993a: 72). Poczesne miejsce we współczesnych debatach dotyczących zarówno roli badań terenowych,

²⁹ Rembowska-Pluciennik (2004: 10) zwraca uwagę, iż pominięcie warstwy językowej dzieła literackiego naraża badaczy na „metodologiczny redukcjonizm dokumentarny”.

³⁰ Por. też: Clemente, Dei (1993: 75–109). O różnych „zwrotach w naukach humanistycznych” pisze również, uwzględniająca tradycje badań niemieckich, Doris Bachmann-Medick (2012).

³¹ Oczywiście autorefleksja może — a nawet powinna — dotyczyć również wielu innych, ważnych kwestii, chociażby tych związanych bezpośrednio z przeprowadzaniem badań terenowych, a także, na poziomie metateoretycznym, z próbami rewaloryzacji samego pojęcia terenu oraz sposobami ich merytorycznego uzasadnienia.

³² „Czy antropologia jest nauką, czy literaturą, kwestią faktów czy fikcji?” — pyta Dei (1991: 209). I przekonuje „Nie chodzi tylko o modne problemy, ważne w ostatnich latach w Stanach Zjednoczonych; przeciwnie, są one głęboko zakorzenione w tradycji włoskich badań”.

³³ Dei wskazuje m.in. historiografię, socjologię, psychologię społeczną, ekonomię, a także nauki przyrodnicze i próby analiz interdyscyplinarnych. Jego rozważania na ten temat przywołuję w artykule *Anthropology and rhetoric. On several contemporary readings of Argonauts of the Western Pacific*, s. 1, 3, w druku.

jak i poznania w antropologii zajmują propozycje Jamesa Clifforda³⁴ (1983; 1988) i Clifforda Geertza³⁵ (1988), przedstawicieli tzw. antropologii interpretatywnej³⁶ oraz rozważania skupione wokół diagnoz przedstawionych niegdyś w zbiorowym tomie zatytułowanym *Writing Culture*³⁷ (1986).

Teksty literackie mogą więc być traktowane jako źródła bogate w potencjalne informacje, „dekodowane i przetłumaczone na naukowy język antropologii” (Dei 1993a: 79). Coraz częściej spotykamy również „dużo bardziej radykalne próby zbliżenia antropologicznego dyskursu do dyskursu literackiego”³⁸ (Dei 1993a: 79). Autorów poczytnych monografií terenowych (np. Bronisława Malinowskiego, Ruth Benedict, Claude’a Lévi-Straussa, Edwarda Evansa-Pritcharda), traktuje się jak pisarzy, a pisarzy — przynajmniej niektórych — jak mniej lub bardziej świadomych swego fachu antropologów, którzy wolą jednak pisać powieści. Alberto Sobrero przywołuje m.in. postać autora *Kociej kołyski*, *Rzęźni numer 5* i *Galapagos*, Kurta Vonneguta i tłumaczy: „był [on] antropologiem, który wolął pisać powieści. Jak sam wspomina, wybrał studia antropologiczne, ponieważ antropologia wydawała mu się nauką najbliższą poezji” (Sobrero 2008: 25). Dodaje również: „uczni nie doceniali umysłu Vonneguta, a Vonnegut nie doceniał uczonych” (Sobrero 2008: 26). Opowieści o podobnych animozjach spotkamy i w dokumentach Malinowskiego, i we wspomnieniach Lévi-Straussa, który sam przyznał, że *Smutek tropików* napisał „w cztery miesiące [...] po raz pierwszy bez oporów” (Lévi-Strauss 1994: 73), nie myśląc o swej akademickiej przyszłości. Po wydaniu monografii Akademia Goncourtów — książka ukazała się w przeddzień przyznania nagród — opublikowała komunikat z wyrazami żalu, że nie może uhonorować *Smutku tropików*, ponieważ nie była to powieść” (Lévi-Strauss 1994: 73). Trudno jednak *Smutek tropików* uznać (zaledwie?) za relację z badań terenowych w Brazylii, przeprowadzonych między innymi wśród plemion Bororo i Nambikwara³⁹. Musimy pamiętać, że złożoność kulturowej rzeczywistości tylko po części da się odtworzyć w języku, a relacje z badań terenowych zawsze będą pewnego rodzaju konstrukcją⁴⁰ (por. Geertz 2005). Należy jednak pamiętać, iż analiza tego, „JAK etnografowie mówią o przedmiocie badań”, nie może nam przesłonić tego, „CO mówią” (Brocki 2008: 24; Fabian 1996: 256), wtedy bowiem zatrzymalibyśmy się jedynie na powierzchni

³⁴ James Clifford (2000: 105–129) ukul pojęcia „etnograficznej autokreacji” oraz „autorytetu etnograficznego”. Odnoszą się one do sposobu uporządkowania narracji badacza, przede wszystkim relacji z badań terenowych. Zwraca również uwagę na chwyt retoryczny, środki stylistyczne, figury, tropy. Nie zawsze jednak badacz wiąże ich pojawienie się w monografii z badań terenowych z rzeczywistą pracą antropologa (do którego należy również sporządzanie na bieżąco notatek terenowych i zapisów obserwacji) podczas długotrwałego *fieldwork*.

³⁵ Fraza zaczerpnięta z książki Geertza (2005: 35): „Co robi etnograf?« — on pisze” jest jednym z bodaj najczęściej cytowanych sformułowań, czasem nawet bez podania jej pochodzenia, czy autora. Zob. też: Geertz (2000).

³⁶ Zob. m.in.: Kuligowski (2001).

³⁷ Do tych stanowisk Dei odnosi się dość krytycznie. Pyta nawet: „Czy wystarczy kilku autorów, podręcznik, czasopismo [Dei ma tu na myśli *Cultural Anthropology* kierowane przez George’a Marcusa], by ustanowić nowy ruch [naukowy]?” (1995: 225)

³⁸ Dei wlicza tutaj również szereg opozycji przywoływanych przy takim zestawieniu, jak: „podmiotowość i przedmiotowość, fikcja i fakt, retoryka i przeźroczystość semantyczna” oraz zwraca uwagę na problemy związane z tzw. „realizmem etnograficznym”. Osobne rozważania poświęca Dei (1993a: 86) „etnopoetyce” i „antropologii poetyckiej”. Por. Scafolio (2013: 27).

³⁹ „Książka ta jest kombinacją autobiografii, podróżniczej opowieści, traktatu filozoficznego, etnograficznego raportu, historii kolonialnej i profetycznego mitu”. (Geertz 2005: 391)

⁴⁰ Miał tego świadomość już Bronisław Malinowski, kiedy pisał: „nagie fakty nie istnieją, każda istotniejsza obserwacja etnograficzna jest zawsze w jakiś sposób wypracowana, jest kwestią umieszczenia typów zachowania ludzkiego, środków technicznych i elementów otoczenia w pewnej relacji względem siebie”. (Malinowski 1986: 474)

językowego przekazu. Odrębną grupę stanowią antropolodzy (często także czynni badacze terenowi), piszący wiersze i powieści, by wspomnieć chociażby Ruth Benedict, Edwarda Sapira czy Michela Leirisa (Handler 1986: 127–155; Scafoglio 2013: 21–32).

Włoska antropologia literatury — tradycje, perspektywy, filiacje

Źródeł specyfiki włoskich zainteresowań antropologiczno-literackich Dei poszukuje zarówno w burzliwej historii Włoch, jak i w długotrwałym kształtowaniu się badań literatury i nad literaturą, związanych początkowo z nurtem dokumentacji kultury ludowej. Domaga się również prób rekonstrukcji dziejów takich badań, choć ma świadomość, iż nie jest to proste przedsięwzięcie. Mogłoby ono jednak znacząco wzbogacić „wewnętrzną historię” antropologii, a także okazać się w dużej mierze istotne dla rozważań o statusie wiedzy antropologicznej. Podobieństw włoskiej i polskiej tradycji prac nad związkami antropologii i literatury Dei upatruje przede wszystkim w zainteresowaniu kulturą ludową, które — choć w całkowicie odmiennych warunkach społecznych i politycznych — doprowadziło również do wzmoczonej koncentracji na twórczości ludowej. Literatura ludowa uważana była bowiem za jeden z elementów kultury, a troska o jej zachowanie wiązała się również ze świadomą ochroną kulturowego dziedzictwa. W części artykułu, zatytułowanej *La tradizione italiana degli studi* Dei objaśnia:

Aż dotąd celowo odrzucałem jakiegokolwiek odniesienie do włoskiej tradycji badań, która wymagałaby osobnej rozprawy. I to nie dlatego, że byłoby to mniej znaczące w odniesieniu do tego tematu: przeciwnie, jest to tradycja, przede wszystkim w dziedzinie badań folklorystycznych, w ramach której zawsze zwracano ogromną uwagę na ekspresję literacką. Przyczynił się do tego fakt, że sama literatura włoska rozwinęła ściśle i świadome związki z kulturą ludową, często w powiązaniu z autentycznymi, etnograficznymi zainteresowaniami: od Leopardiego do werystów, od Pavese’go do Pasoliniego i Calvino, itd. (Dei 1993a: 88)

W zainicjowaniu polskich badań ludoznawczych znaczącą rolę odegrał wielokrotnie przywoływany list Hugona Kollątaja (1844: 12–30) do Jana Maja (napisany w więzieniu w Olomuńcu, w 1802 roku, a opublikowany kilkadziesiąt lat później), choć zainteresowań kulturą ludową należy upatrywać już w XVIII, a nawet XVII wieku. We Włoszech XIX wieku doniosłą rolę odegrały prace Giuseppe Pittre’go, który w *La famiglia, la casa e la vita del popolo*⁴¹, napisał:

Kraj, który do wczoraj żył sam dla siebie, pod obcym panowaniem, który ma do czynienia jedynie z ludźmi nie zawsze chętnie widzianymi, którzy zostawili wszyscy żywe ślady swych przemarszów i postojów; kraj, w którym nawarstwiały się kolejno różne kultury (choć każda z nich była godna tej nazwy), i gdzie tworzyło się tyle warstw tradycji, historii przekazywanej ustnie i nigdy nie spisanej, ten kraj przedstawia niewyczerpany materiał dla krytycznego badania. Kto zechce prześledzić uważnie wszystkie sprawy, o jakich tu mowa, ten zda sobie sprawę z istnienia pewnych form, które w innym wypadku pozostałyby nieme i izolowane. Dla kogoś, kto patrzy uważnie, są to liczne ogniwa w całym łańcuchu obyczajów, obrzędów, wierzeń, w których duch i materia tłumaczą się wzajemnie. (Cocchiara 1971: 387)

W Polsce również optowano za szeroko zakrojonymi, kontekstualnymi badaniami kultury ludowej, choć nie brakowało również autorów, którzy dopominali się o skupienie uwagi także na walorach artystycznych różnych form ludowej twórczości ustnej. Próby opisu tego

⁴¹ Jest to część pracy *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, złożonej z ponad dwudziestu tomów i wydawanej w latach 1871–1913.

zjawiska (opisu, który musiałby uwzględniać rozwój badań folkloroznawczych w Polsce i we Włoszech⁴²), wymagalby jednak osobnego szkicu, a także rozstrzygnięcia zasadności takich porównań i ich ewentualnego zakresu. Mając tego świadomość, Dei przywołuje tylko najbardziej znane postaci: zarówno słynnych, dwudziestowiecznych pisarzy włoskich, jak i zasłużonych dla badań „demologicznych” uczonych, pośród których wymienia, m.in. Alberto Cirese⁴³ i jego studia nad twórczością Boccaccia i poezją ludową, Giovanniego Crocioni⁴⁴ czy Ernesta de Martino⁴⁵.

Valerio Petrarca, wieloletni badacz włoskiej kultury ludowej — podobnie jak Dei — optuje za umiejętnym łączeniem badań empirycznych z analizą dzieł literackich, a także przekazów takich jak bajki, podania i mity, traktowanych jako źródła pomocnicze, dzięki którym można dokonać, choć nie bez trudu, rekonstrukcji fragmentów minionej i współczesnej rzeczywistości kulturowej (Petrarca 1990; 2008). Pietro Clemente przyznaje natomiast, że choć rozpoczynając ponad ćwierć wieku temu badania nad opowieściami autobiograficznymi czuł się w środowisku włoskich uczonych, zarówno antropologów kultury, jak i literaturoznawców, dość wyobcowany, to otwarcie zadał pytania o możliwości i ograniczenia mariażu obu tych dyscyplin. Wyznaczył też szlak, którym mogą podążać kolejni adepci antropologii, zbierający historie życia, a następnie poddający je analizie i interpretacji (Clemente 2013). Również badacze nie związani z antropologią kultury, ani nie podejmujący badań terenowych, dostrzegają konieczność rozpatrywania dzieł literackich z uwzględnieniem ich kulturowego kontekstu (Domenichelli 2008: 9–25).

*

W Polsce powstanie antropologii literatury wiązało się z przedstawieniem konkretnych propozycji badawczych (*vide*: Kosowska 1990; 2002; 2003). We Włoszech natomiast namysł nad związkami antropologii i literatury podejmowany bywa najczęściej w ramach szeroko zakrojonej refleksji teoretycznej, związanej z próbą diagnozy obecnego stanu dyscyplin demo-etno-antropologicznych w odniesieniu do aktualnych trendów światowej (przede wszystkim amerykańskiej i anglosaskiej) antropologii kulturowej. Rzadko jednak towarzyszą mu egzemplifikacje w postaci autorskich analiz i interpretacji dzieł literackich. Do wyjątków należą niektóre szkice Domenico Scafoglio (*zob.* np. 1984) i prace Valeria Petrarchi (1990) dotyczące włoskiej kultury ludowej. W monografii Fabia Dei *La discesa agli inferi* (1998), poświęconej

⁴² Próby nader związłego ujęcia tej rozległej problematyki podjęła się niegdyś Katarzyna Maciejewska (2002: 89–103).

⁴³ Alberto Cirese (1921–2011) włoski etnoantropolog, uczył na uniwersytetach w Cagliari, Sienie i Rzymie (Univeristà la Sapienza), od 2003 roku był także dyrektorem muzeum etnograficznego Taranto. Wywarł przemożny wpływ na Antonio Gramsciego i Ernesto de Martino. W „archiwum w sieci” poświęconym Cirese, zawierającym także odniesienia do jego własnych wpisów, znajdziemy również dział *biobibliografia*, zawierający spis wszystkich dotychczas wydanych prac badacza, a także wiele jego osobistych notatek i fotografii. *Zob.* <http://www.amciresse.it/> [dostęp 3 czerwca 2013].

⁴⁴ Giovanni Crocioni (1870–1954) jest autorem m.in. dobrze znanego we Włoszech, krytycznego studium: *Problemi fondamentali del folklore, con due lezioni sul folklore e D'Annunzio* (1928), które wykorzystywane było również jako pomoc dydaktyczna dla uczniów i nauczycieli. Z późniejszych prac Crocioniego warto wymienić przynajmniej dwie: *Folklore e letteratura* (1954) oraz *Le tradizioni popolari nella letteratura italiana* (1970), a także monografie poświęcone m.in. twórczości Leopardiego (*Il Leopardi e le tradizioni popolari*, 1948). *Por.* Santucci 1985 (http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-crocioni_Dizionario-Biografico) [dostęp 3 czerwca 2013].

⁴⁵ Ernesto de Martino (1908–1965), włoski historyk religii i etnolog. W Polsce najbardziej znany z pracy *Ziemia zgrzyoty. Przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch* (1971). Pierwsze wydanie włoskie: E. de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, 1961).

najważniejszemu dziełu Jamesa Georga Frazera, *Złotej gałęzi*, w której zamieszczony został rozdział pod tytułem *Antropologia e letteratura* (Dei 1998: 383–410), odnajdziemy przede wszystkim rekonstrukcję kulturowego kontekstu, w którym powstawała *The Golden Bough*, a także opis dziejów recepcji tej książki w XIX i XX w.

W obszarze włoskiej refleksji nad literaturą i antropologią rzadko pojawiają się też rozróżnienia o charakterze terminologicznym, które wynikałyby bezpośrednio z przyjętych założeń i stosowanych metod badawczych. Na gruncie polskim optuje się (*vide*: Kosowska 1990; 2003; 2007) za konsekwentnym użyciem terminu antropologia literatury (bądź przynajmniej rozważa się taką możliwość: zob. Łebkowska 2007; Kasperski 2006) w odniesieniu do kulturoznawczo zorientowanych badań nad dziełami literackimi, włączając w to również analizy wytworów, które przynależą do szeroko rozumianej oratury (por. Mencwel 2006: 82–83). Antropologię literacką (por. Markiewicz 2008, Godlewski 2004: 74) rezerwuje się najczęściej (choć nie zawsze) na określenie tych praktyk badawczych, którym przyświeca przede wszystkim chęć odpowiedzi na pytania o istotę i naturę człowieka, o specyfikę człowieczeństwa, o kondycję ludzką w świecie i wszechświecie, a więc kwestie podejmowane zwłaszcza w obszarze szeroko rozumianej antropologii filozoficznej. Można przyjąć, że te terminy (antropologia literatury i antropologia literacka) odnoszą się do dwóch rodzajów refleksji nad literaturą: w pierwszym przypadku dzieła literackie uznaje się przede wszystkim za materiał, dzięki któremu zdobywa się (czasem niedostępne w inny sposób) dane, służące do interpretacji kultury, w drugim — podkreśla się autonomiczność i autoteliczność dzieła literackiego, a antropologię traktuje raczej — by powtórzyć za Foucaultem — jako „analitikę człowieka” (Foucault 2005: 161–162) niż dyscyplinę zajmującą się badaniem człowieka za pośrednictwem badania jego kultury (por. Petrarca 2008: 71–79). Wydaje się, że o ile w polskich rozważaniach dotyczących antropologii i literatury można mówić o zbliżaniu się do progu terminologizacji⁴⁶ (Kornacka 2002: 100) i, co się z tym wiąże, rozróżnianiem antropologii literatury i antropologii literackiej z uwagi na kryjące się za nimi pojęcia, założenia, działania analityczne i interpretacyjne, to we włoskiej refleksji świadoma prezentacja nierzadko odrębnych stanowisk teoretycznych i badawczych (por. Sobrero 2008; Prete 2010: 3–10) nie znajduje ścisłego odzwierciedlenia w używanej terminologii. Zdarza się, że antropologia literatury (*antropologia della letteratura*) i antropologia literacka (*antropologia letteraria*) są traktowane odrębnie oraz podejmuje się próby ich definiowania (Bortoluzzi 2009: 19; Scafoglio 2013: 27), jednak zdecydowanie częściej wiąże się je z różnymi, nierzadko opozycyjnymi wobec siebie teoriami. Tym bardziej zasługuje na uwagę propozycja antropologii literatury prezentowana przez Fabia Dei, który podejmuje zarówno problem literatury jako źródła do badań kultury, jak i zagadnienie literackości relacji z badań terenowych, lokując ponadto te rozważania na tle rozwoju dyscyplin ludoznawczo-etnologiczno-antropologicznych we Włoszech i ich związków z antropologią anglosaską i amerykańską, francuską, a nawet polską.

⁴⁶ Za próg terminologizacji Małgorzata Kornacka uważa „Moment, od którego dane wyrażenie (wyraz lub połączenie wyrazowe) staje się terminem”. Kryteria wyznaczania progu terminologicznego mogą mieć charakter statystyczny lub systemowy: uwzględnia się bądź ilość użyć konkretnego terminu u różnych autorów, bądź też ukazuje się nowo powstające relacje pomiędzy danym terminem, a innymi, wcześniej już istniejącymi terminami w obrębie wskazywanej dziedziny (lub dziedzin).

Bibliografia

- Amit V. (2000), *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*, Routledge, London.
- Antropologia kultury — antropologia literatury* (2005), pod red. E. Kosowskiej, E. Jaworskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Antropologia kultury — antropologia literatury. Na tropach koligacji* (2007), pod red. E. Kosowskiej, A. Gomóły, E. Jaworskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Antropologia pisma. Od teorii do praktyki* (2010), pod red. Ph. Artièresa, P. Rodaka, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Antropologia słowa: zagadnienia i wybór tekstów* (2003), oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Bachmann-Medick D. (2012), *Cultural turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Bortoluzzi M. (2009), *La struttura del desiderio. Note su antropologia e letteratura*, „(Con)textos. Revista d'antropologia i investigació social”, nr 3.
- Brocki M. (2008), *Antropologia: literatura, dialog, przekład*, Wydawnictwo Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Clemente P., Dei F. (1993), *I fabbricanti di alieni. Sulla descrizione in antropologia* [w:] *Il sapere dell'antropologia. Pensare, descrivere, comprendere l'altro*, pod red. U. Fabietiego, Mursia, Milano.
- Clifford J. (1983), *On ethnographic authority*, „Representations”, nr 2.
- (1988), *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard U.P., Cambridge Mass.
- (2000), *Kłopoty z kulturą: dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak i in., Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Cocchiara G. (1971), *Dzieje folklorystyki w Europie*, przeł. W. Jekiel, wstęp i rozdział o folklorystyce polskiej napisał J. Krzyżanowski, PIW, Warszawa.
- Crocioni G. (1928), *Problemi fondamentali del folklore, con due lezioni sul folklore e D'Annunzio*, N. Zanichelli, Bologna.
- (1948), *Il Leopardi e le tradizioni popolari*, A. Corticelli, Milano.
- (1954), *Folklore e letteratura*, L.S. Olschki, Firenze.
- (1970), *Le tradizioni popolari nella letteratura italiana*, L.S. Olschki, Firenze.
- De Martino E. (1971), *Ziemia zgrzyoty. Przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch*, przeł. W. Marucha, wstęp M. Nowaczyk, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Dei F. (1991), *La controversia Mead-Freeman*, „L'Uomo”, t. 4, nr 2.
- (1993a), *Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura*, „Uomo e cultura”, nr 4.
- (1993b), *Il modernismo e le condizioni della rappresentazione etnografica*, „Etnoantropologia”, nr 1.
- (1995), *Esiste un'antropologia postmoderna?*, „Il mondo”, nr 2–3.
- (1997), *From the native's point of view. Representations of Central Italy in anthropological discourse*, „Europaea”, nr 3.

- (1998), *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Argo, Lecce.
- (2002), *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Meltemi, Roma.
- (2007), *Storia, memoria e ricerca antropologica* [w:] *Incontri etnografici. Processi cognitivi e relazionali nella ricerca sul campo*, pod red. C. Gallini, G. Satty, Meltemi, Roma.
- (2012), *Antropologia culturale*, il Mulino, Bologna.
- Domenichelli M. (2008), *Thick Description e critica dell'ideologia*, „L'immagine riflessa”, t. 17.
- Erickson V. O. (1988), „*Buddenbrocks*”, *Thomas Mann, and north German social class: an application of literary anthropology* [w:] *Literary Anthropology. A new Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*, pod red. F. Poyatos, Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Fabian J. (1996), *Time and Work of Anthropology. Critical Essays 1971–1991*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam.
- Foucault M. (2005), *Słowa i rzeczy: archeologia nauk humanistycznych*, t. 2, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Franceschi Z. A. (2006), *Storie di vita: percorsi nella storia dell'antropologia americana*, CLUEB, Bologna.
- Geertz C. (1988), *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford U.P., Stanford.
- (2000), *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. S. Sikora i E. Dzurak, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- (2005), *Interpretacja kultur: wybrane eseje*, przeł. M. M. Piechaczek, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Godlewski G. (2008), *Słowo – pismo – sztuka słowa: perspektywy antropologiczne*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Hammersley M., Atkinson P. (2000), *Metody badań terenowych*, przeł. S. Dymczyk, Zysk i S-ka, Poznań.
- Handler R. (1986), *Vigorous Male and the Aspiring Female: poetry, personality and culture in Edward Sapir and Ruth Benedict* [w:] *Malinowski, Rivers, Benedict and the Others: essays on culture and personality*, pod red. in G. W. Stocking Jr., Wisconsin U.P., Madison.
- Handler R., Segal D. A. (1990), *Jane Austin and the Fiction of Culture. An Essay on the Narration of Social Realities*, University of Arizona Press, Tuscon.
- Kaniowska K. (1999), *Opis – klucz do rozumienia kultury*, PTL, Łódź.
- (2003), *Antropologia i problem pamięci*, „Konteksty” nr 3–4.
- Kasperski E. (2006), *Świat człowieka: wstęp do antropologii literatury*, Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztor, „Aspra-Jr”, Pultusk–Warszawa.
- Kołątaj H. (1844), *Listy w przedmiotach naukowych*, t. 1, wydał F. Kojasiewicz, W Drukarni Uniwersyteckiej, Kraków.
- Konecki K. (2000), *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Kopczyńska-Jaworska B. (1971), *Metodyka etnograficznych badań terenowych*, PWN, Warszawa–Łódź.
- Kornacka M. (2002), *Próg terminologizacji* [w:] *Języki specjalistyczne. Słownik terminologii przedmiotowej*, pod red. J. Lukszyna, Katedra Języków Specjalistycznych UW, Warszawa.

