

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 LVIII,  
ZESZYT 1 (115)



Łódź 2015

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](mailto: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, (p.o.) Anna Zatora

**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 Łebkowska (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 2015/REVIEWERS FOR 2015**

Lista recenzentów zostanie opublikowana w drugim zeszycie

**REDAKCJA JĘZYKOWA/LANGUAGE EDITORS**

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego  
oraz Uniwersytetu Łódzkiego

Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2015

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 35/45

[www.2k.com.pl](http://www.2k.com.pl), [2k@2k.com.pl](mailto: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, CEJSH, EBSCOhost oraz na portalach ePNP i IBUK.

## SPIS TREŚCI | CONTENTS

### ROZPRAWY | ARTICLES

Maciej Sulmicki — A Plenitude of Prefixes: Delineating the Boundaries of Neo-, Retro-, Faux- and Post-Victorian Literature . . . . .	9
Katarzyna Szalewska — Urban Genres – an Attempt at Defining the Genological Landscape. . . . .	27
Katarzyna Szkaradnik — Socjolog „kreślący znaki wieczne”. Jana Szczepańskiego autoportret rozproszony / Sociologist „Sketching Eternal Signs”. Jan Szczepański’s Distracted Self-Portrait . . . . .	41
Sylvia Panek — “Do Not Throw Down the Glove Before Me, or You Shall Be Cold”. The Aphorisms of Karol Irzykowski . . . . .	57
Agnieszka August-Zarębska, Tomasz Zarębski — Oikologiczny wymiar poezji Margalit Matitiahu / Oikological Perspective on the Poetry of Margalit Matitiahu. . . . .	75
Nizar Zouidi — <i>Oribello</i> as a Tragedy of Interpretive Models . . . . .	99
Denys Czyk — Powieści Pantelejmona Kulisza i Waltera Scotta z początkowego okresu ich twórczości: typologia psychologizmu / Early Novels by Panteleimon Kulish and Walter Scott: the Typology of Psychologism. . . . .	111

### RECENZJE | BOOK REVIEWS

Dorota Korwin-Piotrowska: <i>Białe znaki. Milczenie w strukturze oraz znaczeniu utworów narracyjnych (na przykładach z polskiej prozy współczesnej)</i> (rec. Magdalena Rembowska-Pluciennik) . . . . .	123
Anna Kronenberg: <i>Geopoetyka. Związki literatury i środowiska</i> (rec. Dagmara Pawlik) . . . . .	128
Paul Michael Lützel: <i>Transatlantische Germanistik. Kontakt, Transfer, Dialogik</i> (rec. Christine Weber, Marcin Gołaszewski) . . . . .	131
<i>Od pióra do sieci. Zmienne media literatury</i> , red. Piotr Michałowski (rec. Anna Zatora) . . . . .	134
Katarzyna Wądołny-Tatar: <i>Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego</i> (rec. Joanna Maleszyńska) . . . . .	138
<i>Melancholia: The Disease of the Soul</i> , eds. Dariusz Skórczewski, Andrzej Wierciński (rec. Jagoda Sałaj) . . . . .	142

MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA  
RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO „THE COMPANION  
OF THE LITERARY GENRES”

Pastisz (Artur Hellich).....	149
Kolysanka (Katarzyna Wądołny-Tatar).....	154
Powieść-atlas (Izabella Adamczewska).....	158



ROZPRAWY

ARTICLES





**MACIEJ SULMICKI**  
Warszawa\*

## **A Plenitude of Prefixes: Delineating the Boundaries of Neo-, Retro-, Faux- and Post-Victorian Literature**

### Abstract

The category of contemporary fiction looking back to nineteenth-century British history is adorned with various prefixes, among them neo-Victorian, retro-Victorian, faux-Victorian and post-Victorian. The problem of naming is a common one when attempts are made to describe and define a new phenomenon. After about a decade of debate, the prefix 'neo' is the one chosen most often. Nevertheless, it is quite often used interchangeably with the others. Evidently then the boundaries between these terms are at best blurry. In fact they are often treated as synonyms, even though the scope of the concepts to which they are applied often differs. It seems, however, that all these terms could be put to good use if their individual definitions were specified and agreed upon. I would therefore like to postulate a disambiguation of the four terms mentioned above.

\* Warszawa  
e-mail: [m.sulmicki@gmail.com](mailto:m.sulmicki@gmail.com)

Fiction consisting of virtual ventures into the reign of Queen Victoria bears many prefixes, among them *neo*-Victorian (currently the most common), *retro*-Victorian (Shuttleworth 1998; also Gutleben 2001; Golda-Derejczyk 2009), *faux*-Victorian (Mitchell 2010) and *post*-Victorian<sup>1</sup> (Kirchknopf 2008). Which one is the most suitable and what exactly it denotes is disputable. The problem of naming is a common one when attempts are made to describe and define a new phenomenon. After about a decade of debate, the prefix 'neo' is the one chosen most often, though it is sometimes used interchangeably with the others (cf. Gutleben 2001; Kirchknopf 2011; Golda-Derejczyk 2009). Evidently then the boundaries between these terms are at best blurry. In fact they are often treated as synonyms, even though the scope of the concepts to which they are applied often differs. It seems, however, that all these terms could be put to good use if their individual definitions were specified and agreed upon. I would therefore like to postulate a disambiguation of the four terms.

### Who, what, where and when?

The starting point in defining modern fiction rediscovering 'the Victorian' is a definition of just that — 'the Victorian'. The task is surprisingly problematic, as can be seen in the discrepancies in various neo-Victorian studies. I would argue that in order to qualify for the adjective 'Victorian' (following any of the three main suffixes: neo-, retro- or faux-), that a significant part of the text needs to be set in Victorian times, understood as a three-dimensional area defined by chronological, spatial and cultural axes.

In terms of time, it seems quite logical to assume the boundaries of the times in question as the enthronement of Queen Victoria in 1837 and her death in 1901, even if the Victorian age is subdivided (into early, high and late Victorian periods) and the 'Victorian' nature of the beginning and ending of Queen Victoria's reign are sometimes challenged (cf. Houghton 1976: xv; Briggs 1972). Despite these seemingly self-evident chronological boundaries, texts qualified as neo-Victorian in scholarly papers include those in which Victorian times are the scene for only a minor part of the narrative (e.g. *Waterland*) as well as those in which the Victorian period serves only as a background for the time of the actual action. This is

<sup>1</sup> Understandably the least popular term, taking into account, that the prefix suggests direct temporal succession rather than the intended association with postmodern writing.

the case with *Arthur & George*, rightly described in Frederick M. Holmes' overview of Julian Barnes' work as "recreat[ing]... the *Edwardian* period, which Bradbury refers to as 'that wonderland before the twentieth century went so wrong'" (Holmes 2009: 22–23; my emphasis). A curious case is that of Wesley Stace's *Misfortune* which seems largely to be playing with the concept of neo-Victorian literature (cf. Heilmann, Llewellyn 2009: 41). One of the elements of such an approach consists of setting more than half of the text in the 1820s and 1830s: in the 19th century but before Victoria's ascent to the throne, while at the end of the novel the reader learns that the frame narrative (from which the story is being told and in which it's being recorded) is in fact set nearly two decades after the queen's death, in 1918.

An even better example of exploring the liminal space at the boundaries of Victoria's reign is Sonia Overall's *The Realm of Shells*. The narrative, presented by Fanny, a child, begins in 1835 and reaches the summer of 1837 after nearly three fourths of the book. The change of monarch takes place wholly in the background, somewhat like the Napoleonic wars in Jane Austen's novels. The author thus shows that Victoria's ascension to the throne was in no way a revolutionary change and the initial and terminal dates of her reign are largely arbitrary points of division<sup>2</sup>. Overall herself acknowledges that she was interested in exploring the in-between time. In the interview included in the novel, she states that she "began by reading about the murky 1830s, before Victoria but after George. It's an interesting embryonic period" (Overall 2007a: 4). The readers are therefore witness to Victorian attitudes being born.

Overall's text is closed off by a letter written by the same narrator in 1897 when Frances (Fanny) is an elderly woman. Addressing a man who seems to be a historian, she points out how much time has passed since the events of her childhood and that most of her siblings are already dead which changes her own approach to talking of the past ("I swore once I'd never say, but that was all a long time ago"; Overall 2007b: 326). This being the second to last sentence of the novel, it underlines how lengthy the Victorian period was. The fact that events from its beginning are the interest of researchers even before the death of Victoria (the letter is written in 1897 and mentions Frances having been looked up 'some years' earlier) serves to demonstrate that the 1830s and 1840s were already history to those living in the 1890s; even more so than in the case of the 1940s and 1990s due to the shorter life spans in the nineteenth-century. Hence, characters living throughout the entire age — Fanny in *The Realm of Shells*, Rose in *Misfortune* — rather than suggest a unified character to the period, demonstrate that it was a time of significant change, characterized by internal heterogeneity, especially when its early and late fragments are taken into consideration. Nevertheless, 1837–1901 is commonly regarded as a whole, synonymous with the Victorian period in reference to which neo-Victorian fiction was named, even if some authors are already playing with the concept as has been shown above. In other words, the reign of Queen Victoria, even if not mentioned directly, is a necessary element of the setting a neo-Victorian text.

<sup>2</sup> An evident analogy is the reign of Elizabeth II, the second longest reigning monarch of the United Kingdom. Since the beginning of her reign in 1952, Great Britain first refused to join the European Communities, then formed part of the European Union; the Cold War escalated, lasted for around four decades, and ended, the Union of Soviet Socialist Republics was dissolved; the British fought over the Suez Canal in 1956 and peacefully returned Hong Kong to China in 1997, etc. To paraphrase Bob Dylan, the times, they were a-changin', despite the monarch remaining the same. Victoria's reign may be seen as a somewhat stronger uniting element due to the wider array of ruling instruments and influence available to the monarch at the time, but even then the subsequent Reform Acts continued to limit her prerogatives and in the latter half of her reign it was the Parliament which decided who was to be appointed as head of government.

The second dimension, space, is even more difficult to define. An intuitive approach would be to duplicate the method used in identifying the temporal boundaries and state that a Victorian setting would be one in which the action takes place in lands or territories subject to the rule of Queen Victoria. Such a definition seems logical and fairly effective, with the majority of neo-Victorian texts being set in Great Britain, and others in Victorian colonies (*Wide Sargasso Sea*, for example, is set in Jamaica) or dominions (Peter Carey's *Oscar and Lucinda*, 1986, takes place largely in Australia). Even Matthew Pearl's *The Last Dickens*, an example of American retro-Victorian popular fiction, although it is set largely in the United States during one of Dickens' transatlantic tournées, the main character (an American publisher, not the titular Dickens) retraces the Victorian author's steps across the ocean and continents are switched before half of the narrative is through. At the same time, another plot evolves in "the brightest jewel in Victoria's crown", India. The setting is therefore predominantly Victorian: English and Indian. But what if the narrative was limited to the first part and the novel consisted of a retelling of Charles Dickens' readings in America which supposedly contributed to the worsening of his health and eventually to his death? What if the author of *Bleak House* and his assistant were the only Victorian elements in a 'neo-Gran-tian' novel? I would argue that both place and character can fulfill the criterion of Victorian in terms of setting. If the hypothetical novel was therefore centered on Dickens and his (Victorian) thoughts, actions and reflections in response to non-Victorian surroundings, the setting would still classify as Victorian. The smallest unit of Victorian space would therefore be a Victorian character (who can be present also through documents, such as diary entries or letters). In this aspect, space is in certain cases interchangeable with culture. Loosely understood Victorian culture without embodiment from the time of Queen Victoria, however, would not qualify as a Victorian setting.

If only one of these aspects — time *or* space/character — is met, the novel should not be classified as neo-Victorian. Therefore, David Lodge's *Nice Work* is not a neo-Victorian novel. Even if we assume that the main character, Vic, is so named because he is to represent the Victorian character, the story is set fully in the modern world. This is not changed by epigraphs from Victorian texts or similarities of plot structure. It is a novel to some extent inspired by nineteenth century writing, but not one exploring Victorian times from within.

The case of an implicitly Victorian setting is a similar one to the question of overtly self-conscious and self-questioning texts set against those which may inspire the reader to similar reflections on the nature of history and storytelling, but refrain from doing so overtly. Kate Mitchell describes as a flaw in Linda Hutcheon's concept of historiographic metafiction "elid[ing] the role of the reader in producing historical meaning" (Mitchell 2010: 33). Alexia Bowler and Jessica Cox support this claim, stating that "the reader's participation in producing the work cannot be underestimated" (Bowler, Cox 2010: 4). Such a phenomenological approach to defining various types of fiction would certainly more fully take into account the function of the novel (to be read, rather than to exist on its own) through including the interaction between reader and text and the input of the former. Unfortunately, such definitions possess one inherent flaw — the highly variable nature of readerly input, dependent on person, time, space, age and other circumstances<sup>3</sup>. I would therefore not include in

<sup>3</sup> One may of course, try to speculate as to the 'proper' readerly responses on the basis of constructing a 'model reader' defined by Umberto Eco (2007: 14) as the recipient for whom the author imagined s/he wrote the text. The model reader should not be inconsistent with the 'model author' represented by style and narrative strategy

the category of 'neo-Victorian' texts which require of the recipient to construct their own Victorian storyline based on scattered clues, but only those which consist at least partly of a nineteenth-century tale.

Another example of only one of the criteria of time and space being met is mentioned in Agnieszka Golda-Derejczyk's "*Through the Looking Glass*": *the Postmodern Revision of Nineteenth-century British Culture*. One of the novels discussed as an example of the neo-Victorian is Julian Barnes' *Flaubert's Parrot*. Golda-Derejczyk admits in a footnote that the novel "may not be seen as exactly in neo-Victorian" but decides that since "in its postmodern approach to history and the fact it resuscitates the figure of the nineteenth century novelist Gustave Flaubert it comes close to be classified as such" (Golda-Derejczyk 2009: 72, footnote 63). Neo-Victorian fiction seems in this case to have become a synonym for historiographic metafiction. Even if Barnes' novel comes close to the neo-Victorian in evoking the nineteenth century, it is the cultural and physical space of the Second French Empire, not the United Kingdom, that is invoked. The example also shows why a fairly precise definition of the various terms used when discussing neo-Victorian texts should be adopted. Otherwise, the scope of the key concepts risks becoming more and more inclusive, simultaneously becoming less and less useful. If we treat the neo-Victorian as synonymous with historiographic metafiction, there is no need for introducing a new term, much like there is little cause for using both 'retro-Victorian' and 'neo-Victorian' if no distinction is made between them. I would therefore like to discuss each of the prefixes mentioned at the beginning in order to attempt to delineate their boundaries.

### **Post-Victorian: innovativeness or succession?**

Starting from the end of the list of prefixes, 'post-Victorian' has been postulated as an apt term for late-twentieth/early-twenty-first century literature revisiting Victorian times. Post-victorian is meant to combine the words 'postmodern' and 'Victorian'. The prefix "post", however, also functions independently of 'postmodernism'. Its meaning is in such cases restricted to "after, later" (WordWeb 2006: n.pag.). Therefore the term 'post-Victorian', apart from its suggested connotations with postmodernism, also means simply "[written] after Victorian times". The expression was already in use in this sense in the 1920s and the 1930s. Likewise, postmodernism, of which post-Victorian fiction is postulated to be a branch, was so named to indicate its (temporal and ideological) relationship to modernism. If the traits associated with these attitudes are to be included in a new name for contemporary art dealing with Victorian times in a postmodern fashion, the proper term would be a rather redundant "postmodern post-Victorian". Conflating these words by removing the root of the first and the prefix of the second, though at first glance an obvious improvement, unfortunately results in ambiguity; its effects are indistinguishable from rejecting the first word altogether. It seems therefore best to retain the original meaning of 'post-Victorian' as "having come into being after the end of Queen Victoria's reign", especially taking into consideration the particular characteristics of neo-Victorian fiction which will be outlined below.

---

(2007: 18, 23). Even in this model, however, Eco identifies as a special case texts in which the model author speaks directly to the model reader (2007: 32–33). He classifies them as an epiphany of the art of storytelling.

### Retro-Victorian: reaching back to the past

The second term, 'retro-Victorian', underlines the elements linking contemporary creations with works of art created during the nineteenth century. The dictionary definition of the prefix is "behind, back, backward" while that of the noun describes it as "a fashion reminiscent of the past" (WordWeb 2006: n.pag.). The stress is evidently on replication and re-creation rather than revision. There is a large corpus of works which can be classified as retro-Victorian mainly due to their attempts at recreating (more or less faithfully) the characteristics of Victorian models. Christian Gutleben rightly pointed out that the majority of contemporary novels set in Victorian times do not attempt to problematize the relationship between the present and the past, but rather focus on recreating the attributes and alleged atmosphere of past times, much like television costume productions (Gutleben 2001: 60; cf. Heilmann, Lewellyn 2010: 217). Such texts can aptly be named "retro-Victorian" as they tend towards nostalgia rather than postmodernism, to apply the criteria embedded in the title of Christian Gutleben's seminal 2001 book about neo-Victorian literature, *Nostalgic Postmodernism*.

Gutleben rightly points out that the Victorian archetype against which most contemporary texts are set is in fact a construct. The same is of course the case of the concept of neo-Victorian fiction. Doubly so, taking into consideration that also its 19th-century theoretical prototype (the concept of Victorian fiction) is quite often based on stereotypes (Gutleben 2001: 167). The characteristics considered to be typical of Victorian prose may include objective, realistic and omniscient narration, excessive propriety, including avoidance of descriptions of physical intimacy, and focus on WASP upper and middle classes ensuing in marginalization of other social groups. As the examples of *Middlemarch* and *Tom Jones*<sup>4</sup> show, however, the supposedly postmodern self-conscious and questioning stance is not something revolutionary (cf. de Groot 2010: 120–121). Similarly, Dickens' protagonists sometimes (seemingly) come from the lower classes and much attention is concentrated on the plights of the poor<sup>5</sup>. Finally, Victorian novels were often considered improper in their own times (Gutleben 2001: 167; West 1996: 493–494)<sup>6</sup>. Many of the supposedly new elements (foregrounding the marginalized, reflecting on the subjective nature of memory, etc.) can therefore be treated as reproduction rather than innovation.

The problem in deciding whether something is modern (in terms of newness of approach) or traditional is therefore largely a question of intentions and interpretations, both on the side of the writer and the reader. As readers' expectations have changed, retro-Victorian novels which may have seemed improper to a 19th-century audience will be far from breaching the expectations and comfort zone of a 21st-century recipient. Therefore, if a contem-

<sup>4</sup> The definitely pre-Victorian example is used in order to show the long history of self-reflective British fiction.

<sup>5</sup> In the case of retro-Victorian novels which limit their social engagement largely to replicating Dickensian descriptions of the hovels of the poor in nineteenth-century cities, one might argue that they are in fact an example of what Fredric Jameson argued to be the plight of postmodern fiction: using tropes and motives from the past simply as decoration. A contemporary reader may be moved by the squalid livid conditions of the Victorian lower classes, but bereft of any impulse in the text to reflect on possible parallels to today's times (in Asia or Africa, for example) may dismiss the problem as one that has largely been solved and does not require additional attention.

<sup>6</sup> This is not to say that Victorian literature was in general innovative, raucous and lewd. To a large extent, the opposite is the case (cf. Evans 1973: 237). However, there was a number of novels, including many of those which survived the test of history as the epitomes of Victorian writing, which stand apart from such a standardized description (cf. Sulmicki 2010).

porary novel differs from a Victorian one primarily through choice of characters and scenes depicted, or choice of words and language, it is likely to be a retro- rather than a neo-Victorian work: a text applying approaches analogical (if not identical) to its Victorian forebears.

### **Faux-Victorian: dressing up in costumes**

The third prefix used in discussions of modern novels set in the nineteenth century is “faux”. Kate Mitchell defined ‘faux-Victorian’ fiction as:

novels written in the Victorian tradition that refuse to self-reflexively mark their difference from it in the characteristically parodic mode of historiographic metafiction. These novels revive Victorian novelistic traditions, offering themselves as stylistic imitations of Victorian fiction. Yet what they imitate they also re-imagine and extend: What would the Victorian novel have looked like had it represented other voices? (Mitchell 2010: 117)

The term ‘faux-Victorian’ is used by Mitchell to describe Sarah Waters’ novels wherein the “other voices” are those of sexual minorities. The texts therefore fit into what Gutleben described as “the tyranny of the politically correct” (Gutleben 2001: 155, cf. 167–172) through striving to make visible and audible those who were earlier marginalized. In this they do not stand apart from either retro- or neo-Victorian fiction<sup>7</sup>. In fact, the whole description quoted above could be applied to the category of retro-Victorian texts. Not all members of this category would qualify, however, as there are retro-Victorian novels which imitate the style of Victorian fiction to a limited extent as well as ones which do little to represent voices which were muted in the nineteenth century<sup>8</sup>. Faux-Victorian fiction should therefore be seen as a subset of retro-Victorian art. Due to its narrative conservatism, it would not qualify to the category of the neo-Victorian.

### **Neo-Victorian: conflating the new and the old**

Finally, the fourth term, the one which has come out as the most popular in academic debate, is ‘neo-Victorian’. In terms of morphology, it aptly describes the phenomenon in question, conjoining ‘Victorian’ with the prefix signaling its “new, revised new version” (WordWeb 2006: n.pag.). As the most often used term, ‘neo-Victorian’ is also the most encompassing. In the broadest sense, it serves to describe all modern art dealing with the nineteenth century. ‘Modern’ times are usually understood as beginning in the 1960s (cf. Gutleben 2001: 5) although sometimes the chronological scope of neo-Victorian art is equated with post-Victorian times (cf. Heilmann, Llewellyn 2010: 6). Delimiting the temporal scope of the phenomenon is only one of several problematic issues related to defining the ‘neo-Victorian’, however. Louisa Yates rightly described it as “to paraphrase Henry James, a loose, baggy genre” (Yates 2010: 186).

<sup>7</sup> Hayden White in fact describes a moral attachment to a certain type of truth (in modern historical discourse) as Victorian (2009: 70–71).

<sup>8</sup> At least strictly speaking, as the intent of representing the poor and the servants is most likely usually intended to give voice to those who were not able to speak of themselves. This is done regardless of the fact they already appeared in Victorian texts.



Various, more or less precise attempts have been made to describe and/or define the phenomenon of neo-Victorian fiction. Sally Shuttleworth described the “deluge of Victorian-centred novels currently being published in the British Isles” as “display[ing] an informed post-modern self-consciousness in their interrogation of the relationship between fiction and history. They reveal, nonetheless, an absolute non-ironic, fascination with the details of the period, and with our relations to it” (Shuttleworth 1998: 253). Christian Gutleben in *Nostalgic Postmodernism* referred to the definition [of “retro-Victorian”] provided by Sally Shuttleworth in her 1998 article when he described the neo/retro-Victorian novel<sup>9</sup> as “consist[ing] in re-thinking and rewriting Victorian myths and stories” (Gutleben 2001: 5), at the same time echoing Linda Hutcheon’s description of self-aware historical fiction as “rethinking and reworking the forms and contents of the past” (Hutcheon 1988: 5). Gutleben’s definition has been repeated in other papers, for example in Louisa Yates’ article in the Winter 2009/2010 issue of *Neo-Victorian Studies*. The definition is a very broad one, encompassing both novels which problematize our relationship with the 19th century and those simply set in Victorian times. Dana Shiller’s description narrowed the scope down somewhat when she defined the neo-Victorian as “characteristic of postmodernism and imbued with a historicity characteristic of the nineteenth-century novel” (Shiller 1997: 538)<sup>10</sup>, thereby engaging in a dialogue with the Victorian past. Taking into account the multiple identities of postmodernism, this is still not an exact definition, but it can be assumed to narrow the temporal time frame of the phenomenon to the period from the 1960s onwards, when postmodernism is commonly assumed to have become a widespread cultural trend (cf. Bertens 1995). The definition of neo-Victorianism has been further particularized in Ann Heilmann and Mark Llewellyn’s book on its manifestations in the first decade of the 21st century. The authors stress that they understand the phenomenon as requiring “not only that the text be set in the 19th century,” but also be “self-consciously engaged with [...] (re)interpretation, (re)discovery, and (re)vision concerning the Victorians” (Heilmann, Llewellyn 2010: 4). It is this self-analytic and self-conscious nature that is to set neo-Victorian texts apart from ones making use of Victorian elements simply as decorations in the Jamesonian sense of nostalgically reconstructing the surface without paying attention to what originally lay beneath.

Neo-Victorian fiction is therefore defined in a way similar to the concept of historiographic metafiction, described by Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism* (1988) as “novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (Hutcheon 1988: 5). According to Hayden White, such overt self-consciousness results in a more truthful approach than that of traditional historiography through avoiding the “ideology of objectivism” (presenting a narrative as facts free of interpretation) (White 2009: 77). Neo-Victorian fiction defined according to Hutcheon’s terms could therefore be dubbed, tongue-in-cheek, “Victoriographic metafiction”, being a subset of historiographic metafiction dealing with Victorian times. In many cases such a description seems apt, especially when analyzing novels written before the turn of the millennium.

Graham Swift’s *Ever After* (1993) or A.S. Byatt’s *Possession* (1990), to take two of the more prominent examples, both recreate the past on the basis of documents and underline the un-

<sup>9</sup> As has been mentioned, Gutleben uses the two prefixes interchangeably.

<sup>10</sup> Kirchknopf postulated a similar semantic scope when proposing to read “post-Victorian” as an abbreviation of “postmodern Victorian”.

certain nature of such reconstructions. Victoriography takes place and a valid historical plot and storyline are presented, but the modern metafictional plot and comments engage the reader in reflecting on the significance of the process of linking the artifacts and information which has survived into a (hi)story. Byatt's novel directly shows that sometimes the conclusions of those engaged in reconstruction must be false due to some events not having left any traces for posterity. However, many of the novels commonly classified as neo-Victorian do not qualify to be described as historiographic metafiction. Christian Gutleben evoked the image of an iceberg of which only the tip rose above the water and a much more massive corpus was hidden from view; the tip was meant to represent the novels most often evoked in critical texts while the remainder under the water the less ambitious contemporary recreations of Victorian times which I suggest should be classified as *retro*-Victorian.

Unfortunately, the distinction between the categories of 'neo' and 'retro' is rarely respected. Even in studies which seem to support a more restrictive understanding of neo-Victorian fiction (as is the case with Heilmann and Llewellyn's 2010 book), the texts analyzed include not only self-reflective ones problematizing the relationship of past and present, but also those which may inspire the reader to such reflections, but do not take them up directly<sup>11</sup>. This is the case with the movie version of Christopher Priest's *The Prestige* (1995, adapted to screen in 2006). Even if the parallels between magician's tricks and fictional recreating of past times are an interesting illustration, the fact that the movie is about tricks (including magic/science-fiction) and illusions does not automatically imply that it is metafictional. It can, however, be interpreted as such<sup>12</sup>. The boundary between retro- and neo-Victorian works in such a case becomes therefore once again problematic, as it becomes dependent not only on the inherent qualities of a text but also author-text-recipient interaction.

### Delineating the boundaries between the terms

Evidently then, 'post-Victorian', 'retro-Victorian', 'faux-Victorian' and 'neo-Victorian' are not mutually exclusive concepts. I would argue, however, that they also not be treated as synonymous. To sum up the above deliberations concerning *neo*-Victorianism, I believe that Llewellyn and Heilmann's criteria (requiring not only that the text be set in the 19th century, but also "be self-consciously engaged with the act of (re)interpretation, (re)discovery, and (re)vision concerning the Victorians?") provide a good starting point and an apt working definition.

Returning for a moment to the question of setting in terms of time and space, I would argue that the setting of a significant part of the narrative of a text needs to be Victorian for it to qualify as retro/neo/faux-Victorian. 'Significant' meaning not only taking up a substantial part of the text but also providing a crucial element of the whole work's structure and

<sup>11</sup> Mark Llewellyn during the 2012 neo-Victorian conference in Amsterdam, when presenting the closing plenary lecture, referred to his and Ann Llewellyn's definition being repeatedly cited by various speakers and stated that he is no longer quite pleased with the definition presented in the 2010 book. He did not, however, present any superior description to take its place.

<sup>12</sup> The fact that the director favors such an interpretation and states this fact in the commentary to the movie could be used as an argument for classifying *The Prestige* as a neo-Victorian text. However, the commentary would need to be considered to be an integral part of the movie, i.e. the DVD version would have to be assumed to be the default form rather than the cinematic projection. I would argue for classifying the director's comments as a separate text as a more rational option.

meaning. It should be stressed, however, that both the qualitative and quantitative criteria need to be met. Ian McEwan's *Saturday* (2005), for example, would not qualify. Despite incorporating a poem of Matthew Arnold's as a pivotal element of the plot, the novel is set fully in the twenty-first century (with some flashbacks to the second half of the twentieth) and contains very few references to the nineteenth (cf. Llewellyn 2008). The problem of quality and quantity can be further illustrated by two novels of Graham Swift's included in studies of neo-Victorian literature.

One, *Ever After*, revolves around a twentieth-century protagonist analyzing the notebooks of his Victorian predecessor. Modern narrative alternates with entries from mid-nineteenth-century notebooks and reconstructions of events based thereon. The focus is on what we have in common with the Victorians and what has changed, primarily in terms of moral and intellectual dilemmas. With its highly self-conscious narrator, the novel can serve as a model example of 1990s neo-Victorian fiction.

The other novel by Graham Swift, *Waterland* (1983), is similar in that it also consists of a self-reflective narrative by a contemporary character (this time a history teacher rather than academic dealing with literature) musing over past events. The difference, however, is that the focus is much more spatial and hereditary than temporal. The history of various aspects of the Fens (the titular Waterland) and the Crick and Atkinson families is told. What happened in Victorian times is an element of a larger construct in which almost equal attention is given to pre-Victorian (18th and early 19th century) and post-Victorian (with particular focus on the two World Wars) times. The Victorian episodes are just that — individual episodes among a multitude of others. Kate Mitchell's claim that "it is the Victorian era that looms large over the twentieth century of the novel's making" (Mitchell 2010: 64) is based largely on identifying the Atkinsons with Victorian times. However, their story stretches beyond that period in both directions. It is a history of history rather than Victorian times. In the typology delineated above, *Waterland* would therefore classify only to the genus of (chronologically) post-Victorian fiction, being neither retro- nor neo-Victorian.

The next step in delimiting the boundaries of 'neo-Victorian' should be delineating the "new and revised" aspects signaled in the prefix "neo-". Such innovative (in relation to Victorian tradition) elements may be visible on several levels: narrative techniques, choice of temporal and spatial plane(s), and attitude towards cognoscibility of the past. When analyzing these aspects, it is worthwhile to keep in mind the fact that contemporary fiction addresses the needs of the present. This fact, underlined by Kate Mitchell in *History and Cultural Memory*, does not require additional explanation (modern novels are by default addressed to modern readers), but may sometimes be forgotten when looking too closely at texts which look back to other times.

In terms of narration, fragmentation has been described as the common element in all contemporary texts revisiting the Victorian period (Gutleben 2001: 142, 162). However, in some cases, this division into differing parts is no more (and sometimes less) radical than in nineteenth-century novels. Accordingly, it can serve different purposes — from undermining the belief in the possibility of reconstructing past events on the basis of fragmentary evidence, through manifesting a plurality of viewpoints, to simply introducing variety into the novel to make it more entertaining. None of these techniques are used to present the past as completely alien to us. Among the various types of narration are usually documents from the epoch which usually have the effect of confirming that at least parts of history survive

to future times. Even if the events presented as remaining unrecorded and not surviving the passage of time partially contradict what can be deduced from these artifacts, there are many facts which remained unquestioned. It is rather individual, albeit usually significant, details that are suggested to lead future generations to the wrong conclusions and interpretations. The persons and events on which these interpretations are based, however, do not remain a total mystery. Even if the reconstruction of history, like a net, remains a series of holes linked together by our fragmentary knowledge, to use Julian Barnes' metaphor, the net is present and we can catch something in it. Modern narratives revisiting Victorian times tend to acknowledge this fact. Gutleben is therefore right in suggesting that neo-Victorian fiction may be a sophisticated way of returning to narrative simplicities (Gutleben 2001: 200, quoting Hutcheon 1988: 201). Victorian narrative devices can also serve an inverse purpose and provide a simple method of sophisticating the relationship between narration and the objects it depicts. John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* consists largely of just that: presenting narration modeled on the Victorian and problematizing its mechanisms, assumptions and effects. Similar stances of narratological (auto-)analysis are present in novels with contemporary literary scholar protagonists (*Ever After*, *Possession*) or, in a less overt manner, in collage-novels consisting of amalgams of pastiches and imitations of various Victorian sources (e.g. D. J. Taylor's *Kept*) whose inspirations are more or less directly signaled to the reader. Finally, the nineteenth-century elements can be commented on by an anachronistic third-person heterodiegetic narrator (as in Michel Faber's *The Crimson Petal and the White*) or by an anachronistic homodiegetic one (as in *Misfortune* — cf. Greenland 2005: 26, Heilmann, Llewellyn 2010: 40).

Another element of a novel which determines its distance from its Victorian forebears is the setting (strongly linked to narration, though neither automatically determines the other). If the novel is at least partly set in contemporary times, it can no longer qualify to the label of faux-Victorian. This does not imply, however, that a contemporary setting disqualifies a text from being retro-Victorian. Both *Ever After* and A. S. Byatt's *Possession* are examples of novels set in contemporary times but with parallel Victorian plots present through documents read by twentieth-century characters.

Another approach may consist of adorning a traditional plot with elements of self-conscious narration and literary theory — a good example of what David Lodge described through a metaphor of the writer composing a text from what s/he has chosen in the literary supermarket. David Lodge's *Author, Author* (2004) may serve as an example of a text wherein the “purchase” of elements associated with the postmodern, that is ones which draw attention to the artificial and constructed nature of the novel itself, would suggest to qualify the text as neo-Victorian. The fact that these components are used in a decorative rather than structural manner, however, would suggest the retro-Victorian label.

The main narrative of Lodge's bio-fictional depiction of Henry James' life consists of third-person omniscient, largely non-intrusive narration. Metatextual comments from the author-narrator appear only at the beginning and end of the narrative. Towards the end of the novel, four pages of italicized comments on the influence of Henry James after his death are inserted into the narration. The closing scene, also presented in italics, is a vision of “the spirit of Henry James existing out there somewhere [...] watching the [adaptations of his texts] on some celestial video player”. The presence of contemporary self-conscious narration disqualifies the novel from the group of fully-fledged retro-Victorian works. However, the definite majority of the text fulfills the criteria of a classic realist novel. Despite

the claim of beginning “at the end of the story, or near the end, and then go[ing] back to the beginning”, the narrative is in fact chronological from which the initial narrative of the final months of James’ life (interspersed with some flashbacks) is the only exception. The third person omniscient narrator is for the most part unintrusive, nor does s/he stand apart from the presented world through language or anachronistic references. The frequent focalizations showing the world through the eyes of nineteenth-century characters do not cause discord between form and content (although the novel beginning with a scene during World War I shows that the perspective cannot be earlier than that of the early 20th century). Finally, the narrator’s omniscience is hardly discredited in the narrative at all. The 21st century comments at the close of the novel are in italics and thus visibly separated and distanced from the main body of narration. The illusion of the story being an exact retelling of real life events is partly broken in the acknowledgments and in the first author-narrator interjection. In both cases, however, references to the fictional elements of the story are set against similar events in the life of the original Henry James and are therefore shown to have a basis in reality<sup>13</sup>. The novel is therefore also not a model example of the neo-Victorian, but rather the intermediate “neo/retro” approach.

The next aspect to be analyzed is the question of the text’s stance towards cognizability of the past, one of the most widely discussed aspects of neo-Victorian fiction and a quality through which the subgenre is sometimes suggested to distinguish itself (cf. Golda-Derejczyk 2009: 9). The problem has already been signaled in relation to the whole category of contemporary texts revisiting Victorian times. The majority of such works have little to do with foregrounding the processes of re-constructing the past. I would argue that such highlighting is a quality of the *neo*-Victorian novel. While retro-Victorian texts may inspire one to think of the same problematic aspects of narrative, memory and history, it is a matter of initiative on the part of the reader rather than the text itself containing such reflections. What distinguishes the neo-Victorian is the direct nature of commentary upon these problems.

Such ruminations may be provided either by the characters, sometimes serving as homodiegetic narrators (this is the case for example in Wesley Stace’s *Misfortune*), or by extraneous narrators (e.g. *The Crimson Petal and the White*). In both cases, the narrator’s point of view is most often modern (even in Wesley Stace’s novel, where the narrator is supposedly speaking as an nonagenarian at the beginning of the twentieth century) and critically inclined towards reading documents and monuments as objective transcriptions of the past. Such a stance, as well as knowledge of Victorian literary history and aptitude in analysis of texts, is in several cases justified by the character being a literary scholar (*Possession, Ever After*) or the narrator demonstrating knowledge in this field along with a proclivity for digressions (*The French Lieutenant’s Woman*, the few italicized fragments of *Author, author*).

Not every metatextual comment automatically makes a text neo-Victorian, however. I would like to sketch an outline of the types of narrative intrusions or interpolations which qualify a text to the category of Victoriographic metafiction. This element is visible in several definitions of neo-Victorian fiction. Not only in the one adopted by Llewellyn and Heilmann, but also Dana Shiller’s pointing to the neo-Victorian “adopt[ing] a postmodern approach to history” (Shiller 1997: footnote 1), or Sally Shuttleworth’s description of the subgenre as “display[ing] an informed postmodern self-consciousness in their interrogation

<sup>13</sup> Cf. Kaplan 2007: 65 for a more in-depth discussion on bio-fiction as exemplified in the novelistic depictions of Henry James’ life.

of the relationship between fiction and history” (1998: 253). All these descriptions underline the foregrounding of reconstructing the past as a conscious, creative process rather than a matter of unearthing the facts and presenting them as an objective story to the reader. That these elements serve to identify *neo*-Victorian fiction is visible in the difference between the above definitions and the one adopted by Gutleben to describe both neo- and retro-Victorian (he uses the two terms interchangeably) works as “re-thinking and re-writing Victorian myths and stories” (2001: 5). In a study aimed at proving that the pastiche of retro-Victorian fiction is more common than the parody of the neo-Victorian a more precise definition would undermine the main argument. If the definition were divided into “overtly re-thinking” and “covertly re-writing”, the neo- and retro- elements respectively would be more clearly signaled.

Among the tell-tale elements of overt re-thinking (manifested through retelling) are comments on the process of (re)construction included in the text. The most direct examples are provided by literary scholar characters. “I invent all this,” reminds the reader Bill Unwin in Graham Swift’s *Ever After* in an interjection to a story of his Victorian ancestor’s life (1992: 109). (Unwin exaggerates somewhat, as — much like historians — he bases his stories on the documents he found.) Less radical examples are present in novels with plots bereft of contemporary characters. Hence the Victorian narrator of *Misfortune* after switching from third-person to first-person narration explains that the former mode was necessary so that the reader would “trust what [s/he] was reading” (Stace 2005: 78). The arbitrary nature of narrative structure is thus put forward to be inspected, much like an actor showing his wig. A similar approach is manifested by the anachronistic narrator of *The Crimson Petal and the White* who repeatedly addresses the reader to remind him/her of the limited knowledge which can be acquired from reading the narrative. Hence the narrative starts with underlining the distance which divides the reader from the times depicted (“you are an alien from another time and place altogether”; Faber 2003: 3), and goes on to poke fun not only at the narrative techniques (“let me rescue you from drowning in William’s stream of consciousness”; Faber 2003: 63), but also the limited and/or erroneous nature of information to be acquired from a text. At one point the reader is politely told by the narrator: “Forgive me if I misjudge you, but I get the impression, from the way you’re looking at the Rackhams’ house — [...] — that you think it’s very old. On the contrary, it’s quite new” (Faber 2003: 164). The artificiality of the story is foregrounded by references to images unavailable to the reader as the recipient of a message transferred by words, and probable erroneous assumptions on the reader’s part.

There is, however, a significant difference between the approaches used in Faber’s and Stace’s novels. Only the first one forces the reader to acknowledge that they are reading a modern text and need to come to terms with how their world relates to the Victorian one. Stace’s metanarrative tropes are used in a way which does not disrupt the illusion of the reader dealing with a nineteenth-century artifact. Bożena Kucala rightly reasserts Sudha Shastri’s postulate that neo-Victorian texts need to ensure that the reader be conscious of the simultaneous presence of the presented historical world and the present. I, too, would like to stress the importance of the “reliance on duality” of the neo-Victorian dependent on “a double perspective: the Victorian world [being] juxtaposed with the contemporary one” (Kucala 2012: 43). Reflections on the Victorians or on Victorian texts made by the Victorians would not be a sufficient qualification for a text to be classified as neo-Victorian. This



is a result of the various possible interpretations. Patricia Waugh rightly noticed in her study of metafiction that a lack of explicit metacommentary significantly reduces the chances of the process of recontextualization being fully understood. The planes and orders of reality may in effect be confused resulting in an illusionist rather than metafictional effect (Waugh 1984: 36–7).

Another method of exposing history as a construct consists of juxtaposing conflicting accounts of the same events. If these accounts (and in particular their incompatibility) are in no way commented upon, however, the text cannot be classified as neo-Victorian, but rather to the intermediate neo/retro category, or even as retro-Victorian. This is the case with Matthew Kneale's *English Passengers* which is told by twenty-two narrators whose points of view vary greatly. All of them, however, fit into the Victorian narrative and the reader need not engage in much more metatextual reflection than in the case of reading a detective story consisting of conflicting accounts. Such a form does, of course, encourage the reader to think of how we piece together information on the past from what has survived to our times and what we tend to see as more objective, but it does not automatically entail such thoughts<sup>14</sup>.

Finally, it should not be forgotten, that an integral element of the neo-Victorian is the... Victorian<sup>15</sup>. The reflections and queries in neo-Victorian texts concerning cognizability of the past and what links us to our forebears do not invalidate all our knowledge of the previous centuries. Even if some (or even a large part) of the retrospective narrative is presented as a construct, at the same time the reader is provided with the foundations on which this construct is built. The bases on which stories are woven are usually artifacts such as diaries, letters or other documents. Sometimes non-textual evidence is also presented as a text read and interpreted in our times, although the contemporary reading is usually misleading. Examples of nonverbal texts include houses (*Misfortune*, *The Crimson Petal and the White*), paintings (*Misfortune*), clocks (*Ever After*) or skeletons (*English Passengers*). There is no doubt as to the past having existed and quite a lot being known about it. Numerous links, both material and spiritual, are shown to still exist between our times and those of Queen Victoria. The problem is rather, to paraphrase Lytton Strachey, that the history of the period will never be written because we know too little about it. Nevertheless, we know enough to give firm grounds to speculation and re-construction.

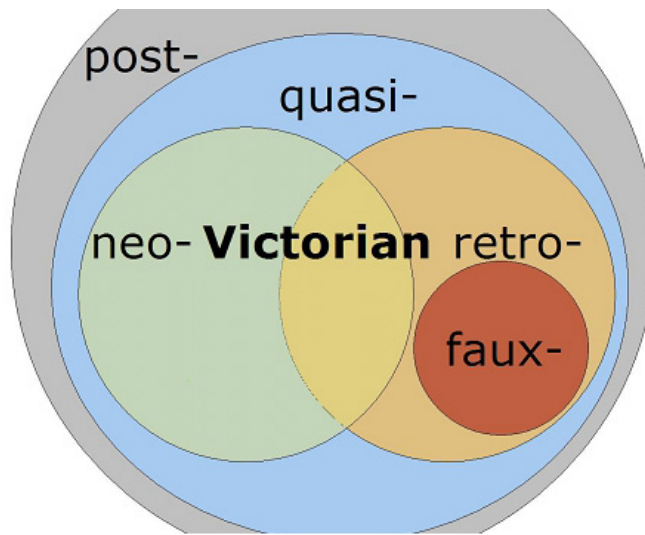
The boundaries of the concepts which are the subject of this article should by now be sketched out although some aspects still require more precise definitions. There appears, however, a problem resulting from the division of the semantic referents of each of the prefixes used to describe contemporary fiction referring back to Victorian times. Namely, a term is lacking to describe the aggregate of neo/retro/faux-Victorian works. One option would be to use the most common term, neo-Victorian, interchangeably as referring to all three types of texts. This would cause some confusion, however, and undermine the effects

<sup>14</sup> Another element which needs to be taken into consideration is the definition of the text of a novel. The comments from the author preceding and following the narrative (in the case of *English Passengers* they include an epilogue on the subjective nature of writing and a document referring to the real-life person on whom one of the characters was based) usually include information requiring the reader to see the narrative in a new light. Their clear separation from the narrative, however, makes their influence on the reading experience one of a different caliber, similar to reading an academic paper on the novel.

<sup>15</sup> A brief discussion of why novelistic variations on the Victorian continue to be popular can be found in my 2011 article on the functions of British novels looking back to the 19th century (see bibliography for details).

of attempting to define the limits of each prefix. I would therefore suggest a new term: “quasi-Victorian”. The prefix denotes an element “partly, to some degree, partly similar” (WordWeb: n.pag.) which is a definition loose enough to incorporate the meanings of the remaining prefixes. The prefixes’ semantic scopes could then be presented as in Figure 1 below.

Figure 1. Illustration of the scope of the prefixes discussed



‘Post-Victorian’ is the broadest term, as its boundaries are temporal in nature and encompass all kinds of fiction written after 1901, not only those referring in one way or another to Victorian times. The quasi-Victorian consists of those post-Victorian texts which refer back to the reign of Queen Victoria. This category can in turn be divided into the neo-Victorian, i.e. historiographic metafiction dealing with Victorian times, and the retro-Victorian — historical fiction, often focused on aspects of Victorian life and society considered to be underrepresented in 19th-century texts. The boundaries between these two subcategories can overlap depending on the extent to which a given text is considered to breach the boundaries of the model Victorian novel. If a retro-Victorian text, however, strives to reproduce the style of the original while at the same time foregrounding groups considered to have been excluded from Victorian literature, it can be classified as faux-Victorian.



## Bibliography

- Bertens Hans (1995), *The Idea of the Postmodern: A History*, Routledge, London.
- Bowler Alexia, Cox Jessica (2010), *Introduction to Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past*, „Neo-Victorian Studies”, 2:2 (Winter 2009/2010).
- Briggs Asa (1972 [1955]), *Victorian People*, Penguin Books, Harmondsworth.
- De Groot Jerome (2010), *The Historical Novel*, Routledge, London–New York.
- Eco Umberto (2007 [1994]), *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Znak, Kraków.
- Faber Michel (2003 [2002]), *The Crimson Petal and the White*, Harcourt, Orlando.
- Golda-Derejczyk Agnieszka (2009), „*Through the Looking Glass*”: *the Postmodern Revision of Nineteenth-century British Culture*, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice.
- Greenland Colin (2005), *Skirting the issues*, „The Guardian. Guardian Review”, Saturday 28 May 2005, 26.
- Gutleben Christian (2001), *Nostalgic Postmodernism*, Rodopi, Amsterdam–New York.
- Heilmann Llewellyn (2010), *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009*, Palgrave Macmillan, New York–Houndmills.
- Houghton Walter (1976 [1957]), *The Victorian Frame of Mind*, Yale UP, New Haven–Yale.
- Hutcheon Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London.
- Kaplan Cora (2007), *Victoriana: Histories, Fictions, Criticisms*, Edinburgh UP, Edinburgh.
- Kirchknopf Andrea (2008), *(Re)workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts*, „Neo-Victorian Studies”, 1:1.
- Kucala Bożena (2012), *The Postmodern Historical Novel — A Contribution to Historiographic Inquiry [in:] Confronting the Burden of History. Literary Representations of the Past*, eds. I. Curyllo-Klag, B. Kucala, Universitas, Kraków.
- Llewellyn Mark (2008), *What Is Neo-Victorian Studies?*, „Neo-Victorian Studies”, 1:1 (Autumn 2008).
- Lodge David (2004), *Author, author*, Secker & Warburg, London.
- Mitchell Kate (2010), *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction*, Palgrave Macmillan, New York–Houndmills.
- Nolan Christopher (dir.) (2006), *The Prestige*, Screenplay by Jonathan and Christopher Nolan. Warner Bros Pictures and Touchstone Pictures.
- Overall Sonia (2007a [2006]), „*Q and A*” *Interview [in:] The Realm of Shells*, Harper Perennial, London.
- (2007b [2006]), *The Realm of Shells*, Harper Perennial, London.
- Shiller Dana (1997), *The redemptive past in the neo-victorian novel*, „Studies in the Novel”, Vol. 29, Iss. 4 (Winter 1997).
- Shuttleworth Sally (1998), *Natural History: The Retro-Victorian Novel*, „The Third Culture: Literature and Science (European Cultures)” v. 9, ed. E. S. Shaffer, Berlin.
- Stace Wesley (2006 [2005]), *Misfortune*, Vintage, London.
- Sulmicki Maciej (2009), *Could „Middlemarch” Have Been Written by Julian Barnes? A Look at the Narrative Techniques of George Eliot’s Novel from the Point of View of the 21st Century*, „Acta Philologica” 37, red. B. Kowalik, M. Paryż, Warsaw.
- (2011), *Why Do We Need Neo-Victorian Fiction? A Survey of the Functions Served by British Novels Looking Back to the Nineteenth Century*, „Acta Philologica” 39, red. B. Kowalik, M. Paryż, Warsaw.

Swift Graham (1992), *Ever After*, Picador, London.

— (2010 [1983]), *Waterland*, Picador, London.

West Mark I. (1996), *Censorship* [in:] *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. P. Hunt, Routledge, New York.

White Hayden (2009a [1999]), *Literatura a fikcja* [w:] *Proza Historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków.

Waugh Patricia (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London.

WordWeb 6.7 *Dictionary* (2006). Princeton University.  

---

**KATARZYNA SZALEWSKA**  
Uniwersytet Gdański\*

## Urban Genres — an Attempt at Defining the Genological Landscape

### Abstract

The article attempts to outline the urban genological landscape of contemporary Polish literature. This landscape is created primarily by means of textual arcades — essayistic, polymorphic form, which arises from the attempt to find a discursive equivalent of experiencing the city. The act of walking and reading the city/depicting the city in writing is the essence of modern urban genres. The other important determinants are: the construction of subject, which relates to the patterns of the anthropological figure of *flâneur*, and the so-called intellectual *flânerie*, which involves the principle of double vision — seeing the city and at the same time confronting it with history, the read books and with the traces of the past. This type of urban experience contributed to the development of other urban genres, which are called in this paper ‘urbantexts’, such as the modern urban novel, *faits divers*, urban legend or urban collages.

\* Katedra Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej  
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego  
ul. Wita Stwosza 55, 80-308 Gdańsk  
e-mail: k.szalewska@ug.edu.pl

This paper was created with the financial support of the Foundation for Polish Science.

We have come to think about a novel as a bourgeois epic — an idea that gained popularity owing to Lukács. Still, what sort of an epic is it? This question is posed by Michał Głowiński (Głowiński 1998: 219) in his well-known work *Powieść i autorytety* [*Novel and authority*] with the aim to encourage a discussion on the axiology hidden in fictional narrative. Might it be the kind Franz Hessel fantasised about when writing in his urban essays, “*Flânerie* is a way of reading the streets, where people’s faces, shops, window displays, outdoor cafes, cars, tracks and trees become a series of letters, which together form the words, sentences, and pages of a book that is always new” (German original in Hessel, 1984: 145, translation from Daum, 2005: 51)? Or is it the one written by the novelist from Walter Benjamin’s notes, the inventor of the bourgeois epic poem?

The street becomes a dwelling place for the flâneur; he is as much at home among house façades as a citizen is within his four walls. To him, a shiny enameled shop sign is at least as good a wall ornament as an oil painting is to a bourgeois in his living room. Building’s walls are the desk against which he presses his notebooks; news-stands are his libraries; and café terraces are the balconies from which he looks down on his household after his work is done.

(Benjamin 2006: 68–69)

There is a strong belief in analogy between the building blocks of the city and urban literature resonating in the vast part of opinions on the relations between urbanism and the progress of literary genology (in the approach practiced by Lukács and sociologists of art close to him in terms of methodology — mainly, the novel). Though it can be explained by the materialistic foundations of thought in case of at least some of the critics interested in this issue, the richness of the urban theme in modernist writing, the perception of experiencing urban space as a special lens that converges various matters that profoundly exceed the ‘motivology’ in its narrow sense, and the observations of how the spatial aspect influences the identity of the subject in the spirit of 19th century — it all stems from the same source, i.e., the fascination with the city and its ability to co-create artistic forms. Creators of these forms do not limit the urban tissue to the role of building blocks of literary space and quite often turn it into a mirror of anthropological identification. For if modernity, present in so many approaches — both artistic and critical, becomes equal to experiencing urbanism (at its numerous different levels — sensual, identical, economic, gender, political, geographical, etc.), then in reflecting on modern and post-modern genological landscape one cannot underestimate this dependence.

Moreover, if discussing genre in the traditional sense as a set of intersubjective rules for constructing a text, an element of literary grammar (in the sense of a phenotype/genotype or *langue* and *parole*) or a normative act that regulates the good practice of constructing and receiving the text is problematic when it comes to the latest literary works, then the modern understanding of the literary theory in cultural perspective returns due rank to genological reflection recognised also as a cultural reflection. Here a wide scope for analysis of urban genres appears, genres, which show particularly clearly the communicational and sociological aspect of the functioning of post-modern genres, as urban literature not only does demonstrate the society's need (which shows in the popularity of its many forms, such as vintage crime novels or *spaceronniki* [*walk journals* — Translator's note]), not only is it an answer to spatial practices<sup>1</sup> of the recipient (a mimetic reflection of these practices), but also the major factor behind the creation of these practices. At one time it is a literary spatial practice manual (the phenomenon of urban literary tourism following the footsteps of beloved characters, especially the so-called *murder walk*<sup>2</sup>), at another — a scenario for actions initiated in the extra-textual space (the phenomenon of urban games inspired by literary plots, literary city guides, etc.), and at yet another, finally, a component of institutionally shaped politics of site (monuments, memorials, plaques related to writers and protagonists of their urban texts, etc., literature as a tourist product). All the said phenomena are situated, obviously, on the borders of textual studies and the surrounding context beyond the scope of literary studies, hence, they are in-line with the scope interest of culturally-centred genologists, according with the concept developed by Sendyka, who states, that a text is not merely a source of cultural data. Cultural studies explore texts not only on the cultural level, but also perceive them as indirect messages that contain information pertaining to social and cultural processes hidden beneath the literary language of forms. Therefore, according to Sendyka, genre discourse as a utterance, which has been formed for over two thousand years, might become the area in which the model of anthroposphere, a holistic human world as an organized whole, would be searched for (2006: 276–277). The author further recalls this perception of genres had been already proposed by Mikhail Bakhtin, according to whom the very existence of genres demonstrates the entirety of means of collective navigation in reality, and thus, the real poetics of a genre can only be a sociology of this genre.

