

Uniwersytet Warszawski
Wydział Neofilologii

ACTA PHILOLOGICA

Rzeczywistość i słowa: granice tekstualności

33

Warszawa 2007

Komisja Wydawnicza Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego:

prof. dr hab. Agata Preis-Smith (przewodnicząca)

dr Marta Czyżewska

dr Jolanta Dygul

dr Agnieszka Flisek

dr Joanna Żurowska

dr Marek Paryż

Redaktorzy tomu:

prof. dr hab. Agata Preis-Smith

dr Marek Paryż

ISSN 0065-1525

© Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydanie I, nakład: egz. 200

Skład, łamanie

Mariusz Sadowski, Studio M4

Druk i oprawa

Sowa – Druk na życzenie

www.sowadruk.pl

tel. (22) 431 81 40

Spis treści

<i>Zuzanna Ładyga</i> Winnicott, Levinas and the Ethics of Referential Play in Postmodern Literature	5
<i>Anna Kalewska</i> Entre o texto e a palavra em cena: nos confins do discurso dramatúrgico lusófono	12
<i>Tomasz G. Pszczółkowski</i> O potrzebie nowego określenia pojęcia komparatystyki	21
<i>Monika Turemka</i> Strategie diarystyczne w osobistym opisywaniu rzeczywistości	28
<i>Joanna Godlewicz-Adamiec</i> Średniowieczna rzeczywistość i specyfika jej opisu	35
<i>Karolina Kumor</i> El teatro de Bances Candamo y la realidad política de la España de Carlos II	42
<i>Joanna Moczyńska</i> Importing Oblivion: "An adjunct to remember" in <i>King Lear</i>	49
<i>Bartłomiej Błaszkievicz</i> The Spatial Imagery of Milton's Paradise	58
<i>Hanna Boguta-Marchel</i> Reconciliation of the Individual and the Social as an Instance of the Puritan-American Ideology of Consensus	64
<i>Monika Kulesza</i> <i>Eléonor d'Yvrée</i> de Catherine Bernard –un roman dans le sillage des moralistes	71
<i>Izabella Zatorska</i> Konteksty dawne i nowe w komediach Marivaux	79
<i>Paweł Piszczatowski</i> Między prawdą a fikcją tekstu – retoryka niedopowiedzenia we wstępie do <i>Wychowania rodzaju ludzkiego</i> Lessinga	84
<i>Lech Kolago</i> „Die Form will so gut verdauet sein als der Stoff; ja sie verdaut sich viel schwerer“. Goethes <i>Concerto dramático</i>	91
<i>Grażyna Bystydzieńska</i> Polska recepcja <i>Podróżu sentymentalnej</i> Sterne'a w XIX wieku	101
<i>Anna Gutowska</i> Ucieczka przed zbrodniczym baronetem: wątki sensacyjne w powieściach George Eliot	106
<i>Małgorzata Łuczyńska-Holdys</i> Ambiguity of <i>femme fatale</i> Figures in Algernon Charles Swinburne's <i>Laus Veneris</i> and <i>Dolores</i>	113

<i>Paweł Załęski</i> Tocqueville i społeczeństwo cywilne: w stronę romantycznego postrzegania rzeczywistości społecznej	120
<i>Maria Błasziewicz</i> The Great Chain of Writing: Tolkien's Story of Beren and Lúthien and the Epic Tradition	128
<i>Barbara Kowalik</i> Arthurian Motifs in the Poetry of Edwin Muir: Enchantment and Madness	136
<i>Krzysztof Tkaczyk</i> Dyletanci w poszukiwaniu cudu. O <i>Bebuquinie</i> Carla Einsteina	146
<i>Katarzyna Grzywka</i> „... diese einsame schwarze Insel mit den erleuchteten Küsten aus Silber und Gold“. Über den Kölner Dom im Roman <i>Die geheimen Stunden der Nacht</i> von Hanns-Josef Ortheil	153
<i>Agnieszka Flisek</i> La Buenos Aires de Borges: construcción ideológica de un espacio urbano	160
<i>Judyta Zbierska-Mościcka</i> À propos de <i>La fille démantelée</i> d'une écrivaine belge Jacqueline Harpman	168
<i>Agnieszka Jezierska</i> Anatomia słowa, anatomia tekstu: język w <i>Pożądaniu</i> Elfriede Jelinek	174
<i>Dominika Oramus</i> How to Describe Japan? Angela Carter Looks at the Far East in her Fiction and Non-Fiction	179
<i>Magdalena Popiel</i> Masculinity versus Femininity: Constructions of Gender in Ian McEwan's Fiction	188
<i>Olga Hołownia</i> In Code? – Reading Edwin Morgan's 'Message Clear'	195
<i>Renata Senktas</i> How the Map Becomes the Body. A Reading of Moniza Alvi	203
<i>Tadeusz Pióro</i> Desire, Disorder and Dying: Frank O'Hara's Autobiographies	209
<i>Hanna Serkowska</i> La letteratura e la neotelevisione negli anni '90 in Italia. Il mondo scritto e il mondo non scritto	214
<i>Izabela Napiórkowska</i> Il ponte ambiguo dagli spazi vuoti: il non detto nella comunicazione letteraria	220
<i>Luiza Bieńkowska</i> <i>Le città invisibili</i> di Italo Calvino. Esplorazione dei confini della testualità.	228
<i>Ewa Nicewicz</i> Nurkując w odmętach nieskończoności – narratorzy w <i>Oceanie morzu</i> Alessandra Baricca	236
<i>Marek Paryż</i> Technology, Wilderness, and the Demise of the Frontiersman in Sam Peckinpah's Western Movies <i>The Wild Bunch</i> and <i>The Ballad of Cable Hogue</i>	243

Zuzanna Ładyga

Winnicott, Levinas and the Ethics of Referential Play in Postmodern Literature

To call a literary text postmodern means, among other things, to imply its uneasy non-representational relation to extra-textual reality. Yet, although the complexity of the implication corresponds with the heterogeneous nature of the postmodern label, critics have rarely given it a similar amount of attention. In fact, since the earliest postmodern experiments, they have compartmentalized the issue of these experiments' mimetic dimension by referring to it as a "play" with reality, a self-referential "game," and an act of "toying" with the representational conventions. Due to this terminological tendency critics have completely overlooked the fact that the notion of "play" is anything but transparent. And anything but innocent. As noted by Gerhard Hoffmann in "Philosophy and Fiction in the Postmodern American Novel," play has been used for too long as a self-evident category – which perhaps coincides with the broader discursive crisis as regards theorizing postmodern referential methods – and it is high time it returns on theoretical agenda. This is how Hoffmann justifies his view:

Play is a very elusive and ambiguous term that is hard to define. The spontaneity, naiveté, and creativity of play, its elementary unquestionableness as well as the mixture of reality and irreality in play seem to resist analysis. It is a motion in space, and occurrence in time, a process of thinking and feeling and an idea of the mind. Play [...] contains in itself – as phenomenon, an idea, a linguistic term – ambivalence, multi-dimensionality and indefiniteness, and thus refutes the old – in Nietzsche's view – destructive Western tradition of dualistic thinking. (Hoffmann 1997: 368)

It seems, therefore, that with its spatio-temporal indeterminacy the notion of play offers a much richer conceptual perspective for the study of the non-traditional representational techniques in postmodern literature than the critics have been willing to notice. However, the exploration of this perspective will make sense only after the mechanism of play's "unquestionableness" and "multi-dimensionality" has been scrupulously investigated.

In recent years, such investigatory efforts have been made possible by the upsurge of critical interest in the work of British ego-psychologist Donald Winnicott and his idea of playing as the core

subjective experience.¹ Interestingly, however, while offering a powerful theoretical tool for analysis of referential play in postmodern literature, Winnicott's theory also brings to view the problem of the ethical aspect of postmodern poetic methods. Therefore, the aim of this essay is to explore the hitherto neglected ethical dimension of play in postmodernism, by reviewing Winnicott's theory from the perspective of Emmanuel Levinas and his radical ethics. Before the aim is pursued, however, a word on Winnicott's theory of playing.

In his most important work, the 1971 *Playing and Reality*, the British psychologist issues the claim that differentiation processes of the subject occur neither in the subject alone (as Freud would have it) nor entirely outside of it (which is the case in the Lacanian model of the subject), but *between* the subject and the (m)other, in the intermediary area of experiences called "transitional space," where the subject may playfully manipulate objects of external reality², and thus determine the boundaries of the latter and establish his/her sense of separateness (Winnicott 1980: 4). Winnicott emphasizes the creative aspect of playing in the process of individuation (1980: 39). When the child plays, his argument goes, it does not communicate anything it already is. Instead, it *performs* its own becoming (1980: 41, 50).

With so much emphasis on the transitional role of playing and its performative character, Winnicott's theory seems, at least initially, to answer Hoffmann's plea for a discourse that accounts for "creativity" and "mixture of reality and irreality" in postmodern linguistic and intertextual games. In particular, the theory seems to explain this aspect of playing that Hoffmann calls non-dualist and transgressive. Last but not least, because Winnicott claims that early transitional performances serve as the model for the subject's later creative and artistic activity, his theory opens a theoretical possibility of dealing with the problematics of literary subjectivity and the problematics of referential relation to reality in literary texts all at once. If, as he claims, the process of artistic creation involves manipulating elements of the external cultural reality that an artist inhabits, in a manner determined by his/her pre-subjective transitional experiences of playing (1980: 100), then transitionality is the key to discussing the dynamics of the writer/text/reader relations. For it does seem to fill the conceptual gap in the study of the autobiographical/intertextual/interactive elements of postmodern poetics. The question remains: does Winnicott's theory account for the strong ethical tension involved in postmodern probing of the boundaries between the text and its cultural surrounding?

Not entirely. With all its potential for describing the elusive patchwork structure of postmodern literary subjectivities, Winnicott's theory overlooks one of the most prominent features of postmodern poetics, namely, the textualized awareness of the ethical aspect of cultural experience. After all, when Winnicott transplants the affirmative view of violence inherent in primary processes onto the phenomenon of artistic activity, his assertion of an undeniably positive value of using, manipulating, and mutilating external otherness ceases to be innocent and ethically neutral. What Winnicott does

¹ See Peter L. Rudnytsky ed. *Transitional Objects and Potential Spaces. Literary Uses of D.W. Winnicott* (New York: Columbia University Press, 1993); Gabrielle Schwabb, *Subjects without Selves* (Cambridge MA: Harvard UP, 1994).

² Although in the transitional experience the subject does not initially recognize the objects as external, it soon acknowledges their otherness from its own self by creatively using them in play and witnessing their resistance to destruction.

not seem to take into account is that creation is always an ethical enterprise, a dynamic interplay between control over reality and readiness to be put into question by its radical otherness. Therefore, vital that a Winnicott-inspired theory of playing or any other approach concerned with art's usage of elements of external reality be supplemented with the question of ethics. A good place to start such a revision is the ethical thought of Emmanuel Levinas, the philosopher whose ideas correspond in many ways with the those of the British psychologist.

Levinas has a lot to say about the role of manipulative violence involved in subjective processes. In fact, his entire model of the subject is founded on the idea that no incursion on the exteriority and alterity of the surrounding world is ethically neutral, and that a usurpatory approach to exteriority obstructs the process of subject formation. According to Levinas, subjectivization is not the process of using reality but the process of being endlessly vulnerable to its otherness, of succumbing to this vulnerability, and of accepting the state of being put into question. At the first glance, the ethical relation to exteriority thus seems to be a complete antithesis of Winnicott's creative manipulation.

But if we scrutinize the structure of Levinas's subjectivity model, the violent and usurpatory rapport to reality also has a positive role in the process of subjective becoming. Violent possession of exteriority is a necessary prerequisite of the ethical gesture of the subject to substitute for the Other; one needs to feel the pointlessness of one's egoism to wish for his/her subjectivity to take place as substitution. If so, then we could use the perspective of Levinas to state that the violence inherent in transitional play of a literary text can be understood conversely to its literal message, as troping not so much a violent incursion on a reality under reference but an ethical difficulty of the text's referential impasses and transgressions. It may be that when postmodern narrative strategies oscillate between different levels of referentiality – sometimes even creating an illusion of their fiction's return to conventional realistic form – they do not aim, as has often been argued, at reiterating the ontological anxiety of their subject constructs. The goal of these strategies is instead to probe the limits of this anxiety in order to problematize the ethics of referentiality, of subjectivity, and perhaps of fiction writing in general.

This necessarily brief comparison of Winnicott's and Levinas's understanding of violence demonstrates the benefits of juxtaposing the two thinkers on the topic of referential play. Levinasian thought enables us to rethink the ethical aspect of Winnicott's proposition that literary subjectivities actively perform themselves, in a play of language which is partly a language of their own and partly a conventionalized dialect of their cultural reality. For where Winnicott insists on the active role of the subject in this process of relating to reality, Levinas proposes a more passive view of the latter. In his view, literary subjectivities not so much perform as they *are performed* by the radical alterity of the Other whose Face comes to undermine rather than to consolidate the illusion of creative control over the real. This divergence between the two thinkers has interesting implications for literary analysis. What a Winnicottian critic would interpret as exterior elements out of which literary subjectivity creates itself, a Levinasian one will see as elements which mark the disappearance of text's ontological unity for the sake of ethical subjective moment.

What seems to be at stake in the analysis of postmodern referential play is precisely this textualization of the ethical subject. However, although Levinasian thought offers itself as a tool for theorizing this phenomenon, we cannot apply it without accounting for what Levinas, in contrast

to Winnicott, has to say about the relation between subjectivity and aesthetics. Levinas's general attitude to literature and art is negative, his arguments surprisingly phonocentric, and conclusions self-contradictory. Compared to Winnicott's clear assertion that art as transitional phenomenon encompasses the subject as well as the Other within the fluid spatio-temporal boundaries of its in-betweenness, the Levinasian understanding of the aesthetic, at least at the first glance, seems to be completely dissociated from the notion of subjectivity. The concept of the ethical subject, realized in an equation: Same (being) | Other(ethics) = ethical Subject of substitution, locates the aesthetic entirely outside the ethical, in the ontological domain of the Same. This is because Levinas believes that the aesthetic involves representing through images, using figures, signifying, in short, doing all that blocks direct ethical encounter with the Face of the Other. Levinas stresses that alterity cannot be turned into an image, because an image is "an allegory of being" (1987: 135), while the Other belongs to the realm of the otherwise-than-being. Therefore, representations of the Other always misrepresent him/her. Even the Other's own artworks stop his transcendence mid-way (Levinas 2002: 227). To say that the Face represents the Other would be to treat it as a figure that "incessantly betraying its own manifestation, congealing into a plastic form, [and being] adequate to the same... alienates the exteriority of the other" (2002: 66). In short, the Face of the Other does not signify. Instead, it expresses itself in the immediacy of the beyond signification.

Can one get any closer to the Old Testamental dismissal of images and affirmation of immediacy? Levinas's phonocentrism stands in direct opposition to the radicality of his ethical philosophy, and hence there arise contradictions in his discussion of the aesthetic. For example, one of his reasons for art's unethical character is that artistic images mesmerize the audience into passive participation. However, passivity is also one of Levinas's conditions for the ethical experience; ethics cannot happen without my subjection to the performance of the Other in me. Therefore, we might reason against Levinas that by inducing passivity, artworks do nothing less than realize the pattern of the subject's passive receptivity towards the Other. The point is succinctly expressed by Jill Robbins in *Altered Reading* who notes that in his insistence on art's unethical tendency to force its audience to participate, Levinas himself hints at "a similarity between the subject's exteriority to itself in the mode of aesthetic absorption, and the exteriority of the Face of the Other which speaks infinity and which commands me" (1999: 89-90). He himself indicates that there is a possibility of a literary discourse becoming ethical. If we follow this indication in a critical approach, our inquiry into the ethical aspect of literary subjectivities will have to focus on tracing the trope of passivity. Its textual manifestation can be conceptualized in parallel terms to Winnicott's suspended temporality of the transitional area of the subject's activity, as materializing in the text in the oscillating levels of referentiality of its intertextual collages.

An equally useful indication of the ethical literary discourse stems from the second major contradiction in Levinas's attitude to the aesthetic. As remarked earlier, even though Levinas opposes ethics to art, he frequently alludes to literature to illustrate his ideas. Crucially, the greatest concentration of allusions coincides with Levinas's description of a concept that of all his ideas comes closest to Winnicott's transitional space of an artwork, namely the concept of the *there is*. The somewhat intermediary character of the *there is* manifests itself in the fact that it denotes the experience of an overwhelming unavoidability of being, the experience which ushering for the substantiation of the

desire of the pre-subjective Same to escape being becomes the nucleus of the transformation of this Same's egoism into an ethical sensibility.

Defined by Levinas for the first time in his 1946 "*There is: Existence and Existents*" as the impersonal general being, the *there is* constitutes the bottom level of his model of the subject's relation to being. It is an "anonymous, yet inextinguishable 'consummation' of being, which murmurs in the depths of nothingness... invades, submerges every subject" (1989: 30). Like the transitional space, the *there is* with its all-encompassing murmur annuls the difference between the I and its exterior. Levinas likens it to insomnia, in which one's wakefulness cannot be discerned as coming from the inside or outside. Coming even closer to Winnicott, Levinas indicates the primary character of this event. In one of his interviews he likens the horrible insomnia of the *there is* to a childhood experience of world's unbearable indifference to oneself:

when you were a child and someone tore you away from the life of the adults and put you to bed a bit too early, isolated in the silence, you heard the absurd time in its monotony as if the curtains rustled without moving (2001: 43).

The experience of the *there is* is thus rendered as the anonymously approaching agonizing indifference. The darkness of a sleepless night swallows the I as well as all other things, leaving nevertheless "that which cannot disappear, the sheer fact of being in which one participates, whether one wants to or not, without having taken the initiative, anonymously" (1989: 31). The *there is* is, in other words, the event of being's perpetual "swarming" from which one finds no escape (1989: 31). Levinas differentiates his understanding of being from that of Heidegger, arguing that:

the pure nothingness revealed by anxiety in Heidegger's analysis does not constitute the *there is*. There is horror of being and not anxiety over nothingness, fear of being and not fear for being...the condemnation to perpetual reality, to existence with "no exits" (1989: 34).

It is being's being which is one's greatest curse. As something prior to nothingness, a dense presence of the void of absence, it keeps one dissociated from oneself in the state of eternal vigilance to its uninterrupted "rustling" (1989 35, 32). The impossibility to exit this state is a cause of paralyzing horror (OB 164).

How does this horror manifest itself? Levinas never answers this question in philosophical terms. What he resorts to instead is literary examples. The horror of the *there is* is, for example, Phaedra's discovery of "the impossibility of death, the eternal responsibility of her being, in a full universe in which her existence is bound by an unbreakable commitment, an existence no longer in any way private" (1989: 34). It is also the experience of Shakespeare's characters:

Hamlet recoils before the 'not to be' because he has a foreboding of the return of being... In Macbeth, the apparition of Banquo's ghost is also a decisive

experience of the 'no exit' from existence, its phantom return through the fissures through which one has driven it (1989: 33).

The dread-effect of the *there is* is also produced by realist and naturalist novels, where "beings and things that collapse into their materiality, are terrifyingly present in their destiny, weight and shape" (1989: 32). Levinas names Huysmans, Zola, and Maupassant as examples of authors whose seemingly mimetic writing discloses a materiality of the murmuring background of the *there is* (1989: 32).

Such condensation of literary allusions clearly indicates that Levinas endows the aesthetic with the power to reveal the *there is* (Robbins 1999: 96). Very much like the transitional space of artistic endeavor, the "nocturnal space" (Levinas 1989: 31) of the *there is* serves as the aesthetic middle ground between the I and the exteriority of being that surrounds the I, as an intermediary area where the event of being's density manifests itself and prepares the dissociated from itself subject-to-be for development. But while for Winnicott the connection between the subject and the transitional space is relatively direct (the subject uses the elements contained in the intermediary space-time), Levinas's version of transitionality exhibits greater complexity. The *there is* does not rescue the subject from its solitude: it is the anonymous level of existence which deepens the solitary condition of the Same. However, by the same token, it also sustains the Same's egoistic affective sensibility without which the potentiality of the ethical sensibility could never come to life. Therefore, to say that art is the *there is* does not mean that art cannot host the ethical. The aesthetic in which the *there is* is realized is to be understood as a promise of ethical subjectivity, a promise which is of course temporarily detached from its future realization.

What manifests itself here is another parallel between Winnicott's intermediary area which facilitates differentiation due to its suspended temporality, and the *there is* as the aesthetic sphere whose event prepares the ground, though never partakes of, subjective evolution. Similarly to the transitional space the *there is* is all about potentiality, about the primary experience of temporal suspension out of which the subject may emerge. That the *there is* can be understood as another name for the transitional space of literature is confirmed in a footnote to "There is: Existence and Existents" where Levinas invokes the most notorious of his literary allusions:

Maurice Blanchot's *Thomas L'Obscur* [...] opens with the description of the *there is*. The presence of absence, the night, the dissolution of the subject in the night, the horror of being, the return of being to the heart of every negative movement, the reality of irreality are there admirably expressed (1989: 36).

Apart from seeing the manifestations of the *there is* in the lives of fictional characters, Levinas seems to think literature can "describe" and "express" its immanence. This means that Levinas does not posit any difference between discourses of philosophy and literature (Robbins 1999: 97). In fact, literature is even closer to the task of "expressing," i.e. performing, the *there is* than philosophy because philosophy can only quote literature to describe the *there is*, and can define it only through constative, rather than performative, utterances (Robbins 1999: 99).

Levinas's use of "express," the verb which as we know he associates with the ethical event of the Face, suggests far more than the performative character of the *there is*. If literature can perform the *there is*, it may also have the capacity to perform that which an-archically visits and interrupts its incessant murmur, namely, the ethical encounter with the Other. But because literature belongs to the order of the *there is*, the ethical never signifies in it directly or, should we say, never signifies. It enters it only as a tracing trace of the Other that Levinas calls the Saying, the performative disruption of the ethical that shatters all referential stability of a text.

In this way, one might say that the *there is* does have a creative aspect; it hosts within itself the promise of the hypostatic event of encountering Otherness that is necessary for the subject to emerge. As such, the *there is* embodies the qualities of play from Hoffmann description quoted in the beginning of this essay. It is characterized by tremendous affective "ambivalence" as well as by conceptual "indefiniteness." It is an experience of a liminal "irreality" that is paradoxically defined by its "elementary unquestionableness." But above all and apart from embodying these features, it situates the phenomenon of referential literary games in the context of ethical questions about the representational capacity of literary language.

In conclusion, it seems that the lens of Levinas's concept of the *there is* enables us to rethink the performative logic of textual transitional spaces, and thus serves as the basis for a postmodern theory of play. The correspondence between the *there is* and the idea of transitional experience may help critics to conceptualize the ethical aspect of postmodern (self)referential play, to bring out and analyze the tensions of the ontologically structured subject constructs.

Bibliography:

- Hoffmann, G. (1997), "Philosophy and Fiction in the Postmodern American Novel," *Yearbook of Research in English and American Literature*, 13. 1997: 347-385.
- Levinas, E. (2001), "Interview with François Poirié," *Is It Righteous to Be: Interviews with Emmanuel Levinas*, trans. Jill Robbins, Marcus Coelen, and Thomas Loebel, ed. Jill Robbins, Stanford, California: Stanford University Press: 23-83.
- Levinas, E. (2002), *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. 16th printing, trans. Alphonso Lingis, Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Levinas, E. (1989), "There is: Existence without Existents," *The Levinas Reader*, ed. Seán Hand, Oxford and Cambridge MA: Blackwell: 29-36.
- Levinas, E. (2004), *Otherwise than Being: Or, Beyond Essence*, 5th printing, trans. Alphonso Lingis, Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Levinas, E. (1987), "Reality and Its Shadow," *Collected Philosophical Papers*, trans. Alphonso Lingis, Dordrecht, Boston, Lancaster: Kluwer Academic Publisher's Group: 1-13.
- Robbins, J. (1999), *Altered Reading. Levinas and Literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rudnytsky, P. L. Ed. (1993), *Transitional Objects and Potential Spaces. Literary Uses of D.W. Winnicott*, New York: Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Schwab, G. (1994), *Subjects without Selves*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- Winnicott, D. W. (1980), *Playing and Reality*, London: Tavistock Publications.

Anna Kalewska

Entre o texto e a palavra em cena: nos confins do discurso dramático lusófono

”Em cada frase reina a lei sem nome: que importa quem fala”

Michel Foucault

1. Discurso, discurso teatral, discurso dramático

A análise do discurso é uma disciplina de confluências interdisciplinares. Sendo assim, o processo analítico do discurso vai buscar os seus dispositivos a linguística, sociolinguística, antropologia cultural, antropologia de teatro, análise conversacional, etc. *A Arqueologia do Saber* de Michel Foucault, de 1969 mostra-nos como o pensamento sobre o discurso da arqueologia foi levado à genealogia até à sua posterior itinerância do registo cultural, servidão política, reivindicação social e aplicação às ciências humanas. O pensamento foucauldiano apresenta o seu próprio aparelho conceptual: discurso, formação e prática discursiva, enunciado, função enunciativa. Assim, o discurso implicado num jogo de mais variadas noções – de políticas e históricas até estéticas e dramáticas – recebe uma definição centrada no sujeito da fala, pois o discurso, ”pelo menos tal como a arqueologia o analisa, quer dizer, ao nível da sua positividade, não é uma consciência que venha alojar o seu projecto na forma externa da linguagem; não é uma língua, mais um sujeito para falar. É uma prática que tem as suas formas próprias de encadeamento e de sucessão” (Foucault 2005 : 218). Esta prática discursiva, projectada fora da linguagem (mas derivada dela) precisa ainda de se livrar do modelo linear do acto de fala, arreigado no texto escrito bem como de romper com o fluxo de consciência que vem do passado, escapa-se ao presente e coloca um entrave na abertura para o futuro. Cada discurso é um bem escasso, finito, limitado, desejável, útil, “tem as suas regras de aparecimento, mas também as suas condições de apropriação e de utilização, um bem que põe, por conseguinte, a partir da sua própria existência (...), a questão do poder; um bem que é, por natureza, objecto de uma luta, e de uma luta política” (163). Está aqui a ligação indissolúvel, entre o saber e o poder que será o motor das sucessivas reformulações do percurso filosófico no pensamento de Foucault. Aparece também uma possibilidade de outras postulações teóricas sobre o discurso como uma acção falada, um mecanismo imprescindível de construção da fábula, da personagem e do texto dramático.

Enveredando para um programa antropológico e humanista do discurso, vemo-lo como um domínio prático, autónomo, passível a mais variadas reapropriações (sem excluir a política), mas antes de mais nada susceptível de ser descrito no seu próprio nível. Se se tratar do estabelecimento

do discurso dramaturgico, definiamo-lo como uma viva co-existência do texto escrito e da palavra proferida em cena, acreditando, como disse Tzvetan Todorov, “que não há um abismo entre a literatura e o que não é literatura, e que os géneros literários têm origem pura e simplesmente no discurso humano” (1978:62).

O discurso dramaturgico pode ter definições muito variadas. A partir do uso da língua em cena podemos passar para o estudo do uso real da linguagem cénica, por actores reais em situações dramáticas para formular uma definição dialógica, conversacional e dialógica do fenómeno em causa, considerando o discurso dramaturgico uma actividade fundamentalmente interaccional. Contudo, com definições vagas e endividadas em Foucault ora em autores anglo-saxónicos (Brown e Yule 1983; Van Dijk 1985), americanos ou franceses¹, torna-se difícil distinguir a análise do discurso de outras disciplinas. Aachamos preferível especificar o discurso dramaturgico como um fenómeno na encruzilhada da história de literatura e da antropologia de teatro. Em vez de proceder a uma análise linguística do texto dramático em si mesmo ou a uma análise socio-psicológica do seu contexto, apontaremos as carecterísticas gerais do “discurso teatral” segundo Patrice Pavis, alargados pelo dialogismo bakhtiniano aplicado à enunciação teatral. A trajectória geral do discurso dramaturgico na África Lusófona será o ponto de chegada do presente estudo, baseado nas referências relacionadas com a história das ideias.

Não é possível falar do discurso teatral em geral, contrariamente ao costume habitual de generalizar as propriedades do discurso humano. Pavis (2003 : 103) enumera algumas das suas propriedades: a descentralização ideológica do assunto, aproximado e ilusório que está para ser descoberto pelo público; a instabilidade do discurso, que pode ser modalizado pelo encenador e pelo actor; a preponderância do carácter cénico e gestual sobre o textual²; a concretização em situação de elementos ocultos no texto. O discurso teatral é dialéctico por natureza: propicia as mudanças da situação dramática, entra nos conflitos dramáticos, desencadeia-os ou resolve; “o discurso dramático é uma forma conversacional que tende (...) a substituir o diálogo-conversa” (2003:4). As estruturas conversacionais podem desabar na desilusão dramática ou nas fórmulas não-conversacionais, quando, por exemplo, o actor se dirige ao público ou o espaço da fala inclui a platéia ora as unidades do discurso entram em diálogo umas com as outras. É com o dialogismo e a dialéctica do enunciado em cena que nasce o discurso dramaturgico.

Na análise do discurso, o termo dialogismo é utilizado, a partir de Bakhtine, para referir a dimensão intrinsecamente interactiva da linguagem oral ou escrita: “o locutor não é um Adão e, por esse facto, o objecto do seu discurso torna-se infalivelmente o ponto em que se encontram as opiniões de interlocutores imediatos (numa conversação ou numa discussão que incida sobre qualquer acontecimento da vida corrente), ou entao as visões do mundo, as tendências, as teorias, etc.” (Bakhtine 1984 : 302³). Mas Bakhtine emprega também o dialogismo no sentido de interdiscursividade/intertextualidade que têm um sentido funcional equivalente. A interdiscursividade teria a

¹ Nos Estados Unidos, a análise do discurso é marcada pela antropologia, enquanto em França se desenvolveu, nos anos 1960, uma análise do discurso de orientação linguística, marcada pelo marxismo e pela psicanalise.

² A “tradutibilidade” cénica do discurso teatral depende de seu ritmo, de sua retórica, de sua qualidade fónica (Pavis 2003 : 103).

³ Tradução portuguesa segundo D. Maingueneau (1997: 32).

ver com a propriedade constitutiva de qualquer discurso (também dramático) para estabelecer um conjunto de relações explícitas ou implícitas com outros discursos. A intertextualidade foi abordada a propósito da literatura e as suas espécies (a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade, a hipertextualidade) descritas por Genette (1982). O interdiscurso dramatúrgico implica a presença de um discurso dramatúrgico num outro (por alegação directa ou pela reapropriação cultural) e abre uma perspectiva de futuras pesquisas interdisciplinares no âmbito de uma nova tipologia das relações transdiscursivas.

A heterogeneidade⁴ do discurso dramatúrgico será um dos fenómenos frequentes na África lusófona; pois nele se misturam diversos tipos de falas, sequências, mitos, lendas e histórias originadas *in illo tempore* bem como nos tempos da expansão e colonização portuguesas.

2. Entre o texto e a representação

O texto não sempre é o elemento prévio e fixo que o palco teria como missão servir, ilustrar ou encenar. É apenas a partir do início do século XVII que na cultura ocidental o texto precede a representação; seria possível dizer que na África lusófona quase nunca a antecederse⁵. Antes, na Europa dos cultos dionisiacos e hoje, na cultura oral de África, há uma estreita aliança dos corpos e das palavras e o actor que improvisa a partir de fórmulas ritualísticas. A partir de Corneille, a linguagem se apodera do corpo do actor para encarnar a palavra do autor de uma peça dramática. Este acidente histórico torna-se uma lei universal: o texto precede o palco, a visão "textocentrista" do teatro domina muito largamente a teoria teatral, seja qual for a importância atribuída à encenação e aos elementos não verbais da representação (Pavis 2005 : 189).

A comparação ou o confronto entre o texto e a representação leva a pensar que a encenação é uma actualização, uma concretização ingardeniana de elementos já existentes no texto. Porém, o espectador recebe o texto e os sinais extratextuais ao mesmo tempo, sem que seja necessário adoptar a postura diacrónica. Podemos de facto imaginar um dispositivo de encenação elaborado sem que o texto seja conhecido e que tal texto tenha sido escolhido apenas na última hora, como que por um sorteio⁶. O problema não é saber de modo absoluto qual é o elemento primeiro – o texto ou a representação – pois é claro que as respostas variam segundo os momentos históricos da (re)apropriação dos respectivos discursos. O problema é saber se num espectáculo que contém um texto (do qual não se sabe se ele preexistia ou não em relação ao trabalho teatral) o elemento dialógico decorre do outro e precisa assim de um novo elemento discursivo para se determinar – por outras palavras, se existe a relação interdiscursiva

⁴S.v. "Heterogeneidade" (Maingueneau 1997: 56 e segs.), cf. "Dialogismo", "Diálogo", "Discurso" (32 e segs.)

⁵Com excessão do tchiloli santomense, uma aculturação africana da *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno de Baltasar Dias* (séc. XVI) e do romance *O Marquês de Mântua* (1851) de Almeida Garrett. (Kalewska : 2005).

⁶De exemplo pode servir o espectáculo *Sorteio da Literatura Portuguesa*, realizado por José Carlos Dias e o grupo de teatro português da Universidade de Varsóvia, o Pisca-pisca, no dia 2 de Junho de 2007, no Centrum Łowicka, ul. Łowicka 21, Varsóvia. Os mestres da Literatura Portuguesa (de M. Codax e D. Dinis, passando por C. Castelo Branco, E. de Queiróz e F. Pessoa) são "sorteados" numa roleta para uma representação supostamente improvisada. <http://www.iberystyka.uw.edu.pl/wydarzenia>, data de acesso 13.06.2007.

entre os actantes. Enfim, o discurso dramaturgico é influenciado pela prática cénica de uma época, pelo palco e pelo público, vivendo também da dialética da representação de um texto reinventado.

Em visões de filólogos e antropólogos de teatro, a representação/performance é mais do que uma simples ilustração do texto; essa mesma representação funciona como um dispositivo antropológico, social e cultural para adaptar, temperar, modalizar o texto, tornando-se uma prática artística imprevisível pela perspectiva aberta de uma obra dramática. Sendo assim, o texto é declarado incompleto, já que necessita da representação para tomar seu sentido. A posição filológica, i. e. derivada da história da literatura, não pode ser arbitrária. A interdiscursividade entre a palavra escrita e a palavra em cena pressupõe que o texto e a cena estejam ligados e que forem concebidos uma em função da outra: a palavra/o texto tem em vista uma futura encenação, ou pelo menos um modo dado de actuação; a cena representa aquilo que o texto sugere para a sua especialização.

O debate entre o texto e a representação pode ser rematado com um compromisso entre a posição textocentrista e cenocentrista: segundo Pavis, não há sentido em querer prender sempre a encenação aos elementos potenciais ou incompletos dos textos, mesmo se acabando sempre por encontrar um bordão estrutural no qual a encenação se possa agarrar; não existe uma pré-encenação já inscrita no texto dramático, mesmo se a obra dramática seja lida imaginando situações dramáticas nas quais se desenrola a acção (Pavis 2005 : 192). As opiniões de filólogos “moderados” como Anne Ubersfeld (1977), Alessandro Serpieri (1977), Erika Fischer-Lichte (1985) e Keir Elam (1980) podiam vir de apoio à teoria de um discurso dramaturgico derivado do texto; as posições radicalmente estéticas, assentes na imprevisibilidade do resultado cénico como uma prática independente de qualquer suporte textual pode ser completada com os estudos sobre a performance e a origem ritualística do teatro, desenvolvidos por Richard Schechner (1988) e Victor Turner (1982).

As posições radicais e as práticas de tais encenadores como Wilson, Grüber ou Mesguich negam qualquer ligação de causa e efeito entre o texto e a representação, atribuindo à encenação o poder de decidir sobre suas escolhas estéticas (Pavis 2005 : 191). Os realizadores de visões cenocentristas preparam texto, música, cenografia, actuação de maneira autónoma e efectuem uma mistura (mixagem) destas diferentes pistas apenas no final do percurso, quando se monta um espectáculo, um filme, uma performance. Nestes contextos, o texto deixa de beneficiar de um estatuto de anterioridade ou de exclusividade: é apenas um dos materiais de representação e não centraliza nem organiza os elementos não verbais. Por outro lado, há encenações de textos cuja leitura e conhecimento é inevitável, pois o espectador não deixará de se interrogar sobre a relação entre a prática artística e o texto, melhor: sobre o possível hipertexto histórico, sobre a intertextualidade que implica, por exemplo, a presença do discurso histórico no discurso dramaturgico. O *Frei Luís de Sousa* (1844) de Almeida Garrett, em que o criador do teatro nacional português remonta à tradição de um texto histórico do século XVII pode servir de exemplo da íntima união entre a ficção historiográfica e a representação teatral, entre o texto dramático e seu contexto histórico, entre a visão diacrónica do teatro advogada pelos clássicos e a mais plena realização do teatro português romântico de cariz histórico (Teixeira de Vasconcelos, 2003).

Face ao sobredito, o conhecimento histórico da produção e da recepção do texto prepara a análise de seu discurso dramaturgico bem como o estudo de elementos que concernem tanto o texto como a cena, sobretudo:

- a determinação da acção e dos actantes,
- as estruturas do espaço, do tempo, do ritmo,
- a articulação e o estabelecimento da fábula.

A análise do discurso dramaturgico – na nossa perspectiva da dramaturgia de língua portuguesa e de temário africano – deve aplicar-se tanto às obras com suporte textual e figurativo, quando uma história é contada por acções realizadas por personagens a agir no contexto de representação, referindo-se aos fenómenos antropológicos, ritualísticos, orais. Convém notar que na cultura africana a linha divisória entre o texto, o movimento, a dança, a música e o ritual na prática não existe, o texto não é um elemento localizador, poderá ser substituído ou endossado por uma mídia totalmente diferente. Invoquemos aqui os tambores do tchiloli santomense, que dizem ao Príncipe D. Carloto que tem que morrer degolado, vingando a morte de Valdevinos, sobrinho do Marquês de Mântua:

Senhor Marquês
Meus senhores
Rufam tambores na praça
Guarin os toca a rebate
Em cima do zéque recombate.

Senhor Marquês
Meus senhores

Rufam tambores dim
Rufam tambores dim
Rufam tambores dim
Bam bam bamm
Baum bum bumm
(Reis 1969: 121).

O texto elaborado por Fernando Reis permite ainda comparar os tipos da performatividade ritualística deste grande espectáculo luso-africano, cujas sucessivas alterações não traem, antes consagram o hipertexto baltasariano e garrettiano; porém, não há, até hoje, o texto canónico publicado das numerosas versões do tchiloli representadas em São Tomé. A visão cenocentrista do fenómeno em causa deve dar lugar a análise antropológica.

3. O discurso dramaturgico na África lusófona

Os povos africanos ao longo da sua história conceberam e exerceram a sua própria experiência teatral, de acordo com a realidade objectiva, subjectiva e artística vivenciadas através dos séculos. Ao perspectivarmos, para as futuras considerações, a investigação das origens vivas do teatro

lusófono em África, vemos que ele tem uma essência mimético-mágico-religiosa, que foi adquirindo evolutivamente várias formas autónomas.