- Kosowska E. (1990), *Postać literacka jako tekst kultury*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice.
- (2002), *Negocjacje i kompromisy: antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice.
- (2003), *Antropologia literatury: teksty, konteksty, interpretacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- (2014), *Temat olbrzymi w „Nauce Nowej” i „Nowych Atenach”*, w druku.
- Kostera M. (2003), *Antropologia organizacji: metodologia badań terenowych*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Kuligowski W. (2001), *Antropologia refleksyjna: o rzeczywistości tekstu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje* (2012), pod red. T. Walas, R. Nycza, Universitas, Kraków.
- Kulturowa teoria literatury: pojęcia i problemy* (2006), pod red. M. P. Markowskiego, R. Nycza, Universitas, Kraków.
- Lévi-Strauss C., Eribon D. (1994), *Z bliska i z oddali*, przeł. K. Kocjan, „Opus”, Łódź.
- Literary Anthropology. A new Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature* (1988), pod red. F. Poyatos, Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Literature and Anthropology* (1989), pod red. P. A. Dennisa, W. M. Aycocka, Lubbock — Texas University Press, Texas.
- Lubaś M. (2003), *Rozum i etnografia. Przyczynek do krytyki antropologii postmodernistycznej*, „Nomos”, Kraków.
- Maciejewska K. (2002), *Uwagi o historii i teraźniejszości środowiska etnologicznego i antropologicznego we Włoszech*, „Lud” t. 86.
- Malewska-Szałygin A. (2010), *Nieprzemijający urok monografii terenowych [w:] Antropolog wobec współczesności*, pod red. A. Malewskiej-Szałygin, M. Radkowskiej-Walkowicz, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, Warszawa.
- Malinowski B. (1986), *Ogrody koralone i ich magia. Studium metod uprawy ziemi oraz obrzędów towarzyszących rolnictwu na Wyspach Trobrianda. Opis ogrodnictwa, Dzieła*, t. 4, cz. 2, przeł. A. Bydłoń, red. nauk. A.K. Palucha, PWN, Warszawa.
- Markiewicz H. (2008), *O antropologii literackiej – z umiarem*, „Ruch Literacki”, nr 2.
- Mencwel A. (2006), *Wyobrażenia antropologiczne: próby i studia*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Mitosek Z. (2001), *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie [w:] Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Universitas, Kraków.
- Mokrzan M. (2010), *Tropy, figury, perswazje: retoryka a poznanie w antropologii*, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej, Wrocław.
- Momigliano A. (1984), *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino.
- Narracja i tożsamość. Antropologiczne problemy literatury* (2004), pod red. W. Boleckiego, R. Nycza, Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych: IBL PAN, Warszawa.

- Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze* (2004), pod red. W. Boleckiego, R. Nycza, Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych: IBL PAN, Warszawa.
- Nisticò R. (2007), *Literatura postmodernistyczna w ujęciu etnograficznym — paradygmat włoskiego antropologa Ernesto de Martino*, przeł. K. Wojtynek-Musik [w:] *Antropologia kultury — antropologia literatury. Na tropach koligacji*, pod red. E. Kosowskiej, A. Gomóły, E. Jaworskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Nycza R. (2006), *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje* (2012), pod red. T. Walas, R. Nycza, Universitas, Kraków.
- (2012a), *KTL — wyjaśnienia i propozycje* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas, R. Nycza, Universitas, Kraków.
- (2012b), *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, IBL PAN, Warszawa.
- Pacukiewicz M. (2008), *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*, Universitas, Kraków.
- Petrarca V. (1990), *Le tentazioni e altri saggi di antropologia*, Borla, Roma.
- (2008), *Visioni e narrazioni della Costa d'Avorio. Storie di guerra tra letteratura e antropologia*, „L'immagine riflessa”, t. 17.
- Prete A. (2010), *Sull'antropologia poetica di Leopardi* [w:] *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi: atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati 23–26 settembre 2008*, pod red. C. Gaiardoni, L.S. Olschki, Firenze.
- Rembowska-Pluciennik M. (2004), *Poetyka i antropologia: cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Universitas, Kraków.
- Rodak P. (2009), *Pismo, książka, lektura: rozmowy. Jacques Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabre, Lejeune*, przedm. K. Pomian, przeł. A. Gronowska, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- (2011), *Między zapisem a literaturą: dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Natkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Wydawnictwa UW Warszawa.
- Rosner K. (2003), *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków.
- Rygielska M. (2011), „Dwa guziki”. *Norwid i ewolucjonizm*, Agencja Wydawnicza PARA; Oddział PAN Komisja Historycznoliteracka, Katowice.
- Santucci M. (1985), *Crocioni Giovanni* [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 31 [online] [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-crocioni_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-crocioni_(Dizionario-Biografico)).
- Scafoglio D. (1984), *Paesaggio e presenza popolare in Calabria nei resoconti dei viaggiatori stranieri (sec. XVII-XIX)*, „Storia della città”, nr 9.
- (2006), *Introduzione alla ricerca etno-antropologica*, CUES, Fisciano.
- *Quando uno diventa due. Sugli antropologi che scrivono poesie e/o romanzi*, „Quaderni di antropologia e scienze umane”, nr 2.
- Silverman D. (2009), *Prowadzenie badań jakościowych*, przeł. J. Ostrowska, pod red. nauk. K. Koneckiego, Naukowe PWN, Warszawa.
- Sobrero A. M. (2003), *Caro Bronio... Caro Stas. Malinowski fra Conrad e Rivers*, Aracne, Roma.
- (2008) *L'istinto di narrare. Sei lezioni su antropologia e letteratura*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- (2009), *Il cristallo e la fiamma: antropologia fra scienza e letteratura*, Carocci, Roma.

- Sulima R. (1976), *Folklor i literatura: szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- (1980), *Dokument i literatura*, KAW, Warszawa.
- (1982), *Literatura a dialog kultur*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Teren w antropologii. Praktyka badawcza we współczesnej antropologii kulturowej* (2011), pod red. T. Bulińskiego, M. Kairskiego, Naukowe UAM, Poznań.
- Tylor E. B. (1997) *Antropologia. Wstęp do badań człowiek i cywilizacji*, przeł. A. Bąkowska, Pro Filia, Cieszyn.
- Vico G. (1996) , *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, oprac. i wstępem poprzedził S. Krzemień-Ojak, PWN, Warszawa.
- Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), pod red. J. Clifforda, G.E. Marcusa, University of California Press, Berkley.
-

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie nurtu antropologii literatury we Włoszech, reprezentowanego przez Fabio Dei (a także innych uczonych takich, jak Pietro Clemente, Zilda Alice Franceschi czy Valerio Petrarca). Fabio Dei, antropolog kultury, rozważa skomplikowane związki antropologii i literatury, uwzględniając przede wszystkim problematykę literatury jako źródła do badań nad kulturą oraz zagadnienie pisarstwa antropologicznego (w tym literackości relacji z badaniami terenowymi). Refleksję nad antropologią i literaturą we Włoszech odnosi do rozwoju włoskich badań ludoznawczych, folkloroznawczych i filologicznych.

antropologia kultury, antropologia literatury, Fabio Dei, pisarstwo antropologiczne, źródła w antropologii

JANA KUZMÍKOVÁ
Slovak Academy of Sciences*

Cognitive Literary Research as a Showcase of Multidisciplinary Concept of Science

Abstract

Cognitive literary research began to emerge in the 1980s when cognitive linguists discovered that numerous basic processes of human thinking could be revealed and studied within the field of literature. The study presents a survey of cognitive literary studies, research programmes, disciplines and outputs. The general goal of cognitive literary science is to identify common principles and processes of the literary text, imagination and thinking. This means providing a cognitive explanation with regard to the operation, constituents, methods and purposes of the literary process. It could be said, that every interpretation of non-cognitive literary studies has tended to reveal more correct principles of literature, and even more correct meaning/representation of a work of art (e.g. structuralism). Cognitive literary research/science reassesses these aims. If we add the authorial and perceptive procedural competences (memory, attention, emotions, etc.) to the system of literary notions, we will acquire better methodological instruments for the analysis of: the literary expression and shifts in perception; the examination of literary understanding and its types; resolution of literary agents (author, character, reader); and reasons for the popularity of given literary works and the value/negative value attributed to them. That can help us understand what literariness is, which is to find a solution to the main question of literary research, which has not yet been satisfactorily answered.

* Institute of Slovak Literature of Slovak Academy of Sciences
Konventná 13, 813 64 Bratislava, Slovakia
jana.kuzmikova@gmail.com

This study is an output of the Slovak Academy of Sciences grant project Cognitively Oriented Literary Studies. Theory and Showcase Studies from Slovak Literature. VEGA 2/0078/14.

The methods of literary research in the 20th century were influenced by normative Marxism as well as Formalism and Structuralism, Psychoanalysis, Deconstructivism, New Historicism etc. The methods of those theories resulted from the ways they approached the fundamental question of the meaning of literature as well as how they approached text and its analysis. For example, the formalization of literary text (attention paid to structures and their hierarchies, to symbolic nature of cognition) considerably marginalized the semantic attributes of text as well as the productive and receptive, mental and physical vehicles of creativity and the literary process. As if what breaks down the walls between syntax and semiotics was a computing procedure as an amodal universal principle, as an idealized, inherent logic independent of any physical structure of the system as well as of time and space. This approach corresponds to logical principles of science but actually contradicts the nature (diversity) of the arts, the existence of which is conditioned by an individual author (authors) and an individual recipient of each work of art and their contexts. The problem was supposed to be solved by e.g. the phenomenological text interpretation or cultural semiotics.

Cognitive literary research/science, which began to expand in the 1980s, builds its knowledge on the previous literary theories. However, as opposed to Structuralism, i.e. the focus on syntax (relations between signs), cognitive literary studies also draw attention to pragmatics (relations between signs and communication situations, communicating subjects, their strategies and goals) and also observe semantics (relations between signs or linguistic tools and denoted objects — of course, cognitive science pays more attention to the relations between linguistic tools and their images, correlates, concepts, notions, created and existing either in the human mind or in the culture of a community, as started to be clarified in works by Herder, Humboldt, Cassirer, Sapir, Whorf, Potebnja, Lotman etc.).

Cognitive literary science is developing as a showcase of new multidisciplinary concept of science, which raises questions about the role of human perception, thinking, feeling and body (biological vehicles) in artistic creativity, in literary stories and their specific versions.

As a discipline, cognitive science (the group of cognitive sciences) began to form at the end of the 1950s. Cognitive science epitomizes a new concept of science which is not only highly multidisciplinary, but also what we call transdisciplinary, which seeks to penetrate the greatest possible depths of the mind by means of creative connections between various disciplines. [...] It not only focuses on the cognitive processes in the narrow sense, such as

perception, learning or judgment, but also on mental operations in the widest possible sense: rational as well as irrational behaviour, intentionality, memory, creativity, and, last but not least, consciousness (Petrů 2007: 18–19).

Though it examines the mind, cognitive science is not a kind of so-called mentalism, as it builds on the assumption that the image of the human world results from the interaction of outer stimuli, information and our inner physiological-mental processes. The cognitive turn to the embodied mind thesis¹ was caused by dissatisfaction with the answers which were then provided by the limited formal and logical models following Cartesian dualism of body versus mind (Damasio 1994). As a result, the sense of the term “cognitive” changed around the mid-20th century, too:

Originally, it distinguished the rational from the emotional and impulsive aspect of mental life. Now it is used to refer to [...] all information processing activities of the brain, ranging from the analysis of immediate stimuli to the organization of subjective experience. In this later sense, “cognitive” includes such processes and phenomena as perception, feeling, emotion, memory, attention, problem-solving, language, thinking, and imagery, most of which are excluded from the earlier sense, or even opposed to it. (Tsur 2008: 595)

Cognitive science uses the current knowledge to give new answers to long-standing epistemological questions about the origins and nature of consciousness, experience, knowledge and thinking. The scope also includes literature-related questions about literary awareness, its origins, agents, elements, outputs, results and purposes. Cognitive linguists were followed by cognitive literary scientists, who challenged the romantic assumption made by the previous literary research that literary thinking is a creative activity of particularly talented individuals. Nowadays, cognitivists state and prove that literary processes comprise some of the essential functions of the human mind. Therefore, cognitive literary research/science does not settle for what the text alone has to offer, but wishes to take into account the whole of the human mind as well as its material basis. In this sense, interdisciplinary cognitive literary research/science belongs to the cognitive sciences, which, nevertheless, is not a reason for disregarding it as a literary research.

Cognitive literary studies — origins, opinions and objectives

Literature, writing and reading are undoubtedly rich sources for cognitivists’ research. On the other hand, a number of literary researchers also realized a few decades ago that “observing the cultural production of meaning always includes cognitive as well as communicative aspects. [...] Why should systematic-theoretical literary research uncritically maintain the idealistic classification of texts, cognitions and bodies?” (Moserová 2007: 13). If we decide to study a text, a mind and a body in mutual context, we surely have to assume and identify common premises and methodology of cognitive as well as literary research. In the first place, there arises the question of whether we acknowledge that it is in our own interest to grasp the (literary) world in a way that is as complex as possible, even at the expense of the fact that cognitive expertise and literary expertise not being exactly the same. It would also be at the expense of the continuous forming and verifying of the identity and reliability of the terms in use, as well as the theses

¹ Doris Bachmann-Medick deciphers the neuro-biological turn as the actual challenge of reconnecting humanities and natural sciences (Bachmann-Medick 2006: 389–401).

and interpretation outcomes. (It was the cognitive experiments that proved that people are able to tolerate vagueness in communication to a certain extent.) Otherwise, we will continue to be absorbed in our disciplines and insist on the partition and the purity of “our own” outputs.

In particular, traditional literary criticism, which oscillates between forming more and more correct representation/meaning, objective value and structural (generative) principles of literary works of art while criticizing their “flaws”, as well as Impressionistic Criticism² both regard the current cognitive studies as a serious challenge. A similar challenge in the last half-century was presented by post-structuralism, which noticed (anew) that language and speech are not just neutral means of information but also tools of power and manipulation in relations between the participants and the discourses of the communication act. Post-structuralism pays attention to a framework, and to external, especially powerful and institutional tools of constituting a work of art, its value and price. Another approach challenging traditional structuralist studies of literature, which should be mentioned, was deconstructionism.

But in a broad, most comprehensive sense, fundamental assumptions, qualities and manifestations of human perception, thinking and experience were not taken into consideration until cognitive literary research/science did so³. Its origins date back to the 1980s when the first principal results of research were published. The works by George Lakoff and Mark Johnson (1980)⁴, Reuven Tsur (1987), Mark Turner (1987), George Lakoff (1987), Norman Holland (1988) or Robert de Beaugrande (1980) must be mentioned. The basis of cognitive research of literature is not a closed work of art, but a work of art as a manifestation of the creativity of the human mind in general, its elements and processes. The literary (artistic) process makes use of methods and processes more or less identical to those of mental coding, the same cognitive architecture, and the functions of short-term, working and long-term memory as everybody uses in common speech and life. Figurativeness, that is, imagery, is the essential part of our thinking and language in its full range. Therefore, cognitive literary research does not emancipate so called “beautiful” literariness, or literary discourse per se. From its point of view, it is more suitable to speak of literary intention (meaning to examine generative literary processes) and literary interpretation (meaning to examine literary interpretational processes)⁵. Cognitive perspective does not accept the traditional view that an autonomous meta-structure of figurative literary language with transferred meanings emerges from some strange and special transformation of ordinary language with its literal meanings. Therefore, the general task of cognitive literary research/science — its *goal* — is to identify and explain common principles of the artistic text, fiction and thinking. For example, one of such principles is metaphorical transmission as a conceptual pattern, which produces a metaphor as well as a metonymy, irony, allegory, symbol, leitmotif and affects composition as well. Following set purposes, the whole literary process is studied ranging from the author (originator) through the literary text, to a corpus of works and their social,

² Impressionistic Criticism tends to describe the critic’s own subjective response to a literary work without research on general principles.

³ The terms cognitive-oriented literary research, cognitive-focused literary research/science and cognitive literary research/science/studies are used as synonyms. In a field of cognitive science it is logical to use the term cognitive literary science.

⁴ Lakoff, Johnson, and Turner, originally linguists, remarkably have influenced also literary research.

⁵ If, for example, a computer program is the source of “a poem”, it is up to the recipient whether he/she regards the text as literary or not.

historical and cultural contexts with a particular focus on the recipient and the nature of human experience and evolution. Inspiring predecessors of cognitive literary researchers include: Ludwig Wittgenstein and analytical philosophers and pragmatists, Russian formalists, Prague structuralists, Lev S. Vygotsky, Yuri M. Lotman and the Moscow-Tartu semiotics school, Alexander R. Luria, Tzvetan Todorov, Northrop Frye, reception aestheticians, and others. The first cognitive literary research textbook dedicated to the study of cognitive poetics was published by the English cognitive stylistics expert Peter Stockwell under the title *Cognitive poetics* in 2002. In addition to other things, in the textbook he deals with certain terminology problems so that cognitive and literary researchers can understand each other, even though it turns out that “new terms make us create new conceptualization”⁶ (Stockwell 2002: 9), that is, ideas about phenomena and processes.

Cognitive levels and disciplines

Cognitive studies of literature is built on several theoretical approaches and levels of the collection of cognitive research, or sciences and their methods (Hogan 2003a: 29–34). The first cognitive discipline is neurobiology. The most closely associated specialized field is connectionism theory, which makes theoretical models of the human brain and its cognitive architecture (structure, contents, processes). Connectionism theory adds a partly mental aspect to neurobiological, physiochemical research and applies it to the human mind as well. The human mind is at the centre of attention of intentionalism. This cognitive specialization tracks experience as such and raises the question of what it is like to be a person, individual and human being. It deals with our feelings, beliefs, desires etc. Radical constructivism, as a more specific cognitivist theory, tends to closely relate to intentionalism. It rejects the knowledge of reality as an ontic category and, instead, reflects on reality as the production and organization of knowledge in a certain defined, self-organized system, where even a so-called outer stimulus (from the beholder’s viewpoint) is regarded as a mere stimulus or an element of inner structural reduction, selection or interpretation. In order to achieve reasonable reliability of the reality construction, we have to communicate with others and take their experience into consideration for epistemological reasons.

This means that our own experience is also reflected by us and made an “object” which is to be grasped and understood. Here we find ourselves on the level of experimentalism, which is a term used by George Lakoff and Mark Johnson in their book *Philosophy in the Flesh* (1999). It experimentalizes/deals with common, so-called folk hypotheses, reasons and evidence of our everyday experience, which explain people’s behaviour and actions. Contrary to the objectivist view that the body has nothing important to do with human thought or categorization, SGCS (Second Generation Cognitive Science) characterizes meaning in terms of embodiment. Lakoff’s *experiential realism* has gained a significant position in this field. Lakoff in *Women, Fire and Dangerous Things* accented the totality of human experience, including anything that plays an important role, such as human physicality, genetically inherited qualities, modes of existence in the world, the organization of society etc. Lakoff then formulated theories of meaning, truth, knowledge, reason, categorization etc. The central issue is that of meaning. Why do expressions and notions of human language have meanings?

⁶ ‘nowe etykietyki zmuszają nas do odmiennych konceptualizacji’.

If objectivism defines meaning as being independent of thinking beings, Lakoff's experientialism characterizes it through *embodiment* (Lakoff 1987: 14). Pre-conceptual structures are *immediately meaningful* because they are directly and repeatedly experienced through our physicality, through modes of existence of our bodies in a certain environment. The conceptual structure arises from pre-conceptual physical experience and is interconnected with it. Abstract conceptual structures are indirectly meaningful. They are understood thanks to their systematic relationship to the structures, which are directly meaningful⁷.

According to Lakoff, such understanding of meaning makes it possible to characterize: 1. understanding in terms of meaningfulness; 2. truth in term of understanding; 3. entailment in terms of truth; 4. knowledge in terms of truth and understanding; and finally, 5. objectivity in terms of understanding how we understand (Lakoff 1987: 268). In principle, non-cognitive literary science (except for some results of structuralism and receptive/reader-response studies) operates on the first four levels, which are of an interpretative nature, because it cannot understand the specific way we understand and grasp a text, and is not able to interpret what happens inside a human being during the creative and receptive stage of the literary process. It asks the questions *what* and *how*, but it misses the point of *why* literary texts, as well as their interpretations, are the way they are (in relation to human cognition). Interpretations of literature can make an impression that they are accurate reflections of a work of art, but as long as they do not clarify and explain what specifically causes their alleged objectivity, they cannot claim to understand the text in question. For example, an interpretation of a poem mostly making use of prototypical notions of existential meaning may be appreciated as truthful if the recipient understands and describes/transcribes the text of the poem using the attributes of the introduced prototypical notions and situations. That means, in this case, that the correctness and/or truthfulness of the interpretation is conditioned by specific criteria related to the definable processes and structures of human thinking. However, this means that any other interpretation of the given work of art constructed with a different intention, from a different position and through different, perhaps more complex, processes and structures of another recipient's mind may as well claim to be accepted and assessed as well. It is the explanation of the particular receptive processes and their sources and reasons that can demonstrate an emergent meaning and the contribution of the alternative interpretation as opposed to the former (this is the so-to-speak translatory, that is, one that transcribes literature / translated language / into interpretative style / translating language /, so that the literary theory interpretation becomes in a sense synonymous with the meaning of the work of art). All that a decent literary scientific translation of lite-

⁷ In 1980, Lakoff and Johnson in the book *Metaphors We Live By* suggested that metaphors are not merely linguistic ornaments, but an expression of the structure of thought. In the field of cognitive linguistics, metaphor has been defined as an analogy. A metaphor consists of the projection of one schema (the source domain of the metaphor) onto another schema (the target domain of the metaphor). What is projected is the cognitive topology of the source domain, that is, the slots in the source domain as well as their relation with each other (Lakoff and Johnson 1980; Lakoff 1987: 288, 387). For example, a metaphor of a conduit for communication. It transports knowledge about transmission of subjects in receptacles for knowledge on communication as a transmission of thought in words. In this case, abstract conceptual structure arises via the metaphorical *projection* from the domain of the physical to that of the abstract (Lakoff 1987: 268). Lakoff distinguishes also the second type of projection, that is, from basic-level categories to subordinate and superordinate ones (Lakoff 1987: 262). Basic-level categories are the first categories formed during perception of the environment, the first learned by children and those most used in language (e.g. dog, water, anger). The projection from a basic-level category to a superordinate one, e.g. "anger" to "emotion", is also a kind of abstract conceptualization.

rature requires is the interpreter's rich encyclopedic knowledge. However, in relation to the human world, it is more important to recognize art and analyze the conceptual forms, which then make it possible to interpret and explain unknown phenomena too.

Stating and recording the ambiguity of the literary text is easy but it is also necessary to study the reasons and mechanisms of its various and inconsistent interpretations. Neurophysiological research has discovered that cerebral processes include a *principal facility*, which is that interconnections between outer stimuli and information are not completely identical. Furthermore, they need not happen at all or may contain various shifts and contradictions; that is, they are asymmetric and unstable. Therefore, the matching conceptual structure, that is, meaning, is unstable as well. The resulting gaps and furrows are bridged by either conventional or innovative means, with the innovative ones being practically inexhaustible. The creativity of filling up divisions and differences between various levels of perception (e.g. changes in preferences, classifications etc.) disrupts the impenetrability of the hermeneutic circle. Its showcase is literature, which takes the cognitive role, such as manifestation and type of binding, conflicting and non-identical representations. Undoubtedly, an equal importance as of a consciously targeted (say structuralist, historiographic, post-structuralist etc.) interpretation of a work of art is attributed to the answer to the question of what happens in the process of reading and what the physical process background of the final reading/interpretation of the text is like.

The focus of *non-cognitive* literary studies and traditional criticism on finding meanings, autonomous text principles and value categorization of literary works of art can then be opened up and reassessed by research aimed at understanding processes, which create the literariness of a text (Miall 2006). Here, intuition undoubtedly becomes involved. Not only that of the artist but also that of a literary researcher (reader). Intuition is partly a descent into the pre-categorical, non-articulated, instinctive level of information. The information in question may be transmitted further by the human capability of abstract thinking, which functions on the basis of conceptualization. As is already known from Lakoff, metaphorical projection from the structures of physical domain are connected to those of abstract domain and a role is also played by the ability to formulate complex notions and general categories while using image schemas as structural elements. The categories are not objective and absolute but they are features of the human mind, which effects categorisation. While perceiving and interpreting a text, not only is structure crucial, however dynamic, but the connecting cognitive processes and abilities of the communicating mind are as well. That's because it is these which give the text structure its "probability", instability, flexibility, non-linearity, openness, vagueness, selectiveness, fragmentariness, variability, anomalies, and so on. As early as with Yuri Tynyanov and Roman Jakobson, our attention was drawn to the fact that disclosing the immanent causalities of how a literature system is organized does not explain their timing or the choice of one developmental line over others; extra-literary factors operate here. From that point of view, extra-literary factors, among others, also include the author⁸, as well as the recipient of the literary work of art. Therefore, they can never be effectively excluded from the text-forming process (just as, for example, post-structuralism has tried to exclude the author in its own way). This means that, apart from literary-scientific formalization and interpretation (representation or "translation") of a piece of writing, the study of competences in a broadly defined literary process proves to be crucial. In addition to competence

⁸ The originator does not only mean the author(s), it may refer to any source of the text, e.g. computer, see note 5.

as a system of literary knowledge, facts and skills, procedural competences, such as memory, attention, emotions and so on are also important, as well as the processes of creativity and originality. Cognition-based literary theory rejects principal boundaries and differences between cognition as a rational mental activity and emotions as irrational reactions of an author or a reader. It claims that emotions are also cognitive manifestations, although compared to the more specialized rational thinking they organize impressions in a less precise way. At the same time, it points out that, although people may have the same knowledge, they use it differently. The cognitive perspective clarifies how a number of processes are used by an author or reader, including: selection, segmentation and structuredness. That is, whether an author's encoding of literary material and his/her composing of the work of art does or does not match the reader's decoding and his/her conscious as well as unconscious rules (abilities). It also demonstrates that there is no quality difference between common and genius creativity or between literary and non-literary languages. The difference only lies in the intensity, degree or scope. If we extend the system of literary knowledge (cognitive literary research/science does not refuse approaches and results of non-cognitive literary research *a priori*) by procedural competences, we get a more flexible approach and methodological apparatus. With this apparatus and approach, we can then analyze literary discourses, their organization and perception shifts, examine literary understanding and its types, explore literary actors (author, character or reader), and analyze the reasons for popularity of certain works of art and the values attributed to them etc.