This paper is a proposition of reconstructing the genological landscape of modernity, whose important part is made up by urban genres. I find this term to stand for texts related with experiencing urbanism in terms of theme and form, in the sense that they constitute the result of a search for textual equivalent for the experience of being in an urban space, together with the corresponding sensory impressions (abundance of images, sounds, etc.,

---

<sup>1</sup> Whereas by the term of spatial practices I understand every act performed by the subject in the space, with accordance to the rhetoric of walking by Michel de Certeau. Cf. Certeau de 1984.

<sup>2</sup> That is, following the footsteps of crimes depicted in crime and sensation novels (such as highly popular sightseeing in cities that played background to the protagonists of Dan Brown's *The Da Vinci Code*). Murder walks constitute an element of cultural tourism, which includes literary tourism — a phenomenon that reaches back to 18th and 19th centuries (cf. Mikos von Rohrscheidt 2008). A particular sort of literary tourism, which is travelling in the footsteps of novel protagonists, is discussed by Halina Kubicka, who specifies this kind of activity as fiction tourism (cf. Kubicka 2012: 130ff; Szalewska 2014).

which translates into perceptive poetics<sup>3</sup>) and the impression of motion, crossing the city in the sense of de Certeau's spatial practice. Therefore, the genological landscape in the above described view cannot be included into normative poetics; it transgresses descriptive poetics, constituting a cultural phenomenon, a sort of a model for interpreting modernity, a medium, which conveys the urban experience and the reflection that organises this experience. In the above described sense, a study of genres becomes seeking rules of modern spatial imagination and models of 'domesticating' the space by means of discourse.

Urban genres have taken a good hold in the awareness of participants of literary communication in 19th century along with the development of the bourgeois lifestyle and press. It would take many years and bear fruits of multi-volume monographs to reconstruct the progress of urban themes entering into popular literature and, later, into high literature. After all, a 19th-century novel, being itself a vast research field, is to great extent an urban novel. Hence, not undertaking interpretation of obvious examples, a title of one of the publications dedicated to this phenomenon, *From Wandering Writing to Wandering Reading: Productive Digression in Victorian Serial Fiction*, might be considered significant. The author, Julia McCord Chavez, draws the following statement while analysing Dickens' prose:

This fragmented, disjointed and overabundant text [a novel titled *Our mutual friend* — Author's note] invites its readers to imaginatively enter the streets — [...] — to become urban wanderers who negotiate the exaggerated images that bombard them from all sides. In this sense, the novel might be thought of as a textual embodiment of nineteenth-century metropolis' arcade culture. Viewed in this way, *Our mutual friend* represents an extension of contemporary texts like John Timbs' *Walks and Talks about London* (1865), which Lynda Nead has described as *the textual perambulation*. According to Nead, in this genre *the book is a substitution for the city streets and enables the reader to visualize the places in the text as though out walking. It is an intellectual, sedentary form of tourism in which the images of London exist through the text and where walking is achieved by reading.* (McCord Chavez 2008: 50)

The juxtaposition of reading and strolling is referred to by McCord Chavez as "reading-as-walking" as a reception model characteristic of the 19th-century urban prose, which would make a successful option in reading Polish novels as well, for instance Boleslaw Prus' *Lalka* [The Doll], a representative 19th-century Polish urban novel. This tradition was inherited and transformed by modernist novel, which brought progress of next locations on European and later American maps, and then significantly widened models of identifying the situation of the subject in space (from Aragon's surrealistic "polis" to Kafka's existential-claustrophobic "everycity"), of mutual correlations between the identity and the site, the internal and the external landscape. There are numerous propositions for classifying the poetics of the description of urban space in the literature of the first half of 20th century (Rybicka 2003). Both the experience and its representation techniques applied by highly different writers of that time are the archaeology of the present-day urban genology, for the

<sup>3</sup> The term was introduced by Elżbieta Rybicka, who explained, that the "radical" perceptive poetics aimed at reaching an unmediated urban experience and revealing the triviality, the commonness of daily life. According to Rybicka, such dimension of the urban space was to be free of any imposed symbolic meaning, "axiological categorisations" and "emotional categorisations". The effect (both linguistic and constructional) of the ultimate closeness to a perceptive process and sensory impressions of the city was sought to be achieved by means of juxtaposition, collage, impressionist descriptions and listing. Textual arcades were the form corresponding to these experiences (Rybicka 2003: 317).

modern writing operates with a range of strategies developed by authors of the former two centuries (such as ocularcentrism, polyphony, transition from panoramic description to a passer-by's description, and so on), when the realisation of urban theme has made its way on a road marked with transitions from Dickensian London to Joyce's Dublin and from Baudelaire's *flâneur* to Benjamin's arcades.

Yet, it was not only the novel that was seeking textual equivalents of the urban experience, though it did provide the most mature realisations of the urban theme. Angela Hohmann recalls a concept of *tableaux*, a highly popular literary predecessor of *flâneur*-texts, triggered by an urge to make the transience of modernity still and formed in 18th century in line with Louis-Sébastien Mercier's tradition. Apart from sketches depicting city types and chronicles that engaged in gossips, it was tableaux that brought the urban resident closer to the increasingly larger and complex city (Hohmann 2001: 342–343). It was the small prose forms and micro-narratives categorised as an anecdote, *urban legend*, urban *faits divers*, a rumour, an image or “physiologic” sketch that prepare contemporary forms of representing the urban space experience with its eventualisation, discontinuity, sensory overload and multi-voiced narrative. It was these forms that were first consumed by the increasingly heterogeneous novel, which reached for these “quotes of reality” to obtain a realistic effect, to break free from the 19th-century formula later on and return to anti-narrative structure of the “poetics of excerpt” in the latest urban works. When attempting to reconstruct a modern genealogical landscape of urban literature, one should bear in mind these seemingly obvious sources of inspiration. For *tableaux* prepares textual arcades and it is them, and not a novel, which might be regarded as the key genre representing the modern urban experience.

Elżbieta Rybicka states, that at present, textual arcades tend to be more interested in the cultural character of the urban reality, thus leading their way to become a form of expression representative of the modern culture, in contrast to their initial role of a mere urban equivalent of a pastoral (Rybicka 2003: 170–171). Arcades, as a genre, enjoyed peak popularity in the last decades of 20th century in the writing diverse authors, such as, Małgorzata Baranowska (e.g., *Pamiętnik mistyczny* [*Mystic Diary*]), *Wracam na Ochotę* [*I'm Going Back to Ochota*]), Zbigniew Herbert (e.g., *Barbarzyńca w ogrodzie* [*Barbarian in the Garden*], *Barbarzyńca w podróży* [*Barbarian on the Go*], *Labirynt nad morzem* [*Labyrinth on the Sea-Shore*], *Martwa natura z wędzidłem* [*Still Life with Bridle*]), *Mistrz z Delft i inne utwory odnalezione* [*Master of Delft and Other Found Pieces*], *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, [*The Gordian Knot and Other Scattered Writings*]), Wojciech Karpiński (e.g., *Amerykańskie cienie* [*American Shadows*]), *Pamięć Włoch* [*Memory of Italy*]), *W Central Parku* [*In Central Park*]) and Adam Zagajewski (e.g., *Dwa miasta* [*Two Cities*]), *Lekka przesada* [*A Slight Exaggeration*]), *W cudzym pięknie* [*Another Beauty*])<sup>4</sup>, taking

<sup>4</sup> Rybicka (Rybicka 2003: 167–169) lists numerous names of authors of *flâneur*-texts (Marceli Motty, Paulina Krakowska, Jerzy Żulawski, Jerzy Stempowski, Leon Choromański, Maria Kunczewiczowa, Adolf Rudnicki, Józef Wittlin, Tymon Terlecki, Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Kaden-Bandrowski, Czesław Miłosz, Miron Białoszewski, Andrzej Zawada, Inga Iwasioń, Anna Nasilowska, Marta Zielińska, Gustaw Herling-Grudziński). This list ought to be complemented with guide texts in the strict sense, despite their proximity to literary feuilletons, drawing on pop-cultural symbols and narratives (such as, *Paryskie spacerki* by Ludwik Stomma), and with essays from the border of scientific, critical-literary and travel texts (such as, essays by Paweł Hertz, Mieczysław Jastrun, Zygmunt Kubiak, Jan Parandowski or *Przechadzki ateńskie* by Władysław Witwicki). Among the latest texts of this kind works of the following writers can be undoubtedly classified to this sort of convention: Ewa Bienkowska (*Co mówią kamienie Wenecji*, *Michał Anioł — niezszczęśliwy rzymianin*), Lenta Głowczewska (*Nowy Jork. Kartki z metropolii 1983–2002*), Andrzej Stanisław Kowalczyk (*Miejskie. Amsterdam, Paryż I, Paryż II, Berno I, Berno II, Warszawa, Londyn*), Kazimierz Mrówka (*Wenecja*), Arkadiusz Pacholski (*Brulion paryski*), Krzysztof Rutkowski (*Książę bezdomny, Paryskie pasaży*).



on the role of the dominant model among modern urban writing formulas. In contrast to the increasingly polymorphic novel, it is now a fully crystallised and recognisable convention with a monothematic focus on describing the functioning of the subject in the urban space, which consistently and repeatedly offers to readers a specific model of experiencing the city in a modern way.

The name ‘textual arcades’ derives in origin from, obviously, the grand work by Walter Benjamin. Popularisation of this concept in the Polish critical tradition is owed to Krzysztof Rutkowski, the author of the polymorphic cycle *Paryskie pasaże* [*Parisian Arcades*], and — which is interesting in view of the sociology of literature — to publishers<sup>5</sup>, whose influence on the shaping of genological awareness of recipients (but also that of more and more new authors) cannot be underestimated. In turn, in the scientific discourse this term was brought into use by Elżbieta Rybicka (cf. Rybicka 2003)<sup>6</sup>, though, not without limiting it with the view of perceptive poetics at the very beginning of its “academic life”. Arcades, understood as the central point of the genological urban landscape, would be then a heterogeneous essayistic-fictionalised form of walking-writing (even if walking takes place often solely in the space of a library), a literary equivalent of a thoroughly modernist way of experiencing a city, combined with already-post-modernist awareness of its textualisation, expressed in the metaphor of a city-palimpsest. In this view, the constitutive characteristics of a genre would be the specific construction of narrative ‘I’, spread sylleptically between fiction and autobiography, as well as the intentional adoption of the ‘*flâneur* label’ with all of its 19th-century body of experience (the leisurely pace of the stroll, the refusal to take the marked route, interest in street eventualisation, constant hesitation between the urge to become one with the crowd and to keep the distance as an observer, adaptation of a passer-by’s perspec-

---

*Opowieść o tajemnych przejsiach, Raptularz końca wieku, Requiem dla moich ulic, Śmierć w wodzie. Proza, Wokulski w Paryżu*), Adam Szczuciński (*Włoskie miniatury*), Agnieszka Taborska (*Okruchy amerykańskie*) and Marek Zagańczyk (*Droga do Sieny, Krajobrazy i portrety*). Even this (perforce) incomplete list allows anyone to realise the popularity of *flâneur*-texts in contemporary literary culture.

<sup>5</sup> Most of the titles cited here were published by one of the two publishing houses (in case of Karpiński’s *Pamięć Włoch* — by both of them) — Fundacja Zeszytów Literackich (Warsaw) or *słowo/obraz terytoria* (Gdańsk). What is more, individual book series initiated by these two houses not only popularised *flâneur* writing, but also — which is more important from the view of the present work — they had a profound impact on forming readership skills and genological awareness vital for the existence of this genre. The *Pasaże* [*Arcades*] series under the imprint of *słowo/obraz terytoria* become in this light a clear declaration, that the titles included are part of the Benjaminian tradition and share a specific sensitivity, methodology, form, etc. Thus, the role of series here is to signal genre. An even greater role in the shaping of communication between the author and the recipient of *flâneur*-texts has been played by „Zeszyty Literackie”, a periodical and a publishing house at the same time. Their series and mini-series, such as *Podróż* (with re-edited, among others, Paweł Muratow’s *Obrazy Włoch, Pamięć Włoch* of his spiritual disciple, Wojciech Karpiński, as well as the first edition of *Włoskie miniatury* written by the representative of the young generation, Adam Szczuciński) are in the perspective of genological studies a manifestation of which a strictly specified “family” of saunterers the authors belong to. Moreover, the series define a line of inheritance — from literary fathers to literary sons, from masters to disciples, who then achieve excellence in the field of sauntering themselves. Thus, one should not forget about the range of writers who deliberately refer to the already-established formula of textual arcades.

<sup>6</sup> The canonisation of the genre is confirmed by the presence of the entry ‘arcades’ in the genological dictionary constructed in a periodical titled „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Nevertheless, the entry description leaves much to be desired, as it was based merely on the works of Krzysztof Rutkowski, and, what is more, completely ignores Rybicka’s output. Nevertheless, at the same time it does indicate the presence of this concept in genological awareness (Bogolewska 2010: 264–265). A detailed description of genre determinants of textual arcades are included in my monograph — Szalewska 2012.

tive, ocularcentrism, choice of the space of urban sites/routes of memorial). This tradition is deeply rooted in Polish literature, which is proven, among others, by the construction of subjectivity in classic Polish essayistic works. According to Andrzej Kowalczyk, the motif of a stroll, a walk, a journey is one of the “travel” topoi most frequently indicated by researchers. Moreover, it is highly popular among critics, such as Pater (“intellectual journey”), Meyer (who depicts a leisurely walk in an art gallery), Stempowski (who published his works in „Kultura” under a collective title *Notatnik nieśpiesznego przechodnia* [A notebook of a leisurely passer-by]). In *La terre bernoise* the rhythm of a stroll defines the narrative formula, which Kowalczyk exemplifies with the following passage: “Spod stóp nieśpiesznego przechodnia (*un passant attentif*) podnosi się pył wspomnień, porównań, skojarzeń i cytatów. [...] Niniejsze zapiski powstały przy okazji spacerów, spotkań i skojarzeń” [A dust of memories, comparisons, associations and quotes arises from beneath the feet of a leisurely passer-by. [...] These notations have been made during walks, meetings and associations] (Kowalczyk 1990: 24).

As a form of articulation of an intellectual stroll, arcades would make one of the most traditional forms of essayistic works. One can note the concurrence of strolling and pondering on the things seen in works of many 20th-century essayists, just to mention (naturally) Jerzy Stempowski and his idiom of a leisurely passer-by, *Petersburg* [Petersburg] by Jarosław Iwaszkiewicz, *Londyn* [London] and *Paryż* [Paris] by Tymon Terlecki, the works of Józef Wittlin and Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński’s literary voyages to Italy or works of Jan Józef Lipski and Józef Czapski. This sort of writing prepares a model of experiencing the city, which would reveal itself in the modern urban novel by making, obviously, a simplification imposed by the diachronic perspective. Here I have in mind poetics as different to each other as these presented in the prose of, among others, Joanna Bator, Sylwia Chutnik, Stefan Chwin, Paweł Huelle, Dorota Masłowska, Daniel Odija, the grotesque transformations of urban space in *Noc żywych Żydów* [Night of the Living Jews] by Igor Ostachowicz, or in the works of Ignacy Karpiński. The element that integrates these highly different variations of genre within the contemporary urban landscape is the already mentioned combination of the modernist anthropological figure of a leisurely passer-by with a formal (though leading to various consequences in its different implementations) attempt to find a textual counterpart of the process of thinking about the city and experiencing its multi-voiced and multi-sensory space. This is most vivid in the very essay, which, as a mask of the contemporary intellectual problematisation of modernity and its urbanism<sup>7</sup>, thematises this experience explicitly. Herbert advises in *Barbarzyńca w ogrodzie ogrodzie* [Barbarian in the Garden], that a visitor to a new city should first wander along its streets, choosing one of countless strolling methods, e.g., either turning left or right, or just taking a path as straight as a die (Herbert 1997: 76–77), Bieńkowska describes her first encounter with Venice in *Co mówią kamienie Wenecji* [What the stones of Venice say]. Visiting cities, she practices “sztuka rozpoznawania” [the art of identification], discovering space by means of sight, smell, hearing and touch (Bieńkowska 1999: 96). The first stage in the modern experiencing of the city is to immerse oneself, sensory and somewhat pre-reflectively, in the urban space and street eventualisation. Yet, this

<sup>7</sup> In Kowalczyk’s *Nieśpieszny przechodzień*... one may come across his remark, that an essayist is one of many literary masks of a modern-day intellectual. According to the author, an essay relates the subject’s self-presentation with radical criticism of the subject’s situation in modern society. Due to these functions that bind it, the form develops a distinct language and its own symbols (Kowalczyk 1997: 171). Likewise, ‘*flâneur*’ would be a role taken by an intellectual in textual arcades, a mask, which, when put on by the subject, equips him with a specific symbolism.

naive view does not last long, for the post-modernist city is not only a multi-voice space, but also a space that has been read repeatedly. Thus, the foundation of an urban landscape is intertextuality and co-strolling, understood as moving intellectually in an already-interpreted space (which can also manifest itself in at least several models of intertextual dialogue, such as, imitation<sup>8</sup>, dialogue, parody, playing with urban narratives — the last of which may be exemplified by the novel *Ciemno, prawie noc* [*Dark, almost night*] written by Joanna Bator).

It is characteristic for the newest urban genres to have a duality embedded in the subject construction. On one hand, it is defined by a desire to immerse oneself in the unmediated experience of the space, to find the first, intact view of the city, to penetrate the urban space with all senses (a source of more and more new critical approaches that appreciate sensory urban practices, as well as urban novels that explore sensory experiences, which can be exemplified by works of such profound dissimilarity as those of Orhan Pamuk and J. M. Coetzee). On the other, this attitude is characterised by the need for intellectual study of the urban theme through reading, opinions and history. Iwaszkiewicz, by stating that the view on the Field of Mars does not trigger in him an impression as great as depictions of Adam Mickiewicz and Puszkyn did (Iwaszkiewicz 1981: 55), juxtaposes his Petersburgian experience with literary images of the city. Herling-Grudziński states to have read much about the frescos in the Piccolomini library, beginning with Berenson's academic assessment and ending with a touching description from Herbert's *Barbarzyńca w ogrodzie* (Herling-Grudziński 1996: 191). He reveals a practice typical of the *flâneur*, namely, confronting what one sees with what one has read, and sometimes even “styling” one's own urban experience with accordance to the notes made by his or her predecessors. This kind of writing gives away its 19th-century roots with a double-seeing strategy (Kamionkowa-Straszakowa 1991: 702) — looking at an actual space and projecting what is seen onto a screen of general culture — an intellectual reflection on aesthetic, historiographical and ideological issues. This constant tension between the directness of experiencing and the inevitable mediation of the description, intermingled in the intertextuality of the urban text, is explained by the specificity of intellectual *flânerie*, a stroll undertaken simultaneously both in the actual space specified on the map and the

<sup>8</sup> Arcades would become in such view an ivy growing between inter-texts. This is observed particularly in the latest of the works discussed here, which take under account the increasingly rich tradition of the genre, such as Szczuciński's *Włoskie miniatury*. The laconic form and the small size of the passages cited below intensify the impression of a strong dependence of the essayist's arguments on his predecessor's reflections. For instance, the fragment *Taormina*. Ślady is constructed from paragraphs with stylistics rendered in the fragments below: “Czytałem tu *Lamparta*. Próbuje wyobrazić sobie Hertz'a i Iwaszkiewicza przechadzających się alejami parku. [...] [Chciałbym — Author's note] Móc kiedyś powiedzieć jak Jan Kott [...]” [I've read *Lampart* here. I try to visualise Hertz and Iwaszkiewicz sauntering along park alleys. [...] (If only one day I could — Author's note) say just like Jan Kott (...)] (Szczuciński 2008: 11); “Hertz jest autorem przekładu wybitnej książki Pawła Muratowa *Obrazy Włoch*” [Hertz made a translation of *Obrazy Italii*, a brilliant book by Pavel Muratov] (Szczuciński 2008: 11); “Spośród poświęconych *Taorminie* wierszy Jarosława Iwaszkiewicza najbardziej lubię ten o Annie Achmatowej. [...] Brodski wspomina, że zawsze starał się przyjść do niej z bukietem” [From Jarosław Iwaszkiewicz's poems dedicated to *Taormina* I like the most the one about Anna Akhmatova. [...] Brodsky recalls he would always make effort to visit her with a flower bouquet in his hand] (Szczuciński 2008: 12); “Teatr Greco to miejsce urokliwe. Wspaniale opisał je Goethe” [Teatro Greco is a charming place. Goethe has depicted it splendidly] (Szczuciński 2008: 12); “Niedawno Marek Zagańczyk przysłał mi fotografię Pawła Hertz'a” [Recently, Marek Zagańczyk has sent me a photograph of Paweł Hertz] (Szczuciński 2008: 11). Szczuciński's arcades are formed by explicit and allusive references to the authors' urban experiences who create his collection of mental representations, which gives away his relation to a specific tradition, his choice of reading, purposeful imitation of older and already-authoritative arcades-makers.

discursive space. This phenomenon is analysed by Stefan Morawski basing on Musil's works. 'Flânerie' can be considered as a lesson restructured by an "essayist-philosopher" in his world-view. In line with Musil's opinion, it is further stated, that the depiction of the urban space created by the *flâneur* must be opposed, as it is (just like the very act of leisurely walking is) contaminated due to its direct contact with the trivial surface reality. When "re-painting" the mental picture of the epoch', Musil-artist ("der Dichter") becomes an independent observer, a strict nonconformist, as only then his awareness would reach beyond the horizons of Musil-wanderer, the *flâneur* (Morawski 1995: 50–51).

The most significant space of the *flâneur's* intellectual work — and also the last of constitutive determinants of textual arcades — would be the historic imagination. If a city becomes in modern spatial *topoi* study a mirror for various cultural and political-economic processes, then, most of all, it is also a mirror for loss and transience. In his *Requiem dla moich ulic*, Krzysztof Rutkowski recalls Stendhal's walks from Palais-Royal to Tuileries Gardens leading through a Parisian quarter that is virtually non-existent (Rutkowski 2008: 12), indicating the theme and emotional background of yet another of his Parisian arcades with the very title (*Paryskie pasaże*). As a genre, arcades are not only the effect of seeking textual counterparts of spatial practices performed in actual space, i.e., the rhetoric of walking described by de Certeau, where subsequent figures of speech (which are counterparts of specific types of urban perception) form a story of a wandering passer-by<sup>9</sup>. The essence of arcades does not boil down merely to the rhetoric of walking, though it does play a fundamental role by specifying the 'zero-level' of this kind of writing. Still, a double-seeing principle 'builds up' above it, which translates also into the analogous double topography principle. As Wojciech Ligeza concludes in his monograph dedicated to the experience of emigrating, there are two directions according to which city maps are oriented, namely, the real direction and the sentimental one (Ligeza 1998: 186). However, this remark concerns not only the specific situation of alienation, but also defines the duality found by Morawski in the figures of Musil-wanderer and Musil-intellectual on a different level. For textual arcades are a form of encounter between an actual city and an imaginary one, the one that was read and the one that was reflected upon, and as such they constitute an exceptionally interesting material for studying the contemporary historical imagination. This sort of experiencing the city by the means of its history and the technique of constructing the world depicted based on time spatialisation has become a dominant characteristic of the urban landscape in recent years, revealing its potential in the novel. The post-modern prose (Chwin, Huelle, Iwasiów, Liskowacki), with its high-literary character, post-resettlement and post-memory, adapts the achievements of 'little-homeland' literature of the 1990s by rewriting and problematising local narratives during pensive *flânerie* through historical cities-palimpsests and the lost toponymy of the past. Nevertheless, vintage crime texts are now at their peak of

<sup>9</sup> Recreating the 19th-century "arcade" culture in the textual architectonics corresponds to the concept developed by de Certeau, who finds in rhetoric an equivalent of the actual motion in space — "The act of walking is to the urban system what the speech act is to language or to the statements uttered. At the most elementary level, it has a triple 'enunciative' function: it is a process of appropriation of the topographical system on the part of the pedestrian (just as the speaker appropriates and takes on the language); it is a spatial acting-out of the place (just as the speech act is an acoustic acting-out of language); and it implies relations among differentiated positions, that is, among pragmatic 'contracts' in the form of movements (just as verbal enunciation is an 'allocation', 'posits another opposite' the speaker and puts contracts between interlocutors into action). It thus seems possible to give a preliminary definition of walking as a space of enunciation" (Certeau de 1984: 97–98).

popularity, with their authors ‘settling in’ more and more new cities (Krajewski’s Wrocław, Wroński’s Lublin, Lewandowski’s Warsaw, and so on), applying into the popular literature the double-seeing principle, in line with which the present-day topography conceals maps of earlier spatial practices.

The most significant achievement of textual arcades was the transition from the panoramic view of the city to the passer-by’s perspective, from the third person narrator remaining beyond the portrayed urban reality to the viewpoint of a *flâneur* immersed in the urban space. This “perceptive revolution” (Rybicka 2003: 109) has enabled experiencing the city individually, as well as seeking a discursive equivalent of the process of strolling in the urban space (intellectual *flânerie*) and pictorial equivalent of historical imagination, which finds in the modern culture a proper field for its activity in the urban space.

\*\*\*

In conclusion, it ought to be reminded, that by consolidating its position in the awareness of creators and recipients, textual arcades, obviously together with numerous other socio-literary factors, have contributed to the restitution, modification and, at times, even creation of lesser genre formulas of urban literature, such as the simplified version of the arcades — *spacerownik*, a walk journal in which the reflection on the traces of the past frozen in the observed space, characteristic of a *flâneur*-essay, is replaced with journal-like tourist guidelines. Numerous other examples could be mentioned here, since in recent years the publishing market has experienced a highly rapid increase in works proving ambitions to step beyond a mere guidebook, which is indicated para-textually in titles, like *Spacerownik powstańczy* by Józef Krzyk, *Spacerownik. Łódź filmowa* by Joanna Podolska and Jakub Wiewiórski, *Spacerownik. Warszawska śladami PRL-u* by Jerzy S. Majewski or *Spacerownik krakowski* by Krzysztof Jakubowski and co-authors. A walk journal is the younger brother of arcades, an interesting hybrid of utilitarian writing and an attempt to create artistic essay, which returns in its journalistic stylistics to the source of urban genres, that is, the press. Significantly, insofar as the textual arcades were originally a form of expression of the modernist *sui generis* experience marked with strong anesthetisation of reality and with what Stefan Morawski calls an intellectual *flânerie*, a walk journal would be a genological mark of the transformation from the Benjaminian *flâneur* into the Bauman’s tourist<sup>10</sup>.

The modern “genre landscape” is linked with the urban experience in the centre of which the textual arcades are situated and with complex configurations of forms of utterance of different compositional and stylistic dominants on its peripheries. On one hand, there are guidebook-arcade hybrids like walk journals, therefore, genres related to utilitarianism, on the other — those in which the intellectual *flânerie* intermingles with a strictly scientific discourse. An excellent example of the latter would be Elżbieta Janicka’s *Festung Warschau*, a kind of scientific-literary collage constructed and based on the Benjaminian method of assembling quotes (from statements of historians, witnesses, writers) in citing

<sup>10</sup> According to Bauman, once a day or every week a post-modern *flâneur* would visit promenades filled with shops, avoiding on their way any contact with the streets in-between. The shops served the *flâneur* as his temples, yet the main places of worship were the summer beaches, where the ones who could afford such a pilgrimage would go (Bauman 1993: 82).

someone else's voice and in the possibility of "arcade", stereo-metric reading. Thus, Janicka's book may be read by means of: the original primary text, which is, in fact, an arcade *flânerie* in the contemporary Warsaw confronted with its literary description and the academic knowledge of the history of *Festung Warschau*; numerous quotes incorporated as in a collage; footnotes that construct a complementary, yet also an autonomous Varsovian narrative; lastly, by means of photographs, which become increasingly important building blocks of the contemporary urban genres, susceptible to inter-semiotic relations due to the theme. The Janicka's book and (already) numerous walk journals make the trace of the past that persists in the architecture and topography the basic object of their interest, as if following Walter Benjamin's statement: "Arcades are [...] monuments of being-no-more" (Benjamin 1999). At the same time, textual arcades and related forms are also memorials of a certain kind of urban space perception, a specific historical model of experiencing the background of one's own existence, in which individual association, a melancholic contemplation on the past and the sense of relation between identity and the site play such a great role. Nowadays, the number of authors writing about local narratives as geo-literary texts that are a record of their personal experience of a given site (Konończuk 2012: 142). Writers tend to explore their private space more often and more willingly, especially those non-existent in the discourse of dominance". Nevertheless, a specific kind of these "geo-literary texts" stem from the city, which I call in this paper **urbantexts**.

One could include to urbantexts — genres, genre varieties, one-time formulas, and, most of all, hybrids, that form the genological landscape — generally textual arcades, yet also the modern urban novel, *spacerowniki* and polymorphic para-arcade formulas similar to scientific prose (such as Elżbieta Janicka's *Festung Warschau*) or to poetic prose (such as Przemysław Owczarek's *Miasto do zjedzenia* [*City for eating*]). Lastly, when writing about the urban geologial landscape, one should also keep returning to its archaeology, the 19th-century press and the arising micro-genres of the street, which, since they usually make up larger textual compositions, are an example of a pure urbantext. The potential of urban micro-histories in literary studies has been already discussed by Roland Barthes and in its Polish context by Michał Głowiński, who applied the concept of *faits divers*, proposed by the former, into his analysis of Miron Białoszewski's works (see: Głowiński 1973). Białoszewski, the author of *Szumy, złoty, ciagi*, is the most inventive (as far as it comes to seeking para-genre formulas that convey the perception of the city) in Polish literature and, at the same time, has the greatest sensitivity when it comes to detecting the specific urban rhythm. His works are an example of highly individual, idiomatic (and, thus, non-arcade) experience and discourse, distinct in comparison to the titles mentioned above. The author is the only one who has reached for the so-called pure urbantexts, for all this narrative chaos that determines the shape of the modern urban genre landscape. The centre, textual arcades, originates in the concept of *tableaux*, columns filled with urban narrative junk — gossips, blood-chilling crime stories, warnings, scoops and anomalies. At the same time, this discursive waste becomes a valuable work site of an urban archeologist. Urbantexts, which mature into arcades, are a genological set of micro-histories, little urban genres with overlapping features, to which one ought to include *tableaux*, chronicles, urban legends, rumours, physiological sketches and pitavals. Diversity of this kind of short narratives, though often of a very small or even negligible aesthetic value, does constitute a remarkably rich material for analysing the city in its textual dimension, as well as for analysing discursive forms of taming the space by means of passing on its story.



Thus, if an epic shows life of a community based on the background of historical events that are of importance to this group, then a post-modern bourgeois epic, created by urban-texts divided into subsequent cantos in a digressive and multi-layered plot, depicts a group of *flâneur*'s descendants — individual passers-by, undertaking urban reading practices again and again to find traces of the 19th-century arcades, hidden within a modern *polis*.

Translated by JOANNA ZAHORSKA

## Bibliography

- Bauman Zygmunt (1993), *Przedstawienie na pustyni*, trans. M. Kwiek, [in:] *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, ed. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa.
- Benjamin Walter (1999), *The Arcades Project*, Belknap Press, Cambridge.
- (2006), *The Paris of the Second Empire in Baudelaire* [in:] *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, ed. M. Jennings, Belknap Press, Cambridge.
- Bieńkowska Ewa (1999), *Co mówią kamienie Wenecji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Bogolębska Barbara (2010), *Pasaż*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 53 (Vol. 1–2).
- De Certeau Michel (1984), *The Practice of Everyday Life*, trans. S. Rendall, University of California Press, Berkeley.
- Głowiński Michał (1973), *Małe narracje Mirona Białoszeńskiego* [in:] tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa.
- (1998), *Powieść i autorytety* [in:] tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Univeristas, Kraków.
- Herbert Zbigniew (1997), *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Herling-Grudziński Gustaw (1996), *Siena i okolice* [in:] tegoż, *Godzina cieni*, Znak, Kraków.
- Hessel Franz (1984), *Strolling in Berlin*, N.p.
- Hohmann Angela (2001), „*Flâneur*”. *Pamięć i lustro nowoczesności*, trans. A. Kopacki „Literatura na Świecie”, No. 8–9.
- Iwaszkiewicz Jarosław (1981), *Petersburg*, PIW, Warszawa.
- Kamionkova-Straszakowa Janina (1991), *Podróż* [in:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, eds. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Konończuk Elżbieta (2012), *Podlaska lokalność w narracjach socjologicznych, magicznych i satyrycznych* [in:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Rekonans i zarys problematyki*, eds. E. Rybicka, M. Mikołajczak, Universitas, Kraków 2012.
- Kowalczyk Andrzej St. (1990), *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz — Stempowski — Miłosz)*, Quantum, Warszawa.
- (1997), *Nieśpieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław.
- Kubicka Halina (2012), *Szukając Baker Street 221B. Podróż śladami książek i filmów w kontekście*

- kultury popularnej i mediów* [in:] *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, eds. A. Gemra, H. Kubicka, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław.
- Ligeza Wojciech (1998), *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Baran i Suszczyński, Kraków.
- McCord Chavez Julia (2008), *From wandering writing to wandering reading: productive digression in Victorian serial fiction*, ProQuest, Ann Arbor.
- Mikos von Rohrscheidt Armin (2008), *Turystyka kulturowa — wokół definicji*, „Turystyka Kulturowa”, 1.
- Morawski Stefan (1995), *Trudny związek flânerie z intelektualizmem. Musil, Sartre, Benjamin* [in:] *Pojednanie tożsamości z różnicą?*, ed. E. Rewers, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
- Rutkowski Krzysztof (2008), *Requiem dla moich ulic*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Rybicka Elżbieta (2003), *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
- Sendyka Roma (2006), *W stronę kulturowej teorii gatunku* [in:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, eds. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków.
- Szalewska Katarzyna (2012), *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Universitas, Kraków:
- (2014), „Murder walk”. *Mapy małomiasteczkowych zbrodni*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne”, 1.
-



**KATARZYNA SZKARADNIK**  
Uniwersytet Śląski\*

## **Socjolog „kreślący znaki wieczne”. Jana Szczepańskiego autoportret rozproszony**

Sociologist „Sketching Eternal Signs”.  
Jan Szczepanski's Distracted Self-Portrait

### Abstract

The subject of this article are the strategies as well as paradoxes of creating by Jan Szczepański his self-portrait in various genres of texts. The authoress displays how the sociologist gives a signature to his articles and essays, generalizing his personal experience (peasant roots, the Protestant primacy of a duty), and also how complex relations appear between his publications and diary. In that scattered self-portrait a key issue turns out to be the repetitions and transformations of several leitmotifs, and moreover their involving in rhetoric, which, like autocreations, both disturbs and helps with recounting “who I am”. With reference to the conceptions of i.a. Lejeune, Beaujour and Ricoeur, the authoress analyses how Szczepański arranges the project of his life and how in his works he contends with frustration resulted from (apparent) not carrying that project out. The destination of this article is to show that despite evident dissonance between the word and life in the sociologist's writings, the imperative of creation of “work” remains his biography's axis and the creating of self-portrait does not mean imposing an artificial order on life.

\* Instytut Nauk o Literaturze Polskiej  
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego  
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice  
e-mail: [kasiorek1987@tlen.pl](mailto:kasiorek1987@tlen.pl)

Artykuł powstał w ramach realizacji projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji nr: DEC-2012/07/N/HS2/00966.

## Wprowadzenie

Rozważenie przypadku znanego socjologa Jana Szczepańskiego (1913–2004) na równi z pisarzami wydaje się zasadne z kilku powodów — chociażby dlatego, że ten uczeń Przybosa debiutował poezją<sup>1</sup> i w pisaniu upatrywał najwyższy cel, ale głównie z uwagi na frapujące zmagania z rozdziwkiem pomiędzy słowem a życiem, jakie można obserwować w jego tekstach. Przyjrząc się zatem zwłaszcza jego autoportretowi podmiotu piszącego, wychodząc od ustaleń Michela Beaujoura (2009: 99–101), według którego autoportret konstytuują nawroty, homologie, montaż, nie zaś linearna chronologia, tzn. narrator opowiada nie tyle, czego dokonał, ile kim jest. Jednak dychotomia „rozwój *versus* esencja” sprawia wrażenie przejaśkrawionej<sup>2</sup>; już przecież Nietzsche wskazywał na dialektykę tego „jak się staje, kim się jest” (podtytuł *Ecce homo*), z kolei Richard Meyer w 1905 r. określił dziennik mianem „autoportretu ducha uchwyconego w ciągłym rozwoju” (za: Mochoń 1992: 58).

Niemniej autoportret w szczególny sposób wylania się nie z diariusza, z eseju w rodzaju *Prób* Montaigne’a, a nawet intymistyki wziętej *in toto*, lecz z zespołu tekstów o różnej kwalifikacji genologicznej, nasyconych pierwiastkami „ja”. Dopiero w takim zbiorze w pełni ujawniają się repetycje, analogie i autoparafrazy, ale też kulturowe *topoi*. Z ujęciem tym współbrzmia kategorie „przestrzeni autobiograficznej” Philippe’a Lejeune’a<sup>3</sup> i „autobiograficznych ciągów narracyjnych” Marcina Wolka<sup>4</sup>, sugerujące, iż zestawienie choćby dwóch utworów autora od syła nas w domenę biografii, czyli wzajemnych powiązań (Fiedler 1969: 253). W ślad za takim

<sup>1</sup> Zainspirowany awangardową poezją swojego nauczyciela z cieszyńskiego gimnazjum, Szczepański w 1932 r. opublikował w czasopiśmie „Linia” (nr 4, s. 98) wiersze *Przewody* i *Żniwa*.

<sup>2</sup> Według Johna Sturrocka (2009: 143) w pojęciu „autoportret” zawiera się supozycja automatycznej, kompleksowo ujmowanej podobizny, co wprowadza w błąd zwłaszcza, gdy mowa o tekście w trakcie tworzenia. Z kolei np. Regina Lubas-Bartoszyńska (1983: 26) zwraca uwagę na fakt, że w każdym przypadku intymistyki mamy do czynienia z próbą opowiedzenia o cechach świadomości i kręgu zainteresowań autora, toteż klasyfikacja utworu jako autoportretu zależałaby od tego, czy owe kwestie przeważają nad relacją z przebiegu życia własnego i innych.

<sup>3</sup> Badacz uznaje „nieautobiograficzne” (w domyśle fikcyjne) twory poprzedzające autobiografię za nieodzowny „współczynnik realności” danego autora (Lejeune 2001b: 32). Jego myśl podejmuje Małgorzata Czermińska (2011: 183), która podkreśla obustronne oświecanie się biografii pisarza oraz jego twórczości i wypowiedzi ujętych *en bloc*, mówiąc o „syntetycznym podmiocie dzieł wszystkich jednego autora”.

<sup>4</sup> Kategorię tę definiuje autor jako „[...] zespoły fikcjonalnych i niefikcjonalnych tekstów jednego autora, połączonych intencją autobiograficzną ([...] posiadających często wspólnego bądź podobnego bohatera-narratora, powiązanych wzajemnymi odniesieniami, odznaczających się tożsamością, ciągłością lub pokrewieństwem świata przedstawionego oraz powtarzalnością motywów), zespoły niemające przy tym formalnych cech cyklu” (Wolk 2004: 19).

rozumieniem przyrównalabym biografię do soczewki: stanowi centrum, które skupia ślady osoby rozsiiane w tekstach, a manifestujące się w eksplicytnych ocenach, znaczących przemilczeniach, preferencjach tematycznych i stylistycznych etc. (zob. Czermińska: 2005: 221)<sup>5</sup>.

Również z pism interesującego mnie tu socjologa można wydobyć tego typu rozproszony autoportret, niebędący oczywiście „odbiciem”, lecz zawsze obrazem-wyobrażeniem. Sam Szczepański (1999e: 17) wyraża świadomość, iż ilekroć nazywa coś swoim (np. ojczyznę), identyfikuje się z fragmentem rzeczywistości konwenującym z jego wizją, dlatego ów twór może być mrzonką. Czy jednak odnosi się to do „ja”, które — mówiąc za Kantem — dostępne jest podmiotowi nie tylko jako *fenomen*, ale także *noumen*, od wewnątrz? Naturalnie, iluzje dotyczące siebie są równie częste i tradycyjny autobiografizm wręcz im sprzyja; niemniej bohater tej rozprawy jako propagator metody biograficznej w socjologii odpira argument stronniczości dokumentów osobistych — umyślnych przeinaczeń albo złudzeń piszącego co do własnych pobudek — wszak „w niektórych badaniach chodzi właśnie o stwierdzenie motywów” (Szczepański 1973a: 464). Przyjmując zatem, że aczkolwiek nie należy interpretować dzieł przez pryzmat życia, wolno czynić odwrotnie (zob. Sontag 2014: 118), prześledzę tematy i zagadnienia będące dominantami tekstów Szczepańskiego, a zarazem determinantami kompozycji biografii i wyjaśnienia życia (zob. Sturrock 2009: 135).

### Sygnatura a rozproszenie

Czerwoną nicią przez jego dorobek przewija się idea pisania — socjolog często snuje paralelę między własną działalnością a zajęciem literatów, nazywanym przezeń za chińskim poetą „kreśleniem znaków, którym potrzeba tylko szumu bambusów, a które są wieczne” (np. Szczepański 1984c: 8; 1987b: 173–174). Już u końca 1945 r., jako 32-latek, notuje w dziariuszu o sobie, żonie i teściowej:

Wieczorami siadamy koło naszego stołu i „gramy na cztery ręce”, a teraz, gdy jest i *Maman*, nawet na sześć rąk. Tzn. siedzimy jednym rzędem [...] i pracujemy. W naszym pokoju, przy naszym stole, przy naszych książkach. [...] Każdy napisany artykuł jest cenny. Każdy wiersz. Każda książka (2013b: 25).

Jednocześnie podkreśla na kartach dziennika, że wartość ma nie tyle spontaniczna ekspresja, ile prace wynikające z rozważań i wnikliwych studiów, że także jego książki poświęcone bieżącej sytuacji za dwie dekady będą przestarzałe, a wiedza stanie się nieaktualna. Mimo to już w wieku 45 lat przejawia poczucie, iż posiadał wiele mądrości praktycznej — można aluzyjnie powiedzieć: żył i z rzeczy ludzkich nic nie jest mu obce — oraz iż zdaniem czytelników „stawia istotne pytania” à propos współczesności (tamże: 89–90). Skłania go to do wypreparowywania z prywatnej biografii przeżyć modelowych i wplatania ich do artykułów, szkiców itp., w których nie kryje się za bezimienną maską (zob. Chwiniński 1979), lecz eksponuje aspekt osobisty<sup>6</sup>. Słowem: nadaje im sygnaturę — absolutnie jednostkową, a równocześnie iterowalną (zob. Derrida 2002: 402).

<sup>5</sup> Tamże badaczka opowiada się też za odwrotnością „opisu gestego” Geertza, czyli za „opisem rozproszonym”, co koresponduje z tytułowym pojęciem niniejszej rozprawy.

<sup>6</sup> Gdyby autobiografizm przypisać wszelkim esejom filozoficznym ze względu na perspektywizm każdego ujęcia rzeczywistości i prymarność samopoznania (zob. Grochowski 2003: 8), to z uwagi na rzeczoną intencjonalność eseje i rozprawy Szczepańskiego wydają się silniej autobiograficzne niż inne tego typu teksty.

Stopniowo przybiera postawę pamiętnikarza napominającego audytorium na mocy autopsji. W *Sprawach ludzkich* tłumaczy, że do negacji aktywizmu upoważnia go długoletnia aktywność na rozmaitych stanowiskach; nieraz odwołuje się do pracy na roli, „pracy niewolniczej” w fabrykach niemieckich (np. Szczepański 1995: 23) czy poznania na własnej skórze kilku ustrojów politycznych (1999e: 15), z kolei na kryzys ekonomiczny początku lat 80. spogląda z perspektywy biedy w okresie wojny i powojennym (1999f: 140). Zarazem wpisuje się w tendencje, którą Małgorzata Czermińska (1982: 232) zwie przejściem od postawy świadka do postawy intymisty — gdy ważniejsze staje się wnętrze jednostki niż zdarzenia, z uczestnictwa w których miałaby ona dopiero czerpać prestiż. U Szczepańskiego historia zapośredniczona zostaje w doświadczeniu podmiotu, np. artykuł na okoliczność 60-lecia odzyskania niepodległości zabarwia on indywidualnym odcieniem (wspomnienia o krewnych i ojczystym regionie), aczkolwiek wkomponowuje zwrotnie swą przeszłość w realia życia ludu na Śląsku Cieszyńskim, gdzie „w ciągu 600 lat utrzymywała się polskość jako element codzienności” (1978: 1).

W przytoczonym cytacie można dostrzec, jak biografią legitymizuje ideologię, toteż nasuwa się myśl Paula Valery’ego, że każda teoria jest starannie obrobionym fragmentem autobiografii (za: Lejeune 2001c: 292). Potwierdzają to koncepcje socjologa osnute na „retroaktywnej lekturze”<sup>7</sup> doświadczenia własnego dzieciństwa na gospodarstwie chłopskim. Ekstrapolując owo doświadczenie, uwypukla on wagę formowanych w domu rodzinnym zrębów światopoglądu, których nie niweluje dalsza edukacja (Szczepański 1987b: 171; 1995: 29–30). W artykule popularnonaukowym zaznacza, że dydaktyka akademicka nie docenia tej wiedzy potocznej (1987a: 19), innym razem powołuje się na chłopski realizm w prognozie społecznej (1999b: 234). Ilustracją tego „rozproszenia” osobistych idei może być również kwestia ludowo-protestanckiego stosunku do chleba. W szkicu *Możliwość sprostania wyzwaniom przyszłości* Szczepański nadmienia, jak jego uwagę, że z niewielkich ilości pieczywa marnowanego w każdym domu rosną niebagatelne straty, pewien profesor skwitował obliczeniem, iż chodziłoby o śladową część plonów, co dla socjologa stanowi „gest magnacki” (1999d: 138). Źródła takiego osądu wychodzą na jaw w miniaturach wspomnieniowych *Korzeniami wrosłem w ziemię* — autor zwierza się w nich z upatrywania we współczesnych nieszczęściach Polski kary Bożej za marnowanie chleba (2013a: 46).

### „Znalezione” a „zamierzone”

Warto zatrzymać się przy tych miniaturach, w których opowiadając o tradycjach wsi cieszyńskiej, kreśli Szczepański obraz samego siebie, (re)konstruuje rodowód swojej mentalności, a jednocześnie poświadcza tezę Beaujoura (2009: 102), że autoportret jest prymarnie „rzeczka znaleziona” — kultura piszącego dyktuje mu bowiem kategorie „pozwalające uporządkować okrucy jego wypowiedzi, wspomnienia i fantazmaty”. Z drugiej strony, porządkowanie wspomaga później nabyta wiedza, która strukturyzuje to, co niegdyś percypowane było intuicyjnie. Detale zachowane w pamięci zmysłowej sprowadza więc socjolog do wymiaru symbolicznego (kamień do magłowania jako alegoria konieczności bezwzględnego wykony-

<sup>7</sup> W takim znaczeniu, w jakim Szymon Wróbel, nawiązując do Freuda, używa tego pojęcia w tytule swojej książki *Lektury retroaktywne* (2014: 13). Chodzi mianowicie o wsteczne przetwarzanie przeszłych zdarzeń, przetwarzywanie ich obdarzające je sensem, a nawet mocą sprawczą.

wania obowiązków) i przeplata konstatacjami antropologicznymi: „Pamiętam [...] tę swoistą «filozofię jedzenia» stanowiącą ważny składnik filozofii życia. Jedzenie nie było oczywistym prawem każdego. Na jedzenie trzeba zasłużyć robotą” (Szczepański 2013c: 63).

Ów protestancki imperatyw staje się ideą regulatywną jego życia (dzięki której może stwierdzić w dzienniku, że traktowanie przeszkód i mozołu jako zwyczajności chroniło go przed utyskiwaniem i torowało mu prostą ścieżkę; Szczepański 2013b: 362), ale też ponownie rodzi uogólnienia. Pracę uznaje Szczepański za miarę czasu i probierz wartości człowieka (np. 1987d: 104), zaś w szkicu *Cele życia* poucza, iż wynik naszego życia to „synteza dorobku przepracowanych godzin” (1999a: 127), co w *Fantazjach na temat czasu* powraca w postaci wyznania: „Znałem człowieka, który już w szkole średniej sformułował sobie hasło życia: «dorobek godzin w sumie da mi życie»” (1999c: 52).

Znał owego człowieka dobrze, Georges Gusdorf (2009: 29) orzekłby, że lepiej niż ktokolwiek, wszak dlatego pisze się autobiografię — żeby sprostować cudze mniemania o sobie. Otóż w diariuszu socjologa ujawnia się autor tej maksymy: „Kiedyś w młodości, w gimnazjum, napisałem sobie, że dorobek godzin w sumie da mi życie” (2013b: 228); dobitnie zatem wyartykułowane zostaje *credo*: projektowanie trajektorii własnego losu, czemu, *notabene*, służy autobiografizm (zob. np. Giddens 2006: 100). Równocześnie obejmuje on jednak „techniki kształtowania przez autora wizerunku swojej [...] biografii w świadomości społecznej” (Wolk 2004: 22), przeto nie chodzi wyłącznie o osobistą ewaluację „dorobku godzin”, ale też o autoprezentację (zob. np. Marszałek 2004: 16–17). Jak dowodzi Szczepański w *Sprawach ludzkich*:

ślady w świecie zewnętrznym mogą być odczytane, **zestawione razem** i złożą się na **zapis** naszego życia, na **konstrukcję** zwaną biografią [podkr. K. Sz.]. Człowiek może mieć ideę przewodnią [...] i tak kierować swoimi działaniami [...], by odczytana przez innych biografia była zgodna z indywidualnym wyobrażeniem siebie idealnego. (Szczepański 1984b: 34)

Raz jeszcze więc socjolog generalizuje swój stosunek do życia, lecz w tym miejscu pojawia się problem nie tylko zbieżności odczytań, ale i subiektywnej przystawalności egzystencji realnej do idealnej. Zdaniem Lejeune’a (2001a: 5) „Jeśli tożsamość jest wyobrażeniem, autobiografia przylegająca do tego wyobrażenia mieści się po stronie prawdy” i Szczepański kreuje taką autobiografię, zgodnie również z uwagą Gusdorfa (2009: 42), że cel autobiografizmu stanowi przekucie losu jednostkowego w wartość, wydobywanie architektury własnego istnienia w czasie. Ustroński socjolog w rozmaitych szkicach „pisze siebie”, tekstualizuje swoją tożsamość (zob. np. Nycz 2001: 63–66), chociaż trafniej byłoby rzec: „rozpisuje”, czyli, po pierwsze, rozdziela na części, a po drugie — niczym długopis — sprawdza się i wyrabia, w czym można odnaleźć przejaw performatywności pisania autobiograficznego. Performatywności nieuchronnie jednak przesiąkniętej retoryką.

### Rozmowa z sobą a reprezentacja przeszłości

Jak powiedziano, Szczepański w publicystyce oraz esejach parabolizuje własny los, tworzy z siebie figurę, co potwierdza tezę Beaujoura (2009: 107), że nieużyteczność autoportretu maskuje się, nobilitując go jako *exemplum*. Niemniej w kreowaniu swej egzystencji na modelową uczonemu nie zależy na rezonerstwie. Podkreślając: „jako człowiek, który [...] przeżył

dwie wojny [...] i wiele rewolucyjnych przełomów [...], kryzysy prawie beznadziejne, mogą stwierdzić [...], że jednostki dzielne, odważne i zaradne wychodziły obronną ręką z najtrudniejszej sytuacji” (Szczepański 1999f: 154), socjolog nie tylko stawia się za wzór, lecz także maluje autoportret **dla siebie**; autobiografizm stanowi wszak pochodną oczekiwań co do własnej osoby (zob. np. Lubas-Bartoszyńska 1993: 43). Kiedy zatem przekonuje Szczepański, iż dzięki „odczytywaniu z biografii” metod realizacji celów życiowych da się formułować zasady ich osiągnięcia (1986a: 3), bezosobowy ton sugeruje ogólność twierdzenia, jednak autor pragnie w owym portrecie człowieka spełnionego rozpoznać i siebie.

Aby ten autoportret życzeniowy nie wyglądał nazbyt mentorsko, Szczepański dystansuje się od moralizowania autoironią: „Nie jako przykład to wspominam — broń Boże — jako «bajkę dla dorosłych» o dawnych czasach” (2013c: 65). Czyniąc zadość wymogowi, żeby dojrzałe utwory autobiograficzne dawały wyraz świadomości własnych konwencji (czyli były też autotematyczne), socjolog nierzadko tematyzuje akt wspomniania. Półserio usprawiedliwia się z rozproszonych w jego publikacjach „autografów”, pomocnych w mapowaniu minionego i w prowadzeniu „sekretnej gry autokomunikacyjnej” (zob. też Rygielska 2012: 171), oraz broni pisania na własne potrzeby, przewrotnie podejmując topikę wstępu w wyborze starych artykułów: „W tej książce przywołuję «wczoraj» [...], by powiedzieć sobie i czytelnikom: tak było, tak widziałem, [...] to proponowałem i tak pisałem. Zaslaniem się, oczywiście, ważnością problemów przywołanych i ich wagą dla «dzisiaj»” (Szczepański 1987c: 8–9). Owo „powiedzieć sobie” wydaje się tu kluczowe, a tytuł: *Rozmowy z dniem wczorajszym* oferuje alternatywę dla „rozmów z historią”. O ile te drugie konotują nieprzejednany trybunał dziejów, o tyle z dniem wczorajszym można toczyć poufałą wymianę myśli, z przeświadczeniem, iż czas znajduje się „pod ręką”. Takie rozumienie koresponduje ze słowami Gusdorfa (2009: 44) o dialogującym z sobą autobiografie, który usiłuje „przybliżyć się do, na zawsze ukrytego i nieuchwytnego, sensu własnego losu”.