As primeiras manifestações de carácter teatral têm a sua origem no animismo e na magia, de início constituído pela ritmatização de gestos de animais, e de movimentos imitados de determinado indivíduo, real ou imaginário, cujo espírito se pretendia captar, donde resultam os ritos, as cerimónias, os cultos e as performances (Vaz 1999: 15). No pré-teatro ou teatro primitivo em África há que fazer referência à máscara, que para os povos africanos significa a presença divina, o instrumento que domina o sobrenatural e os espíritos malignos. A religião católica vem posteriormente, com a época da colonização portuguesa, resultando em rituais sincréticos, que divergem substancialmente de país para país, de santuário para santuário e de festa para festa.

Podemos afirmar que o teatro sob a forma de mimetismo existiu sempre para todos os povos e em todas as épocas. As formas ritualísticas de teatro vão evoluindo progressivamente, vindo muito mais tarde fazer parte do teatro tradicional africano, cuja existência suscitou numerosas controvérsias, a ponto de os oficiais da administração colonial afirmarem que não existia teatro em África (1999: 16). É evidente que tal afirmação só foi possível porque os administradores da colónia tinham uma noção errada ou pelo menos superficial do que é o teatro. Se pensarmos nos espectáculos da Grécia Antiga ou nas celebrações litúrgicas da Idade Média, cujo carácter é essencialmente religioso, ritualístico, performativo, vê-se claramente que a África lusófona conheceu e praticou o teatro desde as suas origens. Ao pensarmos no teatro tradicional africano, temos de ter em consideração a cronologia de todo o processo histórico dos cinco países colonizados por Portugal, porque o teatro lusófono em África é mais velho do que a própria expansão e colonização portuguesas.

Com efeito, a existência das comunidades rurais tradicionais nos países africanos de expressão portuguesa enraiza-se através de um conjunto de crenças manifestadas nos ritos – ritos de caça, ritos funerários, ritos sagrados, ritos agrários, etc. e nas cerimónias cíclicas, danças guerreiras, pantomimas de iniciação. O pré-teatro africano tem por objectivo manifestar a presença do homem negro, nas suas relações diversas e complexas com os deuses e com os outros homens integrados no seio da comunidade. As ocasiões para estas representações são numerosas e aparecem essencialmente ligadas às colheitas, aos cultos dos antepassados e a todos os actos fundamentais da existência humana, tais como o nascimento, o casamento, a morte. Além destas manifestações solenes, a vida quotidiana suscita múltiplas possibilidades de dramatização, como acontece, por exemplo, na declamação dum conto popular nas reuniões nocturnas nas aldeias ou nos bairros populares nos subúrbios das cidades. Em todas estas circunstâncias, os testemunhos sublinham a interpenetração estreita do gesto, da palavra e da música, mostrando que se está em presença duma acção teatral. As saídas de máscaras, as festas do fanado (i. e., dos circuncidados), dos heróis da tribo pertencem ao género religioso, enquanto que os contos sobre os animais em que o narrador-actor canta, dança e imita as diferentes peripécias é profano, isto é, têm por objectivo apenas o divertimento (1999 : 17).

O pré-teatro africano – pelas suas origens e pelos seus actores – é essencialmente religioso e popular⁷: os temas são com efeito baseados na vida quotidiana e as obras representadas requerem a

⁷ Em Moçambique, os rituais de iniciação Nyau foram utilizados com função religiosa; o cómico e o quotidiano apareceu nos ritos Mapiko (A. Freso e Mendes de Oliveira 1982).

participação efectiva dos espectadores, dirigindo-se indistintamente a toda a gente, pois os espectáculos são representados gratuitamente ao ar livre, num lugar público. Os objectivos deste teatro são explícitos: a performance primitiva africana permite consolidar a ordem da comunidade e transmitir aos seus membros as mensagens cívicas indispensáveis à manutenção da coesão social.

Segundo a opinião de José Mena Abrantes, o teatro em África sempre foi uma aspiração à expressão total da personalidade e identidade de um povo, uma síntese de todos os seus valores expressivos e comunicativos (2005 I : 31). Na sua forma laica, o teatro africano de expressão portuguesa apareceria só em meados do século XIX, sendo na prática contemporâneo às primeiras manifestações literárias. O teatro luso-africano na época colonial foi uma diversão do colonizador e uma utilidade do colonizado, insinuando-se nas malhas do discurso da estratégia colonial.

Entre as iniciativas levadas a cabo pela colecção Cena Lusófona⁸ vale a pena mencionar o meritório objectivo de editar textos de autores de todos os países da CPLP (Comunidade dos Países da Língua Portuguesa). Concretizando este objectivo, no limiar do presente milénio já foram publicadas algumas obras. Os dois volumes *Teatro I* e *Teatro II* de José Mena Abrantes (1999) constituem o lançamento público de uma colecção de teatro de autores de língua portuguesa. O organizador desta antologia agrupou diversas peças por ordem cronológica, contemplando obras inspiradas em narrativas tradicionais africanas de Angola e S. Tomé e Príncipe, mostrando a viva consciência do carácter primário e inovador do seu trabalho⁹. Alguns dos textos de teatro que compõem estes dois volumes já foram levados à cena quer pelo autor, que também é director e encenador do grupo Elinga –Teatro (criado em 1988), de Luanda, quer por outros encenadores no espaço lusófono.

Outro volume de José Mena Abrantes, recentemente publicado, é o *Teatro em Angola*¹⁰.

Uma aprofundada recolha sobre tradições e mitos do povo angolano de São Tomé e Príncipe solidifica a base e inspiração dos textos reunidos em *Teatro do Imaginário Angolar* do santomense Fernando de Macedo (2000). Do entrelaçamento entre a tradição e a vida actual do povo de São Tomé e Príncipe resultaram diferentes tonalidades na expressão do mito, dominante no *Rei de Obó*, coexistente no *Capitango* e recorrente no *Cloçon Son*. Destarte, foi realizado o objectivo de reavivar as profundas raízes da cultura Angolar, a mesma que tinha originado o tchiloli santomense.

Até ao momento presente, seguiram-se as as publicações da colecção teatral da Cena Lusófona, entre as quais vale a pena destacar o *Mar Me Quer* de Mía Couto e Natália Luiza (2002), posto no palco do Teatro Taborda em Lisboa pela companhia Teatro Meridional no dia 25 de Maio Maio de 2001, encerrando as Práticas Cénicas Interculturais. Trata-se de mais uma proposta desenvolvida pela Cena Lusófona, focalizando os olhares teatrais que têm em comum a miscigenação cultural da

⁸ Cena Lusófona – A Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral foi criada em 1996, sediada em Coimbra (Kalewska 2005 a : 196, nota 1; Caetano 2004 : 83).

⁹ “Esta é a apresentação possível de obras em relação às quais o leitor não dispõe da mais mínima referência. Este, infelizmente, não é apenas um problema pessoal, mas também do meu país e do Continente africano em geral” (J. Mena Abrantes 1999 I : 11). Prescindimos, então, de citações dos títulos e da análise das peças, facto que esta tarefa não está nos limites do presente estudo.

¹⁰ J. Mena Abrantes: *O Teatro em Angola* (2005 I e II). O I vol. traz importantes subsídios para uma teorização, história, críticas e comentários do teatro angolano. O II vol. apresenta outras opiniões sobre o teatro angolano, de vários autores lusófonos bem como os textos não assinados (de órgãos de imprensa lusófona).

comunidade lusófona, a multiculturalidade, a representação teatral de um conto da tradição oral. O *Mar Me Quer* constrói um espaço de libertação de estereótipos culturais ocidentais e abre o discurso dramaturgicamente lusófono para uma pluralidade de sonhos do Branco chamado Zeca Perpétuo e da Mulata Luarmina que partilham um território de vizinhança em Moçambique.

Contando as histórias dos mortos, antepassados dos habitantes da África de hoje, o discurso dramaturgicamente lusófono suspende o tempo, regressa à ancestral oralidade daquele continente, ensina a sonhar, a estar entre os vivos e os mortos.

Nos confins do discurso dramaturgicamente lusófono marcado pela traumática história da conquista e colonização da África Lusófona, um doloroso processo cuja representação encontramos, por exemplo, em *A Revolta da Casa dos Ídolos* de Pepetela (1980) estão então umas dramatizações de “fábulas para todas as idades” (Cruz 2006 : 58) como *Mar Me Quer*, em que o discurso dramaturgicamente assumidamente procura e atinge uma expressão poética dominante. A co-adaptação Couto – Luiza assume pois uma linguagem onírica de amor e morte, a partir do sonho-realidade do Avô Celestiano, um contador de histórias e de sonhos e do pícaro-lírico-erótico diálogo de Lurarmina e de Zeca Perpétuo. É uma vertente estética do discurso dramaturgicamente dos últimos anos, centrado maioritariamente na história moderna e na crítica à situação política antes e depois das independências, nas dramatizações da vida quotidiana, nas situações históricas (in)directas. Espressões poéticas do discurso dramaturgicamente lusófono (patentes em Costa Andrade, Fernando Macedo, Mena Abrantes como dramaturgo, Pepetela de *A Montanha da Água Lilás*, Mia Couto) veiculam as formas do pré-teatro e do espectáculo ritualístico originado em África, deixando em segundo plano as conotações políticas e sociais.

A reapropriação política do discurso dramaturgicamente a foucaldiana é possível, aliás não sempre imprescindível em fábulas modernas assentes em mitos ancestrais da África Lusófona.

Bibliografia:

- Abrantes Mena, J. (1999) *Teatro*, vol. I e II. Coimbra.
- Abrantes Mena, J. (2005), *O Teatro em Angola*, Luanda, vol. I. e II.
- Bakhtine, M. (1984), *Esthétique de la création verbale*. Paris.
- Brown, G. e Yule, G. (1983), *Discourse Analysis*. Cambridge.
- Caetano, Maria M. (2004), *Conhecer o Teatro em Moçambique*. Pinhel.
- Couto, M. e Luiza, N. (2002), *Mar Me Quer*. Coimbra.
- Cruz, D. I. (2006), “O teatro em português. Da expansão às independências”. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 19: 15 – 61.
- Dijk, T. A. Van, ed. (1985), *Handbook of Discourse Analysis*, 4 vols. Londres.
- Elam, K. (1980), *The Semiotics of Drama and Theatre*. London.
- Fischer-Lichte, E. (1985), *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen.
- Fresu A. e Oliveira, Mendes de (1982), *Pesquisas para um teatro popular em Moçambique*. Maputo.
- Foucault, M. (2005), *A Arqueologia do Saber*. Coimbra.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes*. Paris.

- Kalewska, A.** (2005), *Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe. Ensaio histórico-literário e antropológico*. Varsóvia.
- Kalewska, A.** (2005a), "O tchiloli – uma metamorfose do discurso dramatúrgico lusófono. Algumas propostas de abordagem". *Acta Philologica*, nº 31: 195 – 203.
- Macedo F. de** (2000), *Teatro do Imaginário Angolar de S. Tomé e Príncipe*. Coimbra.
- Maingueneau, D.** (1997), *Os Termos-Chave da Análise do Discurso*. Lisboa.
- Pavis, P.** (2003), *Dicionário de Teatro*. São Paulo.
- Pavis, P.** (2005), *A Análise dos Espetáculos. Teatro – Mímica – Dança – Dança-Teatro – Cinema*. São Paulo.
- Pepetela [Pestana, A.]** (1980), *A Revolta da Casa dos Ídolos (Teatro)*. Lisboa.
- Reis, F.** (1969), *Pôvo Flogá. O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe*. São Tomé.
- Schechner, R.** (1988), *Performance Theory*. New York and London.
- Serpieri, A.** (1977), *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milano.
- Todorov, T.** (1978), *Os Géneros do Discurso*. Lisboa.
- Turner, V.** (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York.
- Ubersfeld, A.** (1977), *Lire le theater*. Paris.
- Vasconcelos, P. Teixeira de, A. I.** (2003), *O Drama Histórico Português do século XIX (1836-56)*. Lisboa.
- Vaz, C.** (1999), *Para um Conhecimento do Teatro Africano*. Lisboa.

O potrzebie nowego określenia pojęcia komparatystyki

Komparatystyka należy do tych specjalności naukowych, które odgrywają w rozwoju współczesnej humanistyki coraz większą rolę. Specjalność ta jest przypisana w terminologii naukowej do literaturoznawstwa. Widać to wyraźnie w polskich słownikach jednojęzycznych i z zakresu terminologii fachowej, pisanych zresztą przez samych filologów, np. w encyklopedii internetowej *Wikipedia*, a także w *Słowniku terminów literackich* Michała Głowińskiego i in. autorów oraz w przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska*, czy też w najnowszym obecnie polonistycznym dziele leksykograficznym, *Uniwersalnym słowniku języka polskiego*. Na gruncie języka niemieckiego hasło *Komparatistik* (komparatystyka) objaśnione jest w jednym z najczęściej używanych słowników – *Duden Universalwörterbuch A – Z* – jako *vergleichende Literatur- oder Sprachwissenschaft* (literaturoznawstwo lub językoznawstwo porównawcze), zaś angielski słownik *The New Oxford Dictionary of English* nie zawiera wprawdzie angielskiego odpowiednika komparatystyki, ale definiuje osobę nią się zajmującą – *comparatist*, czyli komparatystę jako *a person who carries out comparative study, especially of language or literature*. Dookreślenie zawarte po słowie *especially* tej ostatniej definicji wskazuje także na możliwość rozszerzenia pojęcia komparatystyki na inne dziedziny wiedzy, niezwiązane z filologią. Takie poszerzenie wąsko pojętej komparatystyki widać w używanym w nauce polskim pojęciu *badania porównawcze*, niemieckim *vergleichende Studien* i angielskim *comparative studies* bądź *comparative research*. Wszystkie te pojęcia nie tylko wykraczają poza literaturoznawczą bądź językoznawczą perspektywę komparatystyki, ale także są pojemniejsze znaczeniowo i treściowo. Wydaje się, iż w sytuacji poszerzania się horyzontu badań literaturoznawczych o perspektywy kulturoznawcze, z punktu widzenia teorii nauki i praktyki naukowej, rzeczą sensowną jest przezwyciężenie istniejącego dotychczas ograniczenia komparatystyki do filologii poprzez włączenie do niej innych dyscyplin porównawczych. Może to przynieść pozytywne efekty zwłaszcza w filologiach obcych, różniących się nie tylko stosowaną metodologią naukową, ale nade wszystko celami dydaktycznymi, od filologów rodzimych (polonistyki w Polsce, germanistyki w Niemczech itd.). W odniesieniu do germanistyki mam tu na myśli różnice w pojmowaniu zakresu tej dyscypliny przez jej przedstawicieli w krajach niemieckojęzycznych i poza nimi. Różnice między germanistyką w tych pierwszych krajach, gdzie służy ona m.in. kształceniu przyszłych nauczycieli języka i literatury niemieckiej, a krajami poza tym obszarem, gdzie celem nauczania jest zapoznanie uczących się i studiujących także z szeroko rozumianą kulturą, są oczywiste. Na gruncie języka niemieckiego określa się ten drugi

wariant germanistyki odrębnym pojęciem *Auslandsgermanistik*, czyli germanistyki zagranicznej, uznając mimo istniejących podobieństw tej dyscypliny w krajach niemieckojęzycznych, także odrębność jej metod i celów naukowych i dydaktycznych w innych krajach.

Faktycznie komparatystyka jest subdyscypliną nie tylko filologii, ale i innych nauk humanistycznych. Można ją traktować jako część składową poszczególnych dyscyplin, ale także jako odrębną dziedzinę badającą funkcjonowanie różnych obszarów i zjawisk na nich zachodzących w ujęciu porównawczym. Złożoność tych zjawisk badać można w sposób uwzględniający ich różne aspekty na gruncie kulturoznawstwa jako dziedziny integrującej odmienne perspektywy badawcze, a jednocześnie posługującej się wynikami badań i metodami różnych dyscyplin. Jako dyscyplina kulturoznawcza, komparatystyka najlepiej służy porównywaniu zjawisk kulturowych różnych narodów bądź kręgów kulturowych. W tym kontekście bardziej pojemne, gdyż służące badaniu różnorodności zjawisk kulturowych, wydaje się pojęcie komparatystyki kulturowej. W tym znaczeniu pojęcie to poszerza tradycyjne rozumienie komparatystyki literaturoznawczej o nowe obszary badawcze.

Wprawdzie literaturoznawcy niejako zmonopolizowali pojęcie komparatystyki, wiążąc ją z własną dyscypliną naukową, ale istnieje ono już od dawna także w innych dziedzinach, np. w politologii, socjologii, naukach prawnych czy w pedagogice. W innych naukach humanistycznych, jak archeologia, etnologia, historia, wiedza o sztuce, religioznawstwo, badania porównawcze również są dość powszechnie uprawiane. Wartość komparatystyki we wszystkich tych dziedzinach polega na tym, że poprzez zastosowanie perspektywy porównawczej, przezwycięzenie wąskiego, niekiedy jednowymiarowego postrzegania badanych przedmiotów i zjawisk, poszerza się nie tylko sam obszar badań, ale i ogólnie wiedza w tych dziedzinach. Dlatego też pojęcia komparatystyki powinno się używać w najszerszym znaczeniu tego słowa, wykraczającym poza filologię. Dzięki temu możliwe będzie badanie naukowe także innych zagadnień, co ma szczególne znaczenie w filologiach obcych, w tym także w germanistyce zagranicznej.

I tak np. komparatystyka politologiczna (ang. *Comparative Politics*), zwana dawniej na gruncie języka niemieckiego *Vergleichende Regierungslehre* (nauką porównującą systemy rządzenia), a także *Vergleichende Analyse politischer Systeme* (analizą porównawczą systemów politycznych), *Vergleichende Systemlehre* (nauką porównującą systemy polityczne) jest według najpopularniejszej definicji w niemieckojęzycznej Wikipedii „jednym z nadrzędnych pól badawczych w nauce o polityce. Zakres merytoryczny tej dziedziny definiowany jest poprzez stosowane w niej metody. Idzie tutaj o porównanie systemów politycznych, które rzadko prowadzone jest *implicite*, najczęściej zaś *explicite*. Przedmiotem porównań są najczęściej państwa, ale może w nich także chodzić o inne twory zbiorowe”.¹ Jednym z obszarów badawczych komparatystyki politologicznej jest porównanie funkcjonowania instytucji politycznych w różnych krajach, np. parlamentów, organów rządowych, sądów, a także poszczególnych elementów systemu politycznego, jak partie polityczne, związki zawodowe i zrzeszenia pracodawców, media, a ponadto również takie zjawiska, jak kultura polityczna, w tym kultura prowadzenia sporów politycznych, sztuka dyskursu publicznego.

Badania porównawcze prowadzą także socjologowie. Dotyczą one różnych obszarów życia społecznego i prowadzone są w ramach socjologii porównawczej. Przykładowo Instytut Europy Wschodniej Wolnego Uni-

¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Vergleichende_Politikwissenschaft, (7.3.2007).

wersytetu w Berlinie poświęcił 19. zeszyt publikacji ciągłej pt. *Berliner Osteuropa Infos* (BOI, 2003) tematowi „Socjologia porównawcza transformacji w Europie Wschodniej”.² W programie studiów magisterskich na specjalności Socjologia uniwersytetu w Duisburgu znajduje się przedmiot Socjologia porównawcza kapitalizmu jako formy ustroju społecznego. Do tego tematu istnieje spora liczba publikacji, jak np. „Einführung in die historisch-vergleichende Soziologie Max Webers” (Wprowadzenie do socjologii historyczno-porównawczej Maxa Webera) Stephena Kalberga³.

Ważną częścią składową nauk prawnych jest kultura prawna, która sama także stanowi część prawa i której funkcjonowanie w różnych krajach, podobnie jak poszczególne zjawiska z nim związane, może również być porównywane. Specjaliści od nauk prawnych nazywają komparatystykę prawniczą także prawem porównawczym (w języku niemieckim: *Rechtskomparatistik*, także *Rechtsvergleichung* i *vergleichende Rechtswissenschaft*) i zaliczają do niego prawo porównawcze konstytucyjne, prawo porównawcze karne, prawo porównawcze prywatne oraz komparatystykę prawną-historyczną. Za twórcę prawa porównawczego uważa się w Niemczech Ernsta Rabela (1874-1955). Przedmiotem badań porównawczych w zakresie kultury prawnej jest np. badanie pojmowania prawa i stosunku do niego obywateli, ponadto przedmiotem komparatystyki prawniczej mogą być konkretne instytucje i zjawiska o znaczeniu prawnym, jak funkcjonowanie sądownictwa i innych organów wymiaru sprawiedliwości (prokuratura, policja, egzekucja prawa), także określone sposoby zachowań obywateli związane z prawem, jak płacenie podatków bądź uchylanie się od nich, korupcja, relacje z przedstawicielami wymiaru sprawiedliwości i inne.

W naukach o wychowaniu istnieje przedmiot o nazwie pedagogika porównawcza. Jest to dyscyplina zajmująca się analizą i porównaniem systemów wychowawczych i oświatowych w różnych krajach, z uwzględnieniem ich miejsca i roli w procesie rozwoju polityczno-społecznego i kulturowego tych krajów. Czołowym przedstawicielem komparatystyki pedagogicznej w Niemczech jest Oskar Anweiler (ur. w 1925 r.), twórca ważnego ośrodka tej dyscypliny w Bochum. Pedagogika porównawcza jest dziś przez niektórych badaczy uważana za część komparatystyki kulturoznawczej⁴. Istnieje Europejskie Towarzystwo Pedagogiki Porównawczej (Comparative Education Society in Europe, Gesellschaft für Vergleichende Erziehungswissenschaft in Europa), które zajmuje się m.in. inicjowaniem i wspieraniem studiów porównawczych i międzynarodowych w zakresie edukacji i wychowania.

W obliczu zróżnicowania komparatystyki w ramach poszczególnych dyscyplin naukowych rodzi się pytanie o metodologię tej specjalności: Czy istnieje jednolita metodologia badań porównawczych, czy też należy ją dopiero stworzyć? Pojawia się także drugie pytanie: Czy można zastosować metodologię komparatystyki literaturoznawczej także w innych dziedzinach wiedzy? Odpowiedź na oba te pytania może być negatywna, ponieważ każda z wymienionych tu dyscyplin humanistycznych wypracowała własną metodologię. Nie można jednakże wykluczyć, iż poszczególne dyscypliny będą się wzajemnie inspirować w sferze metodologii, będą sięgać do swych zdobyczy i przez to wzbogacać swoje potencjały. Komparatystyka jest bowiem nie tylko specjalnością i subdyscypliną

² Tytuł oryginału: *Vergleichende Soziologie osteuropäischer Transformation*.

³ VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2001.

⁴ Por. np. Volker Schubert, *Pädagogik als vergleichende Kulturwissenschaft*, Vieweg Verlag Wiesbaden 2005.

w każdej z wymienionych tu nauk, ale również – gdy mowa jest o metodach badań porównawczych – stanowi także obok indukcji i dedukcji pewną zasadę metodologiczną. Jako taką można ją zastosować w badaniach różnych zjawisk kulturowych – jednostkowych, społecznych, także narodowych – na gruncie porównawczym. Komparatystyka w tym ostatnim znaczeniu tego słowa opiera się na badaniu przedmiotów i zjawisk w celu ustalenia tego, co w nich wspólne i różne. Warunkiem poprawności wyników badań porównawczych jest porównywalność badanych przedmiotów, zarówno pod względem ich istoty, jak i rodzaju, kategorii oraz formy. Stąd porównania w skali mikro i makro nie dadzą właściwych wyników. Nie wolno także zapominać o tym, że komparatystyka jako metoda stosowana jest także poza naukami humanistycznymi, np. w ekonomii, medycynie, biologii (poprzez biologię porównawczą człowieka komparatystyka biologiczna zazębia się z antropologią, a tym samym z humanistyką). Dyskusja o metodach badawczych – zarówno w naukach humanistycznych, jak i społecznych i przyrodniczych – jest sprawą istotną dla każdego naukowca, zwłaszcza w dzisiejszych czasach, gdy poszukujemy tożsamości nowoczesnego człowieka w warunkach różnorodności teorii i metod naukowych, a także orientacji w wartościach i wyobrażeniach dotyczących celu jego egzystencji. W szczególności mnogość tekstów i przejawów kultury podlegających badaniom stawia badacza przed nowymi zadaniami, których nie sposób rozwiązać za pomocą tradycyjnych środków. W tym sensie komparatystyka, a zwłaszcza komparatystyka kulturowa, stanowi z jednej strony odpowiedź na wyzwania specjalizacji w poszczególnych dyscyplinach, z drugiej zaś jest alternatywą dla zamknięcia się w specjalności uprawianej w sposób wąski, niejako jednowymiarowy. W przypadku germanistyki zagranicznej tego rodzaju wyjście poza wąsko pojętą specjalność ilustruje m.in. książka *Japanische Germanistik auf dem Weg zu einer kontrastiven Kulturkomparatistik. Geschichte, Theorie und Fallstudien*⁵, której autor, Teruaki Takahashi, umiejętnie porównał różne perspektywy – japońską i niemiecką, szerzej zaś także europejską – widzenia germanistyki oraz postrzegania jej miejsca i roli w różnych krajach.

Cele badawcze i dydaktyczne germanisty rodzimego i germanisty-cudzoziemca są zwykle inne, choć również w krajach niemieckojęzycznych przywiązuje się od szeregu lat dużą wagę do zagadnień interkulturowych⁶, badając i uwzględniając w dydaktyce wpływ innych kultur na kulturę rodzimą. Można także uprawiać tradycyjną germanistykę, badającą teksty literackie i inne świadectwa językowe metodami filologicznymi. Jednakże współcześnie coraz większego znaczenia nabiera kulturoznawcze podejście do literaturoznawstwa jako dziedziny sięgającej także do wiedzy z innych dyscyplin. Dlatego można obecnie wyróżnić specjalność zwaną komparatystyką literaturoznawczo-kulturoznawczą, pojmowaną jako jedna spójna dyscyplina, która może pomóc w przezwyciężeniu ukierunkowanej na literaturoznawstwo tradycyjnej filologii. Tak pojęta komparatystyka służy filologowi obcemu jako podstawa teoretyczna do zajmowania się kwestiami wykraczającymi poza „czystą” filologię.

⁵ Tytuł w przekładzie polskim: Germanistyka japońska w drodze ku kontrastywnej komparatystyki kulturowej. Historia, teoria, studia przypadków, Wilhelm Fink Verlag, München 2006.

⁶ Można przykładowo wskazać tu na działalność Aloisa Wierlachera, twórcy pierwszej w Niemczech specjalności uniwersyteckiej i kierunku studiów o nazwie germanistyka interkulturowa.

Trzeba w tym kontekście wspomnieć także krótko o problemie kompetencji (w znaczeniu przygotowania merytorycznego i zdolności) literaturoznawcy do wypowiadania się o sprawach, które wykraczają poza jego specjalność. W przypadku zajmowania się dziełami literackimi literaturoznawca sięga także do wiedzy z innych dyscyplin, przy czym jego rozumienie tej wiedzy często jest inne, aniżeli wśród przedstawicieli tychże dyscyplin. Należy zatem unikać kategoriycznych sądów w sprawach wykraczających poza własne rozumienie danego zagadnienia. Takie podejście nie jest objawem asekuractwa, lecz przywiązania do własnej dyscypliny.

Istnieje wreszcie w ramach komparatystyki także literaturoznawstwo porównawcze. Niemieckojęzyczna definicja tej specjalności (zwanej *vergleichende Literaturwissenschaft*, *Komparatistik*; także: *Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* [AVL], *Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft*) stanowi, iż jest to:

nauka o tym, co wspólne oraz o różnicach w literaturze różnych kultur w perspektywie wykraczającej poza istniejące granice. Przekraczania granic nie należy przy tym rozumieć w sensie politycznym, gdyż granice narodowe tylko bardzo rzadko są jednocześnie granicami kulturowymi. Komparatystyka jest ukierunkowana raczej interkulturowo, to znaczy bada ona zjawiska literackie (tworzywa literackie, tematy, rodzaje i gatunki itd.) w porównaniu międzynarodowym. Porównuje ona poszczególne utwory literackie, twórców lub prądy w różnych kulturach lub w literaturach narodowych w ich całościowym przebiegu; bada wpływy konkretnych pisarzy lub prądów literackich na inne literatury i analizuje historię poszczególnych gatunków, kręgów tematycznych lub motywów (literatury światowej). Ponadto komparatystyka zajmuje się porównywaniem poszczególnych sztuk i bada w ten sposób procesy intermedialne oraz transformacje języka.⁷

Wykroczenie tej definicji poza literaturę poprzez włączenie do badań literackich sztuk i procesów intermedialnych oraz połączenie literaturoznawstwa porównawczego z kulturoznawstwem, przekroczenie granic wyznaczonych przez poszczególne dyscypliny naukowe, które dążą do specjalizacji, jest krokiem we właściwym kierunku: tradycyjne przywiązanie do poszczególnych dyscyplin ustępuje miejsca tendencji do interdyscyplinarności. Świadczy o tym m.in. powiązanie literatury z socjologią i historią mediów, włączenie porównania literatury do innych form twórczości ludzkiej, takich jak filozofia, czy tworzenie teorii.

Analizując zakres pojęcia komparatystyki z literaturoznawczego punktu widzenia, można także postawić kwestię metodologii komparatystyki literaturoznawczej. Może ona, choć tylko pod warunkiem, że będzie ukierunkowana kulturoznawczo, znaleźć zastosowanie także w badaniu problemów wchodzących w zakres innych dyscyplin, które są istotne dla filologa obcego, jak germanisty-cudzoziemca. (Tym samym zarysowany wyżej problem kompetencji badacza traci niejako na ostrości).

⁷<http://de.wikipedia.org/wiki/Komparatistik>, (7.3.2007).

Dotyczy to przede wszystkim tematyki, której przedmiotem badań jest wybór treści, tworzywa literackiego i motywów, a także symboli w szeroko rozumianej literaturze. W przypadku dyscyplin nie związanych z literaturoznawstwem idzie o wybór przedmiotów badawczych.

Kwestie periodyzacji i podziału literatury na epoki również są podobne z punktu widzenia ogólnej metodologii badań humanistycznych. Każda nauka posiada bądź musi stworzyć własny system umiejscawiania przedmiotów swych badań w czasie.

Recepcja określonych wydarzeń, osób i procesów jako kolejne pole badawcze jest ważnym przedmiotem badań we wszystkich naukach humanistycznych.

Teoria literatury ma także swoje odpowiedniki w różnych dyscyplinach naukowych (np. w teorii polityki, teorii socjologii, teorii prawa itd.).

Teoria przekładu literackiego jako szczególny komponent literaturoznawczy komparatystyki ma swojego pendant w teorii interpretacji innych dyscyplin (szczególnie ważna jest ona w wykładni prawa).

Hermeneutyka interkulturowa (zwana na obszarze języka niemieckiego także *imagologią*) może *mutatis mutandis* znaleźć zastosowanie także w innych dyscyplinach, może nawet w stopniu większym aniżeli inne dziedziny zaliczane do literaturoznawstwa. Warunkiem podjęcia badań nad innymi kulturami, językami, mentalnościami jest znajomość nie tylko kultury obcej, ale przede wszystkim własnej. Uwaga ta dotyczy także znajomości języka i mentalności własnej społeczności. W tym wypadku pierwszym przedmiotem badań są aspekty przede wszystkim socjologiczne, politologiczne i psychologiczne, czyli generalizując – kulturoznawcze, a dopiero w dalszej kolejności literaturoznawcze.

Intermedialność, w którym to pojęciu mieści się także korespondencja sztuk bądź porównanie sztuk, jest także częścią kulturoznawczego literaturoznawstwa. Służy ona porównaniu związków między literaturą, malarstwem, muzyką, teatrem, filmem i innymi formami twórczości człowieka. W innych naukach humanistycznych, w których przedmiotem badań nie są przede wszystkim aspekty estetyczne, lecz aksjologiczne, można także mówić o korespondencji, z tym, że w tym wypadku można mówić o korespondencji wartości.

Wymieniony wyżej zakres badań komparatystyki, wykraczającej poza literaturoznawstwo, unaczynia przestarzałość tradycyjnego przywiązania badań porównawczych tylko do tej jednej dziedziny wiedzy i równocześnie uświadamia badaczom konieczność rozszerzenia pojęcia komparatystyki na inne dyscypliny, co zresztą jest już od dawna faktem. Zwłaszcza w filologii obcej, w tym w germanistyce zagranicznej, która jest ukierunkowana kulturoznawczo, tzn. wykracza poza tradycyjne przywiązanie tej dyscypliny do języka i literatury niemieckiego obszaru, gdyż służy badaniu zagadnień i przekazywaniu studentom wiedzy z szeroko pojętego niemcoznawstwa – nowe określenie pojęcia komparatystyki jest dla dalszego rozwoju badań i nauczania rzeczą nieodzowną. Takie nowe określenie pojęcia komparatystyki wychodzi ponadto naprzeciw nie tylko naukowcom, ale i studentom i przyczynia się do poszerzenia szans tych ostatnich na otwierającym się europejskim rynku pracy. Uwrażliwienie studentów na kulturę innych i obcych będzie skuteczniejsze, gdy zastosuje się perspektywę porównania kultury własnej i obcej. W tym sensie przydatność studiów porównawczych jest rzeczą bezdyskusyjną. Należy jednak zastanowić się nad możliwościami realizacji takich studiów oraz zastosować je w praktyce.

Bibliografia:

Wikipedia – wolna encyklopedia, <http://pl.wikipedia.org>

Głowiński, M., Kostkiewiczowa, T., Okopień-Sławińska, A., Sławiński, J. (red.). (1988), *Słowniku terminów literackich*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź.

Drosdowski, G. (red.). (1989), *Duden Universalwörterbuch A – Z*. Mannheim – Wien – Zürich.

Praca zbiorowa. (1984), *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa.

Dubisz, S. (2003), *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Warszawa.

Pearsal, J. (ed.). (1998), *The New Oxford Dictionary of English*. Oxford.

Takahashi, T. (2006), *Japanische Germanistik auf dem Weg zu einer kontrastiven Kulturkomparatistik. Geschichte, Theorie und Fallstudien*. München.

Strategie diarystyczne w osobistym opisywaniu rzeczywistości

Dziennikopisarstwo jest specyficznym sposobem mierzenia się z rzeczywistością przy pomocy słowa, przetwarzania osobistego doświadczenia na tekst. Fragmentaryczność zapisu dziennikowego, brak wymogu tworzenia tradycyjnej fabuły sprawiają, że relacja tekst-rzeczywistość sprowadza się do umiejętności uchwycenia chwili i oddania tego, co w niej istotne, ciekawe. Z tego samego jednak względu dziennik uchodzi za bliższy rzeczywistości niż literatura fikcyjna. Tworzenie fabularnych związków między zdarzeniami, konieczność sprostania w tym względzie oczekiwaniom czytelnika sprzyja bowiem tworzeniu rzeczywistości mającej być jedynie mentalny czy werbalny. Założenie bliskości dziennika i rzeczywistości przekładane jest również na nową formę dziennika, pisanego od początku z myślą o rychłej publikacji. Taki gatunek wyrasta przecież z tradycji dokumentu osobistego, umieszczany jest na pograniczu między literaturą fikcyjną i literaturą faktu, która ma za zadanie relacjonować wycinki rzeczywistości.

Dziennik jako gatunek wywodzący się z tradycji dokumentu osobistego jest tekstem, który z założenia relacjonuje rzeczywistość codzienną, najbliższą autorowi, nie skażoną jego pisarską fantazją i warsztatem. To skupienie na chwili, na incydencie, wyłuskanie go z otaczającego świata może być niezwykle cenne w badaniu możliwości i ograniczeń w językowym kodowaniu rzeczywistości.

Tak, jak różne są rzeczywistości w których żyją autorzy, nawet pochodzący z jednego środowiska, tak i różne są strategie opisu rzeczywistości, które wybierają. Strategia opisu polega na dokonywaniu wyboru zjawisk (również w sposób nieuświadomiony), które otrzymają swoje miejsce w dzienniku. Ilość bodźców składających się na ludzkie postrzeganie rzeczywistości, bodźców zewnętrznych, ale i tych już istniejących w świadomości, jest bowiem niemożliwa do ogarnięcia w całości, płynna, a w związku z tym nie podlega możliwości eksplicytnego zapisu. W przypadku dzienników pisarzy do strategii należy niewątpliwie świadomy wybór pewnego stylu, w jakim autor chce zaprezentować wycinki swojej osobistej rzeczywistości.

Pod tym kątem badano dotychczas dzienniki należące już do kanonu europejskiej literatury. Nie da się jednak ukryć, że sam dziennik w ostatnich dziesięcioleciach stracił już na popularności w wielu obszarach kulturowych. Wyjątkiem jest literatura niderlandzka. Nie ma chyba obecnie innej literatury europejskiej, która przeżywałaby taki rozkwit dziennikopisarstwa. Jest to tym bardziej ciekawe zjawisko, że nie ma tam tak bogatej tradycji pisanie, publikowania i badania dzienników, jak chociażby w obszarze francusko- czy niemieckojęzycznym. Większość publikacji tego typu po-

chodzi z ostatnich kilkunastu lat. Brak takiej tradycji, która zawsze jest punktem odniesienia dla młodszych stażem pisarzy, skutkuje wytworzeniem nowoczesnych form, swobodniejszych, dostosowanych do potrzeb i cech współczesnej rzeczywistości.

Wszelkie formy oddawania rzeczywistości, nawet te najbardziej realistyczne, oznaczają jedynie wycinkowe jej ukazywanie. Strategie literackie polegają na fiksowaniu uwagi czytelnika na interesującym zdarzeniu, podaniu go w atrakcyjnej formie, ukazaniu go w nowym związku, nowym świetle. To założenie dotyczy i innych dziedzin sztuki. Nawet najbardziej realistyczna fotografia przedstawia rzeczywistość wizualną przy pomocy kadrowania. Podobnie funkcjonuje notatka dziennikowa. Spośród natłoku wrażeń i bodźców, które docierają do człowieka nawet w ciągu najzwyczajszego dnia, diarysta dokonuje pewnego wyboru – kadrowania. Wybrany obiekt może zostać, tak jak przy pomocy sprzętu fotograficznego, wyostrozony, przejaskrawiony, rozjaśniony, przyciemniony. Od autora zależy, czy te pojedyncze zdarzenia i ich opisy czy wzmianki ułożą się w film, czy w pokaz slajdów.