At the present time, cognitive literary research/science consists of several relatively distinct disciplines: cognitive rhetoric, cognitive poetics, cognitive narratology, cognitive receptive aesthetics, cognitive literary history and evolutionary literary theory (Lozinskaya 2007: 8). The unifying figure of *cognitive rhetoric* is Mark Turner, who was one of the first researchers to insert the cognitive perspective into literary theory. Turner, originally a linguist, parted ways with Chomsky's syntactic linguistics in order to connect human conceptual and linguistic activities with the sensomotoric basis (embodiment) (Turner 1987). Cognitive rhetoric deals with rhetoric figures and includes fundamental works by G. Lakoff and M. Johnson as theoreticians of the conceptual metaphor (Lakoff, Johnson 1980). According to Lakoff and Johnson, the perception and processing of literature depend on our own complex mental processes and conceptualizations, which establish relations between encyclopedic and linguistic information. Moreover, the majority of our conceptual system is thoroughly metaphorical. For instance, many scientific models are metaphorical. In addition, some types of experience can only be expressed through metaphor, i.e. a certain "thing" is understood and experienced by means of terms referring to "things" of a different kind (e.g. experiencing time by means of space schemas; expressing emotions by means of other phenomena etc.). This means that conceptual, cognitive understanding of a metaphor is based on common human thinking, and thus, the way autonomous literary science knows and practices the metaphor (as an original example of linguistic ingenuity of a specific imaginative/pictorial nature) is further conditioned by other criteria. The literariness of the metaphor is handled from the cognitive point of view by e.g. Gerard Steen. The idea is to bring the metaphor (or rhetoric studies) into the environment of the processes of the human mind and body because it represents a mental pattern, the essential method of categorization and conceptualization, as well as grasp of reality. Conceptual integration theory, as formulated by Mark Turner and Gilles Fauconnier, is also an important part of cognitive rhetoric.

The leading figure of *cognitive poetics* is Reuven Tsur. His literary research builds on neurobiology, Russian formalism and Prague structuralism. Apart from the expressive and structural aspects of human thinking, he deals with the affective aspects and their manifestation in the literary process (*Toward a Theory of Cognitive Poetics*). The area of cognitive poetics also includes Peter Stockwell's (2002), as well as Patrick Hogan's research on narrative universals, emotion prototypes and prototypical stories in various cultures. These authors do not hesitate to continue in research and knowledge building as regards the previous stages of literary studies development in the belief that both of the scientific approaches — "interpretation and explanation — are important, and neither can be eliminated" (Hogan 2003a: 208). Hogan gives an example:

Sometimes the treatment of lower-level structures in terms of higher-level structures (e.g. the identification of a particular sort of stimulation of the amygdala as fear) is referred to as 'interpretation'. Conversely, the treatment of higher-level structures in terms of lower-level structures (e.g. the identification of fear as a particular sort of stimulation of the amygdala) is referred to as 'explanation'. (Hogan 2003a: 208)

A satisfactory definition of literariness on the basis of all possible interpretations and their comments has not yet been provided and can hardly be expected, given the logic of Hogan's example. So it is obvious why cognitive literary science set itself a task to systematically provide explanations on interpretations in order to get to a generally acceptable definition of literariness and literature (as a cognitive activity).

Cognitive narratology was developed especially under the influence of works by Marie-Laure Ryan, Monika Fludernik, Mark Turner, David Herman and Manfred Jahn. It developed the terms such as framework, scenario, script (of a story) and is concerned with mental representations and cognitive processes, which help us understand narrative texts (Catherine Emmott). Cognitive narratology does not omit formal-logical conceptions of so-called possible worlds or text worlds. In addition to these, the cognitive conception of mental spaces and mapping by Gilles Fauconnier was developed. Another well-known cognitive narratologist is Uri Margolin.

Cognitive receptive aesthetics deals with mental processes present while reading literature and its respected representatives are Elaine Scarry and Ellen Esrock, as well as Reuven Tsur and David Miall, who focus on the issue of specific perception of text literariness.

Cognitive literary historicism studies the work and poetics of authors through the projection of biological processes in the human brain (Ellen Spolsky). This part of cognitive literary science, unlike the majority of cognitive arts scholarship, does not distance itself from post-structuralism, deconstructionism and new historicism. Instead, it seeks to correct the remnants of their formalism through research on the material basis of consciousness. There is overlap between this area and some of R. Tsur's and N. Holland's research.

Evolutionary literary theory studies literature from the viewpoint of man's adaptation mechanisms in the evolution process. It asks the question of why humankind has produced a kind of activity like literature (Paul Hernadi). If we take into consideration the textbook classification of literary science into theory, history and criticism, the present overview does not contain literary criticism, and traditional literary history only appears to be marginal here. Since cognitivists do not restrict themselves to interpreting the meanings of literary works of art and their "quality", it is possible to draw some conclusions and instructions for literary criticism

only secondarily. For example, this is the case when doing theoretical research on genres (Hogan 2003b). Literary history interests cognitivists especially in a comparative context (Spolsky 1993). In terms of their specific tasks, individual fields of cognitive literary science may become more anchored in the sphere of the human mind, or in the environment of cerebral and other physical processes. At the same time, there is nothing to stop them from tapping into other cognitive sciences/disciplines and theories such as neurobiology, as well as disciplines that study the natural world.

Essential conceptions, procedures and approaches

Conceptual integration, also known as conceptual blending (Mark Turner, Gilles Fauconnier) is among the most influential and best developed conceptions within all of cognitive science⁹, and has also been adopted in cognitive literary studies. It can be used in the domain of linguistic expression through poetic imagery system and narratological notions, and even in relation to readers' judgments and explanation of the artistic world's ontology. When applied to metaphors, conceptual integration theory tries to explain how a new meaning is formed during metaphor projection, which cannot be attributed to the immediate transmission of the source "thing", or its structures to the target "thing". This is the reason why, instead of the source and target conceptual areas, cognitive literary research, according to conceptual integration theory, also works with the term mental spaces (i.e. partial, temporary and unique information sets, being formed in the actual process of thinking and speech). The latter serve as construction material for other mental spaces, called integrate or blend with a new, more complex emergent meaning. Conceptual integration makes it possible to identify meanings and form new categories. Our primary, as well as complex sensory adoption of the phenomena in the surrounding world depend on this cognitive mechanism too.

What is also generally well received and used is the concept of the idealized cognitive model and the related idea of the prototypical member in the category (Lakoff 1987: 68–76). The prototype is the best or the most typical example of a particular class of objects or phenomena and results from our changeable reception of the surrounding world. It is a standard case, while its averageness stems from meaningfulness. For instance, the conceptual metaphor is a prototypical example of analogical thinking. The prototype conception proves useful in studying languages and literary motifs, as well as in cognitive theory of genre and art movements. Prototype conception is to a great extent related to the category of a literary work per se, assessing the literary value of a work of art, etc. Another significant cognitive conception is schema (scenario, framework, script) (Johnson 1987), which even relates to, for example, the theory of modeling the world of a work of art (Paul Werth). In general, cognitive literary research also studies dichotomies, such as text/context; language/speech, or other cognitive tools; semantics/pragmatics; and literal/figurative meaning etc.

Since man does not perceive and experience the world as an objective reality but experiences its structured, constructed version, when reproducing reality (events and facts) as well as a text we connect, modify or omit information. We sometimes do so consciously for several reasons, including, for instance, ideological ones, but also we do so as a consequence of the amount of knowledge stored in our personal memory. "All of man's cognitive events

⁹ Fauconnier and Turner explain conceptual blending theory in terms of "mental spaces". Mental space theory has been used to explain numerous and diverse phenomena of language and thought/mind.

are fundamentally conditioned by memory functions” (Schwarzová 2009: 65). Semantic, lexical records, which represent the basis of a literary text analysis are stored in the long-term memory inside the memory apparatus as so-called lexical inputs, which are theoretically represented and studied as feature sets (feature model theory), as networked knots (network model theory), or in the holistic format (prototype theory). The unit of mental organization, which is supposed to store knowledge, is a notion. Notions are stored in the long-term memory in complex connections or schemas — so-called frameworks, scenarios or scenes. For example, the schema/scenario “to eat” includes the eater, eating, food, canteen etc. Owing to the schemas, we can add information, which means we also understand an incomplete statement to a certain extent. This can be the case of any non-realistic literary text. As soon as the first word has been identified, the universal, for example syntactic, processing of the information begins. Apart from the upward processes, downward strategies are used at all levels of information processing: “sounds are easier to recognize in a lexical and syntactic context, words are easier to identify in the context of a sentence, sentence analysis is easier in pragmatically appropriate contexts and sentences are easier to interpret within the framework of well-known subject matter” (Schwarzová 2009: 123). That means the outcome of *processing and interpretation* of a text is a mental representation, the content of which is richer than the initial linguistic information. The final mental representation is influenced by a number of things, including: 1) the input data, knowledge and procedures of the long-term memory (from the literary point of view, the prototypical narrations and prototypical emotions are important); 2) the operations of the working memory (e.g. repetition of a perception loop or its visual-spatial outline, metaphor procedures and conceptual integration, i.e. blending are also significant); and the situational and contextual factors of the reception time (these are related to the systematization of selected and segmented perceptions into more complex goals and purposes).

There is a need to interconnect literary studies with studies of language and speech, because language is a manifestation of our human conceptual apparatus, as well as the means and material of literary production. This connection is made, for example, by Reuven Tsur. He has worked his way from studying acoustic sensations in human speech and encoding them on the phonological level to clarifying cognitive procedures, which create aesthetic effects. Within the literary process one is not exposed to changes or even the real dangers of the surrounding world, and one is therefore focused on the designating rather than the designated. Thus, the actual act of processing the information is deautomated and the effects of this deautomatization “appear” to the conscious mind. It is this thesis, identical to those made by Russian formalists, that Tsur’s experiments build on. He seeks to discover how poetic language is formed during the overall processing of information through its encoding, which even modifies it through “organized violence”, and he seeks the purposes of literature within our human thinking and in relation to the mechanisms of adapting to environmental changes. Following the example of Reuven Tsur, a cognitive scientist should be familiar with literary theory and cognitive science as well as linguistics and (receptive) aesthetics. Even the knowledge of psychology is welcome, especially amongst literary cognitivists, who deal with the issues of mind-reading (thinking through reading) in relation to human emotions and empathy. Empathy is perceivable as an automatic reflexive process in the brain (mirror neuron theory), whereas in mind theory identifying other people’s thoughts, emotions and intentions based on appearance is considered to be a social adaptation skill. Owing to em-

pathy, the reader can identify him/herself with imaginary characters of a literary work of art, and can use the bodily characteristics to fathom the emotional states of the heroes etc. (Lisa Zunshine).

The literary process is a suitable opportunity to study all the issues related to human thoughts or emotions across various cultures because there are so called literary universals, which have formed independently of each other in various literary traditions. They are, for example, systems of conventional images/figures, assonance, alliteration, circle sujets, romantic tragic-comic prototypical stories and narrations with synchronic fabula and sujet, which outnumber atypical asynchronous narrations, etc. Patrick Hogan deals with literary universals. He is not interested in differences (among national literatures, periods of time, movements, schools, genres etc.), he uses the cognitivist method to assess very common phenomena, which are also studied and classified by the theory of myth and ritual (Northrop Frye). Hogan's contribution is the interpretation of universal prototypical stories/schemas (romantic, heroic, transcendental, sacrifice story) in terms of human prototypical emotions, such as being in love, fear, anger, delight or the desire to eat.

Hogan's outputs belong among many others, which overcome the claim that cognitive literary science is actually just a cognitive science, which deals with literature in order to prove its cognitive models, and which brings nothing new to literary science itself. First of all, cognitive literary science is not founded on speculation, but gives empirical answers to the question of literariness, and literature. This requires new ways of disputing, which can be found in Reuven Tsur, perhaps the most uncompromising critic of the theories formulated by his colleagues Stockwell, Lakoff and others. The concept of the human literary mind (Mark Turner) is a context, where the "specificity of literary works of art does not disappear, on the contrary, getting to know it helps us study more general thinking processes just as a major modification of any phenomenon enables a fuller disclosure of its structure"¹⁰ (Lozinskaya 2007: 28). In the Central European region, we can rely on Central European formalist and structuralist traditions and their cognitive and interdisciplinary overlap. It may not be necessary to note that formalism featured an irreversible cognitive setting in the 1960s when it was required to provide explanations of structural patterns that connect a work of art with human thinking and reality. Here, Yuri Lotman's work in particular deserves credit.

According to Peter Stockwell, cognitive literary researchers have two ways of approaching a literary text at their disposal: 1. When reading, a typical reader forms the primary, rough interpretation without making any considerable efforts to analyse the work of art. Cognitive literary research/science should discern and explain how the text was understood in this case. It does not make any initial prognoses or influence the interpretation. So the initial reading appears to be "non-principial", "infinite" and open. 2. The other approach, on the contrary, builds on certain verified cognitive rules established beforehand, which would be left unnoticed and pushed back into the "unconsciousness" by an amateur reader. Cognitive literary research is productive here, as it precedes interpretations to some extent and is involved in them. It may be stated that, in the latter case, cognitive literary research/science functions as the organizing and defining factor.

¹⁰ „специфика литературных произведений никуда не исчезает, наоборот, ее изучение помогает исследованию более общих мыслительных процессов, поскольку более яркие виды каково-либо явления позволяют полнее выявить его структуру”.

Critical conclusion

Examination of literature as an expression of human thinking and knowledge is not new, as critics of cognitively oriented literary research/science happily point out. The practice of taking literature as thought can already be found, for example, in the work of Alexander A. Potebnya, and was characteristic of Moscow-Tartu semiotics. Literary cognitivists, however, find the origins of their discipline farther back in the past, even as far back as antiquity.

For this reason, the main argument used to support the claim that cognitive literary research/science is a new way to conduct research on literature derives from the following: on the basis of unprecedented expansion in cognitive research on humans and their activities, which began approximately in the middle of the 20th century, literary studies can move from descriptions of literature, its structure, means, reception and development to a broad-spectrum explanation of the literary process as a whole. This sort of switch to a cognitive explanation of the literary process could never have emerged within the bounds of “autonomous” literary research because there the means and methodological apparatus are simply not available to it. The necessary methods and arguments for it, however, are found in various fields of cognitive science.

This study presents the main approaches and levels of cognitive research on literature. The diversity and heterogeneity of this research generates doubts as to whether cognitive literary research/science stands alone as a science. This is because it lacks a unified program, terminology and even a consistent name, since we speak of cognitive literary research/science, cognitively oriented literary studies, cognitive research on literature etc. The reader of this brief introduction to cognitive literary research/science can formulate his or her own opinion of the research's/science's legitimacy and importance. We can, however, underline the fact that cognitive literary research/science is a relatively young field, but a fast-developing scientific discipline, which is, thanks to its own internal and external critics, dynamically developing a theoretical basis.

Cognitive literary research does not seek to be an exclusive science for the “enlightened”, but a research, which illustrates the importance and function of literature in the real world. Cognitive literary research/science sees literature and the literary process as a subsystem of human cognition. Studying the literary process through the representation of the language system is equal to studying the human mind. Cognitive literary research as a science tries to group the recorded and analysed elements, structures and procedures and the studied processes of producing and perceiving a literary text, as well as literary life, in a functional and holistic way. Its holistic (general cognitive) approach is also supported by the fact that it is transdisciplinary, which means that in order to form its own hypotheses and theories it needs and makes use of the knowledge of other scientific disciplines.

Bibliography

- Bachmann-Medick D. (2006), *Cultural Turns — Neuorientierungen in der Kulturwissenschaften*, Rowohlt's Enzyklopädie, Reinbeck bei Hamburg.
- Beaugrande R. de (2008), *Text, Discourse and Process: Toward an Interdisciplinary Science of Texts*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale.
- Damasio A. (1994), *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, 1994.
- Emmott C. (1999), *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*, Oxford U.P.; Clarendon Press, Oxford, New York.
- Fauconnier G. (1997), *Mapping in Thought and Language*, Cambridge U.P. Cambridge.
- Freeman M. (2007), *Cognitive linguistic approaches to literary studies: State of the art in cognitive poetics* [in:] *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics: 1821–1866*.
- Cognitive poetics in practice* (2003), eds. J. Gavins, G. Steen, Routledge, London and New York.
- Cognitive Grammar in Literature* (2014), eds. C. Harrison, L. Nuttall, P. Stockwell, W. Yuan, Benjamins, Amsterdam.
- Holland N. (1988), *The Brain of Robert Frost*, Routledge, New York.
- Hogan P. (2003a), *Cognitive Science, Literature and the Arts*, Routledge, New York–London.
- (2003b), *The Mind and its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge U.P., Cambridge.
- Johnson M. (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, University of Chicago, Chicago.
- Lakoff G. (1987), *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, IL: University of Chicago, Chicago Print. [= *Ženy, oheň a nebezpečné věci* (2006), Triáda, Praha].
- Lakoff G., Johnson M. (1980), *Metaphors We Live By*, University of Chicago, Chicago.
- *Philosophy in the Flesh* (1999) Basic Books, New York.
- Lakoff G., Turner M. (1989), *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, University of Chicago, Chicago.
- Lozinskaya E. V. (2007), *Literatura kak myslenie: Kognitivnoe literaturovedenie na rubezhe XX—XXI vekov*, RAN. INION, Moskva.
- Miall D. (2006), *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies*, Peter Lang, New York.
- Margolin U (2008), *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*, Ústav pro českou literaturu AV ČR Brno, Praha.
- Moserová S. (2007), *Zosietení aktéri, komplexné systémy (Pozorovanie literatúry ako transdisciplinárna kulturológia)*, „Slovak Review of World Literature Research” 16.2.
- Petrů M. (2007), *Fyziologie mysli (Úvod do kognitivní vědy)*, Triton, Praha.
- Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis* (2002), eds. E. Semino, J. Culpeper Jonathan, Benjamins, Amsterdam.
- Schwarzová M. (2009), *Úvod do kognitivní lingvistiky*, Dauphin, Praha.
- Spolsky E. (1993), *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*, State University of New York, Albany.

- Stockwell P. (2002), *Cognitive Poetics: An Introduction*, Routledge, London. [= *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie* (2006), Universitas, Kraków].
- Tsur R. (1987), *On metaphoring*, Israel Science Publishers Jerusalem.
- (2008), *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Sussex Academic Press, Eastbourne, Portland.
- Turner M. (1987), *Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphors and Criticism*, University of Chicago, Chicago.
- (1996), *The Literary Mind*, Oxford, New York.
- Werth P. (1999), *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*, ed. M. Short. Longman, Harlow.
- Zunshine L. (2006), *Why we Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University, Columbus.

Streszczenie

Kognitywistyczne badania literackie zaczęły rozwijać się w latach 80. XX wieku, kiedy dostrzeżono, że liczne procesy ludzkiego myślenia objawiają się w literaturze i w oparciu o nią mogą być studiowane. Niniejszy artykuł stanowi przegląd kognitywistycznych badań nad literaturą, wybranych metodologii oraz ich wpływu na studia literaturoznawcze. Nadrzędnym celem kognitywistyki literackiej jest wskazanie repertuaru wspólnych zasad i procesów właściwych literackim tekstom, wyobraźni i kognicji. Oznacza to wypracowanie modelu wyjaśnienia ludzkiego poznania w oparciu o operacje, części składowe, metody i cele procesu literackiego. Jeśli wziąć pod uwagę wymiar percepcji (pamięć, uwaga, emocje etc.) i odnieść go do systemu pojęć literackich, efektem są lepsze instrumenty metodyczne służące analizie tekstu — m.in. w zakresie: literackich środków ekspresji i fokalizacji; badania literackich konstrukcji rozumienia i ich rodzajów; ustalenia narracyjnych instancji literackich (autor, bohater, czytelnik); przyczyn popularności danego dzieła literackiego oraz wartości (zarówno pozytywnych, jak i negatywnych) mu przypisanych. Kognitywistyka pomaga nam więc zrozumieć, czym jest literackość, tym samym naprowadza na rozwiązanie głównej kwestii badań literackich, która nie doczekała się dotąd zadowolającej odpowiedzi.

kognitywistyczne badania literackie, kognitywistyka i jej dyscypliny, umysł, interpretacja
metafora pojęciowa/konceptualna, prototyp

RECENZJE

BOOK REVIEWS



***SHAKESPEARE AND GENRE. From Early Modern Inheritances to Postmodern Legacies*, ed. by Anthony R. Guneratne, Palgrave Macmillan, New York 2011, pp. 314**

Theoretical problems of genrology are not the most popular in the modern Shakespearean criticism. Lawrence Danson's work *Shakespeare's Dramatic Genres* (Oxford 2000) was almost the only appreciable monographical study of this field of questions at the turn of the millennium¹. That's why the book under the title *Shakespeare and Genre* is anyway of keen interest for Shakespearean scholars and students.

The essays, which make up this collection, are written by various authors and differ from each other in the investigated material as well as in the methodological trends. In his introductory article Anthony R. Guneratne writes, that the book offers "interdisciplinary approaches" to Shakespeare's dramaturgy and its long life on page, stage, and screen. Obviously it is the main reason of quite a non-typical structure of the book, which consists of two sections: *Shakespeare and Renaissance Genres* and *Shakespeare and Contemporary Genres*. Each section in its turn is divided into some chapters. Such the structure helps to orientate themselves in the diverse content of the book.

The prominent linguist David Crystal called his laconic, but interesting essay *Shakespeare the Metalinguist*. The key word *metalanguage* is used here in the extended meaning. The author examines Shakespeare's metalanguage as a *Plot device*, as a *Character Note*, *Effect*, *Linguistic Novelty*, *Humor*, *Trope*, and *Genre*. Of primary interest for us is the last point. David Crystal shows how the legal terms help to create genre peculiarity of several Shakespeare's plays, in particular, *Love's Labours Lost* and *Much Ado About Nothing*. Besides, he emphasizes, that it is not the number of words the playwright used is of most importance, "but how he used them" (p. 36).

An essay *Murdering Peasants: Status, Genre, and the Representation of Rebellion*, contributed by Stephen Greenblatt, is strongly marked by some methodological novelties of the "new historicism". Starting from the *Painter's Manual* by Albrecht Dürer, the scholar passes to the discussion about some types of historical monuments and the correspondence between them and tragedy as a literary genre. An essay offers an amount of information about the Peasants' War in Germany (1524–1525) and its likeness to the historical situation in England of the 16th century, and so on. However, the parallel between the Peasants' War in Germany

¹ See my review of L. Danson's book — *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 44, z. 1–2 (87–88), 2001, s. 152–154.

and Cade's rebellion in *Henry VI*, is hardly convincing, and discussion about the history of the *class struggle* in Europe, methinks, is weakly correlated with the problem of literary genre.

Andrew Gurr's article *'The Stage is hung with black': Genre and the Trappings of Stagecraft in Shakespearean Tragedy* contains a critical overview of an anonymous play *A Warning for Fair Women* and its genre. The drama was published and played by Lord Chamberlain's Servants in 1599. Comparing generic nature of this play with some works of Shakespeare and his contemporaries (Marlowe, Beaumont and Fletcher, Middleton, Marston), Andrew Gurr tries to explain how that non-Shakespearean drama could survive in Chamberlain's repertory of the first years up to 1599. The author's conclusion, that "the key distinction in genre for the literate followed the rise of tragicomedy" (p. 74), deserves scholarly interest, but obviously needs more concrete arguments and strict logical foundation, too.

Two articles are focused on Shakespeare's *Deployment of Genre*. David Bevington explores "genre as adaptation" in the comedies and histories of the playwright. He points out the traces of Plautus, Chaucer, Spenser in the plot of *The Comedy of Errors* and several other comedies, as well as traces of G. Peele, R. Greene and G. Gascoigne in *Taming of the Shrew*. As far as the history plays are concerned, Bevington considers them "a composite and informal kind of dramatic entertainment made up from disparate historical and theatrical materials" (p. 93). Shakespeare is represented in the essay as "an inspired borrower" (p. 97). That is absolutely just when the origin of the plots is meant, but says almost nothing about Shakespeare's artistic transformation of the "borrowed" plots.

Lawrence Danson in his essay *The Shakespeare Remix: Romance, Tragicomedy, and Shakespeare's 'distinct kind'* writes mostly about the genre of *The Winter's Tale*. To his mind, "romance is one of the more slippery of critical terms" (p. 104). It is really so, and the reason of this quality may be found first of all in the polysemy of the word even in the limits of literary criticism. Danson appropriately mentions, that the term "romance" was not applied to Shakespeare's plays until the 19th century, when Samuel Taylor Coleridge wrote that "*The Tempest* is a specimen of the romantic drama" (p. 103). Especially valuable are the scholar's judgments about examples of genre "remix" in *King Lear* (p. 105–109).

The third part of the first section is entitled: *Shakespeare and the Reconfiguration of Genre in Performance*. Stephen J. Lynch tries to explain, how the playwright "turned genre on its head" in three plays, belonging to quite the different generic forms: *Richard III*, *King Lear* and *The Winter's Tale*. Comparing these plays with their historical or literary sources, Lynch comes to the conclusion that Shakespeare "refashioned his source texts with increasing complexity, creating alternate, oppositional, and often multilayered generic constructions" (p. 121). Diana E. Henderson in her essay *Shakespearean Comedy, Tempest-Toss'd: Genre, Social Transformation, and Contemporary Performance* writes about "topsy-turviness and dynamism" in all Shakespearean subgenres — genre modifications of comedy. Of special interest for the scholar are the genre features of several newest films and theatrical musicals, which are based on Shakespearean comedies.

The section under the title *Shakespeare and Contemporary Genres* begins with two essays about appropriation of Shakespearean dramatic genres by Chinese and East-European cultures. Alexander C. Y. Huang retraces the reception of "polygeneric" Shakespeare's plays in China and Chinese Diaspora in other countries of the world. The essay contains a remarkably wide range of facts which are obviously exotic and little known to many European and American colleagues, and it is the guarantee of the specialists' interest in this article.

The second essay of this section is written by Alexander Shurbanov and Boika Sokolova. They describe the history of stage interpretation of *King Lear* by theatres of the former Soviet Union, Bulgaria and DDR. In spite of the limited size of the article, it contains a vivid and deeply serious survey of the most significant performances of the *British tragedy* in the countries of the so-called “socialist camp”. Discussing the widely-known productions of Soviet stage, the scholars do not limit themselves by the experience of Russian theatre but pay also their attention to the most successful performances of Ukrainian, Georgian, Jewish (Yiddish) and Byelorussian theatres, and it is a real merit of their essay.

To my regret, the both articles lack the accuracy of information about Soviet theatrical history. For instance, Alexander Huang states, that “Stalin effectively banned *Hamlet*, for a play about a police state was too close to home...” (p. 158). It is not entirely accurate. *Hamlet* was not “banned” officially in Stalin’s times, and was staged from time to time by various Soviet theatres in the 1930-40s, but was not the most popular Shakespearean play in the repertoire of Soviet dramatic companies during that historical period, indeed. The reason of such a phenomenon is indicated by Huang almost exactly.