Szczepański również dąży do **(roz)poznawania siebie** w tekście pojętym jako werbalizacja i obiektywizacja autorefleksji. W przedmowie do *Korzeniami wrosłem w ziemię* zastrzega wprost: „Pisałem te wspomnienia [...], żeby przypomnieć sobie i uświadomić, z jakiej [...] gleby społecznej i kulturowej czerpałem składniki formujące umysł, wyobraźnię i charakter” (2013d: 7). Jak możliwa jest i na czym polega taka „anamneza”? Odpowiedź podpowiada rozwinięta przez Marcina Moskalewicza interpretacja wzmiankowanego u Hannah Arendt (1994: 60) epizodu z *Odyssei*, w którym protagonista słucha pieśni o samym sobie. Zobrazowany został w nim rozdział podmiotu na aspekt „co”, czyli językowe przedstawienie przeszłości, i „kto”, czyli działającego, który odsłania się tylko przed innym. (*Per analogiam*, na gruncie autobiografizmu można wyróżnić „ja” pisane, podmiot tekstu, oraz „ja” piszące, podmiot aktu pisania). Odys widzi „kto” Demodoka odkrywające się przez urzeczowianie innego, lecz jedynie dla słuchacza opowieści autobiograficznej króla Itaki dostępne są oba wymiary „ja”, zjednoczone w akcie reprezentacji (zob. Moskalewicz 2013: 336–338). Jaka przeto jest stawka dialogu z przeszłym sobą? „Reprezentując samych siebie, stajemy się kimś innym — kimś reprezentującym naszą poprzednią, utraconą tożsamość, urzeczowioną do postaci opowieści o minionym życiu. [...] jesteśmy kimś więcej niż to, co reprezentujemy i co mogliśmy wcześniej reprezentować” (340). Mówiąc za Ricoeurem (2005: 50): ten, który jest sobą, powraca do siebie okrężną drogą jako inny; samopoznawczy walor rozmów z przeszłym sobą spleta się zaś z grą perspektyw piszącego i czytelnika uchwytyjącego jego „kto” i „co”. W tym sensie autobiografizm jest „wymianą opowieści o samo-wzajemnym-poznaniu” (Galant 2010: 12).



### Projekt biograficzny a tekstowa rozgrywka z czasem

Proces ten jednak nie przebiega bez komplikacji: retoryczność, służąca budowaniu autoportretu, okazuje się bronią obosieczną, zwłaszcza gdy wdziera się do dziennika, rodząc w piszącym odczucie, że jest w istocie inny, niż to przedstawił. Co prawda, zdaniem Czermińskiej (1982: 226–227), właśnie gdy narrator podsuwa taką sugestię czytelnikowi, krystalizuje się autobiograficzna autentyczność, lecz nie maleje dzięki temu dramatyzm zmagania Szczepańskiego z maszyną języka. Niby beznamytnie klasyfikując genologicznie swój dziariusz — „[...] nie jest to *journal intime*, tylko raczej notatnik rzeczy dziejących się na powierzchni” (Szczepański 2009: 101) — *de facto* autor sygnalizuje borykanie się z niemożnością opisu uczuć, pochłanianych przez komuną lub niewyraźalne. Niemniej zatrzymanie się na powierzchni ratuje niekiedy przed czymś gorszym: brzemieniem przeszłości.

Z czasem socjologowie zaczynają ciążyć tradycyjne urodzinowe rekapitulacje wypadków minionego roku, kiedy to materię dziennika przenika spojrzenie wstecz. Akcentowanie swoich osiągnięć jawi się jako samooszukiwanie, rozpaczliwe starania, by stłumić wewnętrzny dysonans, jednak gorsze niż sporządzanie rejestru dokonań lub sentymentalizm okazuje się widmo stawienia czoła temu, czego się nie działo. Szczepański woli więc skoncentrować się na bieżących zdarzeniach (2013b: 135), innymi słowy: dziariusz, punktowość terażniejszości, pozwala odsunąć na bok myśl o niezrealizowanym projekcie życia. Mimo tych zabiegów raz po raz daje ona o sobie znać i autor — podobnie jak w przypadku innych rysów swojej egzystencji — w esejach oraz publicystyce utożsamia własne rozczarowanie z doświadczeniem kolektywnym, a wręcz z *conditio humana*: „[...] wspomniane »wczoraj« jest zazwyczaj smutne, bo jeszcze pamiętamy niespokojne czekanie na «jutro», [...] trud «dzisiaj» i zawód przemijania bez spodziewanego zwycięstwa” (1987c: 7). W wieku 51 lat dawniejsze notatki dziennikowe przegląda z goryczą, konfrontując plany i ambicje z brakiem pożądanego nakładu sił, konsekwencji i upragnionych efektów; bez ogródek charakteryzuje wiek męski jako wiek klęski: „Mierzyłem wysoko, na dzieło wielkich — Bergson, Russell, Conrad — i nic z tego nie wyszło. Żadna wielka idea, żaden pomysł, żadna szkoła” (2013b: 228–229). Nieprzypadkowy to szereg nazwisk, wszak dwaj pierwsi byli nie tylko myślicielami, ale też autorami tekstów o wybitnych walorach literackich.

Przywołane autorytety oświetlają dzieło projektowane przez Szczepańskiego, dzieło, warto powtórzyć, identyfikowane ze sztuką słowa<sup>8</sup> i „wyposażone” w duchową głębię, czyli powstałe z wizji (Szczepański 2013b: 287). A przecież niebędące rezultatem „manii poetyckiej”, lecz wytrwałego samodoskonalenia i samoformowania, których narzędziem miał być też prowadzony od studiów dziennik. Regularność tej formy piśmiennictwa, definicyjna dla niej intencja oznakowania czasu poprzez serię punktów odniesienia (zob. Lejeune 2010: 37) staje się paradygmatem próby sprostania wielkiemu dziełu wedle zasady drobnych kroków. Kolejny raz osobiście dotykająca Szczepańskiego kwestia „rozsiewa się” z dziariusza do esejów o charakterze poniekąd parenetycznym; autor przekonuje o skutecznym okiełzwywaniu czasu oraz szansie na nieprzeciętne rezultaty dzięki systematyczności: „Pisząc przez 300 dni po dwie strony, piszę duże dzieło, nie narażając się na frustracje [...]. Oczywiście, muszę wiedzieć, co chcę [...] napisać, ale przecież nie wiedząc, nie zabieram się do pisanja” (1999a: 135–136). Tym samym perswaduje samemu sobie: *nil desperandum*, i umacnia się w wierze, że nie wszystko stracone.

<sup>8</sup> Zważywszy na związek Szczepańskiego z kulturą chłopską, warto nadmienić, że w mentalności tej warstwy pisanie zasadniczo jawiło się jako czynność sakralna *per se*, analogiczna do pewnych zrytualizowanych czynności pracy na roli (zob. Sulima 2001: 56).



Z kolei na lamach dziennika znajduje odzwierciedlenie szamotanina pomiędzy nadzieją a zwątpieniem wobec bezwocności mijających chwil. Przejawem obydwu jest nakaz dyscypliny, rzetelności, iście wojskowe rygory co do punktualnego wypełniania wyznaczonych sobie zadań, wliczając wspomnianą codzienną normę pisarską, która ma utrzymywać autora w należytej kondycji umysłowej i zapobiegać poczuciu stagnacji<sup>9</sup>. Ten element tekstowego autoportretu Szczepańskiego: dążenie do racjonalizacji obszarów życia, którymi można władać — też zostaje przekształcony w dyrektywę dla czytelników (1999a: 123), rzecz jasna, oczyszczoną z napięć, jakie towarzyszą owej kwestii w diariuszu.

Następne takie analogiczne cząstki autoportretu rozpoznać można z jednej strony w obsesyjnym szacowaniu przez autora dziennika pozostałego mu czasu — przelicza on hipotetyczne 22 lata na godziny i rozważa, ile będzie mógł spędzić przy książkach i maszynie do pisania (Szczepański 2013b: 77) — z drugiej w szkicu *Cele życia*, w którym przestrzega, że „każdy rok przedłużenia okresu przygotowania [do realizacji tych celów — przyp. K. Sz.] jest pozbawieniem się 5840 godzin (po odliczeniu snu) [...]” (1999a: 127). Zaleca przeto sobie i innym maksymalne wykorzystywanie czasu oraz rozsądne, oszczędne gospodarowanie nim. Warto zauważyć, że czas dla Szczepańskiego metaforycznie utożsamia się z pieniędzem, pozostając wartością autoteliczną, np. w pojęciu „kapitału godzin” lub gdy autor parafrazuje przysłowie i upomina siebie, że należy „dobrze obejrzeć każdą godzinę, nim się ją wyda” (2013b: 101). Takie rozumienie temporalnych zasobów jednostki odsyła — zwłaszcza w kontekście innych włączanych do dziennika cytatów biblijnych — do przypowieści o talentach, których nie wolno roztrwonić, lecz pomnażać<sup>10</sup>.

### Aporie działania a obietnice pisania

Motywowanie się do wytężonej pracy pociąga jednak za sobą kolejne dylematy. Wszak autor *Polskich losów* nie ukrywa, że istnieje także praca bezsensowna, a w geście solidarności z czytelnikami przyznaje się do unikania w młodości wysiłku, co było okupione wyrzutami sumienia, „Bowiem biografie ludzi wielkiej pracy urzekaly mnie bezwzględnie” (Szczepański 1999e: 27). Chociaż w artykule *O dzielności przemożenie przez człowieka obojętności i lenistwa* mianuje pierwszą próbą tytułowego przymiotu (1986b: 14), w jego diariuszu ponownie objawia się nieusuwalna dywergencja między pokusą wyciszenia, prywatności, wegetatywnej recepcji rzeczywistości a chęcią zgłębiania jej problemów, wytyczania idei przewodnich, inspirowania i ulepszania społeczeństwa.

Samo pragnienie bycia użytecznym implikuje pytanie: słowem czy czynem? Pod tekstowym autoportretem Szczepańskiego można by umieścić *passus* ze *Zdań i uwag* Mickiewicza: „W słowach tylko chęć widzimy, w działaniu potęgę”, tu zaś jednak pojawia się rozziew pomiędzy praktyką, włączeniem się w racjonalizację systemu i gospodarki (w zgodzie z protestanckim sprzeciwem wobec marnotrawstwa) a teorią i postawą klerka, skoro: „Moją sprawą jest wykładać, prowadzić badania, pisać” (Szczepański 2013b: 100). Wreszcie rozterka znamienna dla okresu PRL, w dzienniku wyrażona *expressis verbis*: „Jak my — profesorowie

<sup>9</sup> Dziennikowe wzmianki na ten temat można sytuować w długiej tradycji męskiej intymistyki (od św. Augustyna począwszy), w której zakorzeniona jest tematyzacja intensywnej pracy nad sobą (zob. Galant 2010: 36).

<sup>10</sup> Interesującym kontekstem dla rozterek wynikających z wewnętrznego przymusu stworzenia „dzieła” jako swego rodzaju zobowiązania wobec Boga jest książka (*Nie)napisane arcydzieło* (zob. zwłaszcza Tomasiak 2009: 35).

— możemy zachęcać młodych pracowników do podejmowania badań nad współczesnością, wiedząc, że ich prace nie będą publikowane?” (2013b: 206). Obronę przed konfliktami wynikającymi ze sprzecznych ról i dążeń (np. zaangażowanie w sprawy kraju *contra* autonomia) dostrzega autor w indywidualności i świecie wewnętrznym — sferze fundamentalnej dla jego koncepcji oraz jego autoportretu, skoro od lat 80. nawiązuje do niej w niemal każdym artykule i eseju. Indywidualność idealizuje jako ostoję umożliwiającą regenerację, „powrót do siebie”, tam, dokąd (w odróżnieniu od psychiki) nie sięgają wpływy społeczeństwa. Staje się ona fantazmatem, w którym w całej okazałości prezentuje się jego myślenie życzeniowe dotyczące projektu własnego życia.

Indywidualności bowiem nadaje też Szczepański cechy źródła twórczości, przeobrażającej „czas pusty” w pełny (np. 1999c: 71), zatem będącej remedium na *horror vacui*: „Mówiliśmy o naszej melancholii, [...] o tym, że tylko w toku intensywnego pisania ma się wrażenie w pełni wykorzystanego czasu” (2013b: 151). Pisanie funkcjonuje u niego ponadto jako synekdocha wszelkiej aktywności wnoszącej do otoczenia elementy innowacyjne: „Żyjąc, człowiek wypisuje swoją działalnością jakieś ślady w tej materii życia, w której działa” (1999a: 136). Dręczony poczuciem niewystarczającego zaznaczenia owych śladów, pięćdziesięcioletni narrator dziennika miota się, usiłując zapelnąć „czas pusty” pracami, które utworzyłyby absolutyzowane przezeń „dzieło” — mierzy się ze swoistą wersją paradoksu eleatów: jak dokonać nieskończonego dzieła w skończonym czasie. Nawet gdy wylicza etapy na drodze swojego życia i odnotowuje „spokój rodzącej się obojętności”, to w jednym szeregu wspomina „chcę [...] napisania jeszcze 4 książek (z tego 2 muszą być jeszcze w tym roku!)” (2013b: 187).

W późniejszym okresie Szczepański zdobywa się na ironię w stosunku do młodzieńczych rojeń o działaniach dla przyszłości narodu („Kiedy jednak doszedłem do stanowisk [...], w piersi było już więcej starczej flegmy”; 1986c: 2), lecz nie w stosunku do pragnienia „kreślenia znaków wiecznych”. W esejach, które publikuje jako osiemdziesięcioletek, godzi się z faktem, że starzec miał swój czas i pozostają mu wspomnienia (1999c: 133), sam jednak nie przerywa pisania, lokując w nim nadzieję na przełamanie nieodwołalności klęski działań na agorze (1984c: 8). „Kreślenie znaków wiecznych” okazuje się zatem najsilniejszym imperatywem.

Wolno zaryzykować tezę, że teksty Szczepańskiego składają się na swego rodzaju „(nie) napisane dzieło” — parafrazując tytuł książki poświęconej dziennikowi Andrzeja Kijowskiego, który to dziennik, wedle autorki (zob. Tomasiak 2009), *ex post* zastępuje niezrealizowany zamiar arcydzieła beletrystycznego. W omawianym tutaj wypadku nie chodzi o jeden utwór, ale o wiele różnorodnych, oświetlających się nawzajem prac, w których toczy się dialektyka między prywatnym a publicznym, esencją a zmiennością, projektem a nieprzewidywalnością, i w których poprzez ciągle pisanie o wyzyskiwaniu czasu egzorcyzmowana jest skończoność. Czy więc twarz, jaką można rozpoznać w tekstach socjologa, stanowi zaledwie pustą maskę — maskującą czarny nurt życia?

### W stronę twarzy

Jak notuje Henryk Elzenberg (1994: 327): „»Ja« — to ten stos tek i papieru pokrytego ciemnymi znakami, kruchy i nietrwały, ale dzisiaj już bardziej od podmiotowości mej rzeczywistości”. Także u Szczepańskiego ów autoportret przyrasta, a jednocześnie ewoluuje, tzn. zarówno konkretyzuje się, jak i różnicuje. Dla niego „ciemne znaki” wydają się wieczne nie jako sło-

wa, lecz dzieła (2013b: 99), nie tyle realniejsze od podmiotu, ile dopiero dostarczające mu formy. Skoro jednak życie jest bezładem, to czy autobiografizm (autoportret) nie sytuuje go w sztucznie spójnej ramie? Wszak tego rodzaju pisarstwo nadaje „sens rozproszonej całości życiowych działań, narzucając selekcję i uporządkowanie, które maskuje i zniekształca źródłową »sobość« jednostki” (Nycz 2001: 63–64).

Można za „hermeneutyką podejrzeń” piśmiennictwo autobiograficzne uznać za „odtworzenie” (zob. de Man 2000), lecz opowiadając się za „hermeneutyką zaufania” czy „rekolekcyjną” — w etymologicznym znaczeniu reminiscencji i skupiania (zob. Ricoeur 1985: 133) — nazwałabym je raczej „dotwarzaniem”. Po pierwsze dlatego, że jeśli w duchu hermeneutyki Ricoeura potraktować prawdę autobiograficzną jako metaforę osobowości autora, stającą się w toku narracyjnej autokreacji i samopoznania, to wówczas „ja” okazuje się figurą *fictio*, czyli **tworzenia**. Ostatecznie zatem nie przeżyta przeszłość, ale tekst staje się faktem autobiograficznym (zob. np. Zaleski 1996: 74–75).

W rozproszonym tekstowym autoportrecie Szczepańskiego dobrze widać owo dotwarzanie, dookreślanie własnych rysów za pomocą dialogu z sobą oraz retoryki, która pomimo wszystko nie unicestwia podmiotowości. Wmontowanie osobistego doświadczenia w uniwersalne schematy może stać się również wkroczeniem w koło hermeneutyczne, koło części i całości, tradycji i idiomatyczności. W retoryce istotniejsze niż referencja jest przecież stworzenie porozumienia (przekonanie), możliwe dzięki językowi. Chociaż poprzez tryby potencjalnych narracji determinuje on sylwetkę tożsamości, zarazem pozwala zredukować nonsensowność egzystencji, czyniąc ją komunikowalną; jak to ujmuje Przemysław Rojek (2009: 244) — język wydobywa doświadczenie z chaosu i przenosi w kosmos lekturowych możliwości.

Po drugie, „dotwarzanie” oznaczałoby dodawanie, mnożenie twarzy — nie w sensie gry masek, lecz rozpoznawania „ja” w innych. Szczepański tyleż multiplikuje swój obraz w tekstach dla różnych czytelników, co spogląda na siebie z perspektywy rozmaitych cudzych tekstów<sup>11</sup> i różnych czasów. Wszak projekt biograficzny siłą rzeczy przekracza *hic et nunc*, a przyświeca on socjologowi nawet w 1944 r. w bombardowanym Wiedniu, kiedy to autor dziennika „dotwarza” własną przyszłość:

Patrzę na ludzi młodych, starszych i starych, ich twarze, ich życie wypisane w ich ruchach, rysach, ubraniu, butach, sposobie mówienia, czytania gazet. Szukam tam naszego obrazu za lat 10, 20, 30. Takim będziesz kiedyś, lecz zanim się takim staniesz, użyj rozumnie swoich sił i zdolności.  
(2009: 198)

Po trzecie, co się tyczy wymiaru prospektywnego, to w posłowniu do ostatnich książek, diagnozujących losy Polski po transformacji, Szczepański podkreśla wielość niepodjętych zagadnień, które jednak można poruszyć w następnych opracowaniach (np. 1993: 117). Z jednej strony być może zaklina przyszłość — wyznaczając sobie nowe zadania badawcze, „wyprasza” dla siebie dalsze miesiące życia — z drugiej zaś włącza się we wspólnotę piszących. Wartość „dzieła” nie polega przecież na byciu wyizolowanym monumentem twórcy,

<sup>11</sup> Trzeba tu wspomnieć o „rozproszonych” w dzienniku i innych tekstach Szczepańskiego śladach jego fascynacji lekturowych (m.in. Słowacki), a także o tym, że w latach 80. i 90. autor regularnie publikował w „Nowych Książkach” recenzje pozycji, które można uznać za osobiste dla niego ważne.

ale na trwaniu w obiegu społecznym, związku z tym, co odbiorcy uważają za rzeczywistość. „Kreślenie znaków” przypominałoby więc udział w sztafecie pozostawiających swoje ślady, przy czym ten, kto zaczyna pisać, staje się czytelnikiem palimpsestu innych znaków — znaków **innych**. Jakkolwiek zatem autoportret Szczepańskiego może sprawiać wrażenie egotycznego, wpisuje się on w koło hermeneutyczne, w „już zastane”, a każda jego cząstka odnosi się zarówno do obrazu autora, jak i do pewnej kultury, sfery znaczeń, na których ufundowana jest wspólnota interpretatorów. Dlatego też nie należy stawiać znaku równości między wspomnianym „rozsiewaniem się” a Derridiańską dyseminacją, za sprawą której odniesienie ulga rozmyciu (Derrida 2007: 44–45). Paradoksalnie, „rozsiewanie się” autoportretu służy przywołanej wyżej „rekolekcyjności”, pojętej, po pierwsze jako **przypominanie**: o sobie, a także sobie o tym, czym się było (por. przedmowę do *Korzeniami... i casus* Odysa), po drugie jako **skupianie (się)** — znowu w sensie namysłu nad cudzymi i własnymi śladami oraz krystalizacji własnej tożsamości.

Po czwarte, w największym stopniu rozpoznawanie siebie w innych zachodzi w obrębie cierpienia — jedynej nici wiążącej z sobą wszystkich ludzi. Intrygująca jest w tym świetle zmiana nastawienia socjologa. Od wczesnej optymistyczno-naukowej idei minimalizacji nieszczęścia dzięki poznaniu i kontroli (np. 1973b: 495) — idei, która wpasowuje się w nowoczesne wypieranie cierpienia jako skandalu (zob. np. Kuziak 2011: 180) — autor dojrzeła do przyznania mu rangi niezbywalnej doli człowieka (1984a: 12–13). Twarz wykrzywiona bólem okazuje się *par excellence* ludzka: osobista (jako radykalne doświadczenie siebie), a zarazem uniwersalna. W takim rozumieniu „do-twarzanie” jest zmierzaniem ku owej twarzy przez „de-maskację” jej przesłon, która następuje nie wówczas, gdy Szczepański upatruje w cierpieniu miary godności (jak w *Sprawach ludzkich*), ale gdy jawi mu się ono jako tajemnica wymykająca się siłom rozumu i porządkowi języka (1987b: 179). Chociaż bowiem retoryka pozwala zakomunikować odbiorcom indywidualne doświadczenie, to dopiero kiedy autor(ytet) przyznaje się do bezradności, można — parafrazując tytuł książki Getrude Stein — rozpoznać w jego autoportrecie „autoportret każdego z nas”.

---

## Teksty źródłowe

- Szczepański Jan (1973a), *Metoda biograficzna* [w:] tegoż, *Odmiany czasu teraźniejszego*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- (1973b), *Refleksje nad planowaniem życia społecznego* [w:] tegoż, *Odmiany czasu teraźniejszego*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- (1978), *Refleksje osobiste na 60-lecie odrodzenia Polski*, „Poglądy”, nr 17.
- (1984a), *Cierpienie* [w:] tegoż, *Sprawy ludzkie*, Czytelnik, Warszawa.
- (1984b), *Obraz samego siebie* [w:] tegoż, *Sprawy ludzkie*, Czytelnik, Warszawa.
- (1984c), *Od autora* [w:] tegoż, *Sprawy ludzkie*, Czytelnik, Warszawa.
- (1986a), *Jak dopiąć celu?*, „Panorama” z 18.10.
- (1986b), *O działalności*, „Odra”, nr 6.
- (1986c), *Paradoksy o młodości*, „Odra”, nr 4.
- (1987a), *Nauczanie w szkole akademickiej* [w:] tegoż, *Rozmowy z dniem wczorajszym*, KAW, Warszawa.
- (1987b), *Niezatarte ślady* [w:] tegoż, *Rozmowy z dniem wczorajszym*, KAW, Warszawa.
- (1987c), *Od autora* [w:] tegoż, *Rozmowy z dniem wczorajszym*, KAW, Warszawa.
- (1987d), *Rozważania o dniu powszednim* [w:] tegoż, *Rozmowy z dniem wczorajszym*, KAW, Warszawa.
- (1993), *Polskie losy*, BGW, Warszawa.
- (1995), *Wizje naszego życia*, Wydawnictwo Prywatnej Wyższej Szkoły Businessu i Administracji, Warszawa.
- (1999a), *Cele życia* [w:] tegoż, *Czas narodu*, Elipsa, Kielce.
- (1999b), *Efektywność oświaty* [w:] tegoż, *Najważniejsze i najtrudniejsze*, Centrum Upowszechniania Nauki PAN, Warszawa.
- (1999c), *Fantazje na temat czasu*, TN KUL, Lublin.
- (1999d), *Możliwość sprostania wyzwaniom przyszłości* [w:] tegoż, *Najważniejsze i najtrudniejsze*, Centrum Upowszechniania Nauki PAN, Warszawa.
- (1999e), *Mój wiek dwudziesty* [w:] tegoż, *Najważniejsze i najtrudniejsze*, Centrum Upowszechniania Nauki PAN, Warszawa.
- (1999f), *Wartość życia i sens życia* [w:] tegoż, *Czas narodu*, Elipsa, Kielce.
- (2009), *Dzienniki z lat 1935–1945*, pod red. D. Kadlubca, Galeria na Gojach, Ustroń.
- (2013a), *Chleb* [w:] tegoż, *Korzeniami wrosłem w ziemię*, Galeria na Gojach, Ustroń.
- (2013b), *Dzienniki z lat 1945–1968*, pod red. D. Kadlubca, Galeria na Gojach, Ustroń.
- (2013c), *Jedzenie* [w:] tegoż, *Korzeniami wrosłem w ziemię*, Galeria na Gojach, Ustroń.
- (2013d), *Od autora* [w:] tegoż, *Korzeniami wrosłem w ziemię*, Galeria na Gojach, Ustroń.

## Bibliografia

- Arendt Hannah (1994), *Koncepcja historii: starożytna i nowożytna* [w:] tejsze, *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, przeł. M. Godyń i W. Madej, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Beaujour Michel (2009), *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka [w:] *Autobiografia*, pod red. M. Czermińskiej, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Chwin Stefan (1979), *Pisarz i bezimiennosc*, „Punkt”, nr 5.
- Czermińska Małgorzata (1982), *Postawa autobiograficzna* [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, Ossolineum, Wrocław–Warszawa.
- (2005), *Autor — podmiot — osoba. Fikcyjność i niefikcyjność* [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja*, t. 1, pod red. M. Czermińskiej (i in.), Universitas, Kraków.
- (2011), *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- De Man Paul (2000), *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Derrida Jacques (2002), *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. J. Margański [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, KR, Warszawa.
- (2007), *Pozycje*, przeł. A. Dziadek, FA-art, Katowice.
- Fiedler Lieslie A. (1969), *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*, przeł. K. Stamirowska, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Galant Arleta (2010), *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Giddens Anthony (2006), *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Naukowe PWN, Warszawa.
- Grochowski Grzegorz (2003), *Fikcje osobiste i prawda artystyczna*, „Teksty Drugie”, nr. 2–3.
- Gusdorf Georges (2009), *Warunki i ograniczenia autobiografii* [w:] *Autobiografia*, pod red. M. Czermińskiej, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Kuziak Michał (2011), *Krótki i ryzykowna historia cierpienia w nowoczesności. Z Gombrowiczem w tle bądź na planie pierwszym* [w:] *Autobiografizm i okolice*, pod red. T. Sucharskiego i B. Żynis, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk.
- Lejeune Philippe (2001a), *Czy można zdefiniować autobiografię?* [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. i zred. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków.
- (2001b), *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków.
- (2001c), *Pakt autobiograficzny po dwudziestu pięciu latach*, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. i zred. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków.
- (2010), *Dziennik osobisty — wprowadzenie do rozumienia pewnej praktyki* [w:] tegoż, „Drogi życia...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, wybór, wstęp i oprac. P. Rodak, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Lubas-Bartoszyńska Regina (1983), *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Naukowe WSP, Kraków.
- (1993), *Problem przyszłości w tekstach autobiograficznych* [w:] tejsze, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa.
- Marszałek Magdalena (2004), „*Życie i papier*”. *Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: „Dzienniki” 1899–1954*, wstęp G. Ritz, Universitas, Kraków.



- Mochon Małgorzata (1992), *Literackie możliwości autobiografii. Analiza twórczości autobiograficznej Luise Rinsler*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Kielce.
- Moskalewicz Marcin (2013), *Totalitaryzm, narracja, tożsamość. Filozofia historii Hannah Arendt*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Nycz Ryszard (2001), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
- Ricoeur Paul (1985), *Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*, przeł. J. Skoczylas [w:] tegoż,  *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór i oprac. S. Cichowicz, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- (2005), *Refleksja dokonana. Autobiografia intelektualna*, przeł. P. Bobowska-Nastarzewska, Antyk, Kęty.
- Rojek Przemysław (2009), „Historia zamącana autobiografią”. *Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Universitas, Kraków.
- Rygielska Małgorzata (2012), *Literatura i życie. O „Zuchwałstwach świadomości” Edwarda Balcerzana* [w:] *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*, t. 2: *Z perspektywy nowego stulecia*, pod red. E. Dutki, M. Cuber, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Sontag Susan (2014), *Pod znakiem Saturna* [w:] tegoż, *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków.
- Sturrock John (2009), *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. G. Cendrowska [w:] *Autobiografia*, pod red. M. Czermińskiej, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Sulima Roch (2001), *Słowo i sacrum* [w:] tegoż, *Głosy tradycji*, DiG, Warszawa.
- Tomasik Agnieszka (2009), *(Nie)napisane arcydzieło. Znaczenie „Dziennika” w twórczości Andrzeja Kijowskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Wolk Marcin (2004), *Autobiografizm i cykliczność* [w:] *Cykel i powieść*, pod red. K. Jakowskiej, D. Kuleszy i K. Sokolowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Wróbel Szymon (2014), *Lektury retroaktywne. Rodowody współczesnej myśli filozoficznej*, Universitas, Kraków.
- Zaleski Marek (1996), *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, IBL PAN, Warszawa.
-





**SYLWIA PANEK**  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu\*

## **“Do Not Throw Down the Glove Before Me, or You Shall Be Cold”. The Aphorisms of Karol Irzykowski**

### Abstract

The article discusses Karol Irzykowski as an aphorist, focusing on the discord between the critic's intensive practice of the aphorism and his scathing condemnation of the form of the aphorism, which in his opinion was an instance of simplified, apodictic thinking. The aim of the article is to attempt to explain what justifies the frequent use of the aphorism by a writer who did not appreciate this device; what shape Irzykowski's aphorisms took against the background of the tradition of the genre; and, finally, what is their function in his writing and what they prove. Irzykowski's skeptical attitude to this form of statement stems from his epistemological beliefs and provides both a basis for his modifications of the genre and the keystone of cycles of intertextually related aphorisms which the present author has identified in dispersed yet thematically connected pieces by this critic.

\* Zakład Antropologii Literatury  
Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Collegium Maius, ul. A. Fredry 10, 61-712 Poznań  
e-mail: [spanek@amu.edu.pl](mailto:spanek@amu.edu.pl)

Karol Irzykowski was an excellent maker of aphorisms. His witty adages, paradoxes and “electric discharges of thought” may be found not only in a section of the volume *Łżejszy kaliber. Szkice — Próby dna — Aforyzmy* (1938) which the author set apart for this purpose and in a subdivision of his earlier book *Czyn i słowo* (1913) entitled “Aphorisms on the Act”, but also in of all his work as a literary critic and diarist from the times of Young Poland and between the World Wars. After the writer’s death, selections of his brilliant aphorisms appeared in the volumes edited by Ludwik Grzeniewski (*Mysli*, Warszawa 1973) and Stefan Lichański (*Aforyzmy*, Warszawa 1975) as well as in a section of *Alchemia ciała i inne szkice oraz aforyzmy* edited by Wojciech Głowala (Wrocław 1996); the latter collection demonstrates how broad the subject matter of Irzykowski’s aphorisms was, transcending (like much of his other work) the areas of aesthetics, literary criticism and the theory of literature and bringing up sociological, psychological and philosophical issues.

The aphorisms by Irzykowski are not only maxims, paradoxes and miniature essays (the latter mainly in “Aphorisms on the Act”) which the author labeled as such and thereby considered a typologically autonomous genre of literature, but also penetrating quotations from his longer pieces of literary criticism; together with metaphors, neologisms and colloquialisms, aphorisms made up the critic’s polemical language. Thus, beside producing detached aphorisms, designed as formally independent, Irzykowski wrote in an aphoristic style, applying his witty, well-aimed phrases in critical discourse for a variety of purposes: provocation, attempts at capturing the essence of his or another’s view, parody or producing a mood of existential meditation. Therefore, one may and must speak not only of the aphorisms by Irzykowski but also of the aphoristic<sup>1</sup> as a skill which Irzykowski exercised and made a distinct subject matter, on which he commented in his statements on his own work and of which he was a theoretician. In order to portray Irzykowski as an aphorist, the most interesting is the discord between the critic’s intensive practice of the aphorism and his scathing condemnation of the form of the aphorism, which in his opinion was an instance of simplified, apodictic thinking. What justifies the frequent use of the aphorism by an author who did not appreciate this device? What shape did Irzykowski’s aphorisms take against the background of the

---

<sup>1</sup> The present author uses the term “the aphoristic” in a somehow different meaning than does Brygida Pawłowska-Jądryk in her article *Przeciw aforystyczności. Świadomość językowa w “Patubie”* („Teksty Drugie” 2001, No. 6). The latter scholar approaches the aphoristic as a quality of the language based on its claim to reference, while the present author, as an attribute of the (literary critical) style which abounds in aphorisms and adages.

tradition of the genre? And — which is perhaps the most important — what is their function in his writing and what do they prove? These are some of the present author's questions.

When considering Irzykowski as an aphorist, the present author unavoidably remembers a passage in Plato's *Protagoras*. In this early dialogue, Plato describes the origin of the far-famed canonical collection of inscriptions by seven wise men, at the same time specifying the stylistic peculiarity of aphorisms, which in his treatment stem from the intellectual tradition of the Spartan *paideia*. Its adherents were "lovers and emulators and disciples of the culture of the Lacedaemonians, and any one may perceive that their wisdom was of this character; consisting of short memorable sentences"<sup>2</sup>. They represent the acme of philosophical and philological culture, which statement the author of the dialogue justifies in the following way:

If a man converses with the most ordinary Lacedaemonian, he will find him seldom good for much in general conversation, but at any point in the discourse he will be darting out some notable saying, terse and full of meaning, with unerring aim; and the person with whom he is talking seems to be like a child in his hands. (Plato 2010: 134)

This proverbial laconism, identified with the philosophical and philological perfection, turns "the most ordinary" and the "seldom good for much in general conversation" into wise men. A Spartan, in the general opinion feisty but not outspoken, in fact possesses a powerful knowledge, more effective than "valour of arms". What, then, is the value of the aphorism? Principally, it consists in the efficiency of persuasion. It is based, however, on an illusion of the truth: the person with whom such an expert aphorist is talking, *seems* to be like a child. This association of the illusion and the truth, of the surface and the essence, makes one doubt the disinterested intentions, the noble origin and the epistemological relevance of the maxim. Plato exposes the ambivalence of the aphorism and subtly suggests its price: persuasion and efficiency replace insight and depth. A linguistically "memorable sentence" may ridicule, when the listener seems to be like a child, or kill, when it is used to rule the world. By the same token, Simonides, a character mentioned in the dialogue, approached a polemical confrontation with an aphorism by Pittacus as a combat, considering the road to wisdom as a struggle where "he could overthrow this saying [...] as if he had won a victory over some famous athlete", a battle "with the secret intention of damaging Pittacus and his saying".

These associations with Plato come to mind when one reads the aphorisms by Irzykowski; may a statement of his which exposes the potential of violence and oppression of the language itself, suffice as a comment at this juncture: "Human speech is the weakest weapon, but has the most forms; if the arsenal of humanity's tools of killing were similar in all respects to speech, people would have murdered one another a long time ago" (A 39)<sup>3</sup>. As it will be demonstrated, Irzykowski believed that among the most efficient tools in the arsenal was the aphorism itself.

<sup>2</sup> The quotations from *Protagoras* are taken from an e-book edition: Plato (2010) *Protagoras and Meno*, trans. B. Jowett, Digireads.com Publishing, p. 33.

<sup>3</sup> Quotations from works by Irzykowski are identified by means of the following abbreviations: A = *Aforyzmy* (1975); P = *Paluba. Sny Marii Dunin*, (1981); C = *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności — Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, (1980); WB = *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania — Beniaminek*, (1976); S = *Stoń wśród porcelany — Lżejszy kaliber*, (1976); PRI = *Pisma rozproszone 1897–1922*, t. 1, (1998); PRII = *Pisma rozproszone 1923–1931*, t. 2, (1999); PRIII = *Pisma rozproszone 1932–1935*, t. 3, (1999); PRIV = *Pisma rozproszone 1936–1939*, t. 4, (1999); DI = *Dziennik 1891–1897*, t. 1, (2001); DII = *Dziennik 1916–1944*, t. 2, (2001); the number after the abbreviation is the page number.

### Irzykowski as a Theoretician of the Aphorism

"The whole wisdom of the world and the whole truth is in aphorisms and paradoxes, and even in lies, because there is no truth; there is only dialectics" (DI 15), wrote an eighteen-year-old Irzykowski in his diary at a time when he was still learning to devise witty statements which sometimes took the form of an aphorism, a pun or a paradox. His views on both the truth and the value of the aphorism rapidly evolved. As a mature critic, he emphatically and outspokenly denounced the aphorism, which "shines and lies with its succinctness" (S 607), adding elsewhere: "How easy it is to produce aphorisms once one has grasped their form: the spurious generalizations, the artificial distinctions, the imitations of absolute self-confidence and occult knowledge. One reverses proverbs, clichés and customs, one works miracles with the word 'is', one encourages the impudence of the miniature" (S 610). He also voiced his ambivalent attitude to this miniature genre in a confession from the year 1934, commenting on his own return to the constructing of aphorisms in the mid-1930s: "I began to produce aphorisms again and to play with various combinations of images, obviously inspired by — among other factors — my interest in contemporary Polish lyrical poetry. I should not have berated these things earlier"<sup>4</sup>.

His changing attitude to the aphorism, developing from enthusiasm through sharp criticism into an eventual skeptical approval, testifies to Irzykowski's coming to terms with the epistemological background of this form of discourse. As we can see, aphorisms, their "spurious generalizations", their "artificial distinctions and the "lies of their succinctness", soon aroused suspicion on the part of the author of *Paluba*, a novel which exposes the coquettishly misleading nature of such terse sentences and the false ideas of the reality which they spawn. Whoever wants to attain the strata of the world "where it defies abstraction, eschews generalizations and shows itself to be hard to solve, desperate and exceptional" (P 151), searches for "a maximum variety of words", which in turn results from "a perfect awareness of their relativity", for a language which eschews generalizations, free of laconism and never conclusive, denouncing the convention of the aphorism as a dangerous factor which may make the reality trite. This adaptor of Ernst Mach's theory of elements, when attempting to comment on the "haggish reality", on nameless atoms exempt from the touchstone of linguistic categorization, points out the enemy of the meaningful relationship between words and the reality, which is *language* itself, with its array of inadequate notions; "if it were not an aphoristic exaggeration, one could put it nicely: the name is the tomb of the matter", he writes, and goes on to convince his readers: "Almost the same function as that of words, is fulfilled in our mental activity by whole sentences, *aphorisms*, clichés, symmetries, entire patterns of behavior, roles, issues, theories, proverbs and dualisms" (P 441; italics by S. P).

Thus, being a component of language, which, as Mach defines it, "constructs its rigid pictures of the fluid world" (Mach 1898: 192), and which, as Irzykowski himself puts it, "does not 'render' facts but instead is a collection of opinions and appraisals" (C 606) and therefore constitutes not a dictionary of words but "a dictionary of notions, ideologies and beliefs current in a certain epoch and a certain society" (C 480), aphorisms are symptoms of simplifications and stereotypes, which the critic condemns. Irzykowski's ambivalent attitude to the aphorism results from the conflict of the two forces within the author himself: On the

<sup>4</sup> An entry in Irzykowski's diary (Sept. 27, 1934), quoted after: B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 3, (1994), p. 17.

one hand, he was afraid of participating in stabilizing the unstable, in conventionalizing the haggish. Accordingly, he denounced — both in his statements dedicated to this subject and through his many years' abstention from the practice of this genre — the background of the aphorism, which is a pursuit of gnomic apodictic authority, as the aphorism's ambition to define things corresponds to the intellect's tendency to perpetuate stereotypes, which in fact results not in “breaking the shell of nomenclature”, but in constructing a “consequent world of phenomena” where “errors appear as facts”.

On the other hand, Irzykowski became increasingly aware of the facts that “it is not justified to depreciate the word” and that “the word is an act like any other”, because “a thought is not whole until it has crystallized in words” (C 482), and cognition and creativity consist in constructing a system of tools and signs by means of which we organize and “understand” chaos (C 475). Ultimately, as an aphorism of his has it, “we are closed in a fish tank; pounding our noses against its walls is human language” (S 598). Thus, Irzykowski considered the aphorism, which sustains the language's function of predicating on and ordering the world (through applying “generalizations” and “distinctions” according to the recommendations of the genre), a space of ambivalence, similarly to language itself.

Another factor which made Irzykowski critical of the form of the aphorism was his reading of the works of other writers. While in his youth, the future author of *The Hag* was fascinated by the aphoristic adages of philosophers (Hebbel and Nietzsche), in the period between the World Wars he openly voiced his irritation with Polish composers of aphorisms. Although at a later time he admitted that “Napierski's aphorism are the most valuable of his work,” he immediately added that “due to their verbosity, they cannot be read in larger amounts” (Irzykowski 1964: 393); “as soon as had come”, he recorded angrily the poet's visit in his diary, “he poured on me a plethora of smart phrases, which he had apparently prepared in his notebook”. It enraged him that Stefan Napierski attempted to “arrange his judgments in columns”, because, while “a bias is predetermined in aphorisms”, in the latter poet's case it was “uninteresting and arrogant” (DII 232), principally due to his steadfast faith in the tool (i.e., the very formula of the genre). Therefore, Irzykowski considered Napierski's aphorisms “a harmonious manner of combining the incomprehensible with conceit against a background of snobbery” (DII 235).

The impressive phrases found in Nalkowska's novels sounded equally pretentious to him. “Her *chutzpah* of a snobbish piano-tuner, which used to fulfill itself in descriptions of the nature, is now evolving toward philosophizing and taking the shortcuts of rounded aphorisms”, he convinces his readers (DII 481).

Less known authors of volumes of aphorisms through which Irzykowski browsed in the 1930s, also made him angry. In his 1936 review of a collection of aphorisms, a review under the sarcastic title *Dziki szczerus i jego naplematelny światopogląd*, he was critical of the author's questionable achievements. In his review, he was pained to identify the aphorism as the form “adequate to the modern mentality”, where the basic aspiration of the participants in culture is “to pin down and dry” (i.e., to pigeonhole, reduce and judge), and “the slogan of a simplified life gives birth to a simplified thinking” (PRIV 7). Thus, as the critic writes, the author of the reviewed aphorisms throws his truths like stones, due not only to unpleasant traits of the latter's personality (shameless audacity, gall and cunning) but also to the generic qualities of the aphorism, which — as Irzykowski added elsewhere — like the proverb “may annoy with its half-truths, but seldom offers observations or advice that are indeed refined, useful and helpful — advice at which only a solitary thinker may arrive” (PRIV 551).

Irzykowski's general conclusion about this miniature genre reveals the doubt of the intellectual from Julien Benda's essay: "an aphorism is treacherous; sometimes no trinkets may cover the absence of thought from it" (DII 209).

It was not a coincidence, then, that Irzykowski should be critical of the aphorism. His skeptical attitude to this form of statement stems from the epistemological beliefs of the author of *The Struggle for the Content*: Namely, the pitch of the aphorism, while sounding seducingly bright, does not conform to the concept of the truth to which Irzykowski adhered — the truth as a process of a gradual progression where the exposure of errors is the surest method of investigation<sup>5</sup>. Let us remember that Irzykowski conceived of the truth not as an expression but "as a composite event, a complex" (S 114). The truth may not be attained, it is not the result of thinking designed as a convincing, brilliant, accurate or even ambiguous sentence, but instead it is the image of a composite "rotating sphere" (WB 62) which continuously displays new aspects of things and phenomena. The truth needs study rather than revelation, it is based on insight rather than on impression, it respects wariness rather than faith in words. Conversely, the aphorism amplifies — instead of suspending — the function of language as predication; the expectation of brilliancy, inherent in the normative convention of the genre, appeals to impression rather than to study; and the desirable formal elegance of the aphorism corresponds to the shortcomings of Young Polish poetry which Irzykowski condemned for being a hoax rather than "a penetration of the shell of nomenclature".

As one can see, the aphorism not only does not fulfill the critic's wish that "phenomena which are unknown and nameless, which do not resemble anything" should have names "not similar to anything, wild and strange, unkempt and unpleasant, uncomfortable to use, but thereby also not eradicable with a coin" (P 391), but furthermore it also stabilizes the truth about such phenomena: While the truth is dynamic (as the sphere rotates), the aphorism is motionless ("If one likes the profile of an aphorism, one should not look in its face", S 601). Even the word, in which the aphorism trusts, opposes the rotating sphere of the truth, because it is — as Irzykowski explains polemicizing, while considering incomprehensibility, with Norwid's image of the word as a projectile — "a straight line, shot or risked into the infinity, the eternity, and therefore it may not be burdened with the entire ballast of the truth" (S 85).

According to Irzykowski, both the word and the aphorism participate in approaching the truth, but do not grasp it. The point is that the aphorism suggests, and does it in a cunning, because impressive, manner, that it expresses the truth. In the opinion of Benda's intellectual, aphorisms are among statements that "(1) while transcending the cliché and even opposing it, as the antithesis opposes the thesis, and thereby constituting a stratagem, nevertheless fail to consider the issue completely, contenting themselves with their initial triumph; (2) and then they turn annoying and arrogant, look for victims of their partial correctness — far from the piety and modesty typical of a truth which has been laboriously gained and which is aware of its last doubts, and especially of one's own truth" (PRIV 549).

It is so because, after all, the aphorism — as Irzykowski realizes — does not intend to offend the prevailing opinions. Instead, its purpose is to penetrate an issue which seems too shallow in the common opinion, and to investigate it<sup>6</sup>. It would be a maxim which defines the

<sup>5</sup> For more on Irzykowski's concept of the truth cf. my book: Panek (2006) *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań, pp. 43–69.

<sup>6</sup> This is why Irzykowski, in a polemic with Schopenhauer, defends the formula of the aphorism, which, while already "overcome" by the intellectuals, was nevertheless — in his view — useful for complicating the conven-

reality if it were not for its short form, with which it contends, and its obligation of wittiness. Obviously, however, it has a quality in common with the maxim<sup>7</sup>: the need of pronouncing a general and universal judgment about the reality. Its intention of issuing a challenge to the established patterns of thinking (which distinguishes the aphorism from the proverb)<sup>8</sup> does not acquit it of its debatable and naïve ambition to grasp the truth about a phenomenon in an effective way in a dazzling conceit of a conclusion. The apodictic convention of the aphorism both testifies to its reaction against the accepted judgment which constitutes a negative reference for the aphorism (and is therefore overcome and rejected) and emphasizes its trust in the pertinence of the new judgment, which in turn is based, as the aphorist hopes, on a productively captured and expressed investigation.

Consequently, Irzykowski's criticism of the form of the aphorism resulted from his approval of only such cognitive approaches and descriptions of the world as associate the striving for the truth with the awareness of the non-finality of each judgment and the inadequacy of each utterance. The aphorism does not conform with these requirements. Irzykowski considered the belief in the insufficiency of the intellect and of the language as a means of producing positive predications to constitute a challenge to cognition, a process which the aphorism does not respect — a challenge consisting primarily in a toilsome operation of overthrowing the false, undertaken with a sense of intellectual and ethical responsibility. Thence Irzykowski's essential objection to the idea that with the aphorism, one declares oneself against the unwanted "spirit of heaviness". This is because "the spirit of lightness", the law and the strength of the aphorism, is after all the spirit of Tadeusz Boy-Żeleński, with whom Irzykowski was at odds, and does not take into account the unimpressive — in that it is skeptical, focuses on processes and merits, and complicates the comprehension of the various facets of phenomena — epistemology of the author of *The Struggle for the Content*.

Why, then — one still asks — do aphorisms abound so much in the critic's work?

### Irzykowski as an Aphorist

There are several useful applications of the aphorism which Irzykowski appreciated in spite of his critical attitude to it. As one considers the types of his aphorisms, one may identify the aspects of this form of which Irzykowski approved.

---

tions of collective awareness, because "it is a sophistication, a higher degree than the trite, curt popular judgment" (cf. PRIV 549–552).

<sup>7</sup> At times, even dictionaries consider "maxim" and "dictum" synonyms of "aphorism" (cf.: "Aphorism, Maxim and Proverb" [in:] *Cassell's Encyclopaedia of Literature*, London 1953; S. Sierotwiński (1994), *Słownik terminów literackich*, Kraków; similarly; J. Krzyżanowski (1985) [ed.], *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, where the entries "aforyzm," "gnoma" and "maksyma" refer to the coordinating entry "sentencja" ["dictum"]). Cf. also: the entries "aforyzm," "sentencja" and "maksyma" in *Słownik terminów literackich*, (1998), ed. J. Sławiński, M. Głowiński and T. Kostkiewiczowa, Warszawa and the chapter "Aforyzm" by A. Karpowicz in *Od aforyzmu do zjnu. Gatunki twórczości słownej*, (2014), ed. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa; cf. also: U. Eco, *Wilde. Paradosso e aforisma* [in:] *Sulla letteratura*, Milano Bompiani (2002), M. Krüger, *Studien über den Aphorismus als philosophische*, Frankfurt am Main, (1957), M. Kruse *Die Maxime in der französischen Literatur. Studien zum Werk La Rochefoucaulds un seiner Nachfolger*, Hamburg, (1960).

<sup>8</sup> Cf. *Od aforyzmu do zjnu. Gatunki twórczości słownej* (2014: 30).



Let us exclude “Aphorisms on the Act”, which, despite the style of their reception intended by the author, coquettishly pretending to adhere to the tradition of the genre, in fact do not comply with its rules. Namely, they are truly miniature essays which — as Jerzy Kwiatkowski puts it — constitute drafts of or excerpts from treatises rather than aphorisms in the strict sense of the word (Kwiatkowski 1990: 369). At that stage, Irzykowski did not attain what he did in his aphorisms from *A Lighter Caliber*: crystallize and universalize his message. Furthermore, many of these statements of several or a dozen sentences — contributing to the cunning hoax — are indeed treatises “in a nutshell”, condensed versions of essays which Irzykowski had actually written and which made up the remainder of his book. Thus, they are summaries whose possible purpose may be to interest the readers in the subjects and to make them read the full-fledged treatises.

Both the aphorisms in *A Lighter Caliber* and those which other authors selected from Irzykowski’s longer pieces after his death, comply with the rules of the genre<sup>10</sup>, which define the aphorism as a very short statement with marked borders, autonomous (“self-contained”), conveying a maximum of the content in a minimum of words, whose characteristic is an emphasis of communication, based on utter precision or, conversely, on a maximum metaphorical nature, and projecting in its reception on the intellectual level, a sense of revelation, and on the emotional level, of aesthetic pleasure through its formal concept and linguistic dexterity. The aphorisms by Irzykowski, concerning a variety of subjects, may build up existential meditation:

Love is a mutual sacrilege (LK 551);

The quality of the internal monologue throughout one’s life is the character (DII 525);

The right to the old platitude about the gaps between people is only the privilege of those who think of closing them (S 90);

If the dream and the idea are compromised before the reality, then the reality is compromised before the idea (S 110);

- epistemological meditation:

The most terrible is a fool who is a little right (C 626);

Stupidity is also a way of employing the intellect (S 560);

If a fool plucks one by the beard, even ten wise men will not be able to comb it back into shape (S 558);

A fool may say more rubbish in five minutes than a wise man may guess in five years (C 71) (another version: “A fool may devise more hopeless riddles in five minutes than a wise man may solve in five years”; S 73);

<sup>9</sup> Cf. Jan Jakóbczyk, *Szachły literackie. Rzecz o twórczości Irzykowskiego*, (2005 149–153).

<sup>10</sup> Cf. the entry ‘Aforyzm’ [in] *Słownik terminów literackich*, op. cit.; the entry ‘Aforyzm’ [in:] G. Gazda, S. Tynecka-Makowiecka (eds); the entry “Aphorism, Maxim and Proverb” [in:] *Cassell’s Encyclopaedia of Literature*, (1953) London, *Aphorisme in: Grand Larousse encyclopédique*, v.1 (1960) Paris; *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, (2006) Kraków; the entry ‘Aforyzm’ in *Od aforyzmu do zinnu. Gatunki twórczości słownej* (2014). Also cf. M. Głowiński, *Aforyzm i slogan* [in:] *Narracje literackie i nieliterackie* (1987), Kraków; F. Mautner, *Maxim[e]s, sentences, Fragmente, Aphorismen in Der Aphorismus. Zur Geschichte zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*, hrsg. von G. Neumann, Darmstadt 1976, pp. 399–412 (F. Mautner, *Maksymy, sentencje, fragmenty, aforyzmy*, trans. M. Łukasiewicz (1978), „Pamiętnik Literacki” vol. 4); J. Culler, *Paradox and the Language of Morals in La Rochefoucauld 1973*, „Modern Language Review”, Vol. 86; K. Orzechowski, „Aforyzm”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, Vol. XVI, part 1; K. Orzechowski, *Aforyzm wśród małych form literackich*, (1998), Opole.

- and meditation in the realm of literary criticism (mainly projecting definitions of poetry and criticism):

If poetry is to be anything, it is the crown of thought, not a shelter for the poor in spirit (A 110);

A critic is a man who has sold his appetite (LK 584);

A critic is a Gulliver who carries Lilliputs in his pocket (S 584);

Criticism is poetry in another state of aggregation (S 222);

Polish literature has masterpieces, but no literature (S 18);

Culture is an exercise of the memory and of forgetting (S 646).

The aphorisms by Irzykowski continue the tradition of aphorisms (and the pan-tragic view of philosophy) of Friedrich Hebbel:

Beside the scrap of the present moment, the whole world does not exist (A 21);

If the fourth dimension is time, the fifth one will be death (LK 595);

- and Friedrich Nietzsche:

Ideals are a tool of blackmail and live due to it (A 49);

The most immoral thing is the cliché (A 49);

There are not any moral phenomena at all;

there are only moral interpretations of phenomena (A 40);

The paradox [coquetry?] is a truth that must pretend to be a lie in a society of the blind (S 580);

- authors whose work the critic knew and highly valued.

Some of Irzykowski's aphorisms follow the "closed form", whose impact consists in the well-balanced structure, the extreme clarity and precision of the vocabulary, the dazzling conclusion and the authoritative style (e.g., "Poetry is not what is written but an emotional state occurring on the highest levels of thought", C 366; "Poetry is not the gathering of gems for 'the treasury of national literature' but a continuous effort leading into the unknown", C 592; "In Poland, intuition is a national disease" (S 199); "It is disgusting, to what extent a man may honestly ingratiate himself", S 604; "Human predacity, taking the path of least resistance, manifests itself mainly as the desire to judge", C 623; "They say they agree. I don't like opponents who are never at home", S 567).

At other times, he applied the "open form", more esoteric, which pleases by its sophisticated ambiguity<sup>11</sup> ("There are tables with lame legs propped up with the Bible", S 549; "A critic is a poet, whose one side is hidden, like the moon's", S 552; "Clarity is a volcanic island", S 76; "To blow: To put out? To light up?", S 598).

<sup>11</sup> Cf. F. Mautner, *Maxim[e]s, sentences, Fragmente, Aphorismen* [in:] *Der Aphorismus. Zur Geschichte zu den 'Formen' und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*. Hrsg. von G. Neumann, Darmstadt 1978, s. 300–301.

Occasionally Irzykowski used humor in his aphorisms:

The celebration of an anniversary: revenge of sorts by those who must honor someone (S 555);  
To polemicize with someone who holds our former opinion — a funny feeling, as if one saw one's ex-wife's second husband (S 566).