Badanie współczesnych dzienników niderlandzkich pokazuje, że opis codzienności skupiony na bieżących przeżyciach i wrażeniach to tylko jedna ze strategii diarystycznych. Jego najprostsza forma, relacja przypominająca odwrócony terminarz, jest najrzadziej stosowana przez diarystów-pisarzy. Została ona zastosowana w dzienniku Jana Wolkersa – „Dagboek 1974”. Na pewno ma to związek z faktem, że dziennik ten pisany był jako dokument osobisty, a pomysł wydania go powstał dopiero 30 lat później. W przypadku dzienników pisanych z myślą o rychłej publikacji ta forma nie wydaje się być atrakcyjna. Opisywanie rzeczywistości w formie relacji odbywa się poprzez chronologiczne wzmiankowanie zdarzeń i wrażeń. Skupienie na następowaniu po sobie zdarzeń, ich przypadkowości i łączeniu się w ciągi to najmocniejsza strona tej formy opisu. Oto jak wygląda przykładowa notatka w dzienniku Wolkersa:

Rano jedziemy na działkę. Najpierw zbieranie kamieni wzdłuż Amsteli. Odkrywamy takie mocno zabarwione na pomarańczowo. Karina mówi: ‘Kto inny, kto zarobił w zeszłym roku ćwierć miliona tak jak ty, chodzi własnoręcznie zbierać kamienie.’ (...) W leśnej części kompleksu działkowego widzimy kowalika. Pierwszy raz widzę w okolicy Amsterdamu. I to jeszcze w ogrodzie.¹ (2005, 27)

Widać wyraźnie, że opracowanie poszczególnych zdarzeń nie jest celem tej strategii. Relacja ma je tylko uchwycić w kolejności, w jakiej nastąpiły w rzeczywistości. Taka forma opisu rzadko różnicuje wydarzenia pod względem ważności, podobnie ograniczona jest też zawartość osobistych komentarzy. Wiele notatek w dzienniku Wolkersa mogłaby zostać napisana przez obserwatora, a nie przez uczestnika zdarzeń. Opis rzeczywistości w formie skróconej relacji ma również swoje odzwierciedlenie w warstwie słownej. Przeważają tam czasowniki odnoszące się do wykonanych czynności, brak fragmentów opisowych czy polemizujących.

Dziennik, zwłaszcza taki, którego tworzeniu towarzyszy myśl o ujawnieniu go, oprócz zrelacjonowania biegu codzienności ma też inny cel: opis czy zaprezentowanie osoby autora-bohatera.

¹ Tłumaczenia cytatów z poszczególnych dzienników pochodzą od autorki niniejszego tekstu.

Możliwość zaprezentowania samego siebie przez pryzmat codziennych działań i stanów ducha jest dla diarysty niezwykle kusząca, dlatego większość z nich obiera strategię prowadzącą do stworzenia autoportretu. Oczywiście możliwości rozwinięcia tej strategii jest wiele: począwszy od tradycji dziennika intymnego, polegającego na stałym roztrząsaniu, analizowaniu i ocenianiu tajników własnej duszy, jak i też przez ukazywanie przez pryzmat codziennych działań i stanów ducha. Ta ostatnia forma ma wiele wspólnego z formą relacji: obraz autora-bohatera wyłania się z relacjonowania codzienności, jednak skupionego na osobistym ich oddźwięku. Taki dziennik stoi jeszcze bardzo blisko codziennej rzeczywistości, ale jej obraz podlega już osobistej ocenie, a narracja odbywa się wyraźnie z perspektywy autora-bohatera.

Taką strategię diarystyczną przyjął największy diarysta literatury niderlandzkiej, Hans Warren, mający na koncie ponad 20 tomów dzienników pochodzących z lat 1939–2001. Warren również czerpie z tradycyjnej formy dziennika jako zapisu codzienności: skupia uwagę na bieżących wydarzeniach, zmianach nastrojów, wrażeniach z lektury, codziennej pracy. Ale jest to rodzaj relacji osobistej, więcej nawet, egoistycznej, narzucającej poglądy i oceny. Dewizą Warrena jest szczerość, dlatego wiele w nim motywów, które ktoś dbający o własny wizerunek z pewnością by przemilczał. Ta zasada szczerości jest niezwykle ważna, bo daje czytelnikowi wrażenie, jakoby autor dołożył wszelkich starań, aby stworzony przez niego literacki, słowny obraz jego rzeczywistości był jak najpełniejszy. Perspektywa opisu rzeczywistości jest też dużo szersza niż u Wolkersa, którego życie zdaje się ograniczać do spraw domowych. Dzienniki Warrena to panorama społeczno-obyczajowa oraz zapis kilkudziesięciu lat życia literackiego w Holandii. I właśnie to połączenie szerokiej perspektywy z wyostreniem problematyki osobistej skutkuje stworzeniem autoportretu z wyraźnym i bogatym tłem.

Forma autoportretu prowadzi do stworzenia bardzo subiektywnego opisu rzeczywistości. Zjawisko takie można zaobserwować na podstawie nakładania się opisów pewnych zdarzeń w dziennikach różnych pisarzy: przykładowo dziennik Warrena i Mensje van Keulen „Alle dagen laat. Dagboek 1976” zawierają sporo punktów wspólnych, jednak oceny zdarzeń, czy relacje z rozmów, w których oboje brali udział, znacznie od siebie odbiegają.

Van Keulen stosuje podobny szeroki plan, przy jednoczesnym ograniczeniu osobistej, egocentrycznej narracji. Siebie samą traktuje często jako jednego z bohaterów zdarzeń. Wiele notatek ma podmiot „my”, odnoszący się do grupy przyjaciół. Osobiste notatki to próby spojrzenia na siebie z dystansu, zwłaszcza gdy dotyczą gniewu, który w momencie zapisu już minął. Często zmienia gramatyczną formę osobistej relacji, tak, żeby nie przemnażać zaimka „ja”, który z gramatycznego punktu widzenia jest w pisany języku niderlandzkim obligatoryjny. Obrazuje to poniższa notatka: „Do ósmego rano w mieście. Odważny powrót do domu, w środku godziny szczytu. Ludzie z aktówkami, dzieciaki na rowerach. Pobudka o drugiej po południu. Kilkugodzinny spacer po mieście” (Keulen 2006, 9). Dziennik van Keulen jest też wyraźnie dziennikiem pisarskim. To nie tylko opis rzeczywistości, ale też przykład warsztatu pisarki, w którym widać jak z codziennego biegu życia jej umysł wyławia zdarzenia, nadając im wyrazisty, przemyślany, słowny kształt. Dziennik van Keulen dokumentuje czas, w którym walczy ona z niemocą pisarską, i fragmentaryczny zapis, fiksowanie uwagi na incydentach bez konieczności tworzenia fabuły staje się być miejscem przechowania talentu pisarskiego.

Cechą tradycyjnego diarystycznego zapisu rzeczywistości jest jego brak spójności. Notatka nie potrzebuje mieć myśli przewodniej, bo odzwierciedla wycinek rzeczywistości mający zwyczajowo

ograniczenia czasowe, ale nie tematyczne. Te tradycyjne cechy dziennika w czystej postaci są często przez diarystów zarzucane, zwłaszcza, gdy ich słowny obraz codzienności przeznaczony jest dla odbiorcy, czytelnika, a nie do celów osobistych. Wyłowione z rzeczywistości wrażenia mogą wtedy uzyskać zamkniętą formę, szerszy, wykraczający poza zewnętrzną codzienną rzeczywistość kontekst. Taki zabieg stanowi przeniesienie punktu ciężkości ze stylu relacji w stronę eseistyczną czy typowo epicką, fabularną. Izolowanie czy kadrowanie codziennych wydarzeń jest wtedy daleko posunięte.

Dwa przykłady takiego postępowania to dziennik Martena 't Harta i Gerrita Jana Zwiera. Fiksowanie uwagi na incydencie, czy też daleko posunięte kadrowanie w dzienniku 't Harta „Een de-erne in lokkend postuur. Persoonlijke kroniek 1999” objawia się tym, że jedna notatka ograniczona jest zazwyczaj do jednego tylko tematu/przedmiotu. Jest to zabieg rzadko spotykany, ale oczywiście dopuszczalny. Każda z notatek ma tytuł. Wyłowienie pojedynczego zdarzenia godnego uwagi rekompensowane jest formą, w jakiej jest przedstawione. 't Hart nadaje notatkom formę zamkniętych opowiadań, albo anegdot, w których codzienne wydarzenie staje się pretekstem do prezentacji własnych obserwacji, wiedzy, poczucia humoru. Można więc tu zaobserwować częściowe przesunięcie z opisu rzeczywistości zewnętrznej w kierunku prezentacji własnej duchowej rzeczywistości. Zaletą takiej anegdotycznej strategii diarysty jest solidne opracowanie szczegółu, wyizolowanego zjawiska, niespotykane w relacji, choć oczywiście poddane działaniu literackiej kreacji.

Inną drogę wybiera Zwier w „Dagboek van een provinciaal”. Nie da się ukryć, że w dzienniku tego erudyty to nie opis rzeczywistej codzienności, ale podróżowanie po własnej rzeczywistości mentalnej jest centralnym motywem. Zewnętrzna rzeczywistość jest dostarczycielem bodźców do pogłębiania wiedzy. Dlatego dziennik Zwiera dość swobodnie postępuje z tradycją codziennego podsumowywania dnia. Taki dziennik ma niewątpliwe zalety poznawcze, edukacyjne, dzięki rozbudowanym notatkom w formie eseju. We wstępnej notatce Zwier mówi, że pisze dziennik, bo „płynące życie potrzebuje łożyska” („het vlietende leven heeft een bedding nodig”, (1999, 8). To łożysko jest w jego wykonaniu nie tylko utrwaleniem biegu rzeczywistości, ale przede wszystkim jego mentalnym uporządkowaniem w postaci tworzenia systemu poglądów, wartości i opinii. Ryzyko takiego rozwiązania, próby połączenia popularno-naukowego eseju (Zwier jest antropologiem kultury) z dokumentem osobistym jest takie, że tekst taki może oddalać się od rzeczywistości widzialnej, wspólnej dla jakiejś społeczności, i tworzyć bardzo subiektywną, egotyczną rzeczywistość rozpiętą na siatce zaprezentowanych i obszernie skomentowanych obserwacji i zjawisk. Zarówno zapiski 't Harta jak i Zwiera są silnie ukierunkowane tematycznie.

Silne kadrowanie może mieć jeszcze inną postać, nie ograniczającą się do pojedynczych notatek, ale do całości tekstu. Forma dziennika tematycznego – dziennika podróży, choroby, ciąży, sprawowania jakiegoś urzędu – nie jest niczym nowym. Na fali uatrakcyjniania formy dziennika coraz częściej zdarza się jednak, że to, co miało być zwykłym dziennikiem osobistym, wykazuje cechy dziennika tematycznego: istnienie motywu przewodniego, wydarzeń stanowiących ramy czasowe i tematyczne. O ile różnorodność wątków jest wtedy nadal duża, a dany temat nie musi stanowić punktu centralnego każdej notatki, w całościowym obrazie można dostrzec ukierunkowanie na przewodni temat. W literaturze flamandzkiej są dwa przykłady takiej strategii, przypadkowo oba mające za temat uporządkowanie stosunków z bliską osobą. Bob van Laerhoven wykorzystuje swój dziennik „Pendeljaren. Dagboek 1993-1997” jako pomoc w zrozumieniu wieloletniego braku porozumienia z nieżyjącym już ojcem. W dzienniku Kristien Hemmerechts „Een jaar als (g)een ander.

Dagboek: 5 februari 2001 – 15 februari 2002“ w tle codziennych wydarzeń powraca motyw szukania kontaktu z siostrą żyjącą w zakładzie zamkniętym. Pierwsze po latach odwiedziny u niej stanowią zamknięcie dziennika. Takie dzienniki przesuwają ten gatunek w stronę literatury fabularnej, szukającej w opisywanej rzeczywistości związków i większych całości.

Tradycyjny dziennik wymusza zdawałoby się konwencjonalne postrzeganie upływu czasu. Sam zapis powstaje w formie liniowej, a wszystkie odstępstwa mają formę mniej lub bardziej wyraźnie zaznaczonych wspomnień lub przewidywań. Jednak liniowe postrzeganie czasu i strumienia naszej świadomości jest zaburzeniem pewnego schematu działania ludzkiego umysłu. Mnogość wrażeń, ich ciągle przeplatanie, wzajemne wzbogacanie i nakładanie się na siebie to niełatwe zadanie dla diarysty. Jeśli więc rzeczywistość jest materią, w której trudno znaleźć wyraźną, konkretną linię, a zdarzenia nie dadzą się opisać w spójny i oddający ich naturę sposób, można skupić się na oddawaniu własnych wrażeń w sposób taki, w jakim funkcjonują czy pojawiają się w ludzkiej świadomości. Taką drogę wybiera Oscar van den Boogaard, którego dziennik „Inspiration point. Zomerdagboek” nawet nie zawiera dat oddzielających notatki. Konkretnie doświadczenia, spotkania, rozmowy uzyskują w procesie werbalizacji formę barwnych impresji, czasem dających wrażenie pogranicza jawy i snu. Pojmowanie czasu jest tu równie niekonsekwentne jak w codziennym życiu. To doświadczenie ujawnia się w następującej notatce:

Mam problem z dziennikiem, ponieważ dni wcale nie mijają chronologicznie, to nieprawda, po poniedziałku przychodzi piątek a czasem wtorek, (...) wcale nie mam 39 lat, mam również 17 i 83, jestem kobietą i mężczyzną, kiedy bawię się w konika, jestem konikiem, jestem rocznym dzieckiem i kilkoma osobami jednocześnie. (Boogaard 2004, 28)

Dziennik Boogaarda ma wiele wspólnego z impresjonistycznym traktowaniem rzeczywistości – utrwalone wrażenia często skupiają się na doznaniach wizualnych: przykładowo w opisie rozmowy narrator fiksuje uwagę na czymś wyrazie twarzy. Tą strategię można by porównać z fotograficzną techniką zdjęcia migawkowego, spontanicznym zdjęciem „z zaskoczenia”, niekoniecznie ukierunkowanym tematycznie, a nastawionym raczej na uchwycenie czy chwili, będącej sumą ujawnionych w danym momencie bodźców. I chociaż Boogaard jest w pierwszej kolejności prozaikiem, jego sposób mierzenia się z rzeczywistością przypomina raczej lirykę. Opis rzeczywistości, skupienie na konkretnych i danych dotyczących otaczającego świata i zdarzeń nie jest wystarczający, a zwłaszcza sucha relacja. Rzeczywistość to strumień wrażeń, nasza świadomość to to, co z niego wyłapiemy, a pisanie to nic innego jak ewokowanie tego wrażenia, więcej nawet, oddanie momentu, w którym się go doznało. Wrażenie takie to nie tylko zdarzenie rzeczywiste, ale i mnogość zapamiętanych wrażeń, istniejących w naszej świadomości i wywołanych w sposób uświadomiony lub nie.

Nie ma oczywiście idealnej zależności pomiędzy dziennikiem pisarza a jego pozostałą twórczością. Często dziennik, zwłaszcza coraz popularniejsze w literaturze niderlandzkiej krótkie formy diarystyczne², zajmuje odrębną pozycję w twórczości autora. Jest jednak w literaturze flamandzkiej

²W literaturze niderlandzkiej większość publikacji diarystycznych ostatnich lat to właśnie takie formy, pisane z inicjatywy wydawcy, z góry ograniczone do jednego roku kalendarzowego ('t Hart) lub pory roku (Boogaard).

przykład na to, jak współgrają ze sobą dwie pozornie odrębne formy językowego kodowania rzeczywistości: dziennikopisarstwo i poezja. Ta zależność jest spotęgowana faktem, że pisarz, o którym mowa, Leonard Nolens, prozą pisze jedynie dzienniki, których wydał do tej pory cztery tomy. Już w pierwszym z nich, „Stukken van mensen. Dagboek 1979-1982” okazuje się, że dziennik ma być dla niego odpoczynkiem od pisanie poezji. Nie da się jednak ukryć, że tego dziennika nie pisze skupiony na realistycznym obrazowaniu prozaik. Dla Nolensa poezja to wyrażanie, wysławianie siebie, dziennik to pisanie o sobie jak gdyby było się kimś innym. Jest to dziennik skupiony na ego autora-bohatera. Strategia diarystyczna Nolensa polega na badaniu własnej rzeczywistości wewnętrznej, mentalnej, poprzez szukanie dla niej najlepszego językowego obrazu. Język jest dla Nolensa niemalże organiczną materią, a istnienie w świecie polega na szukaniu dla zjawisk i siebie tego właściwego SŁOWA. Sposób, w jaki ta rzeczywistość przekładana jest na tekst zbliża się do formy *Gedankenbuch*: notatki są datowane, czasem mają wyraźny pretekst w przebiegu minionego dnia, jednak wrażenia i bodźce dobiegające ze świata są często przetworzone do aforyzmów. Ograniczeniem takiej formy może być brak powiązania z rzeczywistością zewnętrzną, biegiem codzienności. Jej celem nie jest też eksplicytnie opisywanie zjawisk, koncentrowanie się na szczegółach.

W przypadku Nolensa to wrażenie oderwania od codziennych ludzkich aktywności ma jednak drugie dno. Jego dziennik jest bliżej jego rzeczywistości, niż to się wydaje, a jedynie ta rzeczywistość, jego codzienność ma nietypowy charakter: Nolens to typ artysty, który, aby tworzyć, odgracza się od świata, nawet od rodziny, ograniczając banalne codzienne czynności, a pisarstwo, a więc tekstualność świata, istnienia, stanowią centralny motyw jego życia.

Diarystyczny obraz rzeczywistości, niezależnie od wybranej przez autora strategii, nie uzurpuje sobie prawa do bycia kompletnym, mimo dokumentarnych, a więc z założenia niefikcyjnych korzeni tego gatunku. Przekładanie rzeczywistości na tekst odbywa się przez wycinkowe, fragmentaryczne traktowanie świata i osobistego doświadczenia. Pisarstwo autobiograficzne zwraca jednak uwagę na skomplikowane relacje między rzeczywistością a jej literackim, słownym obrazem. Dzieje się tak poprzez otwarte zarzucanie przez diarystów cech tradycyjnie przypisywanych dziennikowi. Badania dzienników prowadzone przez ostatnie dziesięciolecia pokazują, że terminy takie jak autentyczność, szczerłość, niefikcyjność wymagają często przededefiniowania. Na drodze tradycyjnie pojętej autentyczności leżą często bardzo prozaiczne powody, takie jak wstyd, wyznaczanie sobie granic i tabu, egoistyczne przekolorowywanie obrazu własnej osoby. Ale problem z pojęciem fikcji, literackiej kreacji jest głębszy. Już w roku 1966 Klaus Günther Just w eseju „Tagebuch als literarische Form” rozważał przebieg procesu fikcjonalizacji rzeczywistości, zaczynający się już w momencie zapisu najmniejszej dziennikowej notatki, a kończy się na ogólnym obrazie autora wyłaniającym się z całości. Teoria ta, zwłaszcza w odniesieniu do kreowania osobistego wizerunku, znajduje rozwinięcie w pracy Manfreda Jürgensena „Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch”. Zakładając, że każdy językowy zapis rzeczywistości jest w mniejszym lub większym stopniu kreacją, należy przyjąć, że tej zasadzie podlega również najprostsza forma relacji. W dużym bowiem stopniu opis rzeczywistości warunkowany jest przez możliwości artykulacyjne języka, a nie przez samą rzeczywistość.

Przegląd strategii przyjmowanych przez współczesnych diarystów daje obraz możliwości i ograniczeń, jakie stwarzają różne metody kodowania rzeczywistości. Każda z tych metod, poszerzając jeden aspekt widzenia świata, zawęża inny. Dziennik to tylko jedna z form mierzenia się z osobi-

stą rzeczywistością, polegająca na izolowaniu z otaczającego lub wewnętrznego świata fragmentów i chwil, oraz skupienie na ich przebiegu. Wytworzenie się z tego spójnej wizji większego wycinka rzeczywistości jest możliwe i dopuszczalne, ale nie jest to celem tego sposobu przetwarzania rzeczywistości na tekst. Dziennik jest metodą podkreślenia fragmentaryczności ludzkiego doświadczenia i postrzegania rzeczywistości.

Bibliografia:

Boogaard, O. van den, (2004), *Inspiration point. Zomerdagboek*. Baarn.

't Hart, M. (2000), *Een deerne in lokkend postuur. Persoonlijke kroniek 1999*. Amsterdam.

Jurgensen, M. (1979), *Das fiktionale Ich, Untersuchungen zum Tagebuch*. Bern.

Just, K.G. (1966), „Tagebuch als literarische Form“. *Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur*. Bern: 25-41.

Keulen, M. Van (2006), *Alle dagen laat. Dagboek 1976*. Amsterdam.

Nolens, L. (1989), *Stukken van mensen. Dagboek 1979 – 1982*. Amsterdam.

Warren, H. (1980), *Geheim dagboek 1942-1944*. Amsterdam.

Wolkers, J. (2005), *Dagboek 1974*. Amsterdam.

Zwier, G. J. (1999), *Dagboek van een provinciaal*. Amsterdam.

Średniowieczna rzeczywistość i specyfika jej opisu

1. Wprowadzenie

Średniowieczna rzeczywistość, wraz z jej niezwykłością, ulotnością, złudzeniem realności świata nadmysłowego implikowała specyficzną formę poznania i opisu. Próby opisu tej rzeczywistości ujawniają możliwości i ograniczenia transponowania rzeczywistości w sferę tekstu.

2. Średniowiecze jako specyficzna rzeczywistość

Świat średniowieczny wypełniony jest cudownymi zjawiskami, posłannikami ze świata nadmysłowego, przedmiotami o niezwykłych właściwościach, które w wielu przypadkach odzwierciedlały ludzkie oczekiwania i tęsknoty. Przestrzeń średniowieczna wypełniona jest niezwykłością, która wiąże się ze zmianą relacji czasoprzestrzennych. Jak zaznacza Le Goff: „Jedną z cech niezwykłości jest jej ulotność, przypomina sen, który rozwiewa się jak dym, gdyż jej poznawcza funkcja albo niweczy ją samą, albo przenosi nas w całkiem inną sferę poznania – poznania racjonalnego” (1997: 49). W związku z tym pojawia się kwestia czy takie ulotne zjawiska wymykające się racjonalnemu poznaniu możliwe są do opisanego, do przekazania słowami. Michałowska stwierdza, iż człowiek w średniowieczu starał się poznać ten świat i swoje miejsce w nim, a wyobrażenia dotyczące świata realnego i nadmysłowego przenikały ówczesną zbiorową mentalność, stawały się treścią myśli naukowej, były przedmiotem wiedzy i wiary. Posługując się obrazami – niekiedy nie posiadającymi żadnych *stimuli* w rzeczywistości, za to odsłaniającymi ludzkie tęsknoty i marzenia, człowiek starał się pojąć niepoznawalne i zobaczyć wymykające się oglądowi, objąć całość bytu, ziemię, miejsce swego doczesnego istnienia, oraz pełne niepojętych tajemnic Bożych zaświaty, próbował dociec istoty swej egzystencji (1996: 8). Naturę świata charakteryzowała dwoistość, zaś korzenie radykalnej opozycji materii i ducha, zmysłowego i nadmysłowego tkwiły w Piśmie. Natura świata średniowiecznego była nie tylko dualistyczna, ale też hierarchiczna, a obszary: ziemski i niebiański, materialny i duchowy usytuowane były względem siebie wertykalnie (Michałowska 1998: 156). Religiję chrześcijańską, która wpływała na obraz średniowiecznej rzeczywistości, charakteryzuje przeciwieństwo świata doczesnego i nadmysłowego, które zniesione może być przez ekstazę (Muschg 1935: 19), objawienie, sen. Grzegorz Wielki, na co zwraca uwagę Le Goff, stwierdził: „Przed snem otwiera się nowe pole, a mianowicie drugi świat; wizja, sen stają się środkiem przeniesienia, formą podróży w zaświaty. Choć z jednej strony tematy te zawężają sferę snu, z drugiej jednak otwierają przed nim bezkresne nowe pole, gdzie sen dociera do nieba i piekła” (1997: 299). Wcześniejszy kontakt z inną rzeczywi-

stością, która w pełni dostępna jest dopiero po śmierci, służyć ma celom poznawczym i w pewnym sensie dydaktycznym, ukazując w sposób wyraźny i dosłowny czekające kary i nagrody. Ludzie w określonych warunkach przenikać mogą do świata nadnaturalnego, a świat nadnaturalny przenika do świata naturalnego. Le Goff wymienia wśród sposobów i środków wyrazu cudowności średniowiecznej metamorfozy, niezwykłość magiczną, sny, widziadła i wizje, natomiast wśród niezwykłości w literaturze między innymi podróże w zaświaty (1997: 46n.). Z rzeczywistością średniowiecza związane było znaczenie snów i wizji. Sen wydaje się być równie rzeczywisty jak my sami, a jego pozorna realność stanowi swoisty paradoks, ponieważ przedmioty i czynności w snach są dla nas równie rzeczywiste jak przedmioty, z którymi mamy do czynienia na jawie (Coxhead i.in. 1994: 4). We śnie zaciera się granica pomiędzy obiektem doznawanym i subjektem doznającym: „Cały problem sprowadza się do naszej definicji rzeczywistości. We śnie odbieramy marzenia sennie jako coś realnego, lecz tuż po obudzeniu uważamy, że były one nierzeczywiste. Dzieje się tak, ponieważ we śnie nie jesteśmy świadomi tego, że śnimy, a więc brak nam odpowiedniej perspektywy, z której moglibyśmy ogarnąć całość otaczającej nas wówczas rzeczywistości” (4). Refleksja nad relacją snu do rzeczywistości widoczna jest już u Platona (1994: 257). Stwierdził on również: „Demiurg powołał do istnienia świat, którego obrazy udostępnia człowiekowi w ekstazach, snach, wizjach bądź natchnieniu” (Platon 1996: 8). Wizje i sny stanowią w średniowieczu drogę docierania do prawdy o świecie. Le Goff zauważa: „Sen czy wizja stanowią również dla chrześcijanina drogę poznania Boga, sposobność wejścia w bezpośredni z Nim kontakt” (1997: 274). W średniowieczu, na co zwraca uwagę Dinzlacher, brak jednoznacznego wyróżnienia niektórych fenomenów wizualnego spotkania ze światem pozaziemskim (1981: 45), jednak wskazać można w wiekach średnich na świadomość odmienności zjawisk, której źródło znaleźć można w *Biblii* (Jl 3,1; Lb 12,6; Le Goff 1997: 261). Le Goff zauważa, iż u niektórych myślicieli, na przykład u Orygenesza, znaleźć można rozróżnienie między snem i wizją, „...które będzie tak ważne w wiekach średnich” (273). Badacz wskazuje na ich dialektyczny charakter – powiązanie aspektu społecznego i jednostkowego (301). Wentzlaff-Eggebert dostrzega aspekt społeczny i indywidualny w doświadczeniu mistycznym (1969: 20n.). Chociaż w średniowieczu brak jasnego odgraniczenia snu i widzenia na jawie traktowany był zasadniczo jako błąd, jak zauważa Michałowska „...praktyka dopuszczała jednak równoprawne traktowanie przyznając im podobną rolę w grupie zdarzeń cudownych” (1998: 83). W średniowieczu istniało przekonanie, iż widzenia sennie i na jawie przekraczają ograniczenia zmysłów oraz myśl o bożej łasce i ograniczonej czasowo możliwości wejścia w inną rzeczywistość. Zdaniem Dinzlachera stan snu jest warunkiem wstępnym dla marzenia sennego, a ekstaza dla wizji (1981: 50). Widzenie sennie i wizja sprawiać mogą, iż niemożliwe staje się możliwym, przy czym zdaniem badacza wizje dzielą się pod względem treści na takie o religijnej oraz niereligijnej zawartości, natomiast ze średniowiecza są znane prawie wyłącznie wizje religijne (29). Stwierdza on, iż ze snu można normalnie obudzić się, będąc świadomym zwyczajności formy, w której doznawane są objawienia, natomiast w wizjach ekstatycznych jest to pozaziemskie wyjawienie i objawienie boskości. Normalne sny nie roszczą sobie prawa do przekazywania prawd w sensie religijnym (39).

3. Opis średniowiecznej rzeczywistości – możliwości i ograniczenia

Relacja tekstu i rzeczywistości ma charakter dialogowy – rzeczywistość i tekst wpływają na siebie wzajemnie. Nie tylko rzeczywistość odzwierciedla się w tekście, lecz też tekst kształtuje rzeczywistość.

Panofsky mówi o ograniczeniach słowa w odniesieniu do obrazu wizualnego, które odnieść można też w znacznych stopniu do relacji słowa i rzeczywistości. Jego zdaniem słowa nie można stosować z równym powodzeniem na wszystkich poziomach głębi, opierając się na fakcie, iż obraz wizualny stanowi pewną całość, której nie można dzielić w sposób dowolny, dobierając w pełni adekwatną formę werbalną będącą jego odpowiednikiem (1992: 211). Z istnienia doznania wizualnego lub w formie całości werbalno-wizualnej wynikać może skłonność do zapisu w formie złożonej, a jednocześnie homogenicznej całości. Nie jest to prosty zapis, gdyż następować musi w nim konieczna transformacja pewnych środków plastycznych w werbalne. Zgodnie z obserwacją Wentzlaffa-Eggeberta zapis werbalny stanowi naturalny wynik doznania kontaktu z inną rzeczywistością, konieczną reakcją na nie. Sposoby zapisu tego rodzaju przeżycia wykazują silny związek z plastycznością, próbując za pomocą dostępnych środków wyrazu ukazać to, co niewypowiedziane (23). W procesie przenoszenia wrażeń kontaktu z Bogiem na obszar zapisu werbalnego Wentzlaff-Eggebert dostrzega różnice w tzw. mistyce kobiecej i mistyce Mistrzów. Jego zdaniem w mistyce kobiecej krok ku słowu poetyckiemu następuje łatwiej niż w mistyce Mistrzów, ponieważ w tej pierwszej proces myślenia nie jest hamowany przez bezpośredniość próby wypowiedzi (23). Michałowska stwierdza, iż ze świata utworów poetyckich późnego średniowiecza wyłania się wizja świata o dwoistej naturze: „Obok podpadającej pod zmysły sfery materialnej jest w nim obecna, zmysłem niedostępna, pozaziemską sferą duchową. Rozłączność i przeciwstawność tych obu obszarów ujawnia się bądź przez Osoby Boskie, bądź przez dusze ludzkie opuszczające ciało po śmierci” (1998: 154). Badaczka zaznacza, że dwie odmienne sfery, które składały się na średniowieczną rzeczywistość faktyczną i literacką, w określonych sytuacjach przenikały się: „Poetyckie niebo stanowiło przestrzeń zamkniętą, ale przekraczalną – w pewnym szczególnym sensie i w określonych okolicznościach” (169). W średniowieczu określenia poetyckie odpowiadały wyobrażeniom religijnym oraz filozoficzno-kosmologicznym, łącząc ówczesną wiedzę i literaturę w spójną całość. Michałowska zauważa: „Średniowieczna wyobraźnia kształtowała świat poetycki o złożonej strukturze i niewyraźnych zarysach plastycznych, łączący w sobie zmysłowe z nadzmysłowym, wypełniony Osobami Boskimi, pośredniczącymi bytami duchowymi, personifikacjami pojęć oraz postaciami ludzkimi o niejednakowym statusie ontologicznym” (192n.). Ludzie okresu średniowiecza zainteresowani byli przenikaniem z jednej sfery do drugiej, co znajdowało swój wyraz w literaturze: „W literaturze zachodniego chrześcijaństwa ukształtował się nawet odrębny gatunek, zwany *visio*, przedstawiający wędrówki duszy ludzkiej po świecie nadprzyrodzonym i przynoszący opis zaświatów, a zwłaszcza miejsc kary i nagrody pośmiertnej” (208). Badaczka opisuje to zjawisko następująco:

Polską poezję średniowieczną zaludniają byty duchowe należące do obu obszarów przestrzeni nadzmysłowej: niebiańskiej góry i piekielnego dołu. Postaci aniołów i szatanów pojawiają się wśród ludzi jako istoty całkowicie realne, działające i przemawiające. Są one nieodłącznym elementem poetyckiego świata, jego ważnym ontologicznym dopełnieniem. Stanowią poetycką transpozycję bytów dla ówczesnego umysłu rzeczywistych, istniejących w takim samym sensie jak istoty ludzkie, jednak doskonalszych od tych ostatnich, gdyż pozbawionych wszelkich materialnych uwarunkowań. (174)

Na podstawie zachowanych zabytków sztuki, w tym zabytków sztuki piśmienniczej można zaobserwować zdaniem Michałowskiej, badającej kulturę polskiego średniowiecza, wyraźne przeplatanie się wizji sennych i na jawie: „W zbiorach *miraculów* obrazy śnione (*somnia*) przeplatały się i mieszały z wizjami na jawie (*visiones*), doznawanymi wszakże głównie nocą, często w modlitwie, w chorobie, na łożu śmierci, a niekiedy w kościele (przy grobie świętego lub przed ołtarzem)” (83). W przypadku tekstów średniowiecznych trudno przeprowadzić jednoznaczne rozróżnienie między snami i wizjami będącymi fikcją literacką i odzwierciedleniem prawdziwego przeżycia. Michałowska zauważa w odniesieniu do polskich tekstów literackich, zawierających relację widzenia sennego: „W marzeniach sennych kreowano rzeczywistość odrębną, budowaną wprawdzie z okruczeń realnego świata (postaci, przedmiotów, barw, dźwięków, woni), ale spajanych według prawd niedostępnych codziennemu doświadczeniu. Sny były zawsze przepełnione cudownością, ocierały się o nadzmysłowe i niepoznawalne” (75). Przykładem przedstawienia kontaktu z bóstwem przy pomocy widzenia sennego jest opis w *De planctu naturae* Alaina z Lille z XII wieku, włączony prawdopodobnie przez Piotra z Compostelli (VI, 13-19, 1978: 825). Opis spotkania autora z boginią stwarza złudzenie prawdy, realności kontaktu z bóstwem poprzez prezentację bliskości osób i wytworzenie odczucia fizycznej obecności bogini. Jednocześnie widoczne jest pogodzenie, połączenie dwóch światów o bardzo odmiennej charakterystyce. Drogą, na której dokonuje się połączenie odmiennych światów zachowujące pozór prawdziwości jest wyłączenie zmysłów, ekstaza. Dinzelsbacher definiuje ekstazę jako fenomen opuszczenia ciała (1981: 50). Kontynuacja takiego sposobu przedstawiania widoczna jest w *Powieści o Róży*. Wilhelm z Lorris konstruuje opowiadanie o spotkaniu z personifikacjami cech i bóstwami w formie snu. Obok nazwania formy, w jakiej doznane i zapisane było spotkanie światów, autor podaje charakterystykę takiego przeżycia i ustosunkowuje się do niego. W jego przekonaniu widzenia sennie pozostają w ścisłym związku z rzeczywistością: „Mawiają ludzie, że sny kryją bajki jedynie i zmyślenia. Lecz mogą przyśnić się sny takie, co nas nie zwodzą – później widać wyraźnie, że prawdziwe były” (1977: 47). Zdaniem Wilhelma prawdziwość snów leży w ich możliwości sprawdzenia się, mogą być zapowiedzią faktycznych zdarzeń (47). Jan z Meun kontynuujący *Powieść o Róży* ukazuje różne możliwości zawieszenia pomiędzy dwoma światami, jednak jest bardziej krytyczny w odniesieniu do traktowania tych zjawisk jako prawdziwej rzeczywistości (1997: 377). Stany nie rozróżniające odmiennych rzeczywistości występują w jego opinii w przypadku ludzi chorych, owładniętych szałem lub ludzi zdrowych, jednak w tym przypadku nie jest on odpowiedni. Jednocześnie zwraca uwagę na charakter intencjonalny takich widzeń – obrazy tego rodzaju spowodowane są, w odróżnieniu od obrazów w zwierciadłach, zależnie od woli patrzącego, są złudzeniem osoby, która ich doznaje i ma wrażenie, iż istnieją one poza jej umysłem, a faktycznie są one wytworami umysłu, które nie żyją własnym, niezależnym życiem (378n.). Widzenie tego rodzaju nie pozwala dotrzeć do innej rzeczywistości, ale inną rzeczywistość wytwarza dla postrzegającego, w jego umyśle. W jego opinii także doświadczenia religijne mają charakter intencjonalny i stanowią złudzenie (379), gdyż niemożliwe jest materialne istnienie treści duchowych. Michałowska podkreśla rozwój literatury ukazującej doznania wizyjne:

W okresie wczesnego Średniowiecza na Zachodzie powstały liczne utwory wizyjne. Przeważnie nadawano im formę zeznań ludzi, którzy w cudowny sposób dostawszy się do sfery niebiańskiej i zwiedziwszy świat nadprzyrodzony, wracali na ziemię, aby zdać sprawę z tego, co zobaczyli i pouczyć żyjących o karach, jakie

czekają na grzeszników oraz o nagrodach przewidzianych dla sprawiedliwych. Relacjom tym nadawano postać na poły dokumentarną. (1998: 210)

W średniowieczu obserwować można kształtowanie się literatury wizyjnej jako dojrzałej formy prezentowania żywotnych treści z dziedziny duchowości. Zdaniem Michałowskiej „Dojrzałe Średniowiecze wydało w pełni już ukształtowaną wizję literacką. W wieku XII powstały najbardziej reprezentatywne dla gatunku utwory” (211). Zdaniem Praz określonej epoki panuje jednolitość gustu obejmująca różne przejawy artystyczne, sztuka zaś stanowi unaoczniony sposób myślenia, autentyczne zwierciadło duszy epoki (Praz 1981: 37). Michałowska stwierdza na temat literatury:

Porównując utwory wizyjne, spostrzegamy łatwo, że operują one wspólnym kodem fabularnym. Podstawowymi jego elementami są: cudowne przedostanie się duszy ludzkiej do strefy nadprzyrodzonej (wyniku *czasowej* śmierci ciała lub np. we śnie); zwiedzanie pod przewodem anioła miejsc kary (piekła i obszarów przyległych) oraz nagrody (raju i zbliżonych doń terenów); powrót do poprzedniego stanu (wskutek ponownego złączenia się z ciałem bądź przebudzenia się ze snu). Poznawszy prawdę o losie pośmiertnym, człowiek przekazywał ją swemu otoczeniu (czasem spisywał lub polecał komuś utrwalić ją pismem). (212n.)