Shurbanov and Sokolova mention “civil war of 1920s” in Russia (p. 175), and it is chronological inexactitude: the Civil War began in 1918 and ended in 1922. On the page 188 (n. 35) we can read: “The State Jewish Theatre in Moscow is now Teatr na Maloy Bronnoy”. In fact, “Teatr na Maloy Bronnoy” (Theatre in Malaya Bronnaya Street) is located since 1962 in the building where GOSET (State Jewish Theatre) was playing until the closing of this theatre by the Soviet powers in 1949², but there are no genetic connection between two companies. The authors write that the well-known Ukrainian director Les’ Kurbas “left Kiev for Moscow in 1933. On the way, he was arrested and thrown into prison where he was shot four years later...” (p. 176). In reality Kurbas was not arrested “on the way”, but arrived in Moscow, where he was living for several months, directing the famous production of *King Lear* in GOSET in collaboration with Solomon Mikhoels, and was arrested in December 1933, not long before the first night. Russian scholar Mikhail Morozov is represented as “a contemporary critic” (p. 177), though he died in 1952, and his old-fashioned brochure, which is quoted in the essay, appeared about seventy years ago.

Three essays are devoted to exploration of *Shakespeare-based Genres in Other Media*. Samuel Crowl writes about Shakespearean films “in the Branagh generation”, representing Kenneth Branagh as a pioneer in new cinematographic approach to Shakespeare’s plays. Discussing briefly the films of Branagh’s predecessors, Crowl distincts “the Olivier — Welles — Kurosawa generation”, adding to this list also Zeffirelli. It is strange that he ignores Kozintsev — Brook “generation”, whose achievements in Shakespearean filmography are generally known. The analysis of Branagh’s *Hamlet* in the essay is too laconic (p. 158–159) to be discussed here. The thesis about Branagh’s “generic choices” and his inclination to Hollywood’s set of genres is, in my opinion, unsufficiently proved. The final conclusion of the essay sounds as a kind of uncertain verdict: “Film genres, from the western to those associated with the noir, have played a powerful role in Shakespeare’s translation from stage to screen. Directors have seized upon film genres as a way of appropriating Shakespeare for a mass audience...” (p. 202). It seems that such the situation is positively accepted by Samuel Crowl and regarded as an important trend. In this respect one question may be put to the author of the essay: must film directors to bring Shakespeare nearer to mass audience’s

² In the interim period of time Moscow Theatre of Satire was playing in this building.

tastes, or their task is to try to raise mass audience to the understanding of Shakespeare's thought and art?

Tony Howard writes about TV-interpretations of Shakespearean plays and about specific functions of "televised Shakespeare". To my mind, this essay may be of great interest for TV-journalists, first of all. Especially interesting are Howard's remarks about different approaches to Shakespeare on television in Great Britain and USA. Peter S. Donaldson called his article quite unusually — *Shakespeare and Media Allegory*. In the corpus of adaptations, biographical dramas and "other cinematic reworkings of Shakespeare" he distincts "a number of films that are also concerned with media history, transitions from one medium to another, or media systems and regimes" (p. 223) and defines these films as *Shakespeare media allegory*. Having analysed such works as Jean-Luc Godard's *King Lear*, Peter Greenaway's *Prospero's Books* or Michael Almereyda's *Hamlet*, Donaldson concludes that such postmodernist films "create a much-needed space for critical reflection on new media and its relation to the literature and theater of the past" (p. 235). As far as the question about vulgarization of Shakespeare in such the *allegories* is concerned, every reader of the essay can obviously answer it himself.

The last part of the collection has rather original and a bit misleading title — *Shakespeare as Genre*. Charles Martindale in his essay *Shakespeare among the Philosophers* addresses to the problem of ancient philosophy's importance for generic nature of Shakespeare's works. It is quite clear that the subject is enormously great to be examined in a laconic article and that's why Martindale's text may be regarded as a promising project for the upcoming monograph. Douglas M. Lanier turns to the problems of Shakespeare pedagogy. Proceeding from the assumption that "the Genre is message", he states that "screen Shakespeare" is of great importance for the "cross-medial pedagogy". Examining the message of *Hamlet* in the light of John McTiernan's film *Last Action Hero*, Lanier comes to such the conclusion: "...in adaptation of Shakespeare to popular culture the protocols of contemporary genre exert considerable pressure..." (p. 267). Such the situation in modern American cinema can suggest not very optimistic thoughts, but that is a special theme, of course.

As a whole, the book *Shakespeare and Genre*, despite some controversial points, represents a number of interesting trends in exploration of Shakespearean dramatic genres. It suggests certain areas for further work, and contemporary scholars will find much in this collection of essays to interest them.

MARK SOKOLYANSKY

**Michał Głowiński, *Rozmaitości interpretacyjne.*
Trzydzieści szkiców, Fundacja Akademia Humanistyczna,
Instytut Badań Literackich, Warszawa 2014, ss. 287**

Profesor Michał Głowiński, nestor i klasyk polskiego literaturoznawstwa (por. pięciotomowy wybór jego prac w serii wydawnictwa Universitas zatytułowany właśnie *Klasyki współczesnej polskiej myśli humanistycznej*), od czasu swojego książkowego, autorskiego debiutu w roku 1962, czyli monografii o poetyce Juliana Tuwima wobec polskiej tradycji literackiej, opublikował był przez ostatnie półwiecze ponad pięćdziesiąt książek własnych oraz przez siebie redagowanych, kreując i kształtując w rodzimej nauce o literaturze i kulturze literackiej strukturalistyczno-ergocentryczny paradygmat. Były to prace analityczno-interpretacyjne poświęcone twórczości poszczególnych autorów, m.in. Bolesława Leśmiana, Witolda Gombrowicza i Mirona Białoszewskiego, bądź podejmujące kluczowe kategorie teorii literatury i poetyki (jak teoria i historia powieści, genologia i komunikacja literacka, style odbioru, estetyka groteski, paraboli, mity literackie, intertekstualność i inne terminy literackie), a także ważne zbiory studiów z zakresu socjolingwistyki zajmujące się ideologiczno-politycznymi uwikłaniami języka i mowy w perswazyjno-propagandowych działaniach władz PRL-u.

W recenzowanym tu tomie czytelnik znajdzie tym razem rozprawy i szkice publikowane uprzednio w księgach jubileuszowych polskich literaturoznawców (tu starannie wybrane przez autora tematy, zawsze zgodne z zainteresowaniami jubilatów-przyjaciół), w czasopiśmie naukowych, w tematycznych tomach zbiorowych oraz dwa teksty dotąd po polsku nie ogłaszane.

Prawie trzystustronicową książkę otwiera pięć interpretacji utworów Leśmiana (w tym jedna w zestawieniu z wierszem Wisławy Szymborskiej) — jakby dopowiedzeń do pisanych uprzednio rozważań o tym poecie, z czego wynika, że Leśmianowski „zaświat przedstawiony” jest przez Michała Głowińskiego wciąż żywo obserwowany. Te miniatury interpretacyjne poświęcone pojedynczym utworom wydobywają znaczenia odwołujące się przede wszystkim do kontekstu poezji Leśmiana, ale i do tradycji (romantycznej) oraz terażniejszości. Są spojrzeniem wrażliwego czytelnika i jednocześnie nie zapominającego o kontekstach literaturoznawcy. To wrażenie towarzyszy nam w lekturze kolejnych tekstów: o prozie żałobnej Stefana Żeromskiego (poetyckim wspomnieniu przedwcześnie zmarłego syna), w której wyraża się dwustylowość jego pisarstwa — młodopolskiej poezji i realistyczno-naturalistycznej

narracji; o Iwaszkiewiczowskim wierszu *Źródło Aretuzy* z kontekstami muzycznymi i nienapisanym utworem Juliana Przybosia; o poemacie Józefa Czechowicza *Hildur, Baldur i czas* z polemiką wobec tabuizowania treści z jednej strony i wobec „wulgarnego genederyzmu” z drugiej; o trzech poematach o języku Juliana Tuwima, Mieczysława Jastruna i Zbigniewa Bieńkowskiego, w których w trzech różnych poetykach zapisują się trojaki sposoby podejścia do tworzywa poetyckiego.

Bieńkowski stał się też głównym bohaterem kolejnej rozprawy ze wstępną opinią, że ów poeta niezasluzenie „popadł w tak wielkie zapomnienie”, jakkolwiek krytycy (m.in. Kazimierz Wyka i Artur Sandauer, Jan Józef Lipski) potraktowali jego wiersze „jako wysoce oryginalne zjawisko literackie”. O przyczynach wiele by mówić. Najważniejsza to ta — sugeruje to też Michał Głowiński — że mimo płynącego w pośpiechu czasu (już druga dekada XXI wieku!) nasi historycy literatury nie zdolali się dotąd rzetelnie uporać z dziejami polskiej literatury po 1945 r. Autor kończy swoje ciekawe analizy zdaniem: „Można powiedzieć, że Zbigniew Bieńkowski nie tyle do baroku nawiązał, ile go sam jako oryginalny poeta wymyślił. Jest to jedna z osobliwych cech wartości jego poetyckiej twórczości na tle pisarstwa polskiego XX wieku, twórczości czekającej wciąż na wyjście ze sfery zapomnienia, a mówiąc prosto — na odkrycie”. Jako zainteresowany awangardą (tekst Głowińskiego nosi tytuł *Awangardony barok Zbigniewa Bieńkowskiego*) również dostrzegam potrzebę uwzględnienia barokowego kontekstu w rozważaniach nad językiem poetyckim polskiej awangardy w ogóle.

I kolejny szkic Michała Głowińskiego wydobywa z zapomnianych zaułków polskiej literatury trzy doskonale prozy Ludwika Heringa z wczesnych lat powojennych (wznowione w zbiorze pt. *Ślady* w 2011 roku), zapowiadające wybitnego pisarza. Hering obecnie bywa rozpoznawany na ogół w przestrzeniach biografii i twórczości Mirona Białoszewskiego (Teatr na Tarczyńskiej), a z perspektywy interpretacyjnej i ocen Głowińskiego wynika przekonująco, że proza Heringa winna odnaleźć swoje miejsce wśród klasycznych tekstów polskiej literatury Holocaustu.

W tym miejscu powinienem też wskazać na ważny szkic poświęcony, pochodzącemu z lat czterdziestych, esejowi Kazimierza Wyki *Obrona Van Meegerena*, który Głowiński zalicza do najwybitniejszych egzemplifikacji polskiej eseistyki, a który — jak myślę — dzięki pojęciu „naśladującej wyobraźni” jest jeszcze dzisiaj (a może zwłaszcza dzisiaj) inspirującą wypowiedzią o estetyce XX stulecia.

Pośród innych „rozmaitości” tomu znajdziemy też swoiste felietony krytyczno-literackie. A to o Kapuścińskim — zaczynający się od zdania: „Ryszard Kapuściński jest wybitnym pisarzem”, właściwie otwierający i jednoznacznie zamykający dyskusję o pisarstwie tego znakomitego reportażysty; dyskusję, w której staroświecka ortodoksja definicyjna reportażu zamuliła ocenę dokonań autora *Cesarza i Szachinszacha* sporami o tzw. prawdę w reportażu. A to tekst zatytułowany *Odpuścić literaturę polską*, zabawnie, ale i poważnie aktualny, bo w naszej kulturze literackiej wciąż trwa „dopoczciwanie” (o rozmaitych intencjach — od religijnych i ideologicznie-politycznych po obyczajowe) — od ujęć klasyków polskiej literatury po twórczość Zbigniewa Herberta.

W tomie jest również kilka tekstów — wspomnień i przypomnień — o ważnych postaciach z kręgu literaturoznawstwa, z którymi się Michał Głowiński przyjaźnił, zetknął i spotkał. Tu ciekawy szkic — też o wspomnieniowo-emocjonalnych korzeniach — odnoszący się do osoby Jana Józefa Lipskiego. Na ogół jego nazwisko wywołuje ważne i dramatyczne fakty z historii powojennej Polski oraz dzieje demokratyzacyjnych zmagania opozycji. Ci, którzy mieli go

okazję poznać w przestrzeniach akademicko-unwersyteckich, wiedząc, że był świetnym literaturoznawcą (wystarczy przypomnieć monografię o Janie Kasprowiczu) i krytykiem literackim. Pisze o tym wszystkim Głowiński. Ale i on nie wspomina, że Lipski wraz z żoną Marią przygotowali dla Wydawnictwa Literackiego w jednym obszernym tomie wybór tekstów z *Nowych Aten* Benedykta Chmielowskiego. Tom ukazał się w bibliofilskim kształcie w Wydawnictwie Literackim ze wstępem właśnie Lipskiego pt. *Niekifor nauki polskiej* w 1960 roku. To z tej książki czerpałem wiedzę o tym barokowym encyklopedyście, to ta książka była zapewne pod ręką Olgi Tokarczuk, kiedy studiowała tło historyczne do swojego najnowszego arcydzieła *Księgi Jakubowe*. I oto co teraz zauważyłem: w drugim wydaniu WL zrezygnowało ze wstępu Lipskiego, zastępując wprowadzenie własnym, anonimowym tekstem. Bo był to już rok 1966 i po „Liście 34” Lipski znalazł się na indeksie. I tak — co widać na tym przykładzie — przepatały się w jego biografii sprawy społeczne i dokonania literaturoznawcy o ważnym dorobku.

W książce pojawiają się jeszcze inne postacie, kluczowe, by tak rzec, w dziejach polskiej nauki o literaturze: Jan Błoński, w szkicu pod tytułem, który wystarcza za cały komentarz — *Wielki krytyk*; Czesław Zgorzelski, którego — ze względu na tematykę jego prac — Głowiński sytuuje „między formalizmem a tradycją romantyczną”; Maria Renata Mayenowa, ukazana w przejmującym portrecie, który rysuje zarówno wątki osobiste, jak i akademickie; i wreszcie — Roman Jakobson, który zapisał się ważnymi zgłoskami w annałach światowej humanistyki.

Poznałem Lipskiego, także Błońskiego, zetknąłem się osobiście z Mayenową i — jeśli dobrze pamiętam — ze Zgorzelskim. Ale miałem też szczęście poznać Romana Jakobsona. I to w okolicznościach, o których wspomina Głowiński: „O ile wiem, po raz ostatni był on w Warszawie latem 1973”. Tak, to prawda, Jakobson był wtedy w Polsce, uczestniczył w kolejnym, organizowanym przez Międzynarodowy Komitet Słowistów, Kongresie Słowistów, który odbywał się tym razem w Warszawie. Jako sekretarz Komisji Poetyki i Stylistyki i asystent Profesor Stefani Skwarczyńskiej uczestniczyłem wraz z Panią Profesor w Kongresie. Zwykły przypadek zdarzył, że któregoś kongresowego wieczoru na kolacji w Bristolu przy jednym stoliku zasiedli Roman Jakobson z żoną Krystyną Pomorską, Jerzy Kuryłowicz (nie trzeba objaśniać kto to), Stefania Skwarczyńska, no i ja, zestresowany sytuacją, świeżo upieczony doktor, który już w magisterium oparł swoje wywody m.in. na tekście *Poetyka w świetle językoznawstwa*. To — jak pamiętam — nie były uczone dyskusje i profesorskie rozmowy, raczej wspomnienia znajomych i anegdoty (najzabawniejsze opowiadał Kuryłowicz). Zapamiętałem z tego wieczoru niewiele, tylko to, że po wielokroć Pani Krystyna strofowała ciągle męża uwagą: „Roman, mów po polsku”; bo ten wielki uczonej i poliglota potrafił w jednym zdaniu posłużyć się kilkoma słowiańskimi językami naraz. Z Profesorem Pomorską spotkaliśmy się potem jeszcze na konferencji w Sztokholmie (był na niej też Jan Błoński), a później wymieniliśmy kilka listów na temat najnowszej polskiej powieści. Korespondowaliśmy aż do czasu, gdy zamiast listu od niej otrzymałem informację o jej przedwczesnej śmierci.

Michał Głowiński pisze o Mayenowej i Jakobsonie, podkreślając ich rolę organizacyjną, inspiratorską i naukową w kształtowaniu się zwrotu strukturalistycznego w Polsce. Te wątki podejmują także inne szkice w książce — o Warszawskim Kole Polonistów i o czeskich konieksjach naszego literaturoznawstwa. Do spraw polskiego strukturalizmu i własnej w nim roli wróci jeszcze Głowiński w szkicu *O rozstaniu z literaturą*, oceniając znaczenie tego kierunku literaturoznawstwa w przeszłości i dzisiaj.

Nie brakuje w omawianym tomie (co oczywiste, gdy zna się pozaliterackie zainteresowania autora) odwołań do muzyki i muzykologii. Nadają one prezentowanym interpretacjom

niebanalny aspekt międzyartystycznej komparatystyki (szkic o *Źródle Aretuzy*, recenzja monografii Teresy Chylińskiej o Karolu Szymanowskim).

Na koniec tego sprawozdania z lektury wielce inspirującej (i trzeba dodać — napisanej pięknym językiem) książki Michała Głowińskiego chciałbym odnieść się do najbardziej osobistego w niej tekstu, zatytułowanego *O rozstaniu z teorią literatury*. Zamiast komentarza cytuję: „Muszę stwierdzić, że w ostatnim okresie moje zainteresowania teorią literatury zaczęły słabnąć [...]. Pisząc o konkretach i sprawach szczegółowych, czuję się pewnie, nie miałbym tak komfortowego poczucia, gdybym podejmował zagadnienia ogólne”. To zdanie określa także atmosferę intelektualną, w której powstawały prezentowane tu „rozmaitości interpretacyjne”, miniatury „radości czytania” i osobistego rozumienia literatury.

GRZEGORZ GAZDA

**Gabriele Rita Hauch, *Binden und Befreien.*
Witold Gombrowicz's Diskurs der Zweifaltigkeit,
Duncker & Humblot, Berlin 2014, S. 557**

Das Buch von Gabriele Rita Hauch, das als 82. Band in der Reihe „Philosophische Schriften“ im Verlag Duncker & Humblot erschienen ist, stellt im Universum der philosophischen Abhandlungen eine Rarität dar. Das Werk wurde 2013 als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes vorgelegt und — wovon die Autorin in dem kurzen Vorwort berichtet — es rief von Anfang an gemischte Reaktionen hervor, wegen des schwierigen, komplizierten Themas und nicht weniger wegen seiner unorthodoxen Form. Die originelle, für wissenschaftliche Arbeiten unübliche Strukturierung kommt darin zum Vorschein, dass die vier aus insgesamt sechs Kapiteln neben dem Haupttext ein eingeschobenes, typographisch aufgehobenes Inskript beinhalten, in dem die Fragestellungen weiter entwickelt und von anderen Blickwinkeln beleuchtet werden. Dabei sind die Perspektiven im Kerntext und im Texteingeschobenen keineswegs entgegengesetzt; das Inskript erscheint vielmehr als Weiterführung des angesprochenen Gesprächs und insofern erfüllt die von der Autorin beabsichtigte Rolle, die Zweifaltigkeit des Diskurses bei Gombrowicz nicht nur zu thematisieren, aber auch strukturell und visuell zu verdeutlichen. Die Originalzitate aus Gombrowicz's Texten werden dagegen außer von Anwendung von Anführungszeichen nicht weiter graphisch abgesetzt. Die Idee ist einfach und zugleich innovativ und suggestiv, dank ihr fließen hier Inhalt und Form perfekt zusammen, lediglich die Entscheidung, welche Teile als Haupttext und welche als begleitender Text — in anderer Schriftart gedruckt — fungieren sollen, kommt manchmal höchst arbiträr vor, aber vielleicht war auch das die Absicht der Autorin. Die immanente Kontingenz der Aussagen fordert auf diese Weise den Leser heraus, sie macht die Lektüre zu einem wirklich aktiven, Engagement fordernden Prozess. Dem Ziel dient auch der Verzicht auf Untergliederung und lineare Gedankenführung innerhalb der Kapitel: die Sektionen des Kerntextes sind praktisch austauschbar und die Reihenfolge ihrer Perzeption generell beliebig, dem Leser überlassen. Dazu kommen noch zahlreiche Beschreibungen und ästhetische Analysen moderner Kunstwerke samt ihren farbigen Abbildungen, die freilich keine direkten Illustrationen zum Werk von Gombrowicz sind aber einige Aspekte dieses Werks ins neue Licht stellen. Im Ganzen erscheint also die Struktur des Buches schon ziemlich anspruchsvoll, es ist eine Kost für philosophisch angelegte, in ästhetischen

Fragen geübte Feinschmecker, die sich von Ausführungen und Assoziationen der Autorin ansprechen lassen und ihr Spiel mit dem Schaffen des polnischen Schriftstellers auf eigene Faust weiter spielen möchten.

Das Grundkonzept des Werks, sein programmatisch offener und essayistischer Charakter und das dahinter stehende philosophische Plädoyer für Zwei- oder Mehrstimmigkeit machen die inhaltliche Rekapitulation einzelner Kapiteln besonders schwer, wenn nicht fast unmöglich. In der Fülle von Zitaten, Assoziationen, herangezogenen ästhetischen Beispielen bewegt man sich aber immer um das gleiche Kernthema herum. Die sich stets ablösenden Betrachtungsperspektiven ändern wenig die grundlegende Überzeugung, die in Gombrowicz's Lektüre fundiert ist: die Überzeugung von der Unausweichlichkeit der Auseinandersetzung mit dem Anderen, von seiner allgegenwärtigen Präsenz bzw. Projektion, die gleichzeitig notwendig und oppressiv wirkt. Somit erklärt sich der Titel des Buches als Formel für existentielle Lage des Subjekts zwischen Verankerungs- und Freiheitsbedürfnis: „Der Titel der Arbeit *Binden und Befreien. Witold Gombrowicz's Diskurs der Zweifaltigkeit* ist mit Absicht abstrakt formuliert, denn die oszillierende und zwischen zwei Polen sich aufspannende Struktur findet sich bei Gombrowicz auf allen Gebieten. Die Betonung liegt auf dem »und«. Loskommen vom Anderen, sich befreien von ihm, als sei dies ein eindeutiger Wunsch oder eine Notwendigkeit Gombrowicz's, unsere eigene. Er bleibt bei Gombrowicz immer gekoppelt an die Faszination, die der oder das Andere, samt seiner gefährlichen Attribute, auf »mich« ausübt und mich in seiner Nähe hält“ (S. 30). Diese vorangestellte Einsicht situiert die daraufhin folgenden Erwägungen im Kontext der Philosophie des Dialogs — vor dem Hintergrund ist es genauso auffallend wie verwunderlich, dass Martin Buber oder Emmanuel Levinas, als die bekanntesten Vertreter dieser gedanklichen Formation, nur flüchtig und rein assoziativ erwähnt wurden. Das Vorhaben der Autorin, den traditionellen Deutungen und allzu einfachen Parallelen auszuweichen, erscheint hier beinahe demonstrativ. Stattdessen richtet sich ihr Interesse eher nach kunsttheoretischen und komparatistischen Fragen. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht letztendlich kein abstraktes philosophisches System, sondern eine Realisierung dessen in literarischer, künstlerischer Form, wobei auch die Grenzen der Literatur transgressiv überschritten werden: Gombrowicz's Texte sprengen die künstlichen Schranken zwischen Text und Bild, Kunst und Leben, Autor und Leser.

Dem ersten Kapitel gehen zwei einführende, zum Teil auch als Gebrauchsanweisung gedachte Skizzen voran. In der ersten, mit dem Titel *Einleitung: Aufhören und Beginnen*, werden einige subjektive Vorbemerkungen der Autorin präsentiert: der subjektive Ton bleibt übrigens auch im Folgenden erhalten, was die Arbeit in die Nähe eines Essays rückt. Erläutert wird darüber hinaus der Aufbau und Form der Abhandlung. Schon in diesem Teil findet der Leser, neben allgemeinen Bemerkungen über Gombrowicz's Stil, die Kernpunkte weiterer Ausführungen, wie z.B.: „Ich und mein Anderer, respektive A und B oder Subjekt und Objekt, sind nur die trägerischen Konstanten, Scheinblüten. Nur die stets aktuell hergestellte Verbindung zwischen ihnen ist immer fest, die ständige Bewegung. Jeder von beiden wird einer Veränderung unterworfen. [...] Der oder das Andere bildet oft eine konstruktiv-desktruktive Größe und immer eine potentielle Gefahr“ (S. 25). Die Verfasserin bemüht sich nicht nur darum, die Haupteinsicht mit immer neuen Worten und Formeln zum Ausdruck zu bringen, sondern wählt möglichst plakative, sensuelle Darstellungsweise: „Eins wird nicht nur sorgfältig mit dem anderen verbunden oder folgt mechanisch einem Zwang zur Verbindung [...], sondern Gombrowicz sieht das Andere von je schon und immer aneinander klebend, gleichsam or-

ganisch aufeinander bezogen [...]. Gombrowicz hat seinen Anderen inkorporiert. Er trägt ihn in sich wie der Bernstein die Inkluse“ (S. 26). Diese gepflegte Stilistik und Metaphorik sind umso bemerkenswerter, da untypisch für theoretische, philosophisch-ästhetische Studien.

Als Nächstes kommt ein Kapitälchen *Zweifaltiger Diskurs: Befreit und gebunden*, in dem u.a. der Zusammenhang zwischen Lesen, im Sinne: Deuten und Sehen thematisiert wird. Es wird darauf hingewiesen, dass der Gestus des Zeigens in vielen Werken von Gombrowicz eine tragende Funktion ausübt; dabei ist naturgemäß der Blick gleich im Fokus des Interesses. In der Anknüpfung an das schon Gesagte bemerkt die Autorin, dass die Schreibweise von Gombrowicz viele ambivalente Stellen aufweist, als ob die Stimme des Anderen in ihr immanent enthalten wäre. Dies wiederum eröffnet Möglichkeiten für diverse, auch widersprüchliche Interpretationen und Stimmen der Kritiker und Leser. Die prinzipielle Offenheit, aber auch Zufälligkeit und Mehrfaltigkeit eines solchen Diskurses unterliegt keinem Zweifel. An der Stelle sollte man vielleicht einen Namen herbeizitieren, der im ganzen Buch, bei allen überreichen kontextuellen und bibliographischen Angaben, kein einziges Mal fällt, nämlich der Michail Bachtins, der zwar mehr als Literaturwissenschaftler als ein Philosoph bekannt ist, dessen Theorie der Polyphonie und Dialogizität nichtdestotrotz im Kontext der untersuchten Zweifaltigkeit des Diskurses interessant sein könnte.