Elsewhere he resorted to reflection or melancholy:

The old age: the whole body, the whole life becomes a growing tumor (A 68);  
The point is not to avoid errors and sins, but how one feels and suffers among them (S 574).

All the aphorisms quoted above comply with the formal criteria of the genre, consisting in a semantic self-containment and a delineation of the limits of the utterance, but also transcend them as the author's system of beliefs develops, complicates, expands and comments upon them. This obviously happens when they occur within a longer piece, serving as the polemicist's ironic comment on the opponent's view, thus making up a simplified and caricatural version of the former's opinion, a provocative act of aggression or an interim conclusion which later on in the piece becomes developed, demonstrating how inadequate its original phrasing was<sup>12</sup>. At the same time, a reader of Irzykowski will notice the same inadequacy in aphorisms which the author himself set apart as independent entities: a formally labeled aphorism is merely a component of the writer's system of beliefs, and when considered on its own, does not yield the entire palette of the author's intentions. As Stefan Lichański beautifully puts it in his introduction to a selection of aphorisms by Irzykowski: "An aphorism, even if it takes the form of an apodictic judgment pronounced emphatically and with a lordly gesture, remains nevertheless an attempt, a miniature essay. It is always a fingerprint looking for a hand, a footprint testing the path in the dark before it takes another step"<sup>13</sup>. Incidentally, this is probably the case of all aphorisms, which wish to find a development, expansion and response in the readers' reflections. Irzykowski's aphorisms, however, look for traces in other writings by the same critic, gaining real value and significance only when one considers them within the whole of his opinions. Within the framework of the postulates of Irzykowski's epistemology, they do not lose any of their ambiguity, but turn more precise, participating in the process of "the narrowing of the field of the truth"<sup>14</sup>. The essential purpose of their coming into being is not to shine outside their context, but to participate

<sup>12</sup> Some examples: "A metaphor is not a refined *appendix vermiformis*" (WB 48), in his polemic with Tadeusz Peiper's argumentation which derived the metaphor from a primitive animism; "The futurist rhyme asks one to admire it like an unemployed butler who at times plays the role of the master" (S 104), in his debate with the futurists' program; "A critic is a Negro made of a poet's shadow" (S 212), on the spirit of the Young Polish concept of the literary critic; "Nalkowska, that live notebook" (DII 190), to denounce her method of "packing" (DII 190), derived from the style of "the school of Żeromski"; "The absolute races through the world; one only has to catch it by the tail" and "A Gothic cathedral is closer to the absolute (by its entire height) than a carrot growing next to it" (C 387), aphoristic parodies of opinions by Zenon Przesmycki; "Naturalism has turned from a comfortable spectator into a miner and a diver" (C 467), an aphoristic testimony of the critic's appreciation of the participation of naturalism in the strife of the "incomprehensible" literature.

<sup>13</sup> S. Lichański, *Introduction* [in:] K. Irzykowski, *Aforyzmy*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> Cf. *Paluba*, p. 354.

in an actual communicative situation, whether it is a critic's polemic intervention against literature's unwanted phoniness or a discreet, implicit but obvious suggestion by Irzykowski that the reader should reproduce the whole of his evolving view on a certain subject, issue or phenomenon, within which view the aphorisms are applied only as temporary measures. Accordingly, a typology of the genre which has appeared in critical literature<sup>15</sup>, proposing a dichotomy between an aphorism as the last link in a long chain of speculation (aphorism as an efficient articulation of an idea) and, conversely, a "sudden flash of thought," may not be validly applied to Irzykowski's aphorisms. "A thought is sudden and explodes like a spark; an idea emerges like the day from the night and the dawn. The former dazzles, the latter illuminates"<sup>16</sup>, writes a theoretician discussing the two types of the application of the aphorism. He may be right, but nevertheless it is assumed in both types of the genre that the cognitive value of the aphorism consists in the word, in which it trusts and from which it takes its strength, in the word conceived of — as Irzykowski expressed it — realistically rather than expressionistically<sup>17</sup>. On the other hand, the strength of Irzykowski's aphorisms does not fulfill itself within their rhetorically suggestive and cognitively productive linguistic form, but transcends it towards the truth as a process, a movement of thought, for which the aphorism asks and which it assumes because "no truth may be told without borrowing something from the lie".

Thus, Irzykowski as an aphorist ultimately appears to be "a maker of new impossibilities" (S 557). His aphorisms — as S. Skwarczyńska observantly emphasizes — are "proud failures to admit his own truths"<sup>18</sup>, because "it is an aphorist's dream to give the reader flashes of rest and sudden leaps over the misery and slavery of thought (leaps, not flights)" (S 595).

Since such "flashes of rest" may not last long, in certain aphorisms they become immediately developed, in accordance with Benda's intellectual's conviction that "a court must rule in the majesty of the details" (PRIV 543).

In the present author's view, among Irzykowski's aphorisms, those that conform the most with his epistemological assumptions and intentions are the pieces which, beginning with a laconic, concise and impressive phrase, immediately continue to improve upon it — within the form of the aphorism. This is because they illustrate the movement of thought which Irzykowski respected so much: from effect to study, from destruction to construction, from brilliancy to precision. They take the form either of a *reversed* received opinion, commonplace association or a judgment which may be based on a proverb ("Where two agree, a third one is deceived", A 57; "A lie comes to the surface like oil; the truth falls to the bottom because it is heavy and hard", P 235; "Gordian knots are to be untied, not cut. If one cuts them, they grow back", PRI 606) or of an *expansion* or an improvement, where the comment develops the aphorism and brings in a desired complication. Thus, e.g., while the

<sup>15</sup> Cf. F. Mautner, *op. cit.*, p. 301.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Irzykowski ascribed such a conception of the word to, e.g., Norwid when he wrote: "Norwid conceived of the word realistically rather than expressionistically. [...] It seems to me that he imagined the word as a very greedy tool, and also in a way as symphonic, with several voices sounding in it simultaneously to reflect the multifarious nature of the truth [...] therefore he greatly enjoyed the comparison of the word to a sphere. But — to continue within the same image — it seems to me that rather than a sphere, the word is a straight line, shot or risked into the infinity, the eternity, and therefore it may not be burdened with the entire ballast of the truth" (S 85–86).

<sup>18</sup> S. Skwarczyńska, *Szkiełce i felietony*, Warszawa 1937, s. 278.

proverb "it is better to lose with a wise one than to find with a fool" did not contradict Irzykowski's opinions, he immediately expanded it: "But the worst is to lose with a fool, which happens the most often" (S 550)<sup>19</sup>.

### "Do Not Throw Down the Glove Before Me, or You Shall Be Cold"

Seven wise men made their maxims a gift of human wisdom to the God Apollo, who was unfavorably disposed to the mortals. Their adages constituted the offer of the human intellect, which in spite of its attempts did not reach the gods' truth. They were like the arms of the valiant Spartans, a form of combat against a partner who, confronted with speech "terse and full of meaning" turned defenseless like a child.

There are two levels on which Irzykowski's aphorisms resemble the aspects of the maxim illustrated in Plato's *Protagoras*.

Firstly, instead of articulating the truth through the ambiguity of their metaphors and the intelligence of their possible paradoxes, they only constitute instruments of approaching the truth. While testifying to a postulate of Irzykowski's epistemology which was assuming the existence of the truth as a condition of the meaningfulness of the human cognitive attempts, they simultaneously demonstrate that it is impossible to grasp the truth by means of impressive, surprising and brilliant sentences or phrases.

Secondly, the value of Irzykowski's aphorisms (as in the image of a fighting Spartan darting out memorable sayings and thereby turning his opponent into a child) consists principally in their rhetorical efficiency, of which the eminent critic made use in his literary polemics. When integrated into a piece of literary criticism, they are an excellent instrument both of ridiculing the opponent's point of view and of formulating and — due to the attractive form — "marketing" the author's own view, which soon, in later pieces, was to be edited, improved upon and made more precise, often by means of further aphorisms.

Because of this particular application of the miniature genre, one may speak of the inner intertextuality<sup>20</sup> of the critic's aphorisms, which have dialogues among one another similarly to the way in which his various pieces have dialogues through references and continuations. Thus, many of Irzykowski's aphorisms make up "hidden cycles" of common ideas displayed from various sides through self-paraphrases, self-comments and self-claims, all within the convention of the miniature genre. As an example, one may quote the sequence of aphoristic sentences written down when reflecting upon incomprehensibility:

To write is to make oneself comprehensible (C 481)

Reverberation is not the essence of, but the prerequisite to any art (S 96)

<sup>19</sup> Some instances of the same technique: "Love is the longing for a witness," and the expansion: "but the witness is often deaf and blind." "You dreamt of the cap of invisibility and now you wear it all the time, invisible to others" (A 108). Similarly: "A stick in an anthill" — this malicious simile offers a persuasive illustration of man's easy triumph and cruelty. But try putting your hand there" (S 587).

<sup>20</sup> This is Edward Balcerzan's term which defines an evolving dialogue among works by a certain author. Cf. E. Balcerzan, *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Mikołów, 2013, 257–262.

— a sequence which features additions to and self-revisions of the above sentences:

The secret is the source and the core of poetry (S 73);

Clarity is a fiction made of the material of chaos (S 77);

Incomprehensibility is the form through which the world around and in us becomes alive (C 466).

A series of aphorisms from the realm of epistemological meditation is visible, e.g., in the following statements on rationalism and irrationalism scattered through pieces from various periods of the critic's activity:

It is impossible to speak utter nonsense; it will always be a vestige of a sense (S 102);

If one wishes to express anything irrational, one must use a tool borrowed from reason (S 157);

A snobbish falsification of irrationalism is the worst rationalism (A 40);

Not everything derived from reason is wise, as stupidity also has its intellectual source in reason (S 139);

A bias does not preclude rightness (A 33);

False scales may also weigh well (A 33).

A series of aphorisms on tragedy includes the following statements:

Tragedy is an intensification of life, not its loss (C 233);

Tragedy undergoes a mimicry; exterminated in the form of lions, it takes a vengeance and returns in the form of bacteria (C 255);

Tragedy is life that has envied death its charm (C 233);

Tragedy is the limit of human strength, measured as the amount of effort to avoid tragedy (C 256).

Finally, among his "metaphysical" aphorisms are:

The reality is a verb, an event, an incident, a film rather than an image (S 116)

Let us put it aphoristically: there is no noun, there is only the verb (P 205)

The reality is as sharp as a razor. The reality is a system of wounds (S 114)

Life is a passive notion, used either by a ruthless optimism or by a resigned pessimism (PRII 604).

All the aphorisms in a cycle make up the horizon of a common idea, which in each instance Irzykowski construes differently. Although "theses often look like syntheses" (A 31), none of these sentences may be considered an ultimate phrasing of Irzykowski's intention, since the latter undergoes a continuous, at times even drastic, rephrasing, and acquires comments which complicate its meaning within the course of the critic's argumentation, within a particular polemic or within a series of pieces dealing with a certain issue.

Thus, e.g., in a series of articles contributing to Irzykowski's dispute on incomprehensibility, the communicative obligation of literature, emphasized in the recommendation to write in order to "make comprehensible," acquired a complex exegesis of the proposal that

creative literature balance between "incomprehensibility" as a condition of innovation and "comprehensibility" as a condition of the "legibility" of the text. The epistemological reasons of "rationalism" and "irrationalism" are shown in a different light in *The Hag*, in the contention with the futurists and in the program of "complicationism, meritorism and intellectualism" as the guidelines of Irzykowski's method of creativity. The critic's definitions of tragedy reveal their true meaning only in the context of his polemic against the cult of heroism, which he detected in the work of Żeromski and Orzeszkowa, and in his dispute with the anti-eudemonistic aspect of Stanisław Brzozowski's thought. Finally, his "verbal" definitions of the reality (which relate Irzykowski's maxims to Wittgenstein's theses making up the "ontology of facts") are — one must remember — enhanced with polemical counterarguments in the critic's comments<sup>21</sup>.

\* \* \*

As we can see, it was impossible for Irzykowski to approve wholeheartedly of the aphorism as a closed form and an efficient, final, brilliantly dazzling and cognitively responsible medium of the expression of thought, as its epistemological background was unacceptable to him: its trust in the finally effective reference, obvious in its ingestion of the style of the maxim, as well as its postulate of the consent to destruction, a consent conspicuous, e.g., in the Nietzschean paradox (which the aphorism occasionally approaches) — unacceptable because, as the German philosopher ironically wrote, "whoever does not know how to lay his will into things, at least lays some meaning into them"<sup>22</sup>. In spite of many similar aphorisms both by Irzykowski and by Nietzsche, the author of *The Struggle for the Content* would not have written the latter, since, as he stated when polemicizing with the futurists, poetry "must return to sense, as nonsense has turned out to be too tight" (S 157).

Nevertheless, even one who ultimately renounces the cognitive value of the aphorism, is capable of using it, giving a fair warning to their opponents: "Do not throw down the glove before me, or you shall be cold" (S 567).

---

<sup>21</sup> Cf., e.g., his statements: "Each liberty, if it wishes to become embodied in an act rather than suspend itself in a vacuum, must bind itself and turn into a slavery, whereupon it produces existential philosophies" (C 610); "It is unjustified to attribute fiercely a dynamic and non-final quality to the world [...]; the static and the final have a longer tradition and are more natural" (*Notatki z życia, op. cit.*, p. 268).

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche, *Maxims and Arrows*, trans. W. Kaufmann, R. J. Hollingdale, No. 18.



### Source materials

- Irzykowski Karol (1964), *Notatki z życia. Obserwacje i motywy*, Czytelnik, Warszawa.
- (1975), *Aforyzmy*, selected and with an introduction by S. Lichański, PIW, Warszawa.
- (1976), *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania — Beniaminek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1976), *Słoń wśród porcelany — Lżejszy kaliber*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1980), *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności — Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1981), *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Kraków.
- (1998), *Pisma rozproszone 1897–1922*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1999), *Pisma rozproszone 1923–1931*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1999), *Pisma rozproszone 1932–1935*, t. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1999), *Pisma rozproszone 1936–1939*, t. 4, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (2001), *Dziennik 1891–1897*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (2001), *Dziennik 1916–1944*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

### Bibliography

- Balcerzan Edward (2013), *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Culler Jonathan (1973), *Paradoxe and the Language of Morals in La Rochefoucauld*, „Modern Language Review”, Vol. 86.
- Eco Umberto (2002), *Wilde. Paradosso e aforisma* [in:] idem, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.
- Głowiński Michał (1997), *Aforyzm i slogan* [in:] *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków.
- Jakóbczyk Jan (2005), *Szachy literackie. Rzecz o twórczości Irzykowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Karpowicz Agnieszka (2014), *Aforyzm* [in:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, eds. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Kwiatkowski Jerzy (1990), *Literatura Dwudziestolecia*, PWN, Warszawa.
- Krüger Heinz (1957), *Studien über den Aphorismus als philosophische Form*, Nest, Frankfurt am Main.
- Kruse Margot (1960), *Die Maxime in der französischen Literatur. Studien zum Werk La Rochefoucaulds un seiner Nachfolger*, Cram, DeGruyter & Co., Hamburg.
- Mach Ernst (1898), *The Economical Nature of Physical Inquiry* [in:] *Popular Scientific Lectures*, trans. T. J. McCormack, The Open Court Publishing Company, Chicago.
- Mautner Franz Heinrich (1976), *Maxim[e]s, sentences, Fragmente, Aphorismen* [in:] *Der Aphorismus. Zur Geschichte zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*, hrsg. von G. Neumann, Darmstadt.
- Orzechowski Kazimierz (1988), *Aforyzm wśród małych form literackich*, „Opole” nr 4.



- Panek Sylwia (2006), *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida (2001), *Przeciw aforystyczności. Świadomość językowa w „Palubie”*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Plato (2010), *Protagoras and Meno*, trans. B. Jowett, Digireads.com Publishing, 2010.
- Skwarczyńska Stefania (1937), *Szkiele i felietony*, Warszawa.
- Winklowska Barbara (1994), *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
-



**AGNIESZKA AUGUST-ZARĘBSKA**  
Uniwersytet Wrocławski\*

**TOMASZ ZARĘBSKI**  
Dolnośląska Szkoła Wyższa\*\*

## **Oikologiczny wymiar poezji Margalit Matitiahu**

Oikological Perspective on the Poetry of Margalit Matitiahu

### Abstract

The paper presents an interpretation of the poetry by Margalit Matitiahu, an Israeli poet, from the perspective of oikology — the science of the home — as it was elaborated by Polish thinkers: Sławek, Kunce i Kadlubek. The oikological approach here is motivated by the following themes in Matitiahu. First, her choice of ladino, the traditional Sephardic language, as a means of her literary expression — which can be treated as a manifestation of the search for the proper place of her affiliation. Second, Matitiahu's reflection on the home in the context of her biography and family history. Third, her understanding of the home as her communal and cultural heredity, where she finds the deepest roots of her present identity.

\* Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego  
pl. Bp. Nankiera 4, 50–140 Wrocław  
e-mail: [agnieszka.august-zarebska@uwr.edu.pl](mailto:agnieszka.august-zarebska@uwr.edu.pl)

\*\* Zakład Filozofii, Wydział Nauk Pedagogicznych Dolnośląskiej Szkoły Wyższej  
ul. Strzegomska 55, 53–611 Wrocław  
e-mail: [tomasz.zarebski@dsw.edu.pl](mailto:tomasz.zarebski@dsw.edu.pl)

Zapoczątkowana w ostatnich latach przez Tadeusza Ślawka, Aleksandrę Kunce i Zbigniewa Kadlubka (2013) refleksja nad znaczeniem kategorii „domu” i różnymi jego manifestacjami w języku i tekstach kultury — opatrzona przez autorów mianem *oikologii*, „nauki o domu” — jest propozycją wieloaspektową, interdyscyplinarną i, jak się wydaje, wciąż otwartą. Jej potencjał heurystyczny zdecydowanie wybiega poza obszar antropologii kulturowej, etnologii czy polityki nakierowanej na utrwalanie lokalnej pamięci historycznej, a wkracza również w dziedzinę literaturoznawstwa i filozoficznej refleksji nad podmiotowością. Zadaniem niniejszego artykułu jest podjęcie tej refleksji i wykorzystanie jej jako perspektywy interpretacyjnej w odczytaniu tekstów literackich, a konkretnie wybranych wierszy izraelskiej poetki Margalit Matitiahu.

Czym jest *oikologia* i jaką perspektywę otwiera dla interpretacji tekstu literackiego? Etymologicznie, bezpośrednim przedmiotem jej badań jest *oikos*, pojęcie, które w starożytnej grece oznaczało „dom”, „domostwo”, „siedzibę”, „rodzinę”, „ojczyznę”; jak również pojęcia mu pokrewne: *oikeios* — „domowy”, „pokrewny”, „bliski”, „zaprzyjaźniony”, „rodzinny”, „ojczysty”, „należący do”, czy *oikeion* (lub *oikeios*) — „domownik” (ale także „niewolnik”, „sługa”), „bliski”, „krewny”, „przyjaciel” (Węcławski 1929: 476–477). Choć twórcy *oikologii* nie koncentrują się w swych poszukiwaniach na świecie starożytnym, lecz interesuje ich głównie współczesność, to jednak w ustaleniu podstawowych sensów związanych ze słowem *oikos* sięgają właśnie do literatury starożytnej. Kadlubek objaśniając podstawy *oikologii* (Kadlubek 2013: 168–169) przypomina więc na wstępie, że Platon w *Lyzysie* (dialogu poświęconym przyjaźni) stwierdza w kulminacyjnym momencie rozmowy Sokratesa z tytułowym Lyzysiem, iż przyjaźń zawiera się w rzeczowniku *oikeion*. A rozwijając ten wątek przy pomocy Gadamerowskiej interpretacji *Lyzysa* (Gadamer 1979), Kadlubek podkreśla, że *oikeion* to potoczne określenie miejsca, „do którego człowiek należy, gdzie czuje się w domu, u siebie...”, do którego przynależy, i które przynależy do niego, jest to „coś, co mnie wiąże, albo jest ze mną związane, bo do mnie należy” (za: Gadamer 1979: 266). Zdaniem Gadamera (a za nim Kadlubka) w *Lyzysie* słowo to wyraża „pelen napięcia stosunek, gdzie współlistnieją z sobą pragnienie i spełnienie”, „pragnienia skierowane są na to, co przynależne. Takie pragnienie nie ustaje z chwilą zaspokojenia, a to, co zaspakaja pragnienie, nie przestaje być mile; należy do mnie i ja należę do tego, jest trwale i niezawodne jak dom” (Gadamer 1979: 266). Wydaje się, że spośród wielu konotacji i odcieni znaczeniowych na pierwszy plan wysuwa się pojęcie ‘przynależenia do’.

Ponadto Platoński *Ljyżis* i jego Gadamerowska interpretacja sugerują *implicite* ciągłą dialektykę pragnienia i zaspokojenia, wzajemna relacja obu czynników nie ustaje z chwilą, gdy pragnienie jest zaspokojone, nie zamienia się w rzecz trwałą, zamkniętą i skończoną. W efekcie *oikos* jest nie tylko czymś, do czego przynależymy, lecz do czego wciąż dążymy, co wciąż na nowo odkrywamy. I tak Kadłubek, posilkując się dodatkowo danymi filologicznymi, przypominając, że indoeuropejski rdzeń *oikos*, *VIK*, zawiera w swym polu semantycznym „osiedlanie się, wchodzenie dokądś, przychodzenie do domu, wchodzenie w jakiś stan”, z czego wyciąga wniosek, że dom to „nie-miejsce wiecznego nadchodzenia” (2013: 169–170). Przywołanie przez niego Auge’a i jego koncepcji „nie-miejsce” świadczy właśnie o tym, że *oikos* nie musi być czymś stałym i nienaruszalnym, wręcz przeciwnie: może być wpisany w ciągłą zmianę — wymuszoną (przez okoliczności historyczne, rodzinne, ekonomiczne) lub dobrowolną, bowiem w trakcie zmieniających się kolei naszego losu próbujemy oswajać „udomawiać” napotykaną rzeczywistość i wciąż stawiamy pytania o miejsce naszej przynależności. We współczesnym świecie sytuacja ta występuje niezwykle często, a na gruncie humanistyki i nauk społecznych staje się niekiedy głównym tropem rozważań o współczesności<sup>1</sup>.

W każdym razie pole semantyczne *oikos* — jak pisze Kadłubek — zawiera w sobie *przechodność* i *przychodność*. „Czyli w istocie etymologicznie ujęta oikologia może przejawiać się w określeniach, które przechodzenie, dążenie, zdążanie, przybliżanie traktują jako podstawową przestrzeń znaczeń — stając się swego rodzaju hodozofią”<sup>2</sup> (2013: 170). Dom jest czymś, do czego się *przychodzi*, ale też co się opuszcza (z własnego wyboru lub pod przymusem) i zmienia, a więc *przechodzi*, ale następnie znów *przychodzi* do czegoś, co staje się nowym domem i tak dalej. W tej sytuacji pytanie o naszą przynależność — o to, do czego przynależymy, i co przynależy do nas — zaczyna zdecydowanie wykraczać poza proste rozumienie domu jako pewnego wycinka przestrzeni czy fizycznego miejsca: naszym *oikosem* może się stać zarówno fizyczny dom, w którym kiedyś mieszkaliśmy, z jego specyficzną atmosferą, zwyczajami, stosunkiem do sąsiadów, szerszą okolicą (wsią czy dzielnicą miejską), ale również język, literatura, zwyczaje religijne, czasem również zabobony, przysłowia, typowe powiedzenia i nazwy rzeczy. Lista ta nie jest zresztą zamknięta. Podchodząc do *oikosu* z tej perspektywy, wchodzimy coraz bardziej w obszar hermeneutyki.

Ślawek, Kunce i Kadłubek powołują się czasem na twórców hermeneutyki, głównie Heideggera — aczkolwiek wydaje się, że i Ricoeur z jego ideą „opowiadania siebie” jest postacią, z której *oikologia* mogłaby zaczerpnąć więcej inspiracji<sup>3</sup> (zob. Ricoeur 2003) — i nie jest to przypadek. Kategoria *oikosu*, choć raczej nie jest pojęciem tak podstawowym i fundamentalnym, jak Heideggerowskie *Dasein*, „bycie-tu-oto”, „bycie-w-świecie” itp., to jednak jest przecież blisko z nim związana. To, w jaki sposób odnajdujemy naszą przynależność, co jest naszym własnym domem, z czym najbardziej utożsamiamy się w życiu, co składa się na nasze „ja”, naszą „tożsamość” — wszystko to można potraktować jako przejaw naszego „bycia” (*Dasein*). *Oikologia* może więc być rozumiana jako refleksja nad jednym z aspektów *Dasein* — tym, który konstytuuje naszą przynależność do *oikosu*.

<sup>1</sup> Można tu przywołać choćby kategorię „płynnej nowoczesności” Zygmunta Baumana (2006) lub wspomnianą powyżej koncepcję „nie-miejsce” Marca Auge’a (2010).

<sup>2</sup> Hodozofia to inaczej „mądrość drogi”, „mądrość utrwalona w drodze” (gr. *hodos* — droga i *sofia* — mądrość).

<sup>3</sup> Por. rozważania na temat związku Ricoeurowskiej hermeneutyki z literaturą u Marii Reut, *Narracja i tożsamość*, rozdz. III — *Fikcja i rzeczywistość. Narracyjna jedność życia*, Wrocław 2010, 61–75.

Idąc krok dalej, można powiedzieć — nawiązując częściowo do Ricouera — że poszukiwanie domu, swojego miejsca, a w ostatecznym rozrachunku również swojego „ja”, swojej „tożsamości”, domaga się narracji, opowiedzenia, wyrażenia siebie. Czasem ta narracyjność przyjmuje postać literatury, niekoniecznie prozy, co mógłby sugerować termin „narracyjność”, lecz również poezji czy dramatu. I rzeczywiście istnieje pewien typ pisarstwa, w którym wątki związane z *oikologią* są w szczególności sposoby eksplorowane (Tadeusz Ślawek, Aleksandra Kunce i Zbigniew Kadłubek analizują wiele takich utworów; Ślawek i in. 2003); w wielu przypadkach twórczość literacka odzwierciedla poszukiwanie *oikosu* przez autorów. Wydaje się więc, że w interpretacji literatury podejście oikologiczne może być jak najbardziej pomocne.

Przykładem literatury, którą można interpretować z perspektywy oikologicznej jest poezja izraelskiej autorki Margalit Matitiahu. Chociaż nieoczywistość tego, co składa się na czyjś *oikos* jest raczej typowa dla żydowskiego kręgu kulturowego — biorąc pod uwagę choćby życie społeczności żydowskich w diasporach, na styku różnych języków i kultur, a zarazem wpisana w tę kulturę troskę o zachowanie ciągłości i kultywowanie wspólnotowej i rodzinnej przeszłości — to twórczość Matitiahu jest z interesującej nas perspektywy przypadkiem szczególnie wyrazistym. Pierwszym powodem jest fakt wyboru przez autorkę języka ladino<sup>4</sup>, którym posługiwali się Żydzi sefardyjscy<sup>5</sup>, jako najwłaściwszego środka jej poetyckiej ekspresji. Należy pamiętać, że jest to język uznawany za zagrożony wygaśnięciem (Harris 1994, 2001). Drugim zaś powodem jest sama treść jej poezji, w której prowadzi hermeneutyczny dialog z przeszłością jej rodziny i wspólnoty, a dialog ten odsyła ją do coraz to nowych warstw i aspektów jej „bycia-w-świecie”. Poszukiwanie tak pojętego *oikosu*, można powiedzieć, funkcjonuje w jej wierszach na zasadzie *palimpsestu*<sup>6</sup>, w którym odkrycie i przejście przez jedną warstwę znaków, ukazuje kolejne znaczenia i sensy.

Aby lepiej zrozumieć oba wskazane powyżej wątki, niezbędne jest przywołanie kilku faktów biograficznych omawianej autorki i informacji bibliograficznych na temat jej twórczości. Margalit Matitiahu urodziła się w 1935 roku na Ziemi Izraela — jak określali ten kraj Żydzi jeszcze przed oficjalnym powstaniem Państwa Izrael (1948) — w rodzinie sefardyjskiej o greckich korzeniach. Jej rodzice pochodzili ze społeczności Sefardyjczyków zamieszkujących Saloniki, lecz już w młodości opuścili Grecję w przekonaniu, że to właśnie na Ziemi Izraela powinien być ich dom, pomimo tego, iż większość ich krewnych żyła i pozostała

<sup>4</sup> Ladino to jedna z kilku nazw języka Żydów sefardyjskich, określanego także jako dżudezmo, judeo-hiszpański, czy w jeszcze bardziej spolszczonej wersji żydowsko-hiszpański. Jest to język żydowski stworzony na bazie języków i dialektów ibero-romańskich w ich postaci z końca XV w. Jak każdy język żydowski zawiera silny substrat hebrajsko-aramejski oraz zapożyczenia i wpływy tureckiego i języków bałkańskich (np. greckiego i języków słowiańskich). Od drugiej połowy XIX w., w związku z wprowadzeniem nowoczesnego, świeckiego szkolnictwa, poddany został silnemu oddziaływaniu francuskiego (zob. August-Zarebska 2009).

<sup>5</sup> Sefardyjczycy to Żydzi, którzy w 1492 roku zostali wygnani z Hiszpanii (a do 1498 roku również z innych ziem Półwyspu Iberyjskiego) oraz ich potomkowie. Osiedlili się przede wszystkim w Afryce Północnej, na terenach dawnego imperium otomańskiego, we Włoszech, Francji, Niderlandach i Niemczech. Później grupy o mniejszej liczebności osiedlały się także w innych państwach europejskich i w Ameryce Południowej. Druga połowa XIX w. zapoczątkowała czasy tzw. wtórnej diaspory, czyli emigracji Sefardyjczyków za ocean, do państw Europy zachodniej, Palestyny, a po 1948 roku do Izraela. Pod względem rytualnym, językowym, obyczajowym i kulturowym różnią się oni w wielu aspektach od Aszkenazyjczyków, którzy do około XII w. mieszkali głównie w Niemczech i stamtąd migrowali do innych ziem Europy Północnej, Środkowej i Wschodniej.

<sup>6</sup> Należy od razu zaznaczyć, że nie nawiązujemy tu bezpośrednio do palimpsestowej koncepcji tekstu (zob. Krowiranda i in. 2005) ani do palimpsestowej antropologii miasta (zob. Bağlajewski 1999). *Palimpsest* traktujemy tu w mniej techniczny sposób jako ideę odkrywania kolejnych warstw znaczeniowych w procesie hermeneutycznego dialogu.

w Grecji. Gdyby nie ta decyzja, zapewne nie przetrwaliby Holocaustu, bowiem między marcem a sierpniem 1943 roku do obozów zagłady deportowano około 43 000, czyli blisko 95 procent Żydów z Salonik, z których większość tuż po przybyciu została zagazowana (Fleming 2008: 125).

Warto zaznaczyć, że greckie miasto nie było tylko jednym z wielu sefardyjskich skupisk w diasporze turecko-balkańskiej, ale uważane jest, obok Stambułu, za jeden z dwóch najważniejszych jej ośrodków. Pierwsi uchodźcy z Hiszpanii osiedlili się tam jeszcze pod koniec XV w., czyli niedługo po wygnaniu z iberyjskiej ojczyzny, mile widziani przez władze otomańskie, chcące skolonizować ten świeżo podbity przez imperium region. W kolejnych dekadach i stuleciach lokalna gmina znacznie się rozrosła. Wkrótce portowe miasto stało się wiodącym ośrodkiem handlu śródziemnomorskiego, w dużej mierze pozostającego w rękach Sefardyjczyków, istotnym miejscem rozwoju rzemiosł, produkcji tekstylnej, a także niekwestionowanym centrum kulturalno-religijnym. Zamożne rody przywiozły tu bowiem ze sobą całkiem zasobne, prywatne biblioteki, które dodatkowo wspierane przez miejscowych mecenasów stały się zalążkiem ośrodków studiów nad *Tora*. Powołano kilka drukarni wydających dzieła hebrajskiej, a od XVIII w. również judeo-hispańskiej, literatury religijnej. W XIX i XX w. w Salonikach ukazywało się wiele tytułów prasowych oraz utworów reprezentujących rozwijającą się wówczas literaturę świecką, w tym przeszczepione na grunt sefardyjski gatunki typowe dla kultury europejskiej (zwłaszcza powieści i sztuki teatralne)<sup>7</sup>.

Przez długi czas Sefardyjczycy stanowili najliczniejszą grupę etniczno-religijną w wielokulturowym mieście otomańskim, zaś ladino był głównym językiem słyszany na ulicach i w porcie. Zdarzało się, że jego podstawy znali również mieszkający tu chrześcijanie i muzułmanie. Żydzi reprezentowali wszystkie klasy społeczne i prawie wszystkie zawody. Dlatego też we wspomnieniach dawnych żydowskich mieszkańców i ich potomków oraz ogólnie w wyobrażeniach ukutych na gruncie kultury sefardyjskiej Saloniki uchodzą za legendarny sefardyjski raj, prawdziwą sefardyjską metropolię. W historii określano je jako „miasto-matka Izraela” lub „balkańska Jerozolima” (Molho 2013: 290). W trakcie wojen balkańskich przywódcy lokalnej społeczności próbowali nakłonić mocarstwa europejskie i światowe organizacje żydowskie, by poparły ideę Salonik jako wolnego miasta, wyłączonego ze zwierzchnictwa jakiegokolwiek państwa (Fleming 2008: 68–70).

Gdy w 1913 roku miasto zostało włączone do Grecji, Żydzi stanowili tam wciąż ok. 40 procent mieszkańców<sup>8</sup>. Nowe władze prowadziły politykę hellenizacji, lecz mimo to do 1923 roku społeczność ta zachowywała sporo ze swoich swobód, których najbardziej widocznym przejawem było uznanie szabatu oraz świąt judaizmu za dni wolne od pracy (Fleming 2008: 87). Ciosem dla miasta był wielki pożar w 1917 roku, który objął swym zasięgiem duży jego obszar, lecz szczególnie dotkliwe zniszczenia poczynił w dzielnicach żydowskich, usytuowanych w starym centrum o gęstej, częściowo drewnianej zabudowie. Spłonęły wówczas synagogi, biblioteki, szkoły i archiwa gminne. Ponadto zatarty został dawny, otomański, wielokulturowy charakter miejsca. Okoliczność ta wykorzystana została bowiem, by podczas odbudowy nadać mu nowoczesną, nowogrecką, nawiązującą do wzorców helleńskich tożsamość.

<sup>7</sup> O historii Salonik pisali m.in. Benbassa, Rodrigue (2004) i Molho (2013); o literaturze: Díaz-Mas (1986: 131–184).

<sup>8</sup> Prawosławni Grecy stanowili 30 procent, muzułmanie 25 procent, zaś 5 procent pozostałe wspólnoty wyznaniowe (Fleming 2008: 86).



Lata dwudzieste i trzydzieste przynoszą dalszy odpływ ludności żydowskiej, wybierającej emigrację do krajów tzw. diaspory wtórnej, oraz wzrost liczby Greków. Prawdopodobnie rodzice Matitiahu należeli do tej fali emigracyjnej, zaniepokojonej nasileniem nacjonalizmu i nastrojów antysemitycznych. Unieśli jednak w sercu obraz miasta w ich odczuciu sefardyjskiego, będącego kolebką judeo-hiszpańskiej kultury. Do idealizacji i mitologizacji pozostawionej tam rzeczywistości przyczyniły się drastyczne wydarzenia Zagłady, które ostatecznie zakończyły sefardyjski rozdział w dziejach Salonik. Pozostawiły ponadto poczucie niepowetowanej straty i żal do Greków, z których wielu wykazało w czasie wojny obojętność, natomiast po jej zakończeniu zagospodarowało opuszczone żydowskie domy i instytucje, niejako wypierając ze zbiorowej pamięci wielowiekową sefardyjską obecność (zob. Pfeffer 2013).

Matitiahu, wspominając swoje dzieciństwo, podkreśla, że w jej domu mówiono w ladino, ale wykształcenie, które zdobyła w nowo powstałym państwie Izrael było oparte na języku hebrajskim, który miał dodatkowo jednoczyć wszystkich żydowskich obywateli świeżo utworzonego kraju<sup>9</sup>. Jej pierwsze tomiki poetyckie ukazały się w latach siedemdziesiątych. Zawierały utwory napisane po hebrajsku, czyli były skierowane do hebrajskojęzycznego czytelnika.

Ze swego rodzaju zwrotem, po którym językiem poezji Matitiahu staje się ladino, mamy do czynienia dopiero w połowie lat osiemdziesiątych, kiedy latem 1986 roku, kilka miesięcy po śmierci matki, autorka odbyła podróż do Grecji, gdzie poszukuje śladów przeszłości jej rodziny i sefardyjskiej wspólnoty. Należy uściślić, że poetycki owoc tej wyprawy, zbiór *Kurtijo kemado* [*Spalone podwórze*] (Matitiahu 1988) oraz kolejny tomik, *Alegrika* (Matitiahu 1992), zawierają dwie wersje językowe każdego utworu — judeo-hiszpańską i hebrajską. Oznacza to, że wiersze Matitiahu kierowane były wówczas do czytelnika posługującego się przede wszystkim językiem hebrajskim, ale rozumiejącego też w pewnym stopniu ladino. Oczywiście po jej tomik mogliby również sięgnąć hebrajskojęzyczni odbiorcy, utożsamiający się z kulturą sefardyjską, ale już niekoniecznie znający dawny język swoich przodków. Kolejne edycje i re-edycje wierszy Matitiahu przynoszą pewne istotne zmiany, gdy chodzi o język. Po pierwsze, ukazują się w Hiszpanii<sup>10</sup> już tylko w wersji judeo-hiszpańskiej, po drugie zaś zastosowany w nich zapis ortograficzny zbliża się do norm ortografii hiszpańskiej. Można przypuszczać, że zabieg ten miał na celu uprzystępnienie ich lektury właśnie czytelnikom hiszpańskojęzycznym. I rzeczywiście wydaje się, że Matitiahu jest tą sefardyjską autorką, której wiersze znalazły w Hiszpanii bodaj największe grono odbiorców. Świadczą o tym między innymi liczne zaproszenia na festiwale poetyckie, a także fakt, że w 1997 roku fragment jej wiersza został wyryty na pomniku poświęconym pamięci wspólnoty żydowskiej z dzielnicy Puente Castro w Leon, wymordowanej w 1196 roku przez wojska ówczesnych władców Kastylii i Aragonii: Alfonsa VIII i Pedra II<sup>11</sup>. Utwór zyskał przez to rangę symbolu pojednania

<sup>9</sup> Matitiahu podkreśla silny wpływ matki — zwolenniczki „tolerancyjnego syjonizmu” — na ukształtowanie jej osobowości, światopoglądu i przekonań politycznych. Jej przynależność do narodu hebrajskiego opiera się w głównej mierze na wyznawaniu czysto politycznych zasad sprawiedliwości, współistnienia i równości, a dopiero w dalszej kolejności na judaizmie (zob. Morales 2005: 11).

<sup>10</sup> W 1997 roku ukazują się dwa tomiki Matitiahu już tylko w ladino: jeden w Izraelu, *Matriż de luz* (1997), a drugi w Hiszpanii, *Vela de la luz* (1997a). Ten drugi zawiera również utwory zamieszczone wcześniej w *Kurtijo kemado* oraz *Alegrika*.

<sup>11</sup> Zob. *Red de juderías de España — Caminos de Sefarad. León* [online] [www.redjuderias.org/google/google\\_maps\\_print/leon-es.html](http://www.redjuderias.org/google/google_maps_print/leon-es.html) [dostęp: 25.11.2014].

między potomkami hiszpańskich Żydów a *Sefarad* (Hiszpania)<sup>12</sup>, ziemią, która przez wieki była ich ojczyzną, lecz z której zostali wygnani.

Na podstawie biografii i literackiej drogi Matitiahu można przypuszczać, że uznanie ladino za język, w którym jej poezja znajduje właściwe dla siebie miejsce i który umożliwia autorce wypowiedzenie tego, czego nie mogłaby równie autentycznie oddać w hebrajskim czy innym znanym autorce języku, jest decyzją oikologiczną. Dodajmy przy tym, że judeo-hiszpański nie jest językiem jej codziennej komunikacji i w tym sensie nie jest jej pierwszym językiem. Mówili nim jej rodzice. Ponieważ jednak judeo-hiszpański zaczyna być językiem, w którym ona sama chce siebie wyrazić, i w którym chce być rozumiana przez innych, staje się on *oikosem* jej samej. Jednocześnie jest on również jej *oikosem* w sensie kulturowym, *oikosem* Żydów sefardyjskich, a zwłaszcza przestrzenią mowy tej wspólnoty, do której należeli mieszkający w Salonikach przodkowie Matitiahu.

Jak decyzja wyboru języka odzwierciedlona została w samej poezji? Najwyraźniej przełom ów miał miejsce po śmierci matki, które to wydarzenie stało się dodatkowym, dramatycznym impulsem do refleksji nad trajektorią losów rodzinnych, co zasygnalizowane zostało już w pierwszym wierszu otwierającym *Kurtijo kemado*. Podróż Matitiahu w stronę źródeł i korzeni, jak również w stronę poetyckiego wyrazu w ladino, w sensie symbolicznym rozpoczyna się nad grobem matki.

Przed wyjazdem do bramy twego dzieciństwa  
Przyszłam matko  
Bić w kamień twój wieczny domu  
I powiedzieć ci, że jadę  
Tam gdzie kształtowała się twoja dusza  
Gdzie ojciec zasiał w tobie ziarno poezji.

(1988: 9)<sup>13</sup>

Wiersz mówi o wizycie poetki na cmentarzu, określonym tu jako „wieczny dom” (*kaşa eternel*), w czym można dostrzec kalkę hebrajskiego słowa *bejt ha-olam* (dosł. dom wieczności). Tam jej pragnienie rozmowy ze zmarłą objęta się o zimną i milczącą barierę ziemi i kamienia. To tam powstaje, lub tylko zostaje wypowiedziany, zamiar wyjazdu do Salonik — miejsca urodzenia matki, określonego metaforycznie jako *portal de tu chikes* ‘brama twego dzieciństwa’. Brama, a właściwie przedsionek, czy nawet próg, bo takie dosłowne znaczenia ma w ladino słowo *portal*, odnosi się do początku życia i źródeł kultury matki Matitiahu. Natomiast w kontekście życia samej autorki jest to próg, który czuje, że ona sama powinna przekroczyć, by dotknąć prawdy o własnej historii i tożsamości. Chce fizycznie wejść do wnętrza domostwa niegdyś rozbrzmiewającego dźwiękami i kulturą ladino, by odnaleźć je w sobie i by móc je podtrzymywać<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Sefarad* we współczesnym hebrajskim oznacza Hiszpanię i od czasów średniowiecznych odnosiło się do Półwyspu Iberyjskiego. Słowo to po raz pierwszy użyte zostało w Biblii (Ab 1,20), lecz według obecnego stanu badań najprawdopodobniej odnosiło się tam do Sardis, stolicy Lidii (Benbassa, Rodrigue 2004: 11).

<sup>13</sup> Tłumaczenia wierszy Matitiahu są autorstwa Agnieszki August-Zarębskiej.

<sup>14</sup> Próg w żydowskim domu jest także miejscem, gdzie na futrynie drzwi przytwierdza się *mezuzę* (pojemnik z pergaminem, na którym wypisane są biblijne wersety Pwt 6, 4–9 i 11, 13–21, stanowiące rodzaj wyznania wiary w Jednego Boga). Dotyka się jej na znak pamięci o istocie judaizmu. Można dostrzec analogię pomiędzy tym rytualnym gestem, a gestem Matitiahu, która w Grecji chce dotknąć trudnej prawdy o przeszłości własnej wspólnoty

Siła emocji wyrażonych w wierszu kontrastuje z ciszą cmentarza i obojętną masywnością nagrobnego kamienia. Jednak na końcu pojawia się postanowienie przemówienia i bycia usłyszana:

Zbliżam się do twego milczącego cierpienia  
i do kamieni, którym brak światła,  
lecz wszystko to nie było na próżno,  
będę szeptala do twego ziemistego ucha.

(1988: 9)

Najprawdopodobniej do nieodległego od tych wydarzeń czasu nawiązuje późniejszy wiersz *Enflamada [Rozpalona]* z tomu *Matriz de luz [Macica światła]*, w którym czytamy:

Rozpalona słowami,  
które wylaniają się z otchłani,  
zagnieżdżają się w ziemi  
i niosą znaczenia  
ku temu, co nieznane,

Idę do wyroczni,

By zrozumieć szmery ścian,  
odkryć ruchy  
pod przezroczystymi dachami,  
zanieść moim trzewiom  
mądrość umysłu,

By napelnić moje puste ręce  
i uwolnić ból  
przykryty głosami  
z innych światów.

(1997a: 81)

W tym przejmującym wierszu nigdzie nie pada wprost nazwa 'ladino'. Mowa jest jednak o „słowach które wylaniają się z otchłani”, a więc z miejsca, gdzie przebywają zmarli. Słowa te zadomawiają się, „zagnieżdżają w ziemi” i niosą „znaczenia ku temu co nieznane”. Autorka staje się medium słyszającym głosy, próbującym je zrozumieć i objaśnić. Czuje je w sobie, w trzewiach, ale również obok siebie, jakby zamieszkujące jej dom. Kontakt z nimi zakłada otwarcie się na nieznane. Wypełnia ono odczuwaną przez poetkę pustkę i że nie przynosi natychmiastowego ukojenia i uspokojenia, a wręcz wiąże się z bólem. Utwór ten obrazuje sytuację, w której podmiot otwiera się na dialog z przeszłością — chwilę, w której również sama przeszłość zaczyna przemawiać („słowa... z otchłani”, „szmery ścian”, „głosy z innych światów”) i domaga się rozumienia, a w konsekwencji również wyrażenia w słowach<sup>15</sup>.

kulturowej i pamięć o niej unieść w sobie. Tak zresztą mówi w innym utworze: „Ze znamiem bólu w ciele, / Jak mezuzę / Calować, całować i pamiętać” (Matitiahu 1988: 13).

<sup>15</sup> Nie jest to jedyny utwór Matitiahu, w którym mówi o odczuwaniu obecności głosów i cieni. Można odnieść wrażenie, że są one na stałe wpisane w jej wyobrażenie domu, o czym świadczą następujące fragmenty: „W pokojach / zamknięte są wspomnienia, / zamilkłe głosy / zaczynają krzyczeć...” (Matitiahu 2001: 30); „Ku wieczorowi / umieć być przy tobie / w ciasnocie nocy / pośród cieni...” (26). Niekiedy doświadczenie wejścia w kontakt z nimi okazuje się gwałtowne i niepokojące: „Nagle żyły na mojej szyi / Rozpalily się niemymi krzykami” (1992: 45).

Można się domyślać, że owe glosy wypowiadają się właśnie w dawnym języku przodków. Czy poza domniemanym faktem judeo-hiszpańskiego brzmienia tych słów, czy głosów ich treść możliwa jest do zrozumienia? Głos poetycki zdaje się wyrażać taką wiarę, kiedy mówi o drodze do wyroczni. Mamy tu do czynienia z zapoczątkowaniem hermeneutycznego procesu rozumienia i otwarcie się na Gadamerowską „prawdę interpretacji”. Wyrocznia bowiem zawsze coś odpowiada, ale w sposób, który wymaga od nas dalszego tłumaczenia jej słów, czyli dalszego wysiłku na drodze ku rozumieniu. Owo rozumienie staje się jednocześnie samo-rozumieniem. Najczęściej pytamy ją o nas samych, o sens tego, co dzieje, działo, czy dzieć się będzie w naszym życiu (przypomnijmy, że nad wejściem do wyroczni delfickiej widniał napis „Gnothi seauton” — „Poznaj samego siebie”). Można przyjąć, że w przypadku omawianego wiersza Matitaihu chodzi o zrozumienie przeszłości i tego, co składa się na jej tożsamość, a ostatecznie o zrozumienie własnego *oikosu*.

Również w utworze *La memoria* [*Pamięć*] powraca problem ginącego języka. Poetka ukazuje tu samą siebie jako będącą w drodze ku nieznanemu (w obrazie podróży morskiej), zawieszoną pomiędzy światłem a ciemnością, istnieniem i niebytem, nieraz szarpaną gwałtownymi uczuciami. Kiedy pisze, że „czas jest obciętym językiem”, w słowach tych zawiera całą rozpaczą sytuację, w której wydobywanie z zakątków pamięci rzeczy jej najbliższych umieszcza ją na granicy świata bezpowrotnie odeszłego w niebyt. Wszak kluczem do pamięci o tym świecie jest język, którym posługuje się coraz mniej osób, a ci, którzy go jeszcze używają, robią to w bardzo ograniczonym, praktycznym zakresie. Jako medium literatury, kultury, wydaje się nieuchronnie zmierzać ku wygaśnięciu. Sam wysiłek kultywowania pamięci, balansuje między rezygnacją a cieniem nadziei, za którą ostatecznie opowiada się głos poetycki, o czym traktują dwie ostatnie strofki:

Niepewną rękę  
wyciągam w pamięci,  
wiążąc w niej siedem zranionych koni  
skaczących między światłem i ciemnością,

Czas  
jest uciętym językiem,  
przede mną  
szarpie się i znika.

Pamięć rozwija się,  
zmienia się w namacalne żagle,  
zwieszam się z nich,  
oddając się kierunkowi  
przyszłego prądu.

Nagle  
linie powietrza opróżniły się z tlenu.

Moje ciało przybywa,  
tka sieć,  
by podtrzymać pamięć  
w chwili upadku.

(1997a: 72)

Przykuwa uwagę metafora siedmiu zranionych koni poruszających się gwałtownie między światłością a mrokiem. Może odnosić się ona do czasu, do jego podstawowego podziału na tygodnie (stąd siedem), gdzie każdy dzień jest pełen rwącego bólu tęsknoty za bliskimi, którzy przeminęli oraz medytacji o ulotności wszystkiego, co nam drogie. Sugestywność tego obrazu budzi ponadto skojarzenia z wyszczególnianym w judaizmie początkowym okresem ciężkiej żaloby — *szimá* (od hebr. *szewa* — siedem), obejmującą pierwszy tydzień po śmierci najbliższych. Wówczas przeżywanie i manifestowanie żaloby jest najbardziej intensywne i wiąże się z określonymi przepisami<sup>16</sup>.

Utwór ten, podobnie jak wcześniej omawiane, odnosi się do czasu po śmierci matki, ale również po odbytych przez autorkę podróżach do Grecji — do miejsc, gdzie żyły niegdyś społeczności sefardyjskie. Odejście bliskich, pamiętających klimat tamtych wspólnot, a także unaocznienie pustki, którą zostawił po sobie Holokaust tam, gdzie dawniej toczyło się tradycyjne żydowskie życie, sprawiły, że Matitiahu zaczęła inaczej postrzegać samą siebie — swoje życie osobiste i literackie (por. Morales 2005: 12). Uświadomiła sobie wówczas nagłą potrzebę ocalania pamięci o języku przodków oraz o świecie i kulturze, które w nim znajdowały swój wyraz<sup>17</sup>. Ponadto poczuła się wezwana do przedłużania trwania samej mowy sefardyjskiej, chociażby poprzez twórczość poetycką. Według Shmuela Refaela przedsięwzięcie to wymagało niemałej odwagi, gdyż zakładało wypracowanie całkowicie nowych środków wyrazowych w języku, którego naturalna ewolucja — zarówno jako narzędzia codziennej komunikacji, jak i ekspresji literackiej — została przerwana<sup>18</sup>.

O poszukiwaniu słowa poetyckiego w ladino sama autorka wypowiada się w wierszu *Las palabras* [*Słowa*]. Pisze w nim:

Słowa  
stają się kłębkami.  
Rozwijam je,  
toczę,  
aż tracą sens  
szalone z nieistnienia.  
Ja zaś ugniatam je od nowa  
i daję im życie:  
rodzą się, by być moim chlebem,  
rodzą się, by być moim winem,  
nie marszczą się  
w czasie  
wiecznej strefy.

(2001: 93)

<sup>16</sup> Dla przykładu żalobnicy przebywają wówczas głównie w domu, siedzą na niskich taboretach, a w Salonikach była to podłoga zaścieleną czarną tkaniną. Istniał też zwyczaj odwracania luster do ściany. Najbliżsi krewni zmarłego nie myją się ani nie ścinają włosów, mężczyźni się nie gołą. Nie jedzą mięsa i nie piją wina, nie oddają się przyjemnościom. Rodzina i znajomi składają im wizyty, by ich pocieszyć. W diasporze turecko-balkańskiej to oni troszczyli się również, by przynieść pogrążonym w żalu coś do jedzenia. Codziennie odmawiany jest też kadysz (Untererman 1989: 201; Molho 1950: 198–199).

<sup>17</sup> Zadanie to realizuje w życiu poprzez liczne akcje podejmowane na rzecz zachowania judeo-hiszpańskiego i propagowania wiedzy o nim. Między innymi współpracowała z radiem *Kol Israel* w zakresie audycji w ladino, prowadziła badania na temat judeo-hiszpańskiej prasy wydawanej przed drugą wojną światową w Salonikach, wraz ze swoim synem Jackiem Matitiahu jest współautorką filmów o hiszpańskich korzeniach Sefardyjczyków.

<sup>18</sup> Matitiahu nie ograniczyła się do naśladowania sefardyjskiej tradycji literackiej i nie zamknęła się w nostalgicznych odwołaniach do przeszłości, które być może zapewniłyby jej dużo szersze grono odbiorców (Refael 2001: 13–14).

Zauważmy, że proces ten wyrażony jest poprzez obrazy związane z pracami, wykonywanymi dawniej z reguły w przestrzeni domostwa, takimi jak przedzenie i wyrabianie ciasta<sup>19</sup> (lub ewentualnie lepienie naczyń z gliny). Z jednej strony to kobieta nadaje formę słowom, z drugiej zaś, to one stają się dla niej nieodzowne — konieczne i podstawowe jak chleb i wino. Chleb i wino w warstwie wyobrażeń odsyłają nas przede wszystkim do pierwotnej prostoty zwykłego domowego posiłku. Ponadto na gruncie kultury żydowskiej przywodzą na myśl nakazy religijne wpisane w obchody wielu świąt kalendarza liturgicznego, przede wszystkim szabatu (chalka — *challah* — i wino, nad którym odmawiane jest błogosławieństwo; wino w obrzędach *kidusz* i *bandali* towarzyszące innym znakom oddzielenia czasu świątecznego od zwykłego) (Pecaric 2011) oraz Paschy (pieczona bez zakwasu czy drożdży maca i cztery kieliszki wina, które powinny zostać wypite w trakcie uczyt sederowej). W tym sensie chleb i wino, stanowiące tu metaforę języka, nawiązują do ładu i dobrostanu związanego z niezakłóconym biegiem codziennej egzystencji, organizowanej dodatkowo przez cykliczną powtarzalność i katarską moc dni świątecznych. Skoro praca w języku przypomina prace domowe a słowa stają się własnoręcznie wyrabianym chlebem i spożywanym do posiłków winem, wreszcie skoro nadawanie słowom sensu i podtrzymywanie ich znaczenia przyrównać można do wysiłków związanych z utrzymaniem domu, to czyż język — *ladino* — nie staje się tu właśnie synonimem *oikosu*?