Zapis w formie tekstu odgrywa dużą rolę jako czynnik utrwalający myśli, wrażenia i doznania. Ważnym faktem jest, iż rola zapisu w epoce średniowiecza odbiegała od roli zapisu w innych okresach. Dominowało odtwarzanie głosowe, natomiast zapis takiej formy wymagał dostosowania do wymogów tekstu. Wizje i sny, w których rolę odgrywał aspekt wizualny, różniły się od wielu tekstów literackich. Sen i wizja tworzą określoną całość wrażeniową, która musi zostać uwzględniona w zapisie. Zasadniczą trudność stanowi pełna indywidualność doznania, przy czym doznania służyć mogą całej społeczności, w wyniku czego powstaje napięcie pomiędzy indywidualnością a dążeniem do zapisu dostępnego dla innych, co wymaga adekwatnych środków wyrazu. Wentzlaff-Eggebert wskazuje na zagrożenia, które są udziałem każdej mistyki, gdyż to, co jest niewypowiadalne i widzialne tylko obrazowo, należy do jednostki, nie do masy (1969: 21). Indywidualność doznania rodzi problem wiarygodności, której zapewnienie podejmowano poprzez trzymanie się przez autora pewnego ogólnego kanonu fabularnego, szukanie potwierdzenia prawdziwości poprzez analogie do innych podobnych zapisów literackich, ukazanie własnej osoby jako gwarancji prawdziwości lub też poprzez powtórzenie treści w różnych mediach, na przykład przekazanie jej przy pomocy tekstu i towarzyszącego mu obrazu. Jednak jak obserwuje Wentzlaff-Eggebert najczęściej duchowy bodziec nie działa wystarczająco głęboko, ani nie staje się jeszcze wystarczająco własnością doznającego, aby spowodować poetyckie opisanie procesu wizyjnego (22), co świadczyć może o występowaniu określonych trudności przy ich zapisie. Zdaniem Wentzlaffa-Eggeberta droga do „ujścia słownego”, a więc do przekazania i ewentualnie zapisu doznania, jest odmienna w przypadku mistyki ekstatycznej i spekulatywnej, gdyż w mistyce ekstatycznej droga do nadawania słów jest krótsza i dłuższa niż w spekulatywnej, w której można postrzegać słowo (ewentualnie myśl) prawie jako medium i dziedzinę przeżycia, które jednakże trudno przechodzi w sferę realnej przekazywalności. W mistyce ekstatycznej słowo staje się konieczną reakcją na doświadczony w *visio* cud

spotkania z Bogiem, który w swojej sile afektywnej skłania do objawienia i mimo to pozostaje ostatecznie niewysłowny (23). Spostrzeżenie Wentzlaffa-Eggeberta wskazuje, iż związek doznania ze słowem w momencie jego doświadczania nie jest równomierny. Myśl występująca w postaci słowa nie wymaga silnej transpozycji podczas zapisu jak doznania wizualne. Jak zauważa Wentzlaff-Eggebert w mistyce ekstazy słowo spełnia zupełnie inną rolę, to znaczy słowo stanowi konieczną reakcję na cud spotkania z Bogiem doświadczony w *visio*, cud, który popycha w swoje sile afektywnej do objawienia i mimo to pozostaje ostatecznie niemożliwy do pisania (23). Z wizualnego charakteru doznań wypływać może intensyfikacja środków plastycznych. Jak stwierdza Scherpe w ramach literatury funkcjonują zarówno środki „czysto literackie”, czyli opowiadanie, jak również pozostające w związku i zbliżające się pod pewnymi względami do przekazu wizualnego, czyli opisywanie (1996: 370n). O charakterze środków plastycznych i ich intensywności decydować mogą indywidualne predyspozycje autora – jego wyobrażenia o kształcie tworzonego dzieła oraz uzdolnienia wyznaczające w wielu przypadkach granice realizacji tych wyobrażeń, chociaż zauważyć można także próby przekroczenia własnych ograniczeń wynikających z talentu i umiejętności. Michałowska, badając zapisy widzeń sennych w literaturze polskiej okresu średniowiecza, zwraca uwagę na związek zmiany charakteru widzeń sennych – zmiany wynikającej z relacji pochodzących z innych dziedzin pisarstwa – z plastycznością ich formy przekazu, a mianowicie: „W miarę rozwoju żywotopisarstwa symboliczność i metaforyczność snów uległa redukcji; nocne wizje stawały się przejrzyste i zrozumiałe, zyskiwały też na plastycznej okazałości, zbliżając je do ówczesnej ikonografii religijnej” (75). Jako dowód na przesycanie zapisów widzeń elementami plastycznymi Michałowska podaje przykład wizji uderzającej walorami plastycznymi – sen Bronisławy, zapisany w *De vita et miraculis s. Jacchonis (Hyacinthi)* autorstwa brata Stanisława, pochodzący z około 1352 roku (86). Jak zauważa Michałowska środki wyrazu o różnej charakterystyce uzupełniały się, tworząc jedną całość podczas prezentacji tekstu, gdyż „...artykułowany *tu i teraz* tekst słowny stanowił tylko jeden z elementów brzmieniowo-wizualnej całości, jaką w średniowiecznej kulturze stawało się wykonanie utworu” (101n.). Całość wykonania obejmowała poza tekstem literackim akompaniament muzyczny, gesty, mimikę. Spełniający się *tu i teraz* akt komunikacji integrował także pozasłowne środki ekspresji: gest, dźwięk muzyczny, znak plastyczny. Badaczka stwierdza, kontynuując myśl Zumthora, iż wykonanie łączy w sobie zatem rozmaite faktory akustyczne i wizualne, dopełniające tekst (s. 109). Całość wykonawcza tego rodzaju utworów o naturze dynamicznej, pozbawiona stałej, materialnej formy, integrująca pozasłowne środki wyrazu określona jest przez Michałowską *dziełem* w odróżnieniu od zapisu, który spełniać mógł w odniesieniu do dzieła rolę wyłącznie instrumentalną. Zapis tego typu całości uwzględniał elementy pozawerbalne, przekładał je na język tekstu lub wprowadzał w jego ramy w inny sposób. Współistnienie różnorodnych wrażeń charakterystyczne jest dla doznań złożonych, zarówno w odniesieniu do wizji, jak i snu. Le Goff zauważa: „Sen stanowi jedną całość, która funkcjonuje jako związek wizji i słowa, angażuje zmysły wzroku i słuchu” (1997: 261). Złożoność zjawiska znaleźć powinna adekwatne odbicie w zapisie, uwzględniającym pełnię wrażeń.

4. Podsumowanie i wnioski

Średniowieczna rzeczywistość, z jej cudownością, dążeniem do świata nadzmysłowego, złudzeniem prawdy, znaczeniem, jakie odgrywały sny, wizje i widzenia transponowana była w sferę teks-

tu. Istotną rolę odgrywały zarówno specyficzne formy literackie (opis snu, utwory wizyjne), jak też środki wyrazu w ramach tekstu.

Bibliografia:

- Allain z Lille. (1978), „De planctu naturae”. *Studi medievali*, XIX.
- Beer, F. (1996), *Kobiety i doświadczenie mistyczne w średniowieczu*. Kraków.
- Benz, E. (1969), *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*. Stuttgart.
- (1989), *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Warszawa.
- (1972), *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Warszawa.
- Borawska, T.; Górski, K. (1993), *Umysłowość średniowiecza*. Warszawa.
- Coxhead, D.; Hiller, S. (1994), *Sny. Nocne wizje*. Ljubljana.
- Dinzelbacher, P. (1981), *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*. Stuttgart.
- Duby, G. (1997), *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*. Warszawa.
- (1991) *Seminarium Mediewistyczne: obraz, słowo, gest i muzyka w kulturze średniowiecznej Europy*, Nr 109, Poznań.
- Guriewicz, A. (2002), *Jednostka w dziejach Europy (Średniowiecze)*. Gdańsk-Warszawa.
- Kleinert, G. (1949), *Die Inspiration des Dichters*. Berlin.
- Le Goff, J. (red.) (1996), *Człowiek średniowiecza*. Warszawa-Gdańsk.
- Le Goff, J. (1995), *Kultura średniowiecznej Europy*. Warszawa.
- Le Goff, J. (1997), *Świat średniowiecznej wyobraźni*. Warszawa.
- Malraux, A. (1982), *Przemijanie a literatura*. Warszawa.
- Michałowska, T. (1998), *Mediaevalia i inne*. Warszawa.
- Michałowska, T. (1996), *Wyobrażenia średniowieczna*. Warszawa.
- Michałowski, R., red., (1997), *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*. Warszawa.
- Muschg, W. (1935), *Die Mystik in der Schweiz. 1200-1500*. Frauenfeld und Leipzig.
- Panofsky, E. (1992), „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“, *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Ulrich Weisstein, Erich Schmidt. Berlin.
- Piekarczyk, S. (1987), *W średniowiecznej rzeczywistości*. Warszawa.
- Platon. (1994), *Państwo*, t. 1 i 2. Warszawa.
- Platon. (1996), „Sofista” [za:] *Wyobrażenia średniowieczna*. Teresa Michałowska. Warszawa.
- Praz, M. (1981), *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*.
- Ringler, S. (1980), *Viten- und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters. Quellen und Studien*. Zürich und München.
- Scherpe, K. R. (1996), „Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele einer ästhetischen Opposition“. *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 2, 1996.
- Scholz, M. G. (1980), *Hören und lesen. Studien zur primären Rezeption im 12. Und 13. Jahrhundert*. Wiesbaden.
- (1982) *Propyläen. Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt*. Berlin.
- Vauchez, A. (1996), *Duchowość średniowiecza*. Gdańsk.
- Wentzlaff-Eggebert, F.-W. (1969), *Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit. Einheit und Wandlung ihrer Erscheinungsformen*. Berlin.
- Wilhelm z Lorris, Jan z Meun (1997), *Powieść o Róży*. Warszawa.

El teatro de Bances Candamo y la realidad política de la España de Carlos II

El teatro español del Siglo de Oro –como el de cualquier otro lugar y época– se vincula constantemente con la vida real, pues no sólo se nutre de la realidad entendida como una fuente inagotable de asuntos, situaciones y personajes, sino que sobre todo la refleja y recrea por medio de un complejo sistema de alusiones y analogías, tanto explícitas como implícitas. Basta con recordar muchas de las obras teatrales de Lope de Vega o Calderón de la Barca que han partido de hechos reales –históricos y/o contemporáneos– para transformarlos con muy distintos propósitos y procedimientos en materia dramática. Pero también llama nuestra atención la última generación de autores barrocos, más allá de estos dramaturgos canónicos, ya ampliamente estudiados por la crítica y considerados fundamentales en la evolución del teatro español. Y entre ellos, la figura de Francisco Bances Candamo, cuya obra –injustamente olvidada y arrinconada en la historia de la literatura española– supone una continuación de la *comedia nueva* en su vertiente cortesana en la segunda mitad del siglo XVII.

En su dramaturgia, que abarca más de veinte piezas teatrales, se distinguen principalmente tres líneas temáticas que, a su vez, coinciden plenamente con la taxonomía del teatro español de la época establecida en su tratado teórico *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*: las comedias históricas, palaciegas y mitológicas¹. En todas aquellas –incluso en las últimas que son las que más se alejan de lo cotidiano y real– se hallan múltiples alusiones y referencias a la realidad y actualidad política de la España gobernada por Carlos II, el último monarca de los Habsburgo. Y esto no resulta extraño si tenemos en cuenta que Bances Candamo desempeñó durante un tiempo la función del dramaturgo oficial de la corte y, por ello, debió orientarse relativamente bien en la situación política de su país.

Debido a las limitaciones de espacio, en este trabajo nos centraremos tan sólo en una cuestión, quizá la de mayor envergadura durante el reinado de Carlos II: el problema de la sucesión española.

¹ *Theatro de los theatros* de Bances Candamo es considerado como la última preceptiva dramática del Siglo de Oro español. Escrita en tres versiones, probablemente entre los años 1689 y 1694, se publicó en su totalidad sólo en 1970 por Duncan Moir. El tratado es un conjunto de los conceptos teóricos de la dramaturgia española de la época y, en particular, la bancesiana. Además de tratar los temas, como la verosimilitud, el decoro, la relación entre Historia y Poesía, etc., el dramaturgo establece su propia división de las comedias: comedias *historiales* y *amatorias*; entre las últimas distingue dos subgéneros: la *comedia de capa y espada* y la *de fábrica* (que en terminología moderna correspondería a la comedia palaciega). Por otra parte, sitúa las *fábulas*, es decir las comedias mitológicas y fantásticas (Bances 1970: 33).

La presencia o ausencia de dicho tema en la dramaturgia bancesiana ha sido uno de los puntos más debatidos por los críticos modernos, sobre todo, en el contexto de la llamada trilogía del tema de la sucesión, que incluye: *El esclavo en grillos de oro*, *La Piedra filosofal* y *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*². Todas estas obras se escriben y representan cuando en la corte ya resulta obvio que el rey español se quedará sin descendencia, puesto que ni su primer matrimonio con María Luisa de Orleans, sobrina de Luis XIV, ni el segundo con Mariana de Neoburgo, cuñada del emperador Leopoldo, ha dado el fruto esperado. A pesar de la pésima situación económica del país, la sucesión española despierta mucho interés en las cortes europeas y el escenario político se presta a diversas conjeturas, maquinaciones y negociaciones. En un principio hay dos candidatos serios que aspiran a heredar la corona española: el nieto de Luis XIV de Francia, Felipe de Anjou, por un lado, y el representante de los Habsburgo, el Archiduque Carlos de Austria, por otro. Pero, en octubre de 1692 nace José Fernando de Baviera, hijo de Maximiliano Manuel y María Antonia, la nieta de Mariana de Austria y Felipe IV, al que muchos consideran el único heredero legítimo³. En este confuso panorama histórico es difícil establecer con toda seguridad cuál era la actitud política de Bances y quién era su candidato favorito. Primero, porque no se han encontrado ningunos documentos históricos que lo indiquen claramente; y también, porque el rastreo de sus textos dramáticos en busca de las alusiones políticas ha traído unos resultados ambiguos, sin dar una respuesta tajante. Lo único seguro parece ser su rechazo total y constante del candidato francés. Su actitud antifrancesa expresada claramente en las obras *Por su rey y por su dama* y *El Austria en Jerusalén* nos hace descartar por completo todas las interpretaciones que quisieran ver en las figuras de Hispalo o Adriano (los personajes principales de *La piedra filosofal* y *El esclavo en grillos de oro*, respectivamente) una encarnación dramática de Felipe de Anjou⁴.

En cuanto a los dos restantes candidatos a la corona española –el Archiduque de Carlos y José Fernando de Baviera– la actitud de Bances sigue pareciendo ambigua. Por un lado, tal y como lo argumenta Ignacio Arellano, es muy probable que el dramaturgo fuera partidario del bando austriaco, a modo y ejemplo del Almirante de Castilla, Juan Tomás Enríquez de Cabrera, su protector y al que dedicó un romance, publicado en *Obras líricas* (1988a: 51-54). En efecto, la hipótesis de este crítico parece tener su fundamento en un sinfín de citas que se pueden extraer de las obras bancesianas encaminadas a la exaltación de la casa de Austria (*La Restauración de Buda*, *El Austria en Jerusalén*, etc.). El ejemplo más explícito del apoyo de los Habsburgo para la sucesión española, según el citado estudioso, es un elogio de Carlos que se hace en la loa de la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*:

²De la “trilogía política” hablan Duncan Moir (1970: 32), Carmen Díaz Castañón (1983: 44), María Cristina Quintero (1988: 314). Sólo Ignacio Arellano se muestra escéptico con esta tesis, sobre todo, en relación a *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, comedia en la que el crítico –y en esto nos ponemos de acuerdo con él– no percibe ningunas alusiones a la polémica sucesoria (1991: 56-57).

³De hecho, José Fernando de Baviera será nombrado por Carlos II sucesor en un testamento de 1698 que, sin embargo, nunca se pondrá en práctica, ya que muere todavía niño en febrero de 1699.

⁴Moli Frigola identifica a Camilo con el Archiduque Carlos; Adriano con Felipe de Anjou; Trajano con Carlos II y el consejero Cleantes con Bances (Ramos Ortega 1981: 432). María Cristina Quintero también identifica a Adriano con Felipe de Anjou, pensando que éste es el candidato preferido de Bances (1986: 44).

Con cuánta razón es justo
que su real nombre se aplauda,
y que esperemos tener
en fecundidades largas
muchos Carlos en Castilla,
debiendo tener España
el nombre de Carlos siempre
vinculado a sus monarcas (1991: 176).

Por otro lado, en otras piezas dramáticas de Bances aparecen, aunque quizá con menos constancia, los alegatos en favor de los Baviera⁵. Por estas razones el investigador sueco, Bertil Maler, ha establecido una analogía entre el príncipe Carlos de *¿Quién es quien premia al amor?*, sucesor en la corona sueca de la reina Cristina, y José Fernando de Baviera, viendo en éste un candidato favorito de Bances. Si bien su teoría resulta bastante discutible⁶, parece que ha encontrado algunos seguidores, al menos, en lo que se refiere a las preferencias políticas de nuestro dramaturgo, pues tanto María Teresa Cattaneo (1981: 427), como D'Agostino (1988: 55-60) sugieren una similar línea de interpretación política de otra obra de Bances Candamo: *La Piedra filosofal*.

Sin duda, es una de las obras más logradas desde el punto de vista dramático y la más atrevida en términos políticos del teatro bancesiano⁷, pues ya no se trata sólo de alusiones o referencias implícitas al tema sucesorio, sino que éste se convierte en el eje argumental de toda la comedia. El rey de España, Hispán, tiene que elegir entre los tres pretendientes de su hija, Iberia, un marido que sea el mejor heredero de la corona. Por eso, pide un consejo a Rocas, quien inventa un experimento mágico para probar al favorito y sobrino del rey, Hispalo, del que sale, tras varias peripecias, triunfante. Esta situación dramática, en la cual aparecen tres aspirantes a la mano de la princesa que, sin lugar a dudas, representa metafóricamente a España, responde a unas circunstancias históricas concretas. Por ello no resulta extraño que casi todos los críticos que han estudiado el drama se hayan lanzado a buscar analogías y correlaciones entre las figuras dramáticas y los personajes reales.

El primero en hacerlo parece ser Duncan Moir, quien sostiene que los tres pretendientes de Iberia representan a Felipe de Anjou, el Archiduque Carlos y José Fernando de Baviera (1974: 224). Desgraciadamente, el estudioso no indica la correspondencia, ni justifica los motivos de la semejanza

⁵ Por ejemplo, en *Por su rey y por su dama* se intenta convencer al rey a que ceda los Países Bajos a Maximiliano Manuel de Baviera y a su esposa María Antonia (Moir 1974: 222); en *La Restauración de Buda* se ensalza de manera muy especial la gloria de uno de los héroes de la campaña que fue, precisamente, el príncipe Maximiliano Manuel.

⁶ La teoría de Bertil Maler se basa principalmente en el estudio de algunos anacronismos incorporados en el texto de la comedia que le lleva a pensar que la figura central de la obra no es la reina de Suecia, sino el heredero del trono Carlos Gustavo, al que identifica con José Fernando de Baviera. No obstante, es difícil estar de acuerdo con su tesis, puesto que toda la acción de *¿Quién es quien premia al amor?* gira en torno al personaje de Cristina que, en ningún momento, puede considerarse como "figura de segundo orden" (1978: 162-165).

⁷ Valga recordar que justo después del estreno de esta pieza, en 1693, el dramaturgo se vio obligado a dejar su puesto del dramaturgo oficial en la corte madrileña y salir al sur de España (Moir 1970: 30).

atribución, con lo cual sólo podemos suponer que lo que quiere ver en el personaje de Hispalo es una encarnación dramática de José Fernando de Baviera, pues una página antes, al referirse a *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, admite que su autor “parece burlarse de la decepción de Luis XIV y del pretendiente francés Felipe de Anjou [...] ante la posibilidad de que el infante hijo del elector de Baviera sea nombrado heredero de Carlos II” (223).

Mucho más explícito ha sido el crítico italiano D’Agostino, quien en la introducción a su edición de la obra bancesiana constata: “Hispalo, sobrino de Hispán y príncipe “pobre” es a todas luces José Fernando de Baviera, sobrino de Carlos II y heredero de un linaje mucho menos importante que los de Felipe de Anjou y del archiduque Carlos” (1988: 60). Su teoría se apoya en el detalle argumental de la procedencia humilde del protagonista en comparación con los grandes príncipes extranjeros: Tesandro y Numidio, quienes han de representar a los candidatos de la rama francesa y austríaca. Hispalo es el más modesto de los tres, tiene sólo “fortuna privada”, no dispone de ejércitos ni recursos y, por tanto, no puede construir, si no es por la ayuda mágica de Rocas, el puente de Cádiz, que es una de las pruebas a las que se ven sometidos cada uno de los tres pretendientes de Iberia⁸. Los argumentos a favor de su tesis los busca también en la declaración del rey Hispán, quien rechaza cualquier pretensión extranjera al trono español, palabras que –en opinión de D’Agostino– excluyen tanto al candidato francés, como el austriaco, por ser los dos príncipes extranjeros:

El quisiera cerrar la puerta,
con dejarla yo casada,
a extranjeras pretensiones,
en cuya elección extraña
para un dueño que se escoge,
muchos émulos se ganan.
Con príncipes extranjeros
quiero excusar alianzas
que al límite de mi Imperio
término mayor añadan... (1983: vv. 925-934)

Si bien coincidimos plenamente con el crítico en que ciertos rasgos de la configuración del personaje de Hispalo pueden, efectivamente, identificarlo con el hijo de Maximiliano Manuel, la segunda parte de su argumentación no nos parece en todo acertada. Es cierto que la idea dominante en el teatro de Bances Candamo es la de la inflexibilidad ante las pretensiones extranjeras de ocu-

⁸ Ignacio Arellano, partidario de la tesis de la “afiliación” bancesiana al bando austriaco, señala –no sin razón– que el esquema en la que se basa el núcleo argumental de *La Piedra filosofal* (la presencia de los tres pretendientes a la mano de la princesa, las diferentes pruebas, en las que siempre gana el más pobre y modesto, pero el que destaca por las cualidades humanas sobresalientes) responde a la tradición folklórica universal –en el caso nuestro, a la leyenda alfonsina de la población de la ciudad de Cádiz– y es posible que no tenga ningunas connotaciones políticas. Además, añade que entre los personajes de Tesandro y Numidio no hay muchas diferencias caracterológicas, sin hablar de los atributos concretos que pudieran definir a los personajes históricos (1988b: 188).

par el trono español, pues el mismo mensaje se repetirá en otras comedias suyas, como: *¿Quién es quien premia al amor?*, *El Austria en Jerusalén*, etc.⁹. No obstante, hay que recordar que la relación entre las dos ramas de la casa de los Austria, la imperial y la española está determinada en los siglos XVI y XVII por una complicada trama de matrimonios mutuos, con los que se pretendía asegurar los intereses políticos comunes a ambas líneas. De ahí que sea bastante difícil pensar que el archiduque Carlos de Austria pudiera ser considerado por Bances un candidato extranjero; sobre todo, si tenemos en cuenta sus loas cortesanas, en las que alaba con mucha insistencia la unión de las dos ramas de los Habsburgo. El único que, en el contexto político de la época, puede calificarse de extranjero es el francés Felipe de Anjou, cuyas pretensiones a la corona española se rechazan constantemente en la obra dramática de nuestro autor. De este modo, la cuestión de las preferencias políticas de Bances Candamo sigue debatiéndose –sin respuesta concluyente– entre el bando austriaco y el de los Baviera.

En el caso de *La Piedra filosofal* es posible que Bances propugnara a José Fernando de Baviera como su candidato favorito para la corona española. Pero esta hipótesis no derriba, en absoluto, las teorías de Ignacio Arellano, a las que aludimos anteriormente y según las cuales nuestro autor pudo pertenecer, en un momento dado, al bando austríaco. Nos inclinamos a pensar que en ese confuso panorama, las opiniones políticas del dramaturgo pudieron sufrir varias modificaciones dependiendo de los intereses personales o las presiones externas. Habrá que tener en cuenta entonces que desde el nacimiento del hijo de Baviera –el 28 de octubre de 1692– y el estreno de la comedia que nos interesa aquí –18 de enero de 1693 (Shergold y Varey 1989: 185)– pasaron sólo tres meses; de ahí que sea muy probable que, en un ambiente de nuevas especulaciones y esperanzas despertadas en unos grupos políticos, el dramaturgo se lanzase a escribir una obra para llamar la atención del rey a las nuevas posibilidades políticas que se le están presentando a España (en este sentido es muy importante el hecho de que la pieza fuera dedicada, ni más ni menos, a María Antonia, la madre del recién nacido José Fernando).

Con todo ello, quizá la tesis más razonable –o más reconciliadora– sería la de la negación de la existencia de un plan sistemático en el teatro de Bances a favor de un candidato concreto. Es probable entonces que lo único que pretendiera alcanzar el dramaturgo con *La Piedra filosofal* y otros dramas suyos hubiera sido influir en Carlos II para que tomara alguna decisión y resolviese definitivamente el problema de la sucesión española. En un ambiente dominado por las especulaciones sobre el futuro de la corona española, cualquier alusión al problema sucesorio tendría unas claras implicaciones políticas; pero eso no tiene que significar que Bances pretendiera con su obra imponer al rey su candidato favorito a la sucesión. Lo demuestra, sobre todo, esa imposibilidad para establecer analogías y correspondencias fiables e inequívocas entre las figuras dramáticas del universo bancesiano y los personajes históricos. *La Piedra filosofal*, con su esquema argumental y la presencia de los tres candidatos a la mano de la princesa, se presta fácilmente a este tipo de interpretaciones, más o

⁹ Véanse los fragmentos de *¿Quién es quien premia al amor?* y *El Austria en Jerusalén*, respectivamente: “del Reino es fundamental /ley, que sea natural /el Rey, y todo Extranjero /queda por esto excluido (1722 I: 69); “El Electoral Colegio, /viendo Señor que os hallabas /con el derecho adquirido /de una casi hereditaria /sucesión, con que el Imperio /se conservó en vuestra Casa: /viendo, que sois hijo, y nieto, /fecunda, y florida Rama /de Enrique, y de Federico, /dignos de eterna alabanza (1722 II: 104-105)

menos acertadas. Sin embargo, en obras como *El esclavo en grillos de oro* o *¿Quién es quien premia el amor?*, parece más difícil encontrar relaciones unívocas de este tipo. No obstante, el mensaje político que trasluce de cada una de ellas es el mismo: llamar la atención del rey sobre la cuestión de la sucesión española y sobre la urgencia de tomar cualquier decisión.

En la primera de las citadas comedias el tema de la sucesión se centra en el personaje histórico del emperador Trajano. El gobernante, de origen español, no tiene heredero de sangre y, por ello, elige como sucesor a su protegido, Adriano, a quien adiestra gradualmente en el difícil ejercicio del poder. Las claras analogías entre la Roma clásica y la situación histórica de la España de la época de Bances hacen que algunos críticos vean en *El esclavo en grillos de oro* “una tentativa indirecta de convencer al rey, neurótico, impotente y obtuso, para que nombrara un heredero al trono de España” (Moir 1974: 223). También en *¿Quién es quien premia al amor?* –obra que refleja con asombrosa fidelidad histórica el ambiente en la corte de Suecia en el año 1654– se pueden percibir varias alusiones a la situación de ese momento, siempre y cuando aceptemos las teorías de Ann Mackenzie (1979: 60) y de Bertil Maler (1978: 164-165), según las cuales la fecha de composición de la comedia se sitúa en el período del reinado de Carlos II. Si los críticos aciertan en ello¹⁰, podemos suponer que lo que pretende nuestro dramaturgo al presentar la figura de la reina Cristina (quien, antes de abdicar, señala un sucesor) es incitar al monarca español a que elija, por fin, a su heredero.

Para concluir, merece la pena resaltar otra vez lo que parece obvio: es evidente que el teatro bancesiano mantiene fuertes vínculos con la realidad política de la España de la última década del siglo XVII y es un vivo reflejo de las discusiones que tenían lugar en la corte madrileña. No obstante, es imposible averiguar cuáles eran exactamente las preferencias políticas del dramaturgo. La ambigüedad que se desprende de su teatro nos obliga a pensar en una disyuntiva: o las opiniones del dramaturgo confluyen entre una u otra opción política (excluyendo en todo caso la alternativa francesa), o su teatro en lugar de concebirse como un proyecto político debe situarse en “un plano general de recomendaciones más o menos didascálicas dirigidas al rey, o bien en un plano de alusiones más concretas a sucesos o personajes de la realidad, pero sin estructurar una analogía compleja y orgánica” (Arellano 1991: 34).

Bibliografía

- Arellano, I.** (1988), “Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro”, *Iberoromania*, 27/28: 42-60.
- Arellano, I.** (1991), “Introducción”, *Como se curan los celos y Orlando furioso*, Bances Candamo, Ottava-Pamplona: 9-97.
- Arellano, I.** (1988b), “Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo”, *Criticón*, 42: 169-92.
- Bances Candamo, F.** (1991), *Como se curan los celos y Orlando furioso*, Ottava-Pamplona.

¹⁰ Cuervo-Arango, por ejemplo, propone una fecha de la comedia muy avanzada de 1701, pensando que el dato de la loa sobre la reina viuda hace referencia a Mariana de Neoburgo, viuda de Carlos II (1916: 178).

- Bances Candamo, F.** (1949), *Obras líricas*, Barcelona.
- Bances Candamo, F.** (1983), *El esclavo en grillos de oro. La piedra filosofal*, Oviedo.
- Bances Candamo, F.** (1772), *Poesías cómicas. Obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*, 2 vols, Madrid.
- Bances Candamo, F.** (1970), *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Londres.
- Cattaneo, M.T.** (1981), “La durata dell’illusione note a *La piedra filosofal* de Francisco Bances Candamo”, *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII*, Roma: 419-29.
- Cuervo Arango, A.** (1916), *Don Francisco Antonio de Bances y López-Candamo. Estudio biográfico y crítico*, Madrid.
- D’Agostino, A.** (1988), “Introducción”, *La piedra filosofal*, Bances Candamo, Roma: 12-109.
- Díaz Castañón, C.** (1983), “Introducción”, *El esclavo en grillos de oro. La piedra filosofal*, Bances Candamo, Oviedo.
- Mackenzie, A.** (1979), “Dos comedias tratando de la reina Cristina de Suecia: *Afectos de odio y amor*, por Calderón, y *¿Quién es quien premia al amor?*, por Bances Candamo”, *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano*, Flasche/Kömer/Mattauch, Berlin: 56-70.
- Maler, B.** (1978), “La sucesión de Carlos II y la corte de Suecia”, *BRAE*, LVIII: 159-168.
- Moir, D.** (1970), “Prólogo”, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Bances Candamo, Londres.
- Moir, D. y Wilson, E.M.** (1974), “Siglo de Oro: teatro”, *Historia de la literatura española*, Jones, Madrid.
- Quintero, M.C.** (1988), “Monarchy and the Limits of Exemplarity in the Teatro palaciego of Francisco Bances Candamo”, *Hispanic Review*, 66:3: 309-329.
- Ramos Ortega, F.** (coord.) (1981), *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia italiana (Actas del coloquio: Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978)*, Roma.
- Shergold, N.D y Varey, J.E.** (1989), *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres.

Importing Oblivion: “An adjunct to remember” in *King Lear*

In his article entitled “Exporting Oblivion in *The Tempest*,” Jonathan Baldo reveals the patterns of remembrance and forgetting that are precariously situated between the dramatic text and the contemporary reality of the audience.¹ The present paper is an attempt at taking up Baldo’s argument on the overt and calculated suppression of memory in the historical struggle for legitimacy (called “exporting oblivion”) and extend it to include the corresponding process of “importing” which takes place on a personal level; or rather, a “*persona*-level,” since it will be discussed in the context of another well-known Shakespearian play. The aim of the analysis is to inquire into the ways in which characters are led to assimilate – and actually do assimilate – a certain frame of reference which makes successful “exporting” possible in the first place.

Uncovering templates in human thinking belongs to myths and, when it comes to analysing this topic in a play that provides a comment on reality / history, one cannot but choose *King Lear*, based on historical facts but structured like a mythical construct²: a construct in which history seems to be formed through individual attitudes and choices. This dramatic work displays particularly well the mechanism of “importing oblivion,” i.e. accepting other characters’ interpretation of reality as one’s own (which appears to render the recipients incapacitated and powerless); or at least some attempts at triggering this process on the part of manipulators and plotters. One specific motif worth examining in this context is a reminder, an apparent prompt meant to guide characters in their actions or thoughts, repeated with such frequency and consistency that it becomes almost a written text. Baldo touches upon this notion when, reviewing the significance of writing in the Renaissance, he cites a view ascribed by Plato to Socrates: “If men learn [writing], it will implant forgetfulness in their souls: they will cease to exercise memory because they rely on that which is written, calling things to remembrance no longer from within themselves, but by means of external marks” (Plato’s *Phaedrus* quoted in

¹ Baldo, Jonathan (1995). “Exporting Oblivion in *The Tempest*.” *Modern Language Quarterly* 56/2, 111-144.

² This ambivalent status of *King Lear* was examined by e.g. O.B. Hardison, Jr. and John E. Curran, Jr.

Baldo 1995: 120)³. The implications of the above claim can be seen to underlie the anxiety expressed e.g. in Shakespeare's *Sonnet 122*: "To keep an adjunct to remember thee / Were to import forgetfulness in me" (1997: 355).

It is precisely "an adjunct to remember" – a comment or verbal reminder – that provides the ruling metaphor for the discussion of remembrance and oblivion as shown in *King Lear*. The process of "importing forgetfulness" can have two possible meanings: it can stand for appearing forgetful, i.e. mad, in the eyes of others; but it can also stand for absorbing and assimilating other people's judgment to the extent of ignoring one's own. Both connotations are developed in *King Lear* so that they seem to be a hidden pattern behind the turns of action in the main plot as well as the subplot. They bring to the foreground the forces that shape history – through shaping an individual's life.⁴ The clarity and consistency of this blueprint helps to discuss the mechanisms that surface repeatedly in Shakespearian drama; moreover, it seems to be a good starting point for an analysis of the relationship between texts and historical memory.

As Mary Carruthers indicates in her study on memory in medieval culture, the early modern notions of memory and writing could be traced back to Plato's myth of Theuth and Thammuz:

Theuth [...] came to the king, Thammuz, to introduce his various arts, most of which were well received, but when he extolled writing, Thammuz expressed scepticism. Theuth claimed that writing was a 'recipe for memory and wisdom'; Thammuz replied that it hadn't anything to do with memory at all, but merely with reminding, and was thus clearly wisdom's semblance rather than the real thing [...] So, Thammuz objects to Theuth's 'recipe' for memory by saying that it is a mere gimmick which substitutes an appearance for the substance. (1990: 31)

The myth originally concerned the process of teaching rhetoric and the damage caused by the excessive reliance on writing. However, as it contributed to the general notion of memory and recollection accepted throughout the centuries, it also had a wider application. The fact that it was considered to allow for the differentiation between appearance and substance could result in the practice of manipulating the "recipe" so that one's acts appeared true to others.

³ *Phaedrus* still continues to provide an inspiring source, e.g. for Jacques Derrida, who defined the opposing concepts of *good* and *bad* writing: "According to a scheme that will dominate all Western philosophy, a good writing (natural, living, knowing, intelligible, interior, speaking) is opposed to a bad writing (artificial, moribund, ignorant, sensuous, exterior, mute). And the good can be designated only through the metaphor of the bad [...] the conclusion of the *Phaedrus* is less a condemnation of writing in the name of present speech than the preference for one kind of writing over another, for a fecund trace as opposed to a sterile one, for a generative sowing of seed (because deposited in the inside) as opposed to a sowing that is scattered outside in pure loss: the risk of *dissemination*" (Derrida's *Dissemination* quoted by Krell 1990: 195). It is bad writing, "penetrating and contaminating the soul" (189) that is the focus of the present discussion. "Even though writing is exterior to (interior) memory, even though hypomnesia is not memory, it affects and hypnotizes memory from the inside" (Derrida's *Dissemination* quoted by Krell: 197).

⁴ The association between Lear's and his country's fate going so far as to actually identify him with his realm is a well-known commonplace.

Indeed, the concept of integral memory not dependent on external signs, the apparent ideal, seems to be quite consciously followed by some of the characters in *King Lear*, most notably Cordelia, the king's youngest daughter. Refusing to give full expression to her love for Lear, she deliberately tries to display her truthfulness by indicating that even trying to do so would spell forgetfulness of the deference she owes her father. This is an assumed pose, as demonstrated in a later scene when she talks freely about her feelings while Lear is unconscious, but tries to back off while he is waking up (she addresses the attending gentlemen with "speak to him" and their reply is, quite significantly, "Madam, do you; 'tis fittest"; Shakespeare 2000: 4.7.42-43). Also Edmund seems to imitate Cordelia with the easily recognizable "Nothing, my lord" (1.2.32) in order to capture his father's attention and create the semblance of truthfulness before presenting him with a faked letter.

Interestingly, Kent – otherwise ostentatiously discarding any adjuncts himself (e.g. he emphasizes Lear's authority rests in his countenance, not name or crown) – is very concerned with the adjuncts evinced by Cordelia. In Scene 17 of the Quarto version he elicits a report on her reaction to the news about her father, asking if she "made [...] no verbal question" (4.3.25). In the description that follows Cordelia is said to have tried to exercise patience and hide her feelings, but the servant is meticulous in enumerating every little tear she dropped, sigh she heaved and word she voiced. The restraint that is self-imposed by a character in order not to appear forgetful in one's duties or emotions is thus revealed to be nothing more than a studied technique on their part. Other characters also seem conspicuously aware of deliberate posturing through their conscious control of verbalization, e.g. Cornwall diagnoses the plain-spoken Kent in the following terms:

This is some fellow
Who, having been praised for bluntness, doth affect
A saucy roughness [...]
This kind of knaves I know, which in this plainness
Harbour more craft and more corrupter ends
Than twenty silly-ducking observants
That stretch their duties nicely. (2.2.93-102)

King Lear features more examples of memory seen as a faculty whose proper functioning depends on not relying too much on external marks. Such marks can become subversive and make a person "import," i.e. adopt, wrong ideas, and consequently constrain the actions of people duped by them. As in Léry's summary of Socrates' arguments, "the knowledge of things [can be] less because of knowing only what [writing] reminds us of" (quoted in Baldo 1995: 120); if repeated long enough, a piece of information can be assimilated and gradually take control of one's mind by pushing out everything else. This is precisely the method Edmund adopts to carry out his wicked plan; and Gloucester, his father, is presented as particularly susceptible to such a strategy already at the very beginning of the play when he says "I have so often blushed to acknowledge [Edmund, the bastard son] that now I am brazed to't" (1.1.9-10). Edmund haunts him with faked letters and reports that are supposed to prove Edgar's betrayal till Gloucester confesses: "I would unstate myself to be in a due resolution" (1.2.99-100).

The extreme case of this predicament is, of course, Lear himself. He is surrounded by characters who constantly remind him either of his “body politic” (e.g. Kent and the Fool) or his weak “body natural” (e.g. Goneril and Regan).⁵ Unable to find the balance between his two king’s bodies, he repeatedly plunges into madness either as a king or as a private person: keeping adjuncts, whether aimed at good or bad ends, induces oblivion to the world and automatically eliminates the possibility of acknowledging alternative readings of reality. This process is clearly depicted in the play when the Fool disappears, most probably merging with the lunatic Lear after his opinion on Regan and Goneril proves true.⁶

Lear’s reluctance to acknowledge his plight and give in to external guidance is characteristic of a general struggle against others who try to “export” their point of view.⁷ That is why, throughout the play, the characters try to avoid providing more adjuncts than necessary. Edmund stresses the significance of the fake letter by saying that it was not openly brought but simply left in his room; Kent withdraws when the Knight says: “I will talk further with you” (3.1.39); and Edgar is to leave Albany’s presence as soon as possible:

ALBANY: Stay till I have read the letter.

EDGAR: I was forbid it. (5.1.48)

The general procedure is to supply a character with an adjunct and then to retreat so that they can forget that it is only an adjunct, take it in and let it work a change in their minds; in other words, not to overtly “export” a standpoint, but rather to stimulate a character to “import” it unwittingly. This process is shown to be particularly potent when Lear proves to have kept in his heart Cordelia’s own adjunct:

⁵ According to *Law Reports*, “[the king] has not a body natural distinct and divided by itself from the office and dignity royal, but a body natural and a body politic together indivisible, and these two bodies are incorporated in one person” (quoted by R.A. Foakes in his introduction to the Arden edition of *King Lear*, 1997: 18). Foakes continues: “Lear divides what is ‘indivisible’, for in dividing the kingdom he acts in the body natural, doing what is not permitted in the body politic, and so divides not only his lands but himself. He cannot stop being King, yet gives his power away. This contradiction Shakespeare exploits to superb effect, as Lear is soon forced by Goneril to sense the split in himself without understanding it” (18-19). One could only argue if Lear is really not able to assess what is happening. After all, he proves to perceive much more than he initially gives voice to when, replying to one of his knights who points to Goneril’s obvious “abatement of kindness,” he says: “Thou but rememberest me of mine own conception. I have perceived a most faint neglect of late, which I have rather blamed as mine own jealous curiosity than as a very pretence and purpose of unkindness. I will look further into’t [...] No more of that, I have noted it well” (1.4.65-73). Lear’s relations with the three daughters concern both the body natural and the body politic; it is through emphasizing this division that the adjuncts make Lear go mad.