Gleich vor dem ersten Kapitel befindet sich die erste von insgesamt neun Abbildungen: ein Foto von Bohdan Paczowski, auf dem der Autor von *Ferdydurke* vor dem Spiegel steht und darin sich und seine Frau und die Frau von Paczowski betrachtet. Das Foto bildet einen gelungenen Übergang zum Kapitel: *Das Museum*, mit dem Untertitel *Reflexionen im Vorbeigehen*, in dem die Problematik des Visuellen, des Optischen und des Blicks vertieft wird. Das Kapitel befasst sich generell mit der Ontologie des Kunstwerks als Exponat. Der Umgang mit Kunst in speziell dafür bestimmten Orten, wie Museum oder Ausstellungshalle, wird u.a. in der Hinsicht der Vermassung analysiert. Der Kontakt mit einem Kunstwerk kennzeichnet sich durch Distanz, Unantastbarkeit, unüberwindbare Trennung in Gegenstand und Beobachter, was keine richtige Erfahrung des Anderen zulässt. Im Gombrowicz's Sinne wäre es besser, sich auch des Klassikers zu „bedienen“, ihn in den Alltag des Zuschauers oder Lesers einzubeziehen. Dieser Auffassung entspricht die Überzeugung, dass der Blick nie neutral ist, sondern das Objekt verändert, ihm eine neue Dimension verleiht. *Der Blick schreibt sich in den Körper des anderen ein*. Die Sichtweise, der hier Gombrowicz und nach ihm die Buchautorin zu huldigen scheinen, steht in direktem Zusammenhang mit der Philosophie des Blickes bei Sartre; obwohl der französische Existentialist paarmal im Text erwähnt wurde, fehlt leider an dieser Stelle jegliche Anspielung auf seine Theorie.

Der Titel und v.a. Untertitel des zweiten Kapitels: *Der Freihelfer. Begegnung mit einem Satz* sind eine Ankündigung der hier berührten Problematik: tatsächlich fokussiert dieser Teil, zumindest anfänglich, einen Satz aus der Installation von Bruce Nauman, deren Fotografie dieses Kapitel eröffnet. Das Werk stellt eine leuchtende Neonspirale dar, einem Reklameschild ähnlich, mit einer darin gewundenen, dreidimensionalen Schrift: „The true artist helps the world by revealing mystic truths“. Die Unmittelbarkeit ästhetischer Wirkung dieses Kunstwerks, das Reklame für sich selbst macht, vergleicht Hauch mit der Herangehensweise Gombrowicz's, der seine Leser auch offen und direkt anspricht und für eigene Person wirbt, z.B. in seinem *Tagebuch*. Auf der anderen Seite findet man in seinen Texten, die doch so oft mit dem Visuellen operieren, erstaunlich viele Abweichungen, ungenaue oder rücknehmende Formulierungen, Ambivalenzen. Die Ambivalenz offenbart sich nicht nur im Ausdruck,

sondern ist eine feste Eigenschaft der Wirklichkeit selbst, dank ihr wird ein freier Raum geschaffen, in dem sich jeweils der Sinn — ein aktueller, keineswegs absoluter Sinn — erblicken lässt. Insofern bleibt die Sehnsucht nach absoluter, mystischer Wahrheit ungestillt.

Das Relativierungsverfahren bildet das Thema des vierten Kapitels: *(Non) World (Non) View. Revision in Klammern*. In-Klammer-Setzen bringt Distanz, Objektivierung. Es kann aber auch als Geste eines Zynikers und Zerstörers erscheinen. Der Autor des *Trans-Atlantik* hat augenscheinlich diese Rollen internalisiert. Seine Anti-Lehren weisen jedoch einen relevanten Bildungswert auf, sie gleichen einem heuristischen Vorgang. Er ist „ein ganz schlechtes Beispiel für den, der Autorität und Autorisierung sucht; ein gutes für den, der selbst was denken soll. Ein schlechtes und gutes Beispiel, das in und trotz seiner Gestenhaftigkeit eine enorme Suggestionskraft besitzt“ (S. 200). Wie in vorigen Teilen arbeitet die Autorin auch hier stark mit Anspielungen auf außerliterarische Kunstobjekte, ein konstanter Bezugspunkt ist u.a. das Werk *Disco Damage* von Phillippe Bradshaw (abgebildet).

Der oszillierenden Logik des Buches zufolge wird im nächsten Abschnitt *Das Treffen*, also die Annäherung anstelle der Distanz gestellt. Das Treffen mit dem Anderen vollzieht sich als Experiment, dabei dienen die autobiographischen Motive und reale Begegnungen des Verfassers Gombrowicz mit Menschen, Tieren und Landschaften, wie sie etwa in *Tagebuch* notiert wurden, als Inspiration und Folie: „Die Natur hat ihm seine Andersartigkeit deutlich gemacht. Gombrowicz setzt noch eins drauf und beschließt, »Anti-Natur« zu sein“. Das Kapitel ist im Ganzen der Ontologie des Treffens gewidmet; als Pendant zu den Werken polnischen Schriftstellers wird die Philosophie von Louis Althusser herbeigezogen. Den zentralen Platz in diesen Erwägungen nimmt die Zufälligkeit des Treffens, ebenso in seinen Ursprüngen, als auch in den Wirkungen und Folgen. Der Zufall, die zwei Individuen zusammenbringt, kann auch in der Gestalt des Dritten diese Bindung befreiend zerstören und der *Behexung des Menschen durch den Menschen* ein Ende setzen. Die Unberechenbarkeit und Unbeherrschbarkeit der menschlichen Begegnungen, von Gombrowicz an zahlreichen Stellen beschwört, ändert nichts an der Tatsache, dass sie produktiv sind und eine Lehre, einen Mehrwert aufbringen.

Die danach folgenden Ausführungen konzentrieren sich wiederum um einen Satz, diesmal aus Gombrowicz *Tagebuch*: „Das Hotel Savoy, in dem ich ein häßliches, fensterloses Zimmer mit Tür auf den Korridor bekam — tagsüber muss man das Licht brennen lassen“. Dieses Zitat eröffnet Spielraum für Reflexionen über den *Fensterlosen Raum* und den Stillstand, *nunc stans*. Thematisiert wird u.a. das monadische Alleinsein. Die Abgeschlossenheit, in der man nicht sieht und nicht gesehen wird, führt zur Verunsicherung: man ist der Umgebung beraubt, ohne Anderen, gesondert und gleichzeitig grenzenlos, undefinierbar. Die Potentialität bringt aber wenig Trost: „Gombrowicz Lage ist ernst: Noch nicht einmal sein „ich“ bleibt ihm, es wird zu einem „man“, Gombrowicz weiß: das Andere existiert, aber es nimmt mich nicht wahr [...]. Alleinsein ist die ultimative Reduktion für den »Zwilling« Gombrowicz. Er wird immer weniger, mitsamt der Sprache und dem Ausdrucksvermögen“ (S. 307). Paradoxal präsentiert er sich als Person im realen Leben immer als Außenseiter, anders als die anderen, ein Planet für sich. Es gehört zu seiner Strategie, sich den Blicken der anderen zu entziehen, jeglicher Deutung auszuweichen. Auf der anderen Seite gibt es immer das Bedürfnis, ja fast die Notwendigkeit, dem Gesagten zu widersprechen, dem, was ein anderer tut, mit eigener Reaktion entgegen zu kommen. Daraus resultiert eine stark energiebeladene Balance, das *Nunc stans*, verankert in der Ontologie der Zweisamkeit.

Das letzte Kapitel, mit dem Titel *Inskriptionen*, besteht in großem Maße aus dem Inskript, das diesmal graphisch in zwei unproportionale Spalten gegliedert wird. Die schmale linke Spalte füllt fast vollständiger Text des *Vorworts zu Philibert mit Kind durchsetzt* aus *Ferdydurke*, während auf der rechten Seite ein umfangreicher, gelehrter, detaillierter Bericht zur Gombrowicz-Forschung präsentiert wird. Die Fülle von herangezogenen Autoren und Begrifflichkeiten ist überwältigend. Die zentrale Problematik der Form wird z.B. im Kontext von Konstruktivismus und Nelson Goodmans Theorie des Welterzeugens thematisiert. In Bezug auf das Motiv des Anderen werden (erst) hier die Thesen von Buber und Levinas kurz in Erinnerung gerufen (und auch von anderen Denkern, wie z.B. Zugmunt Bauman). Erwähnt werden auch Publikationen, die das Gombrowiczsche Werk nicht direkt betreffen, sondern in dem gleichen gedanklichen und thematischen Bereich zu verorten sind. Weiterhin zählt die Autorin detailliert zahlreiche kritische Studien und Monographien in verschiedenen Sprachen auf, die unterschiedliche Aspekte dieses Werks näher beschreiben. In den abschließenden Absätzen finden wir dann nochmal die Grundthesen des Buches und einige generelle Schlussfolgerungen, in denen der polnische Schriftsteller als Philosoph (der „Elastizität“), als Künstler und letztlich als „Einzelmensch“ zum Vorschein kommt, der sich immer der Zuordnungen und festen Kategorisierungen entzieht: „Zugleich hier und an einem anderen Ort, vom Aussehen nicht eindeutig im Alter festlegbar, allen gesellschaftlichen Schichten zugehörig, Schriftsteller und Bankangestellter, transsexuell, weder Mann noch Frau, bisexuell, als Künstler immer in Bewegung“ (S. 446).

Das Buch von Gabriele Rita Hauch, das außer von sechs essayartigen Kapiteln einen ausgebauten wissenschaftlichen Apparat in Form von kritischen Anmerkungen, umfangreichem Literaturverzeichnis und Personen- und Sachregister beinhaltet, ist selbst ein Beispiel — auch strukturell gesehen — der Vereinigung der Ambivalenzen, von denen es berichtet. Es ist zweifellos eine außergewöhnliche Annäherung an das Schaffen von Witold Gombrowicz, in der traditionelle philosophische Herangehensweisen mit ästhetischen Ansätzen kombiniert werden, und die Texte von Gombrowicz in dem gleichen Maße durch Analyse moderner Kunstwerke neu beleuchtet werden, wie diese Werke selbst besser zu verstehen verhelfen. Das komparatistische Verfahren ist ein unumstrittener Vorteil dieser Arbeit. Der subjektive Ton und teilweise sehr bildhafte Sprache unterscheiden diesen Band von anderen philosophischen Abhandlungen. In der Tat stellt das Werk eher eine lockere Auseinandersetzung mit Gombrowiczs *Ceuvre* dar, das manchmal nur als Inspiration für abschweifende Reflexionen und Bemerkungen dient. Die Autorin realisiert auf diese Weise die im Titel genannte und dem Gombrowicz zugeschriebene Strategie: sie nähert sich den Ausgangstexten, um sich gleich wieder von ihnen loszulassen und assoziativ in andere Bereiche zu schweben, ohne jedoch die grundlegende Bindung ganz zu unterbrechen. Nichtsdestotrotz bleibt die Lektüre des Buches in vieler Hinsicht eine Herausforderung, die hoher Konzentration und oft einer großen Belesenheit bedarf. Das originelle und konsequent umgesetzte Konzept, die innovativen Interpretationen, sowie die sorgfältig dargestellten kulturellen Kontexte scheinen dieser Mühe wert zu sein.

***Incarnations of Material Textuality. From Modernism to Liberature*, eds. Katarzyna Bazarnik, Izabela Curyłło-Klag, Cambridge Scholars Publishing 2014, pp. 154.**

Essays collected in *Incarnations of Material Textuality. From Modernism to Liberature* are the result of an international academic collaboration focused on cultural phenomenon known as liberature. The present collection is based on presentations given at two panels about liberature during conferences: “Displaying Word & Image” — the 5th IAWIS Focus Conference at the University of Ulster in Belfast (4–6 June 2010), and “Material Meanings” — the Third Biannual Conference of the European Network for Avant-Garde and Modernism Studies (University of Kent in Canterbury, 7–9 September 2012). The symposiums provided “a spur to gather in one volume a selection of essays inspired by liberature [...] but picked up and elaborated by several international scholars interested in modernism, the avant-garde, and the materiality of literary works” (s. IX).

The presented monograph provides a complex perspective on a given subject — from the scrupulous introduction to interesting analysis of particular ‘liberacy’ examples and translations of Zenon Fajfer’s groundbreaking texts. Therefore, *Incarnations of Material Textuality* seems to be a perfect choice for those English readers who have encountered material texts (liberature) and now need a professional, scholar guidance through this multifarious domain of textuality. The structure of the book proposed by Bazarnik and Curyłło-Klag is close to a manual and as such works best. That is clearly demonstrated in the short information about the book placed on its cover “liberature — coined from the Latin liber — is simultaneously a movement in contemporary Polish literature, and a term referring to literary works that integrate text and material features of the book into an organic whole in accordance with the author’s design. The present volume collects essays inspired by this theoretical concept, first proposed by Polish poet Zenon Fajfer in 1999 [...]. It fits into a wider turn towards the recognition of the embodied nature of information in anthropology, literary, textual, media and AI studies. Yet its distinctness consists in the fact that it was suggested by a creative writer, and that it proposes to see the authorially-shaped materiality of writing in terms of a literary genre. The essays collected here present the modernist roots and inspirations of liberature, address the semantics of typography and the question of materiality of literary writing, and

explore how the “abstract body of the printed book is transformed into an experience of embodiment”. The volume is completed with a reprint of Fajfer’s seminal essays with a view to making them more available to English-speaking readers”. This founding concept to link Fajfer’s manifestos and Polish scholar approaches towards such material texts with wider perspective rooted in anthropology and semantics allows to “build” this book in a transparent way — providing all significant findings on a subject needed.

In Chapter One *Introduction: Modernist Roots of Liberature* Bazernik underlines the chronological sequences which show relations between modernism and the literary practices of the late nineties (“modernist practises of writing embedded in the materiality of language, and the early 21th century theory and practice of liberature”) (s. 2). Bazernik notices also the role of the 18th and 19th century legacy — works of Laurence Sterne (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* — 1759–1766), William Blake and William Makepeace Thackeray (*The History of Henry Esmond* — 1853). What is surprising is that there are no annotations about unknowing ‘liberacy’ of writing and literature in general — in connection to differences between orality and literacy since first pictograms, cuneiform signs, pictorial signs, khipu, runes, variety of materials used to preserve history, stories and meanings (from stone tablets to electronic ones). This is not of course a direct origin for liberature manifestos or Fajfer and other authors’ proposals. Hereafter — Katarzyna Bazernik, who is the leading researcher in this field in Poland — focuses of various examples of material textuality in 2000s highlighting articles by Fajfer such as *Liberature. An Appendix to the Dictionary of Literary Terms* (1999) and describing the main assumptions of literature understood in that matter. Next, all the material features of the “new” book are juxtaposed with diverse ways of arguing about material aspects of texts before liberature manifesto, especially “the bibliographical code” — Jarome McGann’s term from *The Textual Condition* (1991) used to “define the kind of signifying code set to work, beside the linguistic code, through »the physique« of the literary work” (s. 8). This part of *Incarnations of Material Textuality* is a honest preliminary and reconnaissance in literary theory facilitating understanding further, more specific articles. The first one is *Book as a New Genre: The Book Illustrations of Bruno Schulz by Ariko Kato*, in which the author looks on literary work of a Polish-Jewish writer mostly known of his two collections of short stories *Cinnamon Shops* (1933) and *Sanatorium under the Sign of Hourglass* (1937). Kato studies two of such short stories titled “The Book” and “Eddie”. She also analyzes illustrations of horse-drawn carriage. Her conclusions seem obvious but at this stage of book they help to comprehend the issue of literature as something bigger than words. “[...] literature and visual arts have been compared with and distinguished from each other. Schulz envisioned a book as integrating images, texts, and other elements, and when read, producing many meanings at multiple levels. For him »the book« is an independent genre that cannot be divided along the lines of image and text, or visual art and literature. Nor can his books be categorized into any subgenres of literature and visual art” (s. 25). This perspective is common for those, who have approached liberature “itself” and since then perceive other literary texts — which seems to be accurate — with respect to methodologies after pictorial and material turns in humanities. Definition of such an attitude is close to the clear ‘liberacy’ statement: “In constructing their sense, texts [...] utilize just as much the semantics of language as the semiotics of matter: the shape and the spacing of print, the physicality of paper, the availability of a virtual link, the spatiality and architecture of the volume, the iconic potential of the page (or the screen). One could say that such texts refuse to don their »attire«,

as it has become an integral part of their bodies and thus ceased to be attire — its exteriority has been annihilated: what we see or what we touch is no longer an ornamental addition, but something that inherently belongs to the work. The book does not *contain* the work, it does not store it or cover it with its garments — the book (or its material equivalent) *is* the work” (W. Kalaga, *Liberature: word, icon, space*, <http://www.biweekly.pl/article/1422-liberature-word-icon-space.html> [07.2010]).

The author of another article which focuses on the liberature in the past is one of the editors Izabela Curyllo-Klag. However, in this case the subject is once again closer to the theory and manifestos than to literature itself. Curyllo-Klag writes in her *Modernism in a Rear-view Mirror* about Marshall McLuhan’s *COUNTERBLAST* project (1954 and 1969). “McLuhan sought to authenticate his own, ground breaking initiative — the call for new artistic forms which would suit the media age. The insights offered in the »zine« were later developed into the theories of *The Gutenberg Galaxy* and *Understanding Media* [...]” (s. 35). This paper also looks closely to Wyndham Lewis’s *BLAST* which caused McLuhan’s so-called pamphlet. Findings presented by Curyllo-Klag refer consequently to visions of a new print culture proclaimed in the 50. and 60., what can be easily called anticipating the future of text we are living now. We can find similar approach in Michal Palmowski’s *Cage and Liberature*, in which the author analyzes writings of the famous composer. Palmowski underlines that the main reason of all similarities between literary work of Cage and liberature is the fact that he was a composer of “permeation of space with sounds” (s. 45) — therefore he “shaped” his liberature in the way he did it with music. He created a space with words, letters, morphemes in different fonts and blanks (e.g. *Empty Words* — 1958). “For Cage the ultimate value is reality. The real is something that is rather than something that means — writes Palmowski” (s. 53).

The search of new, fuller representation of reality is also visible in Chapter Five of *Incarnations of Material Textuality. From Modernism to Liberature*. Kris de Tollenaeere and Jeanine Eerdekenes present a summation of *The Hybrid Book Genre of Word & Image Narratives* project. In 2008–2010 the Graphic Design Department of the Media and Design Academy Genk (MDA, Belgium) conducted an artistic research project in collaboration with the Departments of Literary Theory and communication Studies of the University of Leuven (K.U. Leuven). It was titled *Transitionality between word and image in fictional stories for adults. The origin and reading experience of experimental books*. The conclusions of this research prove distinctly an appearance of a new model of literariness based on “several important tensions: a tension between words and images, a tension between imagery that is quite accessible and one that is quite complex, a tension between usual and unusual ways of navigation through books, a tension between usual and unusual reading protocols” (s. 70–71).

After the introduction, two chapters on liberature in the past (in practice and in theory), a study analyzing liberature as a result of crossing different domains of art and very particular cognitive approach towards reality, and an article about hybrid genres, *Incarnations of Material Textuality* provides the reader a very interesting example of liberature close reading by Agnieszka Przybyszewska. The author of *Liberature. A Decade (a Snapshot View on its History)* suggests a reading of a work from the liberatic canon: Zenon Fajfer and Katarzyna Bazarnik’s *Oka-leczenie*. This paper seems to be the most elaborated and precise from the whole collection of presented essays. It provides its own complex introduction on model reading of liberature, the history of the phenomenon (from different perspectives) and well-developed analysis of *Oka-leczenie*. Przybyszewska’s article combined with Fajfer’s translated manifestos

at the end of the book assure the reader all knowledge necessary to enter the world of liberature and its “know-how”.

There is another advantage of *Incarnations of Material Textuality*'s construction. Chapter Seven *Liberature and Person: An Anthropological Question* by Emiliano Ranocchi is the perfect closure for this academic discussion on liberature. Ranocchi tries to place “the new literature” in the background of post-human revolution and changes of cybernetic world. “In this context liberature surfaced at the end of the twentieth century as if to resume and systematize the intuitions and provocations of those predecessors. Liberature’s critical approach to the disembodiment of the text, which has dominated the Western idea of literature, has its analogue in the activity of anthropologists such as Daniel Cerqui Ducret, who collaborates with Kevin Warwick’s research center at the department of cybernetics at Reading University and is trying to question the reduction of the person to the brain” (s. 109).

Liberature and Person shows the wider range of issues in relation to liberature and materiality of the text. Questions we may ask studying such cultural “liber” phenomena are those who concern the most crucial problems of contemporary humanity.

MICHAŁ WRÓBLEWSKI

Dobrawa Lisak-Gębała, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, UNIVERSITAS, Kraków 2014, ss. 267

Dyskusje, w których głos zabiera Dobrawa Lisak-Gębała, liczą sobie wiele dekad. Pod transparentem „ultraliteratury” zebrała ona bowiem rozważania na temat dążenia literatury do różnie rozumianej pozawerbalności. Zależnie od przyjętej perspektywy oglądu tego hasła w tekstach autorki można znaleźć echa prac ekspertów z kręgu badań nad ekfrazą, fotografią, filmowością i muzycznością literatury, lingwistyką kognitywną czy nawet nad mityzacją, metafizyką i wzniosłością. Tak szeroko zakrojony projekt badawczy wydaje się trudny do spójnego, przekonującego ujęcia.

Na wstępie warto wyjaśnić za autorką pojęcie „ultraliteratury” będące zarazem tytułem i osią, wzdłuż której rozmieszczone zostały teksty zawarte w publikacji. We wprowadzeniu, nawiązując do formalistów rosyjskich i przywołując definicję funkcji poetyckiej Romana Jakobsona, Lisak-Gębała tłumaczy zasadność użycia przez siebie przedrostka „ultra-”: „Chciałam wyróżnić grupę tekstów — wierszy, fragmentów eseistyki i prozy powieściowej, w których dochodzi do wyekspozowania wyróżnionej przez Jakobsona funkcji poetyckiej, do silnie nacechowanego artystycznie — »ultraliterackiego« — użycia języka, w tym w szczególności do wprowadzania figur retorycznych i stylistycznych oraz do wykorzystania możliwości związanych z brzmieniem tekstu [...], z jego kształtem wizualnym” (s. 8). Stworzone przez wrocławską badaczkę pojęcie miałoby stać się też czymś więcej, a mianowicie narzędziem analizy tekstów wychodzących poza granice przekazu werbalnego czy literatury w ogóle — dążących do wyrażania niewyraźnego, zawierających strategie transmedialne i inne zintensyfikowane środki artystycznego przekazu.

Praca *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej* została podzielona na trzy nieco odrębne tematycznie i nierówne objętościowo części. Pierwsza, najobszerniejsza i zawierająca najbardziej rozbudowany aparat naukowy, traktuje o literackich dialogach z innymi mediami. Wyjście poza słowo, naginanie tworzywa językowego, ma w analizowanych przypadkach, zdaniem autorki, nie tylko ewokować inne medium, ale także wyrazić to, co niemożliwe do wyrażenia. W tekście poświęconym poetyckim i eseistycznym opisom fotografii mamy do czynienia z kolejnym głosem w sprawie Gogolewskich „kłopotów z ekfrazą”, koncentrującym się na określonym typie ekfraz. Teoretycz-

ny wstęp zawiera sprawny przegląd stanowisk badaczy i definicji omawianego pojęcia (Claus Clüvera, Jamesa Heffernana); autorka wysuwa również własne propozycje — określenie „wiersz fotograficzny” czy nawiązującą do ujęcia Paula de Mana koncepcję analogii zdjęcia i autobiografii. Jako material literacki służą liryki Tadeusza Dąbrowskiego, Jacka Dehnela, Urszuli Koziol. Pełnym studium przypadku ilustrującym ustalenia teoretyczne staje się *Inwersja (fotografia anamorficzna)* Joanny Mueller czytana przez Lisak-Gębałę właśnie jako wiersz fotograficzny.

Dwa kolejne teksty odnoszą się do innych mediów — *Strategie quasi-filmowe w narracjach powieściowych Marka Bieńczyka* oraz *Pokusa czytania polifonicznego. O kilku wierszach Stanisława Barańczaka* to odrębne analizy pozostające jednak w kręgu rozważań nad transmedialnością literatury. Zwłaszcza studium poświęcone autorowi *Terminalu* zasługuje na uwagę jako wnikliwa lektura newralgicznych ze względu na przyjęty punkt widzenia fragmentów jego prozy. Badaczka przygląda się m.in. technice montażu skojarzeniowego czy enumeracji.

Część druga publikacji zatytułowana *Ekfrazy eseistyczne — nowe perspektywy* ponownie koncentruje się wokół ekfrazy jako punktu, w którym literatura spotyka się z dziełem malarskim, tym razem jednak z ikoną. Jest to także literatura określonego typu, bowiem autorka skupia się na eseju, poświęcając mu — podobnie jak w pierwszym rozdziale — najpierw tekst bardziej teoretyzujący, a następnie analityczny, omawiający konkretny material literacki. Wśród omawianych eseistów odnajdziemy: Józefa Czapskiego, Zbigniewa Herberta, Konstantego Jeleńskiego, Joannę Pollakównę, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Jacka Dehnela, Wojciecha Nowickiego. Zarówno w spostrzeżeniach teoretycznych, jak i w analizach istotną rolę odgrywa metafora i jej funkcja poznawcza rozumiana przez autorkę w ujęciu kognitywnym jako pomost pomiędzy niewyraźnym a próbą wyrażenia tegoż przez podmiot. W tekście poświęconym metaforom w ekfrazach eseistycznych malarstwa abstrakcyjnego — w świetny sposób omawiającym wąski, wymagający znanstwa obszar — Lisak-Gębała nie tylko dokonuje analizy języka i środków wyrazu, lecz także zastanawia się nad stosunkiem poszczególnych eseistów do tego specyficznego rodzaju malarstwa. Zwłaszcza abstrakcja geometryczna okazuje się wzbudzać ambiwalentne odczucia w prezentowanych pisarzach. Dzięki ujęciu badaczki zauważyć można pewną interesującą podwójność: malarstwo abstrakcyjne pojmowane jako próba przedstawienia nieprzedstawialnego podlega kolejnej próbie przedstawienia — ekfrazie.