Przechodząc do drugiego oikologicznego aspektu — ujęcia domu jako palimpsestu — zacytujmy na początek słowa Gabrieli Marszolek z artykułu *Domostwo ziemi. Oikologicznie o płynności miejsc*. Autorka ta pisze:

Dom to nie tyle rzeczywiste miejsce, namacalne, pozwalające na zamknięcie się na chwilę przed tym, co na zewnątrz, ale właśnie dom jest pamięcią miejsca, w którym się wychowaliśmy, a następnie jest wyrastaniem z tego miejsca, i tutaj już nie miejsce zamyka nas, ale my zamykamy miejsce w umyśle. Taka pamięć miejsca nigdy nie jest stała. Ona się zaciera, płowieje, staje się zmienna, niepełna, fragmentaryczna, wyrasta ze świata [...]. (2011: 24)

Marszolek mówi tu o warstwowości i płynności tego, co składa się na nasze rozumienie domu, i w tym znaczeniu jest to ujęcie palimpsestowe. Jednakże u Matitiahu można również mówić o palimpseście w nieco odmiennym sensie. Po pierwsze, głębszym, to znaczy sięgającym historycznie dalej, poza jednostkowe doświadczenie zamieszkiwanych przez mnie miejsc — w rozumieniu mojego *oikosu* odgrywać może również rolę dom, dzielnica czy miasto w których zamieszkiwali rodzice czy dziadkowie na długo przed moimi narodzinami. Po drugie, na dom składa się nie tylko fizyczne domostwo wraz z zamieszkującymi je osobami, lecz również szerzej pojmowany *locus* mojego zadomowienia. Są nim język, kultura czy historyczne doświadczenia, zarówno te przełomowe, jak i codzienne, które określają społeczność, do której należę, i z którą się utożsamiam. Metafora domu jako palimpsestu sugeruje, że składające się nań warstwy nie zakrywają się szczelnie i całkowicie. Przez jedną z nich jesteśmy w stanie częściowo dostrzec poprzednie, a oikologiczna sfera kulturowa przenika jednocześnie przez wiele wypełnionych znakami warstw.

*Oikos* Matitiahu obejmuje więc kilka różnych miejsc. W wyraźny sposób próbuje ona zintegrować z doświadczeniem swojego obecnego domu, doświadczenia i wspomnienia do-

<sup>19</sup> W Salonikach nieodzownym elementem tradycyjnego stylu życia było wyrabianie przez panią domu w piątek rano chleba, który miał starczyć rodzinie nie tylko na szabat, ale na cały kolejny tydzień (Molho 1950: 151).

mów poprzednich, zwłaszcza tego, w którym sama się wychowywała, ale również tego, gdzie w Salonikach spędziła dzieciństwo jej matka. Pamięć pozwala jej dostrzegać pod powłoką terażniejszości przebliski owych innych, przeszłych miejsc. W jednym z wierszy, *Torno a mi każa* [*Wracam do domu*], czytamy: „Znów widzę mój dom / szmat życia przezeń prześwituje” (1988: 31), z kolei w innym, *Recodro* [*Wspomnienie*], mówi:

To co przeszłe rozpościera się  
jak żagle w moich oczach.  
Ślepa dłoń  
dotyka i pokazuje...

(2001: 30)

W powyższym fragmencie wyrażenie „ślepa dłoń” przyrównuje naszą aktywność pamięci do szukania czegoś po omacku. Jak ślepiec w dużej mierze przez dotyk orientuje się w przestrzeni, w podobnym sensie poetka odkrywa ślady swojego *oikosu* – z jednej strony podejmując podróże do miejsc związanych niegdyś z jej rodziną, z drugiej strony niejako dotykając w myślach i wspomnieniach minione chwile. Prowadzi ją to do większego samo-rozumienia jej bycia-w-świecie. Odkrywając na nowo ich znaczenie i interpretując z nowej życiowej perspektywy, włącza je w swój horyzont (samo-)rozumienia. Ów horyzont poszerza się więc na przykład, gdy podczas podróży widzi, dotyka, a przez to w pewnym sensie przeżywa ważne dla niej miejsca. W utworze *La każa de mi chikez* [*Dom mego dzieciństwa*] mówi o ponownej bytności po latach w swoim rodzinnym domu w Tel Awiwie:

W miejscu,  
gdzie stał dom mego dzieciństwa  
zestarzała się już trawa,  
a w pustce jego zrujnowanych pokoi  
wciąż jeszcze słyszę głosy.

Drzewo, które w jego wonnym cieniu  
znajdowało schronienie  
jest teraz suche i bezlistne.

Pada deszcz, ścieżka,  
weranda...

Nie wiem, w jakim znajduję się czasie...  
Czy jest jutro,  
czy to inny dzień mi się przydarza...

(1992: 49)

Otwarte zakończenie tego wiersza pokazuje, że choć jest tu mowa o przeszłości, nie jest ona całkowicie zamknięta. W relacji do niej kształtuje się bowiem terażniejszość autorki. Szeroko pojęta spuścizna dawnego domu rodzinnego wpływa i musi być stale na nowo włączana w przeżywanie i rozumienie jej *oikosu*.

W utworze *En las kayes de Athena* [*Na ulicach Aten*] spuścizna ta wyobrażona została pod postacią walizki, z którą poetka przemierza swoją drogę życiową:



Na ulicach Aten  
 niosłam niewidzialną walizkę mojego dzieciństwa,  
 zachowywała nazwy, barwy i zapachy,  
 które obnażały się jak kartki mojej pamięci.  
 Strugi wody tryskające z fontanny  
 na placu „Homonia”  
 łączyły się z brzmieniem języka  
 przybywającym ze wspomnień mojego domu.

(1992: 43)

W Atenach i Salonikach Matitaihu porusza się według mapy, którą wykreśliły w jej pamięci opowieści rodziców. Szuka nazw ulic, które się w nich pojawiały, a na rzeczywiste greckie miasto nakłada wymagowaną topografię, powstałą w czasie słuchania ich relacji, czyli, jak określił to jeden z badaczy, „odtworza kognitywną mapę swojej matki”, zaś jej „wiersze stanowią podróż do [...] regionów pamięci jej matki” (Rafael 2012: 330–331). W utworze *Saloniki* sama autorka mówi o tym w następujący sposób:

Po chodnikach Salonik  
 szłam w pośpiechu,  
 jakiś czar ciągnął mnie w stronę ulic  
 poznanych przez wyobraźnię mego dzieciństwa.

(1988: 19)

Szczególnie ważny jest moment, gdy udaje jej się odnaleźć adres, pod którym nadal stoi dom, należący niegdyś do jej dziadka. Wydarzeniu temu poświęcony został osobny wiersz, który stanowi zapis silnego wzruszenia towarzyszącego owej niezwyklej chwili:

(Na ulicy, gdzie dorastała moja matka)  
 Ulica zdawała się nabrzmiewać głębią moich uczuć,  
 gdy szłam, szukając swojego dawnego imienia.  
 Wieczorne cienie  
 z wolna kładły się na dom.  
 Zamknięte okna zdawały się wszczynać  
 niemą wojnę z czasem przeszłym.  
 Pośród wspomnień wszczepionych we mnie przez matkę  
 widziałam dom, który nagle zaczął maleć,  
 aż dotknął gruntu podwórza,  
 gdzie głosy z przeszłości wciąż trwały w powietrzu.  
 I słyszałam wypowiedzianą nazwę,  
 jak dzwon  
 kołyszący się w czasie i mówiący  
 «Thesaloniki, odos theoi enos Harisis 59».

(1988: 17)

W tym utworze niejako epifaniczne ukazanie się wewnętrznego podwórza domu jest równoczesne, lub nawet staje się możliwe, dzięki wypowiedzeniu jego greckiego adresu. To ono daje dostęp do przeszłości — inicjuje ruch wahadłowy pomiędzy dwoma wymiarami cza-



sowymi. Tak jak w przypadku kilku komentowanych wcześniej tekstów, kontakt z tym, co minione wiąże się z wrażeniem słyszenia głosów, które „wciąż trwały w powietrzu”.

W stanowiącym zapis snu wierszu *Kurtijo kemado* [*Spalone podwórze*] (zob. Matitiahu 1988: 25), od którego wziął tytuł cały tomik, po raz drugi pojawia się motyw podwórza (*kurtijo*). Zazwyczaj reprezentuje ono po prostu życie codzienne Sefardyjczyków, szczególnie zaś więzi społeczne wynikające z zamieszkiwania w sąsiedztwie<sup>20</sup>. W tym utworze jednak staje się ono także symbolem całej kultury judeo-hispańskiej oraz greckiej przeszłości rodzinnej i wspólnotowej poetki, naznaczonej piętnem Zagłady. Autorka zwierza się z pragnienia ucieczki od męczącej jak zły sen wizji spalonego domostwa, które jednak przyzywało ją tajemnymi, niemymi znakami. Ten symboliczny obraz komunikuje ból i trud wpisany w poznawanie własnej historii, a zarazem imperatyw pełnego jej włączenia w rozumienie swojej kulturowej tożsamości.

Swego rodzaju nawiązanie do tego utworu odnajdujemy w wydanym cztery lata później zbiorze *Alegrika*, gdzie tradycyjne sefardyjskie podwórze — typowe dla przedwojennych dzielnic żydowskich w miastach diaspory turecko-balkańskiej — zyskuje w tej poezji nowe życie, zaludniając się mieszkańcami. Wylaniają się oni z niepamięci wraz z przedmiotami, barwami, zapachami i dźwiękami, które za życia stanowiły ich otoczenie. Każdą z postaci Matitiahu portretuje, skupiając się na kilku charakteryzujących ją cechach, gestach lub zachowaniach. Są wśród nich *tia*<sup>21</sup> Dudun — karmicielka kotów; *tia* Diamante — śpiewająca tradycyjne pieśni w ladino; topiący smutek w *uzo* i *retzjnie tio* Shabtay; szepczący słowa modlitwy Yudachi Bahar; zapracowana praczka Sunhula; pachnąca czosnkiem *tia* Ester, która w napadach złości karci hałaśliwie bawiące się dzieci; wreszcie bezimienna bohaterka wiersza *Las paredes del tiempo* [*Ściany czasu*] — matka wielodzietnej rodziny. Otrzymujemy w ten sposób wycinek społeczności tego minionego sefardyjskiego świata — mieszkańców domostw i podwórek Salonik i Smyrny — których pełne nostalgii wspomnienie Matitiahu pielęgnuje w swym sercu.

Kolejna głębiej ukryta warstwa palimpsestu, warstwa kulturowa, kieruje Matitiahu ku Hiszpanii, mitycznej *Sefarad*, gdzie z León pochodzili jej bardzo dawni przodkowie. Podczas podróży raduje ją brzmienie języka hiszpańskiego, w którym dopatruje się odległego echa ladino. Jedzie tam, bo, jak twierdzi, z mlekiem matki wyssała uczucie, które łączy ją z tą ziemią; jedzie:

[...] żeby poznać powietrze  
by dotknąć korzeni,  
by zasiać moje słowa  
i znów wyciągnąć dłoń  
do Leonu i do Puente Castro.

(Matitiahu 2001: 55)

<sup>20</sup> O różnych znaczeniach, które zyskuje motyw sefardyjskich podwórz w współczesnej poezji judeo-hispańskiej, patrz też: August-Zarębska, *Motyw „kurtijo” we współczesnej poezji sefardyjskiej*, „Literatura Ludowa: dwumiesięcznik naukowo-literacki” 2013 nr 4–5 (57); August-Zarębska, *The Representations of „kurtijo” and Their Function in Contemporary Judeo-Spanish Poetry* [w:] *Ashkenazim and Sephardim: A European Perspective*, pod red. A. Kątnego, I. Olszewskiej, A. Twardowskiej, Frankfurt am Main, Bern i in. 2013.

<sup>21</sup> Słowo *tia* oznacza w ladino ciotkę, ale również w ten sposób zwracano się do znanych kobiet i dalekich krewnych, szczególnie w obrębie niższego stanu. *Tio* jest męskim odpowiednikiem tego słowa.

W pewnym sensie odbywa podróż w kierunku przeciwnym niż wygnańcy z Półwyspu Iberyjskiego w 1492 roku. Wyciąga rękę, dotyka kamieni, staje w miejscu, gdzie była dzielnica żydowska Puente Castro, spustoszona w XII w. Tam może kontemplować głębię swoich korzeni:

Ja, niczym liść,  
który przybył z powiewem poezji,  
zstąpiłam do gniazda korzeni i gałęzi,  
znajdując przeszłość  
dziadów moich dziadów.

W Puente Castro w León.

(Matitiahu 2001: 52)

W tym obrazie poetyckim istotne jest odwołanie do gniazda, będącego tymczasowym domem piskląt, z którego te muszą wyfrunąć, gdy dojrzeją, by wyruszyć w podróż, a potem uwić własne gniazda. W zasadzie podobnemu celowi ma służyć obraz drzewa (korzeni, pnia, gałęzi), gdzie autorka postrzega siebie samą jako jeden z liści. Kruchy i wrażliwy na poddmuchy wiatru, liść ów reprezentować może również los jej rodziny i wspólnoty, uzależnionej od porywów historii. Nie jest przypadkiem, że tom, z którego pochodzą te wersy, nosi tytuł *Vagabondo eternel* [*Wieczny tułacz*].

\*\*\*

Powyższe rozważania miały pokazać oikologiczny wymiar poezji Margalit Matitiahu. W zadaniu tym kryły się dwa założenia. Po pierwsze, że perspektywę oikologiczną da się przyłożyć do fenomenu literackiego, kulturowego i biograficznego, jakim jest twórczość i działalność Matitiahu; po drugie, że w twórczości tej rzeczywiście ujawniają się wątki istotne z punktu widzenia oikologii. Przytoczone i analizowane przez nas przykłady wydają się potwierdzać oba te założenia. Wybór gasnącego języka na język poezji może być odczytany jako decyzja oikologiczną, a tematyka oraz dynamika pisanej w nim poezji noszą wyraźne znamiona poszukiwania sfery tego, co jest czymś domem — do czego w najgłębszym sensie przynależymy i co w podobnym sensie przynależy do nas. Dla Matitiahu są to nałożone na siebie niczym warstwy palimpsestu dom i miejsca jej dzieciństwa, miejsca życia jej przodków, a także kultura, język i historia społeczności, z której się wywodzi. Szczególną rolę w sytuacji ginącej literatury i kultury judeo-hispańskiej odgrywa powracający wątek utrzymania domostwa, codziennych zabiegów podejmowanych w trosce o nie, słowem o to, by w domu — rozumianym szeroko jako *oikos* — wciąż trwało życie.

---

**Margalit Matitiahu — aneks z wierszami****1.****Przed przybyciem do Salonik**

Przed wyjazdem do bramy twego dzieciństwa  
Przyszedłam matko  
Bić w kamień twojego wiecznego domu  
I powiedzieć ci, że jadę  
Tam gdzie kształtowała się twoja dusza  
Gdzie ojciec zasiał w tobie ziarno poezji.  
Zbliżam się do twego milczącego cierpienia  
i do kamieni, którym brak światła,  
lecz wszystko to nie było na próżno,  
będę szeptała do twego ziemistego ucha.

**Antes de arivar a Saloniki**

Antes de la partensia al portal de tu chikes  
Vine madre mia  
A batir enriva la piedra de tu kaza eternel  
I dezirte ke me vo  
Ande se krio tu alma  
Ande tu padre palnto en ti simiente de poesia.  
Me aserko de tu sufriensa kayada  
I de las pierdras ke no tienen luz  
Ma todo no fue en vano  
Vo a murmurar en tu oreja de tierra.

(Matitiahu 1988: 9)

**2.**

(fragment umieszczony w przypisie 14)

**W drodze z Aten do Larissy**

Ze znamieniem bólu w ciele,  
Jak mezuzę  
Całować, całować i pamiętać.

**En el kamino de Athena a Larisa**

Kon la marka de dolor en el kuerpo,  
Komo la mezusa  
Bezar bezar i akodrar.

(Matitiahu 1988: 13)

**3.**

(fragmenty cytowane w przypisie 15)

**Wspomnienie**

W pokojach  
zamknięte są wspomnienia,  
zamilkle głosy  
zaczynają krzyczeć...

**Recodro**

En las camaretas  
se encerraron los recodros.  
las voces amudecidas  
van gritando...

(Matitiahu 2001: 30)

**Umieć się poruszać**

Ku wieczorowi  
umieć być przy tobie  
w ciasnocie nocy  
pośród cieni...

**Muzeum Żydów w Atenach**

Nagle żyły na mojej szyi  
Rozpalily się niemymi krzykami.

**Saber caminar**

Verso la tadre,  
saber estar a tu lado  
en la estrechura de la nochada  
entre las solombras...

(Matitiahu 2001: 26)

**El museo djudio**

Ensupito, las venas de mi kueyo  
De gritos mudos se enflamavan.

(Matitiahu 1992: 45)

**4.****Rozpalona**

Rozpalona słowami,  
które wylaniają się z otchłani,  
zagnieżdżają się w ziemi  
i niosą znaczenia  
ku temu, co nieznanne,

Idę do wyroczni,

By zrozumieć szmery ścian,  
odkryć ruchy  
pod przezroczystymi dachami,  
zanieść moim trzewiom  
mądrość umysłu,

By napelnić moje puste ręce  
i uwolnić ból  
przykryty głosami  
z innych światów.

**Enflamada**

Enflamada de palabras  
Que suben del abismo,  
Que se plantan en la tierra  
Y yevan siniefcaciones  
A lo desconosido,

Me vo ande la endevina,

Por entender ruidos de paredes,  
Por descubrir movimientos  
Basho tejados transparentes,  
Por yevar a mis entranias  
La sabiduria de la mente,

Por yenar mis manos vasias,  
Y desbrochar dolor  
Cubierta con voses  
De otros mundos.

(Matitiahu 1997a: 81)

## 5.

**Pamięć**

Niepewną rękę  
wyciągam w pamięci,  
wiążąc w niej siedem zranionych koni  
skaczących między światłem i ciemnością,

Czas  
jest uciętym językiem,  
przede mną  
szarpie się i znika.

Pamięć rozwija się,  
zmienia się w namacalne żagle,  
zwieszam się z nich,  
oddając się kierunkowi  
przyszłego prądu.

Nagle  
linie powietrza opróżniły się z tlenu.

Moje ciało przybywa,  
tka sieć,  
by podtrzymać pamięć  
w chwili upadku.

**La memoria**

Una mano de esito  
Espando en la memoria  
Atando en eya siete cabayos feridos  
Saltando entre luz y tiniebla,

El tiempo  
Es una eluenga cortada,  
Enfrente de mi  
Se debate y desaparese.

La memoria se espande,  
deviene velas palpando,  
Yo me encolgo en eyas  
Entregandome a la direxion  
Del corriente foturo.

Subito  
Las linias del aver se vasiaron del oxijeno.

Mi puerpo viene acudir,  
va teshendo una resha  
Por mantener la memoria  
En el momento de la caida.

(Matitiahu 1997a: 72)

## 6.

**Wspomnienie (fragment)**

To co przeszłe rozpościera się  
jak żagle w moich oczach.  
Ślepa dłoń  
dotyka i pokazuje...

**Recodro**

Lo pasado se espande  
como velas en mis ojos.  
Una mano ciega  
va palpando y amostrando...

(Matitiahu 2001: 30)

## 7.

**Słowa**

Słowa  
stają się kłębkami.  
Rozwijam je,  
toczę,  
aż tracą sens  
szalone z nieistnienia.  
Ja zaś ugniatam je od nowa  
i daję im życie:  
rodzą się, by być moim chlebem,  
rodzą się, by być moim winem,  
nie marszczą się  
w czasie

wiecznej strefy.

**Las palabras**

Las palabras  
devienen madejas.  
Las vo despiegando,  
las vo rodeando  
hasta que pierden su senso  
locas de no ser.  
Yo las amaso de nuevo  
Y les do vivenza:  
Nasen a ser mi pan,  
nasen a ser mi vino,  
no se arrugan  
en el tiempo  
de la zona eternel.

(Matitiahu 2001: 93)

## 8.

**Dom mego dzieciństwa**

W miejscu,  
gdzie stał dom mego dzieciństwa  
zestarzała się już trawa,  
a w pustce jego zrujnowanych pokoi  
wciąż jeszcze słyszę głosy.

Drzewo, które w jego wonnym cieniu  
znajdowało schronienie  
jest teraz suche i bezlistne.

Pada deszcz, ścieżka,  
weranda...

Nie wiem, w jakim znajduję się czasie...  
Czy jest jutro,  
czy to inny dzień mi się przydarza...

**La kaza de mi chikez**

En el lugar  
Onde estaba aparada la kaza de mi chikes  
Ya se enviejisio la yerva,  
I en lo vazio de sus kamaretas ruvinadas  
Siento ainda las bozes.

El arvole ke basho de su solombra perfumada  
Topava avrigo  
Esta agora seko sin ojas.

La luvia ke kaye, el kamino,  
La varanda...

No se en ke tiempo me topo...  
Si es manyana  
O otro dia ke me pasa...

(Matitiahu 1992: 49)

## 9.

**Na ulicach Aten** (fragment)

Na ulicach Aten  
 niosłam niewidzialną walizkę mojego dzieciństwa,  
 zachowywała nazwy, barwy i zapachy,  
 które obnażały się jak kartki mej pamięci.  
 Strugi wody tryskające z fontanny  
 na placu „Homonia”  
 łączyły się z brzmieniem języka  
 przybywającym ze wspomnień mojego domu.

**En las kayes de Athena**

En las kayes de Athena  
 Yevava la validja envizible de mi chikes  
 Eya konservava nombres, kolores, i golores  
 Ke se desvainavan komo kartas de mi memoria.  
 Los choras desbrochados por la fuente  
 En la plasa “Homonia”  
 Se aunava kon los sonos de la lengua  
 Venida mezo los rekordos de mi kaza.

(Matitiahu 1992: 43)

## 10.

**Saloniki (II)** (fragment)

Po chodnikach Salonik  
 szłam w pośpiechu,  
 jakiś czar ciągnął mnie w stronę ulic  
 poznanych przez wyobraźnię mego dzieciństwa.

**Saloniki (II)**

En los tertuares de Saloniki  
 Kaminava kon prisa,  
 Un echiso me travava verso las kayes  
 Konosidas por la imajinasion de mi chikes.

(Matitiahu 1988: 19)

## 11.

**Saloniki (I)**

(Na ulicy, gdzie dorastała moja matka)

Ulica zdawała się nabrzmiewać głębią moich uczuć,  
 gdy szłam, szukając swojego dawnego imienia.  
 Wieczne cienie  
 z wolna kładły się na dom.

Zamknięte okna zdawały się wszczynąć  
 niemą wojnę z czasem przeszłym.  
 Pośród wspomnień wszczepionych we mnie  
 przez matkę  
 widziałam dom, który nagle zaczął maleć,  
 aż dotknął gruntu podwórza,  
 gdzie głosy z przeszłości wciąż trwały w powietrzu.  
 I słyszałam wypowiedzianą nazwę,  
 jak dzwon  
 kołyszący się w czasie i mówiący  
 «Thesaloniki, odos theoienos Harisis 59».

**Saloniki (I)**

(En la kaye ke-se engrandisio mi madre)

La kaye paresia intchirse demis ondossinitimientos,  
 En kaminando i bushkando mi viejo nombre.  
 Las solombras de la tadre  
 Empesavan a kayer sobre las kazas.

Las ventanas seradas paresian metersen  
 En una gera muda contra el tiempo pasado.  
 Mezo las memorias plantadas en mi por mi madre  
 Via la kaza ke supito se enchekisiya  
 Asta tokar la tiera del kurtijo  
 Ande las bozes de los pasado kedaron en el aver.  
 I sintia la prononsasion de un nombre  
 Komo una kampana  
 kunandose en el tiempo i disiendo  
 The Saloniki, odos “The oienos Harisis 59”.

(Matitiahu 1988: 17)

**12.****Myśli** (fragment)

[...] żeby poznać powietrze  
by dotknąć korzeni,  
by zasiał moje słowa  
i znów wyciągnąć dłoń  
do Leonu i do Puente Castro.

**Pensamientos**

[...] para conocer el aire  
para tocar las raíces  
para sembrar mis palabras,  
y de nuevo expandir mi mano  
a León y Puente Castro.

(Matitiahu 2001: 55)

**13.****Puente Castro w Leon** (fragment)

Ja, niczym liść,  
który przybył z powiewem poezji,  
zstąpiłam do gniazda korzeni i gałęzi,  
znajdując przeszłość  
dziadów moich dziadów.

W Puente Castro w León.

**Puente Castro de León**

Yo, como una hoja  
que llegó con el aire de poesía,  
abají al nido de raíces y ramas  
encontrando lo pasado  
delos abuelos de mi mis abuelos.

W Puente Castro w León.

(Matitiahu 2001: 52)

---



## Bibliografia

- Augé Marc (2010), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, PWN, Warszawa.
- August-Zarebska Agnieszka (2009), *Ladino czy 'judezmo'? O językach Żydów sefardyjskich*, „Prace Filologiczne. Seria Językoznawcza”, t. LVI.
- (2013), *Motyw 'kurtijo' we współczesnej poezji sefardyjskiej*, „Literatura Ludowa: dwumiesięcznik naukowo-literacki” nr. 4–5 (57).
- (2013a), *The Representations of 'kurtijo' and Their Function in Contemporary Judeo-Spanish Poetry* [w:] *Ashkenazim and Sephardim: A European Perspective*, pod red. A. Kątnego, I. Olszewskiej, A. Twardowskiej, Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern i in.
- Baglajewski Arkadiusz (1999), *Miasto-palimpsest* [w:] *Miejsce rzeczywiste. Miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, E. Wolickiej, TN KUL, Lublin.
- Bauman Zygmunt (2006) *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Benbassa Esther, Rodrigue Aron (2004), *Historia de los judíos sefardés. De Toledo a Salónica*, tłum. J. L. Sánchez Silva, Abada Editores, Madrid.
- Díaz-Mas Paloma (1986), *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Riopiedras Ediciones, Barcelona.
- Fleming Katherine E. (2008), *Greece — a Jewish History*, Princeton UP, Princeton–Oxford.
- Gadamer Hans-Georg (1979), *Logos i ergon w „Lyzysie” Platona* [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, PIW, Warszawa.
- Harris Tracy K. (1994), *Death of a Language. The History of Judeo-Spanish*, University of Delaware Press, Newark; Associated University Presses, London & Toronto.
- (2001), *The state of Ladino today*, „European Judaism”, nr 44/1.
- Kadlubek Zbigniew (2013), *Oikologia (inkarnując wiarę)* [w:] *Oikologia. Nauka o domu*, T. Sławek, A. Kunc, Z. Kadlubek., Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice.
- Krowiranda Krzysztofa, Nalewajk Żaneta, Strzeszewski Damian, Zimna Justyna (2005), *Palimpsest z innowacją w tle. Dopisek na marginesie dyskusji*, „Tekstualia”, nr 1.
- Marszolek Gabriela (2011), *Domostwo ziemi. Oikologicznie o płynności miejsc*, „Anthropos?” nr. 16–17.
- Matitiahu Margalit (1988), *Kurtijo kemado*, Eked, Tel-Aviv.
- (1992), *Alegrika*, Eked, Tel-Aviv.
- (1997), *Matriz de luz. Poesía en judeo-español*, Editorial Tag, Tel-Aviv.
- (1997a), *Vela de la luz*, Poente Aérea, León.
- (2001), *Vagabundo eterno (Vagabondo eternal)*, Ayuntamiento de León, León.
- Molho Michael (1950), *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, tłum. F. Pérez Castro, CSIC-Instituto Arias Montano, Madrid–Barcelona.
- Molho Rena (2013), *Salonica, a Metropolis to the Jewish Diaspora* [w:] *Diaspora as a Resource. Comparative Studies in Strategies, Network and Urban Space*, pod red. W. Kokot, C. Giordano, M. Gandelsman-Trier, LIT Verlag, Berlin et al.
- Morales Carlos (2005), *Margalit Matitiahu, y el encuentro con la 'luz'* [w:] *Asigniendo al esfueno*, M. Matitiahu, Ediciones Linteo, Ourense.
- Pecaric Sacha (2011), *Wstęp* [w:] *Szabat*, I. Grunfeld, tłum. I. Mańka-Marcisz, Stowarzyszenie Pardes, Kraków.
- Pfeffer Anshel (2013), *Greece finally commemorates the destruction of Thessaloniki's Jewish community*, „Ha'aretz”, 20.03.2013.

- Red de juderías de España — Caminos de Sefarad. León* [online:] [www.redjuderias.org/google/google\\_maps\\_print/leon-es.html](http://www.redjuderias.org/google/google_maps_print/leon-es.html) [dostęp: 25.11.2014].
- Rafael Shmuel (2001), *Modernismo en el judeo-español* [w:] *Vagabundo eterno (Vagabondo eterno)*, M. Matitahu, Ayuntamiento de León, León.
- (2012), *The Geography of the Memory: The Representation of the Pre-Holocaust Salonican Jewish Community in the Post-Holocaust Sephardic Poetry*, „eHumanista”, nr 20.
- Reut Maria (2010), *Narracja i tożsamość*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław.
- Ricoeur Paul (2003), *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, PWN, Warszawa.
- Sławek Tadeusz, Kunce Aleksandra, Kadłubek Zbigniew (2013), *Oikologia. Nauka o domu*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice.
- Unterman Alan (1989), *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. J. Zabierowski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Węclewski Zygmunt (1929), *Słownik grecko-polski*, Księgarnia Samuela Bodeka, Lwów.
-

**NIZAR ZOUIDI**  
Manouba University\*

## ***Othello* as a Tragedy of Interpretive Models**

### Abstract

This article argues that *Othello* dramatizes the struggle between two characters to control the interpretive possibilities of their world. These two characters are Othello and Iago. They both try to bring the inherent polysemy of the play under their control. This enables them to control the destiny of the other characters and their actions. The play cannot have two dominant interpreters. This is why the general and his ancient can only vie for supremacy. Each of them is ready to destroy anyone — including himself — to win over the other. To explain their strategies, I will make use of certain terms invented by the Italian semiotician Umberto Eco. Eco's semiotic categories will help us highlight the way in which Iago and Othello direct the processes whereby the different elements of drama are imbued with signification.

\* Faculty of Arts and Humanities  
Manouba University  
Tunis, Tunisia  
e-mail: nizarzizoo@gmail.com

OTHELLO  
Not I; I must be found.  
My parts, my title, and my perfect soul  
Shall manifest me rightly. Is it they?

IAGO  
By Janus, I think no.  
(1.2. 30–33)

Heaven (doth) truly Know(s) (It/that thou art False as Hell)  
(4.2. 37/8)

When Othello leaves for Cyprus, he entrusts his wife to Iago to keep her safe. He takes Cassio with him and leaves Iago behind. It is difficult to determine whether this shows that Othello does not trust Cassio to leave him with his wife or whether it reveals that the general does not believe that Iago is fit for the front lines. The motives of Othello are quite ambiguous. His actions and decisions are open to a myriad of interpretive possibilities. The same applies to Iago whose actions raise several questions. His hunting for motives makes them fluid. It appears that no single approach can demystify the ambiguous dramatic action. This may seem quite natural since “literature is, after all, a heterogeneous field” (Veivo, Ljungberg 2009: 2) that is open to different readings. Moreover, theatre does not rely “on one person’s voice” (Ubersfeld 1999: 192). A play therefore, is an open text that can be approached from different perspectives. However, “more than any one of Shakespeare’s major tragedies, *Othello* resists interpretation” (Greenberg 1994: 1). This resistance is led by the two major characters of the play, Othello and Iago. These two characters struggle to control and channel the interpretive possibilities of dramatic action. For readers, audiences and characters, it is impossible to decide whether we should believe Iago or whether we should trust Othello.

Iago never allows anyone to trust Othello. His sceptic attitude towards the latter is viral. Characters, readers and audiences cannot help questioning the decisions of the general and his choices. Whether the roles Othello assigns to his subordinates fit them or not is undeterminable. For instance, one cannot answer the question: Why did Othello choose Cassio

as his lieutenant in the first place? What merits does the new lieutenant have? What makes him a better soldier than the other candidates? It is impossible to answer these questions. The theme of martial merit, therefore, is shrouded in mystery. It represents a challenge to interpreters. Indeed, it is quite difficult to decide whether any character is warlike or not since there are no battles fought onstage. Even the Turkish threat is removed by a storm. As a result, Othello, the famous general of Venice, does not get any chance to participate in battles and prove his professed prowess throughout the play. This makes his staged actions seem unwarlike. Nevertheless, his martial merits are never questioned neither by characters nor by critics. This is due to the control he imposes on the polysemy of the dramatic action. This control aims at preserving his warlike image.

His rival, Iago, also endeavors to bring the polysemy of dramatic action under his control. Iago also claims to be warlike. This is the reason why he attempts to bring the multi-dimensional action of the play under his control. For instance, the villain lures Roderigo into believing that he is “bypassed for military preferment” (Bartels 2008: 167) by Othello. According to Iago, the general has chosen a “bookish” (1.1. 24) theoretician who knows nothing about war as lieutenant. He is unhappy because he is replaced by someone whose martial merits are inferior to his. Indeed, he asserts his own merits and questions the judgment of the Moor:

But he, sir, had the election,  
And I, of whom his eyes had seen the proof  
At Rhodes, at Cyprus, and on other grounds  
Christian and heathen, must be lee'd and calmed  
By debtor and creditor; this counter-caster,  
He, in good time, must his lieutenant be,  
And I, God bless the mark, his Moorship's ancient.

(1.1. 28–33)

He believes that he deserves a better place. He objects to Othello's decision and represents himself as a worthier lieutenant than Cassio. This image seems to be very powerful that it has not been questioned by critics. Some of them even adopt and defend it. For instance, Harold Bloom (1998: 434) maintains that Iago has “a sense of injured merit”. He believes that Othello has overlooked the services of Iago and his martial merits. This attitude is shared by Bartels who sees in this enough reason to make Iago vengeful. For her, as for Bloom, Iago's claim to martial superiority may justify his actions.

However, it is possible to prove that Iago is not as warlike as he professes to be. It is he that threatens Emilia with a sword to prevent her from uncovering his conspiracy. Gratiano is filled with contempt towards this unsoldierly act. He condemns Iago's cowardice saying: “Fie/Your sword upon a woman” (5.2. 223–24). The act of Iago is deemed deplorable by the Venetian envoy. By the Venetian standards, Iago acts cowardly. Another evidence of the ancient's lack of martial merit is his covert attempts to kill Roderigo. The first attempt is a case in point. Of the entire “host” raised by Brabantio, he chooses Roderigo to be his opponent. He knows that the latter will not fight him in earnest. Yet, he wants to kill him to cancel his debts.

Othello frustrates his plans when he answers the Magnifico's threats saying:

Keep up your bright swords, for the dew will rust them.  
 Good signior, you shall more command with years  
 Than with your weapons.

(1.2. 59–61)

The general is not afraid of men who do not know how to wield a sword properly. The conduct of Othello towards civilians is, therefore, different from that of Iago. Indeed, while the latter wants to kill the unsuspecting Roderigo, the former does not stoop to fight in street brawls. As a servant and representative of the Venetian state, Othello condemns the use of swords against civilians. According to him, the sword only becomes the battlefield.

Yet, even on the battlefield, Othello does not need to use his sword. "Heaven" intervenes to prevent him from fighting the Turks. On the way to Cyprus, the Turks are destroyed by a storm. Their destruction is witnessed from the shores of the Island by three gentlemen. One of them describes how the storm defeats the enemies of Othello:

News, lads! Our wars are done:  
 The desperate tempest hath so banged the Turks  
 That their designment halts. A noble ship of Venice  
 Hath seen a grievous wrack and sufferance  
 On most part of their fleet.

(2.1. 20–24)

The Turks will never appear after that. Cyprus seems to be sheltered from them by the elements. Othello is the last person to come Cyprus from the sea. He seems to close the watery gates leading to the paradisiacal world of the Island. Indeed, after his arrival, the Island remains outside the geographical until he succumbs to Iago's temptations. The Turks, therefore, are not the only ones that have lost their way to the Island. The Venetian too cannot reach it. The general is now the supreme ruler of the Island. His rule is absolute since his superiors in Venice are totally absent.

Despite being outside the geographical, Cyprus is an island of plenty. On the Island, there is an abundance of wine and sex. Cut off from the world and from trade, the Island is still able to satiate the appetites of its Italian masters. The Cypriots, however, are reduced to servitude and invisibility. They hardly play any role in the plot. They are nameless (first gentleman, second gentleman, etc.) and they have no distinctive features. Cyprus itself seems to be marginalized. The Moor of Venice no longer shows any interest in the affairs of the Island. The war preparations are abandoned and no watches are set on the shores. The General does not seem prepared for anyone coming from the sea be they allies or enemies.

This peace does not last. Indeed, as soon as the general accepts to put an end to the lives of Cassio and Desdemona, a trumpet resounds to proclaim a new era. Othello loses the government of Cyprus as the invisible shield that hedges the Island from the determinants of the real disappears. He is removed from office by the Venetian who come to Cyprus at the very moment he accepts to follow the instructions of Iago. Indeed, in Act Four Scene One, Iago takes control of the general. He determines the manner in which both Desdemona and Cassio should die. He instructs Othello to "strangle [Desdemona] in her bed" (4.1. 195) instead of poisoning her. He also asks him to allow him to kill Cassio.

Even before he reads the letter that commands him to return to Venice, the general seems to have lost his power. Othello starts to totally depend on Iago. Indeed, he is no longer able to understand what happens around him without the help of his new lieutenant. In Act four, Othello is startled by the trumpet that announces the arrival of Lodovico from Venice. Surprised, he asks Iago: “what trumpet is the same?” (4.1. 201). The latter readily answers: „I warrant something from Venice” (4.1. 202). The villain, then, instructs the general to look to the harbor. He looks to the direction of Lodovico to see his wife “with him” (4.1. 203). Iago has become the only source of knowledge for Othello. The general turns to Iago to find explanation for everything. The latter answers his questions and directs his senses.

Iago is usually described as an equivocator. According to R. M. Christophides (2009: 1), in the Renaissance, “equivocation was a way of lying by holding part of the truth”. He gives the example of Father Henry Garnet’s “equivocations before the King’s privy council in 1606” (1). Father Garnet does not give the entire story. He confesses something only to deny another. Iago’s equivocation follows the same principle but in a more complex manner. He plays on the interpretive possibilities of the narrative and of the theatrical. Indeed, he successfully channels the polysemy of the actions — and the other elements of the play. The Venetian villain dismisses certain interpretations in favor of others. His “ability to see the seemingly solid structures of a culture and identity — marriage, the authority of the Venetian state, what Sinfield might call ideology — as fictions that can be manipulated” (Wood 2009: 2) enables Iago to enmesh his victims. He manipulates them by directing their attention to a single side of the diamond by stimulating “the lattice of the modeling of consciousness which converts the random into the regular” (Lotman 2004: 150) through the power of narratives. This organizes the interpretive possibilities of what can be seen and heard into layers whose degrees of visibility and plausibility are not the same. Certain aspects of the dramatic action will, therefore, be more visible than others.

This can be detected in some critical readings of the play. Critics follow Iago when they endeavor to read *Othello* as a religious allegory. Like him, they try to impose a hierarchy on the different layers of the (possible) meaning(s) of dramatic action. This interpretive decision misses the complexity of allegory. According to the *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, allegory is “a story or image with several layers of meaning” (Cuddon, Habib 2013: 21). Accordingly, “behind [the so called] literal or surface meaning lie one or more secondary meanings, of varied degrees of complexity” (Cuddon, Habib 2013: 21). Allegory, therefore, necessitates a model of interpretation that can account for the multifarious nature of the play’s interpretive possibilities.

In his book *Semiotics and the Philosophy of Language*, Umberto Eco distinguishes between two models of interpretation, the dictionary model and the encyclopedia model. According to Eco (1986: 2), “the current opposition ‘dictionary\encyclopedia’ is traced back to the classical models of the tree and the labyrinth”. For Eco (1986: 2), an encyclopedia is “a network” that does not have a beginning or an end. This does not mean that it differs from the dictionary model in terms of finiteness. Indeed, Eco (1986: 49) maintains that in the dictionary model, “[i]t is not strictly necessary to assume that the set of *definienda* be a finite one”. Still, “the meaning of linguistic expressions should be represented through a finite number of semantic primitives” (Eco 1986: 49). Therefore, adopting a dictionary model of interpretation usually entails that a hierarchy will be established between the different nodes of meaning.



As a matter of fact, to argue that in *Othello*, “religious ideas translated into apparently secular forms” (Gilbert 2001; 4), is to attempt to impose a tree model on the labyrinthine play. The play may certainly be read as a religious allegory. First, being an island of plenty, Cyprus may be read as an allegory for the Biblical heaven. Second, Iago is sometimes described as the “truest *diabolos* in all literature” (Bloom 2010; xv). Finally, the parallels between Shakespeare’s *Othello* and Milton’s *Paradise Lost*<sup>1</sup> evince that the religious undertones (or overtones) of the play are both so obvious and so inspiring. However, to consider the secular as secondary to the religious is to give it the status of the semantic primitive. This status overlooks the importance of the secular in determining the interpretive possibilities of the play.

The role of the secular cannot be underestimated. For example, Political considerations play a crucial role in shaping the characters’ attitudes to religious issues such as the legitimacy of a marriage. Indeed, Edward Pechter (1999: 2) explains that “*Othello* focuses on marriage as a domestic relationship, where the most intimately private experience is nonetheless shaped by the pressures of society and political power”. According to Pechter, in *Othello*, the private is shaped by the public. For instance, the Turkish threat makes the voice of Othello louder than that of Brabantio in the Senate. His marriage with Desdemona would not be accepted and legitimized under different circumstances.

The political certainly plays a role in determining certain private relations in *Othello*. However, the private also shapes the public. When Othello, the guardian of civil tranquility, decides to allow Iago to have his way, the entire order collapses. This decision emanates from private considerations but it has political as well as cosmological consequences.

The decision of Othello is multifarious. It is private and public, religious and secular, “bestial” and “civilized” and microcosmic and macrocosmic. Othello assumes different roles when he declares his decision. His line “Good, good! The justice of it pleases; very good!” (4.1. 196) encapsulates the different roles simultaneously played. He acts as a husband, as a judge, as a general and as a governor. He wants to punish his wife for cheating on him as a husband. He approves the plan of his new lieutenant as a general. He also calls killing his wife an act of justice. He even gives it a cosmological significance when he says: “yet she must die, else she will betray more men” (5.2. 6). In this line, the general presents himself as the defender of mankind against what he believes to be the deceitful nature of womankind. The line also indicates that Othello has already decided to end his life. He will commit suicide whether he kills his wife or not, for he will no longer be the man she may betray. In other words, he will cease to be her husband. Before the plot of Iago is discovered, Othello believes that he knows the meaning of what he does. The virtuous nature of his acts are taken for granted by the general. In spite of their multidimensionality, the general sees his acts as emanating from his unwavering sense of justice and his justifiable anger.

When he discovers that he has been duped by Iago, Othello is thrown in a state of utter confusion and helplessness. Indeed, the Moor of Venice seems to be trapped. He screams in despair: “where should Othello go?” (5.2. 269). Othello seems lost both physically and meta-

<sup>1</sup> Apart from the affinities between Shakespeare’s Iago and Milton’s Satan which spilled much ink, Harold Bloom also points to the similarities between Othello and the God and Adam of *Paradise Lost* in his book *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998). There are other parallels that are quite significant such as the parallel between trumpet that declares the arrival of the Venetian envoys and the trumpet that announces that God will punish Adam and Eve in Milton’s Poems. The paradisiacal setting (Cyprus) that is sheltered from external violence is echoed in Milton’s paradise which Satan cannot conquer by force.

physically. He can neither know the nature of what he has done to Desdemona nor predict its consequences. His image is shattered. He can no longer enjoy the illusion of knowing what he is and what he does. To him, committing suicide is the only path to salvation.

The general kills himself in the middle of a story:

And say besides that in Aleppo once  
Where a malignant and a turbaned Turk  
Beat a Venetian and traduced the state,  
I took by th' throat the circumcised dog  
And smote him thus.

(5.2. 348–352)

He narrates how he killed a Saracen in Aleppo. He breaks the narrative with a word whose “ways of being” (Gadamar 2007: 134) are generically problematic. The word “thus” belongs to two generic orders, narration and performance. Before he utters this word, the military exploits of Othello seem to be kept offstage. They are confined to the Moor’s lengthy narratives and meta-narratives<sup>2</sup>. In the last scene, however, the storyteller breaks the boundaries separating genres and times. He links the narrative to the theatrical and the past to the present.

The suicide of Othello is an act of heroism. The Moor kills the one person who deserves to fall to his blade, the invincible Othello. His suicide, therefore, is a martial act. Othello’s stage actions may seem unwarlike but they are by no means unmilitary. He is comparable to other Renaissance legendary warriors like Tamburlaine and Hector whose swords are forever sheathed onstage. Indeed, we never see Othello fighting his inferiors on the stage. On stage, no one can match Othello’s skill. Therefore, he does not have to use his sword against anyone.

As a legendary warrior, Marlowe’s Tamburlaine also never fights onstage. We only see his enemies preparing for war then we see him celebrating his victories. He despises his unworthy rivals. Indeed, in the final scene of the second part of *Tamburlaine the Great*, the Scythian conqueror describes the flight of his enemies:

Thus are the villain cowards fled for fear,  
Like summer’s vapours vanish’d by the sun;  
And, could I but a while pursue the field,  
That Callapine should be my slave again.  
But I perceive my martial strength is spent:  
In vain I strive and rail against those powers  
That mean t’ invest me in a higher throne,  
As much too high for this disdainful earth.  
Give me a map; then let me see how much  
Is left for me to conquer all the world,  
That these, my boys, may finish all my wants.

(5.3. 115–25)

<sup>2</sup> Othello describes the effect of his war narratives on Desdemona and her father as he narrates how the former fell in love with him.

These lines show that Tamburlaine sees himself as part of a higher order. In fact, he sees the afterlife as another world that he should rule. Death will “invest [him] in a higher throne” (5.3. 121). His speech emphasizes his kingliness. He never ceases to be a conqueror. After death, he leaves the entire world for his sons to conquer. Accordingly, his legacy is the unfinished conquest of the world. It is an ambition rather than an achievement.

Similarly, Hector, the legendary warrior of Shakespeare’s *Troilus and Cressida*, does not lose his martial superiority even in death. The “unarmed” (5.8. 9) Champion dies at the hand of Achilles’ bodyguards. His death is not a defeat. It shames the murderer not the slain. Indeed, it puts the legend of Achilles in question. Hector dies leaving his legend untarnished. No one can defeat Hector. Indeed, it needs more than one man to kill the mighty Hector even if he is weaponless.

Othello follows in the line of Renaissance legendary warriors. Like the deaths of Tamburlaine and Hector, the death of Othello serves to foreground his warlike nature. Yet, the case of Othello is more complex than that of earlier Renaissance legendary warriors. Indeed, Othello’s martial merit should be seen through different standards. The Renaissance witnessed dramatic changes that affected the military domains. New organizational and operational techniques were implemented. This affected the nature of the Renaissance armies and their relationship with the state and the people. Indeed, “By the second half of the 17th century troops were beginning to be hired on a [...] permanent basis” (Gush 1975: 8). Therefore, the focus seems to have shifted from number and ferocity to organization and discipline.

As early as 1520, Niccolo Machiavelli capitalizes on the importance of training in the time of peace. According to him, “[a] well-ordered state should use military training in times of peace as an exercise, and in times of war as a necessity and for glory. The state alone should be allowed to use it as a profession, as Rome did” (2011: 13). This evinces that there is an inclination towards military professionalism in the 16th century. Machiavelli even recommends the creation of a national army. In *The Prince*, the Florentine political theorist advises Lorenzo De’ Medici thus: “if your illustrious house wants to follow those excellent men who redeemed their countries, it is necessary before all things, as the true foundation of every undertaking, to provide itself with its own arms; for one cannot have more faithful, nor truer, nor better soldiers” (Machiavelli 1998: 104).

Therefore, the recruitment and maintenance of standing armies became crucial in the seventeenth century. Their loyalty to the sovereign and the state and their professionalism were all that mattered. This shows that the age of medieval irregulars had come to an end. Professional soldiers who had no other business than war started to replace them. As a result, the realms of the civil and the military started to become separated.

In the play, this separation is ensured by Othello’s emphasis on discipline. The general forbids any kind of fighting between his soldiers and the civilians. He also punishes any lack of discipline among his subordinates. The punishment of Cassio is an example of this. The Lieutenant is dismissed for engaging in a street fight. Othello, therefore, plays the role of the gatekeeper who ensures the separation between the realm of the military and that of the civil. He is the janitor that keeps the temple of Janus closed to avoid bloodshed.

According to the *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, Janus is “a Roman god of doorways, gates and entrances”. He belongs to the early Roman pantheon. Indeed, “Janus is a rare instance of a god who has no Greek counterpart” (2010: 289). He is the god of transition. Indeed, according to Roman legends, “Janus [...] presides over transitions from

one space to another and from one segment of time to another” (2010: 289). In the Imperial period, the closure of the temple of Janus “became a propagandistic symbol of peace and security” (Roman, Roman 2010: 289).

“The Janus prosopopoeia” dominates *Othello*. Indeed, there are many overt and covert allusions to the Roman god in the play. Iago’s reference to Janus in his “By Janus, I think no” (1.2. 33) is an interesting example of this. His “allegiance to Janus” (Dorval 2000: 2) can be understood in the light of the doubleness inherent to his language. In his introduction to the Cambridge updated edition of *Othello*, Norman Sanders (1994: 31) comments on the language of Iago and explains that “the parallelisms and antithesis, the symmetrically balanced sentences and phrases are an exact measure of the cool self-awareness that typifies all Iago says and does. It is synthetically the style of Janus the two-faced god by whom he swears”. Iago is aware that he is an incarnation of Janus. Like the Roman god, he is double-faced. Moreover, his words and acts have different significations.

Yet, he channels their interpretive possibilities to deceive the other characters. His conversation with Cassio in Act Four Scene One is a case in point. He manipulates the interpretive possibilities of the semiotic signs that accompany the conversation. He describes his scheme to the audience:

As he smiles Othello shall go mad  
And his unbookish jealousy must construe  
Poor Cassio’s smiles, gestures, and light behaviours  
Quite in the wrong [...].

(4.1. 98–101)

He prepares Othello to misread Cassio’s gestures by playing on his “frame of reference” (Eco 1986; 93). The “universe of discourse” (Eco 1986: 93) Iago creates through fantasies and equivocal (meta)narratives (dis)orients Othello’s reading of the visual. Manipulating the interpretive possibilities of the theatrical elements of the play through the power of the narrative and metanarrative enables Iago to fully control his victims. He controls their senses and their judgment and provides them with (false) interpretations to control their future actions.

In *Othello*, therefore, interpretation is a controllable act. Not anyone can assume control of this act. It requires power and art. Therefore, only the most powerful character and the most artful character of the play, Iago and Othello, can vie for control over the interpretive possibilities of the play. They both want to be the gatekeepers of interpretation but only one of them may assume this position. In the final act, the general has to lose his own life to redeem his self-image from the free play of interpretive possibilities imposed by Iago’s silence. This pyrrhic victory secures Othello’s interpretive superiority over Iago. He regains control over his self-image and his story. In his final speech, he instructs the Venetian envoys to give fair report about him saying:

Speak of me as I am; nothing extenuate,  
Nor set down aught in malice. Then must you speak  
Of one that loved not wisely, but too well;  
Of one not easily jealous but, being wrought,  
Perplexed in the extreme; of one whose hand,

Like the base Indian, threw a pearl away  
 Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,  
 Albeit unused to the melting mood,  
 Drops Drops tears as fast as the Arabian trees  
 Their medicinable gum.

(5.2. 337–47)

The repetition of the word “one” four times in these lines is an attempt to reconcile the opposing features of Othello’s character. The general endeavors to create the effect of a unified self. He also attempts to reposition himself within the dominant world view. Indeed, he refers to himself as an Indian who does not know the value of the pearl (probably Desdemona) he throws away. This image underlines his essentialist adherence to the European value system. He tries to emphasize the disparity between what he is and what he is made to do by Iago. According to these lines, Othello is essentially European but may act like “a heathen barbarian”. For example, he describes himself as someone who is “not easily jealous” but may be driven to the extremes of jealousy. Accordingly, his evil deeds do not emanate from his essence but from the malicious temptations of Iago.

As he moves from the narrative domain to the realm of dramatic action, Othello tries to reconcile his ‘essence’ with his acts to regain his illusionary sense of unified selfhood (his illusionary oneness with himself). His final act restores the sense of unity between Othello’s different modes of being. Yet, this sense of unity is based on the supremacy of the narrative. Indeed, this supremacy channels interpretation. By emphasizing his martial merits through narratives and metanarratives, Othello redefines his acts. This “narrative resolution of antagonisms” (Žižek 1997: 11) re-channels the interpretive possibilities of his actions. It reconstructs the image of Othello and helps him to restore his reputation. In order to achieve this restoration, Othello has to impose a dictionary model of interpretation on the play. This interpretive model gives him control over the play. Controlling and directing the interpretation processes determines the dramatic actions and their significance.

To conclude, *Othello* may be called a tragedy of interpretive models. Indeed, it dramatizes the struggle for interpretive supremacy between Iago and Othello. Each one of them tries to assume total control over the processes whereby dramatic action acquires significance. Accordingly, they vie for the role of the gatekeeper of interpretation. They both are ready for sacrifice in order to remain the sole generators of meaning about themselves and their world. Othello gives his life to (re-)establish the unity of his self-image while Iago chooses silence to protect his mystery. Both characters try to control the processes whereby they are interpreted. The hero and the villain use the power of narrative and metanarrative to create discursive universes that facilitate the imposition of a dictionary model of interpretation on the play. This is what the play dramatizes through the depiction of the struggle between the two major characters.