⁶ As noted by R.A. Foakes, “the Fool is a channel for many of the play’s ironies and multiple perspectives, which leave no value fixed, and no character unscathed. What seems wisdom from one point of view is folly from another” (58). Moreover, “if directors have anxieties about the disappearance of the Fool, I doubt if anyone watching a performance is troubled by it. Lear has gone mad, and can no longer relate to the wit of the Fool [...] It is as if the Fool provides a measure of the King’s sanity” (57-60).

⁷ Other characters such as e.g. Goneril with her “No more, the text is foolish” (4.2.38) also cut short any speeches that present them with a different perspective and incidentally might lead to the uncovering of truth. A discussion of the protagonists’ “refusal expressed as a failure to acknowledge” (Cavell 1987: 84) can be found e.g. in Stanley Cavell’s *Disowning Knowledge In Six Plays of Shakespeare* or Arnold Isenberg’s article “Cordelia Absent.”

LEAR: I know you do not love me, for your sisters
 Have, as I do remember, done me wrong.
 You have some cause, they have not.
 CORDELIA: No cause, no cause. (4.7.73-5)

Although he consistently silenced Kent's and Fool's remarks on his unfair treatment of Cordelia, Lear nevertheless internalized this perspective to the point of assuming other characters' adjuncts, i.e. the comments he thinks they might have kept for themselves.

The construct built around the concept of an "adjunct to memory," described above, could be found also in other plays by Shakespeare. For example, it is the adjunct with all its power to suppress all memories that Hamlet is shown to create for himself in a well-known scene after meeting the ghost of his father⁸; and later, he makes a conscious effort to become forgetful to the world by "importing" this perspective, which actually makes him appear forgetful (mad) in the eyes of other characters as well. In fact, the motif can be found in practically any play by Shakespeare just because it is so closely connected with the contemporary notion of memory.

However, *King Lear*, whose tricky position between problem and history plays has already been mentioned, seems to be a dramatic work referring more or less deliberately to the latter type. It is far from depicting the predictive, progressive history as described in the second part of *Henry IV* and evoked in both tetralogies:

There is a history in all men's lives
 Figuring the natures of the times deceased;
 The which observed, a man may prophesy,
 With a near aim, of the main chance of things
 As yet not come to life, who in their seeds
 And weak beginnings lie entreasured. (Shakespeare 1988: 3.1.75-80)

On the contrary, the history presented in *King Lear* is explicitly stifled and contained, as it can be seen in Edgar's last speech: "The oldest hath borne most; we that are young / Shall never see so much, nor live so long" (Shakespeare 2000: 5.3.324-325). This somehow detached concept of history is also enhanced with the earlier "we must [...] speak what we feel, not what we ought to say" (5.3.322-3): the last lines of the play turn it into a sort of freeze-frame in which one can discern and examine the mechanisms affecting individuals and, through them, the history they make. What appears to shape history in *King Lear* is first of all Lear's insistence on adjuncts and Cordelia's refusal to provide one, with a number of other adjuncts that shape history discussed above. In fact, the play relies on the adjunct system to such an extent that it seems to develop it more or less deliberately. It designs

⁸ "Remember thee? / Yea, from the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past [...] And thy commandment all alone shall live / Within the book and volume of my brain [...] My tables. Meet it is I set it down / That one may smile, and smile, and be a villain – / At least I am sure it may be so in Denmark" (Shakespeare 1982: 1.5.97-109).

a scheme of what “the oldest hath borne,” and involves the questions easily recognizable in history plays when it comes to the matter of power relations.

Seeming is probably the most significant of them, just as it is important in the Theuth and Thammuz myth. A good ruler depends on no adjuncts so that he / she may appear efficient. The negative example, Goneril, sends Oswald with a message to her sister, a written adjunct, saying:

How now, Oswald? What, have you writ that letter to my sister? [...]
 Inform her full of my particular fear,
 And thereto add such reasons of your own
 As may compact it more. (1.4.330-335)

Adjuncts multiply as Oswald’s comments are added to the remarks recorded on paper. In contrast, Lear, when still sane, specifically asks for the opposite: “Go you before to Gloucester with these letters. Acquaint my daughter no further with anything you know than comes from her demand out of the letter” (1.5.1-4). Providing others with an opportunity to become one’s additional adjunct not only denotes weakness, but can also have serious consequences. Regan’s “I pray you, father, being weak, seem so” (2.2.390) is a reminder which “imports oblivion” in both senses. On the one hand, it makes Lear forget himself in his anger and later go literally mad; on the other, it is an indication for other characters that he is not acting as he actually should. This concern is reiterated throughout Shakespeare’s history plays, most notably *Richard II* and *Henry VI*.

The working of adjuncts could be also traced down in other common motifs, e.g. revenge, prophecies or refusal to listen to one’s opponents. Such an analysis, however, seems to offer no substantial advantages, as these points have been discussed in the context of issues far more pivotal than this. “Importing” is much less spectacular than “exporting”: what counts are the results, not the process itself. But the benefit of using this frame of reference can be seen when it is employed to examine not the act of shaping history in literature, but rather the one of shaping the reading of history.

When Graham Holderness criticized E.M.W. Tillyard’s reading of Shakespeare’s plays as one which “embodied a Hegelian analysis of literature as the expression of a common spirit of the age” (Holderness 1992: 29), in a New Historical manner he ascribed it to the critic’s effort to meet the demand of the British people in the 1940s. However, it must be acknowledged that the Tillyardian emphasis on providentialism and the divine right of kings is clearly a sound response to an adjunct taken directly from the plays, repeated over and over again. Surely, the audience who watched the scene from 3 *Henry VI* quoted below did not feel like contradicting its argument:

KING HENRY: My title’s good, and better far than his.
 WARWICK: Prove it, Henry, and thou shalt be king.
 KING HENRY: Henry the Fourth by conquest got the crown.
 YORK: ‘Twas by rebellion against his king.
 KING HENRY [aside]: I know not what to say – my title’s weak [...]
 Art thou against us, Duke of Exeter?

EXETER: His is the right, and therefore pardon me [...]

My conscience tells me he is lawful king. (Shakespeare 1988: 1.1.131-151)

The point here is of course not to argue against Holderness' call for close examination of the ways in which a specific historical situation was dramatized instead of simply endorsing a myth. It is only to acknowledge the fact that adjuncts (such as the one above) are conspicuously present in the plays and bound to influence the audience's reception of any dramatization so that it actually becomes forgetful of the multiplicity of perspectives. What is achieved through e.g. the elated Chorus in *Henry V* or the all-too-frequent mention of Richard III's monstrous appearance (the fact that he was born with teeth in his mouth is quoted at least four times throughout *3 Henry VI* and *Richard III*) seems to be effective enough as a dramatic device for "importing oblivion." The commonplace claim that if a literary work "should seem [...] eminently decipherable, its ideality bears oblivion in its memory, the memory of oblivion itself, the truth of oblivion" (Krell 1990: 281) can be here supported with R.R. MacDonald's study of the role of language in Shakespeare's second tetralogy. Stating that "historical consciousness is painful precisely because it cannot generate a stable and symmetrical world," he goes on to say that

On account of [a general inertia in language], language tends to lag behind the rapid changes of historical movement; it tends to continue to be governed, in the face of massive upheaval, by a previous harmony. This retrograde character of language [...] puts visible strain on certain words whose meanings are beginning to be placed in doubt by history, words so common that they seem, without question, to designate a readily distinguishable segment of reality. (1984: 36)

These "common words" are precisely the adjuncts which try to impose a "readily distinguishable segment of reality," such as the notion of the divine right of kings. In fact, the problem of language as described by MacDonald is similar to that of adjuncts: "The day belongs [...] to the man who thinks in and through the language he speaks, and not to the man who allows that language to think in him" (32).

Baldo's own article ends with a reflection on two concepts of memory mentioned in the text of *Henry V*:

Exeter distinguishes two types of memory, fragmentary and organic. The fragmentary is a scrounging through the rubble heap of history for whatever scraps will substantiate a claim; the organic is ostensibly whole, as the metaphors of line, tree, and branch all suggest. Only the most forgetful of readers and viewers, I submit, could mistake the national memory of Shakespeare's *Henry V* for the latter kind. (Baldo 1996: 158)

But is there any possibility for either readers or viewers to directly see the other memory type in any play?⁹ One could say about drama that, paraphrasing Plato, “what [it has] discovered is a recipe not for memory, but for reminder” (Plato’s *Phaedrus* quoted in Baldo 1995: 120). In terms of Albertus Magnus’s commentary on Aristotle’s *De memoria et reminiscencia*, it has to rely not on recollection, but on rote repetition of certain motifs:

Recollection occurs consciously through association: one finds or hunts out the stored memory-impressions by using other things associated with it either through a logical connection or through ‘habit’ (*consuetudo*), the sort of associations taught by the various *artes memorativa*. Rote repetition, since it is not ‘found out’ by any heuristic scheme, is not considered recollection or true memory (*memoria*). (Carruthers 1990: 20)

Recollection takes place only in private, while one uses one’s own mnemonic system to store a new acquisition. *King Lear* shows how – when faced with an external adjunct – the mind can loop and yield to rote repetition. History writing is simply a struggle to “export” a particular point of view. True memory – *memoria* – is the struggle to “import” not just one particular point of view, but a whole variety. This is the process which can be obstructed by an adjunct: “a boil, a plague sore, an embossed carbuncle in [...] blood” that is corrupted by one’s vulnerability to such devices (Shakespeare 2000: 2.2.412-414). The characters of *King Lear* continue to teach this lesson to the audience.

Bibliography:

- Baldo, J. (1995), “Exporting Oblivion in *The Tempest*.” *Modern Language Quarterly*, 56/2: 111-144.
 Baldo, J. (1996), “Wars of memory in *Henry V*.” *Shakespeare Quarterly*, 47/2: 132-160.
 Carruthers, M. (1990), *The Book of Memory*. Cambridge.
 Cavell, S. (1987), *Disowning Knowledge In Six Plays of Shakespeare*. Cambridge.
 Curran Jr., J. (1999), “Geoffrey of Monmouth in Renaissance Drama: Imagining Non-History.” *Modern Philology*, 97/1: 1-20.
 Hardison Jr., O.B. (1975), “Myth and History in *King Lear*.” *Shakespeare Quarterly*, 26/3: 227-242.
 Holderness, G. (1992), *The Making of Historical Drama*. New York et al.
 Isenberg, A. (1951), “Cordelia Absent.” *Shakespeare Quarterly*, 2/3: 185-194.

⁹ This impossibility becomes obvious when one considers e.g. the following concepts of collective and individual memories: “Collective memory [...], like ‘language,’ can be characterized as a system of signs, symbols, and practices: memorial dates, names of places, monuments and victory arches, museums and texts, customs and manners, stereotype images (incorporated, for instance, in manners of expression), and even language itself (in de Saussure’s terms). The individual’s memory – that is, the act of remembering – is the instantiation of these symbols, analogous to ‘speech’; no act of remembering is like any other” (A. Funkenstein quoted in Klein 2000: 133). The performed play as well as its reception are thus bound to be two separate manifestations of *parole*, not *langue*.

- Klein, K. (2000), "On the Emergence of Memory in Historical Discourse." *Representations, Special Issue: Grounds for Remembering*, 69: 127-150.
- Krell, D. (1990), *Of Memory, Reminiscence, and Writing: On the Verge*. Bloomington et al.
- MacDonald, R. (1984), "Uneasy Lies: Language and History in Shakespeare's Lancastrian Tetralogy." *Shakespeare Quarterly*, 35/1: 22-39.
- Shakespeare, W. (1988), *The Complete Works*. Ed. S. Wells. Oxford.
- Shakespeare, W. (1982), *Hamlet*. Ed. H. Jenkins. London et al.
- Shakespeare, W. (2000), *King Lear*. Ed. R.A. Foakes, London.
- Shakespeare, W. (1997), *Sonnets*. Ed. K. Duncan-Jones. London.

The Spatial Imagery of Milton's Paradise

In John Milton's poem *Paradise Lost* the garden of Paradise occupies, understandably given the epic's theme, the central position in the general layout of the earthly space. Any discussion of this central and crucial piece of the poem's vast spatial design will inevitably lead one to address the question of the way in which the language of poetry is utilised to define and shape a three-dimensional piece of the work's imagery. Therefore the following brief sketch of the presentation of the garden of Paradise in Milton's epic is designed to highlight the basic underlying dichotomy created by the most subtle and precarious relationship between the poetic word, defined as a sum of the meter and the stylistic devices used, and the visual aspect of the imagery developed in a complex narrative work like *Paradise Lost*. Thus one will attempt here to see this dichotomy in the broad cultural context of the contemporaneous model of space perception and its relation to literature of the seventeenth century¹.

While the poem does not specify whether its precise location is on, or near Jerusalem, or Golgotha specifically (a medieval tradition mentioned by Donne²), the absence of other points of orientation at the time of the poem's plot makes it firmly the centre of spatial orientation on Earth:

So on he fares and to the border comes
Of Eden, where delicious Paradise,
Now nearer, crowns with her enclose green,
As with a rural mound, the champaign head
Of a steep wilderness, whose hairy sides
With thicket overgrown, grotesque and wild,
Access denied; and overhead up – grew
Insuperable height of loftiest shade,
Cedar, and pine, and fir, and branching palm,
A sylvan scene, and as the ranks ascend

¹ For the general reference see Nicols (1964), 1-20, Witing (1969), 56-58, Tylliard (1960), 34-38, 55-73, and also other works listed in the bibliography.

² In his *Hymn To God My God In My Sicknesse*. On the medieval tradition of space perception see also Gurievich (1972), 45-47, Erickson (1976), 8-24, Lewis (1995), 93-102, 134-140.

Shade above shade, a woody theatre
Of stateless view. (IV. 131 – 142)

Whatever the immediate influences here, and Alcinous's garden in the VIth Book of the *Odyssey* would undeniably be one, the image draws consciously ("sylvan") from the bucolic tradition to create a vision far outgrowing it in its grandeur. It is clear from the image that there are limits in the poem to luxuriant abundance and the contrast with the wilderness is designed to indicate that the bounty of Paradise should not be confused with a "wildness" of uncontrolled growth. The danger of the one being transformed imperceptibly into the other is strongly present throughout the poem, and to take steps against it seems to be high on the first humans' agenda throughout their sojourn in the garden.

Later on in Book IV a lengthy passage gives more details about the garden's spatial design:

(...) for blissful Paradise
Of God the garden was, by him in the east
Of Eden planted; Eden stretched far her line
From Auran eastward to the royal towers
Of great Seleucia (...)
Out of the fertile ground he caused to grow
All trees of noblest kind for sight, smell, taste;
And all amid them stood the tree of life,
High eminent, blooming ambrosial fruit
Of vegetable gold; and next to life,
Our death, the tree of knowledge, grew fast by – (...)
Southward through Eden a river large,
Nor changed his course, but through the shaggy hill
Passed underneath ingulfed (...) (IV. 208 – 225)

Thus the hill harbouring the two most important of the garden's trees is also the source of irrigation for the place, as the river subsequently flows to the surface as a fountain "divided into four main streams" and spreading throughout the garden and neighbouring lands. The description is here realistic but a reason for dwelling on the river with its "four streams" is also that the feature provides the focus for comparisons with Hell, which also rests on four rivers, although their function is there not supposed to be nearly as wholesome. The mode of spatial description in this passage and indeed in all descriptions of Paradise employs to a varying degree the method of *avoiding space*. The garden is never a stretch of space, but is always filled with luxuriant growth and varied particular scenery. No scene happening in the garden can be located with any precision within its bounds. Even the natural vantage point – the hill with the two ominous trees is not used for this purpose – is not noticed by the human couple before they are in its close vicinity. Whether in dream or awake Eve seems to fall into the tree almost by accident. When Satan leads the way there is no indication of the length of the journey, nor indeed of any distance being passed: "He leading swiftly rolled / in tangles,

and made intricate seem straight” (IX. 631-632). Similarly Adam meets Eve returning from the tree as suddenly as the Summoner meets the devil in *The Friar’s Tale*: none seems to be approaching the other until they meet:

(...) he the faltering measure felt,
 And forth to meet her went, the way she took
 That morn when first they parted; by the tree
 Of knowledge he must pass; there her he met,
 Scarce from the tree returning (...) (IX. 846 – 850)

Not surprisingly in this context one would expect from the passages dealing with the visual aspect of Paradise to have more in common with those presenting the spaceless variety rather than those presenting the lonely stretches of a perspectival space. This is indeed the case, and the practice concerns the narratorial comments as well as the characters’ own perception:

Their glittering tents he passed, and now is come
 Into the blissful field, through groves of myrrh,
 And flowering odours, cassia, nard, and balm(...) (V. 291 – 293)

(...) so thick the roses bushing round
 About her glowed, oft stooping to support
 Each flower of tender stalk, whose head, though gay
 Carnation, purple, azure, or speckled with gold,
 Hung drooping unsustained; them she upstays
 Gently with myrtle band, mindless the while
 Herself, though fairest unsupported flower,
 From her best prop so far, and storm so nigh.
 Nearer he drew, and many a walk traversed
 Of stateliest covert, cedar, pine, or palm (...) (IX. 426-435).

The tendency here is either to gather such a bountiful variety of shape and colour that the sense of space is lost as if the accumulation of separate detail clotted it so much that it were about to burst. Whereas such sort of images were, in the case of the common earthly space, balanced against the other kind, in the case of Paradise the images of spaceless bounty definitely dominate, with the frequent “each,” and putting forth a mass of detail not connected by any verbs which would show their relations. Apart from conveying the sense of richness, they now seem to have another effect – that of conveying motion. It is the case as in the two above passages the characters are indeed moving against the rich background, and the technique of description seems to reflect this fact: in the second passage one get first a general “each flower” and then, separately, a maze of colours as if the image were perceived in a sort of blurred, impressionistic way – in movement. The same can be

said of Satan's "walks" through the garden. Still, it is significant that the images, if read in this way, would not convey any sense of space, but only that of motion.

This may be supported by the impression one gets from descriptions of scenery which does not feature the characters:

Groves whose rich trees wept odorous gums and balm;
Others whose fruit, burnished with golden rind,
Hung amiable – (...) –
– and of delicious taste;
Betwixt them lawns, or level downs, and flocks
Grazing the tender herb, were interposed,
Or palmy hillock; or the flowery lap
Of some irriguous valley spread her store,
Flowers of all hue, and without thorn the rose. (IV. 248-256)

Here one can see that the eye of the observer perceived the particular features of the landscape as they are connected in space, and as they are present against it – a feature absent in the previous images. The realistic spatial connections are to some extent blurred because the passage chooses to unveil the scenery not by a very naturalistic scanning, but by dealing with groups of similar things at a time: thus one starts with trees, then moves on to animals, flowers, and subsequently the various "murmuring waters" and birds.

It can be very well seen then that in the epic *stretches of continuous space, especially empty space invariably create a feeling of loss and intense longing, and they are notably absent from images supposed to convey a more positive feeling.*

Another interesting feature of spatial imagery of Milton's Paradise is that once firmly inside it, one perceives the spatial link to be closer between it and the "heavens" than the rest of the Earth. This does not happen when Paradise is perceived from outside, as happens in the passages discussed previously in which the garden is firmly placed in "the east of Eden." Inside Paradise, however, the surrounding earthly landscape seems to be obliterated, and in its stead one gets a profuse imagery concerning the revolutions of the heavenly spheres³ and the emphasis on the intimate relationship between those and life in the garden:

Now came still evening on, and twilight grey
Had in her sober livery all things clad;
(...) now glowed the firmament
With living sapphires; Hesperus, that led
The starry host, rode brightest, till the moon,
Rising in clouded majesty, at length
Apparent queen, unveiled her peerless light (...) (IV. 598-608).

³ On Milton's cosmos see : Orchard (1913), 77-88, and Curry (1957), 1-20.

This close link of Paradise with the celestial machinery above it, and to the exclusion of the earthly space around it, apart from stressing the exceptionally close relationship between the two, also has the effect of making the Paradisal space a closed, hermetic one. The situation is in fact very similar to what was the case with the relationship between the *Empyrean* and the closed world of the created heaven. Just as there some passages, to stress the divine connection, nigh obliterated the intervening Chaos, so here the surrounding earthly space is for the same reason rendered less important, and the divine link is highlighted once again.

One remaining question concerning Paradise here is the question of the perspectival images⁴. The account of God's garden does not abound in these; when they appear they seem to have more in common with the kind used in the cosmic imagery, with the two dimensional "plates"⁵ rather than that used sometimes with the earthly space:

Till on a day, roving the field, I chanced
A goodly tree far distant to behold,
Loaden with fruit of fairest colours mixed,
Ruddy and gold; I nearer drew to gaze,
When from the boughs a savoury odour blown,
Grateful to appetite more pleased my sense
Than smell of sweetest fennel (...) (IX. 575 – 581)

One encounters here the already familiar technique of giving the illusion of perspective by presenting successive images of the different stages of approaching something. It is indeed only when Raphael visits the human pair that a real perspective appears in Paradise:

Haste hither, Eve, and worth thy sight, behold,
Eastward among those trees what glorious shape
Comes this way moving; seems another morn
Risen on mid-noon (...) (V. 308-311).

Although not precise, the image assumes the consciousness of perspective as a result of space being continuous since this only will give an impression of a person steadily approaching. It is difficult to assess the significance of this isolated image for the whole of the epic. It appears to be an exception confirming the rule of the relative insignificance of perspective in the poem, although it features in a situation of great moment for the plot in *Paradise Lost* and this alone affords some significance to it.

A final remark would be that the reader's consciousness that there is no Hell below the surface of the Earth and Paradise makes it easier for the narrator to convey the sense of the pristine quality of the place. The fact that, contrary to the overwhelming tradition, the place of anguish and punishment

⁴The issue is also discussed by Nicolson (1956), 4-30, and Koehler (1971) 61-73.

⁵Argument based on the detailed discussion of the medieval visual perception in: Zumthor (1957) 1-47, 51-55.

is well beyond the created universe changes its role from the intermediary between the purity of the *Empyrean* and the infernal pit, in the universe of the absolute Top and Bottom, into an oasis of undisturbed divine order established in the midst of the hostile Chaos surrounding it.

Bibliography:

- Armstrong, J. (1969). *The Paradise Myth*. London.
- Comito, T. (1978). *The Idea of the Garden in the Renaissance*. New York.
- Curry, W. C. (1941). *Milton's Scale of Nature*. Stanford, California.
- Curry, W. C. (1957). *Milton's Ontology, Cosmology and Physics*. Kentucky.
- Duncan, J. E. (1972). *Milton's Earthly Paradise*. Minneapolis.
- Erickson, C. (1976). *The Medieval Vision. Essays in History and Perception*. New York.
- Frye, R. M. (1978). *Milton's Imagery and the Visual Arts*. Princeton, New York.
- Griffin, Dustin (1976) "Milton's Moon." *Milton's Studies*. Ed. James D. Simmonds. Pittsburgh, 149-158.
- Gurievich, A. (1972). *Mikrokosmos i makrokosmos. Wyobrażenia przestrzenne w średniowiecznej Europie*. Warszawa.
- Kaufman, V. M. (1978). *Paradise in the Age of Milton*. Victoria.
- Koehler, S. (1971). "Milton's Use of Colour and Light." *Milton's Studies*. Ed. James D. Simmonds. Pittsburgh, 61-73.
- Lewis, C. S. (1995). *Odrzucony Obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Kraków.
- Nicolson, M. H. (1960). *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the "New Science" upon Seventeenth Century's Poetry*. New York.
- Nicolson, M. H. (1964). *John Milton. A Reader's Guide to His Poetry*. London.
- Nicolson, M. H. (1956). *Science and Imagination*. Ithaca, New York.
- Orchard, T. N. (1913). *Milton's Astronomy*. London, New York, Bombay, Calcutta.
- Stewart, S. (1973). *The Enclosed Garden. The Myth of the Fall of Man in English Literature*. Pittsburgh.
- Svendsen, K. (1956). *Milton and Science*. Cambridge.
- Tillyard, E. M. W. (1960). *The Elizabethan World Picture*. London.
- Tillyard, E. M. W. (1961). *The Miltonic Setting*. London.
- Whiting, G. W. (1969). *Milton and This Pendant World*. New York.
- Zumthor, P. (1993). *La Mesure du Monde. Representations de l'espace au Moyen Age*. Paris.

Hanna Boguta-Marchel

Reconciliation of the Individual and the Social as an Instance of the Puritan-American Ideology of Consensus

This paper is an attempt, necessarily brief and limited, at presenting New England 17th-century Puritanism as a culture which, for all its apparent exclusiveness, nevertheless already contained traces of an attitude of all-*inclusiveness* that is commonly associated with America. On the example of the Puritans' strategy of resolving the conflict between public interest and personal good – a conflict that was innate to the theological assumptions they endorsed, I try to demonstrate how they managed to evade the paradoxes and inconsistencies inscribed into their religious doctrines by means of developing an ideology of consensus, of variety within unity and of diversity as precluding conflict.

Puritan Endeavors to Maintain Unity

New England Puritans were guided not only by the resistance, the *protest* of those who ventured to undermine the legitimacy of papal authority, but also by the urge to *purify* what they believed was the True Church – the Church of England. Subversive tendencies as well as the impulse toward constant perfection were at the heart of the Puritan experiment. Yet those Puritans who decided to cross the Red Sea and join the “Errand” to miraculously transform a godforsaken “wilderness” into a “Shining City on a Hill” quickly became aware that, being masters in their newly established commonwealth, they were devoid of an external reference which could be the goal of their perfectionist endeavors or the target of their impulse to protest. They therefore found themselves in the position of a non-conformist minority who experienced quite an ironic transformation into lawgivers endowed with power.¹ All internal pretences either to improvement or to dissent would be a challenge to the attentively guarded original idea upon which the Puritan undertaking in America was founded. Lest the deeply ingrained techniques of protestation and purification should turn against their own origins, the American Puritans had to gradually incorporate both into their system of ideas. The effectiveness and perseverance of this process seems to be indeed exceptional.

¹ I must admit I was deeply inspired by the suggestive remark made by Alan Heimert and Andrew Delbanco with reference to modern Puritan studies: “... despite the lively interest the Puritans continue to inspire, one sensible way of approaching them has not been sufficiently pursued. That way is to think of them as a minority that came suddenly into the possession of power.” (Alan Heimert and Andrew Delbanco, eds. (1985), *The Puritans in America. A Narrative Anthology*, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 15.

It is an all too well known psychological phenomenon that a common enemy is one of the soundest factors providing firm group cohesion. As long as we oppose the same oppressor, we fight for the same cause and profess common ideals. Once we at last manage to realize the vision that has hitherto been our uniting force, a much wider scope of possibilities opens up and we no longer all want to head in precisely the same direction. The subtle cracks and fissures that quickly begin to emerge deepen into gulfs, which no longer seem possible to overcome. When the development of the New England mind reached this impasse, the Puritan elders ultimately realized the impossibility of maintaining strict theological unity and of shaping the culture with steadfast loyalty to the image assumed by the Founding Fathers. The associations and implications carried by the notion of “change” had to undergo a radical transformation: innovation was no longer to be seen as ungrateful treachery but rather as a virtue and evidence of resolute circumspection and open-mindedness. This permuting attitude can be most explicitly traced in the course of the life-long controversy between the Mathers, figuring as relentless guardians of Puritan orthodoxy, and Solomon Stoddard – by the former perceived as the chief jeopardsy to New England’s unity. In his epoch-making words he thus promoted change:

Men are wont to make a great noise, that we are bringing in of Innovations and depart from the Old Way: But it is beyond me to find out wherein the Iniquity does lye... Surely it is commendable for us to Examine the practices of our Fathers; we have no sufficient reason to take practices upon trust from them: let them have as high a character as belongs to them, yet we may not look upon their principles as Oracles...(qtd. in Miller 1953: 286)

As fallible ordinances created by men “the practices of our Fathers” could, and indeed they *should* be transformed, protested against, purified and perfected by men who succeed.

The implications of this precept are vast and it would be difficult to overstress their significance: not only does it lead to what Kouwenhoven terms “America’s concern with process,”² (1961: 73) with mobility, mutability and constant development, but it actually renders all “facets which militate against the idea of man’s (and society’s) permanence and perfection,” factors such as “change... impermanence, and unfulfilled desire” as endowed with an “almost moral value” (Keller 1975: 136-37). With such assumptions it is impossible to consider unity – cultural, religious, social, or political, in static, one-dimensional terms. If cohesion is to be maintained, the culture’s symbology, together with the notions of resistance, protest, and perfection, must also absorb the concept of variety as a requested virtue – not as an impediment to, but rather as an essential condition of integrity.

² In his essay entitled “What’s ‘American’ about America?” Kouwenhoven attempts to contradict the common belief that America’s abundant variety does not submit to any conclusive definition. He enumerates twelve most characteristically “American” cultural items and demonstrates how they are all open-ended, composed of identical “infinitely repeatable units,” preoccupied with change, process, and transformation, how they mutually contradict one another and yet together make up a “dazzlingly precise creative unity.” Kouwenhoven’s reflections in a sense correspond with Bercovitch’s concept of American consensus ideology, though his essays contain no notion of “ideology” (the unity is simply *there*; it is inherent, habitual) nor the slightest mention of Puritanism as a potential origin of this consensus.

I would claim that this way of conceptualizing unity was present from the very beginnings of the Puritan establishment in America. Seemingly a stable system of religious dogmas, Puritan theology actually embodied great inherent tensions and contradictory tendencies, which prompted the necessity of learning to deal with opposing inclinations incorporated in one allegedly coherent system. These included an ambiguous attitude towards the relation between the spiritual and the material, the problematic social implications of various Calvinist dogmas, such as *sola fides*, *sola scriptura*, and the dogma of unconditional predestination, as well as the troublesome connection of a very strict moral code with the lack of a ritualized procedure of confession and the absolution of sins. I will now discuss in some detail one of these paradoxes – the one which I find to be the most exemplary, namely the conflict between the quite radical individualism and the fairly strong emphasis on social fidelity and cohesion, both of which were inscribed into Puritan theological and cultural premises. On this example, I will try to show how Puritan efforts to maintain unity involved not the elimination of either of the opposing poles but rather the incorporation of both. This ability to perceive variety as oneness could be said to provide a crucial continuity in the development from Puritanism to democracy, from religion to myth, from New England to America.

Personal Interest and the Public Good

For the American Puritans, Calvinism was no longer merely a system of directives for the individual to follow in his deeply personal relations with the Almighty. Since the community they established was bound by a mutual covenant with God, they were compelled to further the gospel in the realm of the social, political, and economic as well. The consequences of this obligation, which was accepted *a priori* by the Pilgrim Fathers even before they left England, were impossible to entirely anticipate – it quickly became apparent that all the major Protestant principles: predestination, *sola fides*, and *sola scriptura*, had to be reinterpreted and worked out in the social context.

The precept of *sola fides*, according to which man is saved solely and exclusively by God's grace and not by serving his church and brethren in faith or by converting the heathens, resulted in the removal of the center of authority from ecclesiastical institutions (these could no longer grant absolution of sins or canonization) and in relocating it in the elect soul. This soon called forth the necessity of establishing clear-cut boundaries for personal freedom in theological speculation and of defining the scope of clerical (and civil) authority with regards to curbing this kind of self-government.

The principle of *sola scriptura* held that all actions and decisions of individuals as well as of whole communities should literally follow the Scripture, but since the orthodox Roman Catholic reading of the Bible had been undermined and since both Testaments were coming to be universally available in various vernaculars, it was difficult to prevent the Puritan from becoming his own exegete. Both of these tenets therefore posed a threat to social unity by indirectly stimulating wanton individualism and reinforcing the habit of relativism.

Principles meant to demonstrate opposite tendencies and contribute to the desired balance all referred to the Calvinist conceptualization of the Fall. According to Calvin, after the Original Sin human nature is “not only utterly devoid of goodness, but so prolific in all kinds of evil that it can never be idle” (qtd. in Manning 1990: 2), and, what is equally crucial, it can never be left to itself. In order to

maintain the proper direction in his search for God, man needs the guidance of the community, the wisdom of the ministers, the experience handed down by tradition, the support of the family, and his own diligent work (for, in Cotton Mather's words, "*Sweat* has a tendency to keep us from abundance of *Sin*" (Mather 1969: 122)). This "proper" course was delineated in possibly exhaustive terms by the Puritan theorists of the "morphology of conversion," such as the English William Perkins, who discerned several distinct stages one must complete before actually experiencing grace. These led from the "attendance on the ministry of the word" through "conviction of sin," "humiliation," and the recognition of a "spark of faith" to an eventual "new obedience" to God's commandments (Morgan: 1963). At the beginnings of the Puritan establishment in America a detailed account of conversion was adopted as the chief condition of church membership.³ The narrative of the spiritual strivings of the presumed elect had to be congruent with the established paradigm – hardly any deviation from the obligatory pattern could be regarded as acceptable. The lives of those who were commonly considered to belong to the chosen few were written down as *exempla fidei* for their posterity to follow.

The helplessness of the individual was reinforced not only by a continuous depiction of human sinfulness, but also through promoting ideas which fortified the power of the community. One of the most influential of these was the doctrine of the Covenant, happily incorporating the personal and the social by specifying the national covenant as distinct from the individual Covenant of Grace.⁴

The Doctrine of the Covenant – Mastering God

The Covenant of Grace was a manifestation of God's mercy after the Fall. The Original Sin led to an abrogation of the Covenant of Works hitherto existent between the Almighty and his creation – man was no longer capable of prevailing in unity with God and all being, since he voluntarily discarded the Elysian harmony.⁵ Yet in His impenetrable mercy God decided to take pity on His sinful progeny and thereby established a new Covenant of Grace, this time sealing it with the blood of His only Son. Although after Adam's Fall in strict justice all should be damned, He had the forbearance to single out some for salvation – they were the ones for whom the Covenant of Grace was actually operative. The contract was predominantly spiritual and its potential fruits could be discerned by each man personally in his own soul, though absolute certainty as to who had in truth been invited to enter the covenant could not, in this world, be reached.

One crucial attribute of the Covenant of Grace was its irrevocability: when arriving at His resolution, God was not bound to take man's individual conduct into account, His decision would

³ Patricia Caldwell (1983) provides a detailed account and an original conceptualization of the practice of publicly delivered conversion narratives as a form of admission to the Puritan churches of New England; she depicts the origins, development and implications of such narratives for American literature and culture in *The Puritan Conversion Narrative. The Beginnings of American Expression*, New York: Cambridge UP.

⁴ On the Puritan doctrine of the Covenant (the Covenant of Grace, the social covenant, and the federal covenant) see for instance Perry Miller. (1971), *The New England Mind. The 17th Century*, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 365-462, as well as his (1953). *The New England Mind. From Colony to Province*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard UP, 21-25.

⁵ On the Covenant of Works see for instance Miller (1971), 384-85.

not therefore be revoked, no matter how depraved a particular “elect” became. The implication was that despite even the most strenuous efforts on our part, we cannot in any way affect our ultimate destiny – this kind of instrumental expectation would amount to an unpardonable pride of attempting to exert our own will on Him, who is absolute in His disinterested omnipotence. Although, as it was eventually agreed, man could prepare himself for receiving grace, there was, in theory at least, virtually nothing he could do as an individual to influence God’s judgment and to appease His just wrath.

This influence and this appeasement were nevertheless granted on the plane of the social. The Puritans who migrated to America, considering themselves “a special people” and “an only people” (Bulkeley 1969: 34), trusted that God, after being repeatedly disappointed with Israel, singled out America’s Eastern shores as the dwelling for His new Chosen Nation – chosen, because they themselves had “by public act” deliberately opted for God (Miller 1953: 22). They were to be the true spiritual Israelites and their plantation was to become a beacon for the whole Christian world to take as a pattern. The nature of the national covenant was nevertheless significantly distinct from that of the individual’s personal pact with God. Obviously, a community cannot be guaranteed mass salvation – as a group they exist only in this world, it is therefore here that they must be granted their reward. America’s contract with the Almighty was drawn for purely external ends; it had to do with “conduct here and now, with visible success or tangible failure” (Miller 1953: 22). The people’s obedience was to result in a general prosperity, while their defiance of the covenant’s principles presumably led to disaster, war or epidemic, and possibly to a final invalidation of the covenant itself (which, as opposed to the individual Covenant of Grace, did not have the feature of irrevocability). This reciprocity was simple enough, yet its aftermaths cannot be overstressed.

Most important of all, the conception of a national covenant was the idea that most successfully wedded personal and social concerns. The individual was made responsible for the whole – his private conduct was no longer exclusively his own concern, since it directly affected the fate of the nation. If the parts are corrupt, the whole body is obviously degenerate, and such a state of affairs would in itself be an explicit breach of the contract and a kindling of God’s indignation. The quality of each citizen’s outward behavior therefore paradoxically gained an exceeding significance, since it could, in earthly matters at least, be decisive of the community’s fate.

What is more, society actually came to signify power. The control it granted embraced not only the worldly domain with its mundane considerations, but reached the otherwise inaccessible sphere of the divine. If the community was to participate in a transcendent enterprise, it had to be bestowed with explicable outward signs displaying the general direction it was meant to be heading in. God was therefore compelled to unveil some slight portion of His impenetrable secret, becoming in a sense more predictable and somehow dependent upon the practices of His Chosen People. By demonstrating that to gain self-control and influence man needed to subordinate himself to the community, Puritan covenant theology granted another strongly persuasive means of curbing excessive individualism, the shunned effect of Calvinist predestination, *sola fides*, and *sola scriptura*. The concept of the national covenant can be seen as an attempt to “promote” the social, render it an attractive, inviting reality and actually the only one in which the individual could, without qualms or twinges of his Puritan conscience, satisfy his compelling and very human desire for power.

The American Consensus

When attempting to define their position with reference to the whole movement of Puritanism in the seventeenth century, the Puritans of New England frequently employed the rhetoric of the “middle way.”⁶ The New Englanders believed they were establishing a *via media* between, on the one hand, what Cotton Mather called “the Rigid and High-flown Presbyterian” (qtd. in Morison 1969: 23) who still largely conformed to the corrupt and oppressive practices of the Roman Catholic hierarchy and, on the other hand, the radical Separatists with their simplifying and quite short-sighted resistance, which was a factual treason of the crucial Puritan mission to purify the Church of England.⁷ And yet, the intermedial course adopted by the New England system of nonseparating Congregationalism was, with regard to various details of church polity, rather a reconciliation of extremes and a factual acknowledgement of both of them as acceptable potentialities than their radical and absolute rejection.