Rozważania nad ekfrazą w polskiej eseistyce kończy tekst będący przeglądem strategii opisu stosowanych przez wymienionych już twórców i podejmujący temat percepcji sztuki. Autorka sięga po takie pojęcia jak Benjaminowska aura czy zbiorowa pamięć wizualna, by przyjrzeć się wpływowi kultury na recepcję malarstwa i fotografii. W krótkim podsumowaniu wyróżnia takie zabiegi i zjawiska jak: estetyzowanie, auratyzacja obiektu, poświadczenie subiektywnej percepcji autora, objaśnianie stylów malarskich, ustanawianie określonych ciągów kulturowych (s. 178).

O *poszukiwaniu pozawerbalnego*, czyli część trzecia *Ultraliteratury*, przenosi nas z gruntu badań nad transmedialnością na inną płaszczyznę. Teksty zawarte w ostatnim rozdziale oscylują wokół relacji literatury i szeroko rozumianej metafizyki. Lisak-Gębała stawia w nich pytanie o to, do jakich sfer mogą dać nam dostęp szczególnie skonstruowane utwory literackie. Na tle wszystkich zawartych w pracy artykułów wyróżnia się tekst poświęcony esejom Jolanty Brach-Czajny. Wrocławska badaczka przygląda się *Szczęlinom istnienia i Błonom umysłu* odnosząc się do teorii gatunku wypracowanej przez samą ich autorkę, co zdaje się wpływać również na językową stronę przedsięwzięcia. Swoiste przejście stylu filozofki sprawia, że tekst ten czyta się inaczej niż pozostałe — mimo obecności aparatu naukowego wydaje się on bliższy esejowi

niż wypowiedzi naukowej (niemniej należy docenić dużą sprawność językową badaczki, umiejętne posługiwanie się niekonwencjonalnymi metaforami).

Dwa ostatnie teksty tworzą klamrę z pierwszą częścią publikacji, powracając do tematu poezji — tym razem autorka bada twórczość Bogusława Żurakowskiego i Tomasza Różyckiego pod kątem związku literatury z metafizyką i dążności do epifanii. Poezję twórcy *Tańca bez ludzi* Lisak-Gębala porównuje z wierszami takich barokowych mistrzów słowa jak Mikołaj Sęp Szarzyński czy Sebastian Grabowiecki. Zestawienie utworów Żurakowskiego zwłaszcza z sonetami Sępa ma określony cel, który badaczka ujawnia: „Wyłowienie analogii w zakresie obrazowania poetyckiego między twórczością Żurakowskiego i autorów przywoływanych jako jego artystycznych poprzedników zachęca do tego, by podobnie przez spojrzenie wstecz szukać istoty metody artystycznej [...] oraz adekwatnych narzędzi do jej zrozumienia” (s. 200). Obok metody komparatystycznej w analizach wierszy pojawiają się także inne odniesienia, m.in. do koncepcji wyobraźni poetyckiej Gastona Bachelarda.

Snując refleksję nad lirykami Tomasza Różyckiego, autorka ponownie sięga po porównanie — z Brunonem Schulzem. Zestawienie wyłożonej *explicite* teorii pisarskiej Schulza z wyluskiwaną z tekstów koncepcją opolskiego poety pozwala przyjrzeć się ich odmiennemu (pomimo oczywistych podobieństw) pogładowi na rolę języka artystycznego. W przypadku Różyckiego, jak zauważa badaczka, trudno mówić o ultraliterackości w sensie poetologicznym, jednak silnie zaznaczona obecność pozawerbalnego — planowa deziluzyjność projektu — pozwoliła umieścić autora *Animy* wśród pozostałych twórców wyróżnionych w publikacji (s. 222).

Całość rozważań nad ultraliterackością domyka zakończenie — niezbędne wobec heterogeniczności materiału badawczego i odrębności zawartych w tomie tekstów. „[...] skala uwzględnionych możliwych przejść rozciągała się od mocy bezpośredniego obrazowania po moc symbolizacji” — stwierdza autorka, dokonując podsumowania (s. 236). Pracę Dobrawy Lisak-Gębali, absolwentki filologii polskiej i kulturoznawstwa, można uznać za interdyscyplinarną próbę ujęcia pod jednym pojemnym hasłem „ultraliteratury” różnorodnych przypadków wychodzenia literatury poza werbalność. Zarówno to, jak i fakt, że na tom składają się odrębne teksty z przestrzeni kilku lat, ma i zalety, i wady. Do niebudzących wątpliwości zalet należy użycie różnorodnego instrumentarium, szerokość horyzontów badawczych, owocne łączenie dyscyplin, a także samoświadomość badaczki. Za minus można by uznać natomiast występujące z konieczności powtórzenia pewnych tez w obrębie kolejnych analiz i słabo podkreśloną celowość projektu sformułowanego w *Ultraliteraturze*. Publikacja mająca być monograficznym ujęciem tematu wydaje się nie do końca spełniać wymogi kompozycyjne — choć stworzone przez młodą badaczkę pojęcie jest obiecujące i okala zebrane w tomie teksty, niedostatecznie spaja całość. Problem ultraliterackości nie towarzyszy lekturze w całym jej procesie. „Termin ten zwracać miał uwagę na istnienie pewnego ekstremum na skali wyznaczającej stopień komplikacji formalnych oraz nasycenia przekazu funkcją poetycką” (s. 8–9). Pojawia się jednak pytanie o rzeczywistą potrzebę jego wprowadzania — artykuły składające się na *Ultraliteraturę* stanowią imponujący dorobek naukowy, w którym Dobrawa Lisak-Gębala ukazuje się przede wszystkim jako ekspertka na polu badań nad związkami literatury z malarstwem i fotografią. Ultraliterackość, mimo że potencjalnie ciekawa, nie została dość mocno osadzona w siatce istniejących pojęć (wspomniana jest tylko „nadliteratura” Michała Głowińskiego), przez co trudno znaleźć dla niej miejsce wśród narzędzi literaturoznawczych. Niemniej badania wrocławskiej autorki stanowią wartą uwagę i rzeczywiście oczekującą ciągu dalszego propozycję.

ANNA ZATORA

**Steven Pinker, *The Sense of Style:
The Thinking Person's Guide to Writing in the 21st Century*,
Penguin Books, London 2014, pp. 359**

Dla oceny stanu współczesnego piśmiennictwa niezbędne jest zrozumienie jakości dzisiejszej komunikacji. Wraz ze zmianą dominujących technologii nadeszły zmiany w kulturze, sposobie życia, myśleniu, komunikowaniu się itd. Kiedy tekst posiada wysokie walory językowe, a kiedy ich nie ma? Dlaczego pewne dzieła literackie stają się bestsellerami, a inne trafiają do szuflady i zostają tam na zawsze? Gdzie leży sekret dobrego pisarstwa? I czy w erze szybkiej komunikacji i krótkich treści wzorcowe pisanie w ogóle jest możliwe? Steven Pinker w swej najnowszej książce zastanawia się, czy osiągnięcie wyjątkowego „sznytu pisarskiego” na miarę Charlesa Dickensa, Fiodora Dostojewskiego, George’a Orwella, Stephena Kinga jest dziś możliwe, podkreślając jednocześnie, że jego przewodnik nie jest biblią perfekcyjnego pisania. Nie jest to również książka dla źle wyedukowanych studentów, ale dla osób, które posiadają już umiejętności w zakresie tworzenia tekstów (aspirują do bycia dziennikarzami, krytykami), chcą jednak udoskonalić „the quality of papers”. Autor stara się między innymi zwrócić uwagę na pewne nawyki, których wyrobienie, a następnie przestrzeganie pozwoli na wyższą jakość wykonywania profesji pisarskiej.

Autor książki, profesor Steven Pinker, pracuje na Uniwersytecie Harvarda w Departamencie Psychologii, gdzie prowadzi innowacyjne badania nad rozwojem języka oraz procesami poznawczymi. Jego publikacje popularyzują dokonania z różnych dyscyplin naukowych: neurobiologii, psychologii, językoznawstwa, kognitywistyki oraz kulturoznawstwa. Pinker opublikował kilkanaście naukowych bestsellerów: *Language, Cognition, and Human Nature: Selected Articles* (2013); *Learnability and Cognition: The Acquisition of Argument Structure* (2013); *The Better Angels of our Nature* (2011); *Language Learnability and Language Development* (1984). Dwie z jego pozycji dostępne są w języku polskim: *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką* (Sopot 2005) oraz *Jak działa umysł* (Warszawa 2002). Polskie tłumaczenie najnowszej, omawianej tu książki *The Sense of Style: The Thinking Person's Guide to Writing in the 21st Century* ukaże się we wrześniu 2015 roku (prace nad tłumaczeniem prowadzi Wydawnictwo Smak Słowa, które zaproponowało następujący tytuł: *Poczucie stylu: Przewodnik o pisaniu w XXI wieku dla ludzi myślących*). Pinker to również zdobywca wielu wyróżnień, przyznanych mu przez prestiżowe instytucje naukowe (posiada kilka tytułów doktora honoris causa) oraz nagród i dyplomów,

które otrzymuje każdego roku od znaczących magazynów, jak „Times” czy „Foreign Policy”. Gratyfikacje i pochlebne opinie sprawiają, że po książki amerykańskiego psychologa sięgają każdego roku miliony czytelników.

Już na pierwszych stronach książki Pinker podkreśla, że przewodnik to jeden z najbardziej cenionych przez niego gatunków piśmienniczych. Wspomina, że zawsze lubił czytać książki popularnonaukowe, które cenil zwłaszcza za ich praktyczny wymiar edukacyjny. W końcu zdecydował się stworzyć swój własny podręcznik o dobrym pisaniu. Dodajmy na marginesie, że jest to dość obszerna jak na przewodnik pozycja, składająca się z sześciu rozdziałów (niektóre z nich zostały dodatkowo opatrzone śródtytułami, co narzuca szczegółowy porządek omawianym zagadnieniom). Uwagi autora nie dotyczą jedynie samego stylu pisania. Pinker dzieli się także swoją wiedzą z dziedziny badań mózgu, podkreślając np. wartość koncentracji czy zapamiętywania słów w praktyce pisarskiej.

Badacz zauważa, że współcześni pisarze nie powinni korzystać z rad autorów, którzy sformułowali swe wskazówki kilka dekad wcześniej (wspomina przy tej okazji uznawane za ponadczasowe dzieło *The Elements of Style*, autorstwa Williama Strunka i Elwyna Brooksa Whitea), przed wynalezieniem telefonu, Internetu oraz pojawieniem się nowoczesnej lingwistyki i nauk kognitywnych. Posługując się metaforą, zauważa, że język to nie „protokół” zalegalizowany przez autorytety, ale nieustannie zmieniający się — o czym zdają się zapominać autorzy purystycznych stylistycznie książek — twór (s. 3). Poradniki powinny być więc dostosowane do potrzeb czytelników konkretnej epoki.

Pinker zarzuca pisarzom (raczej nie czytelnikom), że nie myślą krytycznie, traktując tradycyjne reguły jak przykazania Dekalogu. Badacz twierdzi co prawda, że istnieją pewne uniwersalne zasady pozwalające na podwyższenie jakości pisania, ale większość z nich jest przestarzała i wymaga modyfikacji. Jest to jedna z głównych tez książki, mogąca budzić kontrowersje. Na marginesie dodajmy, że właściwie każda publikacja Pinkera wywołuje — ku uciesze autora, który docenia rolę „tarć” napędzających naukę — żywy odzew i falę dyskusji. Dostrzega on, że współcześni naukowcy (zwłaszcza Amerykańscy) są zbyt poprawni politycznie; w ich pracy brakuje kontrowersyjnych tematów, które wywoływałyby dyskusję i tym samym prowadziły do nowych niestandardowych rozwiązań. Choć Pinker (co widać dobrze również w omawianym przewodniku) z przekonaniem broni swoich poglądów i krytykuje inne, jego zdaniem, niesłuszne stanowiska, nie oznacza to, że odrzuca wszystkie pewniki, podręczniki i autorytety istotne w debacie dotyczącej pisarstwa.

Jedna z dyrektyw Pinkera brzmi: jeżeli chcemy pisać dobrze i pragniemy, aby inni nas czytali, a przede wszystkim rozumieli nasz język, musimy postępować według zasad, które są zgodne ze specyfiką funkcjonowania naszego mózgu. Tworząc teksty, powinniśmy wziąć pod uwagę fakt, iż mózg w dobie wielozadaniowości ma zwielokrotnioną podzielność uwagi, co wiąże się z zatraceniem zdolności do koncentrowania się na analizie jednorodnego tekstu.

Rozdział pierwszy *Good writing: Reverse-engineering good prose as the key to developing a writerly ear* traktuje o kulturze czytelnictwa. Pinker podkreśla, że aby zostać dobrym pisarzem trzeba być początkowo „zachłannym czytelnikiem”. Powołuje się na następujące słowa Oscara Wilde’a: „Edukacja jest nadrzędną rzeczą..., ale nie wszystko, co jest warte poznania, może być nauczone” (s. 11). Twierdzi dalej, że pisarz po wielu lekturach może nabyć takich „sprawności”, jak: spostrzegawczość, dokładność, wrażliwość autorska, oryginalność w postrzeganiu, umiejętność wyciągania wniosków. Krytyczne czytanie prasy, oglądanie telewizji czy słuchanie audycji radiowych pozwala na wyrabianie własnej opinii. W rozdziale tym (odwołując

się do przykładów z najnowszej prozy) autor omawia różne style pisarskie oraz pokazuje, jak umiejętnie je łączyć (np. styl naukowy z potocznym). Przykłady takich połączeń stylów odnajduje np. w *Rozplataniu tęczy*, bardzo cenionego przez niego Richarda Dawkinsa czy *Betraying Spinoza* Rebecki Newberger Goldstein. W rozdziale pojawia się też odwołanie do Orwella, który w swoim eseju *Polityka i język angielski* scharakteryzował sześć zasad poprawnego pisania. Pod koniec tej części Pinker przedstawia krytykę współczesnego dziennikarstwa, które jest, według niego, jedynie paplaniną i plotką. Wyraźnie podkreśla, że piszący (w tym dziennikarz) powinien tworzyć jedynie wówczas, kiedy ma coś ważnego do powiedzenia.

W drugim rozdziale *A window onto the world: Classic style as an antidote for academese, bureaucratese, corporatese, legalese, officialese, and other kind of stuffy prose* Pinker przedstawia kolejne zasady dobrego pisania — „jasność” (ang. *clarity*) i „prostotę” (ang. *simplicity*) myśli. Klarowność opisywanego problemu i odpowiedni dobór słów mogą w znaczący sposób pomóc czytelnikowi zrozumieć tekst. Przy okazji omawiania tej zasady Pinker nie odwołuje się do wcześniejszych refleksji, chociażby Kwintyliana, który szczegółowo zdefiniował pojęcie „jasności” stylu. Dużą część rozdziału wypełniają informacje o stylu klasycznym w prozie, sformułowane w odniesieniu do książki *Clear and Simple as the Truth* autorstwa literaturoznawców Francisa-Noela Thomasa i Marka Turnera. Pinker podkreśla, że kunsztowny styl klasyczny (który „zawsze pochodzi z elegancji umysłu, nigdy natomiast z presji czasu czy potrzeby zarobkowania”; s. 30), często bywa niezrozumiały dla odbiorcy. Autor wylicza niektóre jego wady: „bałagan słów”, abstrakcyjność, nadmiar metafor i powtórzeń czy rozwlekłość. Zauważa, że odrzucenie stylu klasycznego w prozie wynikało ze zmieniających się ideologii i nurtów okółoliterackich, jak: postmodernizm, poststrukturalizm, marksizm (na kolejnych stronach przytacza argumenty wybitnych krytyków, m.in. Judith Butler, odrzucających styl klasyczny). Po części teoretycznej przechodzi do obszernej analizy przykładów błędnie i poprawnie sformułowanych myśli.

Trzeci rozdział *The curse of knowledge: the main cause of incomprehensible prose is the difficulty of imagining what it's like for someone else not to know something that you know* omawia problem niejasności w pisaniu. Jej przyczyn autor upatruje między innymi w powszechnej „klątwe wiedzy”. Określenie to, wprowadzone przez ekonomistów, powstało z potrzeby opisanie sytuacji, w której posiadający konkretną wiedzę eksperci, nie potrafią skutecznie jej przekazać. Jednym z powodów takiego stanu jest używanie specjalistycznego słownictwa czy stosowanie skrótów, tak powszechne na przykład w skomplikowanych pismach wielu instytucji czy żargonie korporacyjnym (by nie powtarzać błędów innych i uniknąć zarzutu niezrozumiałości Pinker na końcu swojego przewodnika zamieścił obszerny słownik zawierający m.in. terminy z zakresu językoznawstwa). Autor podkreśla, że fundamentem dobrego pisania powinno być przekonanie o intelektualnej równości pisarza i czytelnika. Niestosowanie się do tej zasady prowadzi do „upośledzenia” uczestników wielu aktów komunikacji (s. 62). W końcowej części tego rozdziału psycholog krytykuje powszechny „kryzys cywilizacji” i języka widoczny u najmłodszego pokolenia. Pinker nie obarcza winą młodzież; krytykuje system edukacji, nieumiejętne przekazywanie wiedzy przez dorosłych. Psycholog podkreśla też, że pierwsze wzmianki o pogorszeniu się umiejętności pisania wśród dzieci można znaleźć już na sumeryjskich glinianych tabliczkach (powołuje się na spostrzeżenia Richarda Lloyda Jonesa). Zwraca ponadto uwagę na lukę w rozważaniach nad psychologią i zmianami języka zachodzącymi na przełomie dziejów (s. 4); mówi nawet wprost o naukowym analfabetyzmie.

Pozostałe trzy rozdziały koncentrują się przede wszystkim wokół zagadnień gramatycznych. Pinker wymienia i analizuje najczęściej popełniane błędy językowe, próbując jednocześnie przekonać czytelnika, że gramatyka wcale nie jest trudna. W dalszej części przechodzi do omówienia znaczenia i funkcji kategorii gramatycznych (odwołuje się m.in. do Naoma Chomskiego i jego teorii drzew analizy składniowej).

W tytule czwartego rozdziału *The Web, the tree and the string: understanding syntax can help a writer avoid ungrammatical, convoluted, and misleading prose* Pinker wymienił trzy „elementy”, których połączenie możliwe jest dzięki gramatyce: sieć pomysłów w naszej głowie; ciąg słów wychodzących z naszych ust oraz „drzewo składni”, w którym pierwsza sentencja łączy się z kolejną (s. 79). Badacz podkreśla, że nieznamość podstawowych reguł gramatycznych i interpunkcyjnych uniemożliwia tworzenie zrozumiałych komunikatów (przykładem są nagłówki z gazet, które, umieszczane obok siebie w Internecie, bez znaków przystankowych, stają się niejasne). Psycholog odwołuje się wielokrotnie do możliwości, jakie niosą nowe technologie. Podkreśla, że osoba pragnąca pisać lepiej, powinna korzystać ze słownika językowego w wersji papierowej lub osiągalnej aplikacji mobilnej.

Rozdział piąty *Arcs of coherence: how to ensure that readers will grasp the topic, get the point, keep track of the players, and see how one idea follows from another* to obszerny komentarz na temat poprawnego konstruowania konkretnych gatunków, jak m.in. recenzja, artykuł, esej, wpis blogowy. Dobrze skomponowany tekst musi być dokładnie zaplanowany, sensowny, bogaty w detale, spójny i harmonijny. Reguły tworzenia spójnego tekstu wylicza autor także za książką *An Enquiry Concerning Human Understanding* filozofa Davida Hume’a. W rozdziale *The sense of style* przywołuje przykłady z utworów wielu wybitnych pisarzy (Charlesa Dickensa, Williama Shakespeare’a, Vladimira Nabokova, Daniela Defoe’a), nie analizuje jednak szczegółowo twórczości żadnego z nich. W centrum zainteresowań pozostaje samo rzemiosło pisania, zasady, które mogą być pomocne dla współczesnych twórców.

Ostatni rozdział przewodnika *Telling right from wrong* poświęcony został szczególnie pasjonującym samego autora zagadnieniom gramatycznym (czasom i trybom). Podobnie jak w rozdziale czwartym Pinker omawia tu najczęstsze błędy językowe. Przybliży też pojęcie jakości komunikacji (koncepcja „unikatowości”) w kulturze, obwiniając za jej zły stan współcześnie purystów, snobów czy „gramatycznych nazistów”, którzy uznają, że to, co wykracza poza tradycyjne reguły jest nieprawidłowe i dowodzi nieudolności autora. Z rozdziału wylaniają się dwie wzorcowe postawy — „wnikliwego czytelnika” i „uważnego pisarza”. Dodajmy, że fragmenty szóstego rozdziału pochodzą z eseju autora, opublikowanego w *The American Heritage Dictionary* oraz artykule *False Fronts in the Language Wars* wydanego w magazynie „Slate”.

Pinkera docenić należy za to, że opiera swe przemyślenia na bogatej i przede wszystkim aktualnej bibliografii, odwołując się do najnowszych wyników badań z różnych dziedzin. Zaletą publikacji jest także przystępny, miejscami nawet żartobliwy język (autor wykorzystuje też np. zabawne grafiki do zaprezentowania poważnych problemów), dzięki czemu książka staje się łatwa i przyjemna w odbiorze.

Pinker jako językoznawca i psycholog znający dobrze tendencje we współczesnej kulturze proponuje przewodnik dostosowany do potrzeb człowieka XXI wieku. Przewodnik dla pisarzy doby iPhone’ów, czytników i serwerów w chmurach, a więc tak naprawdę każdego z nas. Dzięki możliwości łatwego udostępniania treści w Internecie wszyscy dziś jesteśmy potencjalnymi autorami.

***A history of Emotions, 1200 – 1800. (Studies for the International Society for Cultural History)*, ed. Jonas Liliequist, Pickering & Chatto Publishers, Londyn 2012, pp. 259**

Historia emocji, jako odrębna dziedzina badań, rozkwita w latach osiemdziesiątych XX wieku. Z uwagi na swój bogaty charakter wymaga zaangażowania specjalistów różnych dyscyplin naukowych: historyków, socjologów, psychologów, kulturoznawców.

Praca pod redakcją Jonasa Liliequista to zbiór esejów przedstawiających zagadnienie historii emocji z różnych perspektyw badawczych. Szkice dotyczą problemów emocjonalności człowieka (analizowanych w okresie od średniowiecza po wiek XVIII), sposobu wyrażania stanów afektywnych poprzez sztukę i muzykę, ponadto postrzegania płci oraz problemu seksualności itd. Celem publikacji — jak pisze we wprowadzeniu redaktor — nie jest stworzenie spójnej historii emocji w wybranym okresie, a raczej zaprezentowanie różnych ujęć tego tematu (różnych także w kontekście wieloaspektowości metodologicznej).

Książka składa się z pięciu rozdziałów grupujących eseje tematycznie, co znacznie ułatwia orientację oraz wyszukanie interesującego zagadnienia. Rozdział pierwszy charakteryzuje wybrane teorie z dziedziny historii emocji. Otwiera go prowokacyjny esej Barbary H. Rosenwein, profesor historii Uniwersytetu Loyola w Chicago pt. *Theories of Change in the History of Emotions*. Autorka analizuje wybrane ujęcia teoretyczne, zaczynając od „procesu cywilizacyjnego” Norberta Elias. Uczony przedstawia cywilizację jako zbiór zakazów chroniących ludzkość przed zwierzęcą naturą. Na figurę czasów średniowiecza wybiera rycerza, opisując go jako brutala okazującego swe emocje wprost (dającego im ujście od razu, gdy się pojawiają), lubującego się w przemoc. Zdaniem Elias, w rezultacie procesu cywilizacyjnego emocje przestają być wyrażane impulsywnie, bezpośrednio czy poprzez przemoc (takie zachowania są stopniowo eliminowane). Stają się zróżnicowane i wyrafinowane. Od czasów renesansu to superego przejmuje nad nimi kontrolę, sprawiając, że są wyrażane w sposób akceptowalny społecznie. Słabym punktem koncepcji Elias, według Rosenwein (z którą trudno się nie zgodzić), jest zbyt upraszczające — na płaszczyźnie zarówno historycznej, jak i psychologicznej — przedstawienie problemu emocjonalności średniowiecznej. Badaczka omawia „receptę” tej koncepcji także we współczesnych badaniach (m.in. J. Liliequista, W. Harrisa, J. C. Wooda), następnie odnosi się do teorii kognitywnej emocji Williama Ready’ego, który cierpienie emocjonalne traktuje jako katalizator zmian historycznych (na przykładzie monarchii absolutnej we Francji oraz

Wielkiej Rewolucji Francuskiej). Badaczka rozwija wreszcie temat historii emocji, opierając się na własnej teorii „społeczności emocjonalnych”, zobrazowanej opisem dworu królowej Brunhildy rządzącej historyczną krainą Austrazją (VI–VII wiek). W tym przypadku to, jakie emocje wyrażali i pielęgnowali podwładni, zależało od rządzących. Ich przykład miał znaczenie w budowaniu wzorców komunikacji emocjonalnej społeczeństwa.

Centralny problem tego rozdziału stanowi wskazanie tzw. punktów zwrotnych w historii emocji. Badaczka wychodzi z założenia, że pewne wydarzenia historyczne a także powstanie wyrazistych teorii mogą mieć wpływ na dalsze postrzeganie danego zjawiska. Warto przypomnieć jej trafne spostrzeżenie: „nie było kompleksu Edypa przed Freudem czy kryzysu tożsamości przed Erickiem Eriksonem” (s. 14). Jednak jednocześnie, na przykładzie pracy św. Tomasza z Akwinu (*Summa teologiczna*), uznanej przez Knuuttila za „najbardziej obszerną średniowieczną rozprawę naukową dotyczącą tematu emocji” (s. 15), Rosenwein dyskutuje z ujmowaniem „teorii jako punktów zwrotnych w historii emocji”, argumentując, że dzieło św. Tomasza nie wywołało znaczących reperkusji w postrzeganiu emocji w XIII w. Dodajmy, że ten odkryty przez Rosenwein paradoks, nadaje pierwszemu rozdziałowi prowokacyjnego charakteru.