---

## Bibliography

- Bartels Emily C. (2008), *Speaking the Moor: From Alcazar to Othello*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Bloom Harold (1998), *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York.
- (2010), *Introduction* [in:] *Bloom's Literary Themes: The Trickster*, eds. H. Bloom, B. Hobby, Bloom's Literary Criticism, New York.
- Christofides Roger M. (2009), *Iago and Equivocation: The Seduction and Damnation of Othello*, „Early Modern Literary Studies” 15. 1. [online:] <http://purl.oclc.org/emls/15-1/chriothe.htm>.
- Cuddon John A., Habib 'Rafey' M. A. (2013), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley Blackwell, Malden.
- Dorval Patricia (2000), *Shakespeare on the Screen: Threshold Aesthetics in Oliver Baker's Othello*, „Early Modern Literary Studies” 6.1. [online:] <http://purl.oclc.org/emls/06-1/dorvothe.htm>.
- Eco Umberto (1986), *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana UP, Bloomington.
- Gadamer Hans Georg (2007), *On the Truth of the Word* [in:] *The Gadamer Reader: A Bouquet of Later Writings*, ed. R. Palmer, Northwest UP, Evanston.
- Gilbert Antony (2001), *Othello, the Baroque and Religious Mentalities*, „Early Modern Literary Studies” 7. 2. [online:] <http://purl.oclc.org/emls/07-2/gilboth.htm>.
- Greenberg Michell (1994), *Canonical States, Canonical Stage: Oedipus, Othering and Seventeenth Century Drama*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Gush George (1975), *Renaissance Armies 1480–1650*, Patrick Stephens Ltd, Cambridge.
- Lotman Yuri (2004), *Culture and Explosion*, ed. M. Grishkova, trans. W. Clark, Mouton de Gruyter, Berlin.
- Machiavelli Niccolo (1998), *The Prince*, trans. H. C. Mansfield, Chicago UP, Chicago.
- (2011), *The Art of War*, trans. H. Neville [online:] <http://oll.libertyfund.org/title/984>.
- Marlowe Christopher (2007), *Tamburlaine the Great Part II*, The Complete Plays of Christopher Marlowe, Penguin, London.
- Milton John (2012), *Paradise Lost*, ed. D. R. Danielson, Broadview Press, Peterborough, Ont.
- Pechter Edward (1999), *Othello and Interpretive Traditions*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Roman Luke, Roman Monica (2010), *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, Infobase Publishing, New York.
- Shakespeare William (1994), *Othello*, ed. N. Sanders, Cambridge UP, Cambridge.
- (2012), *Troilus and Cessida*, ed. A. B. Dawson. Cambridge UP, Cambridge.
- Ubersfeld Anne (1999), *Reading Theater*, trans. F. Collins, eds. P. Perron, P. Debbèche, University of Toronto Press, Toronto.
- Veivo Harri, Ljungberg Christina (2009), *Introduction* [in:] *Redefining Literary Semiotics*, eds. H. Veivo, Ch. Ljungberg, J. D. Johanson, Cambridge Scholars Publishing, New Castle Upon Tyne.
- Wood Sam (2009), *Where Iago Lies: Home Honesty and the Turk in Othello*, „Early Modern Literary Studies” 14. 3. [online:] <http://purl.oclc.org/emls/14-3/Woodiago.html>.
- Žižek Slavoj (1997), *The Plague of Fantasy*, Verso, London.

**DENYS CZYK**

Berdiański Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny\*

## **Powieści Pantelejmona Kulisza i Waltera Scotta z początkowego okresu ich twórczości: typologia psychologizmu**

Early Novels by Panteleimon Kulish and Walter Scott  
the Typology of Psychologism

Abstract

The article revealed the level of correlation between the poetics of the novel *Mykhailo Charnysbenko, or Little Russia Eighty Years Ago* by Panteleimon Kulish and historical novels *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since, Rob Roy* by Sir Walter Scott. Typological and intertextual similarities in the texts, peculiarities of the authors' historisophy, and psychoanalytic foundation of works are analyzed in the article. The article argues that novels by P.Kulish and W.Scott are fundamentally of a psychological nature. The strong characteristic traits displayed in the images of parents in the works is interpreted as an artistic copy of writers' memories of their parents. The disobedience motive in the novels is archetypal and also reflects the authors' feelings of irreconcilable conflict with parents. *Mykhailo Charnysbenko, or Little Russia Eighty Years Ago* by P. Kulish is a conditional historical novel with the individual author's interpretation of the history of Ukraine in the 2nd half of the 18th century. As W. Scott, P. Kulish creates his own historical myth, presenting the admiration of antiquity and frank sympathy to old customs. W. Scott synthesizes the history of the country witnessing their faith in the need for union of the Kingdom of Great Britain, whose power in the cultural and political union of Scotland and England. P. Kulish also stresses the inevitability of Cossack liberties' loss and loyalty which need to adapt to new conditions and conventions in the Russian empire.

typology, intertextuality, the disobedience motive, psychologism, historicism, conflict

\* Katedra Literatury Obcej i Teorii Literatury  
Berdiański Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny (Ukraina)  
Чик Денис Чабович  
вул. С. Петлюри, буд. 18, кв. 53,  
м. Кременець Тернопільська обл. Україна 47004  
e-mail: dennys@meta.ua; denyschuk@ukr.net



## 1.

Pierwsze powieści z początkowego okresu twórczości Pantelejmona Kulisza badacze często oceniają jako wprowadzenie do jego dojrzałego pisarstwa. Wskazują przede wszystkim na pierwszą rosyjskojęzyczną powieść *Michał Czarnyszenko albo Matorosja osiemdziesiąt lat temu* (*Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад*, napisana w 1842 r., wydrukowana w 1843 r.), którą porównuje się z kolei z powieścią z dojrzałego okresu jego pisarstwa, tj. *Czarna Rada* (*Чорна рада*). Zestawiając oba utwory, badacze koncentrują uwagę przede wszystkim na błędach młodego, niedoświadczonego pisarza.

Utwór *Michał Czarnyszenko...* bywa rozpatrywany jako poszukiwanie przez początkującego pisarza własnej drogi twórczej. Niemalże znaczącą postacią w tych poszukiwaniach wydaje się osoba Waltera Scotta — anglojęzycznego pisarza, który stał się inspiracją dla Pantelejmona Kulisza. Ukraiński powieściopisarz w jednoznaczny sposób naśladuje bowiem styl Waltera Scotta, co po dzień dzisiejszy nie zostało dość szczegółowo opracowane — brakuje literaturoznawczych badań podejmujących ten temat. Jedyna wzmianka o charakterze komparatystycznym dotycząca analogii pomiędzy utworami Kulisza i Scotta występuje w pracach Borysa Najmana (Heйман 1927) i Roksany Bagrij (Багриї 1993). Wyżej wymienieni badacze zwrócili uwagę na wpływ stylu szkockiego powieściopisarza na całokształt *Czarnej Rady*. Oprócz wskazanych prac powstał także artykuł zatytułowany *Powieść Waltera Scotta z ukraińskiej przeszłości* Wiktora Petrowa. Nie jest on jednak poświęcony porównaniom typologicznym; to analiza folklorystycznego podłoża utworu i postaci Czarnyszenki będącej prototypem „**zbędnego człowieka**” w rosyjskiej literaturze lat 50. XIX wieku. *Powieść Waltera Scotta...* zawiera także omówienie systemu obrazów i tematyki utworu składających się na świat przedstawiony powieści. Petrow zestawia ze sobą powieść Kulisza, folklorystyczne źródła i twórczość niemieckich pisarzy epoki Romantyzmu. Wyróżnia przede wszystkim postać niemieckiego pisarza Novalisa i podkreśla znaczenie jego utworu *Heinrich von Ofterdingen*, w którym, tak jak i w utworze Kulisza, stawia się akcent na połączeniu „tematu pieśni i tematu dziewczyny” (Петров 2013: 286).

W monografii *Artystyczny, literacki i folklorystyczny paradygmat wczesnej twórczości Pantelejmona Kulisza* lwowski badacz Wasyl Iwaszkiv omawia badania porównawczo-typologiczne Najmana, Petrowa i Bagrij. Dodatkowo analizie zostaje poddany sposób porównania utworu Ludwiga Tiecka *Abdallah* i pierwszej powieści Kulisza pod względem motywu buntu syna przeciwko ojcowi (Вашків 2009: 134).

## 2.

Celem niniejszego artykułu jest zestawienie powieści *Michał Czarnyszczenko, czyli Matorosja osiemdziesiąt lat temu* Kulisza z pierwszymi powieściami historycznymi Waltera Scotta (*Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since* 1814 r., *Rob Roy* 1817 r.) pod względem poetyczności utworów, ich typologicznych podobieństw i intertekstualności, a także uchwycenie specyfiki historiozofii autorów oraz wyodrębnienie psychoanalitycznej warstwy utworów.

Dla analizy problemu historyzmu w powieściach Scotta i Kulisza ważne są badania Sergija Rodzewicza. Zwraca on uwagę, że utwór *Czarna Rada* to autorska wizja historyzmu będąca polemiką z przedstawioną przez Mikołaja Gogoła historią kozactwa w drugiej redakcji *Tarasa Bulby* (Родзевич 1932: XL). Próbą pokazania własnej wizji historii ukraińskiego narodu można też nazwać pierwszą powieść Kulisza. O możliwości takiej interpretacji utworu świadczy fakt korzystania przez autora z kronik historycznych, manuskryptów oraz innych dokumentów życia społecznego. Powołanie się na źródła historyczne jest przeciwwagą dla Gogolowskiej kreacji faktów historycznych na temat kozactwa.

Pobieżnie analizując utwór, można wysnuć wnioski, że Kulisz nie dokonuje porównania przeszłości ze współczesnością. Autorskie zamiłowanie do przeszłości i otwarta sympatia dla obyczajów pradziadów przeciwstawione zostają tworzeniu mitycznego „rusko-prawosławnego” świata kozactwa wykreowanego w drugiej redakcji *Tarasa Bulby*. Autor stara się zachęcić czytelnika do cieplejszego spojrzenia na stosunkowo niezbyt odległe czasy, które będą jednak wyraźnie kontrastować z teraźniejszością.

Autor powieści *Michał Czarnyszczenko...* kształtuje własną wizję idei narodowej. Polega ona na interpretacji historii, która jest udokumentowana odpowiednimi źródłami. W kreacji własnej wizji historyzmu Pantelejmon Kulisz inspirowany jest twórczością anglojęzycznego pisarza — Scotta. W kontekście analizy tych relacji istotna jest postawa społeczna i podejście szkockiego powieściopisarza do historii własnego narodu. Do zapoznania się z owym aspektem twórczości Scotta nieprzydatne okazują się źródła radzieckie, gdyż radzieccy naukowcy „poszukiwali” idei nieprzystających do światopoglądu i realiów życia tego pisarza. Jedną z ważniejszych miał być koncept rozumienia ważności roli ludu w procesie historycznym oraz lekceważenie zmiany dynastii królewskich (Орлов 1960: 151). Nawet powierzchowna analiza powieści może doprowadzić do zupełnie innych wniosków, niż chcieliby uczeni radzieccy. W powieściach Scotta podkreślana jest bowiem znacząca rola jednostki historycznej. Bohatera pojedynczego, nie zbiorowego.

Zaliczenie powieści *Michał Czarnyszczenko...* do grupy tekstów odpowiadających stylowi Scotta, byłoby zbytnim uproszczeniem. „Konflikt” historyczny, będący głównym wątkiem powieści, nie jest wydarzeniem o randze światowej czy chociażby regionalnej. Tematem powieści jest przygotowanie wojsk rosyjskich do wyprawy wojennej w celu odebrania księstwa Szlezwig (Dania). Rosyjski imperator, Piotr III, traktował tę wyprawę jako sprawę honoru, ponieważ księstwem władali jego przodkowie. Ostatnim był jego ojciec — książę Karl Fridrich Golsztajn-Gottopski, który był władcą tych ziem do czasu okupacji duńskiej. Badacze-historicy nazywają takie próby odbioru dawnych swoich ziem „awanturą heopolityczną”, która (gdyby się powiodła) zwiększyłaby tylko możliwość nowych konfliktów na zachodzie Imperium i wymagalaby tolerancji ze strony sąsiednich krajów — Prus, Kurlandii oraz Rzeczypospolitej (МЫЛЬНИКОВ 2002: 181–182). Początkiem ogłoszonej w czerwcu 1762 roku wojny nie był zamach wojskowy: imperator zrzekł się korony a tron rosyjski objęła Katarzyna II.

W swojej powieści Kulisz opisuje pobór Ukraińców do wojska rosyjskiego. Główny bohater utworu — kancelista Michał Czarnyszenko — wstępuje jako najemca do wojska, aby uczestniczyć w przyszłej kampanii. Wpływ na jego decyzję ma perspektywa przyszłej sławy i zaszczytów — bohater pragnie dorównać swoim przodkom. Prowadzi to do otwartego konfliktu Czarnyszenki z ojcem, który stanowczo jest przeciwny zamiarom syna i przeklina go za jego upór. Epizod przeklecia zbyt ambitnego Michała przywołuje skojarzenia z fragmentem obrazu Jean-Baptiste Greuze *La malédiction paternelle* (1777), na którym przedstawiono rekruta opuszczającego rodzinę i niezważającego na przekleństwa starego ojca. W powieści postępowanie bohatera zostaje ocenione niejednoznacznie: niektórzy bohaterowie uważają pobór za sprawkę szatana (pan Bardak), a inni widzą w nim szansę dla Michała, by w boju zasłużył na miano dobrego Kozaka (Szczerbyna).

Typologiczne podobieństwo srogiego ojca Czarnysza z postaciami tworzonymi przez Scotta widoczne jest nie w naśladowaniu, a w strukturze przejawów psychologicznych zachowań. Jest to główna przyczyna analogicznego postrzegania tych bohaterów. Osobliwość postaci srogich ojców w powieściach pisarza szkockiego i pisarza ukraińskiego uwiadcza się przy zastosowaniu metody archetypów. Równie ważne wydaje się zestawienie z informacjami biograficznymi, które dopełniają obrazu wylaniającego się z interpretacji archetypowej.

W porównaniu do omówień takich figur archetypowych jak Cień, Anima, Animus, Samość albo Wielka Macierz, Niemowlę czy Stary Mędrzec. Carl Jung praktycznie nie analizuje archetypu Ojca — jest to najwyżej okazjonalne odniesienie. Rosyjski tłumacz i popularyzator prac szwajcarskiego psychiatry Walerij Zelenki tłumaczy tak niewielkie zainteresowanie archetypem Mężczyzny, niedopuszczalne dla naukowca, niedopracowaną i pobieżną analizą pierwiastka męskiego w pracach Sigmunda Freuda, a także pewnymi osobistymi kompleksami ojcowskimi (Зеленский 2004: 133–134). Tylko jedna praca Junga jest całkowicie poświęcona analizie roli ojca w rodzinie. Jest to nieduży artykuł *Znaczenie ojca w losie indywiduum* (Юнг 1997), który pochodzi z wczesnego okresu „psychoanalitycznego” kariery zawodowej psychiatry. W tekście tym Jung odwołuje się do swego ówczesnego nauczyciela, Freuda. W celu ukazania dominującego znaczenia władzy patriarchalnej w rodzinie analizuje kilka sytuacji klinicznych prowadzących do schorzeń nerwicowych u ludzi w różnym wieku. Wysuwa tezę, że rodzice często rujną przyszłość swoich dzieci, próbując zrobić ich zakładnikami własnych kompleksów (Юнг 1997: 199). Badając demoniczną siłę wpływu rodziców-tyranów, psycholog zwraca uwagę na wypieranie strachu przed ojcowskimi wpływami w przyszłości. Jest to przyczyna infantylnej walki konstelacji i indywidualności. Jung zauważa także kreację archetypowego obrazu Ojca w utworach artystycznych. Podkreśla też, że przy analizie innych archetypów ważną rolę odgrywa wpływ zarówno zespołowej podświadomości, jak i osobistego doświadczenia.

Oprócz samych wspomnień Scotta jest wiele faktów biograficznych, które odtwarzają stosunki rodzinne, a które zawdzięczyć można biografom pisarza. Zagadnienie obszernie komentują życiorysy Scotta pióra Dawida Dajchesa i Hesketa Pirsona. Ojciec pisarza, który także miał na imię Walter, zrobił karierę prawnika i samodzielnie „wyszedł na ludzi” (pochodził z rodziny rolników). Został powiernikiem króla i wchodził w skład uprzywilejowanego koła szkockich prawników, w dodatku bardzo lubił swój zawód, był znany jako uczciwy i bezinteresowny człowiek. Badacze, odwołując się do *Dzienników* pisarza, zwracają uwagę na religijny fanatyzm jego ojca — prezbiteriańską gorliwość i srogość kalwińskich zasad,

które wprowadził jako element funkcjonowania rodziny Scottów (Пирсон 1978: 16). Młody Walter Scott nie akceptował wyznania ojca. Jego postępowanie wywoływało w przyszłym pisarzu wstręt do wyznawania wszelkiej religii. W przyszłości pisarz z wroгим nastawieniem będzie wspominał o srogości obrzędów kalwińskich, które pielęgnowano w jego rodzinie z woli ojca (Дайчєс 1987: 18). Nie chciał pójść w ślady ojca — nie został prawnikiem, lecz poświęcił się pisarstwu.

Aleksandr Kulisz (ojciec Pantelejmona Kulisza) także odznaczał się srogością, zapalczewością i trudnym charakterem (wiadomo, że łatwo popadał w złość i gniew). Z tego też powodu nazywano go „gorącym Kuliszem”. Ludzie obawiali się jego „gorącego”, porywczego charakteru (Шенрок 1901: 5–6). Vladimir Szenrok dokonał interesującego badawczo opisu rodziny Kuliszów, koncentrując się na warstwie psychologicznej. Sposób przedstawienia losów Kuliszów świadczy o wyraźnie despotycznym charakterze Kulisza starszego: ojciec wzbudzał we własnym synu uczucie strachu, które sprawiało, że ten bał się nawet brzmienia jego głosu. Biograf ukraińskiego pisarza dochodzi do wniosku, że silny fizycznie ojciec był nieprzychylnie nastawiony i źle traktował Pantelejmona ze względu na jego słabe zdrowie (Шенрок 1901: 7). Przy czym należy jednak podkreślić, że Kulisz w swoich wspomnieniach pisze o ojcu jako człowieku kochającym rodzinę. Sam pisarz tłumaczy zapalczewość ojca: jego zdaniem winne jest pochodzenie i, zgodnie ze słowami Kulisza, Kozaka nie można schować w surdud prowincyjnego obszarnika.

Srogość to charakterystyczna cecha ojców w utworach obu pisarzy. Ten fakt można interpretować jako literackie przedstawienie wspomnień o własnych ojcach, co nie wydaje się nadużyciem. Warto wspomnieć choćby postać ojca Franka Osbaldistona, groźnego handlowca w powieści *Rob Roy*, który nie tolerował żadnych wymówek i sprzeciwów. Fragment, w którym Frank spotyka się z ojcem, można porównać do ostatniego spotkania Michała Czarnyszenki z sotnikiem. Komersant Osbaldiston przygotowuje syna do oddziedziczenia swojej posady, lecz syn bardziej interesuje się literaturą. Frank, podobnie jak i Michał, do ostatniej rozmowy z ojcem wierzy, że uda mu się przekonać głowę rodziny i wybrać własną drogę życiową:

If my father were suddenly summoned from life, what would become of the world of schemes which he had formed, unless his son were moulded into a commercial Hercules, fit to sustain the weight when relinquished by the falling Atlas? and what would become of that son himself, if, a stranger to business of this description, he found himself at once involved in the labyrinth of mercantile concerns, without the clew of knowledge necessary for his extraction? For all these reasons, avowed and secret, my father was determined I should embrace his profession; and when he was determined, the resolution of no man was more immovable.

(Scott 1995: 6–7)

Odmowa Franka w sprawie prowadzenia rodzinnego interesu oburza ojca, który w następstwie decyzji syna wypędza go z domu.

W obu utworach bezkompromisowy konflikt kończy się jednak pojednaniem. W utworze Scotta Osbaldiston przeprasza swojego syna za to, że planował go pozbawić spadku. Przedstawiona zostaje scena powrotu syna, który zbłądził. W powieści Kulisza zaś sotnik nad zwłokami syna prosi Boga o wybaczenie — dzięki temu gestowi ziemia przyjmuje prochy Czarnyszenki, a pokuta, którą wypełnia ojciec, ma charakter transcendentny.

W biografii obu pisarzy odnaleźć można podobne wątki: obaj nie zgadzają się z wolą swoich ojców i wybierają własną drogą. Kulisz i Scott zostają pisarzami. Ich bunt przeciw ojcom i powstały na tym tle kompleks winy można zauważyć w powieściach *Rob Roy* i *Michał Czarnyszczenko*...

Freud spóźniony powrót do ojca powiązał z pojawieniem się religii totemowej. Dana religia dopuszcza ofiarę, jaką synowie składają w postaci własnych ojców. W ten sposób zabójstwo ojca stało się społecznie i kulturowo akceptowalne, a ojcobójstwu towarzyszyły odpowiednie obrzędy. Projekcję winy syna za dokonane przestępstwo badacz odnajduje w starożytnej mitologii, wczesnych religiach oraz w chrześcijaństwie (Фрейд 2008: 437–438). Między totemową uczcą, rytualną ofiarą i chrześcijańską eucharystią jest stawiany znak równości. Ludożercze „praprzestępstwo”, które stanowi początek konfliktu ojciec–syn, w nowych warunkach symbolizuje zmianę religii „ojcowskiej” na „synowską”.

Jung dochodzi do wniosku, że europejski ideał wychowania jest oparty na patriarchalnym porządku. Silną pozycję, jako głowa rodziny, w owym układzie zajmuje ojciec a automatyczna akceptowalność patriarchy ma podłoże psychologiczne. Osłabienie tak mocnego związku od samego początku skazuje na porażkę daną relację (Юнг 1996: 296–297). Idea ta została zawarta w powieści Kulisza — klótnia syna z ojcem i odejście od zasad patriarchy zasadniczo zmieniają losy Michała.

Zdaniem Bagrija, księcia Bredwordina z debiutanckiej powieści W. Scotta *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since* można zestawzić z postacią pana Bardaka w powieści Kulisza (Барпић 1993: 178), jednak wymienione postacie zasadniczo różnią się od siebie. W powieści angielskiego pisarza książę Kozmo Komin Bradwordin jest dziedzicem szkockich księży i prowadzi życie samotnika w rodzinnym zamku. Pod pewnymi względami przypomina Oldbaka, który uciekł od zawodu prawnika, choć główną przyczyną nie wydaje się niechęć do tej ścieżki kariery, ale jego przekonania polityczne. Dlatego też po nieudanym powstaniu jako-bitów w 1715 roku był oskarżony o zdradę państwową. Główną cechą Kozmy Bradwordina stanowi jego pyszałkowatość: przesadnie popisuje się on własnym wykształceniem, jego język jest nasycony terminami łacińskimi, w swoich przemowach często odwołuje się do autorów starożytnych.

Książę stara się żyć zgodnie z posiadaną godnością. Jego wierność królestwu, patriarchalnej tradycji oraz reliktom przeszłości została opisana w sposób komiczny. Największym marzeniem księcia jest wprowadzenie w życie starego rodzinnego przywileju, który gwarantował członkom jego rodziny prawo do zdejmowania obuwi z nóg króla po stoczonym bitwie. Zależy mu na wysokiej pozycji swojego rodu, dlatego też przedstawia wiele lingwistycznych oraz heraldycznych argumentów, które przemawiają na korzyść herbu i prawdziwości szlacheckiego pochodzenia. Na każde napomknięcie dotyczące nielegalnego otrzymania przez jego przodków tytułu książęcego reaguje żywiołowo i jest gotów bronić honoru rodziny:

The Baron observed, he could not deny that 'the Bear, though allowed by heralds as a most honourable ordinary, had, nevertheless, somewhat fierce, churlish, and morose in his disposition (as might be read in Archibald Simson, pastor of Dalkeith's 'Hieroglyphica Animalium') and had thus been the type of many quarrels and dissensions which had occurred in the house of Bradwardine; of which', he continued, 'I might commemorate mine own unfortunate dissension

with my third cousin by the mother's side, Sir Hew Halbert, who was so unthinking as to deride my family name, as if it had been QUASI BEAR-WARDEN; a most uncivil jest, since it not only insinuated that the founder of our house occupied such a mean situation as to be a custodian of wild beasts, a charge which, ye must have observed, is only entrusted to the very basest plebeians; but, moreover, seemed to infer that our coat-armour had not been achieved by honourable actions in war, but bestowed by way of paranomasia, or pun, upon our family appellation, — a sort of bearing which the French call armoires parlantes, the Latins arma cantantia, and your English authorities canting heraldry, being indeed a species of emblazoning more befitting canters, gaberlunzies, and such like mendicants, whose gibberish is formed upon playing upon the word, than the noble, honourable, and useful science of heraldry, which assigns armorial bearings as the reward of noble and generous actions, and not to tickle the ear with vain quodlibets, such as are found in jestbooks'. Of his quarrel with Sir Hew he said nothing more than that it was settled in a fitting manner. (Scott 2013: 85–86)

Pan Bardak jest zwolennikiem Siczy Zaporoskiej. Uważa, że to ona przyniesie niepodległość Ukrainie. Nienawidzi rosyjskiej administracji, a szczególnie jej przedstawiciela — Krzyżanowskiego. Nieuczciwość urzędnika państwowego powoduje, że pan Bardak nazywa go niemal antychrystem. Podobnie jak sotnik Czarnysz gromadzi starocie; jego fetyszem jest pamiątka rodzinna, tj. ogromna srebrna czara Hetmana Piotra Doroszenki. Przeznaczona jest ona tylko na uczy z szaczytnymi gości. Do pana Bardaka należy podobno także księga o zwyczajach zaporoskich, która rozpoczyna się od słów: „Обычаи запорожские чудны, поступки хитры, речи и вымыслы остры и большей частью на насмешку похожи” („Обyczaje z Zaporozża są cudowne, postępkі chytre, mowy i wymysły strogie i w większości przypadków żart przypominające”). W uwagach Kulisz przez pomyłkę wskazuje, że jest to cytat z listu zaporoskiego kancelisty wojskowego Dmytra Romanowskiego z pracy *Historia Nowej Siczy, czyli Ostatniego Kosza Zaporoskiego* ukraińskiego historyka Apolla Skalkowskiego (Кулиш 2008: 314). W rzeczywistości jest to cytat z opowieści byłego Zaporozca Mykytu Korża, której fragmenty wydano w *Журнале Министерства народного просвещения* przez Skalkowskiego jako *Ustne opowieści o Noworosyjskim kraju* (Скальковский 1839: 186). Kulisz w uwagach do trzeciej części powieści pisze, że o osobnym wydaniu *Ustnej opowieści byłego Zaporozca, mieszkańca Jekaterynoslawskiej guberni i ujazdu, wsi Michajłowskiej, Nikity Leontjewicza Korża* (Устное повествование) dowiedział się w Odessie dopiero wtedy, gdy dostał tekst do redagowania (Кулиш 1843: 210–211). Dany cytat stał się mottem i innej powieści, tj. *Czajkowski* autorstwa Jewhena Hrebinki. Kulisz, kreując literacką postać Bardaka, ukazuje praobraz przyszłych ukraińskich obszarników. Zwraca także uwagę na gościnność tego pana, który nie pozbył się srogich obyczajów z Zaporozża, wydają się one barbarzyńskie nawet dla jego gości — Kozaków.

Bohater powieści Scotta nie chwali się swoim pochodzeniem i z szacunkiem traktuje Czarnyszenkę — dziedzica sławnych przodków — i szarego Kozaka Serecę. Nawet jego starania, by zatrzymać Kozaków na uczcie, nie wydają się komiczną zachcianką bogatego pana, a działaniami Kozaka pragnącego przestrzegać staroświeckiego obyczaju gościnności.



## 3.

*Michał Czarnyszenko, czyli Małorosja osiemdziesiąt lat temu* jest z pozoru powieścią historyczną, która zawiera w swojej fabule indywidualne odautorskie traktowanie historii Ukrainy w drugiej połowie XVIII wieku. Zarówno Scott, jak i Kulisz tworzą własny mit historyczny. Obaj przedstawiają zamilowanie do pamiątek rodzinnych oraz otwartą sympatię dla obyczajów przodków. Scott kompleksowo przedstawia historię własnej ojczyzny, przy czym wyraża przekonanie co do niezbędności istnienia zjednoczonego królestwa Wielkiej Brytanii, którego siły upatruje w kulturowo-politycznym połączeniu Szkocji i Anglii. Kulisz również zwraca uwagę na nieuniknioną utratę kozackiej wolności i niezbędności lojalnego przystosowania się do nowych warunków w Imperium.

Motyw nieposłuszeństwa Michała oraz widocznie zarysowana opozycja ojciec–syn w powieści Kulisza to archetyp przedstawiający doświadczenia i przeżycia samego autora, które miały miejsce w wyniku konfliktów z rodzicami. Trudne charaktery srogich ojców — jako powtarzający się motyw powieści — tłumaczone są przez literackie przedstawienie wspomnień o rodzicach pisarzy, Aleksandrze Kuliszu i Walterze Scotcie (starszym).

W badanych i analizowanych utworach można zauważyć podobieństwa nie tyle na poziomie intertekstualności, co we wspólnym podłożu psychologicznym. Determinuje ono typologiczny charakter pierwszych powieści obu autorów.

---

**Bibliografia**

- Багрії Романи (1993), *Шлях сера Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світі історичної романістики Вальтера Скотта)*, Кіїв.
- Дайчес Дэвид (1987), *Сэр Вальтер Скотт и его мир: пер. с англ.*, Москва.
- Зеленский Валерий Всеволодович (2004), *Базовый курс аналитической психологии, или Юнгианский брeвиарий*, Москва.
- Івапків Василь (2009), *Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша*, Львів.
- Куліш Пантелеймон (1843), *Михайло Чарнишенко, или Малороссия восемьдесят лет назад*, Киев.
- (2008), *Чорна рада. Михайло Чарнишенко*, Кіїв.
- Мыльников Александр (2002), *Петр III: Повествование в документах и версиях*, Москва.
- Нейман Борис (1927), *Куліш і Вальтер Скотт*, „Збірник праць Комісії для видавання пам'яток новітнього письменства” № 53.
- Орлов Сергеевич Александр (1960), *Исторический роман Вальтера Скотта*, Горький.

- Петров Віктор (2013), *Вальтер-Скоттівська повість з української мови* [в:] *Розвідки*, Т. 1, Київ.
- Пирсон Хескет (1978), *Вальтер Скотт*, Москва.
- Родзевич Сергій (1932), «Тарас Бульба» як історична повість [в:] *Гоголь М., Твори*, ред. І. Лакизи, П. Филиповича, Київ.
- Скальковский Аполлон (1839), *Изустные предания о Новороссийском крае*, „Журнал Министерства народного просвещения” № 2.
- Архиепископ Херсонский и Таврический (ред.) (1842), *Устное повествование бывшего запорожца, жителя Екатеринославской губернии и уезда, села Михайловского, Никиты Леонтьевича Коржа*, Одесса.
- Фрейд Зигмунд (2008), *Тотем и табу (Некоторые соответствия в душевной жизни дикарей и невротики)* (1912–1913) [в:] *Собрание сочинений: [В 10 т.]* Т. 9, Москва.
- Шенрок Владимир Иванович (1901), *П. А. Кулиш: Биогр. очерк*, Киев.
- Юнг Карл Густав (1996), *Психотерапия сегодня* [в:] *Психология политики. Политические и социальные идеи Карла Густава Юнга*, ред. В. Зеленский, Санкт-Петербург.
- (1997), *Значение отца в судьбе отдельного человека* [в:] *Психоанализ детской сексуальности*, ред. В.А. Луков, Санкт-Петербург.
- Scott Walter (1995), *Rob Roy (1817)*, Wordsworth.
- (2013), *Waverley or 'tis Sixty Years Since (1829)* [online:] <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/w-scott/waverley.pdf>>, 1.01.2015.
-





RECENZJE

BOOK REVIEWS



**Dorota Korwin-Piotrowska, *Białe znaki.*  
*Milczenie w strukturze oraz znaczeniu utworów narracyjnych*  
*(na przykładach z polskiej prozy współczesnej),*  
Wydawnictwo UJ, Kraków 2015, ss. 317**

Rozprawa *Białe znaki. Milczenie w strukturze oraz znaczeniu utworów narracyjnych (na przykładach z polskiej prozy współczesnej)* stanowi oryginalną i wszechstronną propozycję antropologicznego ujęcia problematyki milczenia i ciszy w prozie współczesnej. Główny przedmiot badań stanowi dynamika i mechanika ciszy i milczenia reprezentowanych tekstowo i językowo w literaturze. To właśnie jest najbardziej twórcze w ujęciu Korwin-Piotrowskiej: pokazanie milczenia jako aktywnego czynnika teksto- i sensotwórczego, który rozrywa tekst, kształtuje narrację, aktywizuje znaczenia i czytelnika, reguluje przepływ informacji tekstowej i doświadczenie rozumiejącej lektury. Badaczka traktuje milczenie niczym falę uderzeniową. Uderza ono w tekst (jego kompozycję, zapis, styl, wyobraźniową fonosferę) i w czytelnika, nie stanowi jedynie „braku” mowy / komunikacji słownej; jest w pełni uprawnionym i pozytywnym elementem sprawczym i strukturalnym tekstu literackiego. Rozprawa Korwin-Piotrowskiej pozwala czytelnikowi uświadomić sobie, do jakiego stopnia utwór narracyjny utkany jest z tematyzowanego (co mniej dla niej ważne) i wizualizowanego oraz sugerowanego (przez) milczenia i jak milknięcie współgra z tym, co już wysłowione i zapisane.

Proponuje zarazem umiarkowanie optymistyczny sposób „zawieszenia” najważniejszych nowoczesnych sporów o (nie)wyrażalność, znaczenie, referencję, wykorzystując potencjał tkwiący we wskazanej problematyce milczenia. „Społeczno-historyczny charakter języka oraz jego zakorzenienie w cielesności, procesach umysłowych i psychicznych jednostki oraz w interakcji z innymi są źródłem zarówno potencjalnej wyrażalności, jak i ich przeciwieństwa, które też jest rodzajem ekspresji, lecz ze znacznie zwiększonym (bo w obu wymiarach jest ono obecne) udziałem milczenia” (s. 36). Posługując się kategorią tak transdyscyplinarną, badaczka ze swobodą i kompetencją porusza się w różnych dyskursach (od filozofii, przez psychologię do retoryki i antropologii), w których milczenie stanowi kontekst wysłowienia, element doświadczenia oraz środowisko interakcji międzyludzkich. Korwin-Piotrowska nie

idzie jednak utartymi szlakami (nie interesują jej historycznoliterackie strategie pseudonimowania milczenia, tabu czy cenzura w literaturze, ekspresja traumy itp.), jasno wytycza własny obszar badawczy i definiuje na potrzeby jego analizy nowe terminy z zakresu poetyki, stylistyki, retoryki i odbioru tekstu literackiego. Dzięki nim rekonstruuje rzadko zauważany związek między wizualną stroną tekstu artystycznego a implikowanym przez nią audialnym elementem obecnym u zarania narracji, wpisany w sam akt opowiadania: pierwotnie opowiadania ustnego realizowanego poprzez głos na tle ciszy. Autorka udowadnia, iż dzięki teksturze utworu (składni, typografii, interpunkcji) czytelnik może odtworzyć system audialnych sygnałów narracji, które immanentnie towarzyszą snuciu opowieści. Tym samym, Korwin-Piotrowska dostrzega nowy obszar badań nad konstrukcją narracji — uzupełnienie badania nad pejzażem dźwiękowym utworów narracyjnych o rozpoznania na temat audialnego zabarwienia samego procesu opowiadania, który ujawnia tekstowa formuła przekazu. Pokazuje, dzięki jakim zabiegom semantyczno-kompozycyjno-graficznym można *ślyszec* milczenie w tekście percypowanym wzrokowo. Ta ciekawa teza omówiona została na dwóch poziomach analizy: od strony autorskich zabiegów nad „akustyką tekstową” oraz w ramach odbioru czytelniczego. Autorka dowodzi, że obie te modalności zmysłowe współpracują ze sobą, a prymat „władzy wzroku” w percepcji tekstu wcale nie jest oczywisty czy niepodważalny. Istotną cechą wywodów autorki jest to, że nigdy nie traci z oczu ani złożoności, ani przyczyn przemian, jakie nastąpiły w poetyce prozy nowoczesnej. W ten sposób sprofilowane pojęcie milczenia osadza zarówno w ciągu zjawisk historycznoliterackich, jak i na gruncie poetyki historycznej.

Książka o utekstwowionych wizualno-audialnych relacjach obecnych w narracji literackiej doskonale wpisywałaby się w nurt narratologii multimodalnej<sup>1</sup>. Niestety, autorka nie wprowadza tego istotnego kontekstu badań nad narracją i jej odbiorem. Brak choćby nawiązania — krytycznego czy twórczego — do tego istniejącego (co najmniej od lat 90-tych XX wieku) nurtu badań narratologicznych to jeden z istotniejszych zarzutów metodologicznych, jakie można po lekturze *Białych znaków* sformułować.

Kompozycja monografii jest bardzo klarowna. Część I *Od antropologii milczenia do „białych znaków”* zawiera propozycję usytuowania antropologii milczenia wobec antropologii słowa i antropologii literatury, antropologii audiowizualnej, poetyki negatywnej, poetyki doświadczenia. Milczenie prezentuje się jako obecny poza tekstem i w samym tekście ślad doświadczeniowy (autora i czytelnika). Przedmiotem projektowanej antropologii literatury są te rejony doświadczenia, które nie zostały w prozie współczesnej zwerbalizowane, a wytworzyły jedynie dające się zrekonstruować strategie językowo-tekstowej ewokacji, sugestii, wizualizacji czy szereg form zdekomponowanych, fragmentarycznych, apofatycznych. Ten zaskakująco bogaty i różnorodny zestaw środków do wizualizacji milczenia nazwała autorka „białymi znakami” tekstu. Zabiegi te omówiła na różnych poziomach struktury tekstów literackich, często poniżej jednostki zdania czy nawet w obrębie morfologii wyrazu, jak i w relacjach składniowych oraz pomiędzy kompozycyjnymi cząstkami wyższego rzędu. Ponadto sfunkcjonalizowała je w ramach rozwiązań typograficznych (np. w proporcji bieli i zapisu strony, w układach graficznych strony czy przestrzennych liberatury, w przekształ-

<sup>1</sup> G. Kress, T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, Edward Arnold, London 2001, *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality — Disciplinary*, pod red. J. Ch. Meistera, T. Kindta, de Gruyter, Berlin New York 2005; *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, pod red. R. Page, Routledge, New York London 2010.

ceniał interpunkcji i delimitacji tekstu). Odrębną przestrzeń aktywizacji „białych znaków” Korwin-Piotrowska wskazała w mechanizmach komunikacji pozawerbalnej i parawerbalnej, w samych sposobach używania języka i sygnalizowania przerw, niedomówień, przemilczeń, pominięć, które zawsze nabierają roli elementów znaczących. Koncepcję „białych znaków” wiąże autorka przekonująco z pojęciem literackiej *tekstury*, czyli tych jakości języka artystycznego, które wzmagają wrażenie materialności tekstu. Tekstura staje się jedną z najważniejszych kategorii dla wizualno-audialno-semantycznych aspektów milczenia w tekście literackim. Nie jest zatem zrozumiałe, dlaczego autorka nie przywołuje w swych badaniach najnowszej propozycji wykorzystania tego pojęcia, którą przedstawił Peter Stockwell<sup>2</sup>, teoretyzujący najistotniejsze dla jej koncepcji zagadnienia w ramach stylistycznej i kognitywnej analizy tekstu. Nieobecność tego kontekstu jest rażącym brakiem. W pracy Korwin-Piotrowskiej nie zaistniał również inny wątek narratologii kognitywistycznej: potrzeba odejścia od twierdzenia o werbobocentrycznym charakterze literackich reprezentacji świadomości. Autorka wielokrotnie nadmienia, iż takie formy narracyjne jak strumień świadomości można efektywnie interpretować nie tyle w kategoriach udatnego eksperymentu z werbalizacją myśli, ile jako strategię maskowania milczenia. Takie ujęcie z pewnością wnosi nowe elementy do opisu tej odmiany narracyjnej. Ale rozpatrywanie strumienia świadomości w siatce napięć między werbalizowaniem doświadczenia wewnętrznego a niedoskonałościami wysłownienia pomija podstawową zdobycz narratologii kognitywistycznej. Utrudnia wykroczenie w analizach różnych jego odmian poza problematykę mowy wewnętrznej. Narzędzia narratologii kognitywistycznej pozwoliły właśnie na uchwycenie tych komponentów strumienia świadomości, które w żaden sposób relacji z mówieniem—niemówieniem nie muszą implikować. Są to np. składniki sensualno-emocjonalne (choćby polisensoryczne obrazowanie mentalne). Tego dotyczyły ważne prace Moniki Fludernik, Davida Hermana, Marie-Laure Ryan, Alana Palmera. Paradoksalnie więc, ujęcie zaproponowane przez Korwin-Piotrowską umieszcza analizy tych odmian narracji na powrót w tradycyjnym nurcie refleksji nad strumieniem świadomości: akcentuje przede wszystkim jego relacje z mechanizmami werbalizacji i myśleniem językowym.

Część II *Milczenie oraz pojęcia pokrenne — jako zjawiska językowe i zdarzenia międzyludzkie* poświęcona jest semantyce, pragmatyce i retoryce milczenia w wypowiedzi ustnej. Ma ona w największym stopniu charakter porządkująco-sprawozdawczy. Miejscami zbyt drobiazgowo analiza licznych terminów i ich wzajemnych relacji pozwala badaczce ukazać dużą skalarność i gradacyjność milczenia. Daje również możliwość wydobycia jego nie do końca uregulowanego statusu komunikacyjnego — jako elementu współtworzącego komunikację pozawerbalną bądź (innym razem) jako aktu interlokucyjnego czy aktu semantycznego. Korwin-Piotrowska uwypukla więc intencjonalność i intersubiektywność milczenia, korelacyjną naturę jego sensu. Odrębne wątki jej rozważań stanowią związki między milczeniem a mechanizmami negacji i kłamstwa, relacja milczenia z językiem i myślą oraz mową wewnętrzną. W tym ujęciu milczenie jawi się jako efektywna strategia komunikacyjna, nierzadko jako wysiłek (niekiedy o etycznym zabarwieniu, jak w przypadku empatycznego słuchacza), dynamicznie oddziałuje na mowę i jest przez nią naturalnie torowane w procesie mówienia. Dobrze to widać w rozdziale o psychologicznych aspektach milczenia i jego roli w doświadczeniu rozumienia, w którym Korwin-Piotrowska przedstawia interakcyjny, dialogiczny czy negocjacyjny poten-

<sup>2</sup> P. Stockwell, *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012.

cjał milczenia. Wielokrotnie też, odwołując się do pragmalingwistyki i kognitywistyki, polemizuje z tradycyjnymi ustaleniami retorycznymi, które stanowią tak istotne źródło jej własnego instrumentarium badawczego.

Bardzo ważną część tej partii publikacji stanowią rozdziały o związkach milczenia i retoryki, w których wątkami przewodnimi są figury retoryczne milczenia, perswazyjna siła milczenia oraz topos niewyrażalności (któremu autorka świadomie poświęca najmniej miejsca). Typologia stopni werbalizacji milczenia jest jedną z najciekawszych części rozprawy — dobitnie uświadamia, jak wiele zabiegów językowych mieści się na skali między oracją o ciszy a zamilknięciem. Autorka uzasadnia podmiotowy, antropologicznie zorientowany charakter swego projektu badawczego. W skomplikowanych zabiegach językowej reprezentacji milczenia upatruje ona zawsze „potencjalnej obecności osoby” (s. 113) i komunikacyjnej intencji współuczestnictwa w doświadczeniu rozumienia.

Najważniejszą analityczną częścią publikacji jest partia *Cisza i milczenie w teksturze utworów* narracyjnych. Zawiera ona konieczne teoretyczne uzasadnienie przeniesienia problematyki milczenia w obręb morfologii utworów narracyjnych i ich badań z perspektywy tekstologicznej. Składniowo-tekstowo-wizualną realizację przedślowego i pozasłownego czy niewyrażalnego składnika komunikacji rozpoznaje autorka jako ślady audialno-graficznego idiomu autora, utrwaloną w nośniku literackim indywidualną cechę zapisanego podmiotowego głosu. Nie da się go oddzielić od językowego obrazu świata, mechanizmów kategoryzacji i konceptualizacji, doświadczenia ucieleśnienia — zarówno autora, jak i czytelnika biorących udział w komunikacji narracyjnej. Badaczkę interesuje podzielenie milczenia (a więc specyficzny model lektury), ale także podzielane milczenie jako produkt tekstowy w utworze narracyjnym. Traktując elipsę jako metafigurę narracyjnego i tekstowego milczenia, autorka szczegółowo omawia podporządkowane mu strategie zapisu graficznego i konstrukcji składniowo-semantycznej, swobodnie przechodząc w analizach z poziomu poniżej zdania do jednostek wyższych, np. segmentacji i kompozycji fabuły. Proponuje też nowe, trafne terminy dla opisu zjawisk strukturalnych narracji (np. uskok składniowy, funkcjonalnie przypominający poetycką przerzutnię, czy styl schizofatyczny i apofatyczne formy podawcze) oraz typografii (światłocisza). Materiał analityczny tej części rozprawy obejmuje bogaty wybór utworów wielu pisarzy XX wieku (W. Gombrowicz, M. Białoszewski, R. Kapuściński, K. Filipowicz, K. Sakowicz, J. Andrzejewski, E. Stachura, H. Krall, W. Wirpsza, S. Czycz, J. Dukaj). W centrum zainteresowania autorki znajdują się wszelkie typograficzne, składniowe, kompozycyjne i semantyczne sygnały rozerwania toku narracji i jej spójności, rozsunięć i przerw, pauz, zaniechań komunikacyjnych. Doskonale dobrane przykłady wizualizacji milczenia w tekście obejmują rodzaje i role zapisu wierszowego, strategie wykorzystania zmiennych proporcji między bielą karty i płaszczyzną drukowaną w ich najrozmaitszych konfiguracjach. Drobiazgowo analizy trafnie uzasadniają główny postulat badaczki: możliwość funkcjonalnego powiązania obrazu tekstu i mentalnego obrazowania audialnego, jakie wizualizacja milknięcia czy ciszy ma wyzwolić w czytelniku. W ten oryginalny sposób w granicach kognitywistycznie ujętej relacji słowo-obraz Korwin-Piotrowska umieściła jeszcze rolę wizualizacji typograficznej. W tym miejscu jednak można się dopomnieć o pominięty przez badaczkę rozbudowany kontekst studiów nad dźwiękowością i typografią. Nawet jeśli ze zrozumiałych powodów autorki nie interesują zagadnienia związane z fonostylistyką podporządkowaną „udźwiękowieniu” tekstu, to w ramach analiz typograficzno-dźwiękowych eksperymentów istnieją i takie, które dotyczą

operowania zapisem wierszowym, pauzą, bielą strony, wielkością czcionki jako markerami cichnięcia. Dobrego materiału porównawczego dostarczyłaby tu poezja awangardowa, np. polskich futurystów, wymuszająca dwuzmysłowość percepcyjną ich prac dzięki typograficznemu zestrojeniu słyszalnego i widzialnego<sup>3</sup>.

Ostatnia część Białych znaków to modelowe interpretacje sześciu XX-wiecznych utworów narracyjnych, realizujących w odmiennych celach i na różne sposoby artystyczny zamiar utekstowienia milczenia. Różnorodność formalna wybranych tekstów (m.in. M. Białoszewskiego *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Biała Maria H. Krall, *Szkiecy historyczne. Powieść* Z. Kruszyńskiego, *Modliszka* M. Kędzierskiego, *Linia oporu* J. Dukaja) pozwala autorce sprawdzić efektywność własnych narzędzi badawczych. To także najpełniejsza eksplikacja mechanizmów, dzięki którym to, co przemilczane steruje lekturą czytelniczą. Nie brak tu także nowatorskich propozycji odczytań. Dowodem może być interpretacja *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, w której autorka wprowadza termin frotażu, by opisać wielopoziomowe przemieszczenia między pismem, mową, pamięcią i rzeczywistością przedstawioną w tekstowej i semantycznej strukturze utworu. Nazwa techniki plastycznej, pozwalającej uzyskać chropowatość faktury i haptyczny efekt jej odbioru, jest adekwatna, zdaniem badaczki, do oddania istoty narracji w utworze Białoszewskiego — pełnej cięć, kontrastów formalnych, zetknięć między elementami heterogenicznymi, tak językowo i tekstowo, jak i psychologicznie. Rozpoznanie dotyczące formalnych cech podobnej strategii narracyjnej nie wzbudza wątpliwości, w odróżnieniu jednak od samego terminu. Opór czytelnika może wywoływać jego chropowatość brzmieniowa, ale i pochodzenie z zakresu zupełnie innej modalności zmysłowej. Technika frotażu w sztukach plastycznych ma ewokować haptyczność materiału artystycznego i stymulować dotykowe wrażenia odbiorcy w procesie oglądania dzieła. Skoro autorkę interesuje audialny wymiar tekstu zapisanego i jego zdolność do ewokacji przemienności mowy i ciszy, odpowiedniejszym źródłem terminologii wydawałyby się raczej studia nad kulturową (lub bardziej literaturoznawczo ukierunkowaną) historią dźwięku. Byłoby to tym bardziej uzasadnione, że audialny aspekt pracy dotyczy elementu akustyki tekstu rzadko dostrzeganego lub wręcz wyłączanego z zakresu badań nad dźwiękowością i literaturą. Białe znaki to lektura, mimo pewnych niekonsekwencji czy może oporu autorki wobec przekroczenia granicy tradycyjnych badań językoznawczo-poetologicznych, dostarczająca dużej satysfakcji intelektualnej i zachęcająca (dosłownie!) do spojrzenia i wsluchania się w tekst literacki z zupełnie nowymi czytelnicznymi oczekiwaniami. Pomaga czytelnikowi współczesnej prozy odkryć częstokroć nieuświadomiane rejony doświadczenia lekturowego.

MAGDALENA REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

<sup>3</sup> Por. B. Śniecikowska, *Nuż w ubu? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo UMK, Wrocław 2008.

**Anna Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*,  
Wydawnictwo UŁ, Łódź 2014, ss. 287**

Geopoetyka — będąca przedmiotem zainteresowania i tematem książki Anny Kronenberg wydaje się pojęciem dobrze zdefiniowanym, choć nadal niejednoznacznym. Myślenie o przestrzeni pojawiającej się w tekście jako konkretna lokalizacja, wpływająca na kształt dzieła, funkcjonuje niejako w dwóch porządkach. Z jednej strony staje się elementem teoretycznych rozważań w ramach zwrotu topograficznego — termin spopularyzowany na początku XXI wieku nadal postrzegany jest jako sporny, ale jego oddźwięk w humanistyce wydaje się coraz szerszy. Przestrzeń to również kluczowa kategoria dla twórców i działaczy wcielających w życie idee ekologii i promujących tworzenie narracji bio- i ekocentrycznych. Kronenberg wskazuje, iż zwrot ekologiczny ma za zadanie dopełniać prowadzone już badania, u podstaw których leży zwrot przestrzenny. Jasno zarysowany zostaje także obszar zainteresowań w ramach każdego z tych kierunków: „Na gruncie badań literackich zwrot ekologiczny dotyczy zagadnienia związków literatury i środowiska. Natomiast zwrot topograficzny dotyczy literackiej geopolityki i topografii, związków literatury, geografii historii i polityki” (s. 33). W praktyce badawczej obie te perspektywy nie są wcale tak bliskie, jak mogłoby się wydawać, a Kronenberg postuluje znaczne zawężenie rozumienia pojęcia geopoetyki, stawiając jednocześnie zarzut, iż na gruncie krajowych badań literackich termin ten „został pozbawiony kluczowych dla jego twórcy treści” (s. 33). W tym kontekście padają nazwiska takich badaczek jak Małgorzata Czermińska, Magdalena Marszałek i Elżbieta Rybicka — autorka książki *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, która wciąż ma, jak się wydaje, najbardziej znaczący wpływ na rozumienie opisywanego pojęcia w dyskursie akademickim. W opozycji do ich analiz Kronenberg dąży do przedstawienia geopoetyki, jako pojęcia wywodzącego się przede wszystkim z pracy badawczej i twórczej Kennetha White’a, autora m.in. *Niebieskiej drogi* i *Poety kosmografa*, co w założeniu ma przywrócić jej pierwotne, utracone znaczenie.

Główne tezy i analizy książki *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska* zostały przez autorkę zawarte w pięciu rozdziałach. Jednak budowa całości jest o wiele bardziej złożona: oprócz standardowych elementów jak wstęp czy zakończenie dysertacji licząca 287 stron publikacja zawiera również krótką impresję *Nie sprzedam przyjaciela*, *Słowo od autorki*, wywiad Kronenberg z Kennethem Whitem oraz *Aneks* dotyczący „zielonych warsztatów” — ich idei i realizacji przy udziale autorki. W szczególności dwa ostatnie z wymienionych elementów, umieszczone na początku i końcu książki, silnie profilują odbiór całości, co jednak wydaje się zgodne z założeniami projektu Kronenberg. Ich pojawienie się przelamuje również schemat kompo-



zycyjny typowy dla publikacji *stricte* naukowych. Humanistyka ekologiczna, wraz z prądami się na nią składającymi, w mniemaniu Kronenberg wykracza poza akademię, co może uzasadniać swobodną i hybrydyczną budowę *Geopoetyki*. W kompozycji i stylu całości wyraźnie widać holdowanie jeszcze jednej zasadzie, mającej podstawę w dominantach humanistyki ekologicznej. Chodzi mianowicie o zaangażowanie emocjonalne i świadomość „miejsca, z którego się mówi” (*Standpoint Theory* — termin stworzony na gruncie myśli feministycznej przez Nancy Hartsock i Sandrę Harding) przejawiające się w fakcie, iż poruszane zagadnienia nie są przez Kronenberg traktowane wyłącznie jako problemy teoretyczne.