The attempt to present New England Puritanism, commonly associated with exclusiveness, narrow-mindedness, intolerance, and haughty pretentiousness, as an all-*inclusive* attitude might seem surprising. It is true that New England Puritans had no notion of equality, tolerance, or freedom of conscience (they established their church “for Reformation... not for toleration” (Shepard 1985: 258)), and that they rejected and banished all those who made attempts to deviate from their own principles. And yet, in the long run, this attitude has led to the coexistence of numerous and mutually dissident modes of thinking about God, man, and the surrounding reality. I would say that this tendency to detach, separate, and multiply was at bottom a refusal to accept paradox or incongruity. The typical reasoning could proceed in the following terms: one whose assumptions begin to stray from our canon (even though we still agree upon the fundamentals), should simply withdraw and set up his own congregation, we will thereby not have to live with unresolved inconsistencies, but will all be free to exercise our own *consistent* precepts. The obvious result of this kind of rationale is the phenomenon, so symptomatic of American Protestantism, of proliferating creeds, sects, and churches, differing among one another in tenuous subtleties and yet preferring to remain mutually independent. Paradoxes and inconsistencies were to be by all means overcome and reconciled, rather than simply “lived with.” Encouraging resistance, *protest* against and an unceasing battle with each obstacle on the straight path toward undisturbed consensus, this attitude simultaneously prompted continual *progress* toward the primary ideal. What is more, it obviously contributed to the mythologizing of the whole culture’s representation, for a myth, unlike a religion, tends to overlook its inherent paradoxes and render them virtually nonexistent.

⁶The New England Way was for the first time depicted as the “middle way” by John Cotton in *The Way of the Churches of Christ in New England*, written in the early 1640s (see *The Puritans in America. A Narrative Anthology*, 107).

⁷New England Puritanism as an opposition to Antinomianism on the one hand and Arminianism on the other is comprehensively set forth in Miller (1971), 369-89.

Bibliography:

- Bulkeley, P.** (1969), "A Willing and Voluntary Subjection." *Puritanism and the American Experience*. Ed. M. McGiffert. Reading, Mass.: Addison-Wesley Publishing Company: 33-36.
- Caldwell, P.** (1983), *The Puritan Conversion Narrative. The Beginnings of American Expression*. New York: Cambridge UP.
- Heimert, A. and A. Delbanco**, eds. (1985), *The Puritans in America. A Narrative Anthology*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Keller, K.** (1975), "The Example of Edward Taylor." *The American Puritan Imagination: Essays in Revaluation*. Ed. Sacvan Bercovitch. New York: Cambridge UP: 136-137.
- Kouwenhoven, J. A.** (1961), *The Beer Can by the Highway. Essays on What's 'American' about America*. Garden City, N. Y.: Doubleday.
- Manning, S.** (1990), *The Puritan-Provincial Vision. Scottish and American Literature in the Nineteenth Century*. New York: Cambridge UP.
- Mather, C.** (1969), "A Christian at His Calling." *Puritanism and the American Experience*. Ed. M. McGiffert. Reading, Mass.: Addison-Wesley Publishing Company: 121-127.
- Miller, P.** (1953), *The New England Mind. From Colony to Province*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard UP.
- Miller, P.** (1971), *The New England Mind. The 17th Century*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Morgan, E. S.** (1963), *Visible Saints. The History of a Puritan Idea*. New York: New York UP.
- Morison, S. E.** (1960), *The Intellectual Life of Colonial New England*. New York: Great Seal Books.
- Thomas S., Jr.** (1985), "Eye-Salve." *The Puritans in America. A Narrative Anthology*. Ed. A. Heimert and A. Delbanco. Cambridge, Mass.: Harvard UP: 254-258.

Monika Kulesza

***Eléonor d'Yvrée* de Catherine Bernard** **–un roman dans le sillage des moralistes**

Parmi les romans français du XVII^e siècle ceux de Catherine Bernard méritent une attention particulière. S'inscrivant dans la lignée de Mlle de Scudéry et de Mme de Lafayette, Catherine Bernard décrit les états d'âme des amoureux et poursuit l'étude de «l'anatomie de tous les replis du cœur» (La Rochefoucauld, cité d'après Van Delft 1999: 37). Ses ouvrages sont des romans d'amour qui répondent aux attentes du public et des critiques pour qui «ce qu'on appelle proprement romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art pour le plaisir et l'instruction des lecteurs» (Huet, 1670, cité d'après Coulet, 1968: 66).

Le terme «d'instruction» dans une définition du roman d'amour surprend car il traite d'un domaine qui se soumet très mal à tout enseignement. Dans les romans de cette époque, et en l'occurrence dans ceux de Catherine Bernard, faire l'instruction du lecteur c'est l'instruire des désastres auxquels mène l'amour. Les auteurs incitent les lecteurs (et avant tout les lectrices) à éviter de tomber dans le piège d'Eros. L'amour n'apporte pas le bonheur et, s'il n'est pas systématiquement un vice, il est une faiblesse. Or, comme le dit La Rochefoucauld, «la faiblesse est le seul défaut que l'on ne saurait corriger» (130/64)¹. Le roman de la fin du XVII^e siècle se donne alors la vocation de prévenir le mal et en quelque sorte tente de racheter sa faute du début du siècle, celle d'avoir chanté les charmes de l'amour.

En cette période où la raison et le devoir sont valorisés, le caractère déraisonnable de la passion amoureuse qui échappe au bon sens est dénoncé mais aussi décrit avec complaisance. Vu la gravité des conséquences que la passion entraîne et les difficultés à la maîtriser tous s'en préoccupent. Ce sentiment impossible à éviter et qui touche la plupart des gens devient le thème de prédilection des oeuvres littéraires, romans ou pièces de théâtre, il envahit la vie mondaine, les conversations, les jeux (par exemple les «maximes d'amour»), mais aussi les ouvrages moralisateurs.

Sans rentrer dans les détails de la vie d'ailleurs fort mal connue de Catherine Bernard, force est de constater qu'elle fréquente à Paris le milieu littéraire et érudit et que ses ouvrages remportent un succès considérable. *Eléonor d'Yvrée* est lancée et louée par *Le Mercure galant* en 1687, *Laodamie* et *Brutus* sont joués à la Comédie Française, sans oublier les prix de poésie que Catherine Bernard reçoit

¹ Toutes les citations des *Maximes* de La Rochefoucauld proviennent de l'édition de J. Lafond. Entre parenthèses je mentionne le numéro de la maxime suivi du numéro de la page.

de l'Académie Française et des Jeux Floraux de Toulouse. Protégée et amie de Bernard de Fontenelle (Piva 1993: 22-24), amie de Jacques Pradon (Piva, 1996: 33-36), on la retrouve dans le salon de Mlle l'Héritier ou de Mme de Lambert. Elle finit par habiter chez Mme de Pontchartrain, mais la vie dans l'entourage austère de la chancelière ne l'empêche pas, du moins au début, de participer «aux joutes poétiques de l'époque, comme ce fut, par exemple, le cas en 1694 pour celle des *bouts-rimés* que lança Mlle de Conti» (Piva, 1996: 42).

Comment n'y aurait-il pas d'affinité entre les romanciers et les moralistes qui fréquentaient les mêmes salons, lisaient leurs oeuvres ensemble et s'influençaient dans leur élaboration? Il est bien connu que Mme de Lafayette a adouci le pessimisme de certaines maximes de La Rochefoucauld et que le duc a eu une part dans l'écriture de *La Princesse de Clèves*.

Qu'en est-il pour les romans de Catherine Bernard qui n'ont certes rien à voir avec un traité ou un recueil des maximes morales, mais dans lesquels se retrouve une parenté d'idées avec les moralisateurs de son époque? Alain Niderst suppose même que Fontenelle dont «l'amère philosophie» est «nourrie de La Rochefoucauld» (1972: 411) «collabora avec Mlle Bernard et que la plupart des ouvrages qu'elle signa lui doivent quelque chose» (25). Il affirme même que ses deux romans, *Eléonor d'Yvrée* et *Le Comte d'Amboise*, «attestent la lucidité psychologique de Fontenelle» (411).

Il semble alors intéressant de lire *Eléonor d'Yvrée* à la lumière des ouvrages moralisateurs et notamment des *Maximes* de La Rochefoucauld. Antérieures au roman (la cinquième édition date de 1678), ces *Maximes* restent néanmoins à cette époque un ouvrage bien connu, largement lu et commenté. Le pessimisme augustinien quant à la nature de l'homme, l'intérêt qui le guide et l'empire de l'amour-propre qui règne sur l'homme ainsi que sa faiblesse, tout ce qui caractérise la pensée de ce moraliste se retrouve dans les romans de Mme de Lafayette, de Mme de Villedieu, de Saint-Réal, pour ne citer que quelques-uns, et dans ceux de Catherine Bernard.

Il ne s'agit pas de prouver une influence directe d'un ouvrage sur l'autre, mais de rendre compte de ce qui a nourri la textualité du roman de Catherine Bernard: un climat intellectuel et moral, une communauté d'idées sur les passions qui déchirent les êtres humains.

Dans la présentation du roman, F. Piva souligne que Catherine Bernard a suivi la plupart des préceptes sur lesquels Du Plaisir avait insisté dans ses *Sentiments sur l'histoire* (160-163). Mais dans le désintéressement où «les actions seules doivent parler» (162), dans le style précis où «les paroles sont fort épargnées, et le sens ne l'est pas» (Fontenelle, 1989 : 316), on peut voir le désir de concision et de précision cher aux auteurs de maximes.

Dans *Eléonor d'Yvrée* toutes les valeurs fondamentales sont compromises par l'amour qui apporte le malheur et la honte: l'intérêt prime sur la générosité, l'amitié défaille, la jalousie, le dépit règnent en poussant les héros à des actes incongrus. Chez Mlle Bernard le bonheur dans l'amour n'existe pas, tout comme l'amour est une notion absente dans le traité de Fontenelle intitulé précisément *Le Bonheur*.

«Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés», affirme de La Rochefoucauld (épigraphe: 43²). Selon lui l'homme est toujours sûr de suivre les valeurs morales et il prend à tort pour les vertus ce qui n'est qu'un vice déguisé. Tous les héros du roman de C. Bernard se croient

² Cette maxime n'apparaît qu'à la quatrième édition. Cf. les variantes qui la précèdent (p. 271).

honnêtes et vertueux et leurs comportements résultent en apparence de bonnes intentions. En réalité, il n'en est rien. L'amitié et l'amour en sont les premières victimes.

A la suite de la disgrâce de son père, *Eléonor d'Yvrée* a été confiée par sa mère mourante à ses deux amies : la duchesse de Misnie et la comtesse de Tuscanelle. Pour la marquise d'Yvrée «c'était le seul gage qu'elle pût leur donner de son amitié» et «ces deux amies se disputèrent d'abord l'avantage de conserver chez elles un dépôt si précieux» (182)³. Mais quand la duchesse de Misnie s'aperçoit de l'amour de son fils pour Eléonor, sa générosité première disparaît, car le mariage avec la fille du baron d'Yvrée, haï par l'empereur, est tout à fait contraire à l'intérêt familial. La fille de la comtesse de Tuscanelle, riche et bien vue à la cour, est une prétendante bien plus souhaitable.

«Les vertus se perdent dans l'intérêt, comme les fleuves se perdent dans la mer» (La Rochefoucauld 171/71). Dès lors les deux amies de la marquise d'Yvrée font tout pour se débarrasser de leur protégée et pour contrarier les projets des jeunes amoureux en oubliant la générosité et l'amitié qui les avaient incitées à accueillir Eléonor.

La duchesse de Misnie manœuvre habilement la séparation des jeunes: elle trompe son fils en justifiant l'éloignement d'Eléonor par des raisons de sécurité alors que c'est l'intérêt de sa famille qui la guide véritablement, car: «l'intérêt parle toutes sortes de langues et joue toutes sortes de personnages, même celui de désintéressé» (La Rochefoucauld, 39/50). Faisant semblant de ne pas savoir que son fils est au courant de la situation familiale d'Eléonor, elle la lui confie en secret. Ainsi la duchesse «crut pouvoir s'emparer de son [du duc de Misnie] esprit par cette confidence apparente, et se rendre moins suspecte sur les avis qu'elle serait peut-être un jour obligée de lui donner contre Eléonor, si sa passion continuait» (185). Rusée, elle joue sur la naïveté des jeunes gens qui ne se doutent pas qu'une personne proche veuille leur nuire: «Cependant, ils ne s'aperçurent point qu'on avait eu l'intention de les séparer, parce que la duchesse de Misnie ne s'en était expliquée avec personne, et qu'elle savait si bien dissimuler que l'on ne connaissait ses desseins qu'après qu'ils avaient réussi» (185).

Quand la perspective de marier Eléonor avec le comte de Rethelois se fait jour la duchesse de Misnie la considère comme une délivrance: «C'était la délivrer d'un embarras que de retirer d'entre ses mains une personne qu'il était dangereux de protéger;» (187-188). Son amitié pour Mme d'Yvrée est dès lors complètement oubliée.

L'amitié lie aussi au début les deux jeunes filles rivales. Eléonor et Mathilde de Tuscanelle ont été élevées ensemble et leur amitié est présentée comme durable et sincère car venant de l'enfance (183). Quand elles se retrouvent après un temps de séparation, il s'avère vite qu'elles sont devenues rivales: «Ne me laissez pas dans l'incertitude où je suis, lui dit Eléonor avec beaucoup d'émotion: vous me faites envisager mille malheurs; je crains d'avoir perdu votre amitié, je n'ose vous dire tout ce que je crains.[...] Achevez [...]; quand vous m'auriez fait haïr du duc de Misnie, et qu'il vous aimerait, vous ne me donneriez pas une plus grande inquiétude» (199-200). A partir de ce moment-là l'amitié et l'amour entrent en conflit, mais c'est surtout Eléonor qui tente de concilier les deux comme si elle ne voyait pas le caractère impossible de cette entreprise. Puisque les deux jeunes filles sont amoureuses du même homme, leur amitié ne peut pas concurrencer la passion.

³ Toutes les citations proviennent de l'édition des *Oeuvres* de C. Bernard établie par F. Piva.

Mathilde est faible et «la faiblesse est plus opposée à la vertu que le vice» (La Rochefoucauld, 445/116). Elle se limite à manifester son malheur et surtout elle n'essaye même pas de combattre son amour. C'est son amie qui doit prendre toute la responsabilité sur soi et se sacrifier finalement. Même quand Mathilde est sûre de l'innocence d'Eléonor et de l'amour toujours réciproque de son amie et du duc de Misnie, elle ne fait rien pour aider Eléonor. L'héroïne éponyme essaye de forcer le duc à épouser son amie et décide à son tour d'épouser le comte de Rethelois pour priver son amant de tout espoir. Elle le fait avant tout parce qu'elle a pitié de Mathilde et en même temps parce qu'elle ne voit aucun espoir de pouvoir épouser le duc. Montrer que son amitié est plus forte que son amour, c'est faire «juger que sa tendresse n'était pas moins forte que sa vertu» (206). Elle dit aussi «qu'elle doit cet effort» à Mathilde, et qu'elle le lui doit au nom de leur amitié.

Aux dires de La Rochefoucauld «la pitié est souvent un sentiment de nos propres maux dans les maux d'autrui. C'est une habile prévoyance des malheurs où nous pouvons tomber; nous donnons du secours aux autres pour les engager à nous en donner en de semblables occasions; et ces services que nous leur rendons sont à proprement parler des biens que nous nous faisons à nous-mêmes par avance» (264/88). Eléonor espérait peut-être la même attitude de la part de Mathilde qui d'ailleurs en est consciente: «Vous faites une action héroïque, lui dit Mathilde en lui prenant la main; je vous en ai une obligation d'autant plus grande que je ne saurais m'en acquitter. Je devrais m'opposer aux maux que vous allez vous faire, mais j'ai sujet de haïr le duc de Misnie; vous le désespérez, et j'en reçois malgré moi quelque satisfaction. Vous êtes plus généreuse que moi, je l'avoue, mais vous êtes plus heureuse aussi. Vous perdez un homme qui vous aime, je le perds parce qu'il ne m'aime pas» (207). Mathilde a donc la conscience que le comportement vertueux et moralement correct impose une attitude contraire à la sienne, mais, d'une part, elle ne veut pas sortir de son rôle de femme faible, d'autre part, son désir de vengeance est plus fort que l'amitié.

Vu tout ce qui les sépare, l'on s'attend à ce que l'amitié et les contacts mêmes de deux jeunes filles cessent. Il n'en est rien car Mathilde tombe gravement malade, malade d'amour et de désespoir, et Eléonor ne veut pas l'abandonner. Ou plus tôt, elle trouve cette bonne excuse pour demeurer sur place et pour retarder le plus possible son mariage avec le comte de Rethelois (211). «Ce qui paraît générosité n'est souvent qu'une ambition déguisée qui méprise de petits intérêts, pour aller à de plus grands» (La Rochefoucauld 246/85). Les intentions d'Eléonor sont bonnes, mais à l'arrière plan de son comportement généreux on peut voir un intérêt. Elle sait que tant qu'elle n'est pas partie le duc de Misnie garde un espoir de l'épouser, que Mathilde craint leur mariage et cela satisfait son amour-propre. Attendre est avant tout une façon de fuir ce qui l'effraye le plus – le mariage avec le comte de Rethelois.

Eléonor subit beaucoup d'injustices de la part de Mathilde. «Quand nos amis nous ont trompés, on ne doit que de l'indifférence aux marques de leur amitié, mais on doit toujours de la sensibilité à leurs malheurs» (La Rochefoucauld 434/114). C'est exactement ce que fait Eléonor. Elle compatit tellement aux maux de Mathilde qu'elle s'oublie soi-même et subit les paroles les plus incongrues et injustes: «Vous allez être délivrée d'une amie importune; vous allez être vengée d'une rivale; vous allez avoir votre amant; et quand je serai morte, vous ne songerez pas que j'aie été au monde» (212). Eléonor est trop sensible aux maux de son amie et en même temps elle désire se montrer vertueuse et courageuse en subissant toutes les injustices.

Mathilde se pose exprès comme obstacle au mariage d'Eléonor avec le duc car cela lui donne de l'importance, flatte son amour-propre: «Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour; et on est toujours plus disposé à sacrifier le repos de ce qu'on aime qu'à perdre le sien» (La Rochefoucauld, 262/88). On l'a bien vu, Mathilde souhaite rendre malheureux le duc par le refus d'Eléonor, parce qu'elle n'arrive pas à se venger autrement de lui. Elle désire surtout empêcher, par dépit et jalousie, le mariage des deux amoureux.

Pourtant, ce n'est pas l'existence de Mathilde qui contrarie l'union des deux héros: Eléonor est de toute façon condamnée à épouser le comte de Rethelois. C'est par son comportement qu'elle veut donner une leçon d'amitié à Mathilde. Une seule fois, au moment du départ, la douleur d'Eléonor se manifeste en reproches et cela sans que son amie l'entende (213). A part ce moment, Eléonor assure dignement le rôle qu'elle s'est fixée et ne se plaint jamais.

L'amour et les sentiments qui l'accompagnent se prêtent bien à la réflexion morale. Les dilemmes moraux résultent en partie du conflit entre l'amour et le devoir et, avant tout, des obstacles intérieurs aux personnages qui sont dans l'impossibilité d'opérer un choix et qui se résignent, sans se révolter, à suivre ce qui est imposé. En premier lieu Eléonor se sent redevable à la comtesse de Misnie et à la duchesse de Tuscanelle de l'avoir accueillie et élevée. A aucun moment elle ne manifeste son mécontentement à la comtesse de Misnie, même quand il est clair que le manque de nouvelles de la part du duc et de Mathilde n'était pas dû au hasard. La Rochefoucauld l'explique ainsi: «Le bien que nous avons reçu de quelqu'un veut que nous respectons le mal qu'il nous fait» (229/81). La reconnaissance d'Eléonor à la comtesse et, indirectement à Mathilde, fait qu'elle subit toutes les injustices.

Il en est de même quant à ses devoirs à l'égard du comte de Rethelois. Il a accueilli son frère, il aide son père et, en l'épousant, va la protéger à son tour. Eléonor ne voit pas qu'en la réduisant à être une récompense son père abuse d'elle, elle n'y voit qu'un devoir à suivre: «Désobéirais-je à mon père? M'arracherais-je au comte de Rethelois, à qui il a de si grandes obligations [...]?» (204). Elle adopte comme siennes les obligations de sa famille même si c'est seulement elle seule qui en pâtit.

«La plus juste comparaison qu'on puisse faire de l'amour, c'est celle de la fièvre; nous n'avons non plus de pouvoir sur l'un que sur l'autre, soit pour sa violence ou pour sa durée» (La Rochefoucauld, 58/142). C. Bernard présente l'attachement mutuel d'Eléonor et du duc de Misnie comme une attirance tout à fait naturelle, fondée sur la reconnaissance des charmes et des qualités. Mais les obstacles commencent vite à se multiplier. D'abord Eléonor doit s'éloigner un an en Misnie, tandis que son amoureux est envoyé auprès de l'empereur dans l'espoir que la séparation mette fin à leur amour. Toute la correspondance des jeunes est interceptée, mais «l'absence diminue les médiocres passions, et augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies et allume le feu» (La Rochefoucauld, 276/90). Les jeunes gens non seulement ne s'aiment pas moins, mais l'absence «ajoute quelque chose» (187) à leurs sentiments.

Quand l'absence se prolonge la violence de l'amour augmente et les doutes harcèlent les héros. Les réactions émotives se laissent aisément apercevoir; Eléonor «laisse couler ses larmes en abondance; et il n'était plus possible qu'elle goûtât aucun autre plaisir» (190), le duc ressent «une inquiétude», «une sorte de chagrin qui lui était nouveau et insupportable», «un étonnement auquel succéda la rage» (191). Les mots «douleur», «surcroît de douleur», «désespoir», «rage» parsèment le texte.

L'amour fait naître les soupçons et le dépit. La jalousie devient omniprésente, car elle «se nourrit dans les doutes, et elle devient fureur, ou elle finit, sitôt qu'on passe du doute à la certitude» (La Rochefoucauld, 32/49). Le duc de Misnie est persuadé que le jeune baron d'Hamilton est le futur mari d'Eléonor et que sa bien-aimée l'a oublié. Il se comporte alors comme un fou. De plus sa mère l'empêche d'avoir une quelconque nouvelle sur Eléonor et elle voit dans la colère et le désespoir de son fils un remède contre sa passion: «Elle crut même que l'absence et le dépit seraient pour son fils deux remèdes infailibles, s'ils étaient joints ensemble, et son intérêt lui persuada qu'un manquement de sincérité était pardonnable dans une occasion où il était utile» (192). Mais, comme assure La Rochefoucauld, «il y a plusieurs remèdes qui guérissent de l'amour, mais il n'y a en point d'infailibles» (459/118). Celui de la duchesse est sans effets, son fils ne guérit pas de sa passion et il emploie tous les moyens pour avoir au moins des nouvelles véridiques d'Eléonor. En vain.

«L'impossibilité de se venger augmentait sa jalousie» (193) et il se complait dans «ses funestes réflexions» (194). Finalement il trouve la consolation dans les contacts avec Mathilde et «il se trouva [...] dans une seconde passion sans être sorti de la première» (194). Quand les amants se retrouvent finalement, ils font d'abord semblant de ne pas s'intéresser l'un à l'autre, mais «il n'y a point de déguisement qui puisse longtemps cacher l'amour où il est, ni le feindre où il n'est pas». (La Rochefoucauld, 70/55). L'explication s'impose, la fidélité d'Eléonor ne fait plus de doutes et il s'avère tout de suite que la passion mutuelle n'est pas éteinte, que l'un et l'autre espéraient un éclaircissement, car «l'amour aussi bien que le feu ne peut subsister sans un mouvement continu; et il cesse de vivre dès qu'il cesse d'espérer ou de craindre» (La Rochefoucauld, 75/56). L'espoir de l'union maritale renaît, même si Eléonor persiste dans la décision de remplir ses obligations familiales.

Ses devoirs familiaux, les devoirs d'amitié qu'elle croit être les siens n'étouffent pas ses sentiments, ils lui font adopter une conduite sévère, cruelle même avec son amant, mais finalement, c'est avec elle même surtout qu'elle se comporte durement. En épousant Rethelois elle pense «se punir» (215). Aussi «les violences qu'on se fait pour s'empêcher d'aimer sont souvent plus cruelles que les rigueurs de ce qu'on aime» (La Rochefoucauld, 369/104). Eléonor déteste sa propre cruauté, aussi bien celle qui se traduit par son comportement méchant avec le duc que celle qui la condamne à épouser le comte de Rethelois: «elle ne put supporter la rigueur qu'elle avait pour lui. [...] elle envisagea l'horreur d'être toute sa vie à un homme qu'elle ne pouvait aimer, et de se priver pour toujours de ce qu'elle trouvait le plus aimable. Son devoir lui parut trop faible pour un si grand effort: sa vertu chancela», mais juste après «elle conçut qu'elle était maîtresse de ses actions, si elle ne l'était pas de ses sentiments, et qu'enfin elle pouvait mourir, si elle ne pouvait se consoler» (208). Le mariage avec le comte de Rethelois constitue pour elle non seulement le suprême sacrifice pour son amie, mais aussi une sorte de préparation à la mort.

Le duc se comporte avec Mathilde comme si elle était coupable de ses malheurs, car «nous sommes plus près d'aimer ceux qui nous haïssent que ceux qui nous aiment plus que nous ne voulons» (La Rochefoucauld, 321/ 97-98). Mathilde est terriblement jalouse et cela entraîne encore une plus grande colère du duc. Paradoxalement, c'est Eléonor qui a pitié de Mathilde tandis que le duc de Misnie y est totalement insensible: «la jalousie est le plus grand de tous les maux, et celui qui fait le moins de pitié aux personnes qui le causent» (La Rochefoucauld, 503/125). Plus Mathilde montre ses sentiments plus le jeune homme la méprise et la déteste: «Vous m'avez causé la fureur où je suis; jouissez-en, si

vous pouvez; haïssez-moi pour me délivrer de votre tendresse, qui m'a été si fatale que je ne saurais plus vous en savoir de gré» (216).

Ces paroles achèvent non seulement toutes les relations entre les héros mais causent «le mortel accablement» (217) de la jeune fille. Délaissé par l'amant qui la méprise et la haït, elle ne trouve nulle part de consolation: «ce qui rend les douleurs de la honte et de la jalousie si aiguës, c'est que la vanité ne peut servir à les supporter» (La Rochefoucauld, 446/116). Mathilde ne peut que mourir car elle n'a plus de doutes quant aux sentiments du duc et surtout elle n'a plus d'espoir: «Le remède de la jalousie est la certitude de ce qu'on craint, parce qu'elle cause la fin de la vie ou la fin de l'amour; c'est un cruel remède, mais il est plus doux que les doutes et les soupçons» (La Rochefoucauld, 15/149). Mathilde meurt car aucune autre solution n'est envisageable: «Elle conjura le comte et la comtesse de Tuscanella de ne point pleurer une mort qui était le seul remède d'une passion malheureuse, et de la pardonner au duc de Misnie en sa faveur» (217). Une fois encore La Rochefoucauld confirme la justesse de la démonstration romanesque: «Si l'on juge de l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié» (72/55).

Eléonor d'Yvrée est une histoire d'amour qui se veut instructive car «l'on y voit toujours le bien et le mal dans un certain jour qui donne de l'éclat à l'un et qui fait éviter l'autre» (177). Ce mal que l'histoire invite à fuir, c'est bien entendu la passion amoureuse, car il y a «tant de dérèglement dans l'amour» que l'auteur préfère «présenter au public un tableau des malheurs de cette passion que de faire voir les amants vertueux et délicats, heureux à la fin du livre» (177).

La tâche du moraliste consiste à «enseigner à conduire sa vie, ses actions» (Furetière, article *Morale*), à démasquer les défauts et les vices humains même s'ils sont cachés ou déguisés. Pour ce faire aussi bien l'écrivain moraliste que le romancier choisit les exemples négatifs⁴ qui sont plus instructifs et plus faciles à accepter par le lecteur. «Agréablement émus par le spectacle des vices d'autrui et rendus pénétrant par la rigueur qui ne fait jamais défaut quand il s'agit de condamner les autres, nous voici donc soumis au correctif du moraliste, c'est-à-dire invités à nous corriger nous-mêmes (Bouvier, 1999 : 12).

Le rapprochement du texte du roman avec les réflexions des moralistes de l'époque témoigne non seulement de la communauté des idées qui préoccupent les deux milieux, mais aide à comprendre l'attachement des romanciers à prévenir les lecteurs des méfaits de l'amour.

Bibliographie:

Editions des oeuvres étudiées:

Bernard, C. (1993), *Eléonor d'Yvrée* dans *Oeuvres*, tome 1 : *Romans et nouvelles*, textes établis, présentés et annotés par Franco Piva, Paris.

⁴ Il suffit de voir cette démarche chez La Bruyère qui dans ses portraits présente l'image péjorative des personnages, tels Théodecte, Ménippe, Diphile...

La Rochefoucauld, F. (duc de), (1976), *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, édition présentée, établie et annotée par Jean Lafond, Paris.

D'autres ouvrages et articles :

Bouvier, M. (1999), *La morale classique*, Paris.

Fontenelle, B. (1989), *Oeuvres complètes*, texte revu par A. Niderst, tomes I et II, Paris.

Huet, D. (1670), «Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans» ds **Coulet, H.**, 1968, *Le roman jusqu'à la Révolution*, t.2, Paris.

Niderst, A. (1972), *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)*, Paris.

Piva, F. (1993), «A la recherche de Catherine Bernard» dans C. Bernard, *Oeuvres*, tome 1: *Romans et nouvelles*, Paris.

Piva, F. (1996), «*Le commerce galant* : essai de définition» dans *Le commerce galant*, Paris.

Van Delft, L. (1999), «La Rochefoucauld et l'anatomie de tous les replis du coeur», *Littératures classiques*, n° 35, janvier 1999, pp. 37-62.

Konteksty dawne i nowe w komediach Marivaux

W badaniach nad twórczością Marivaux istnieje nowa tradycja – sięgająca lat 70-tych XX wieku – poszukiwania chrześcijańskich odniesień i motywacji dla jego sztuk i prozy narracyjnej; najbardziej eksplicytne uzasadnienie znajduje ona w pismach zebranych przez F. Deloffre’a i M. Gilota w tomie *Journaux et oeuvres diverses*. Odwołania do „miłosiernej perswazji”, „humanizmu chrześcijańskiego” czy „pobożnego” (Culpin 1985: 40), nawet jeśli nie wyczerpują kwestii lub sugerują na wyrost, jakie były religijne poglądy pisarza, mogą być uzupełnione o zestawienie z biblijnym hipotezkiem: gdyż za taki może Biblia, a przynajmniej Księga Rodzaju, uchodzić w przypadku genezy przedstawienia ludzkich relacji w formie tzw. *marivaudage* (z polską pisać można ‘mariwodaż’), czyli dialogu, w którym to, co skrywane służy modyfikacji – w duchu prawdy – tego, co jawne, lecz nieszczerze, w świecie zdominowanym przez pozory. Oprócz stylu konwersacji, także stałe elementy dramaturgii – „niespodzianka” (*la surprise*) miłości i „próba” (*épreuve*) – mogą w świetle biblijnego kontekstu nabierać nowych znaczeń. Zaś teoria dramatu w wydaniu współpracownika Marivaux w początku lat 20-tych XVIII wieku, Ludwika Riccoboniego – dyrektora Nowego Teatru Włoskiego sprowadzonego do Francji w 1716 r. i otoczonego protekcją Regenta – zakłada świadome oparcie sztuki teatru na Transcendencji. Oczywiście wiara Marivaux, jak stwierdza w konkluzji Culpin (ibid.), poprzestająca na abstrakcyjnym pojmowaniu Boga-Istoty Najwyższej, dogmaty przyjmuje, lecz ich nie rozważa, gdyż, jak pisarz uznaje, rozum do nich nie dorasta. W efekcie, podobnie jak wiara arcybiskupa Cambrai Fénelona, którego „chrześcijański optymizm utorował drogę temu optymizmowi deistów, którego sam Fénelon by nie uznał” (Pomeau 1956 : 64), apologetyka Marivaux pozostaje głównie estetycznym i moralnym prywatnym kodeksem, a nie ortodoksyjnym wyznaniem wiary.

Przy całej niejasności postawy Marivaux wobec objawionych treści chrześcijańskich, tak z uwag w tekstach publicystycznych jak i z tematyki zwłaszcza takich sztuk jak *Ile des esclaves* (*Wyspa niewolników*) czy *La Dispute* (*Spór*) wynika szczerze przejęcie się tłem i skutkami grzechu pierworodnego w jego nie tyle metafizycznym ile socjo-psychologicznym wymiarze: zdarzenie opisane w pierwszych rozdziałach Księgi Rodzaju odsłania jako korzeń zła ludzką pychę. Te pychę komediopisarz tropi, odkrywa i ośmiesza czy to pod postacią kokieterii właściwej kobietom, czy miłości własnej artystów i filozofów, czy też próżności szlachty lub pazerności chłopów. Lista jest długa, a warunki, które ją zainspirowały, można uznać za kontekst w jakim tworzy się szczególny status słowa.

W biblijnej historii determinujący jest dialog między Ewą i – Szatanem; czy również jako prototyp mariwodażu? Pod pewnym względem. Jako język rozdwojony, o podwójnym systemie odniesień, w którym to, co dozwolone i eksplicytnie ukrywa to, co podmiot pragnie ukryć przed interlokutorem, lub czego sam nie przyjmuje do wiadomości, jako implicytne tabu, lecz co – wspierane wewnętrzną dynamiką intrygi i charakterów postaci – wynurza się na powierzchnię w okolicach rozwiązania akcji, mariwodaż pojawia się po pytaniu Szatana-węża, „najchytreszego” ze wszystkich rodzajów zwierząt: „Czy doprawdy Bóg zapowiedział, że nie wolno wam jeść ze wszystkich drzew ogrodu?” Ewa odpowiada: „Wolno nam jeść owoce ze wszystkich drzew tego ogrodu! Tylko o owocach drzewa, które jest w środku ogrodu, powiedział Bóg: Nie wolno wam z niego jeść, nie wolno wam go dotykać, abyście nie pomarli!” (Rdz 3, 1b-2) Otóż w danym Adamowi zaleceniu mowa była jedynie o jedzeniu owocu, nie o dotykaniu: „Możesz jeść dowoli ze wszystkich drzew ogrodu, ale z drzewa, które daje wiedzę o dobru i złu, jeść nie będziesz! Gdybyś z niego zjadł, czeka cię pewna śmierć” (Rdz 2, 16b-17).

Co takiego się stało, by mówić o mariwodażu? Wąż dotknął bolesnego miejsca w świadomości swej interlokutorki, budując pytanie na wykluczeniu, którego rację i dobrą wolę jednocześnie podważał („Czy doprawdy...nie wolno...?”) i rozszerzał to wykluczenie na całą klasę („nie wolno wam jeść ze wszystkich drzew...?”), gdy tymczasem w oryginale – Bożej wypowiedzi predykat „możesz” („...jeść dowoli”) podkreśla właśnie dopuszczenie i swobodę, wyjątek dotyczy jednego jedynego egzemplarza z całej klasy. Ewa, z początku lojalna wobec słowa Stwórcy, rozpoznała w wypomnianej przez Szatana niemożności swoją tęsknotę: gdy skupia uwagę na zakazanym drzewie, jej pragnienie dochodzi do głosu w naddatku jaki wprowadza do cytatu z Bożej rady: pojawia się dodatkowy zmysł wykluczony z udziału w „uczcie zakazanego owocu” – dotyk. Związany z jeszcze innym, jak dalej mówi o jej odczuciach biblijna narracja: „I spostrzegła kobieta, że [owoc] drzewa był dobry do jedzenia i pońetny dla oka, a [nawet] godny pożądania dla zdobycia tej wiedzy” (Rdz 3, 6a), tj. wiedzy „co dobre a co złe”, wiedzy po zmysłowych zachwytach (i wzrok i smak są przywołane) dopiero na trzecim miejscu wymienionej jako godna pożądania. Zmysłowe zauroczenie mocniej działać więc miało niż pycha czy ambicja? Ale i owo zauroczenie, czy nie było pochodną pierwszego manewru Szatana: podważenia zaufania niewiasty do Stwórcy, poddania w wątpliwość jego dobrej woli? W żadnym jednak momencie ani Ewa, ani Adam (po skonsumowaniu owocu i odkryciu świadomości grzechu, gdy odkrywa ich Jahwe), nie odważają się mówić wprost o swojej sytuacji.

Czy ich kłamstwo można zrównać z mariwodażem? Nowy etap tegoż? Jeśli przyjąć kryterium wpływu tego, co wyparte, odsunięte, także ze sfery werbalnej, na działanie i na wypowiedane słowa. Z tym, że rajscy protagoniści posługują się tym rozdwojonym językiem mimo woli, bez świadomych planów, obcy strategii gry. W teatrze Marivaux spotkać można także – zwłaszcza wśród służących czy wieśniaków udających ludzi z towarzystwa (por. *Wyspa niewolników*, *Gra miłości i przypadku*, *Wiejski spadkobierca*) – postaci uprawiające taki mariwodaż na opak, tj. starające się opanować wysoki i kwiecisty styl wypowiedzi, który uważają za „słuszniejszy”, bo związany z prestiżem i władzą, co kończy się karykaturą wykuintności lub burleskową parodią (z udziałem Arlekina). Właściwy, wysoki i szlachetny mariwodaż, nie mniej komiczny, pojawia się w wydaniu „państwa”, czyli pary zakochanych wyższych urodzeniem, którzy – z różnych powodów nie uznając swego wzajemnego wybrania, lub pozostając w nieufności względem partnera – starają się ukryć swoje prawdziwe uczucia, a czasem swój stan (Dorant i Sylwia w *Grze*), które to dane jednak muszą się ujawnić, ze względu

na dwa aksjomaty świata komedii Marivaux: prawda zawsze musi wyjść na jaw, także prawda uczucia; prawda zawsze jest dobrodziejstwem, ma władzę wyzwalającą (z przesądów stanowych, pychy, obaw względem małżeństwa – m.in.). Co nie oznacza, że prawda nie boli.

Marivaux chciał jakby odzyskać mariwodaż, podwójny dyskurs, kryjący i wywołujący zarazem na powierzchnię spętane i pobudzane przez pychę pragnienia, który na początku dziejów moralnych człowieka służył popełnieniu błędu owocującego grzechem pierworodnym: narodzinami pożądania, bytującego w seksualności zbrukanej. To był mariwodaż działający wbrew człowiekowi.

W teatrze Marivaux mariwodaż będzie wiódł do harmonijnego zjednoczenia osobowości postaci, do poznania w pełni siebie i drugiego. Nie bez paru wstrząsów, które pośredniczą w tej szczęśliwej przemianie-wymianie: niespodzianka miłości (*la surprise de l'amour*), przez Boya tłumaczona jako "pułapka", to pierwsze olśnienie drugim – przyszłym partnerem, a zarazem (Poulet 1952 : 1-34) nowe narodziny osoby, dzięki nowej wrażliwości świadomości, jaką powoduje miłość, narodziny dla niej samej.

„Próba” (*l'épreuve*) oznacza, że postać (czyli „ja” tej postaci), która ma już swój – prowizoryczny – projekt na życie i na współżycie z innymi, zobaczy ten projekt narażony na – dobroczynny – wstrząs, który odsłoni jej prawdę o niej samej. Dotyczy to również bohaterów płci męskiej (por. *Nauczka dla fircyka* – *Le Petit-maitre corrigé*, czy eponimiczna dla tej kwestii *Próba* – *L'Epreuve*).