Wszystkie przytoczone teorie są skrupulatnie analizowane. Autorka ukazuje ich mocne i słabe punkty, jednocześnie zostawiając czytelnikowi możliwość wypracowania własnej opinii na dany temat. Rosenwein nie daje gotowych odpowiedzi, mimo to umiejętnie eksploruje temat.

Rozdział pierwszy zamyka artykuł Waltera Andrewsa, profesora osmańskiej i tureckiej literatury Uniwersytetu w Waszyngtonie: *Ottoman Love: Preface to a Theory of Emotional Ecology*. Autor wprowadza model „koła — generatora emocji” i analizuje go na przykładzie społeczeństwa Osmanów z czasów imperium osmańskiego. Swą koncepcję „ekologii emocjonalnej” opiera na znanej socjologicznej teorii „skryptów seksualnych”, której autorami są: John H. Gagnon i William Simon. Andrews szczegółowo analizuje elementy zaproponowanego przez siebie diagramu (erotyczność, politykę, religijność i duchowość), obrazując je licznymi odwołaniami do literatury i malarstwa osmańskiego. Wspomniany artykuł to rzetelny opis (na marginesie dodajmy jednak, że w niektórych częściach zbyt rozbudowany, przez co zaburzone zostały proporcje rozdziału) emocjonalności społeczności osmańskiej.

Druga część pracy pod redakcją Liliequista to zestawienie trzech esejów dotyczących repertuaru zachowań emocjonalnych wybranych zbiorowości ludzkich (koresponduje to z teorią „społeczności emocjonalnych” zaproponowaną przez Rosenwein). W pierwszym z nich (*Preachers, Saints, and Sinners: Emotional Repertoires in High Medieval Religious Role Models*) Christiana Lutter, profesor historii Uniwersytetu Wiedeńskiego, poddaje analizie austriackie społeczności klasztorne (żyjące w XII i XIII wieku). Autorka podkreśla ogromną rolę zakonników i zakonnice w modelowaniu repertuaru zachowań emocjonalnych (czy wyznaczaniu norm moralnych) u osób świeckich. Przykładów dostarczają badaczce historie świętych i opisy cudów, a także teksty modlitewników, pochodzące z tamtego okresu (np. *Dialogus Miraculum* – traktat teologiczny, którego autorem jest cysters Caesarius de Heisterbach, dzieło w formie dialogu toczącego się między dojrzałym mnichem a nowicjuszem). Lutter analizuje społeczności klasztorne, odwołując się do teorii „społeczności emocjonalnych” Rosenwein. Teksty, które podaje jako przykłady, są w przeważającej mierze autorstwa osób związanych z kościołem katolickim.

Drugi artykuł: *Theology and Interiority: Emotions as Evidence of the Working of Grace in Elizabethan and Stuart Conversion Narratives* Paoli Baseotto (Uniwersytet Insubria, Włochy) także skupia się na społeczności religijnej, ale analizuje inny okres (XVI i XVII wiek) i inną

przeżyć (Anglie). W tym przypadku rozważania rozszerzone zostały także o teksty świeckie — głównie autobiografie, z dużą szczegółowością charakteryzujące etapy cierpienia i momenty radości w życiu purytanów dążących do zdobycia „laski”.

Rozdział drugi wieńczy esej Anne C. Vili (amerykańskiej profesor zajmującej się literaturą francuską na Uniwersytecie Wisconsin-Madison) pt.: „*Finer*” *Feelings: Sociability, Sensibility and the Emotions of Gens de Letters in Eighteenth-Century France*. Vila charakteryzuje społeczność francuskich myślicieli, określanych mianem „gens de letters” — literatów (Diderot, Descartes, Rousseau), żyjących w XVIII w. Badaczka pokazuje w jaki sposób ich głód wiedzy, jego zaspokajanie, wpływają na funkcjonowanie emocjonalne, społeczne, a także czysto biologiczne. Z publikacji i listów wylania się obraz zaprzątniętych nauką introwertyków, nieprzystosowanych do życia wśród ludzi, cierpiących na liczne choroby somatyczne oraz doświadczających pewnych zaburzeń psychicznych.

Rozdział drugi opisuje emocjonalność selektywnie dobranych społeczności. Dzięki temu, że każdy z artykułów omawia inne skrajne przykłady (Lutter ukazuje „świętych” zakonników, Baseotto nadmiernie emocjonalnych purytanów, szukających „laski”, zaś Vila niemalże „aemocjonalnych” myślicieli) czytelnik odnosi wrażenie kompleksowości zestawienia. Owo wrażenie wynika także z faktu, że poszczególne teksty korespondują ze sobą oraz odnoszą się (niekiedy polemiczne) do teorii Rosenwein.

Na kolejną część publikacji składają się dwa artykuły traktujące o emocjach w kontekście „wytworów” człowieka: muzyki i sztuki. Otwiera ją tekst Johanny Ethnersson Pontara — profesor muzyki z Uniwersytetu w Sztokholmie, pt. *Music as Wonder and Delight: Construction of Gender in Early Modern Opera through Musical Representation and Arousal of Emotions*. Autorka obrazuje rozważania licznymi przykładami z opery Haendel *Juliusz Cezar* (której premiera miała miejsce 20 lutego 1724 r. w Londynie). Autorka przygląda się emocjom, jakie wywołują u widzów zarówno elementy muzyczne opery (arie oraz ich instrumentalna oprawa), jak i pozamuzyczne: strój śpiewaków-aktorów, ich umiejętności teatralne. Muzyka w tym przykładzie jest nadrzędna w stosunku do treści — tekstu przekazu. Drugi z esejów: *Politesse and Sprezzatura: The History of Emotions in the Art of Antoine Watteau*, autorstwa historyk Pamelii W. Whedom, z Uniwersytetu w Północnej Karolinie, to studium przypadku dotyczące emocji wyrażanych w malarstwie przedstawiającym zachowania ludzi w trakcie słuchania/wykonywania muzyki. Malarstwo Antoine’a Watteau stanowi dla niej na przykład interesujący przypadek umiejętnego połączenia francuskiego i włoskiego sposobu wyrażania emocji na przelomie XVII i XVIII wieku.

Rozdział czwarty poświęcony jest seksualności człowieka oraz dyskusji dotyczącej postrzegania płci, jakże aktualnej we współczesnych czasach. Tę część otwiera artykuł *Emotions and Gender: The Case of Anger in Early Modern English Revenge Tragedies*, autorstwa Kristine Steenbergh, zajmującej się angielską literaturą na Wolnym Uniwersytecie w Amsterdamie. Badaczka rozpoczyna dyskusję od przedstawienia wywodzącej się ze starożytnej Grecji „teorii humorальной”, wyjaśniającej zdrowie człowieka równowagą płynów, które, jak zakładano, znajdowały się w jego ciele (krwi, żółci, flegmy i czarnej żółci).

W dalszej części badaczka dąży do wyjaśnienia relacji między „pasją”, czyli silnymi, niekontrolowanymi emocjami i „self” (samoświadomością „ja”). Jak prezentuje Steenbergh, owa „pasja” może być z jednej strony czynnikiem niszczącym, zagrażającym męskiej osobowości (tożsamości), z drugiej zaś — sprzyjającym jej powstawaniu, budującym poczucie identyfikacji z płcią. Dodajmy, że badaczka analizuje dramaty z czasów Tudorów, skupiając się na emocjach „złości, gniewu”.

Kolejny szkic z tej części: *Beauty, Masculinity and Love Between Men: Configuring Emotions with Michael Drayton's Peirs Gaveston*, autorstwa Anu Korhonen — adiunkt historii kultury na Uniwersytecie w Turku (Finlandia), dotyczy tematu homoseksualizmu mężczyzn na przykładzie związku Peirsa Gavestona i Króla Edwarda II. (Tę relację sportretował w swej twórczości Michael Drayton, angielski poeta żyjący na przełomie XVI i XVII wieku.) Korhonen zajmuje się również tematem „piękna” i cielesności.

Tę część kończy artykuł „*Pray, Dr, is there Reason to Fear a Cancer?*” *Fear of Breast Cancer in Early Modern Britain*” Marjo Kaartinen, profesor historii kultury, również z Uniwersytetu w Turku. Emocją poddawaną szczegółowej analizie jest strach przed chorobą nowotworową — rakiem piersi. I tym razem przykłady ilustrujące pochodzą z Anglii, z przełomu XVII i XVIII wieku.

Zauważmy na marginesie, że powyższe zestawienie (zwłaszcza artykuły pracowników Uniwersytetu w Turku) pozwala sobie uzmysłowić, że aktualne wciąż tematy mają niekiedy bardzo długi rodowód.

Rozdział piąty, składający się z dwóch artykułów: *The Little Girl who could not Stop Crying: The Use of Emotions as Signifiers of True Conversion in Eighteenth-Century Greenland* Allana Sortkaera i *The Political Rhetoric of Tears in Early Modern Sweden* Jonasa Liliequista, dotyczy znaczenia emocji i ich interpretowania. Analizie poddawany jest smutek i jego oznaka — lzy. Duński etnolog, Sortkaer, bada płacz jako dowód nawrócenia, głównie na przykładzie XVIII-wiecznej Grenlandii, Liliequist zaś poddaje analizie lzy jako potęgę „retoryczną” w XVIII-wiecznej Szwecji. Dodajmy, że lzy mogły być postrzegane jako dar od Boga czy oznaka katharsis; miały ponadto znaczenie w regulowaniu nastrojów społeczeństwa (jeśli okazywał je na przykład król).

Praca pod redakcją Liliequista to bogate źródło wiedzy na temat historii emocji w okresie od średniowiecza po wiek XVIII. Zebrano w niej szereg ciekawych teorii, wzbogaconych o liczne przykłady. Choć prezentowany zbiór nie stanowi kompleksowego ujęcia (nie było to zresztą zamierzeniem redaktora) problemu emocji w wybranym okresie, to jednak imponuje rozległością tematyczną oraz bogactwem przykładów.

EWELINA PAUL

MATERIAŁY DO
„SŁOWNIKA
RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO
„THE COMPANION
OF THE LITERARY GENRES”



Gonzo journalism (dziennikarstwo gonzo; hiszp. *ganso* — dosł. ‘gęś’; ‘prostak, nieuk, głupiec, człowiek niechlujny’, wł. *gonzo* — ‘wariat, szaleniec’) — kojarzony z Hunterem Stocktonem Thompsonem (1937–2005) styl i technika narracyjna charakteryzująca się skrajnym subiektywizmem, luźnym podejściem do faktów i językową hiperbolą. Najważniejszym bohaterem tekstu gonzo jest jego autor, który nie próbuje ukrywać się za wydarzeniami, aktywnie w nich uczestnicząc lub wręcz je wywołując. To jego przygody — zazwyczaj o awanturniczym charakterze — stanowią oś fabularną tekstu. Będące zapisem *researchu* teksty gonzo można nazwać meta-dziennikarskimi (William McKeen). Nie bez znaczenia jest temperament reportera, który znajduje wyraz w tekście — styl gonzo jest zuchwwały, ekstrawagancki, satyryczny i szalony. „Dziki punkt widzenia” kojarzy się niektórym badaczom (np. Williamowi Stephensonowi) z figurą Trikстера, inni umieszczają styl gonzo w kontekście karnawalizacji i Bachtinowskiego „realizmu groteskowego”. Nie mniej istotne jest podkreślanie literackiego charakteru tekstu, zarówno w zakresie stylu, jak i wprowadzania elementów fikcji (gonzo traktować można jako wariant zarówno *litera-*

ry non-fiction, jak i *fiction*). Teksty gonzo cechuje heterogeniczność; w narrację włączane są notatki, fragmenty artykułów z prasy, listów i tekstów literackich, transkrypcje nagranych wywiadów, podane słowo w słowo rozmowy telefoniczne.

W kontekście dziennikarstwa określenia „gonzo” użył po raz pierwszy związany z „Boston Globe” Bill Cardoso, po lekturze opublikowanego w czerwcu 1970 roku w „Scanlan’s Monthly” artykułu Thompsona *The Kentucky Derby is Decadent and Depraved* (*Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky*). Choć magazyn „Rolling Stone” zamówił sprawozdanie z gonitwy konnej, właściwy temat ujęty został w pięciu zdaniach. Pretekstowo traktowane są zlecenia tematów również w innych uznawanych za sztandarowe dla techniki gonzo tekstach Thompsona. W *Fear and Loathing in Las Vegas* z 1971 roku (*Lęk i odraza w Las Vegas*) punktem wyjścia jest zamiar zrelacjonowania dla „Sports Illustrated” pustynnego rajdu Mint400, a następnie — dla „Rolling Stone” — konferencji o narkotykach. *Curse of Lono* z 1983 roku (*Klątwę Lono*) rozpoczyna list od redaktora „Running Magazine” — Thompson ma opisać maraton w Honolulu. Tymczasem, zamiast klasycznych sprawozdań powstały subiektywne zapisy podró-

ży, tak realnych, jak mentalnych (również w odrębne stany świadomości, wywoływane nadużywaniem alkoholu i narkotyków).

Twórczość Thompsona i kojarzony z nią styl gonzo związany jest z nurtem Nowego Dziennikarstwa, zapoczątkowanym w Stanach Zjednoczonych w latach 60. i 70. Stanowił on powrót do dziennikarstwa narracyjnego. W zakresie kompozycji tekstu i sposobu prezentacji faktów tendencja ta wyrażała się w odrzuceniu reguły odwróconej piramidy, a więc sposobu hierarchizacji informacji: od aktualności do tła, od najważniejszych do najmniej istotnych danych, od kwestii ogólnych do najbardziej szczegółowych. Tom Wolfe postulował, by pisać takie reportaże, które „można czytać jak powieści”. Z beletrystyki zaczerpnięto techniki literackie (np. strumień świadomości, mowa pozornie zależna, zmiany perspektywy narracyjnej, zróżnicowanie stylistyczne). Nie bez powodu Nowe Dziennikarstwo powstało akurat w Ameryce tamtych lat – wojna w Wietnamie spowodowała nieufność wobec „faktów” i ich prezentacji w mediach. Zwrócono się ku doniesieniom z pierwszej ręki, pisząc teksty uczestniczące lub wcieleniowe (*Próba kwasu w elektrycznej oranżadzie* to efekt podróży Wolfe’a po Stanach z hipisami; Norman Mailer napisał *The Armies of the Night* o marszu przeciwko wojnie w Wietnamie z punktu widzenia uczestnika, a nie obserwatora). Z etykietką gonzo Thompson idealnie wpisywał się w nurt, choć nie podejmował, co odróżnia go od innych przedstawicieli (jak Gay Talese czy Wolfe) próby rekonstrukcji wydarzeń, traktując spontaniczność jako swój wyróżnik.

Niektórzy badacze (np. Herbert Mitgang i Jason Mosser) uważają gonzo za styl osobniczy Thompsona (sam autor *Lęku i odraży* za współtwórców uważał rysownika Ralpha Steadmana, który stworzył odpowiednik stylu w ilustracji, z charakterystycznymi kleksami atramentu i niechlujną, brutalną kreską, oraz Oscara Zeta Acostę, występującego w *Lęku*

i odraży w Las Vegas jako dr gonzo). Inni używają określenia gonzo synonimicznie z Nowym Dziennikarstwem, a nawet *literary journalism* czy po prostu dziennikarstwem uczestniczącym (w takim rozumieniu gonzo byli również John Howard Griffin, który w reportażu *Czarny jak ja* opisał podróż przez rasistowskie amerykańskie Południe czy Günter Wallraff udający imigranta z Turcji, by pokazać w *Na samym dnie*, jak się żyje w Niemczech taniej sile roboczej).

Operowanie fikcją i tematyzowanie *researchu* wywołuje pytanie, czy gonzo to jeszcze żurnalistyka, czy też może już jej parodia (John Hellmann), „paradzienikarstwo” (Dwight MacDonald). Wyrzysciem zacieraniem granicy pomiędzy dziennikarstwem a beletrystyką jest odróżnienie narratora i autora tekstu. Narratorem *Lęku i odraży w Las Vegas* jest dziennikarz sportowy Raoul Duke, *alter ego* Thompsona. Chwył ten, kojarzący się z literackim podmiotem sylleptycznym (termin Ryszarda Nycza), powoduje naruszenie paktu fakto-graficznego (określenie Zbigniewa Bauera).

Prekursorów stylu gonzo poszukuje się w działalności angielskich *hack writers* (najemnych dziennikarzy sprzed umasowienia prasy). John C. Hartsock, uznając teksty Thompsona za polityczną satyrę, nazywa autora „Nedem Wardem swoich czasów”. Marc Weingarten szuka źródeł gonzo w pisarstwie Johnatana Swifta i Charlesa Dickensa (Boz to przecież również fikcjonalna postać, jak Raoul Duke).

Za przedstawicieli zapoczątkowanego przez siebie stylu Thompson uważał Roberta Sabbaga, autora książki reporterskiej *Snowblind. A Brief Career in the Cocaine Trade* (1977) oraz P. J. O’Rourke’a — satyryka i dziennikarza m.in. „Rolling Stone” (autora np. *Holidays in Hell* — zapisków z podróży do najgorszych miejsc na świecie). Obecnie określenie służy jako chwyt marketingowy. Współczesnym przedstawicielem dziennikarstwa gonzo okrzyknięto krytyka muzycz-

nego magazynu „Spin” Chucka Klostermana (książka *Killing Yourself to Live: 85% of a True Story* z 2005 r.). W blurbie umieszczonym na okładce *Among the Cannibals. Adventures on the Trail of Man’s Darkest Ritual* Paula Raffaele’a (2008) zareklamowano opowieść o kanibalach jako „skrzyżowanie przygód w stylu Indiany Jonesa z dziennikarstwem gonzo”. Technika gonzo przywoływana jest na zasadzie stylizacji (posługuje się nią np. biografka Thompsona E. Jean Carroll — w *The Strange and Savage Life of Hunter S. Thompson* z 1993 r. występuje z pozycji zaangażowanej fanki pisarza, wtrąca w tekst fragmenty fikcyjne).

W Polsce cech stylu gonzo można dopatrywać się w książkach reporterskich Jacka Hugo-Badera (zwłaszcza będącej zapisem podróży przez Syberię *Białej gorączce*). Określenia używano w odniesieniu do reportaży Ryszarda Kapuścińskiego (ale w szerszym znaczeniu, doszukując się w jego piśmiectwie wpływów Nowego Dziennikarstwa, czy ogólniej *creative non-fiction*; co ciekawe, Kapuściński wspomina o gonzo w „Lapidarium IV”, ale łącząc pojęcie z Thompsonem i wskazując jako cechy charakterystyczne „uczestniczenie w zdarzeniach hedonistycznych, skandalach”, postawę „lekceważenia, arogancji, ośmieszania autorytetów”). Jako pierwszą polską książkę gonzo reklamowano „łże-reportaż” *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian* Ziemowita Szczereka. Tekst nosi znamiona stylizacji, autor jawnie odnosi się do Thompsona oraz *Lęku i odraży w Las Vegas*, a jeden z rozdziałów o charakterze metatekstowym zatytułowany został *Gonzo*. Narratorem jest postać fikcyjna, dodatkowo Szczerek zastosował zabieg *mise en abyme* — fikcji w fikcji — tekstowy dziennikarz publikuje pod pseudonimem.

BIBLIOGRAFIA

- Ancient Gonzo Wisdom. Interviews with Hunter S. Thompson* (2010), ed. A. Thompson., Da Capo Press, London; Bauer Z. (2011), *Dziennikarstwo „gonzo”: epizod czy trwały trend w dziennikarstwie?* [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Poltext, Warszawa, s. 81–93; Durczak J. (2003), *Nowe Dziennikarstwo* [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Salska, Universitas, Kraków, s. 329–336; Gazda G. (2000), *Nowe Dziennikarstwo* (hasło) [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, PWN, Warszawa, s. 390–392; *Gonzo journalism* (2005) [w:] B. Franklin, M. Hamer, M. Hanna, M. Kinsey, J. E. Richardson, *Key Concepts in Journalism Studies*, London, s. 95–96; *Gonzo journalism* (2010) [w:] B. Zelizer, S. Allan, *Keywords in News & Journalism Studies*, Open University Press, New York, s. 51; Green J. (1975), *Gonzo*, „The Journal of Popular Culture”, IX, s. 204–210; Hartsock J. C. (2000), *A History of American Literary Journalism. The Emergence of a Modern Narrative Form*, University of Massachusetts Press, Amherst; Hellman J. (1981), *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, University of Illinois Press, Urbana; Kapuściński R. (2008), *Lapidaria IV-VI*, Agora, Warszawa, s. 84–85; McKeen W. (1991), *Hunter S. Thompson*, Boston; Mosser J. (2012), *What’s Gonzo about Gonzo Journalism?*, „Literary Journalism Studies” 1 (4); Nuttall N (2007), *Cold-blooded journalism* [w:] *The Journalistic Imagination. Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, ed. E. Keeble, S. Wheeler, Routledge, New York; Stephenson W. (2012), *Gonzo Republic. Hunter S. Thompson’s America*, Continuum, London; Stopel B. (2013), *Gonzo bez lęku i odraży*, ha!art (41), s. 14–21; Szczerek Z. (2013), *Przyjdzie Mordor i nas zje*, ha!art, Kraków; Tamony P. (1983), *Gonzo*, „American Speech. A Quarterly of Linguistic Usage” 1 (58), s. 73–75; Weingarten M (2006), *The Gang that Wouldn’t Write Straight. Wolfe, Thompson, Didion and the Other New Journalism Revolution*, Crown, New York; Żulczyk J. (2013), *W poszukiwaniu amerykańskiego snu. Postowie [w:] Lęk i odraza w Las Vegas. Szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*, il. R. Steadman, przeł. M. Wróbel, M. Potulny, Niebieska Studnia, Warszawa.

IZABELLA ADAMCZEWSKA

Steampunk — podgatunek literatury science fiction, derywowany od cyberpunku. Podczas gdy cyberpunk opisuje przyszłościowe światy zaawansowanych technologii informatycznych i rozważa między innymi konsekwencje intensywnego rozwoju biotechnologii i cybernetyki dla rodzaju ludzkiego (meta- i posthumanizm), to steampunk eksploruje przeszłość, głównie wiek XIX, opisując i badając konsekwencje alternatywnego i siperbolizowanego w stosunku do rzeczywistego przebiegu rewolucji przemysłowej (wiek pary: maszyna parowa i mechanika). Opisywana przez steampunk anachroniczna wynalazczość (np. maszyna różnicowa Ch. Babbage'a jako pierwszy komputer: *Maszyna różnicowa* B. Sterlinga i W. Gibsona, 1990; wehikul czasu: np. *Maszyna lorda Kelvina* J. Blylocka, 1992; automatomy, mechaniczni ludzie: *The Infernal Devices* K. W. Jetera; mechaborgi: *Aposiopesis* A. Sawickiego oraz twardochody — XIX-wieczne czołgi powstałe w oparciu o „pędnię Łukasńskiego” czyli napęd naftowy: *Orzeł bielszy niż gołębica* K. Lewandowskiego) radykalnie zmienia oblicze świata, powodując tym samym zmianę historii. Powieści steampunkowe zalicza się więc do nurtu historii alternatywnych. Z racji na fakt, że zainteresowanie

steampunku koncentruje się głównie na erze wikoriańskiej, jest on gatunkiem powiązonym z tzw. neowiktorianizmem. Steampunk jest ściśle związany z fantastyką XIX-wieczną (głównie twórczością Juliusa Verne'a czy Herberta George'a Wellsa), w której odnajdziemy takie tematy, jak: wehikul czasu, genialny wynalazca, podróż do środka ziemi, podróż na inną planetę, problem odpowiedzialności za badania i odkrycia naukowe, eugenika, a także np. motyw automatonów, mechanicznych ludzi, potwora Frankensteinina (J. Verne'a — *20 tysięcy mil podmorskiej żeglugi*, 1870; *Z ziemi na Księżyc*, 1865; *Podróż do wnętrza ziemi*, 1964; G. H. Wellsa — *Wyspa doktora Moreau*, 1896; *Wehikul czasu*, 1899; *Niewidzialny człowiek*, 1897; *Janek na dworze króla Artura* M. Twaina, 1899; *Frankenstein albo: Współczesny Prometeusz* M. Shelley, 1818; opowiadania grozy E. T. A. Hoffmana). Termin 'steampunk' ukuł w 1987 K. W. Jeter, amerykański pisarz, który szukał określenia dla twórczości Tima Powersa (*The Anubis Gates*, 1983), Jamesa Blylocka (*Homunculus*, 1986) i swej własnej (*Morlock Night*, 1979; *The Infernal Devices*, 1987). W liście do magazynu „Locus”, opublikowanym w numerze kwietniowym w roku 1987, Jeter wieszczył popularność fantastyki naukowej osadzonej

w erze wiktoriańskiej i zaproponował dla niej nazwę „steam-punk”, co miało być odpowiedzią na wcześniejsze, deprecjonujące określenia *quasi*-genologiczne jak „gonzo-historical manner” („*quasi*-historyczne dziwactwo”). Mimo iż wymienione wyżej fundacyjne dla gatunku utwory zostały opublikowane w latach 80/90-tych minionego wieku, to steampunk zdobył szerszą popularność dopiero u zarania nowego milenium, dzięki Internetowi. W 2002 roku pierwsza wzmianka o steampunku pojawiła się na blogu *Boing Boing* (por. Killjoy: 34). Tak rozpoczęła się eksplozja zainteresowania steampunkiem jako stylem życia i ideologią, a wraz z nią nastąpił zwrot w kierunku literatury, obejmujący zarówno lekturę wcześniejszych dokonań, jak i lawinowy przyrost nowych utworów. Obecnie steampunk uważany jest za jeden z najbardziej wpływowych gatunków SF, wprowadzający niezwykle ważne debaty dotyczące zagrożeń ze strony postępującej technicyzacji, sekularyzacji i dehumanizacji współczesnych społeczeństw (przybierające postać jeremiad, wieszczona „śmierci cywilizacji”, czy łagodniej mówiąc — „końca świata, jaki znamy”). Bruce Sterling w *Przewodniku użytkownika steampunku (The User's Guide to Steampunk)* (2009:30–32) twierdzi, że współcześni ludzie przypominają lunatyków, sterowanych przez zachłannych potentatów koncernów elektronicznych i farmaceutycznych, zamieniających konsumentów w zombie. Steampunk jest więc subwersywnym wystąpieniem wobec rosnącego konsumpcjonizmu, przeciwstawiającym mu postulaty DIY („do it yourself”), m.in. poprzez postulowanie przywrócenia maszynom piękna i długowieczności zamiast dyktatury wciąż „nowego modelu”. W manifestie (*What Then, Is Steampunk? Colonizing the Past, So We Can Dream the Future* “Steampunk Magazine” No 1, p. 5) kolektyw artystyczny Catastrophone Orchestra and Arts Collective z Nowego Yorku ujął rzecz następująco: „maszyny

muszą zostać uwolnione od konieczności bezdusznej wydajności a projektować je mają marzenia i pożądanie”. Wg Sterlinga „przeszłość, to rodzaj przyszłości, która już się wydarzyła”, zatem tylko poprzez ścisły związek ze stale zgłębianą i na nowo rozumianą oraz odkrywaną przeszłością jesteśmy w stanie pojąć naszą własną sytuację. Takie jest więc zadanie steampunku: projektowanie i anachroniczne rzutowanie rozwoju technologicznego na wieki minione pozwala zrozumieć zagrożenia, jakie niesie on dla naszej terażniejszości/przeszłości.