Rozdział pierwszy nosi tytuł *Geopoetyka — dośpytn w rzęce zmian* i stanowi próbę wskazania tradycji i prądów w myśleniu o przestrzeni i Ziemi, które przyczyniły się do sformułowania przez Kennetha White’a pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku terminu ‘geopoetyka’. Warto zauważyć, że jego początki nie mają związku z badaniami literackimi, a źródeł geopoetyki Kronenberg szuka na pograniczu inicjatyw *stricte* ekologicznych i społecznych oraz filozoficznego myślenia o miejscu człowieka na świecie. Dopiero na gruncie prac m.in.: Aldona Leopolda, Gregorego Batesona, Grega Garrarda czy Henryka Skolimowskiego rodzi się potrzeba zbadania związków człowieka i przyrody odzwierciedlonych w literaturze, co jako pierwszy postulował Joseph W. Meeker. Drugi podrozdział przynosi bardzo zwięzłą definicję wyzwań stojących przed geopoetyką — „...ma za zadanie przede wszystkim kształtowanie przyjaznego i odpowiedzialnego stosunku człowieka do środowiska przyrodniczego (a zarazem także odpowiedzialnego stosunku człowieka wobec siebie)” (s. 48). Widać w niej jednoznacznie praktyczny wymiar dziedziny i nastawienie na określony rezultat pozadyskursywny. Egzemplifikacją przedstawionych wcześniej przez Kronenberg założeń i zarazem przedstawieniem sylwetki twórcy geopoetyki Kennetha White’a są kolejne podrozdziały. Zarówno twórczość eseistyczna, poetycka, jak i życiowe doświadczenia są przez autorkę potraktowane na równi jako przejaw zaangażowania i najpełniejszej realizacji idei. Rozdział kończy zbiór opracowanych przez Kronenberg na podstawie lektury White’a wyznaczników geopoetyckiego czytania i pisania.

Kolejna część *Geopoetyki* w założeniu ma przybliżyć czytelnikowi koncepcję podmiotu nomadycznego, jest to jednak tylko jeden z kilku poruszanych w niej wątków tworzących wspólnie bardzo niejednorodną całość. Pierwszy podrozdział zestawia postać intelektualnego nomady White’a z nomadyzmem w ujęciu Rosi Braidotti oraz figurą *flâneura*. Kronenberg akcentuje nowy wymiar doświadczenia i poznawania przestrzeni, wędrówka podmiotu ma na celu otwarcie miejsca i nawiązanie relacji z Ziemią. Kolejne podrozdziały — *Tekst literacki / tekst egzystencji* oraz *Natura, środowisko i miejsce w geopoetyce* stanowią próbę powiązania głównych tematów i problemów dziedziny z szerszym kontekstem literaturo- i kulturoznawczym. Kronenberg podejmuje próbę usytuowania *waybook* White’a w kręgach pisarstwa podróżniczego i autobiograficznego oraz osadzenia pojęć takich jak natura, środowisko i miejsce w obszarze literatury. Końcowy podrozdział to jednak powrót do zagadnień poruszanych już wcześniej w rozdziale pierwszym i skrótkowy opis zależności pomiędzy geopoetyką i szerszymi prądami jak ekokrytyka i ekofeminizm.

Dalsza część pracy Kronenberg to rozdziały o analitycznym charakterze, w których geopoetyka została wykorzystana jako literaturoznawcze narzędzie analizy twórczości Mariusza Wilka, Kazimierza Brakonieckiego oraz poetek — Teresy Podemskiej-Abt, Anny Frajllich i Janiny Katz. Dobór tekstów to z jednej strony weryfikacja deklaracji ich autorów, odwołujących się do twórczości i postawy White’a (tak dzieje w przypadku Wilka i Brakonieckiego),

z drugiej zaś próba uczynienia z goepoetyki źródła uniwersalnego instrumentarium dla badań literackich. Wspomnianych twórców bez wątpienia łączy silny związek emocjonalny z przestrzenią, która stała się tłem (a czasem również bohaterem) ich utworów. Jest to jednak jedyna przesłanka, jaką wydaje się kierować Kronenberg, autorka nie uzasadnia szerzej wyboru materiału badawczego i nie wskazuje innych pozycji, które można by poddać podobnej analizie.

Rozdział trzeci został w całości poświęcony autorowi *Domu nad Oniego*. Dzienniki Mariusza Wilka będące zapisem jego wędrówek i życia na Północy niejednokrotnie stają się dowodem inspiracji postacią White'a — w *Lotem gęsi* autor powtarza trasę wędrówki, jaką twórca goepoetyki odbył po Labradorze. Kronenberg w trakcie swojej analizy wydaje się jednak znajdować więcej różnic, aniżeli punktów wspólnych pomiędzy dwoma pisarzami. Chociaż twórczość Wilka wpisuje się w najważniejsze założenia goepoetyckiego pisania, to pełna jest również kolonialnych i patriarchalnych treści, szczegółowo wytkniętych przez autorkę w podrozdziale *Etyka reprezentacji (i jej brak) w dziennikach Mariusza Wilka*. Rozszerzenie pojęć wprowadzonych przez White'a, ich krytyka lub parafraza *Niebieskiej drogi* dokonana w *Lotem gęsi* interpretowane są przez Kronenberg jednoznacznie negatywnie jako wypaczenie idei goepoetyki.

Z większą aprobatą autorki spotyka się twórczość Kazimierza Brakonieckiego. Kronenberg dostrzega w niej realizację części założeń goepoetyki, a w postawie autora zainteresowanie postacią White'a, które zaowocowało tłumaczeniami na język polski jego utworów. W przypadku Brakonieckiego sprzeczne z założeniami goepoetyki byłoby jedynie uwikłanie autora *W Bretanii* w historyczno-społeczne uwarunkowania rządzące opisywanymi terenami Warmii i Mazur. Również podmiot monadyczny (już nie nomadyczny jak u White'a, ale powielający niektóre jego cechy) silnie zakorzeniony jest w przestrzeni, w której natura stanowi jeden z wielu elementów kształtujących tożsamość.

Twórczość poetek, będąca przedmiotem rozważań w ostatnim rozdziale książki *Goepoetyka. Związki literatury i środowiska*, wyróżnia się przede wszystkim ze względu na sposób opisu konkretnych geograficznych miejsc i silny emocjonalny związek z nimi. Teresę Podemską-Abt, Annę Frajllich i Janinę Katz łączy ponadto wspólnota losów emigrantek, a biografizm to element chętnie wykorzystywany przez Kronenberg. Chociaż poetki w żaden sposób nie odwołują się do postaci i twórczości White'a, można odnieść wrażenie, że są najbliższą realizacją idei goepoetyckiego pisania.

Kończąc swoją dysertację, Anna Kronenberg stawia szereg pytań o przyszłość badań nad związkami literatury i środowiska: „Na ile zaproponowane narzędzia analityczno-interpretacyjne związane z goepoetyką są uniwersalne dla literaturoznawstwa? Czy warsztaty pisarskie mogą stać się płaszczyzną łączącą ekologię i twórczość literacką? Czy nauka i praktyka goepoetyki w kraju (i szerzej humanistyki ekologicznej) ma szansę zaowocować długofalowymi działaniami na rzecz środowiska, planety?” (s. 258). Charakter postawionych pytań i sposób prowadzenia analiz mogą rodzić obawy, że dla autorki literatura, jej badanie i tworzenie wcale nie odgrywają nadrzędnej roli, stając się za to częścią szerzej zakrojonego konceptu światopoglądowego, któremu mają służyć. Ścisłe trzymanie się przez Kronenberg koncepcji White'a niewątpliwie przybliży ją czytelnikowi, ale jednocześnie zawęża sposób rozumienia terminu goepoetyka i możliwość jego wykorzystania — zwłaszcza w świetle tendencji obecnych już w rodzimym literaturoznawstwie. Recenzowana publikacja z pewnością stanowi wyczerpujące źródło wiedzy na temat White'owskiej koncepcji goepoetyki i jako takie należałoby ją czytać.

**Lützeler, Paul Michael: *Transatlantische Germanistik. Kontakt, Transfer, Dialogik*, De Gruyter: Berlin/Boston 2013, 295 Seiten mit Sach- und Namensregister**

Clifford Geertz prägte einst das Bild der Kultur als ein von Menschen gemachtes, sich ständig wandelndes ‚Gewebe‘, das es im Gespräch über einzelne Phänomene zu interpretieren gilt. Was der Ethnologe in den 1970er Jahren in Angriff nahm, wendet der in den Vereinigten Staaten lehrende Germanistikprofessor Paul Michael Lützeler auf das amerikanisch-deutsche „Beziehungsgeflecht“ (S. 6)<sup>1</sup> an. Dabei tritt er als eloquenter, wohlinformierter und amüsanter Gesprächspartner zu einer Vielzahl von Themen und Aspekten in seinem Buch „Transatlantische Germanistik“ auf, in dem er aus seinen diesseits und jenseits des Atlantiks gemachten Erfahrungen als Germanist berichtet.

Bereits im Vorwort zu seinem Buch, das insgesamt 18 englisch- und deutschsprachige Aufsätze, Berichte, Reden und Interviews von und mit ihm versammelt, die zwischen 1988 und 2012 publiziert wurden, thematisiert Lützeler die Charakteristika der von ihm gelebten „transatlantischen Partnerschaft“ (S. IX). Die Verbindung zwischen den USA und Deutschland, oder genauer: zwischen der amerikanischen und der deutschen Germanistik ist einem ständigen Wandel unterworfen und wurde in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder neu verhandelt. Theoretisch bezieht sich Lützeler bei seinen Betrachtungen auf die bereits im Untertitel genannte Dialogik von Edgar Morin, denn diese denke im Dialog auch immer die „wechselseitig[en] kulturell[en] Einflüsse“ (S. IX) sowie die „Eigenlogiken“ (ebd.) der beiden Partner mit.

Die „transatlantischen Wechselbeziehungen“ (ebd.) beschreibt Lützeler aus der Sicht des Literaturwissenschaftlers, der in den letzten mehr als vierzig Jahren als einflussreicher Akteur aktiv an der Gestaltung des Dialogs mitgearbeitet hat. Das Buch stellt daher auch eine Übersicht dieses Engagement dar, das sich von der Vernetzung der Germanistikkollegen, Autoren und Verlegern, über die Etablierung von wissenschaftlichen Institutionen wie dem Max Kade Center for Contemporary German Literature in St. Louis bis hin zum Austausch von Studenten und Forschern erstreckt. Im Zentrum des Buches steht dabei die Frage „nach der Art, wie man in Deutschland und Amerika mit Literatur umgeht“ (S. X). Dabei

<sup>1</sup> Alle Geertz Zitate nach: Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur* [in:] ders., *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Subrkamp, Frankfurt 1983, S. 7–43.

werden alle Facetten des Literaturbetriebs mit zahlreichen Beispielen behandelt: sowohl die wissenschaftliche Forschung und Vermittlung deutscher Gegenwartsliteratur an deutschen und amerikanischen Universitäten, als auch ihre populäre Verbreitung durch Buchklubs und Literaturkritiken und vieles mehr.

Lützelers ordnet immer zwei der sowohl englisch- als auch deutschsprachigen Aufsätze — bereits hier wird also der transatlantische Dialog gepflegt — einem Oberthema zu. Sehr kenntnisreich spricht er darin über Theorien und Turns, macht zahlreich Querverweise auf Kollegen und ihre Veröffentlichungen, verknüpft neueste Forschungsergebnisse mit jahrhundertalten Klassikern. Dabei geht er von sich aus, spricht in der Ich-Form von seinen Forschungsaufenthalten weltweit oder von Thesen, „die mich überzeugen“ (S. 10). Er entwirft dabei aber über den einzelnen Punkt hinausgehende Argumentationen und zeichnet über Jahrzehnte hinweg sich entwickelnde Diskurse innerhalb der Germanistik nach. So zum Beispiel im ersten Kapitel „Momente im transatlantischen Austausch“, in dem er mit seiner Studienzeit in Berlin und seinem Wechsel als Stipendiat an die Indiana University beginnt, daran anknüpfend aber den Boom der amerikanischen Germanistik bis zu seinem abrupten Ende 1968 auf Grund von Mittelkürzungen und die nur langsame Stabilisierung in den folgenden Jahren beschreibt. Ironisch heißt es über die staatliche Finanzierung der 1950er Jahre im Zuge des ‚Wettrüstens‘ der Wissenschaften: „[S]o kam es, dass hunderte von Studierenden der Germanistik sogenannte *national defense* Stipendien erhielten — man verteidigte das Land also offenbar auch mit Goethe- und Kafka-Interpretationen“ (S. 18. Hervorhebung im Original). Er liefert humorvolle Beschreibungen seiner Beobachtungen und schildert augenzwinkernd etwa die Studentenrevolution 1968 in Berlin, während der man die Texte von Jean-Paul Sartre las und Walter Benjamin in der Evangelischen Studentengemeinde diskutierte. Er erinnert aber auch an die intellektuellen Einflüsse in den USA, die ihn beginnen ließen, interdisziplinärer zu denken und vor allem zu handeln.

Lützelers Blickwinkel ist immer breit und übergreifend. Er beschreibt Konferenzen, die er organisierte oder an denen er teilnahm und er erzählt von Treffen an seinen amerikanischen Universitäten mit Autoren wie Uwe Timm, Günter Grass oder Jurek Becker. Er ist bekannt mit Guy Stern und Ruth Klüger, mit Hannah Arendt trinkt er Kaffee in New York und Siegfried Unseld widmet er in seinem Band einen ganzen Beitrag unter dem Titel „Suhrkamp Culture amerikanisch?“. Kurz: Alles was nach Lützeler „verdient[,] festgehalten zu werden“ (S. 25), wird von ihm festgehalten.

Aber neben diesen ‚kleinen‘ Episoden erklärt Lützeler immer auch die großen Entwicklungen. Im Kapitel „Deutschland aus transatlantischer Sicht“ rekapituliert er beispielsweise die Wahrnehmung Deutschland durch die USA seit dem 19. Jahrhundert mit einem besonderen Fokus auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Er thematisiert auch die Strukturen von Vereinigungen, Zeitschriften und Jahrbüchern wie die von ihm gegründete „Gegenwartsliteratur“ ebenso wie einzelne Strömungen und ihre Vertreter, hier vor allem den New Historicism. Die Standpunkte der Germanistik verhandelt er vor allem im Kapitel „Germanistik als Kulturwissenschaft“. Er selbst springt dabei als „Deutsch-Amerikaner“ (S. 46) und „Pendler zwischen Deutschland und den USA“ (S. 81) zwischen den beiden Heimatorten hin und her. So kann er im Kapitel „Reform der Universität“ die Entwicklung der Germanistik in den USA ebenso darstellen wie seine Sicht auf die Bologna-Reform und die Umsetzung der Exzellenzinitiative an deutschen Universitäten, an der er als Gutachter beteiligt war. Aus der amerikanischen Perspektive bietet er so eine persönliche Einschätzung der Entwicklung.

Aufschlussreich ist auch im Anschluss an die Analysen des deutsch-amerikanischen Dialogs an den Universitäten das Kapitel „Kulturelle Beziehungen“, in dem er ausführlich die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Literaturbranche in den beiden Ländern analysiert und dabei ebenso auf Oprah Winfrey wie auch auf Marcel Reich-Ranicki eingeht. Die Wahrnehmung der Amerikaner von Deutschland macht er in der Folge in verschiedenen Überblicksaufsätzen deutlich, etwa über die Reisebeschreibungen von Benjamin Franklin bis T. R. Reid. Sein breites Wissen zur Exilliteratur zeigt er bei der Einzelstudie über das in Vergessenheit geratene Buch von Thomas Mann und anderen deutschen und amerikanischen Intellektuellen „The City of Man“ von 1940.

Abschließend widmet er sich dem „Überschreiten von Grenzen“, wie das vorletzte Kapitel betitelt ist. Hier weist er auf die Gefahr der Zurückdrängung der Germanistik aus den amerikanischen Universitäten hin und appelliert an einen hohen internationalen Vernetzungsgrad durch den Austausch, bei dem man über den nationalen Tellerrand blickt und auch die Germanistiken in Asien, Afrika und in anderen Ländern wahrnehmen soll. Er selbst tat dies bei seinen Vortragsreisen, die er im letzten Kapitel „Internationale Germanistik“ beschreibt. Lützelers macht hier seinem Ruf als „Reisegermanist“ (FAZ vom 04.11.2013) alle Ehre. Dabei ist es immer sein Ziel, „die Situationen der internationalen Germanistik [zu] schildern und einige kulturvergleichende Beobachtungen an[zu]stellen“ (S. 272).

Das Buch ist ein sehr persönlicher Blick auf die transatlantische Germanistik, der von Lützelers Lebenswerk ausgeht und von seinen Vernetzungen zu Institutionen und Menschen in diesem Bereich Zeugnis ablegt. So beeindruckt alleine das fast elfseitige Namensregister. Lützeler will zum kulturellen, weltweiten Dialog zwischen der nächsten Generation all jener ermuntern, die sich mit deutscher Literatur beschäftigen. Sein „Mosaik von Texten“ (S. XI) soll aufzeigen, wie die Praxis mit der Forschung verbunden werden kann und dabei der respektvolle und sich gegenseitig in der Andersartigkeit schätzende, persönliche Kontakt zwischen den Vertretern der nationalen Germanistiken zu einem großen Erkenntnisgewinn werden kann — für die einzelnen Personen ebenso wie für die Germanistik allgemein.

Und so kann am Ende nur erneut Geertz zitiert werden: „Eine gute Interpretation von was auch immer — einem Gedicht, einer Person, einer Geschichte, einem Ritual, einer Institution, einer Gesellschaft — versetzt uns mitten hinein in das, was interpretiert wird“. Genau das von Geertz geforderte ‚dichte Beschreiben‘ von Ereignissen gelingt Lützeler in seinem thematisch breit aufgestellten Buch und er zeichnet ein facettenreiches Bild der transatlantischen Germanistik in all ihren Ausprägungen. Es ist gelebte Literaturgeschichte.

CHRISTINE WEBER, MARCIN GOŁASZEWSKI

***Od pióra do sieci. Zmienne media literatury,***  
**pod red. Piotra Michałowskiego, Wydawnictwo Naukowe**  
**Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2015, ss. 297**

Implementacja badań medioznawczych do refleksji nad literaturą oraz stosowanie teoretycznoliterackiego instrumentarium w badaniach nad mediami, w tym nad „nowymi mediami”, skłania do postawienia pytania o nadrzędność w tej relacji. Literatura i media — temat ten pojawia się często w kontekście czytelnictwa i „znikania książek”, któremu zaprzeczają Umberto Eco i Jean Claude Carriere<sup>1</sup>, przy czym troska o książki to nie tylko troska o medium, lecz przede wszystkim właśnie o literaturę. Publikacja *Od pióra do sieci. Zmienne media literatury* pod redakcją Piotra Michałowskiego sięga po ważne dylematy współczesnej humanistyki i — wielogłosowo — próbuje odpowiedzieć na pytanie o status literatury w świecie zdominowanym przez inne sposoby przekazu niż książka czy słowo pisane w ogóle. Tomasz Mizerkiewicz w recenzji wydawniczej, zamieszczonej we fragmentach na okładce, stwierdza: „Wielostronność oglądu relacji literatury z mediami sprzyja uświadamianiu nie tylko ograniczających czy szkodliwych skutków związku między nimi [...], ale i uchwytowaniu wielokierunkowości zmian wynikających z tego ożywczego napięcia”. Z pewnością na takim właśnie wyważonym i symbiotycznym ujęciu zależało redaktorowi temu.

*Od pióra do sieci* otwiera tekst-wstęp autorstwa Michałowskiego zatytułowany *Pismo, czcionka, eter, sieć...*, który dla badaczy i czytelników zainteresowanych osią publikacji, czyli diagnozami dotyczącymi relacji literatury i mediów, może stanowić podstawowy wyimek z całości. Autor zawarł w nim bowiem krótkie i konkretne omówienia pozostałych artykułów, ale także stworzył przekrojowe ujęcie zawartości całej publikacji. Dzięki temu z łatwością przychodzi wychwycenie zarówno głównych tez autorów, jak i tekstów interesujących czytelnika z różnych względów i wartych systematycznej lektury. Nie wszystkie bowiem wpisują się w pełni w zarysowywany przez redaktora charakter zbioru: istotną rolę odgrywają indywidualne zainteresowania zespołu badaczy, co może być i plusem (Mizerkiewicz chwali choćby wielostronność oglądu i otwartość formuły), i minusem, gdyż różnorodność sprawia, że chwilami zanika nić łącząca poszczególne artykuły, jak dzieje się niekiedy w tomach pokonferencyj-

<sup>1</sup> Zob. J. C. Carriere, U. Eco, *Nie myśl, że książki znikną*, przeł. J. Kortas, W.A.B., Warszawa 2010.



nych. *Od pióra do sieci* nie jest natomiast pokłosiem konferencji, lecz efektem trzyletnich badań statutowych i projektu „Literatura i media” realizowanego przy Uniwersytecie Szczecińskim<sup>2</sup>. Zróżnicowanie tematów, epok czy metodologii, wśród których poruszają się autorzy, ma także swoje dobre strony — służy przede wszystkim kompozycji całości, ponieważ kolejne artykuły dotyczą różnych mediów, poczynawszy od wynalezienia druku aż po wciąż ewoluujący internet. Większość z nich to studia przypadków, analizy konkretnych tekstów kultury lub zjawisk i ich relacji z mediami. Trzej autorzy — Piotr Michałowski, Dariusz Śnieżko i Erazm Kuźma — podjęli się szerzej zakrojonej refleksji nad literaturą.

Tekst „zamiast wstępu” Michałowskiego nie ogranicza się do scharakteryzowania całej publikacji i zawartych w niej artykułów. Autor, choć twierdzi, że to Kuźma swoimi finalnymi rozważaniami puentuje *Od pióra do sieci*, sam dokonuje dobrego podsumowania perspektywy badawczej i celu, jaki przyświecał zespołowi: „Uniwersalistyczny wysilek literaturoznawstwa do całościowego ogarnięcia wspólną teorią zjawisk współczesnej kultury powinien połączyć się z kierunkami badań medioznawczych w program interdyscyplinarny, przelamując pewien separatyzm obu dyscyplin humanistycznych, często niepotrzebnie eksponujących wobec siebie niezależność ujęć metodologicznych, nierzadko podszyty rewolucyjnym przeświadczeniem o nieprzezwycięzalnej odrębności »nowych mediów« wobec starego systemu kulturowego” (19). Dążenie do pokazania, iż literatura i nowe media nie powinny zwalczać się nawzajem, lecz czerpać korzyści ze współistnienia w jednej przestrzeni kulturowej, wydaje się głównym postulatem szczecińskiego zespołu badaczy. Dariusz Śnieżko dowodzi, że internet nie jest wcale bardziej rewolucyjnym zjawiskiem niż druk i przypomina o lękach i wątpliwościach, jakie budził wynalazek Gutenberga przed wiekami. Michałowski prezentuje podobny pogląd, parafrazując McLuhana i stwierdzając: „Otóż [media — przyp. A. Z.] stają się także — na razie? — przedłużeniem literatury” (21). Czy taki wniosek można wysnuć również po lekturze pozostałych artykułów tworzących publikację?

Na tom składa się dwanaście tekstów; w znacznej przewadze ich autorami są badacze z Uniwersytetu Szczecińskiego. Wspomniany już Śnieżko, z dużą retoryczną wprawą prezentujący analogię rozkwitu internetu i powstania druku, otwiera drogę badaczy przez kolejne media. Zarówno ten, jak i następne dwa teksty nie zapadną w pamięć czytelnikom, których interesują nowe media, zapowiadane przez Michałowskiego we wstępie (7). Agata Zawieszewska pisze bowiem o Zofii Starowieyskiej-Morstinowej jako o zapomnianej i niedocenianej krytyczce literackiej, zaś Andrzej Sulikowski przedstawia „Tygodnik Powszechny” Jerzego Turowicza jako „medium prawie doskonałe”. Teksty te skupiają się na prasie tradycyjnej, a przy tym na konkretnych osobach, nie dając właściwie odpowiedzi na pytania stawiane we wstępie – wprowadzają natomiast rys historyczny i pod tym względem są warte uwagi.

Kolejne dwa artykuły poświęcone zostały radiu. Zbigniew Jarzębowski na przykładzie Polskiego Radia Szczecin poddaje analizie obecność literatury w radiu. Przyjmuje, że istnieje ona w tym medium na dwa sposoby: „raz — jako oryginalne teksty tworzone dla radia i z myślą o radiu, i dwa — jako teksty dystrybuowane przez radio, a niepowstałe z myślą o tym medium” (97). Koncentruje się głównie na sluchowisku radiowym; wskazuje również, co ważne i warte rozwinięcia, na innego rodzaju istnienie literatury w radiu, czyli na toczące się w nim życie literackie i okololiterackie. Równie interesującym i sprawnie napisanym artykułem jest

<sup>2</sup> Założenia projektu można znaleźć na stronie Uniwersytetu Szczecińskiego: <http://www.wf.usz.edu.pl/wojewodzki-konkurs-jezyka-rosyjskiego/200-zaklad-teorii-i-antropologii-literatury/713-ipik-zaklad-teorii-i-antropologii-literatury-badania-statutowe> [dostęp: 7.06.2015]

*Doświadczenie audiofilskie jako modelony przykład »close listening«. Wokół radiowej »Kartoteki« Tomasz Mana autorstwa Janusza Łastowieckiego. Mowa w nim o dramaturgii radiowej, a radio zostaje ukazane jako przykład naprawdę nowego medium — mogącego odczuwalnie zmieniać doświadczenie literackie. „Technika daje tu możliwość stworzenia alternatywnej rzeczywistości, w której człowiek poddany jest regulom innego porządku. Umysł, w przeciwieństwie do płaskiego odbioru wizualnego, wchodzi w materię dźwięku...” (139) — pisze Łastowiecki, przedstawiając *close listening* jako wzmocniony odpowiednik *close reading*. Jako jeden z niewielu zwraca uwagę na to, co inne medium może dać literaturze i jej odbiorcy, jak może wzbogacić naszą percepcję — także poprzez odsunięcie autora od jego dzieła i skupienie się na relacji utwór–odbiorca. To cenna obserwacja, zwłaszcza że wśród twórców *Od pióra do sieci* przeważa raczej perspektywa literaturoznawcza, ogniskująca się wokół tego, co literatura może dać nowym mediom i w jaki sposób jest ona od nich lepsza i bardziej elementarna.*

Telewizja i film jako taki najslabiej zaznaczają swoje miejsce w tej publikacji — poświęcono im tylko jeden tekst, jednak wart uwagi ze względu na duży zakres analizowanego materiału i obszar kultury popularnej, której media wydają się szczególnie bliskie. Julia Poświatowska dowodzi, że niekoniecznie musi tak być. Jej artykuł będący genderowym spojrzeniem na skandynawskie powieści kryminalne i ich filmowe adaptacje jest zarazem refleksją na temat potencjału kultury popularnej — o ile literackie wersje mają go aż w nadmiarze (autorka skupia się na nurcie zwanym *femi-krimi*), to przeniesienie ich na ekran znacznie spłaszcza przekaz. Powieści Lizy Marklund, Camilli Läckberg czy Åsy Larsson, a także Stiga Larssona, jak twierdzi Poświatowska, ukazują przekroczenie pewnych norm i konwencji i pozwalają na transgresję, zaś film czy serial pozostają jedynie rozrywką.

W obszar internetu wprowadza czytelnika artykuł Jerzego Madejskiego *Żywot uczonego (w internecie)*. Tytuł ten powinien zawierać sprecyzowanie, że mowa o jednym konkretnym żywocie uczonego, a mianowicie Andrzeja Mencwela. Badacz analizuje stronę internetową autora *Wyobraźni antropologicznej*, interesują go zwłaszcza tytuły działów, które odnosi do tradycji piśmienniczej, skupiając się na zakładce „O sobie” i zawartym w niej życiorysie. Ograniczenie się do autobiograficznego fragmentu strony internetowej Mencwela, niczym właściwie nieróżniącego się od drukowanych życiorysów, sprawia, że tekstowi Madejskiego brakuje rozwinięcia w kierunku rzeczywistej mediatyzacji obecności naukowca w sieci. Pozostaje ona jedynie zaznaczona w finale w postaci wzmianki o filmach na serwisie YouTube i odniesieniach do książek Mencwela u innych autorów, a właśnie ta forma bycia-w-internecie wydaje się szczególnie warta przeanalizowania.

Paweł Wolski medium internetu obserwuje z perspektywy badacza problematyki związanej z Holocaustem. W swoim tekście porusza wielokrotnie podejmowany temat autentyczności i kreacji w narracjach o Zagładzie, nie koncentruje się jednak na samej literaturze — jego rozważania są raczej diagnozą pewnego stanu rzeczy, przepisywania doświadczenia poprzez powtarzalne retoryczne konstrukcje. Medium w ujęciu Wolskiego jawi się jako symbol i miejsce, w którym można obserwować wszystkie najnowsze przemiany opisywanego zjawiska (191).

Głównym tematem *Od pióra do sieci* są, a raczej powinny być relacje literatury i mediów. Tekstem doskonale wpisującym się w tę tematykę jest *Rozkosz chwili. Internetowe biografie intymne*, czyli artykuł Agnieszki Gruszczyńskiej. Szczecińska badaczka zajmuje się literaturą erotyczną przenoszoną z przestrzeni blogów na papier i choć mamy do czynienia z *case studies*, nie brakuje także diagnozy. Wniosek płynący z analiz dokonanych przez Gruszczyńską jest następujący: blogosfera niewiele dała autorom wydanych potem książek, właściwości prze-



strzeni internetowej w niewielkim tylko stopniu przeniosły się na grunt literatury drukowanej, a potencjał pozostał niewykorzystany. To wciąż jednostronny układ, z sieci pozostaje wyłącznie pseudonim (znany w literaturze przecież sprzed czasów internetu) i paratekst w postaci informacji, że książka była pierwotnie blogiem. Widać wyraźnie zainteresowania autorki, a więc perspektywę genderową, jednak mimo to jej tekst wpisuje się w myśl przewodnią publikacji — nie tylko przypadkiem, ale rzeczywiście wnosząc wartościowe obserwacje do rozważań nad związkami literatury i nowych mediów.

Interesujące studium blogów recenzenckich z kolei proponuje Anna Godzińska. Jej artykuł stanowi próbę zdiagnozowania sytuacji polskiej krytyki literackiej w obliczu demokratyzacji, do której przyczynił się internet. Badaczka prezentuje dość radykalne stanowisko i jako remedium na wszechogarniającą nas amatorską krytykę literacką wskazuje zmierzanie raczej ku elitarności niż egalitaryzmowi.

Całość zamyka przeglądowy tekst Erazma Kuźmy, który sprawnie zbiera teorie i prezentuje zjawiska związane z tematem mediatyzacji kultury, lecz nie rozstrzyga, ani nie daje odpowiedzi na pytanie o miejsce i rolę literatury dzisiaj. Wydaje się wręcz, że według badacza taka odpowiedź nie jest po prostu potrzebna, gdyż to literatura konstituuje internet — mowa m.in. o literaturze awangardowej, liberaturze, która dała podwaliny pod pokawkowaną strukturę internetu, czy tezach Waltera Benjamina. W tym spojrzeniu autorytetu, starszego naukowca (rocznik dwudziesty szósty) uwagę zwraca otwartość, wyważenie i rozsądek w ferowaniu wyroków — czy to na media, czy na literaturę. Memetyka i teoria cybertekstu, jak słusznie zauważa Kuźma, zaczynają wykraczać poza możliwości opisu teoretycznoliterackiego; literaturoznawstwu czy filologii brakuje narzędzi do ujmowania nowych zjawisk. Może rozwiązaniem byłby konstruktywizm i narzędzia kognitywistyki? Autor pozostawia nas z tym pytaniem, a właściwie propozycją do rozważenia. „[...] nie obserwuję internetu czy literatury w internecie, lecz obserwuję obserwacje innych” (245) — przyznaje się badacz i swój tekst o „literaturze w dobie reprodukcji elektronicznej” opatruje znakiem zapytania co do jej przyszłości.

Nekrolog zamieszczony na końcu książki pozbawia nadziei, że Erazm Kuźma jeszcze kiedyś rozwieje pozostawione w swoim tekście wątpliwości. W pożegnalnych akapitach Piotr Michałowski oddaje hold wybitnemu literaturoznawcy i założycielowi szczecińskiej polonistyki akademickiej, podkreślając rolę autora *Mitu Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku* w tworzeniu się polskiego literaturoznawstwa i wprowadzaniu do niego nowych metodologii.

Artykuł Kuźmy zamyka merytoryczną część publikacji i stanowi zarazem zakończenie otwarte. *Od pióra do sieci. Zmienne media literatury* należy uznać za zbiór tekstów mających na celu podjęcie próby zmiany myślenia — głównie literaturoznawców — o tym, że media zwiastują koniec literatury i sztuki słowa pisanego. W tym aspekcie efekt pracy szczecińskiego zespołu wydaje się sprawdzać. Pozostaje jednak wątpliwość, czy sprawdzi się także jako przyczynek do rozwoju postulowanego we wstępie interdyscyplinarnego programu współpracy, czy jednak przeważą podkreślanie zasług literaturoznawstwa i zapożyczeń, jakich dokonują u niego teorie medioznawcze.

**Katarzyna Wądolny-Tatar, *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2014, ss. 408**

Nad istnieniem, życiem i ewentualną „śmiercią” kategorii gatunku literackiego zastanawiali się poważnie teoretycy literatury, w Polsce i za granicą, jeszcze przed pół wiekiem i w końcu minionego stulecia. Czy istnieje coś takiego jak „czystość” gatunku? Czy pojęcie to może mieć praktyczne i jednocześnie aksjologiczne zastosowanie w rozwijającym się obecnie literaturoznawstwie? Na ile określone jeszcze przez starożytnych reguły budowy poszczególnych dzieł i ich podobnie ukształtowanych grup odnoszą się do tych powstających współcześnie i mogą nam coś o nich istotnego powiedzieć? Czy reguły te są w swoim podstawowym wymiarze niezmiennie, a upływający czas i — przede wszystkim — przyrastające wciąż nowe świadectwa literackiego talentu kolejnych pokoleń pisarzy modyfikują je, zazwyczaj jednoznacznie, nie podważając tradycji genologicznej, tylko ją potwierdzając? Czy też, jak chciał francuski badacz Gerard Genette, określenie statusu gatunkowego jest subiektywne i rodzi się w odbiorze czytelnicznym, podczas zwykłej i krytycznej lektury? (G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Warszawa 2014). Ireneusz Opacki pisał w latach 60. XX wieku o krzyżowaniu się gatunków jako o wyznaczniku ewolucji poezji (I. Opacki: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999), w tym samym mniej więcej czasie Tzvetan Todorov, wywodząc gatunek z teorii aktów mowy, uznał go za „głównego bohatera badań literackich” (T. Todorov: *O pochodzeniu gatunków literackich*, przeł. A. W. Labuda, w zb.: *Studia z teorii literatury. Seria 2*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego i H. Markiewicza, Wrocław 1988). Wniosków jednoznacznych co do obecności i potrzeby pojęć gatunkowych w literaturoznawczym dyskursie nie sformułowano. Być może bowiem to właśnie gatunek umożliwia nam opisywanie zjawisk literackich, zachowując wewnętrzną pamięć formy podstawowej, mimo iż ugina się ona od balastu pomysłów i modyfikacji, wprowadzonych przez kolejnych autorów? Stanisław Balbus ogłaszał, nieco prowokacyjnie, zagładę gatunków (S. Balbus: *Zagłada gatunków*, w zb.: *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000), zaś Piotr Michałowski, konstatując „kulturowe wycofanie gatunków” przeciwstawił „oceanowi pozornej bezgatunkowości” ogólne i raczej metaforyczne pojęcie „pejzażu genologicznego”.

Właśnie od przeglądu wybranych stanowisk badawczych skupionych na genologii rozpoczyna swą książkę poświęconą kolysance Katarzyna Wądolny-Tatar. Ten bardzo skromny gatunek liryczny był dotąd raczej marginalnie traktowany przez teoretyków literatury (zob. np. trzywersowe hasło w *Słowniku terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998), z pewnością zaś nie stał się bohaterem głównym opracowania o charakterze monograficznym. Kolysanka wywodzi się z pieśni ludowej, a raczej z piosenki, bowiem jej praktyczne zastosowanie zakłada kameralne, intymne wykonanie meliczne, służące potwierdzonej praktyką historyczną i świadectwami literackimi czynności usypiania. Tym też gatunkiem i jego bujną reprezentacją w „dorosłej” poezji XX i XXI wieku zajęła się w swojej książce, detalicznie i kompetentnie, Katarzyna Wądolny-Tatar. Wyborem tematu, bogactwem lirycznych egzemplifikacji a także deklaracją zawartą w podtytule tomu autorka dowiodła, że ów gatunek nie umarł i — zarówno w poezji „wykształconej”, jak i w twórczości dla dzieci — ma się bardzo dobrze.

Badaczka pisze: „Przedstawiona emergencja kolysanki (nieustanny rozwój, stałe funkcjonowanie w literaturze, i kulturze z wpisanym w nie »niebezpieczeństwem« zmniejszonej i/lub zwiększonej produktywności w konkretnych okresach) stanowi otwartą na dalsze modyfikacje propozycję badawczą, dającą się zastosować do opisu innych form literackich czy istnienia i przekształceń gatunku w literaturze najnowszej w ogóle”. Następnie dodaje, objaśniając „podwójność” zastosowanej wobec zgromadzonego materiału metody badawczej: „Rozprawa łączy podejście nomotetyczne [...] i idiograficzne [...]. Emergencja funkcjonuje jako formuła [...] skutecznie ujmująca wielowariantywność [...] kolysanki w liryce. Poszczególne kolysanki literackie, będąc idiografiami [...] jednocześnie reprezentują określone sposoby kategoryzowania świata poprzez gatunek” (s. 9).

Lektura obszernego, ponad 400-stronicowego tomu potwierdza trafność zastosowanego modelu badawczego i skuteczność opisowo-interpretacyjnego podejścia do prezentowanych utworów lirycznych. Książka Wądolny-Tatar złożona jest z trzech, celowo nierównomiernych części. Część pierwsza, *Kolysanka w ujęciu teoretycznym*, poświęcona została krytycznym relacjom z wybranych teorii gatunku literackiego. Tu właśnie autorka odnosi się do zjawiska „życia” (i żywotności!) gatunków, streszcza też i przypomina raz nasilającą się, raz słabnącą, jednak wciąż od powojnia trwającą dyskusję na temat potrzeby i funkcjonalności pojęć gatunkowych w literaturoznawstwie. „Dyskusje wokół terminu i kategorii, jaką jest gatunek, trwają”, pisze. „Redefiniowane są inne pojęcia historycznoliterackie, których zakresy znaczeniowe podlegają korekcie i modyfikacji, a nawet kwestionowana bywa ich opisowo-badawcza przydatność” (s. 25). Posiłkując się opiniami polskich i obcych badaczy, autorka wyróżnia możliwą rolę gatunku jako: nośnika treści kulturowej, wehikułu tradycji literacko-kulturowej i jako kapitału kulturowego; dochodzi też do jego koncepcji emergency, uznając za zasadne posłużenie się w monografii tym właśnie badawczym pojęciem i narzędziem: „Kolysanka jako akt literacki dobrze oddaje problemy i dylematy podmiotu, rejestruje jego balansowanie na krawędzi porządku i chaosu, mówi o chęci znalezienia, wytworzenia mechanizmu równoważącego [...]. Emergencja, jako istotna własność szeregu zjawisk w świecie, dotyczy też »życia« gatunków literackich. Zakładam tu ich nieograniczony potencjał — niepowtarzalność poszczególnych realizacji, jak również niestabilność układu, w którego ramach funkcjonują (w tym genologii)” (s. 45–46).

Część drugą rozważań nad rozwijającym się gatunkiem poświęciła autorka *Kolysance w liryce dla dzieci*. Ten obszar istnienia i występowania słowno-muzycznych reprezentacji omawianego gatunku wydaje się najbardziej naturalny przez swą archetypowość i pierwotność; ściśle przecież kojarzy się z podstawową funkcją lagodnego śpiewu nad kolyską zasypiającego dziec-

ka. Ma zatem bogatą reprezentację o proveniencji ludowej i licznych konotacjach mityczno-magicznych, co autorka w drugim rozdziale swej pracy dokładnie odnotowuje i opisuje. (Na marginesie: cytacja z artykułu *Piosenki, które śpiewała mi matka*, autorstwa piszącej te słowa [zob. J. Maleszyńska: *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013], o pozytywnym charakterze kolysanki, skontrastowanym z negatywnym odbiorem „dorosłej” muzyki świata, została przez Wądolny-Tatar niezręcznie uproszczona; pisząc o „kakofonii świata” i „zgiełku codzienności” miałam na myśli Pitagorejską ideę muzyki sfer i Boecjańską *musica mundana*, a więc starożytne koncepcje porządkujące i łączące w jedno kosmiczne, fizyczne i symboliczne brzmienia wszechświata. Zdaniem greckiego Prafilozofa i jego rzymskiego komentatora ogólna, powszechna *musica mundana* rzadko współbrzmi z pojedynczą, indywidualną *musica humana*; świadkowie i wyznawcy zaś Pierwszego Matematyka — pitagorejczycy mawiali ponoć, że muzykę świata słyszał i współbrzmiał z nią tylko Mistrz. Zwykli ludzie, odchodząc od dziecięcej prostoty w rozumieniu przyrody i praw kosmicznych rządzących światem, skazani są poprzez zanurzenie w cywilizacji na dysonanse i zakłócenia tak w życiu społecznym, jak i organicznym).

Wychodząc z tradycji kolysanki ludowej, anonimowej, odwiecznej, opierając się na psychologicznych i psychosocjologicznych aspektach odbioru sztuki przez najmłodsze dzieci oraz posiłkując się stosowną dla tych rozważań specjalistyczną literaturą, Wądolny-Tatar kreśli swoistą, kolysankową „drogę do snu”. Składa w ten sposób ukłon pradawnemu gatunkowi i oddaje sprawiedliwość podstawowej, niczym niezastępowalnej roli, jaką kolysanka pełniła przez wieki. Szczegółowemu badaniu poddaje utwory wybranych autorów literatury dziecięcej, szczególnie wyróżniając wiersze Joanny Papuzińskiej. Tu właśnie wyraźnie widać, na czym polega „mikrologiczna strategia bliskiej lektury”, której stosowanie wobec zgromadzonych tekstów badaczka zapowiedziała we wstępie; metodę tę z powodzeniem i konsekwencją uprawia, analizując wnikliwie nie tylko sens zastosowania w lirykach określonych środków leksykalnych i stylistycznych, ale i wskazując na wielość powiązań gatunku i jego poszczególnych reprezentacji z zaskakującą często symboliką oraz nierzadko nieoczywistymi kontekstami kultury.

W trzeciej, najobszerniejszej części monografii znajdujemy rozważania poświęcone problematyce *stricte* literackiej (*Emergenja kolysanki w liryce XX i XXI wieku*). Autorka bada tu „nieustanny rozwój, stale funkcjonowanie” kolysanki, pojętej jako samodzielny gatunek literacki, interesujący artystycznie i ideowo wielu ważnych poetów polskich minionego i bieżącego stulecia. I tak młodopoleśnianin Wacław Rolicz-Lieder, „mistrz spokojnej rezygnacji” (M. Podraza-Kwiatkowska) jawi się jako autor polisensualistycznej modlitwy-kolysanki wyprowadzający z usypiającej w założeniu formy zaskakujące, rozbudzające emocje religijne, a lubelski awangardysta Józef Czechowicz — jako wytrawny znawca formy i autor spójnego cyklu kolysanek przesyconych ludowymi akcentami, w których arkadyjski obraz dzieciństwa płynnie przechodzi w wizję nadciągającej katastrofy.

W kolejnych rozdziałach części III części Wądolny-Tatar odchodzi od analizy wierszy dokonywanej za pomocą narzędzi poetyki opisowej, szczególnie zaś wersologii i stylistyki, by podjąć próbę zbadania relacji między kolysanką a historią. Zwraca uwagę m.in. na częstą obecność gatunku w literackich świadectwach czasu wojny, podkreślając, że: „Kolysanka staje się dla wielu [...] naturalnym »granicznym« wyborem genologicznym, wzmacniającym antynomie egzystencji, ewokującym atmosferę dzieciństwa, które w konfrontacji z wojenną rzeczywistością współtworzy pozytywne i negatywne wizje świata” (s. 146). Język opisu, zaczerpnięty od historyków (szczególnie od twórców nowego historyzmu zrównujących wartość świadectw historycznych i dzieł literackich, jak np. Hyden Withe), socjologów i historyków

literatury służy autorce także do ukazania historii prywatnej, biograficzno-intymnej, obecnej w kolysankach poetyckich XX wieku (rozdz. *W trybach kolysanki i codzienności. „ja” wobec świata*), zaś teoretyczny dyskurs dekonstrukcjonizmu, hermeneutyka i metodologie kulturowe pozwalają wyróżnić i kompetentnie analizować np. kolysankę niemożliwą, dojrzałą, dziecięcą, filozoficzną, a nawet geopoetycką.

Spośród poetów ostatnich dekad jako znaczących twórców kolysanki, zmieniających w procesie historycznoliterackim i we własnej praktyce pisarskiej jej oblicze, Wądolny-Tatar wymienia m.in. Stanisława Grochowiaka (*Kolysanka dla Kingi*), Jerzego Ficowskiego (*Kolysanka do bezsenności*), Julię Hartwig (*Kolysanka*), Adama Zagajewskiego (*Kolysanka*), Stanisława Barańczaka (*Kolysanka*), Krystynę Miłobędką (*Tak nas dostało w trzy światy naraż niedokładnie naszą a każdy rodzinny (kolysanka)*), Marcina Świetlickiego (*Tak, kawiarniany dekadentyzm*), zaś dwuwersowym kolysankom melancholijno-filozoficznym Anny Kamieńskiej poświęca cały rozdział.

Ogromną pracę, obfitującą w literackie egzemplifikacje, interpretacje i badawcze wnioski wieńczy podsumowanie (*Definicja albo mała próba całości*); autorka syntetycznie ujmując w nim nie tylko wyjściowe założenia i tezy, ale tłumaczy także powody synkretyzmu metodologicznego, który okazał się niezbędny wobec gatunku tak wielorakiego literacko, wielopostaciowego artystycznie, historycznie zmiennego, a poprzez swój humanistyczny (pierwotny) potencjał także uniwersalnego i żadną inną formą niezastępowalnego. Jego możliwości leksykalne, rytmiczne i foniczne, powiązane z immanentną pamięcią pradawnej meliczności tekstu, tematyczne, metaforyczne oraz emocjonalne dają poetom, odbiorcom i interpretatorom najrozleglejsze z możliwych pole do artystycznej, emocjonalnej i naukowej eksploracji. Takich walorów nie ma chyba żaden inny liryczny gatunek. Zastosowana przez autorkę konsekwentnie i adekwatnie wobec literackiego materiału mikrologiczna lektura tekstów owocuje świetnymi wynikami: czułym namysłem nad twórczymi intencjami i pilnym odnotowaniem wszystkich środków poetyckich, użytych do stworzenia wierszowej miniatury świata ludzkich uczuć, tęsknot i obaw.

Praca Katarzyny Wądolny-Tatar z pewnością stanowi nowe ujęcie prezentowanej problematyki genologicznej. Wielopostaciowe formy kolysankowego gatunku ukazują z perspektywy historycznej i teoretycznej, oświetlając go na wiele sposobów, przez zastosowanie elementów zaczerpniętych z różnych, zawsze jednak trafnie wybranych metodologii. Autorka nigdy nie traci najcenniejszego w przypadku badania małych form lirycznych kontaktu z pojedynczym tekstem, ze wszystkimi jego warstwami, obrazującymi subiektywną wrażliwość wyjątkowego poety; dzięki temu interpretacje, dokonywane przez Wądolny-Tatar nie są dowodem na z góry założoną tezę, przeciwnie – liczy się w nich indywidualny głos autora i jego niepowtarzalna liryczna ekspresja.

Monografia poetyckiej kolysanki ostatniego stulecia i naszej współczesności imponuje zarazem rozmachem egzemplifikacyjnym i szczegółowością, syntetycznym ujęciem teoretycznego problemu i analityczną dokładnością krytycznej lektury tekstów, obudową kontekstową (ogromna bibliografia, erudycyjne przypisy, odsyłacze historycznoliterackie i teoretycznoliterackie) przy jednoczesnym wyraźnym zachowaniu przez autorkę własnego badawczego zdania. Jest to pod pewnymi względami wzorcową pracą z zakresu teorii literatury sprzężonej udatnie z najnowszą historią liryki, ukazującą arcyciekawie, poprzez analizę ewoluujących wciąż tekstów, przemianę opisywanego gatunku. Półka podręczna literaturoznawcy z napisem „poetyka historyczna” zyskała właśnie nowy, w pełni godny zaufania i niezbędny w pracy z tekstem poetyckim tom.

***Melancholia: The Disease of the Soul*, red. Dariusz Skórczewski,  
Andrzej Wierciński, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu  
Lubelskiego, Lublin 2014, ss. 272**

Książka *Melancholia: The Disease of the Soul* stanowi efekt współpracy Katedry Teorii i Antropologii Literatury Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego z siedmioma ośrodkami naukowymi z Australii, Izraela, Kanady, Niemiec, Stanów Zjednoczonych i Turcji. Zgromadzone w tomie artykuły mają charakter interdyscyplinarny: literaturoznawczy, kulturoznawczy, filozoficzny oraz psychoanalityczny. Pomysł na publikację zrodził się podczas II międzynarodowego seminarium *Choroba duszy: melancholia, świadomość nieszczęśliwa, depresja* (26 maja 2011 roku, Lublin) zorganizowanego przez wymienianą wcześniej Katedrę Teorii i Antropologii Literatury Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego przy współpracy z Międzynarodowym Instytutem Hermeneutycznym z Kanady.

Publikacja składa się z jedenastu esejów ukazujących temat melancholii z różnych perspektyw. Melancholia to stan, który stał się charakterystyczny dla (po)nowoczesnego społeczeństwa, wielu badaczy uznaje go za jeden z najbardziej reprezentatywnych wyróżników współczesnej cywilizacji. Twórcy książki uznali, że jest to istotna kwestia wymagająca refleksji i ponownej interpretacji. Badacze wykorzystali hermeneutykę, która stała się dla nich podstawowym narzędziem służącym do zgłębienia poruszanego zagadnienia. W treściach esejów pojawiają się hermeneutyczne pytania o melancholię, zdefiniowaną jako „chorobę duszy”, w szerszym znaczeniu przybliżane są kwestie dotyczące trudnych doświadczeń egzystencjalnych człowieka, jego życia, przemijania i śmierci. Autorzy w swoich tekstach zastanawiają się, w jaki sposób dzisiejsze dyskursy humanistyczne radzą sobie z problemami, które zaprzętały umysły ludzi już dużo wcześniej, np. XIX-wiecznych filozofów: Hegla, Freuda, Lacana, Dilttheya, Nietzschego czy Kierkegaarda. Dzisiaj do najpopularniejszych prac podejmujących temat melancholii należą: *The Anatomy of Melancholy* (2001) Roberta Burtona, *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* (2002) Jennifer Radden czy *From Melancholia to Prozac: A History of Depression* (2012) Clarka Lawlora. Twórcy książki, przywołując stanowiska współczesnych autorów, chcą zwrócić uwagę na nieprzerwaną aktualność poruszanych przez siebie zagadnień oraz wskazują na konieczność uzupełnienia istniejących luk w wiedzy.

Już w starożytności wielu badaczy i uczonych zajmowało się rozważaniami nad melancholijnym usposobieniem człowieka. Grecki filozof Hipokrates stworzył koncepcję ludzkich



temperamentów, w której temperament melancholijny uważany był za najgorszy z możliwych. Osoba posiadająca taki stan osobowości cierpiała na nadmiar „czarnej żółci” znajdującej się w organizmie, według uczonego człowiek miał składać się z czterech płynów, które powinny pozostawać ze sobą w symbiozie (s. 236). Temat melancholii pojawiał się również jako motyw w literaturze dawnych wieków np. *Iliadzie* Homera. Autorzy monografii nie skupiają się jednak na przedstawieniu kompleksowej historii dotychczasowych podejść z kręgu badań nad melancholią; nie biorą bowiem za pewnik informacji, które były przypisywane przez wieki tytułowemu pojęciu. W zależności od przyjętej perspektywy starają się na nowo zinterpretować temat; wykorzystując swoją wiedzę i doświadczenie, próbują spójnie oraz w sposób jak najbardziej holistyczny opisać zjawisko melancholii (s. 8). Warto wyjaśnić, że autorzy rozumieją melancholię przede wszystkim jako fenomen stanu kondycji człowieka. Istotne jest dla nich znaczenie melancholii w ujęciu ontologicznym, które inspiruje do zgłębiania wiedzy na temat natury ludzkiej. Grono dyskutantów zwraca uwagę, że współcześnie melancholia jest utożsamiana z depresją i cierpieniem. Interpretacje zasadzające się na takiej tezie są jednak wielkim uproszczeniem i błędem. Depresja to diagnozowana choroba, natomiast melancholia jest zjawiskiem kulturowym o niezwykle szerokim kontekście. Eseje zawarte w książce nie są zatem dyskusją dotyczącą klinicznych przypadków depresji i innych chorób psychicznych. Nie są to również socjologiczne analizy tego, jak zmieniające się stany emocjonalne wpływają na poszczególne jednostki oraz środowisko, w którym żyją. Społeczny kontekst pojawia się tu jedynie jako uzupełnienie informacji (s. 9). Autorzy próbują naszkicować zarys możliwości dotyczących zrozumienia podejścia do tego, czym jest melancholia i depresja w ujęciu nauk takich, jak: filozofia, psychologia, literaturoznawstwo oraz kulturoznawstwo; nie chcą na siłę wkładać tych pojęć w istniejące ramy teoretyczne, w zamian oferują własne, indywidualne propozycje.

W otwierającym książkę eseju *A Loving Touch: The Problem of Melancholia and Subjective Coherence in the Age of Technological Reproduction* Ashley D. C. Cake z Uniwersytetu Syracuse w Stanach Zjednoczonych stara się przybliżyć paradygmat straty w oparciu o psychoanalityczne koncepcje Sigmunda Freuda oraz Jacquesa Lacana. Autorka, koncentrując się na fundamentalnym tekście *Żaloba i melancholia* Freuda, próbuje scharakteryzować mechanizm melancholii oraz żaloby. Twierdzi, że zrozumienie i rozróżnienie tych stanów ma kluczowe znaczenie dla jednostkowego doświadczenia utraty przez pojedynczego człowieka, ale również pociąga za sobą implikacje szerszej natury, mianowicie zbiorowej, społecznej. Ashley przedstawia problem podmiotowości oraz mas społecznych w kontekście koncepcji uczestnictwa w kulturze. Filozofka wysuwa też własne propozycje dotyczące produkcji kulturowej oraz cywilizacyjnych zmian, które zachodząc na przestrzeni wielu lat, miały wpływ na epokę współczesności; robi to w oparciu o rozwój przemysłu fotograficznego i kinematografii; w swoich rozważaniach nawiązuje do ujęcia „doby reprodukcji technicznej” Waltera Benjamina, refleksji Gillesa Deleuze’a oraz Laury U. Marks.