Jako uzupełniającą i nadrzędną wobec tych dwóch uświęconych części dramatycznej konstrukcji komedii Marivaux można wymienić rolę dwóch strategii tak myślowych jak konstrukcyjnych: „kontraktu” czyli „układu jasných decyzji”, które w toku akcji okazać się mogą mniej jasne niż to się wydawało na początku, oraz „mediacji paradoksalnej”, która zdaje się przenikać i organizować wszystkie pisma pisarza. Najbardziej spektakularnie jest ona obecna w jego komediach. O ile kontrakt wydaje się strukturą wymarzoną dla psycho-społecznych wyobrażeń XVIII-wiecznych (por. w innym sensie, jako wyznacznik relacji miłosnej, Hartmann 1998 : 12-13), o tyle dynamika mediacji paradoksalnej może wydać się mniej oczywista, ogólnikowość pojęcia nasuwa obawy o brak precyzji.

Otóż, by oddać najpełniej, a w skrócie, istotę tego mechanizmu, wystarczy wspomnieć raz jeszcze historię z Księgi Rodzaju, a zwłaszcza zwrot, który nie tylko ją streszcza, ale co więcej ukazuje sens zdarzenia w perspektywie zbawiennej (tj. zbawczej): *felix culpa* Adama z paschalnego hymnu *Exultet* w przestrzeni komediowego *profanum* staje się błędem, na którym opiera się sukces, kłamstwem, z którego wyniknie prawda, jak z przebrania Sylwii i Doranta w *Grze miłości i przypadku*. Przebranie dotyczy także słów: w ten sposób sam mariwodaż i towarzyszące mu uniki okazują się drogą inicjacji w nieznaną dla samego podmiotu zakamarki własnego „ja”. Skąd pomysł takiego przewodu, czy Marivaux deista inspirować się mógł na przykład znaną uwagą św. Pawła, że „moc w słabości się doskonali”? Zamyśl dydaktyczny obu „wysp” – moralnych utopii (Racault 2003 : 336) – opiera się na zbawiennym cierpieniu zadany – przez ich poddanych – cierpiącym na syndrom pychy możliwym tego świata; ale na cierpieniu zadany z przyjaźnią, miłosiernie, nie mającym nic z zemsty. Cierpieniu podobnym do pracy chirurga, który nastawia złamane ramię, z tą różnicą, że służący leczą popsute głowy: „Cé n'est pas le bras à vous, c'est la tête qu'il faut vous remettre! Tête de courtisan, cadédis...”, jak przemawia gaskoński sekretarz Dworzanina do zmaltretowanego pana w *Wyspie Rozumu* (Marivaux 1996 : 636-637); najpierw, lub przy okazji, „leczą” także siebie – nikt nie jest bez winy. Aczkolwiek wieśniak Blaise najmniej ma do nadrobienia. Jemu jednak podobnie

jak innym Europejczykom grozi najbardziej pycha, zdolna do recydywy, jak w przypadku Filozofa i Poety (widziano w tych postaciach aluzje do Woltera).

Gdyby zgodzić się co do hipotezy otwarcia Marivaux – Marivaux obojętnego na treść dogmatów! – na zaczerpnięcie z Biblii pomysły zbawienia ludzi odwołujące się do serca i duszy, jego postawa wsłuchania w Transcendencję znalazłaby swojego odpowiednika w człowieku, z którym Marivaux współpracował jako z dyrektorem odnowionego Teatru Włoskiego, a który powrócił do Francji na zaproszenie Regenta w r. 1716, po dwudziestoletnim wygnaniu dawnej trupy skutkiem obrazy pani de Maintenon, morganatycznej żony Ludwika XIV, w sztuce *Fałszywa skromnia* (*La Fausse prude*). Luigi Riccoboni zwany Lelio (1674/7?/ – 1753) miał ambicje wyjścia poza kanon teatru włoskiego – dziedzica *commedii dell'arte*, z przewagą gagów, czasem wulgarnych, zwanych *lazzi*, za którymi przepadała zresztą francuska publiczność, także ta bardziej wyrafinowana, bywalczyni teatrów jarmarcznych, dla których pisali nawet znani twórcy, jak powieściopisarz Lesage. Nowy Teatr Włoski, któremu Lelio przewodził, starał się także o zdobycie statusu teatru literackiego. Już nie po włosku, z francuskimi wtętami, jak na XVII-wiecznej scenie włoskiej bywało, lecz po francusku mieli wysławiać się aktorzy, wśród których była ulubiona przez Marivaux odtwórczyni roli Sylwii, Gianetta Benozzi. Nie tylko zmianę dominanty gatunkowej (wprowadzenie komedii poważnej, bliskiej sentymentalnemu dramatowi) zawdzięczał nowy teatr swemu dyrektorowi. We wznowionych niedawno we Francji *Siedmiu traktatach o grze aktora i innych tekstach* (*Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes*) znajdują się m.in. Riccoboniego *Myśli o wymowie* (*Pensées sur la déclamation*), pierwszy raz wydane w 1738 roku, a więc 7 lat po odejściu aktora-dyrektora ze sceny. Przedstawiający się jako uczeń neoplatonńskiego hermetryka Marcelo Ficina, Riccoboni optuje – jak „jego” autor, Marivaux – za naturalnością w teatrze. Doradza aktorom, jakimi środkami mają się posłużyć, nie aby otrzymać efekt naturalności, lecz, by odnaleźć naturalność: „dotrzeć do samej głębi duszy”, pomijając spowijającą ją materię, „uwolnić umysł (ducha?) od niewoli zmysłów”, co jest operacją gwałtowną, która w aktorze, jak i w poecie, do którego Lelio często aktora porównuje, odbyć się może jedynie skutkiem „entuzjazmu”, przez który to „proces” należy rozumieć, w zgodzie z grecką etymologią (*enthousiasmos*, gdzie rdzeniem jest zmodyfikowane *theos*) „boskie uniesienie” (*transport divin*); w XVIII wieku słowo „entuzjazm” nabiera jednak znaczenia „egzaltacji pchającej do działania z radością” w sferze profanum. Riccoboni przywraca *entuzjazm* jego duchowej, religijnej etymologii. Oznaką jego ma być wielkie skupienie ducha, głębokie zamyślenie, z których jako ze źródła inspiracji wyłonią się właściwe tony i gesty. Ciekawe zalecenie daje Lelio aktorom wchodzącym na scenę: zanim zaczną przemawiać, powinni chwilę pomilczeć, trwając w bezruchu, nie tyle ze względu na techniczną przydatność takiej pauzy (żeby się zorientować w sytuacji: kto przyszedł na spektakl i jak bawi się publiczność), ile by wykorzystać ten czas na zaczerpnięcie inspiracji do gry. Ów powiew natchnienia – naturalnego, duchowego i boskiego zarazem – będzie potem ożywiał mowę aktora, wyrażał się przez jego usta i oczy. O koniecznym współdzialele oczu w wypowiedzaniu kwestii, aby nadać jej pełny sens, wspomina w kontekście nie tylko odbioru sceny, ale i źródła inspiracji: „bez niemeo wyrazu oczu słowo nigdy nie wystarczy do pełni wyrazu, Boskiego niemal, jakiego dusza od nas oczekuje”. Lecz nie należy sztucznie wywoływać, towarzyszące temu „grymasy” szokują, pobudzają do śmiechu; natomiast, gdy płacz wzbudzi się w sposób naturalny, nie należy go powstrzymywać, rzadko grymasy mu towarzyszące są nie mile, przeciwnie, „wzruszają, i jednąj sobie uznanie widzów” (Chaouche 2001 : 20). Dominująca w teatrach

XVIII w. estetyka płaczu skłoniła Beaumarchais'go w przedmowie do *Eugenii* (1767), by uznać widza, który nie daje się wzruszyć do łez, za człowieka zdeprawowanego, o złym sercu lub lękającego się wyrzutów sumienia (Beaumarchais 1957:12). Aby wyraz twarzy towarzyszył słowu i gestom, a w kluczowych momentach potrafił je zastąpić, Riccoboni w 1738 roku zaleca aktorom: „czuć to, co się mówi, oto duszy tony”. Gdyż język duszy wg Lelia jest językiem poetyckim, a w takim razie jest „wyżej niż ludzkość; bo rzeczywiście, kiedy entuzjazm Poety przemawia wreszcie językiem duszy, słyszymy coś dla nas zaskakującego, coś, co każe określić się jako Boskie” (Riccoboni 2001 : 14-15).

W tym kontekście, wobec potwierdzenia hipotezy o współdziałaniu z Transcendencją – każdy na swój sposób – obu twórców Nowego Teatru Włoskiego, którego estetyka współgrała z preferencjami Marivaux dla naturalności i subtelności, deklarowanymi już w pierwszych powieściach, jako drażniące nieporozumienie jawią się próby odczytania jego komedii jako wyrazu powrotu do nieokiełznanego pożądania, które – z trudem – toruje sobie drogę wśród konwencji salonowej rozmowy, albo jako oskarżenie autorytarnych tendencji tkwiących w (psychopatycznie) zakochanych księżkach i bogaczach, którzy igrają z uczuciami poddanych. Nieuzasadnione jest robienie z Marivaux prekursora markiza de Sade; nawet jeśli – z Pascalem – widział całą nędzę człowieka, stawiał na jego wielkość. Której służyć mógł mimetyzm, jaki zalecał w swojej publicystyce: naśladowanie cnotliwych i pobożnych nawet bez wewnętrznego przekonania mogło „wywołać” z czasem podobne myśli, a na nich powstać mogły stosowne zasady (Marivaux 2001 : 489). Tymczasem ukazywanie w sposób zabawny słabych i grzesznych bohaterów, dzięki mediacji paradoksalnej ulegających moralnej przemianie, dla współczesnych krytyków i reżyserów stało się celem, przy czym sama przemiana, istotnie ukazywana niekiedy w zakończeniu jako nietrwała albo ambiwalentna, zostaje podana w wątpliwość. Na tym jednak humanista Marivaux nigdy nie umiałby poprzestać.

Bibliografia:

- Marivaux.** (2001 /1988/), *Journaux et OEuvres diverses*, Classiques Garnier Multimedia.
- Marivaux.** (1996), *Théâtre complet*, Tome I, Dunod, Paris.
- Beaumarchais.** (1957), *Théâtre complet*, Gallimard, Paris.
- Culpin D. J.** (1985), „Marivaux's apology for religion”, *French Studies*, Oxford, XXXIX : 31-42.
- (1999) *Pismo Święte. Stary Testament, tom pierwszy*, ks. Peter, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań.
- Hartmann P.** (1998), *Le contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Honoré Champion, Paris.
- Jacoebé W. P.** (1976), *La Persuasion de la charité. Thèmes, formes et structures dans les « Journaux et oeuvres diverses » de Marivaux*, Rodopi, Amsterdam.
- Poulet G.** (1952), *Etudes sur le temps humain. II : La Distance intérieure*, Plon, Paris.
- Racault J.-M.** (2003), « L'utopie au théâtre : les « Iles » de Marivaux », *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris : 319-337.
- Riccoboni L.** (2001) « Pensées sur la déclamation », *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire et de l'art dramatique (1657-1750)*, Chaouche, Champion, Paris : 13-31.

Między prawdą a fikcją tekstu – retoryka niedopowiedzenia we wstępie do *Wychowania rodzaju ludzkiego* Lessinga

1. Motto

Zaczerpnięte z II księgi *Soliloquia* św. Augustyna motto, jakim Lessing poprzedza *Wychowanie rodzaju ludzkiego*: „Haec omnia inde esse in quibusdam vera, unde in quibusdam falsa sunt“ (cyt. za Lessing 1979: 489), stanowi dla lektury tekstu zasadniczą wskazówkę. Jest to z jednej strony ostrzeżenie przed jednostronnym jego odczytaniem, z drugiej zaś formuła określająca w wyrazisty sposób stosunek Lessinga do pojęcia prawdy, która zawsze była dla niego czymś ze swej istoty kontekstualnym, zależnym nie tyle od dowodów, co perspektywy, z której jest formułowana i jako taka stać musi poza wszelkim roszczeniem do absolutyzacji. Wszystko bowiem, jak powiada Augustyn, co prawdziwe jest w danym kontekście, okazuje się być fałszywe w innym i to na podstawie tych samych przesłanek. Kulminację takiej wizji prawdy zaprezentuje Lessing w paragrafie §91 *Wychowania rodzaju ludzkiego*, stwierdzając w opozycji do jednego z podstawowych twierdzeń geometrii euklideskiej: „Nie jest prawdą, że najkrótszą linią jest zawsze prosta.” (por.: 509¹)

Droga rozumowania Lessinga (i zgodnie z jej wewnętrzną, przyznajmy często trudną do jednoznacznego określenia logiką, także cała konstruowana w *Wychowaniu rodzaju ludzkiego* wizja historii) nie biegnie zatem po liniach prostych, lecz często na wspak, prawda nie przybiera postaci aksjomatycznej, co Lessing wielokrotnie manifestował w swoich pismach polemicznych przeciwko pastorowi Goeze.² Droga do prawdy w doświadczeniu religijnym przebiega z natury rzeczy po linii wyznaczonej przez punkty indywidualnych doświadczeń i osobistych „spotkań” z dobroczynną mocą wiary, z której emanuje siła i porządek, wielkości weryfikowalne subiektywnie na mocy kategorii „prawdy wewnętrznej”.³

¹ Wszystkie cytaty z Lessinga podaję we własnym nie opublikowanym jeszcze przekładzie.

² Najdobitniej zmanifestował to Lessing w słynnym sformułowaniu z *Dupliki* skierowanym przeciwko wszelkiemu roszczeniu do posiadania prawdy w jej jedynym i ostatecznym kształcie: „Nie ta prawda, w której posiadaniu człowiek jakiś jest, albo być mniema, lecz szczerzy wysiłek, który był włożył, by prawdę tę zgłębić, stanowi wartość człowieka. Albowiem nie przez posiadanie, lecz za sprawą poszukiwania prawdy jego potencje się poszerzają, a w tym tylko jego coraz większa doskonałość leży. Posiadanie czyni nieruchliwym, gnuśnym, pysznym. – Jeśli by Bóg trzymał zamkniętą w prawicy swojej całą prawdę, a w lewicy jeden jedyny, ciągle żywy popęd ku prawdzie, z zastrzeżeniem wszakże, iżby zawsze i wszędzie błdzić przyszło i rzekł do mnie: wybieraj! Z pokorą przypadłbym do jego lewicy i powiedział: Ojciec daj! Czysta prawda dla Ciebie jest przecież tylko!” (32-33)

³ Por. wypowiedź Lessinga w *Sprzeciwach wydawcy* (*Gegensätze des Herausgebers*): „Uczony teolog mógłby w końcu popaść z tego powodu w zakłopotanie, ale czy chrześcijanin także? Ten z pewnością nie. Jemu mogłoby to

2. Społeczna perspektywa doświadczenia religijnego

To jednak, jak się zdaje, tylko jedna strona modelu. Człowiek nie jest ograniczony wyłącznie do swojej sfery wewnętrznej, lecz istnieje także w zbiorowości, jest istotą społeczną i jako taka istnieje też w wymiarze politycznym i historycznym. Między tymi dwiema płaszczyznami – doświadczeniem indywidualnym i historycznie uwarunkowanym doświadczeniem zbiorowym – musi istnieć jakiś związek, muszą się one za siebie zająć. Lessing nie traktuje bynajmniej religii jako jedynie sprawy prywatnej. Ma ona w jego mniemaniu spełniać także istotne funkcje społeczne.

Wychowanie rodzaju ludzkiego wprowadza do Lessingowskiego postrzegania indywidualnych relacji z „obiektywną” prawdą, za jaką uchodzić chce prawda objawiona, zdefiniowanych w *Duplice* jako „szczerzy wysiłek, [...] by prawdę tę zgłębić”, nową perspektywę, która rodzi się w miejscu przecięcia się linii osobistego doświadczenia jednostki z horyzontem historii całej ludzkości konstruowanej w metaforycznej analogii do indywidualnego rozwoju człowieka.

3. W stronę prawdy tekstu

Motto z Augustyna to jednak jeszcze coś więcej niż tylko stwierdzenie niejednoznaczności, wielowarstwowości, czy kontekstualności prawdy. Cechuje je bowiem swoisty radykalizm. Nie chodzi tu przecież o prosty relatywizm, lecz zasadniczą dychotomię między prawdą a fałszem. Jedna rzecz, „to samo”, może być prawdziwe i fałszywe. Otwiera to w odniesieniu do tekstu Lessinga taką perspektywę interpretacyjną, która pozwala postrzegać jego konstrukcję i treść w kontekście tej właśnie dychotomii. Motto nie ma przecież charakteru wyłącznie ogólnej konstatacji, lecz przynależy w jakimś sensie do tekstu, który poprzedza. W tym sensie nie chodzi tu tylko o prawdę religii, ani też o takie, czy inne pojęcie prawdy: historycznej, rozumowej, czy „wewnętrznej”. Chodzi tu nade wszystko o prawdę tekstu. To on może być prawdziwy lub fałszywy w zależności od poziomu, na jakim jest czytany. Interpretacja musi temu sprostać. Słowa Augustyna zostały w oryginale wypowiedziane w kontekście prawdy sztuk mimetycznych: literatury, malarstwa i plastyki, które nie niosą w sobie ani całkowitej prawdy, która jest tylko w Bogu, ani nie są całkiem fałszywe. Cytat z Augustyna jest więc także w tym względzie istotną wskazówką: tekst, który otwiera, będzie tekstem poetyckim bardziej niż filozoficznym, teologicznym, czy historiozoficznym. Na płaszczyźnie możliwości, a zapewne i granic literatury należy więc szukać klucza do jego zrozumienia.

Motto poprzedzające tekst przenosi zatem jego rzeczywistość w ambiwalentną przestrzeń między prawdą a fałszem, prawdą a błędem, między fikcją a rzeczywistością. Determinuje to formę dyskur-

najwyżej zamętu narobić, kiedy by zobaczył, że podpory, którymi wesprzeć chciał religię, zwalone przed nim leżą, kiedy by filary, dzięki którym, z Bożą pomocą, tak ją pięknie ochraniał, zburzonymi zastał. Ale cóż chrześcijanina obchodzi człowieka tego (Reimarus P.P.) i hipotezy i objaśnienia i dowody? Dla niego ono po prostu jest to chrześcijaństwo, które on jako tak bardzo prawdziwe odczuwa, w którym on się tak bardzo błogo czuje. – Kiedy paralityk dobroczynnych wstrząsów elektrycznej iskry *doświadcza*, cóż go obchodzi, czy Nollet ma rację, czy Franklin, czy może żaden z nich? (...) Religia nie jest prawdziwa, ponieważ nauczali jej ewangeliści i apostołowie: oni jej nauczali, ponieważ była prawdziwa. Z jej wewnętrznej prawdy należy wyjaśniać przekazy pisane, zaś żadne pisane przekazy nie mogą dać jej wewnętrznej prawdy, jeżeli w niej takiej nie ma.” (VII: 458)

su, w którym tekst będzie utrzymywany. Będzie to dyskurs metaforyczny posługujący się językiem figuratywnym, bo tylko na takiej płaszczyźnie jest możliwa koegzystencja pozytywnego i negatywnego orzekania w jednym zdaniu, czy jednym tekście i w tym sensie to metafora właśnie wyznacza podstawowe paradygmaty języka literackiego. Tylko na jego metaforycznym poziomie można orzekać, że jakaś rzecz jest i nie jest zarazem, w taki sposób, by miało to sens i znaczenie. (Por.: Jakobson 1989: 111-112)

Tekst Lessinga rodzi się z przesunięcia, z dystansu, który wytwarza napięcie. Jest to w pierwszym rzędzie dystans wobec pojęcia prawdy, prawdy tekstu i samego tekstu, przesunięcie go do przestrzeni, w której ma oscylować między faktami historycznymi a literacką fikcją. Dystans ten oraz wywołujące się zeń napięcia i niedopowiedzenia są zasadniczym elementem konstrukcji całego tekstu.

4. Wstęp wydawcy, czyli konstrukcja fikcyjnego autora tekstu

Można zaryzykować chyba stwierdzenie, że w całym dorobku Lessinga mało jest tak wyrafinowanych literackich konstrukcji, a jego język rzadko wznosi się na tak wysublimowany poziom, jak ma to miejsce we *Wstępie wydawcy*, który poprzedza paragrafy *Wychowania rodzaju ludzkiego*, chociaż tytuł ten raczej tego nie zapowiada. Sprawozdawczy ton pierwszego dwuzdaniowego akapitu (tytuł sugeruje, że ma to być *Bericht*, czyli sprawozdanie), sformułowanego w pierwszej osobie liczby pojedynczej, wprowadza do tekstu „ja” autora, „ja” samego Lessinga. Jest to zarazem tylko tymczasowe „ja” wydawcy, jeżeli autora – to tylko tego krótkiego wstępu. Tego „ja” nie ma już w trzecim zdaniu (choć niebawem powróci jeszcze, jakby przemienione), a ton wypowiedzi zostaje radykalnie przełamany. Miejsce „ja” jako podmiotu zajmuje „autor” (*der Verfasser*), „on”. Jeżeli, jak to wynika ze wstępnych ustaleń, tekst Lessinga rodzi się z dystansu, to widać tu wyraźnie, jak dystans ten jest tworzony. W przejściu od pierwszego do drugiego akapitu *Wstępu*, za sprawą dokonującej się tu zamiany podmiotów, rodzi się metaforyczność tekstu. Lessing przenosi swoje własne „ja” na inne „on”. Tworzy fikcję autora, którym nie jest on sam. Pamiętając o tym, co Jakobson mówił na temat podwójnego nadawcy komunikatu w literaturze (111), można stwierdzić, że proces takiego podwajania odbywa się tu na naszych oczach. Zachodzi w ten sposób zdystansowanie tekstu wobec „ja” autora, który dalej nim jest (wydaje się nam, że wiemy to z całą pewnością), ale zarazem i przestaje nim być, bo tak przecież orzeka tekst. Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia nie tylko z dwoma, ale nawet z trzema podmiotami, bo w drugim zdaniu pojawia się przecież dodatkowo osoba narratora.⁴

⁴ Grę Lessinga wokół wielokrotnego „ja” w *Wychowaniu rodzaju ludzkiego*, opierającą się na opozycji między „ja” wydawcy i „ja” fikcyjnego autora, w intrygujący sposób interpretuje Helmut Göbel (1998: 91-97) umieszczając cały problem w kontekście poszukiwania nowej subiektywności, kreowania „ja”: „Lessing verschweigt seine Autorschaft, weil er eine neue Subjektivität als Sache vorstellen will.” (94) Göbel zwraca uwagę, że „ja” autonomizuje się w tekście Lessinga, a kulminacją tego procesu jest paragraf §96, w którym pojawia się „Ja” pisane wielką literą (fakt, który często „korygowany” jest przez wydawców; por. tamże). W tym sensie historiozoficzny projekt Lessinga przedstawiający kolektywne dzieje „rodzaju ludzkiego” postrzegać należy także, a może i przede wszystkim (w kontekście ostatnich dziesięciu paragrafów) w perspektywie indywidualistycznej, jako model kładący nacisk na osobisty udział „Ja” w procesie etycznego doskonalenia się człowieczeństwa. Ostatnim słowem, które tekst zamyka i otwiera zarazem jest odmieniony zaimek „ja” (w oryginale niemieckim zaimek dzierżawczy „mein”).

5. Co widzi „autor“?

Oddalenie to, ów dystans, multipilikuje się, rozciągając dodatkowo na relację między fikcyjnym „on“ autora, a tym, co „on“ widzi i co w rezultacie ma przedstawić jako świat tekstu. Jest to oddalenie zarazem przestrzenne i czasowe. *Der Verfasser* („autor“) wyposażony jest w cechy wizjonera, stoi na wzgórzu, skąd może widzieć nie tylko teraźniejszość („naznaczoną mu drogę dnia dzisiejszego“; 489)⁵, ale także „nieco więcej“, zapewne więc nieco przeszłości i przyszłości. Jego perspektywa zdaje się więc nie mieć w sobie prawie niczego z boskiej wszechwiedzy, boskiego wywyższenia ponad świat, poza czas i przestrzeń, a mogłoby przecież tak być, bo stylistyka tekstu to sugeruje (ale i zaraz wycofuje swoją sugestię). Chociaż więc *der Verfasser* stoi wyżej i widzi więcej niż inni, to zdaje się nie mieć nic wspólnego z Bogiem. Nie jest nawet prorokiem powołanym przez Boga, patrzy ze wzgórza, nie wspina się na wierzchołki gór, nie został tam wezwany, lecz sam tam „stanął“, a jego spojrzenie nie obejmuje wszystkiego, a tylko „nieco więcej“ („etwas mehr“), nie jest wręcz pewne, czy z tej pozycji rzeczywiście widzi więcej i lepiej, tak jedynie sam mniema („zu übersehen glaubt“). Jego celem nie jest żadne przesłanie do ludzkości, nie zamierza niczego ludziom objawiać, nic z tego, co widzi, nie ma być postrzegane jako wiążące dla kogokolwiek. Co więcej, droga, na której się znajduje, może się okazać zbyt okreśną dla tych, którzy szybko i pewnie chcą osiągnąć cel swojej wędrówki przed zmrokiem. To zaś, co widzi i co go zachwyca, może innym wydać się niewarte obejrzenia.

Miejsce, w którym znajduje się „autor“, choć jego sceneria może na pierwszy rzut oka budzić skojarzenia z sytuacją, w jakiej dochodzi do spotkania między Bogiem a człowiekiem, w której Bóg się człowiekowi *objawia*, jak niegdyś Mojżeszowi na górze Synaj, jak Jezus objawił się swoim uczniom na górze Tabor (skojarzenia te nie są przypadkowe, chodzi w końcu o tekst o objawieniu), jest tu raczej miejscem mistycznej nieomal kontemplacji. *Der Verfasser* jest przy tym zupełnie sam, nie dochodzi tu do żadnego spotkania, do żadnej komunikacji. Jest (z własnej woli) w stanie, który go unosi ponad świat i od świata oddziela, jest to zarazem stan, w którym rodzi się wizja. Widok, który się przed „autorem“ roztacza, wprawia go w zachwyt („entzückt“). Ten zachwyt właśnie, bliski jakiejś formie ekstazy, czyni go niekomunikatywnym („Er verlangt nicht, daß die Aussicht auch jedes andere Auge entzücken müsse“). Taki stan może oddać tylko najbardziej wysublimowana narracja. I rzeczywiście: obrazy, jakimi narrator posługuje się w tych kilku zdaniach, są poetyckie, lekkie, a zarazem emocjonalnie intensywne. Opisuje on swoją postać jakby z zewnątrz, choć zdaje się być bardzo blisko niej, nie jest wszechwiedzący, nie identyfikuje się, zachowuje dystans, nie popada w ekstatyczny ton, a tylko delikatnie się o niego ociera. Jest ostrożny, nie lubi przesady, nie wyolbrzymia, zachowuje równowagę: wzgórze pozostaje tylko wzgórzem, mistyczne uniesienie – wewnętrznym przeżyciem. Narrator respektuje je („Myślę, że można by go tak zostawić zdumionego, w miejscu, które go zdumieniem napawa!“; 489⁶), tak samo jak respektuje pośpiech wędrowca, zaniepokoj-

⁵ Na temat metaforyki drogi u Lessinga (szczególnie w *Wychowaniu rodzaju ludzkiego*) por.: Göbel 1971: 44-58 (zwłaszcza 53-58).

⁶ Uwagę zwraca subtelna przemiana w opisie stanu bohatera, wyznaczona przez dwie grupy czasownikowe: najpierw „zu übersehen glauben“, teraz „stehen und staunen“. Następuje tu przejście od aktywnej percepcji ku pasywnej kontemplacji.

nego tym, czy zdoła przed nocą dotrzeć do swojego celu. Każdemu przyznaje w jakiś sposób rację. Jednocześnie zaś sam ulega przemianie. Znowu zaczyna mówić o sobie „ja“, nie jest to jednak już to sprawozdawcze „ja“ pierwszego zdania. Jest to „ja“, które się zwierza, odsłania swe osobiste zaangażowanie, staje się podmiotem zdania wyrażającego usilne życzenie, żeby nie powiedzieć przynaglenie: „Gdybyż z tej niezmierzonej dali, której łagodna łuna wieczorna przed jego wzrokiem ani nie zakrywa całkiem, ani całkiem nie odsłania, jedno chociażby wskazanie przyniósł, którego brak tylekroć w zakłopotanie mnie wprawiał!“ (489). Przemianie zdaje się jednocześnie ulegać pozycja „autora“ i wyznaczana przez nią perspektywa jego wizji. Oto bowiem mowa jest o „niezmierzonej dali“, a to, jak się wydaje, nieporównywalnie więcej niż horyzont, jaki się rozciąga z pagórka. Ta niezmierzona dal jawi się w świetle zachodzącego słońca, a to, co się z niej wyłania, nie jest ani całkiem widoczne, ani całkiem zakryte.

6. Przymuszenie i objawienie

O tym, że cała scena dzieje się w czasie, gdy dzień ma się już ku zachodowi, wiemy od początku, pamiętamy przecież o zatroskanym wędrowcu, który spieszy się, by przed nocą dotrzeć bezpiecznie tam, dokąd zmierza. Teraz to wieczorne światło nabiera dodatkowego kolorytu. Jest światłem nieskończenie dalekim, nie jest już tylko zwiastunem zmierzchu „dzisiejszego dnia“ i nastania nocy, lecz delikatnie opromienia kontury, które układają się chyba w jakiś kształt, coś mówią, coś znaczą. Ale co znaczą, można by się dowiedzieć tylko od tego, który je widzi, a on, pochłonięty swą wizją, nie chce mówić. „Ja“ chce się jednak czegoś od niego dowiedzieć. Jest to dla niego sprawa osobistych rozterek, nadzieja na ich rozwiązanie. Dlatego niepewny swego (to w końcu tylko wypowiedź kondycyjna), delikatnie (to tylko życzenie) przymusza go, by objawił to, co widzi, nawet, jeżeli wiadomo, że widzi niedokładnie, fragmentarycznie, tylko trochę. Nawet jeżeli obraz, który przedstawi, nie będzie prawdziwy, to przecież nie musi być też fałszywy. Z góry wiadomo, że nie będzie jednoznaczny. A nie chodzi przecież o wiele, tylko jedno skinienie palcem, jedno wskazanie („ein Fingerzeig“).

7. Strategia tekstu – między retoryką, heurystyką a dowcipem

Tekst opuszcza tutaj swój poetycki poziom: mistyczne wyobcowanie autora zostało przełamane, zaraz będzie mówił. Zanim to jednak nastąpi, tekst oddaje się retorycznej grze. Stawia pytania, które są zarazem heurystycznymi przesłankami do następujących po nich stu paragrafów *Wychowania rodzaju ludzkiego* i przygotowują na to niecodzienne „objawienie“. Ukazuje się w nich cały wyrafinowany retoryczny kunszt Lessinga, jakim brylował w sporze o *Fragmenty* i cała jego językowa przekora. Określona zostaje strategia wywodu. Język staje się na nowo konkretny, choć tym bardziej zwodniczy.

Dlaczego nie można by przyjąć, że wszystkie religie pozytywne nie są niczym innym, jak tylko czymś, co pozwala rozpoznać drogi ludzkiego rozumu, skoro wszystko, co znajduje się poza ich szlakiem, wywołuje tylko złość albo pobłażanie? Skoro daje się wiarę formule Leibniza o najlepszym z możliwych światów, to nic nie zasługuje w nim na taką pogardę, dla czegoż religie miałyby

więc na nią zasługiwać? Skoro Bóg ma we wszystkim swój udział, to dlaczegoż nie miałby go mieć też i w naszych pomyłkach, czy wręcz błędach („bei unseren Irrtümern“)?

To ma być więc ta wskazówka, to skinienie palcem, którego spodziewać się można po tym, co objawi nam *der Verfasser*. Z jego relacji mamy się dowiedzieć, a właściwie na jej podstawie sprawdzić, czy możliwa jest taka (zakładana tu na sposób heurystyczny) operacja myślowa, a zarazem taka językowa konstrukcja, która, sprowadzając religię do granic rozumu, nie oznaczałaby jednocześnie końca religii. Lessing odnosił się krytycznie do przynajmniej nominalnie podobnych prób, podejmowanych przez współczesnych sobie protestanckich neologów usiłujących pogodzić wiarę i rozum. Skoro więc formułowana jest tutaj taka hipoteza, to jej realizacja musi iść na pewno w innym kierunku niż proste objaśnienie tajemnic nieskończoności za pomocą racjonalnych kategorii Wolffiańskich i tworzenie pozorów kompromisu w sferze, która domaga się bezkompromisowości. Wszystko wskazuje na to, że ma to być projekt przede wszystkim bardziej radykalny. Radykalizm ten objawia się w niezwykle śmiałym postrzeganiu istoty tego, czym są religie pozytywne. W pismach wcześniejszych przyzwyczaił nas już Lessing do faktu, że w jego systemie nie wynikają one z jakiejś transcendentnej rzeczywistości, jaką postrzegać można by w kategoriach prawdy obiektywnej.⁷ Wiemy, że Lessing traktuje je jako efekt pewnej umowy społecznej i wynikających z niej konwencji. Nigdzie jednak nie nazywa religii czymś błędnym, pomyłką, nigdzie religia nie zostaje postawiona tak radykalnie w perspektywie ewidentnej nieprawdy, jak ma to miejsce w ramach konwencji przyjętej w omawianym tu tekście. Staje się to możliwe dzięki specyficznej strategii tego pisma, bo ona, radykalizm ten tworząc, zarazem go niweluje, jest bowiem od początku strategią napięcia między prawdą a fałszem, strategią, w której *w sposób radykalny* nie istnieje ani jedno ani drugie.

Retoryka tekstu otwiera dodatkowo kwestię, którą można by ująć w formie pytania: kto jest w nim właściwie instancją orzekającą? Czy narrator stawiający pytania, czy raczej ci, którzy religię i tak już traktują z pobłażliwym uśmiechem? Do kogo te pytania są adresowane? Przecież nie tylko do wyznawców płytkiego racjonalizmu, którzy, zaślepieni wiarą w rozum, nie są w stanie ocenić powagi problemów, jakie rodzi miejsce religii w racjonalizującym się świecie. Odwołanie do formuły Leibniza każe raczej przyjąć, że stawiający te pytania zwraca się także do wychowanych na pismach Leibniza wielkich współczesnych Lessinga, „ludzi Oświecenia“, którym rozum nakazywał w Bogu postrzegać pierwszą i ostateczną przyczynę wszystkiego. Pytania są tak dowcipnie (w sensie XVIII-wiecznego rozumienia słowa „dowcip“) postawione, że odwołują się do wielu stanowisk reprezentowanych w intelektualnej debacie drugiej połowy XVIII wieku. Do wszystkich Lessing zwraca się w ich języku, sam się zarazem od niego dystansując.

Wstęp wydawcy kończy się w sposób spektakularny: w ostatnim zdaniu pojawia się Wielki Nieobecny tego tekstu: Bóg, jako ten, który we wszystkim ma swój udział, nawet w naszych błędach. Paradoks tego stwierdzenia, w którym trudno się nie dopatrzeć retoryki charakterystycznej dla XVIII-wiecznej kultury *esprit*, stanowić musi stały punkt odniesienia dla interpretacji całego tekstu *Wychowania rodzaju ludzkiego*, należy go bowiem uznać za zasadniczy wyznacznik jego strategii.

⁷ Por. tekst Lessinga *Über die Entstehung der geoffenbarten Religion* (1976: 282-283).

Bibliografia:

Augustinus (1965), *Selbstgespräche*. München.

Bollacher, M. (1978), *Lessing: Vernunft und Geschichte. Untersuchungen zum Problem religiöser Aufklärung in den Spätschriften*. Tübingen.

Göbel, H. (1971), *Bild und Sprache bei Lessing*. München.

Göbel, H. (1998), „Das große und das kleine Ich. Eine Bemerkung zu Lessings *Erziehung des Menschengeschlechts*”. *Lessing Yearbook*, XXX: 91-97.

Jakobson, R. (1989), „Poetyka w świetle językoznawstwa”. *W poszukiwaniu istoty języka*, t. II. Red. M. R. Mayenowa. Warszawa: 77-124.

Lessing, G. E. (1970-1979), *Werke*. Red. H. G. Göpfert i in. München.

**„Die Form will so gut verdauet sein als der Stoff;
ja sie verdaut sich viel schwerer“.¹ Goethes *Concerto dramatico***

I

Im Frühjahr 1773 hat Goethe von seinen Freundinnen und Freunden aus Darmstadt „einen gemeinsamen Brief mit Neckereien und Anspielungen erhalten“ (Goethe Handbuch II 1996: 51). Den Brief haben folgende Personen unterzeichnet: Henriette von Roussillon (1745-1773), Hofdame der Herzogin von Pfalz-Zweibrücken in Darmstadt, sie gehörte zum „Kreis der Empfindsamen“. Dieser Kreis suchte nach Formen des neuen gefühlsbetonten Umgangs mit Mensch und Welt, es war eine bürgerliche Gegenbewegung zu höfisch-feudalen Verhaltensweisen. Den Brief haben auch Luise Henriette von Ziegler und Caroline Flachsland unterzeichnet. Flachsland (1750-1809) heiratete 1773 Johann Gottfried Herder. Das Verhältnis Flachslands zu Goethe war nicht unproblematisch. Goethe lernte sie 1770 im Darmstädter „Kreis der Empfindsamen“ kennen. Sie wurde als „Sekretärin“ des Kreises betrachtet. Er hat bei seiner Übersiedlung nach Wetzlar, wo er als Rechtspraktikant am Reichskammergut tätig sein sollte, den drei Damen die bekannten drei Oden gewidmet: *Elisium an Uranien* für Henriette von Roussillon, *Pilgers Morgenlied an Lila* für Louise von Ziegler und *Fels-Weihegesang an Psyche* für Caroline Flachsland. Den Brief haben darüber hinaus auch drei Herren, seine Freunde, unterzeichnet: Johann Heinrich Merck, Franz Michael Leuchsenring und Andreas Peter von Hesse. Leuchsenring (1746-1827) war in jungen Jahren Erzieher und Hofmeister des Erbprinzen Ludwig von Hessen-Darmstadt.

Der junge Goethe schreibt über seine Einstellung zu diesem Zirkel „der Empfindsamen“ folgendes: „Wie sehr dieser Kreis mich belebte und förderte, wäre nicht auszusprechen“. Der lyrisch-dramatische Text *Concerto dramatico* mit zahlreichen Anspielungen auf diesen Kreis, die erste Fassung vom *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, *Satyros* (alle 1773) und *Ein Fastnachtsspiel vom Pater Brey* (1773/74) seien ebenso in diesem Zusammenhang einzuordnen wie die Hymnen *Der Wanderer* (1772) und *An Schwager Kronos* (1774) (Metzler Goethe Lexikon 1999: 86f). Der Brief der Darmstädter Freunde an Goethe „mit Neckereien und Anspielungen“ sei verloren, so seien manche Passagen dieses Musikstückes *Concerto dramatico* in Worten nur hypothetisch zu erklären. Goethe habe seine Gelegenheitsdichtung weder selbst irgendwann erwähnt noch Freunden davon erzählt. Sie dokumentiere seine musikalische Versiertheit. Die musikalischen Formen, mit welchen das *Concerto* spielt, seien fachmännisch komponiert. Ein vergleichbares Potpourri aus Tempi und Temperamenten,

¹ Goethes Werke XII 1967: 471

Möglichkeiten der Lyrik und schwankhaften Elementen nach dem Modell der Stegreifkomödie habe Goethe nicht mehr gewagt. Allerdings zeige sich die Hermetik des Stückes, dass es unlösbar an eine sich gut verstehende Gruppe gebunden sei: Nur die ‚Eingeweihten‘ könnten den Spiel-Sinn entschlüsseln, obwohl auch der Außenstehende noch immer diese sprachlich-musikalische Laute mit Vergnügen aufnehmen könne (vgl. Goethe Handbuch II 1996: 51), schreibt Sauder.