Inne nazwy tego gatunku, który współcześnie obejmuje już nie tylko literaturę, komiks, film czy gry ale i muzykę, modę, czy szerzej, styl życia w ramach wspomnianej wyżej ideologii DIY („do it yourself”) to m.in. fantastyka neo-wiktoriańska (*Neo Victorian SF*), retrofuturizm (*retrofuturism*) fantastyka retro-wiktoriańska (*Retro-Victorian Scientific Fantasy*) romans (fantastyczno)-naukowy (*Scientific Romans*), fantastyka naukowa ery industrialnej (*Industrial Age Science Fiction*), fantasty industrialna (*Industrial Fantasy*). Podgatunkiem steampunku, bądź też gatunkiem osobnym, jest tzw. edisonada (ang. *edisonade* — eponim od genialnego wynalazcy Tomasza Alvy Edisona), opowiadająca dzieje młodego, genialnego wynalazcy. Wyróżnia się również inne odłamy steampunku, tj. *dieselpunk* — obejmujący powieści opisujące alternatywne wynalazki lat 30–40 XX wieku czy *gaslamp fantasy* — stanowiący mieszalinę steampunku i magii, łączący atmosferę grozy rodem z gotycyzmu i aurę XIX-wiecznych opowieści kryminalnych à la A. Conan Doyle i E. A. Poe (np. seria komiksowa *Girl Genius* autorstwa Kaji i Phila Foglio).

Dla Frederica Jamesona steampunk, jako gatunek hybrydowy, winien być zaliczany do modelowych przykładów literatury postmodernistycznej (Jameson 1991: 38). Termin steampunk, jak już wyżej powiedziano, jest derywowany od nazwy cyberpunk. Tym, co

łączy oba gatunki jest niewolna od krytycyzmu atencja (dialektyka utopii i dystopii) wobec rozwoju technologicznego, a także miejsce akcji podporządkowane futurystycznej zasadzie 3M — „Miasto, Masa, Maszyna”. Akcja utworów zarówno cyber- jak i steampunkowych rozgrywa się w wielkich, stechniczowanych, odpersonalizowanych metropoliach (Londyn jako miasto-matryca), które zamieszkują ludzie poddani ciśnieniu władzy, kontrolującej wszelkie aspekty życia. Badacze wskazują, że steampunk jest zawieszony pomiędzy nostalgią za wiktorianizmem jako epoką entuzjazmu społecznego, wynalazczości, eksploracji geograficznych i czytelnych kodów moralnych oraz subwersywnym sprzeciwem wobec wiktorianizmu jako epoki wycisku robotników, niesprawiedliwości społecznej, kolonializmu, agresywnego, opresywnego etnocentryzmu, dyskryminacji kobiet, wycisku dzieci oraz tłumienia wszelkich postępowych ideologii. „Steampunk spogląda z nostalgią na Wiek Pary (Steam), ale z przekornej, obrazoburczej perspektywy końca XX i początku XXI w. (punk)” (<http://steampunk.republika.pl/defin01.html>). Wydaje się, iż ta aporia występuje w samej nazwie. Jeśli bowiem nostalgii odpowiadał będzie człon „steam”, to za subwersywne, krytyczne strategie „odpowiedzialny” jest niewątpliwie „punk”, jako świadome nawiązanie do ideologii punk, przestrzegającej estetyczną i moralną odnowę w tym co brudne, zepchnięte na margines, moralnie podejrzane i alternatywne wobec dominującego paradygmatu (ang. *Punk* to m.in. ‘zgnily’, ‘śmieć’, ‘prostytutka’). Steampunk obnaża więc zakłamanie wiktoriańskiego społeczeństwa i jako taki stanowi krytyczne prze-pisanie aprotatywnej postaci XIX-wiecznej powieści wiktoriańskiej, a tym samym kontynuację i rozwinięcie krytycznego potencjału powieści wiktoriańskiej pióra T. Hardy’ego czy Ch. Dickensa (por. J. Clayton 2003). Dość częstym motywem

w powieściach steampunkowych jest alternatywizacja literatury i kultury (m.in. w: *Maszynie różnicowej* Sterlinga i Gibsona J. Keats żyje dłużej i jest właścicielem kinotropu (kinematografu), poeci lakiści W. Wordsworth i S. Taylor Coleridge stoją na czele utopijnego społeczeństwa na terenach Ameryki; we *Wrotach Anubisa* T. Powersa dzięki wehikulo-wi czasu specjalista od Coleridge’a uczestniczy w jego wykładzie i *de facto* podsuwa mu pomysł *Kubla Kabna*). Bezustanne i szerokie odwoływanie się do spuścizny kultury XIX wieku widać doskonale w komiksowej serii Alana Moore’a *Liga Niezwykłych Dżentelmenów* (*The League of Extraordinary Gentlemen*, od 1999), będącej na pozór prostą, flirtującą z estetyką kiczu kontynuacją XIX-wiecznej fantastyki rozrywkowej, w istocie jednak stanowiącej ironiczny głos w dyskusji dotyczącej spuścizny XIX wieku, a zarazem najnowszej kultury popularnej. *Liga* to tzw. *crossover* (kontynuacja łącząca wątki z różnych dzieł), w którym na kształt komiksu *Avengers* spotykają się wszystkie najważniejsze postaci fantastyki XIX wieku, które anachronicznie (stosując termin XX-wiecznej kultury popularnej) nazwać by można mianem „superbohaterów”: Alain Quatermain (postać wykreowana przez H. R. Haggarda); dr Jekyll i Mr Hyde, kapitan Nemo, Wilhelmina Murray-Harker (postać z *Draculi* B. Stokera), van Helsing Hawley Griffin (*Niewidzialny człowiek* G. H. Wellsa), Profesor Moriarty (arcywróg Sherlocka Holmesa) czy Orlando (postać wykreowana przez V. Woolf). Poprzez osadzenie wyżej wymienionych, nie zawsze pozytywnie waloryzowanych (np. Mr Hyde czy wampirza oblubienica Mina) postaci z XIX-wiecznej kultury w roli superbohaterów (jak Superman czy kapitan Ameryka), dokonuje się wewnętrzna dyskusja ze stygmatyzacją Inności w XIX wieku. *Liga* to modelowy przykład postmodernistycznych, intertekstualnych zabaw z literaturą i kulturą XIX wieku (sty-

lizacja języka i narracji na modłę literatury fantastycznej, popularnej, młodzieżowej itd. ery wiktoriańskiej), o charakterze tyleż rozrywkowym co krytycznym, będący jednakże znaczącą dydaktyczną skarbnicą wiedzy o kulturze wiktoriańskiej. Steampunk jest więc równocześnie tyleż próbą eksploracji czy wskrzeszenia przeszłości, co pozycjonowaniem się we współczesności. Jeden z manifestów steampunku ujmuje rzecz następująco: “We are archeologist of the present, reanimating a hallucinatory history” (Catastrophone Orchestra and Arts Collective, *What Then, Is Steampunk? Colonizing the Past, So We Can Dream the Future* “Steampunk Magazine” No 1, p. 5). Steampunk otwarty jest równocześnie na wszelkie ideologiczne próby przepracowania historii i spuścizny XIX wieku, tj. wyjście poza kulturę patriarchalną, euroatlantycki postkolonializm i etnocentryzm, postulując w zamian otwarcie na szeroko pojętą Inność. Dodać jednak należy, że postkolonialna refleksja steampunku jest dość kontrowersyjna ze względu na stereotypowe umiejscawianie akcji w imperialnym Londynie i opisywanie „złotej ery imperialnej wielkości”. Wydaje się, że w steampunku wpisana jest nieusuwalna aporia pomiędzy nostalgią a krytycyzmem i ironią wobec przeszłości. Próbami wyjścia poza wiktorianizm *sensu stricto* są m.in. polskie powieści steampunkowe, które z racji na specyfikę sytuacji politycznej Polski w XIX wieku (zabory) dużo uwagi poświęcają kwestiom powstań narodowych (*Orzeł bielszy niż gołębic* K. T. Lewandowskiego, *Gambit Wielopolskiego* A. Przechrztzy, *Zadra Krzysztof Piskorskiego*), pozycjonują się wobec spuścizny polskiego romantyzmu (mesjanizm, kwestia polska) a także kanonicznej literatury polskiej ery zaborów (*Pana Tadeusza* A. Mickiewicza, *Anbellego* J. Słowackiego — *Lód* Jacka Dukaja; *Lalki* Prusa — *Alkaloid*, powieść anonimowa, opublikowana pod pseudonimem Aleksander Głowacki; *Popio-*

łów S. Żeromskiego — *Aposiopesis* A. Sawickiego; warto przywołać także komiks *Pierwszą brygadę*, polską mutację *Ligi Niezwykłych Dżentelmenów* A. Moore’a).

Do najsłynniejszych i modelowych utworów steampunkowych należy m.in. *Maszyna różnicowa* B. Sterlinga i W. Gibsona (1991). Tytułowa maszyna różnicowa to wynalazek Ch. Babbage’a (1791–1871), który umożliwił erę komputeryzacji i społecznego panoptyzmu już w pierwszej połowie XIX wieku. Jedną z głównych postaci książki jest Ada Byron, córka lorda Byrona, genialna matematyczka, zwana „matką maszyn”. Inną „klasyczną” powieścią steampunkową są *Wrota Anubisa* T. Powersa (*The Anubis Gates*, 1983), przedstawiające próbę zniszczenia Imperium Brytyjskiego za pomocą artefaktu egipskiego boga Anubisa (motyw podróży w czasie). Steampunk jako gatunek hybrydyczny i wciąż produktywny podlega żywiołowym i dynamicznym zmianom, wchodząc w kolejne interakcje z innymi gatunkami prozy fantastycznej. Najsłynniejszymi realizacjami steampunku połączonego z fantazy czy romansem paranormalnym są m.in.: cykl *Protektorat parasola* G. Carriger (od 2009 — *Soulless: Bezduśzna*, *Changelles: Bezżmienna*, *Blameless: Bezgrzeszna*, *Heartless: Bezwygodna*, *Timeless*) o Alexii Macon, wiktoriańskiej lady uwiklanej w skomplikowane układy z wilkołakami i wampirami; czy *Wiek światła* (*The Light Ages*, 2003), *Dom burz* (*The House of Storms*, 2005) I. MacLeoda (powieści rozgrywają się w alternatywnej rzeczywistości, w której na skutek wykorzystywania w przemyśle eteru kontrolowanego umysłem, społeczeństwo podzieliło się na prawdziwych ludzi i tych eterycznie zmienionych. Odmianę steampunku, który nie eksploruje przeszłości a przyszłość, zatem nie może być zaliczany do historii alternatywnych, reprezentuje *Diamantowy wiek* N. Stephensona (*The Diamond Age*, 1995). Powieść tę lokuje się niekiedy w obrębie tzw. postcyberpunku. Utwór opi-

suje świat niedalekiej przyszłości, niezwykle zaawansowany technologicznie i bioinżynierijnie, który zachował jednak wiktoriańską spuściznę kulturową: normy moralne, język, zasady podziału ról płciowych czy wychowania dzieci. Również *Dworzec Perdido* (*Perdido Street Station*, 2000) Chiny Miéville’a eksploruje pomysł alternatywnej rzeczywistości świata Bas-Lag, pełnego najdziwniejszych ras i rozwiniętej bioinżynierii i magii, wymieszanej ze steampunkowymi motywami i wynalazkami — główny bohater to zbuntowany naukowiec, komputer to maszyna różnicowa na karty perforowane, w świecie tym obowiązuje surowa *à la* wiktoriańska moralność i system penalizacji (często zasądzaną karą jest prze-tworzenie, tj. połączenie człowieka z elementami mechanicznymi; sposób prze-tworzenia zawiera pewne elementy dantejskiego *contrapasso*).

Mike Perschon obserwując niebywałą dynamikę steampunk, uznał go swoistą estetykę, nakładkę na inne gatunki, pozwalającą poddać steampunkowej obróbce niemal wszystko, przykładowo: western (*Bardzo dziękuję Zachód*, reż. B. Sonnenfeld, 1999), komiks o superbohaterach (*Liga Niezwykłych Dżentelmenów* oraz polska *Pierwsza Brygada. Warszawski pacjent*, 2007, T. Piątkowskiego, K. Janicza, J. Wyrzykowskiego — *crossover* o Józefie Piłsudskim, Stasiu Tarkowskim i Nel Rowison, dr Judymie) (Perschon, <http://steampunk-scholar.blogspot.com/p/aesthetic-101.html>). Biorąc to pod uwagę, można stwierdzić, że steampunk to jeden z najciekawszych gatunków literatury fantastycznej, który zachował swą początkową dynamikę i nie grozi mu rychłe odejście do literackiego i kulturowego lamusa.

BIBLIOGRAFIA

- Barratt C.C. (2010), *Time Machines: Steampunk I Contemporary Art*, „Neo-Victorian Studies” 3:1, p. 167–188.; Bowser R. A., Croxal B. (2010), *Introduction: Industrial Evolution*, „Neo-Victorian Studies” 3:1, p. 1–45.; Brake M. L., Hook N. (2008), *Different Engines: How Science Drives Fiction and Fiction Drives Science*, MacMillan, London, New York.; Bullof L., *Steamgear: A Fashionable Approach to the Lifestyle*, „Steampunk Magazine”, No 2, p. 8–13; *Catastrophone Orchestra and Arts Collective*, *What Then, Is Steampunk? Colonizing the Past, So We Can Dream the Future*, „Steampunk Magazine”, No 1, p. 4–5.; Clyton J (2003), *Charles Dickens in Cyberspace. The Afterlife of Nineteenth Century in Post-modern Culture*, Oxford University Press, Oxford.; D’Amassa (2005), *Encyclopedia of Science Fiction*, Facts On File Publishing, New York.; Forlini S. (2010), *Technology and Morality: The Stuff of Steampunk*, „Neo-Victorian Studies” 3:1, p. 72–98.; Goh J., *On race and Steampunk*, „Steampunk Magazine”, No 7, p. 16–31.; Gross C., *A History of Misapplied Technology: the History and Development of Steampunk Genre*, „Steampunk Magazine”, No 2, p. 54–61.; Gross C., *Varieties of Steampunk Experience*, „Steampunk Magazine”, No 2, p. 60–63.; Hantke S (1999), *Difference Engine and Other Infernal Devices: History According to Steampunk*, „Extrapolation” 40, No 3 (Fall), p. 244–254.; Hills M. (2009), *Time, Possible Worlds and Counterfactuals* [in:] *The Routledge Companion Science-Fiction*, eds. Bould M., Butler A., Roberts A., Vint S., Routledge Publishing, New York, p. 433–441.; Clute J., Nichols P. (1993), *The Encyclopedia of Science Fiction*, Orbit Fiction, London.; Jagoda P. (2010), *Clacking Control Societies: Steampunk, History and the Difference Engine of Escape*, „Neo-Victorian Studies” 3:1, p. 46–71.; Jameson F. (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso Publishing, London&New York.; Jones J. B. (2010), *Betrayed by Time: Steampunk and Neo-Victorian in Alan Moore “Lost Girls” and “The League of Extraordinary Gentlemen”*, „Neo-Victorian Studies” 3:1, p. 99–126.; Killjoy M., *Selected Timeline of Steampunk Events, Past & Future*, „Steampunk Magazine”, No 5, p. 34; Nevins J. (2005), *Encyclopedia of Fantastic Victoriana*, MonkeyBrain; Frelik P. (2013), *The Future of the Past: Science Fiction, Retro and Retrofuturism* [in:] *Parabolas of Science Fiction*, eds. Atterby B., Hollinger V., Wesleyan University Press, Middletown, p. 205–224.; Schafer J., Franklin K. *Why Steampunk (Still) Matters?*, „Steampunk Magazine”, No 8, p. 10–15.; *A Companion to Science-Fiction* (2005), ed. Seed D, Blackwell Publishing, Oxford.; Stableford B. (2006), *Science*

Fact and Science Fiction. An Encyclopedia, Routledge Publishing, New York; Sterling B. (2009), *The User's Guide to Steampunk*, „Steampunk Magazine” No 5, p. 30–32; Szleszyński B. (2011), *Komiksowe gry z wiekiem XIX* [w:] *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, PIW, Warszawa, s. 246–270; *The Steampunk Bible. An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad Scientists, and Strange Literature* (2011), eds. Vandermeer J., Chambers S. J., Abrams Image-New York; <http://steampunk.republika.pl/defin01.html>; Perschon M., Steampunk Aesthetic <http://steampunkscholar.blogspot.com/p/aesthetic-101.html>.

NATALIA LEMANN





APPENDIX

WILLIAM POWERS
W ŁODZI



W dniach 26-27 maja 2014 roku w ramach projektu „Łódzkie intelektualne” odbyło się Forum Naukowe: *Kultura cyfrowa: nowe umiejętności i nowe wyzwania*, zorganizowane przez Urząd Marszałkowski Województwa Łódzkiego przy współudziale Uniwersytetu Łódzkiego. Głównym przedmiotem refleksji były procesy edukacyjne w Polsce, problemy jakości wiedzy, kompetencji i umiejętności rozpatrywane w kontekście komunikacji kulturowej, nowych technologii, cyfryzacji i wyzwań przed jakimi staje ponowoczesna humanistyka. Wśród zaproszonych prelegentów znalazło się wiele wybitnych osób. Jednym z gości specjalnych był amerykański pisarz i dziennikarz William Powers, autor bestsellerowej książki *Hamlet's BlackBerry: Building a Good Life in the Digital Age*, przetłumaczonej na wiele języków (polski tytuł: *Wyłoguj się do życia*). Publikacja przyniosła pisarzowi światową sławę, stała się nawet lekturą obowiązkową w wielu amerykańskich szkołach.

Powers jest absolwentem Harvard University, gdzie ukończył studia w zakresie historii i literatury Stanów Zjednoczonych. Dziś specjalizuje się głównie w tematyce medialnej i technologicznej, pracuje dla znanych dzienników i periodyków, m.in. „The Washington Post”, „The Atlantic”, „The New York Times”. Jest dwukrotnym laureatem nagrody *National Press Club's Rowse Award*, przyznawanej dla najlepszego komentatora w amerykańskich mediach.

Podczas pierwszego dnia Forum Powers wygłosił wykład pt. *More Human: The Next Wave in Digital Thinking & Innovation*, w którym omawiał wpływ nowych technologii na umysł i życie człowieka w cyfrowym świecie, rzutując swe rozważania na szerokie tło filozoficzne i historyczne. W wystąpieniu przywoływał najważniejsze tezy książki *Wyłoguj się do życia*, podkreślając potrzebę niwelowania powierzchowności w kontaktach międzyludzkich i zwrócenia się w stronę „wewnętrzności” kosztem absorbującego nas świata zewnętrznego itd. Analizował przyczyny i skutki uzależnienia społeczeństwa od ciągłego „podłączenia” do Sieci, wszechobecności mediów w naszym życiu.

Rozważania dotyczące wpływu technologii na rozwój człowieka dziennikarz kontynuował podczas Siedemnastego Wykładu Rektorskiego, który odbył się 29 maja 2014 roku w Auli Niebieskiej Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Łódzkiego. Jego wystąpienie *Hamlet's BlackBerry: Rethinking Technology, From Socrates to Steve Jobs* zgromadziło rzesze słuchaczy w różnym wieku: uczniów, studentów, profesorów. Wykład Williama Powersa zakończył się żarliwą dyskusją, wśród wielu słuchaczy rozbudzając wątpliwości związane z bezkrytycznym korzystaniem z nowych technologii.

Forum Naukowe *Kultura cyfrowa: nowe umiejętności i nowe wyzwania* zostanie zwieńczone publikacją książki elektronicznej w formie multimedialnej aplikacji, zawierającej artykuły oraz transkrypcję panelu eksperckiego z obrad.



WILLIAM POWERS

A Not-So-Global Future?

Several decades into the digital age, it is clear we are living through a major turning point in the evolution of human civilization. Networked computers and mobile devices are changing the world — and us — in manifold ways, driving the emergence of a global society and culture. What that culture will look like and how it will function is, at this point, hard to predict, but one possible feature is a single world language spoken and understood by all. The current leading candidate for that role is, of course, English, the *lingua franca* of the early 21st century.

Whether or not English is destined to become a true world language, its preeminence over the last several decades has had major influence on writing and literature. Since the middle of the last century, many writers from non-Anglophone countries have grown up learning English as a second (or third or fourth) language, regularly read English-language media and writers, and use the language to communicate with friends and colleagues around the globe via email and social media. Their writing is inevitably influenced by English, yet beyond the obvious cultural touchstones and allusions (to U.S. commercial brands, movies and TV shows, for instance) that pepper modern writing across cultures, it is difficult to pin down exactly how English is affecting literature on a global scale, or what its growing influence portends.

Is the rise of English fundamentally reshaping what the rest of the world writes and reads? Or, conversely, will the world change English, transforming it into something quite different from what it is today? Might we even be witnessing the birth of a new, yet-to-be-named universal language that will one day be classified as a descendant of English, just as Spanish and French are descendants of that previous *lingua franca*, Latin? Or are all of these phenomena perhaps occurring at the same time as part of a more complex but as yet inscrutable shift?

These are large questions, impossible to answer with any confidence. Nevertheless, as readers and cultural consumers, we can see the first glints of the linguistic world-to-come in the careers and works of writers who have drawn significant international audiences and critical acclaim over the last few decades. One of the most prominent is Haruki Murakami, the Japanese writer who, since the late 1970s, has published a steady stream of books widely viewed as having a distinctly “global” character.

Fifteen years ago, while in Japan on a fellowship from the Japan Society of New York, I interviewed Murakami at his apartment in Tokyo. My fellowship project was a study of Japan's vibrant culture of reading, a notable feature of which is a voracious national appetite for foreign media and literature. Murakami struck me as an ideal source of insights on this phenomenon. It was well known that he grew up reading American fiction — hard-boiled detective novels were a particular favorite — and that, though English wasn't his first language, he was very comfortable with it.

At one point in our wide-ranging conversation, he told me the story of how he became a writer. When he first began tentatively writing fiction in his 20s, in his native Japanese, he experimented with a number of different styles, but none were even remotely successful. He grew terribly frustrated until one day, on a suggestion from his wife (who had been reading and critiquing his efforts), he tried an experiment: He sat down and wrote the first few pages of a new story in English, then translated it back into Japanese. Reading the result, he immediately realized that this was the voice he'd been searching for. His wife agreed and that same voice has defined his work ever since.

Some view Murakami, who has a large audience outside Japan and whose books are full of references to Western culture, as the quintessential global writer. And the way he found his voice would seem to confirm that view, underscoring the profound influence English is exerting on world literature. Indeed, in a 2011 profile of Murakami, *New York Times Magazine* writer Sam Anderson quoted an observation by Murakami's longtime translator Jay Rubin's that "a distinctive feature of Murakami's Japanese is that it often reads, in the original, as if it has been translated from English".

And yet, for anyone familiar with Japanese culture and literature, it's impossible not to notice that all of Murakami's writing — novels, short stories and nonfiction — is deeply infused with a Japanese sensibility (and spirituality) that ultimately defines him far more than his Western cultural references and professed admiration for American literature. Though there are obvious stylistic commonalities with Raymond Carver, F. Scott Fitzgerald and other English-language writers he cites as role models (and in some cases has personally translated into Japanese), it is actually easier to place his work in the literary tradition of his own country alongside such writers as Naoya Shiga, Kobo Abe and Yasunari Kawabata. I would argue that the voice he found via English was the Japanese one that had been waiting for him all along.

When I asked him about his reputation as the quintessential global writer, he demurred, saying he believes Americans and other non-Japanese are drawn to his work by its ineluctable Japanese-ness: "The reason foreign readers are interested in my books is because my heroes are acting differently compared to Americans or Europeans — because I'm Japanese and I'm a Japanese writer writing in Japanese. I can't escape that fact".

That a novelist widely seen as the very model of a Westernized, English-inflected global writer attributes his own success to his roots outside that culture undermines the theory that because English is the predominant language of the new technology-driven culture, it will define world storytelling. Indeed, it seems to me that the more hyper-connected and globalized everyday reality becomes, the more likely we will crave writing that is fundamentally the opposite. A world language that transcends all borders and cultures? Perhaps. But whether it will make our stories "global" is another matter. Great literature is never general; it's very specific. It comes from idiosyncratic places and people whose experiences are as irreducibly rich and strange as our own, whatever language they happen to arrive in.