Kolejna rozprawa *Melancholia of the „Borderland” Discourse: Why Poles Need Postcolonial Therapy (and Why Polish Literary Critics Need Postcolonial Theory)* autorstwa Dariusza Skórzewskiego z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego ma charakter literaturoznawczy i koncentruje się na problemie tożsamości Polaków oraz nostalgii za utraconą przestrzenią (ziemie zagarnięte podczas rozbiorów). Autor przygląda się polskim utworom literackim, które są nasycone melancholią będącą wyrazem tęsknoty za utraconym krajem. Badacz kilkakrotnie odwołuje się do pojęcia Freudowskiej melancholii, dostrzegając w niej kategorię interpretacyjną pozwalającą objaśnić postkolonialną kondycję mieszkańców Polski w kontekście „kresowym”.

Skórczewski poddaje analizie tzw. dyskurs kresoznawczy, przywołując przykłady polskich pisarzy i poetów, m.in. Stefana Żeromskiego czy Czesława Miłosza. Autor namawia też do tego, aby przyszłe studia postkolonialne uczyniły „postkolonialną melancholię” obiektem pogłębionych badań.

Rozważania nad melancholią w polskich utworach literackich są tematem wiodącym jeszcze trzech esejów występujących w monografii, ich autorzy związani są z Wydziałem Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Tekst *The Shadows of Mother Imago in Witold Gombrowicz's World* Edwarda Fiały jest próbą przedstawienia obrazu macierzyństwa pojawiającego się we wczesnych pracach Witolda Gombrowicza. Jest to studium poświęcone *Ferdynardce* (1937) oraz *Pornografii* (1960). Autor zauważa interesujący pomost pomiędzy twórczością a życiem prywatnym pisarza, co staje się tematem wnikliwej analizy. Fiała skupia się głównie na opisie negatywnych relacji matki i dziecka, co stanowi kontrast dla tradycyjnego, pozytywnego wizerunku macierzyństwa dominującego w polskiej kulturze. Smutek, melancholia i nieszczęście stanowią wątek przewodni projektu badawczego. Kolejna rozprawa „*I'm So Terribly Sorry for My Self*”. *Melancholy in the Autobiographical Works of Edward Stachura* Dariusza Pachockiego oscyluje wokół pojęcia melancholii widocznego w dokumentach autobiograficznych Edwarda Stachury. Pachocki jest edytorem dzieł polskiego poety i pieśniarza, co daje się zauważyć za względu na sprawność, z jaką dokonuje on analizy języka i środków wyrazu w opisywanym obszarze. Badacz z charakterystyczną dla siebie lekkością języka prezentuje temat melancholii występujący w wierszach, dziennikach, listach i krótkich opowiadaniach Stachury. Przygląda się konstrukcjom i narracji, w tle nieustannie nakreślając temat melancholii ukazany w kontekście ujęć Slovoja Žižka, Julii Kristevej oraz Sorena Kierkegaarda. Trzeci esej *Karol Ludwik Koniński: Interweaving the Day and Night Rhythm of Life* to fragment z książki *Głos z labiryntu. O pismach Karola Ludwika Konińskiego* (2003) Adama Fitas. Praca ma charakter analityczny i dotyczy dwóch medytacji polskiego nowelisty *Ex labyrintho* oraz *Nax atra*. Badacz z perspektywy literaturoznawczej stara się opisać poetycki język myśliciela, przenosząc dotychczasowe rozważania nad twórczością Konińskiego na zupełnie inną płaszczyznę. Fitas snuje również refleksje nad problematyką filozoficzno-religijną, odwołując się do Karla Jaspersa, jako jednego z głównych przedstawicieli egzystencjalizmu.

Esaj *Melancholy, Death and the Longing for Being in Schelling's „Clara”* to z kolei filozoficzna refleksja Seana J. McGratha z Uniwersytetu Newfoundland w Kanadzie dotycząca problemu melancholii, śmierci i tęsknoty pojawiających się w nieukończonym manuskrypcie *Clara: Or, on Nature's Connection to the Spirit World* (1810–1811) niemieckiego filozofa Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga. Autor skupia się na drobiazgowej analizie pojęć, ujawniając przy tym historyczną prawdę o bycie człowieka. Zarówno w rozważaniach teoretycznych, jak i w analizach ważną rolę odgrywa projekt natura–filozofia Schellinga. W oparciu o system stworzony przez Schellinga McGrath stara się przedstawić duchową katastrofę występującą po stracie bliskiej osoby. „Melancholia dla Schellinga to przedzierające umysł uczucie, ontologiczny nastroj [..]” (s. 55). Autor w dalszej części tekstu skupia się na opisie zagadnienia tęsknoty jako motywu charakterystycznego dla okresu romantyzmu. Również w eseju *The Problem of Memory in Proust: Signification and Time Regained* Rajiva Kaushika z Uniwersytetu Brock (Kanada) myślą przewodnią jest temat tęsknoty — w tym przypadku jednak za utraconym czasem. Badacz przygląda się „kanonicznemu” *quasi*-autobiograficznemu cyklu powieściowemu Marcela Proust *W poszukiwaniu straconego czasu*, starając się opisać znaczenie pamięci emocjonalnej. Autor sięga po takie pojęcia, jak „pamięć mimowolna” Kristevej, „poliperspektywiczność” Biemela



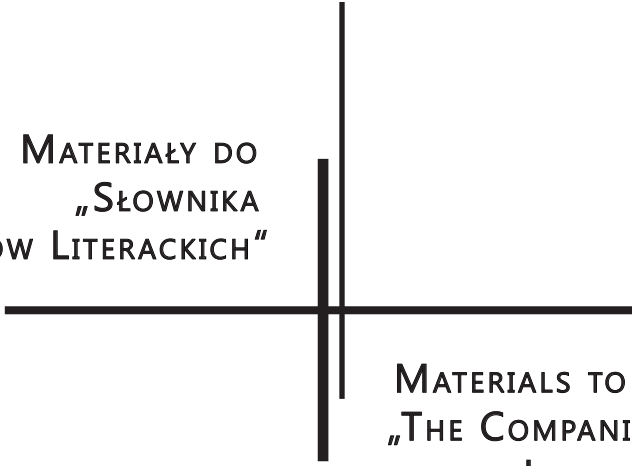
oraz Benjaminowską aurę, aby jak najlepiej zrozumieć fenomen twórczości francuskiego pisarza. Problem czasu i melancholii z innej perspektywy jest podejmowany również w eseju *The Failure as a Hermeneutic Tool: One Common Interpretative Structure of the Freudian Hermeneutic Stance of „Being and Time”* autorstwa Miri Mahabad Kuttin z Izraelskiego Uniwersytetu.

Rozważania filozoficzne stanowią obszerną część książki, rozprawa „*The Nocturnal Point of Contraction. Hegel and Melancholia*” Francesci Brencio z Uniwersytetu w Sydney koncentruje się na uwydatnieniu różnic w rozumieniu zjawiska melancholii, przygnębienia, szaleństwa i pragnienia. Autorka podkreśla niezgodności występujące w definiowaniu tych pojęć, opisując je jednocześnie jako uczucia typowe dla współczesnego człowieka. Brencio swoje rozważania opiera na dziełach Hegla, Spinozy, Lacana, Freuda oraz Judith Butler. W tle rozważań nieustannie wybrzmiewa też problem samoświadomości budzącej szerokie zainteresowanie autorki. Kolejna praca *Loneley as a Fish: Nietzsche on the Self as Metaphor* Franka Chouraquia z Uniwersytetu w Istambule prezentuje melancholię w kontekście prac Fryderyka Nietzschego. Badacz przeprowadza analizę metafor występujących w dziełach filozofa, skupiając się głównie na strukturze znaczeń, którą określa jako „fish–metaphors”. Autor przedstawia projekt Nietzschego, doszukując się znaczeń, w których wyrażane są ukryte i tłumione emocje filozofa.

Całość rozważań domyka esej *Melancholia, Depression, Sadness: The Disease of the Soul and Imperative of the Care for the Soul* Andrzeja Wiercińskiego z Międzynarodowego Instytutu Hermeneutycznego w Niemczech. Autor zwraca uwagę, że hermeneutyka jest narzędziem pozwalającym na zrozumienie fundamentalnych problemów egzystencjalnych i duchowych człowieka — *conditio humana*. Melancholia i depresja nie stanowią jedynie chorób psychicznych, które należy leczyć. Są to pojęcia obejmujące rozległe terytoria semantyczne. Jak dotąd, jednak temat ten nie był przedmiotem dogłębnej analizy. Badacz zwraca uwagę, że zredukowanie melancholii do medycznego problemu jest równoznaczne z przegapieniem możliwości na odkrycie bogactwa i zrozumienie ogromu, jakim jest bycie człowiekiem. Istnieje wiele pojęć, które wymykają się ludzkiemu rozumowi, i mimo mnogości narzędzi, całej wiedzy i techniki, tak naprawdę szereg zagadnień pozostaje niezrozumiałymi, niewytłumaczonymi. Wierciński prowadzi teoretyczne poszukiwania, opisując melancholię w oparciu o spostrzeżenia najważniejszych współtwórców XX-wiecznej hermeneutyki filozoficznej, językoznawców i filozofów, m.in. Hansa-Georga Gadamera, Julii Kristewej oraz Paula Ricoeura.

Monografia ma charakter interdyscyplinarny (jak wielokrotnie podkreślałam), co stanowi pewnego rodzaju wyzwanie dla czytelnika będącego specjalistą w konkretnej dziedzinie. Jest to jednak celowy zabieg autorów chcących stworzyć kolaż, wieloperspektywiczny opis, który rysować ma spójny obraz zjawiska melancholii. Wielką zaletą tego zbioru esejów jest to, że każdy z teksów zaczyna się od szczegółowego opisu konkretnego problemu, a nie wychodzi od powołania się autora na słynne koncepcje, dogmaty czy dyscypliny naukowe. Książka stanowi też ćwiczenie w interpretacji, jest próbą zrozumienia, a nie tylko powtarzania banalnych schematów, powielania kanonu i sięgania do ortodoksji naukowych (s. 10–11). Nowe perspektywy przedstawione przez badaczy rzucają wyzwanie istniejącym granicom w różnych zagadnieniach i dziedzinach, przesuwając jednocześnie dyskurs nauk humanistycznych na zupełnie inną płaszczyznę. Istnieje jednak wątpliwość, czy tak indywidualistyczne podejścia zyskują zwolenników — warto sięgnąć po tę publikację i osobiście się przekonać.





MATERIAŁY DO  
„SŁOWNIKA  
RODZAJÓW LITERACKICH”

MATERIALS TO  
„THE COMPANION  
OF THE LITERARY GENRES”



**P**astisz <łac. *pastidium*; wł. *pasticcio*; fr. *pastiche* = ‘ciasto’, ‘paszтет’> — 1. gatunek literacki oraz realizujący go utwór, w którym autor świadomie nawiązuje do stylu innego autora, poetyki innego gatunku literackiego lub stylu epoki historycznej, podrabiając i wyjaskrawiając cechy charakterystyczne pierwowzoru w celach ironiczno-humorystycznych; 2. odmiana stylizacji o dominującej funkcji metajęzykowej i autotelicznej, dążąca do zrekonstruowania poetyki historycznego pierwowzoru poprzez stworzenie potencjalnej realizacji tej poetyki, uprawiana w celach dydaktyczno-poznawczych (autor *A* opowiada o temacie *x*, by zaprezentować styl *B*); 3. strategia dyskursywna przedstawiająca określony temat w ramach skonwencjonalizowanego paradygmatu formalnego (styl, schemat fabularny, matryca narracyjna), w którym ów temat nie był — a potencjalnie mógłby być — zrealizowany (autor *A* prezentuje paradygmat formalny *B*, by opowiedzieć o temacie *x*); zazwyczaj występuje naprzemiennie z pokrewną jej strategią parodyjną.

**Historia pojęcia** Polski termin „pastisz” pochodzi od francuskiego *pastiche*, który jest kalką włoskiego *pasticcio*. Początkowo mianem *pasticcio* określano pieczoną pastę z mielonego mięsa, sosu beszamelowego oraz warzyw (pierwsza połowa XVI w.), sam wyraz był zaś derywatem od łacińskiego *pa-*

*stidium* (‘ciasto’, ‘paszтет’). W XVI i XVII w. *p.* zyskało dwa podstawowe znaczenia figuralne: 1) twór, którego istotę stanowi scalenie i kombinacja heterogenicznych elementów; 2) twór, którego istotę stanowi naśladowanie innych twórców. W obu rozumieniach *p.* zaczęło funkcjonować we włoskich słownikach sztuk pięknych jako technika rzeźbiarska oraz malarska. W XVIII wieku mianem *p.* określano barokową odmianę opery włoskiej, scalającą odcinki muzyczne z różnych utworów w jednym dziele. Jako odmiana opery (*opera pasticcio*), nazwa techniki rzeźbiarskiej oraz nazwa potrawy termin *p.* przetrwał do czasów obecnych. Jeszcze w XVII w. przeszedł on z włoskiego słownika sztuk pięknych do języka francuskiego jako *pastiche* i odnosił się do pewnego typu obrazów malarskich, które, naśladowując styl innych obrazów, nie były „ani pracami oryginalnymi, ani kopiami” (Jaucourt 2013). *Pastiche* pojawił się również w języku angielskim, semantycznie jednak pozostał związany z włoskim *p.* Oznaczał utwory o charakterze heterogenicznym i sylwicznym, scalające elementy pochodzące z innych utworów. Powyższe rozumienie pastiszu — w odniesieniu do sztuk plastycznych, filmu, literatury i architektury — funkcjonuje w kręgu kultury anglosaskiej również obecnie (I. Hoesterey 2001; R. Dyer 2007; S. Heidt 2012).

W dyskursie literaturoznawczym *pastiche* pojawił się po raz pierwszy w *Eléments de littérature* Jean-François Marmontela (1787) i oznaczał utwór przesadnie „naśladowający styl lub manierę wielkiego artysty” (Marmontel 1892: 88). W drugiej połowie XVIII w. sławę zyskały praktyki mistyfikacyjne oparte na technice imitacji (*Pieśni Ojczana* J. Macphersona, zbiór *Romleian* T. Chattertona), przez co *p.* bywał nierzadko utożsamiany z fałszerstwem. W XIX w. terminem *p.* określano: 1) niewolniczą zależność od określonego wzorca; 2) świadomą jego imitację; 3) imitację z niewielkim wyjaskrawieniem i zagęszczeniem cech charakterystycznych wzorca (Markiewicz 1976: 121). W związku z romantycznym kultem indywidualizmu i wiążącym się z nim postulatem twórczej oryginalności, dziewiętnastowieczne *p.* literackie nie miały wysokiej rangi artystycznej, uznawano je bowiem za przejaw epigoństwa. Praktykę naśladownictwa stylistycznego dowartościowano we Francji w pierwszych dekadach XX w. W 1908 r. *p.* opublikowali równocześnie Paul Reboux wraz z Charlesem Müllerem (wielokrotnie wznawiany zbiór *À la manière de...*) oraz Marcel Proust (zgrupowane później, w 1919 r., w zbiorze *Pastiches et mélanges*). Technikę pastiszowania rozwijano także w obrębie dłuższych partii prozatorskich (np. *p.* *Dziennika* braci Goncourtów w tomie *Czas odnaleziony* Prousta czy XIV epizod *Uliksesa*, znany jako *Wóły Słońca*, Jamesa Joyce’a).

W Polsce międzywojennej *p.* traktowano jako rodzaj parodii i w równym stopniu marginalizowano. Próbę rehabilitacji utworów pastiszowo-parodystycznych podjął Julian Tuwim w *Antologii polskiej parodii literackiej* (1927) oraz autorskim cyklu (m.in. pastiszów) *Jarmark rymów* (1934). *P.* zyskał status autonomiczny wobec parodii dopiero w latach 60., kiedy ukazały się m.in. zbiory *Duchy poetów podstuchane* Kazimierza Wyki (1959; 1962), *Wlazł kotek na płotek, czyli poezja polska w przekroju* Franciszka Fenikowskiego (1960),

*Granica na moment. Wiersze, przekłady, pastisze* Edwarda Balcerzana (1969). W tym okresie *p.* (rozumiany jako gatunek literacki albo odmiana stylizacji) stał się w Polsce osobnym przedmiotem refleksji teoretycznoliterackiej.

**Pastisz jako gatunek** Jednym z pierwszych zwolenników gatunkowego ujęcia *p.* był w Polsce Henryk Markiewicz. „Termin pastisz — pisał — rezerwujemy dla utworów, w których występuje tylko lekkie wyjaskrawienie i zagęszczenie charakterystycznych cech wzorca” (Markiewicz 1976: 123). Podobną definicję rozpowszechnił Janusz Sławiński w *Słowniku terminów literackich*. Badacz podkreślał, że „świadome podrabianie maniry stylistycznej” pierwowzoru powinno wiązać się z „celowym wyostrzeniem cech znamienych naśladowanego sposobu wypowiedzenia się” (Sławiński 2008: 376–377). Udany *p.* odróżnia więc od fałszyfikatów nie tylko metatekstowa informacja o autorze, lecz również fakt, że ten pierwszy nie próbuje być wzorcową realizacją reguł pierwowzoru. Bazuje raczej na wywołaniu efektu sztuczności i pewnego nadmiaru, ukazując styl historycznego wzorca „w postaci ostentacyjnie wyrazistej”. Od parodii różni się z kolei skalą modyfikacji dokonywanych na stylu wzorca (w parodii dokonują się znaczące, a nie lekkie wyjaskrawienia) oraz intencją (funkcją). W przeciwieństwie do krytyczno-satyrycznego nastawienia parodii, *p.* jest utworem o prymarnej funkcji ludycznej; służy rozrywce niezwiązanej z krytyką. Taką samą intencję przypisywał mu Gérard Genette. W znanej pracy *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982) Genette zasugerował również, że przedmiotem *p.* (czyli naśladowania) mogą być jedynie gatunki, podczas gdy przedmiotem parodii (czyli modyfikacji) tylko poszczególne teksty. Ta uwaga spotkała się z krytyką. Sugerowano, że *p.* nie tyle zastępuje leksykę i składnię pierwowzoru inną leksyką i składnią, ile dokonuje rekombinacji materiału (Nycz 2000: 231).

Gatunkowe realizacje p. nie odgrywały nigdy znaczącej roli w procesie historycznoliterackim i nie miały takich ambicji. Od początku swego istnienia pozostawały na marginesie życia literackiego, a także na marginesie twórczości konkretnych twórców (por. rozproszone w różnych zbiorach p. Jacka Podsiadły czy Jacka Kaczmarskiego). Jako gatunek p. bywał również (i wciąż bywa) uprawiany w ramach tzw. poezji okołokonferencyjnej, w której najpełniej uwidacznia się jego wymiar ironiczno-humorystyczny i nierzadko środowiskowy (por. zbiór *Głosem prawnie cudzym* Piotra Michałowskiego). Najczęściej jest reprezentowany w poezji, rzadziej w prozie czy dramacie.

**Pastisz jako odmiana stylizacji** Ujęcia p. jako odmiany stylizacji powstawały równoległe do ujęć genologicznych. Michał Głowiński zauważył, że naśladowanie stylu historycznego (autora, gatunku literackiego, epoki) wiąże się z koniecznością uchwycenia jego zasad, jest więc rodzajem praktyki krytycznoliterackiej (1977: 182–183). Blisko czterdzieści lat później Piotr Michałowski, idąc tym tropem, nazwał p. „interpretacją cudzego dorobku literackiego, dokonaną bez użycia metajęzyka” (2014: 16). Inaczej więc niż w ujęciach genologicznych, to funkcja dydaktyczno-poznawcza, a nie ludyczna charakteryzuje p. prymarnie. Niejednokrotnie dowodzone, że p. powinien możliwie najdokładniej imitować styl pierwowzoru, by jego najbardziej udane realizacje odróżniała od falsyfikatu jedynie metatekstowa (paratekstowa) informacja, że dany utwór jest p. (Ziomek 1985: 148). Z tym rozpoznaniem wiąże się klasyfikacja p. jako najprostszej odmiany stylizacji (Balbus 1993: 52). Zdaniem Balbusa, p. ograniczający się do wiernego naśladownictwa — w przeciwieństwie do stylizacji właściwej oraz parodii — pozwala lepiej zrozumieć przywoływaną tradycję (styl danego autora), ale nie dostarcza narzędzi do jej reinterpretacji. W tym sensie nie jest praktyką w pełni twórczą.

Bardziej krytyczne stanowisko wyraził Fredric Jameson w książce *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Badacz, wywodzący się z formacji neomarksistowskiej, określił p. jako „maskę językową”, „mowę w martwym języku”, której celem jest „żerowanie na wszystkich stylach przeszłości”, jego popularność zaś tłumaczył „zaniżeniem umiejętności kształtowania reprezentacji własnych doświadczeń” (2011: 18–21). Uwagi Jamesona wzbudziły liczne protesty. W obronie twórczego potencjału p. stanęli m.in. I. Hoesterey, R. Dyer, P. Aron, L. Fraisse, a w Polsce — choć niebezpośrednio — Michał Paweł Markowski oraz P. Michałowski. Większość badaczy, podając jako przykład *L’Affaire Lemoine* Prousta, akcentowała etyczny oraz terapeutyczny wymiar p. Fraisse i Aron twierdzili, że p. jako technika opierająca się na zgłębianiu tajemnic czyjegoś stylu pozwala spojrzeć na świat oczami Innego i przez to uszanować jego odrębność. Z drugiej strony, Markowski konstatował, że ów Inny, „zredukowany do łatwo podrabialnego stylu, pozwala się [twórcy p. — A. H.] nie tylko oblaśkawić, ale też unieważnić” (1998: 192–203). Dzięki temu twórca p. może wyzbyć się lęku przed wpływem „silnych” autorów i ugruntować styl własny. Z kolei Michałowski przekonywał, że z założenia metaliteracki p. jest „koronnym dowodem istnienia literackości” (2014: 22–23).

Z tradycji badań stylistycznych wywodzi się również współczesny nurt badań nad relacją pomiędzy p. a falsyfikatem, nierzadko uwzględniający kontekst prawny (ochrona własności intelektualnej). Odwołując się do komputerowej analizy leksyki, H. Somers i F. Tweedie dowodzili, że można odróżnić udany p. od pierwowzoru bez wiedzy o tym, kto jest autorem obydwu tekstów (2003).

Jako odmiana stylizacji p. ujawniał (i wciąż ujawnia) istotną rolę nie tyle w samym procesie historycznoliterackim, ile w indywidualnym rozwoju (często wybitnych) twórców,

znamionując zwykle wczesny etap ich twórczości. Niemale znaczenie — jako jedna z wykorzystywanych technik pisarskich — zyskał dla autorów, którzy prowadzili świadomy dialog z tradycją literacką i eksperymentowali z fikcją (np. *Wariacje pocztowe* Kazimierza Brandyśa czy *Kochanie, zabiłam nasze koty* Doroty Masłowskiej). Trudna do oszacowania liczba p. (pojmowanych jako krytycznoliterackie penetracje cudzego stylu) krąży w odpisach oraz pojawia się w zbiorach tekstów rozproszonych czy ineditach, nie wywołując jednak znaczącego wpływu na życie literackie.

#### **Pastisz jako strategia dyskursywna**

Najkrótszą tradycję mają ujęcia p. rozumianego w kategoriach estetycznych. Powstały one w opozycji do ujęć stylistycznych i z wyraźnym odwołaniem do myśli filozofów okresu poststrukturalistycznego. Dowodzi się, że wszelka imitacja (czyli proces integracji historycznego wzorca z nowym kontekstem) prowadzi do zmiany znaczenia pierwowzoru. Wskutek tego zarówno w p., jak i w parodii dokonuje się swoista reinterpretacja przywoływanej tradycji, nierzadko dostrzegalna dopiero z odległej perspektywy czasowej. Linda Hutcheon, aby wskazać różnicę pomiędzy p. a parodią, posłużyła się kategoriami „podobieństwa i odpowiedniości”. W przeciwieństwie do parodii, która jest rodzajem powtórzenia akcentującego różnicę wobec pierwowzoru, p. to transkontekstualizacja pozbawiona ironicznej inwersji (Hutcheon 2007: 66). Z kolei Ryszard Nycz postrzegał p. i parodię jako parę komplementarnych strategii dyskursywnych, przy czym sugerował, że p. „ujawnia i twórczo wyzyskuje utajoną produktywność, niezrealizowane możliwości historycznie zinterpretowanego pierwowzoru — poetyki, stylu, gatunku — i uwyrażnia jego systemowo-operacyjne walory, (...) podczas gdy parodystyczna strategia w tym aspekcie eksponuje ograniczenia wzorca jako uzasadnienie dokonywanych przekształceń” (Nycz 2000: 239–240).

„Kariera pastiszu” (określenie Henryka Markiewicza) w pierwszych dekadach XXI w. jest konsekwencją w równym stopniu redefinicji samego pojęcia, co prób opisania poetyki współczesnych twórców artystycznych. Strategię p. — wykorzystywaną niegdyś w krótkich formach poetyckich lub prozatorskich i głównie w odniesieniu do sfery stylistycznej — stosuje się już nie tylko w stosunku do stylu pierwowzoru, lecz również wobec jego narracji, kompozycji i fabuły (nieraz jednocześnie); niektóre utwory pastiszowe zaś rozrosły się do rozmiarów powieści o dużych ambicjach artystycznych (por. *Bobiń* Tadeusza Konwickiego, *Castorp* Pawła Huellego). Zmieniło się również postrzeganie samego pierwowzoru, który z „przedmiotu zewnętrznego”, danego zmysłom (historycznego tekstu), przeistoczył się w „przedmiot wewnętrzny”, dostępny jedynie pamięci i przez nią kształtowany (pisał o tym Mario Praz w *Mnemosyne*). Za faktyczny punkt odniesienia dla twórcy p. nie uważa się już więc konkretnego utworu literackiego, lecz raczej konstytuującą ten utwór „przeszłość”, którą należy rozumieć jako społecznie i kulturowo ustanowiony zbiór wyobrażeń o tym, co przeszłe; podatny wszakże na kształtowanie, re-kreowanie czy też „prze-pisywanie”. Dlatego twórczy potencjał p. ujawnia się przy okazji obnażania stereotypów dotyczących przeszłości, przewartościowania czy odkształcania (pozornie dobrze znanej) tradycji oraz wywoływania impulsu do podjęcia refleksji nad dominującą narracją historyczną. Z tego powodu również — przyjmując definicję Jean-François Lyotarda, że nastawienie postmodernistyczne wyraża się w nieufności wobec „wielkich narracji” — coraz częściej określa się strategię pastiszową jako dominującą w sztuce postmodernistycznej.

Z uwagi na apokryficzny charakter p. bywa zestawiany z twórczością *fan fiction*. W odróżnieniu od niej zawiera jednak pierwiastek metaliteracki, który dystansuje go wo-



bec pierwowzoru; o ile *fan fiction* jest holdem składanym w trybie „do-pisywania”, o tyle p. jest ironiczno-nostalgiczną refleksją podejmowaną w formie „prze-pisywania”. Z uwagi na całościowe ujmowanie świata w kategoriach estetycznych p. bywa również łączony z *kampem*. Pojęcia te są w istocie komplementarne: jeśli — za Susan Sontag — oderwać *kamp* od zagadnień *gender* i rozumieć go jako szczególnie „rodzaj wrażliwości” (2012: 369), charakteryzującej się „silnym zaangażowaniem w sytuację przy jednoczesnym sygnalizowaniu dystansu” (Czapliński 2012: 43), wówczas p. literacki należy określić jako strategię umożliwiającą okazywanie tej wrażliwości w literaturze (por. np. twórczość prozatorską P. Huellego, M. Pilota, J. Dehnela i in.).

#### BIBLIOGRAFIA

- Aron P. (2008), *Histoire du pastiche*, Presses Universitaires de France, Paris. – Aron P. (2012), *Les Pastiche Littéraires dans „A la Recherche Du Temps Perdu”*, „Revue d’Histoire Littéraire de la France”, nr 3. – Balbus St. (1993), *Między stylami*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków. – Czapliński P. (2012), *Kamp — gry antropologiczne* [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków. – Delphine D. (2012) „A la manière de”: *Le pastiche avant le pastiche*, „Revue d’Histoire Littéraire de la France”, nr 3. – Dyer R. (2007), *Pastiche*, Routledge, London. – Fraisse L. (2012), *Proust. Philosophie du pastiche et pastiche de la philosophie*, „Revue d’Histoire Littéraire de la France”, nr 3. – Genette G. (2014), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk. – Głowiński M. (1977), *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków. – Heidt St. (2012), *The Presidency as Pastiche: Atomization, Circulation, and Rhetorical Instability*, „Rhetoric and Public Affairs”, z. 15, nr 4. – Hoesterey I. (2001), *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana UP, Bloomington. – Hutcheon L. (2007), *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojnowicz, wstęp. W. Wojnowicz, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław. – Jameson F. (2011), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo UJ, Kraków. – Jaucourt L. de (2013), *Pastiche* [w:] *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. D. Diderot, J. le Rond d’Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, red. R. Morrissey [online:] <http://encyclopedia.uchicago.edu/> (dostęp: 06.06.2015). – Markiewicz H. (1976), *Nowe przekroje i zbliżenia*, PIW, Warszawa. – Markowski M. P. (1998), *Proust: sztuka tłumaczenia*, „Literatura na świecie”, nr. 01–02. – Marmontel J.-F. (1892), *Eléments de littérature*, t. 3, Paris. – Michałowski P. (2014), *Po co się pisze pastisz?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 2. – Nycz R. (2000), *Tekstony świata. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Warszawa. – Sławiński J. (2008), *Pastisz* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław. – Somers H., Tweedie F. (2003), *Authorship Attribution and Pastiche*, „Computers and the Humanities”, z. 37, nr 4. – Sontag S. (2012), *Zapiski o kampie* [w:] *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków. – Ziomek J. (1985), *Pastisz* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa.

ARTUR HELLICH

**K**ołysanka <ang. *lullaby*, fr. *berceuse*, niem. *Wiegenlied*, ros. колыбельная песня> — gatunek o ludowej etiologii, istotnej w literackich inwariantach ze względu na transpozycje pierwotnego wzorca. W kulturze ludowej k. stanowi formę o charakterze okazjonalnym i sytuacyjnym, opartą na osobowej relacji podmiotu wypowiadającego się w k. i adresata wypowiedzi. Teleologia gatunku ustala rolę: aktywnego usypiającego i względnie biernego usypianego, w przekazach folklorystycznych pasywnie pozostaje dziecko, ukazane najczęściej w diadzie z matką czy starszą siostrą. Obrazy codzienności zawarte w k. ludowych dotyczą czynności gospodarskich, zawierają też refleksje na temat egzystencji osoby wykonującej kołysankę lub osób z jej otoczenia. W kołysankowych opisach rzeczywistości ważną rolę odgrywa też natura jako przestrzeń porównań i paraleli: człowiek — przyroda. Na wykonanie utworu (nucenie, śpiewanie i kołysanie) składa się przekaz słowny, prosta rytmicznie powtarzalna melodia (zwykle metrum 6/8) oraz często ruch kołysania tulonego w ramionach dziecka albo poruszanych biegunów kołyski, w której znajduje się małe dziecko. Ludowa k. jest zatem wyraźnie ukierunkowana na efekt, którym ma być zaśnięcie dziecka. Dążenie do uzyskania stanu snu zawarte jest w czasownikowych zwrotach

(„uśnij”, „zaśnij”) i zaśpiewach („luli”). Usypianie dziecka stanowi też okazję do wypowiedzenia treści semantycznie przeznaczonych wyłącznie dla dorosłych, według zasady: melodia dla usypianego/kołysanego, treść dla usypiającego/kołysającego (Ługowska: 1998).

K. literacka, eksponowana przede wszystkim w liryce, zachowuje zasadnicze cechy formy ludowej, dotyczące relacji osobowych i konieczności wywołania snu, jednak na osobę i stan jednej z nich nałożony zostaje metaforyczny filtr: dowolna postać, obiekt, zjawisko może usypiać i być usypiana/usypianym, natomiast sen bywa rozumiany w kategoriach życia, śmierci czy szaleństwa. W literaturze niefolklorystycznej nie zawsze obserwujemy rytmiczną ekwiwalencję wiersza jako dominantę kompozycyjną. Składniowo-wersologiczna rekurencja miewa ograniczony zasięg i nieholistyczny charakter. Powtórzenie zyskuje walor semantyczny.

W liryce XX i XXI wieku k. i wiersze kołysankowe, mniej rygorystycznie realizujące wzorzec gatunkowy, występują w utworach dla dzieci i w twórczości dla dorosłych. Użycie k. w literaturze dla małych odbiorców stanowi naturalne odniesienie do wczesnodziecięcych doznań psychofizycznych i czynności akulturacyjnych, jakim dzieci były poddawane (głos osoby nucącej kołysankę i jego właściwo-

ści, rytm wykonywanego utworu, orientacja w dobowym rozkładzie dnia, rozpoznawanie formy towarzyszącej zasypianiu). K. literackie dotyczą świata bliskiego dziecku: matki, rodziny, zabaw i zabawek, domu, zwierząt domowych, gospodarskich albo dzikich, roślin z najbliższego otoczenia, natury jako sprzymierzeńca snu, lecz również lęków i trudnych sytuacji. Kwalifikacja gatunku jest najczęściej sygnalizowana już w tytule, niekiedy nawet całego zbioru, zawierającego jednorodny cykl (Dorota Głońska *Uśpianki z za firanki*; Wanda Chotomska *Kołysanki dla Zuzanki*; Joanna Kulmowa *Różne takie zasypianki*). W XX wieku k. dla dzieci pisali: Józef Czechowicz, Kazimiera Illakowiczówna, Janina Porazińska, Ewa Szelburg-Zarembina, Anna Kamińska, Józef Ratajczak. Na przełomie XX i XXI w. gatunek ten realizują: Joanna Kulmowa, Wanda Chotomska, Joanna Papuzińska, Zofia Beszczyńska, Dorota Gellner i inni. Na k. w literaturze dla najmłodszych zwrócili uwagę jej badacze (Jerzy Cieślowski, Ryszard Waksmund, Grzegorz Leszczyński, Alicja Baluch, Zofia Adamczykowa, Jolanta Ługowska, Maria Ostasz, Alicja Ungeheuer-Goląb).

K. jako liryczny gatunek literacki pojawiła się w twórczości poetów XIX w. Wśród utworów młodopolskich można odnaleźć nowoczesne realizacje gatunku, łączące formę z problematyką społeczno-egzystencjalną (Jan Kasprówicz *Kołysanka*; Stanisław Miłaszewski *Luli*; anonimowe satyryczne k. w prasie okresu Młodej Polski) czy erotyczno-intymną (Bogusław Adamowicz *Ukołysana*; Zygmunt Różycki *Kołysanka*). Artystycznie interesującym użyciem gatunku („rozbudzanki” i k. czy też alby i serenady) pozostaje młodopolski dyptyk Wacława Rolicza-Liedera *Modlitwa na organy*. W liryce dla dojrzałych odbiorców k. staje się nie tylko anabatyczną pieśnią życia, przyjmuje cechy katabatycznej pieśni śmierci. Transformacji tej sprzyja kulturowa metaforyczna bliskość wyobrażeń śmierci i snu, który jako domena

źródłowa dostarcza materiału leksykalnego do opisu śmierci w metaforze pojęciowej: śmierć to sen. K. komunikuje o przemijaniu i limitacji ludzkiego życia (Jerzy Liebert, *Kołysanka jodłowa*; Aleksander Wat, *Kołysanka dla konającego*). Stąd także gatunkowe filiacje k. i gatunków funeralnych czy żałobnych (Stefania Maślanka: 2012) w dziełach poetów bardziej i mniej znanych: trenu (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, cykl *Kołysanka dla ojca* Jarosława Mikołajewskiego; Andrzej Mandalian *Kołysanka dla mojej żony*), elegii (Adam Ważyk *Elegia czwarta*; Zbigniew Herbert *Kołysanka*), lamentu (Zbigniew Jerzyński *Lament matki na Zamojszczyźnie*), neni (Bogdan Jaremin *Nenie dla ognia nad Krutynią*). K. zdaje się łączyć opozycje życia i śmierci, wskazując na zewnętrzne podobieństwa śpiącego i zmarłego, przebywanie w „innej” rzeczywistości śniącego i nieżyjącego, wyglądu i przestrzeni kołyski i trumny/grobu. K. tworzy też fuzje z innymi gatunkami literackimi, spośród których najczęstsze to: erotyk, genetiakon i kołęda. Połączenie z tą ostatnią warunkowane jest bożonarodzeniową tematyką podejmowaną w literaturze różnych epok (Stankowska: 1995). Fuzje kołysanki i kołеды obserwowalne są, poza literaturą religijną, w utworach powstałych w okresie wojny i okupacji albo bezpośrednio nawiązujących do doświadczeń z tego czasu (Beata Obertyńska, *Wojenna kołysanka*). Cywilizacyjne dramaty mają wpływ na zwiększoną produktywność gatunku, ewokującego dzieciństwo i stan bezpieczeństwa, za którym się tęskni. Wyrażali to w swoich k., łączących arkadyjskie i katastroficzne wizje, Józef Czechowicz i Krzysztof Kamil Baczyński. Doświadczenie wojny i zagrożenia zapisali w swoich kołysankowych wierszach również: Krystyna Krahelska, Włodzimierz Słobodnik (*Kołysanka z getta*), Marian Piechal (*Kołysanka wrześnieńniowa*). W XXI w. k. komunikuje refleksje historiograficzne i historiozoficzne, funkcjonuje również w skomplikowanym polu intertekstualnych i intermedialnych

odniesień (Krzysztof Karasek, *Kołysanka dla Saint-Justa*; Wojciech Wencel, *Kołysanka lipowa* — poeta w konstrukcji wiersza, traktującego o żołnierskiej śmierci, wykorzystuje „schemat” fraszki Jana Kochanowskiego *Na lipę z Ksiąg wtórych*, eksponuje jednak przede wszystkim chthoniczny wymiar drzewa). Gatunek wypowiada treści związane z fizycznym, filozoficznym i duchowym wymiarem jednostki i świata (Stanisław Ciesielczuk, Jarosław Iwaszkiewicz, Artur Międzyrzecki, Krzysztof Lisowski, Wojciech Kass). Poza historią czy filozofią tematem k. staje się codzienność, poprzez trwanie i powtarzalność waloryzowana pozytywnie (bezpieczeństwo, stabilizacja) i negatywnie (monotonia, rutyna, fiksacja), w wierszach Stanisława Barańczaka, Józefa Barana, Ernesta Brylla, Marcina Świetlickiego. Gatunek sygnalizuje niedojrzałość dorosłych, bezsilność opiekunów dziecka, nierzadko pragnących zamienić się z podopiecznym rolami (Robert Chojnacki, Radosław Kobierski, Anna Janko, Julia Fiedorczuk). Informuje o dysfunkcjach podmiotu, na przemian znieczulanego i pobudzanego przez świat, a także o potrzebie cywilizacyjnej ataksji (Jerzy Ficowski *Kołysanka do bezsenności*; Julia Hartwig *Kołysanka*; Adam Zagajewski *Kołysanka*). Męski dyskurs nie jest w k. literackiej rzadkością (w k. folklorystycznych dominował kobiecy punkt widzenia), jak również nakładanie się relacji ojciec — dziecko i poeta — dziecko (Julian Przyboś, Józef Wittlin, Rafał Witek). Poprzez k. i jej cechy wyrażalne jest także doświadczenie miasta (lęku przed nim i podziwu dlań oraz ambiwalencji konfliktu i asymilacji, jak w wierszach Jana Rostworowskiego; jazdy nowojorskim metrem, jak w *Miejskiej kołysance* Julii Hartwig). Rytm i powtórzenie jako cechy k. powodują, że gatunek wykorzystywany jest także w poezji lingwistycznej (Tymoteusz Karpowicz, Krystyna Miłobędzka). K. literacka opisuje i imituje rytm życia, miłości, śmierci, gatunek ten staje się metaforą ludzkiego istnienia.

K. literacka przekracza podziały rodzajowe. Jest stosowana w nagłówkach i schematach fabularnych utworów prozatorskich polskich i zagranicznych, romansach, kryminałach, powieściach grozy: Jerzy Grzymkowski *Czarna kołysanka*, Mariusz A. Poźniak *Kołysanka wilka. Opowiadania*, Hubert Klimko-Dobrzaniecki *Kołysanka dla niszelca*, Mariusz Czubaj *Kołysanka dla mordercy*, Jane Graves *Miłosne kołysanki*, Carin Gerhardsen *Kołysanka na śmierć*, Chuck Palahniuk *Kołysanka*. Osobnym zjawiskiem, również zaświadcującym transgatunkowość k., jest jej występowanie w poezji śpiewanej (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Jacek Kaczmarski), a także wykorzystanie w muzyce poważnej (dzieła Fryderyka Chopina, Claude’a Debussy’ego) i rozrywkowej.

#### BIBLIOGRAFIA

- Binkuńska E. (2009), *Językowy obraz przyrody w tekstach kołysanek* [w:] *Tradycja i współczesność. Folklor — język — kultura. Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Karolowi Dawidowi Kadłubconi*, red. D. Czubala, M. Miczka-Pajestka, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biala. — Budrewicz T. (1996), *Najpiękniejsza kołysanka polska (O „Lulajże, Jezuniu!”)* [w:] *Z kołędą przez wieki. Kołеды w Polsce i w krajach słowiańskich*, red. T. Budrewicz, S. Kozłara, J. Okoń, Wydawnictwo Biblos, Tarnów oraz Wydawnictwo WSP, Kraków. — Cieślukowski J. (1985), *U kolebki. Kołysanki i rozbudżanki* [w:] *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci*, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław. — Dembińska-Pawelec J. (2010), „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice. — ГОЛОВИН В. (2000), *Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе*, Akademi UP, Åbo (Finland). — Jeziorkowska-Polakowska A. (2010), „*Pieśni*

- zakłete w dwa języki...”. O kołysankach polskich, żydowskich i polsko-żydowskich (1864–1939), KUL, Lublin. – Jonca M. (1982), *Kołysanki i wiersze kołysankowe*, „Literatura Ludowa”, nr 2. – Ługowska J. (1998), *W kręgu ludowych kołysanek — poezja i proza dzieciństwa* [w:] *Wszystek krąg ziemski. Antropologia, historia, literatura. Prace ofiarowane profesorowi Czesławowi Hernasowi*, red. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław. – Maleszyńska J. (2013), *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań. – Pawelec D. (2006), *Od kołysanki do trenów. Z hermenetyki form literackich*, Wydawnictwo UŚ, Katowice. – Stankowska A. (1995), *Kolęda „folklorystyczna” i literacka. Zarys poetyki*, „Ruch Literacki”, z. 1. – Stefaniak B. (2011), *Spór nad kołyską*, „Teksty Drugie”, nr 4. – Stefaniak B. (2012), *Czary nad kołyską. Magia słowa w kołysance ludowej i lirycznym wierszu kołysankowym*, „Poznańskie Studia Slawistyczne”, nr 3. – Stefaniak-Maślanka B. (2012), *Nad kolebką czy nad grobem? Opozycja życia i śmierci z związku kołysanki z formami twórczości żałobnej* [w:] *Lignarum silva*, t. 1: *Opozycja — przeciwieństwo — kontrast w języki i tekście*, red. B. Mitrenga, Wydawnictwo UŚ, Katowice. – Ungeheuer-Gołąb A. (2004), *Kołysanka, czyli sposób na spokój* [w:] *Poezja dzieciństwa, czyli droga ku wrażliwości*, wyd. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów. – Wądolny-Tatar K. (2014), *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków.

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

**Powieść-atlas** — „zmacony”, ponowoczesny gatunek literacki, którego tematycznym i konstrukcyjnym wyznacznikiem jest wyrażona *explicite*, żartobliwa i/lub ironiczna klasyfikacja, rejestr typów ludzkich; wariant literackiego portretu zbiorowego. Realizacje gatunkowe — *Lubiewo* Michała Witkowskiego z 2005 r. (oraz jego adaptacja wieloautorska w formie powieści graficznej — *Wielki Atlas Ciot Polskich* z 2012 r.) i *Kieszonkowy atlas kobiet* Sylwii Chutnik (2008 r.).

Prymarnie pojęcie „atlas” oznacza typ publikacji o charakterze naukowo-dydaktycznym — geograficzny (zbiór map opracowanych wg spójnych zasad i metod graficznych). Pierwsze atlasy zawierały historię stworzenia, by w połowie XVII w. od kosmografii ewoluować w stronę map z opisami. „Mapowanie” może mieć charakter złożony, kulturowy — np. atlas mitologiczny, atlas gwar polskich, atlas literacki, atlas kulinarny) czy biologiczny (zestaw rycin i tablic obrazujących np. ludzkie rasy, gatunki i podgatunki zwierząt, odmiany roślin, ludzką anatomię itp.). Jako pierwszy w odniesieniu do książki z zestawem map określenia „atlas” użył Gerard Merkator, flamandzki geograf, matematyk i kartograf (1595 r.). Etymologia nazwy wywodzi się z mitologii greckiej — tytan Atlas dźwigał na swych barkach sklepienie niebieskie, por-

tretowany bywał również z kulą ziemską na kolanach, jakby podziwiając walory globu. Takie spojrzenie z góry przywodzi na myśl obiektywizujący wzrok badacza. Powstanie atlasów wiązało się z potrzebą opisanego świata (podtytuł książki Merkatora Abrahama Orteliusa: *Theatrum orbis terrarum* — „Teatr świata”). Łącznikiem pomiędzy pierwszym a drugim prymarnym znaczeniem atlasu jest również bogaty materiał ikonograficzny (ryciny, zdjęcia).

W *Lubiewie* — powieści, którą można potraktować jako próbę autorskiej monografii środowiska polskich ciot przełomu XX i XXI w. — Witkowski posiłkuje się formą atlasu biologicznego (gatunków ludzkich). Katalogowaniu służy projekt *Wielkiego Atlasu Ciot Polskich*, w którym odnotowywane są nie tylko konkretne postaci z penetrowanych grup społecznych, podjęta została też próba uniwersalizującej klasyfikacji. Podstawą typologii są zachowania osobnicze, atrybuty, miejsca pracy lub rozrywki („biotop”, areal) („Ciotki Elegantki”, „Stare Cioty”, „Cioty Gotyckie”, „Cioty Konsumpcyjne”, „Cioty z Operetki”, „Cioty Szatniary”, „Cioty Intelktualistki” itp. — uwzględniono egzemplifikacje). Pojawiają się aluzje do atlasów biologicznych (ciotki „występują”, niektóre z nich to „wymierający gatunek”, jedna porównana została do „grzyba śmiertelnie trującego”). Przyjętą



przez autora formę „atlasu” można uznać za przejaw „nieformalnego porządku”, charakterystycznego dla sylw ponowoczesnych (jak karty tarota u Gretkowskiej, abecadło u Miłosza). Formę graficzną nadano opisanym przez Witkowskiego „egzemplarzom” w *Wielkim Atlasie Ciot Polskich* — zbiorowym projekcie polskich rysowników (m.in. Olgi Wróbel, Janka Kozy, Krzysztofa Ostrowskiego, Sławomira Shuty, Macieja Sieńczyka).

Na podobnym pomysłe klasyfikacji oparta została również debiutancka powieść Sylwii Chutnik *Kieszonkowy atlas kobiet*. Zasygnalizowana w tytule „podręczność” jest w opozycji do *Wielkiego Atlasu* Witkowskiego, jakby pisarka sygnalizowała w ten sposób, że bogactwa kobiecych typów nie da się przedstawić w jednej publikacji. Autorka dzieli bohaterki na cztery „klasy” (sygnalizowane przez tytuły rozdziałów): „Bazarowy”, „Łączniczki”, „Podróbki” i „Księżniczki”. W każdej z czterech części powieści wprowadzana jest bohaterka prowadząca, ale Chutnik portretuje je na rozległym środowiskowym tle, sygnalizując mieszczące się w danej klasie typy-gatunki typograficznie — pogrubionym krojem pisma (w klasie „Bazarów” wymieniane są Handlary, Królowe biznesu, Kury, Polska Matka, Gospodyni Domowa, Matka Gastronomiczna, Kiblarz — Matka Klozetowa; wśród „Łączniczek”: Kobiety Nieżywe, Wdowy Cementarne, Madonny Parapetowe, Matka Ziemia, Pani Zgniła; wśród „Podróbek” — Homo Niewiadomo i Ciotka; wśród „Księżniczek”: Małe Dziewczynki, Zapracowane Księżniczki, Złe Dziewczynki, Łobuziary). Kluczem do wyodrębnienia tych quasi-gatunkowych nazw są, podobnie jak w przypadku typologii Witkowskiego, biotypy, zachowania czy predyspozycje.

Co istotne, zarówno Witkowski, jak i Chutnik przedstawiają w swoich atlasach postaci spoza dominującego dyskursu medialnego („menażeria ludzka” z bazaru i pikiety). Witkowski deklarował w rozmaitych wypo-

wiedziach pozaliterackich (m.in. w tekście o znamienym tytule *Pedalstwo a Dominujący Dyskurs Medialny*), że nie interesują go „geje z klasy średniej”, tylko właśnie „cioty”, „pedalska cyganeria” — „odrażający, brudni, źli”. Opierając klasyfikację na stereotypach i schematach społecznych („Homo Niewiadomo”, „Zła Dziewczynka”), Chutnik dekonstruuje je poprzez ośmieszenie, prezentując kalejdoskopowość „typów” (i akcentując, że każda z bohaterek może należeć do różnych kategorii). Nie bez powodu pisarze sięgają po historie mówione, paplaninę, gawędę, opowieść ulicy. Biorąc pod uwagę tzw. „normę” społeczną, Pani Zgniła czy Ciota z Operetki są anomaliami, odpowiednikami odmienców prezentowanych niegdyś w obwoźnych cyrkach czy gabinetach osobliwości (skojarzenie nabiera ostrości w zainspirowanej *Lubiewem* typologii homoseksualistów z kryminału Edwarda Pasewicza; oprócz „ciotek lewaczek” i „ciotek konsumpcjonistek” w *Śmierci w darkroomie* pojawia się człowiek-pies, Pijany Inteligencki Pedal i lesbijka-faszystka).

Literacki katalog „monstrów” i „kuriozów” przywodzi na myśl i bestiariusz, i atlas zoologiczny — prezentację egzotycznych, patologicznych i fantastycznych gatunków istot. Nie taki jest oczywiście zamysł autorów. Ujęcie leksykonowe powoduje, że „hasła” nabierają neutralności. Zamiast prywatyzacji i przemilczenia następuje ich upublicznienie, włączenie do indeksu. A to, co ujęte w atlasie, jest oswojone, znormalizowane. Hasłowanie ma więc charakter inkluzywny (inaczej, niż np. w *Historii naturalnej* Pliniusza, w której dystans geograficzny powiązany został ze zhiperbolizowaną obcością opisywanych ras, a granice znanego świata pokrywają się z granicami normy). „Atlasy” Witkowskiego i Chutnik demaskują arbitralność klasyfikacji i hierarchizacji gatunków, jak Jorge Luis Borges przytaczający w *Analitycznym języku* Johna Wilkinsa chińską encyklopedię „Niebiański bazar łaskawych wiadomości”, w której zwie-

rzęta dzielą się m.in. na należące do cesarza, zabalsamowane, te, które właśnie rozbily wazon i przypominające z oddali muchy.

Zarówno *Lubiewo*, jak i *Kieszonkowy atlas kobiet*, prezentują „menażerię ludzką” w konkretnym kontekście przestrzennym — Witkowski penetruje Wrocław (pikietowy), Chutnik — Warszawę (bazarową); centrum stanowią tu peryferie. Wymiar terytorialny kojarzy się z drugim prymarnym znaczeniem atlasu jako typu publikacji — atlasem geograficznym. Jako badacze i popularyzatorzy, autorzy, z pomocą narratorów, oprowadzają czytelników po wykreowanym przez siebie świecie — Witkowski jako autochton (choć podmiot sylleptyczny *Lubiewo* wchodzi w opisywane środowisko jako dziennikarz, szybko okazuje się, że sam jest jego przedstawicielem), Chutnik — jako licencjonowana przewodniczka po stolicy. W tym kontekście oba atlasy kojarzą się z *mirabiliami* — opisami cudów z podróży.

Żartobliwe typologie zaproponowane przez Witkowskiego i Chutnika mają źródło w różnych odmianach wykorzystywanych w literaturze pięknej katalogów postaci, by wymienić choćby cykle biograficzne (takie, jak przypisywane Hezjodowi *Eoie* — katalog kobiet, które ze związków z bogami wydały na świat herosów; tytuł odnosi do incipitu „E hoie” — „Albo jaka była” — którym rozpoczynana była każda opowieść), *exempla*, które wyewoluowały z opowieści o egzotycznych rasach i monstrach zapowiadających nieszczęścia (np. Gesta Romanorum, które Wiczorkiewicz nazywa historiami o „dziwnych ludziach i dziwnych zwierzętach”), czy enumeracje (np. „aria katalogowa” Leporella z opery Mozarta *Don Giovanni*, w której służący wymienia miłosne podboje swojego pana: hrabianki i baronówny, księżniczki i markizówny, pokojówki, mieszczańeczki). Z drugiej strony nawiązują do współczesnych literackich bestiariuszy w rodzaju *Księgi istot zmysłowych* (*Zoologii fantastycznej*) Borgesa czy *Zoologii fantastycznej uzupełnionej* Jana Gondowicza.

Na publikacje o charakterze dydaktycznym stylizowane są (również poprzez metagenologiczne tytuły) „słowniki” i „leksykony” (słynny dwutomowy *Słownik chałzarski* Milorada Pavicia) czy „elementarze” i „podręczniki” (*Podręcznik do klasy pierwszej* Tomasa Piątka, *Podręcznik do ludzi* Manueli Gretkowskiej).

#### BIBLIOGRAFIA

- Borges J. L. (1999), *Analityczny język Johna Wilkina* [w:] Tegoż, *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowska, Prószyński i S-ka, Warszawa, s. 149–155. – Chutnik S. (2008), *Kieszonkowy atlas kobiet*, Korporacja Ha!art, Kraków. – Eco U. (2009), *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Rebis, Poznań. – Kostkiewiczowa T. (2002), *Atlas* [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław, s. 48–49. – Pasewicz E. (2007), *Śmierć w darkroomie*, EMG, Kraków. – Wiczorkiewicz A. (2009), *Monstrarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk. – Witkowski M. (2005), *Lubiewo*, Korporacja Ha!art, Kraków. – Witkowski M. (2010), *Pedastwo a Dominujący Dyskurs Medialny* [w:] *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*, pod red. P. Mareckiego, Korporacja Ha!art, Kraków, s. 177–179. – Witkowski M. (2012), *Wielki Atlas Ciot Polskich*, Korporacja Ha!art, Kraków.

IZABELLA ADAMCZEWSKA