In Goethes früher Produktion häufen sich Werke, die oft Fragmente geblieben oder als Versuche des jungen Dichters in einem neuen Genre zu betrachten sind. Am Ende der 60er und vor allem in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts habe Goethe die Tradition europäischer und antiker Literatur gründlich geprüft und das brauchbar Erscheinende als Modell eigener Versuche gewählt. Unermüdlich habe er den Traditionsbestand gemustert und sich praktisch angeeignet. „Kein anderer Autor der mittleren Aufklärung hat frühzeitig in solcher Breite experimentiert. Eine Quelle für Goethes dramatische Produktion in den 70er Jahren war die literarisch wenig geschätzte Populartradition. Die Jahrmarktspiele, Fastnachtsstücke und Farcen erlaubten eine Wiederkehr karnevalesker Formen, die dann besonders in der Romantik inspirierend wirkten. Das *Concerto drammatico* hat im Hinblick auf die musikalische Strukturierung eines Stückes keinen Nachfolger gefunden. Goethe scheint es sich zum Prinzip gemacht zu haben, sich nicht zu wiederholen. Kein dramatisches Werk der Zeit folgte einem zuvor entworfenen Modell“ (44), konkludiert Sauder.

Albert Köster behauptet, dass „kaum eine Dichtung Goethes so sehr aller sicheren Interpretation wie der lustige Halbsinn des *Concerto drammatico* [spottet]. Jeder Leser wird, soweit es ihm seine Phantasie und Kombinationsgabe mehr erlaubt, etwas anderes aus dem bunten Potpourri hervorholen“ (Goethes Sämtliche Werke 7 o.J.: 324). Deswegen sollten die Forscher des Werkes Goethes mit Erläuterungen eher sparsam sein „und das Dunkle im Dunkeln lassen“. Keine Stellen der Goethe’schen Briefe weisen mit Entschiedenheit auf das Gedicht hin. Köster zweifelt sogar daran, dass „das Opuskulum in Goethes Jugend gedruckt und somit also, wenn auch nur in Freundeskreisen, leidlich verbreitet war“. Er meint, es sei sogar unwahrscheinlich; denn selbst Fritz Jacobi, der doch so vieles Goethische treulich aufbewahrt hat, besaß nur eine Abschrift, aber kein Druckexemplar“ (324).

II

Das Datum der Entstehung dieses dramatischen Jugendwerkes Goethes *Concerto drammatico* lässt sich präzise nicht bestimmen. Die Goethe-Philologen seien der Meinung, es dürfte im März oder April 1773 entstanden sein. Die Handschrift Goethes des *Concerto drammatico* fand sich im Nachlass von dem Juristen, Philosophen, Schriftsteller Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819). Jacobi war seit 1774 mit Goethe sehr eng befreundet, doch wurde mit der Zeit ihr Verhältnis durch weltanschauliche Differenzen wesentlich beeinträchtigt. Köster behauptet aber, Jacobi hätte nur eine Abschrift des Gedichtes. Heute befindet sich die Handschrift des *Concerto drammatico* seit 1905 im Goethe-Museum in Frankfurt am Main. Das Werk erschien zu Lebzeiten Goethes nicht im Druck. Erst 1869 wurde es durch R. Zöpff im 2. Band des *Aus Friedrich Heinrich Jacobis Nachlaß* veröffentlicht (Goethe Handbuch II 1996: 51).

Goethe besuchte Darmstadt mehrmals. Er wanderte gern zwischen Frankfurt und Darmstadt. Anfang Februar bis Ende März 1771 machte er zusammen mit Johann Georg Schlosser einen längeren

Besuch bei Johann Heinrich Merck (1741-1791). Merck war Schriftsteller, Unternehmer und Jurist in Darmstadt. Goethe lernte ihn 1771 in Frankfurt kennen. Er war dem jungen Dichter an Bildung, Lebens- und Welterfahrung voraus und hatte großen Einfluss auf ihn. Merck war sein Ratgeber in literarischen Fragen, begabter Zeichner, Kunstsammler und Kunstkenner, Korrespondenzpartner zu naturwissenschaftlichen Fragen für den jungen Dichter. Goethe reiste gern mit ihm und während der Reisen zeichnete er gern. In demselben Jahr reiste Goethe insgesamt viermal nach Darmstadt. Manche von den Reisen unternahm er zu Fuß. Vom 16. April bis zum 3. Mai 1773 war er in Darmstadt zu Gast bei der Hochzeit Johann Gottfried Herders mit Caroline Flachsland. Merck führte den jungen Goethe in den Kreis der Darmstädter „Empfindsamen“ ein. Der Dichter nannte diesen Kreis „Gemeinschaft der Heiligen“. Er nahm gern unter dem Pseudonym „der Wanderer“ gemeinsam mit Herder, unter dem ihm von Merck gegebenen Pseudonym „der Dechant“, an den Treffen des „Kreises der Empfindsamen“ teil. Dort hat Goethe Fragmente aus *Faust* und *Götz* vorgelesen.

Köster weist auf enge Kontakte und lebhaftes Wechselbeziehungen Goethes zu dem Darmstädter Kreis am Anfang des Jahres 1772 hin. Diese „Darmstädter Gemeinschaft der Heiligen“, die sich zarter Schwärmereien hingabe und zu lustigen Streichen aufgelegt sei, habe dem jungen Dichter wahrscheinlich im Februar 1772 „ein Kistchen mit allerlei sinnigen und auch anzüglichen Gaben, wie man sie wohl einem guten Freund als Jahrmarktspräsent verehrt“, geschickt. Begleitet seien diese „Siebensachen“ von einem „Sammelbrief aller dieser Darmstädter, in dem sie den Bericht über ihre eigenen Leiden und Freunden durchflechten mit mancherlei Sticheleien auf den Frankfurter Vertrauten“. Goethe, der sich gerade damals „mit der Musik mehr als sonst beschäftigt, quitiert wieder mit einer Gesamtepiistel, in der er auf die einzelnen Neckereien und Geschenke mit den Sätzen einer Cantate antwortet“ (Goethes Sämtliche Werke 7 o.J.: 324f).

Müller-Blattau meint, dass lähmende Langeweile in Darmstadt die Mitglieder der wunderlichen „Gemeinschaft der Heiligen“, vor allem die Damen Caroline Flachsland (Psyche) und Fräulein von Roussillon (Urania), die sich von dem jungen Dichter Goethe „Wanderer“ aus Frankfurt wundersam angezogen fanden, dazu führte, dass die Damen „eine neue Sehnsucht, einen neuen Anbeter und Angebeteten“ in ihm fanden. Die schlechte Jahreszeit scheine die Besuche des „Wanderers“ verringert, ja sogar unterbrochen zu haben. „Verzweifelt schreiben die Mädchen an den Frankfurter Freund. Darauf sendet Goethe ihnen (...) ein wunderliches Werk zu“. Goethe betitelt es: „*Concerto drammatico, composto dal Sigr Dottore Flamminio detto Panurgo secondo*. Aufzuführen in der Darmstädter Gemeinschaft der Heiligen“, (1772). Müller-Blattau weist darauf hin, dass es ohne Zweifel sei, dass „Goethe selbst der Dottore Flamminio, der ‚Wanderer‘“ sei (1954: 331). Goethe hieß in seinem Bekanntenkreis „Der Doktor“, was er im „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ selbst bestätigte. Manche Goethe-Forscher weisen darauf hin, dass er sich diesen Beinamen nach seinem leicht entzündbaren Temperament gab. Die Adressaten dieses Werkes sind vor allem: Caroline Flachsland (Psyche), Henriette von Roussillon (Urania) und Johann Heinrich Merck.

Concerto drammatico, Concerto ... secondo, dramatisches Konzert wurde von Herrn „Doktor Flamminio, genannt Panurge der Zweite, *Dottore* komponiert“. Sauder behauptet, Goethe habe sich „ironisch wegen seines leicht zu entflammenden Herzens diesen Beinamen“ gegeben. *Panurgo secondo*: „Panurge ist eine der Hauptfiguren in dem Roman ‚Pantagruel‘ (1532) von Rabelais, die als geil, zynisch und feige, aber auch witzig und überaus einfallsreich charakterisiert wird“ (Goethe 1985: 941).

Dieses Musikwerk soll in der „Gemeinschaft der Heiligen“ aufgeführt werden. Die Sekretärin des Zirkels des „Empfindsamen“, Caroline Flachland, „sang und spielte, ihre Schwester und deren Gatte, der Geheimrat Hesse, waren treffliche Kenner und Liebhaber der Musik. So konnte der Dichter also sicher sein, dass seine musikalischen Anweisungen verstanden wurden“ (941).

Goethe hat diese Dichtung mit genauen musikalischen Anweisungen versehen. Es ist ein deutlicher Beweis dafür, wie kompetent und fachmännisch der junge Dichter „auf bestimmte musikalische Formen hin dichtete“ (Goethe-Handbuch 1961: 1675). Goethe stammt aus einem musikalischen Haus. Beutler erklärt die musikalischen Kenntnisse Goethes auf folgende Weise: „Goethes Elternhaus war sehr musikalisch. Die Familie besuchte die großen Konzerte der Stadt. Dass er den siebenjährigen Mozart habe spielen hören, erzählt Goethe 1830 noch Eckermann. Der Kaiserliche Rat spielte die Laute, Mutter und Tochter das Cembalo und Hammerklavier, Wolfgang selbst das Cello. Choräle erklangen im ersten Stock von Goethes Geburtshaus, so berichtet 1769 ein Brief an Langer, wenn die Gemeinde der Erweckten hier zusammentrat. Die Fülle all der verschiedenen Möglichkeiten im Musikalischen hatte es Goethe angetan. Er versucht sich darin, sie in der Wortmusik seiner Dichtung nachzuahmen“ (Beutler 1951: 193).

III

Gehen wir nun zur Dichtung *Concerto drammatico* über. Das erste Gedicht setzt sich aus acht reimenden Verszeilen zusammen, dessen Metrum und Rhythmus sprachlich deutlich ausgeprägt sind.

Zum Begriff „Metrum“ äußert sich Arndt folgendermaßen: „Das Metrum wird durch Abstraktion gewonnen. Es kann als ‚Inbegriff der wesentlichen rhythmischen Merkmale einer Versform‘ definiert werden (so bei Saran). In der Hauptsache erfaßt das Metrum nur die Eigenschaften des metrischen Rahmens, beschreibt darüber hinaus auch einige Füllungsgesetze (starre oder freie Füllung der Takte, Gestaltung des Auftaktes und der Kadenz usw.). Zum Wesen des Metrums gehört nicht, dass es graphisch für das Auge erfassbar ist. Rhythmenbilder sind nur erste Orientierungshilfen“ (1968: 61). Nach Storz legt das Metrum „die Regelmäßigkeit des Wechsels von langen und kurzen Silben innerhalb einer bestimmten Wortfolge verbindlich fest“ (1970: 20). Über diese Unterscheidung von Rhythmus und Metrum äußert sich Storz folgendermaßen: „Man sieht im Metrum das abstrakte, normative und vorgegebene Schema, das im einzelnen Gedicht, im jeweiligen Vers den individuellen und eigentlichen Rhythmus erlangt“ (21). Das Metrum findet man durch Taktieren und Zählen, während dem Rhythmus als angemessene ‚Weise des Erfassens‘ das ‚Erleben‘ zugesprochen sei (vgl. 25).

Schlawe meint, der „Rhythmus“ sei für die Versdichtung und damit für die Metrik zentral. Er sei in der Versdichtung „eine ästhetische Gestaltqualität, die aus dem dialektischen Spiel von Schema und Aussage entsteht und geradezu die formale Seite der Schönheit konstituiert. Es ist die individuelle jeweilige Umprägung des zugrunde liegenden regulären metrischen Kontinuums, auf das es stets bezogen bleibt; durch Gewichtsverteilung, Ton- und Geschwindigkeitsveränderung sowie die Gliederung durch Pausen differenziert der Autor das Kontinuum nach den Zusammenhängen und Schwerpunkten der Aussage. Rhythmus vollendet so das Werk der Aussage auf der nicht rationalen Ebene des Unterbewußten und führt zur intendierten Totalwirkung durch adäquate Beeinflussung des Sensoriums“ (1972: 44).

Die Anschauungen der Versforscher unterscheiden sich hinsichtlich der Definition des Begriffs „Rhythmus“ wesentlich voneinander. Für Heusler ist „Rhythmus“ nur der „Zeitfall“, „Gliederung der Zeit in sinnlich faßbare Teile, hervorgerufen durch Dauer und Stärke“ (1956: 15ff, 51f, passim). Diesen Rhythmus hat die Sprache, schon ehe sie in den Vers kommt. Für Braak ist Rhythmus „Gliederung einer Lautmasse (Prosa oder Vers) beim Sprechen“ (64). Für Paul läßt sich der Begriff „Rhythmus“ kaum eindeutig definieren, denn „Rhythmus“ diene heute zur Bezeichnung der verschiedenen Phänomene aus heterogenen Bereichen und er werde in immer weitere Bereiche übertragen. Auch wenn dieser Begriff auf Sprache und Dichtung bezogen bleibe, wirkten vielfach Vorstellungen aus anderen Anwendungsgebieten herüber. Deswegen erscheine er oft vieldeutig und schillernd (vgl. 1974: 16f). Wilpert versteht unter „Rhythmus“ „harmonische Gliederung einer lebendigen Bewegung in der Zeit zu sinnlich faßbaren, ähnlich wiederkehrenden Teilen, doch im Gegensatz zum exakt-gleichförmigen, rational zähl- und meßbaren Takt nicht ständige Wiederholung des Gleichen“ (1969: 643f). Für Storz ist Rhythmus „die gleichmäßig fließende Bewegung einer Wortfolge“, die der Hörer nicht nur zu fassen vermag, sondern er kann sie „durch eigene Bewegung, beispielsweise durch Klopfen, nachbilden, ja durch graphische Zeichen auf dem Papier festhalten“. Der Rhythmus sei „eine orgiastische, sozusagen dionysische Kraft, die außerhalb der Sprache liegt und sich keineswegs nur in der Sprache bezeugt“ (18).

Nach Sarans Anschauungen hat die Sprache an sich keinen Rhythmus, wohl aber eine vom Rhythmus wesentlich verschiedene Gliederung, den „Akzent“. Rhythmus ist für ihn erst jede als solche wohlgefällige Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge (1907: passim) Das rhythmische Erlebnis ist individuell und es bleibt dadurch jedem einzelnen vorbehalten.

Für die Analyse des Gedichtes *Concerto drammatico* werden Heuslers Zeichen für metrische Zeitwerte übernommen. „–“ eine Halbe für einen Takt, „x“ ein Viertel für jede Silbe, auch für kleinere Zeitwerte, z.B. Achtel. Für die Zäsur, auch Einschnitt im Versinnern, steht das Zeichen „‘“. Für die Pausen gebrauchen wir „Λ“, der Strich „/“ begrenzt die Takte und fällt vor den Iktus. Takte sind, nach Heusler (24f), die geregelten Zeitspannen von Iktus zu Iktus und der Taktstrich ist eine Hilfe fürs Auge: „Er bezeichnet keine Pause, keinen hörbaren Einschnitt“ (55f).

Die einzelnen Kadenzausgänge bekommen folgende Signa: die weiblich volle Kadenz – „wb“, die männlich volle Kadenz – „ml“, die klingende – „kl“, die stumpfe – „s“. Die miteinander gereimten Zeilen erhalten die Bezeichnung aa, bbb, die ungereimten bekommen jeweils einen anderen Buchstaben abcd....

Die Dichtung *Concerto drammatico* ist mit dem Buchstaben „C“ auf den fünf Notenlinien, das bedeutet mit dem Viervierteltakt, bezeichnet. Es wurde mit der agogischen Vortragsangabe *Tempo giusto*, angemessenes Zeitmaß, im angemessenen Tempo, bezeichnet. Das Metrum des Gedichtes ist ein viertaktiger Trochäus, dessen Rhythmus sprachlich deutlich ausgeprägt ist. Jede Verszeile führt vier sprachlich verwirklichte Hebungen durch, die das Versmaß des vierhebigen trochäischen Ganges verlangt. Die ungeraden Verszeilen enden weiblich voll, die geraden dagegen männlich voll: wb:ml:wb:ml:wb:ml:wb:ml. Die ungeraden Verszeilen reimen sich und die geraden reimen sich auch: ababdcdd. Der gekreuzte Reim abab wird zum Bindemittel für die Verszeilen dieser achtzeiligen Strophe. Das metrische Schema aller acht Verszeilen ist gleich. Der regelmäßige Wechsel von Hebung und Senkung, den das Schema des vierhebigen trochäischen Ganges verlangt, ist streng durchgeführt.

Der gleichmäßig fließende metrische Rhythmus wird in der vierten und fünften Verszeile durch Diäresen kurz gestört. In der antiken Verslehre unterschied man die Begriffe Diärese und Zäsur. Wenn der Einschnitt im Versinnern mit dem Ende eines Versfußes zusammentraf, sprach man von Diärese. Lag der Einschnitt jedoch innerhalb eines Versfußes, was in dem oben angeführten Beispiel der Fall ist, sprach man von Zäsur. Heute verwendet man die Begriffe unterschiedslos (vgl. Braak 1969: 85). Der Text des ersten Gedichtes in *Concerto drammatico* lautet: „Die du steigst im Winterwetter / Von Olympus Heiligtum / Tatenschwangerste der Götter / Langeweile! Preis und Ruhm / Dank dir! Schobest meinen Lieben / Stumpfe Federn in die Hand / Hast zum schreiben sie getrieben / Und ein Freudenblatt gesandt“ (Goethe 1985: 511). Das Schema dieser Strophe sieht folgendermaßen aus: xx/xx/xx/xx// xx/xx/xx/xΛ// xx/xx/xx/xx// xx/xx'/xx/xΛ// xx'/xx/xx/xx// xx/xx/xx/xΛ// xx/xx/xx/xx// xx/xx' /xx/xΛ//. In der „Gemeinschaft der Heiligen“ in Darmstadt breitete sich nun unerträgliche Langeweile aus, deren Folge der oben zitierte Brief der Mitglieder des Darmstädter Kreises an den Frankfurter Freund, den jungen Goethe, ist. Scherer interpretiert den Sinn des ersten Gedichtes folgendermaßen: „Im ersten Stück der Suite, *Tempo giusto*, wird der Darmstädter Brief als eine Eingebung der Langeweile bezeichnet; offenbar war über Langeweile darin geklagt worden“ (Scherer 1879: 15f). Die jungen Leute in der „Darmstädter Gemeinschaft der Heiligen“ hatten wahrscheinlich nichts zu tun. Beuter weist auf einen gesellschaftlichen Scherz, auf das Mariagespiel, hin, das von Crespel im Jahre 1768 erfunden wurde, das die Langeweile der Mitglieder des Darmstädter Kreises bannen sollte. Es ist ein Spiel der zusammengelosten Ehepaare. Im Februar 1773 hat das Mariagespiel stattgefunden. Man hat also die Ehen zusammengewürfelt. Dem jungen Goethe fiel aus diesem Ehespiel entweder die Partnerin Suzanne Magdalene Münch oder ihre Schwester Anna Sibylle zu. Goethe hat den Namen dieser Dame nirgends erwähnt. In seiner Autobiographie berichtet er: „Die Gewohnheit ist ein wunderliches Ding; wir beide fanden nach und nach nichts natürlicher als dieses Verhältnis; sie ward mir immer werter, und ihre Art mit mir zu sein zeugte von einem schönen ruhigen Vertrauen...“ (nach: Beutler 1951: 194). Es sollte sich eher um das Mädchen Susanna Magdalena Münch gehandelt haben, sie sollte die Schwiegertochter sein, die sich Goethes Mutter gewünscht hätte (194). Im Gedicht *Con espressione* schreibt Goethe über das Prophezeien einer Freundin aus dem Kreise um ihn, eben der Sibylle: „Ein Weiblein der Sibyllenschar / Drohte mit Gefahr Gefahr / Von schwarzen Augen im Januar / und Februar / und März und ...“ (1985: 514). Die Langeweile sei als „Krankheit und Stigma des 18. Jahrhunderts viel diskutiert. Abbé Du Bos und Helvétius haben eine Theorie der Langeweile als ‚mächtige Triebfeder‘ entwickelt. (...) In Herders Einleitung zur ersten Sammlung der Fragmente ‚Über die neuere deutsche Literatur‘ (1767), die Goethe im Juli 1772 las, heißt es von Schriftstellern und Lesern: ‚Beide jagt die liebe Göttin Langeweile, die Mutter so vieler Menschen, und Menschlicher Werke, in die Arme der Musen‘ (1940). Durch das Einsetzen einer Zäsur nach dem zweiten Takt in der vierten Verszeile im ersten Gedicht wird der Inhalt durch den Rhythmus interpretiert. Es wird nicht nur der gleichmäßige Rhythmus aufgehalten, sondern auch das Sprachtempo gestoppt. Dort, wo der Rhythmus aufgehalten wird, handelt es sich um inhaltlich wichtige Textstellen, die nicht in schwingendem Rhythmus gelesen werden sollen. Der Inhalt schlägt sich in der rhythmischen Gestaltung nieder. Die im Darmstädter Kreis herrschende Langeweile wird nicht nur durch den ruhigen Ton der Erzählung im ersten Gedicht interpretiert, sondern auch durch den monotonen, alternierenden Rhythmus des Wechsels von Auf

und Ab, von Wellenberg und Wellental. Der regelmäßige Rhythmus deutet den jeweiligen Inhalt. Es gibt keine metrischen Abweichungen, keinen gestauten Rhythmus, keine Spannungen in den Verszeilen. Das Sprachtempo bleibt konstant, es gibt keine Tempoverschiebungen, die Sinnakzente fallen mit den metrischen Betonungen zusammen. Die Monotonie des Auf und Ab tritt stärker in Erscheinung, dadurch wird die „lähmende Langeweile“ der „Darmstädter Empfindsamen“ zum Ausdruck gebracht. Auch die beiden Zäsuren, in der vierten und fünften Verszeile, tun dem trochäischen, monotonen Gang nicht weh.

Das zweite Gedicht, bezeichnet *Allegretto*, mäßig bewegt, im 3/8 Takt, setzt sich aus einer achtzeiligen Strophe zusammen, gereimt nur in ungeraden Verszeilen, mit wechselnd zweisilbigem und einsilbigem Versausgang. Das Metrum des Gedichtes ist zweiehebiger Daktylus mit Auftakt, dessen Rhythmus sprachlich deutlich ausgeprägt ist. Der Inhalt dieses Gedichtes lautet: „Machst Jungfrau zur Frauen / Gesellen zum Mann / Und wärs nur im Scherze / Wer anders nicht kann. / Und sind sie verehlicht / Bist wieder bald da, / Machst Weibgen zur Mutter / Monsieur zum Papa“ (511). Scherer schreibt darüber: „Das zweite Stück, *Allegretto*, leitet ebenso das Frankfurter Mariagespiel, (...) aus der Langenweile ab“ (16). In diesem Gedicht wird die Langeweile als „Mutter der Kinder“ erklärt. Es ist interessant festzustellen, wie Goethe die Langeweile im ersten Gedicht, wo sie im monotonen trochäischen Gang beschrieben wurde, im zweiten Gedicht, in *Allegretto*, wo Langeweile als „Mutter der Kinder“ betrachtet wird, im kontrastierenden, beschwingenden, nach vorwärts treibenden daktylischen Versgang präsentiert. Die Verszeilen realisieren jeweils nur zwei Hebungen. Der daktylische Rhythmus kann frei ausschlagen und sich entwickeln, weil er an keiner Stelle in den Verszeilen durch Zäsuren oder durch gestauten Rhythmus aufgehalten wird. Die Sinnakzente fallen mit den metrischen Betonungen zusammen. Die einzelnen Verszeilen sind ähnlich strukturiert. Das Metrum wird an keiner Textstelle gebrochen. Die Versmelodie, die immer der rhythmischen Bewegung folgt und auf den Höhepunkt der Verszeile oder des Gedichtes zustrebt, kulminiert in den beiden letzten Verszeilen: „Machst Weibgen zur Mutter / Monsieur zum Papa“.

Es folgt als Nr. 3 ein knappes *Arioso*, gesänglich, lyrisch. Es ist ein Gedicht, das sich nur aus zwei Verszeilen, im Versmaß des Endecasillabo, eines jambischen Fünffüßlers, zusammensetzt. Beide Verszeilen enden mit einer Hebung, sie haben 10 Silben. Das metrische Schema der beiden Verszeilen ist gleich. Beide enden im Haufenreim: „aa“. Dieses kürzeste Gedicht des *Concerto drammatico* bezieht sich auf Charlotte Buff (1753-1828), Tochter des Amtmanns im Deutschordenshaus in Wetzlar. Sie hat am 4. April 1773 Johann Christian Kestner, einen Freund von Goethe, geheiratet. Bei seinem Aufenthalt in Wetzlar fasst Goethe eine tiefe Zuneigung zu Lotte, der er sich nur durch eine sofortige Flucht entziehen konnte. Um Goethe über den Verlust Charlotte Buffs zu trösten, hätten ihm die Darmstädter Freunde in dem erwähnten Brief „eine Liebespuppe aus Papiermaché zugeschickt“, im Stück heißt es: „gekauft Papier“. Das Gedicht lautet: „Gekauft Papier! Sollts Junos Bildung sein! / Gar großen Dank! Mag nicht Ixion sein“ (511). Scherer interpretiert dieses kurze Gedicht, indem er meint, die Darmstädter Freunde hätten dem jungen Goethe in ihrem Brief eine wohlbeleibte Frauenfigur von *papier mâché* geschickt, es solle „Anspielung auf die ‚junonische Gestalt‘ von Lottens Freundin [sein], welche ihm Merck zu Wetzlar statt Lottens empfahl“ (16). Es ist ein Gedicht über die Liebe. Hier ist das Bild der Juno aus „gekauftem Papier“, aber „Juno zu lieben, ist gefährlich“ (Ixion!) (Müller-Blattau 1954: 332). Goethe hat dafür ein feierliches Versmaß, den Endecasillabo,

verwendet. Er pointiert seine Ausführungen aus dem 2. Gedicht *Allegretto*, indem er meint, nicht die Langeweile solle die Menschen zeugen, „sondern die Liebe, die den Menschen erst zum Menschen macht. Sie ist die wahre Schöpferkraft“, konkludiert Beutler (196).

Das folgende Gedicht, *Allegro con furia*, heiter, lustig, schnell, wild, stürmisch lautet: „Weh! Weh! Schrecken und Tod / Es droht / Herein der jüngste Tag im brausen / Des Sturmes hör ich die Not / Verdammter Geister sausen / Und rot / In Blutflamme glüht Berg und Flur / In meinen Gebeinen wühlt ein Grausen / Der Hölle, Nacht und Angst / Und das Brüllen des Ungeheuren Löwen / Des Seelenverderbers / Umgibt mich. Ich versinke / In Feuer Seelenqualen Pechentflammten Schlund“ (511). Das Versmaß dieses Gedichtes sind die freien Rhythmen. Keine Verszeile gleicht der anderen. Beutler meint, dass durch die Deutung der Juno und durch die Ixion-Vorstellung „die Hadesschrecken heraufbeschworen werden“ (196). Müller-Blattau schreibt: „In 4 braust der Sturm, der Löwe brüllt, die Seelenqualen brennen“ (332). Scherer beruft sich bei der Interpretation dieses Gedichtes sowie des nächsten *Cantabile* auf einen Brief Goethes vom 28. Januar 1773 an Kestner: „Dieselben Stimmungen sind dort contrastiert wie hier. Ein grässlicher Sturm weckt ihn in Mitternacht, da denkt er an Antoinettens idyllische Vorstellungen vom letzten Abend: wie sie Mond, Wasser, Brücke, Schiffe so paradiesisch schön findet und die Leute glücklich preist, die auf dem Land, auf Schiffen, unter Gottes Himmel leben, dass sich ihm die Empfindung aufdrängt. (...) Sturm und Brand selbst, die er in jener Nacht erlebte, schildert er übertreibend...“ (16). In diesem Gedicht interpretiert der Rhythmus den Inhalt. Die Aussage wird durch die rhythmische Gestaltung betont. An manchen Textstellen wird der Rhythmus besonders hart. Die Sinnakzente fallen nicht mit den metrischen Betonungen zusammen. Es lässt sich nicht, ein für das ganze Gedicht gültige Metrum festzulegen. Der Text wird erst bei der Aufführungspraxis rhythmisiert. Scherer meint, diese Verse seien unmittelbar nach den Ereignissen niedergeschrieben. Der Dichter höre im Brausen des Sturms die Not verdammter Geister sausen (17).

Beruhigend wirken die beiden nächsten Gedichte *Cantabile*, sanglich, gesangvoll und *Andantino*, etwas bewegter als *Andante*. *Cantabile* ist ein zweistrophiges Gedicht: „Schlafe mein Kindlein und ruhe Gesund / Pfeift draus ein Windlein und bellt draus ein Hund“ (511). *Andantino* lautet: „Der Frühling brächte Rosen / Nicht gar. / Ihr möchtet sie wohl lieber / Im Januar. / Wart nur ihr lieben Mädchen / Den Juni ran / Und dann wahrst eure Finger / Sind Dornen dran“ (511). *Cantabile* wurde im daktylischen Versmaß verfasst. Beide Verszeilen reimen miteinander „aa“, es werden sprachlich vier Hebungen durchgeführt. Beide Verszeilen wurden ähnlich aufgebaut. Das Gedicht *Andantino* wurde in einem freigefüllten Vierheber verfasst, wobei in den ungeraden Verszeilen jeweils der vierte Takt hinzugefügt werden soll. Nicht das Metrum, sondern der Rhythmus bedarf ihrer an diesen Stellen. Die ungeraden Verszeilen führen 3 sprachlich verwirklichte Hebungen durch. Um den rhythmischen Ablauf der Zeilen abzurunden, muss beim Vortrag eine vierte pausierte Hebung hinzugefügt werden. Diese Pause kann mit einer Atempause gleichgesetzt werden, wodurch sie einen rein rhythmischen Wert bekommt. Die zweite Verszeile bekommt beim Vortrag 3 pausierte Takte, die vierte, sechste und achte Verszeile bekommen beim Vortrag jeweils zwei pausierte Takte. Dadurch bekommt das ganze Gedicht vier Hebungen in jeder Verszeile, von denen nicht alle sprachlich ausgeführt werden. Die ungeraden Verszeilen gleichen in ihrem rhythmischen Bau einander. Mit Ausnahme der zweiten sind die übrigen geraden Verszeilen gleich rhythmisiert. Der

Ton der beiden Gedichte ist ruhig, das Sprachtempo wird nirgends gestoppt. Gereimt werden nur gerade, kurze Verszeilen. Der Inhalt schlägt sich in der rhythmischen Gestaltung nieder. Scherer meint, Goethe verspottete in diesem Gedicht die „chronologisch-botanische Gedankenlosigkeit, die etwa Caroline Flachsland zuzutrauen“ sei, indem sie schrieb: „Der Frühling brächte Rosen / Nicht gar. / Ihr möchtet sie wohl lieber / Im Januar. /“. Die sentimentalsten Darmstädter Freunde hatten Frühling und Winter verwechselt (Scherer 1879: 17).

Nun folgt das Gedicht *Lamentabile, lamentoso*, klagend, traurig. Der Text lautet: „Meine Augen rot von Tränen / Müde meine Brust von Stöhnen / Nirgends, nirgends find ich Ruh / Schließe meine Augen zu / Schlaf, verwiege meine Sorgen, // Ein wenig geschwinder, con speranza, mit Hoffnung// Kommst du heut nicht so kommst du morgen“ (511). Dieses Gedicht besteht aus einer reimenden sechszeiligen Strophe, aabbcc. Das Metrum des Gedichtes ist ein vierhebiger Trochäus, dessen Rhythmus in den ersten fünf Verszeilen deutlich ausgeprägt ist. In der sechsten Verszeile bricht Goethe den alternierenden trochäischen Gang, indem er in die achtsilbige Verszeile zusätzlich eine neunte Silbe als einen Auftakt hinzufügt. Diese Verszeile bekommt dadurch eine Silbe mehr, sie führt dann 9 Silben durch. Der Rhythmus interpretiert an dieser wichtigen Textstelle den Inhalt. Goethe bricht das metrische Schema an inhaltlich wichtigen Textstellen.

Diesem traurigen Gedicht folgt *Allegro con spirito*, heiter, lustig, schnell mit Geist, mit den volksliedhaften Verszeilen: „Sonne kann nicht ohne Schein / Mensch nicht ohne Liebe sein“ (512). folgen die nächsten Gedichte: „Choral“, „Capriccio con Variationi“, „Air“, „Molto andante“, „Con espressione“ und „Presto fugato“. Charakteristisch für die metrische Seite dieser Gedichte ist das Streben Goethes nach rhythmischer Freiheit innerhalb des vorgeschriebenen metrischen Schemas. Das für den alternierenden trochäischen oder jambischen Gang charakteristische Versmaß, der gleichmäßig fließende metrische Rhythmus, der regelmäßige Wechsel von Hebung und Senkung, wird nicht konsequent durchgeführt. Der Rhythmus wird zusätzlich durch starke Zäsuren gestoppt: „Herbei! Herbei! Und laut und toll“, „Mit! Mit! / Gesprungen! Gesungen! / Alten und Jungen! / Mit! Duru! Mit“ (514-515). Der unregelmäßige Rhythmus deutet den jeweiligen Inhalt.

IV

Zusammenfassen wäre folgendes zu sagen: In dem vorliegenden Text konzentrierte sich der Autor auf das Hervorheben der metrischen und rhythmischen Mittel, die Goethe in seinem Jugendwerk *Concerto drammatico* bevorzugte. Gegenstand der Betrachtung war der innere Aufbau einzelner Verszeilen und Strophen mit allerlei stilistischen Mitteln, rhythmischen Spannungen, klanglichen Verbindungen und metrischen Eigenschaften. Charakteristisch für seine Dichtung ist das Streben nach rhythmischer Freiheit innerhalb des vorgeschriebenen metrischen Schemas. Die rhythmische Variierung innerhalb der Verszeilen macht sich bemerkbar im Gebrauch von Zäsuren, die an verschiedenen Textstellen stehen und in der rhythmischen Änderung einzelner Verszeilen, die ein gleiches metrisches Schema aufweisen. Dadurch wird nicht nur der Rhythmus aufgehalten, sondern auch das Sprachtempo gestoppt. Der Rhythmus interpretiert den Inhalt besonders an diesen Textstellen, wo die Aussage durch die rhythmische Gestaltung betont wird. Dort, wo der gleichmäßige alternierende Gang gebrochen wird, geht es um inhaltlich wichtige Textstellen, die

nicht, im schwingenden oder alternierenden Rhythmus gelesen werden sollten. All das trägt zur Varrierung mit dem Sprachrhythmus und zur rhythmischen Differenzierung des Metrums bei. Goethe differenziert rhythmisch das Metrum, um einen speziellen poetischen Effekt zu erzielen.

Literatur:

- Arndt, E.** (1968), *Deutsche Verslehre*, Berlin.
- Beutler, E.** (1951), "Goethes *Concerto dramatico*", *Etudes Germaniques*, 6, Nr. 3-4: 192-199.
- Braak, I.** (1969), *Poetik in Stichworten*, Kiel.
- (1989), *Brockhaus Riemann: Musiklexikon. Serie Musik Piper Schott*, Mainz.
- (1989), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, München.
- Goethe, J. W.** (1985), *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens I*, Münchner Ausgabe, herausgegeben von Gerhard Sauder, Carl Hanser Verlag, München.
- (1961), *Goethe-Handbuch I*, Stuttgart.
- (1996), *Goethe Handbuch II*, herausgegeben von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto, Peter Schmidt, Stuttgart, Weimar.
- (o.J.), *Goethes Sämtliche Werke 1-40*, Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden. Mit Einleitung und Anmerkungen von Albert Köster, Gotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart, Berlin.
- (1967), *Goethes Werke XII. Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. Christian Wegner Verlag, Hamburg, 6. Auflage.
- Heusler, A.** (1956), *Deutsche Versgeschichte I*, Berlin.
- Kayser, W.** (1991), *Geschichte des deutschen Verses*, Tübingen.
- Kayser, W.** (1995), *Kleine deutsche Versschule*, Tübingen.
- Knörrich, O.** (1992), *Lexikon lyrischer Formen*, Stuttgart.
- (1999), *Metzler Goethe Lexikon*, herausgegeben von Benedikt Jeßing, Bernd Lutz und Inge Wild. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar.
- Minor, J.** (1902), *Neuhochdeutsche Metrik*, Strassburg.
- Müller-Blattau, J.** (1954), "Goethes *Concerto dramatico*. Eine Variation zum Thema 'Goethe und die musikalische Form'", *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, hrsg. v. Andreas B. Wachsmuth, 16: 331-341.
- Paul, O., Glier, I.** (1974), *Deutsche Metrik*, München.
- Saran, F.** (1907), *Deutsche Verslehre*, München.
- Scherer, W.** (1879), *Aus Goethes Frühzeit. Bruchstücke eines Commentares zum Jungen Goethe*, Strassburg, London.
- Storz, G.** (1970), *Der Vers in der neueren deutschen Dichtung*, Stuttgart.
- Schlawe, F.** (1972), *Neudeutsche Metrik*, Stuttgart.
- Wilpert, G. v.** (1969), *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart.

Polska recepcja *Podróży sentymentalnej* Sterne'a w XIX wieku

Podróż sentymentalna Sterne'a cieszyła się dość dużym zainteresowaniem w Polsce w XIX wieku (w przeciwieństwie do *Tristrama Shandy*) o czym świadczą aż trzy tłumaczenia powieści w tej epoce.¹ Najwcześniejsze to tłumaczenie Stanisława Kostki Kłokockiego z 1817 roku, później powieść tę przetłumaczył Bogumił Wisłocki w 1845 roku, a następnie W. Noakowski w 1853 roku.

Stanisław Kostka Kłokocki w swoim przekładzie z 1817 roku oparł się na francuskim tłumaczeniu Frénais z 1769 roku. Wcześniej, w 1816 roku Kłokocki przetłumaczył też powiastkę filozoficzną *Zadig* Voltaire'a. *Podróż sentymentalna* została wydana przez wydawców Zawadzki i Węcki, którzy na karcie tytułowej figurują jako „Uprzywilejowani Księgarze Dworu Królestwa Polskiego”, a pełny tytuł powieści to *Podróż Sentymentalna Wawrzyńca Sterna, z poprzedzającym uwiadomieniem o życiu i dziełach autora*. Wstęp do powieści napisany w 1815 roku rekomenduje Sterne'a polskim czytelnikom jako autora sławnego w Anglii i Francji, a *Podróż sentymentalna* to zdaniem Kłokockiego, najlepsze dzieło Sterne'a. Celem tej powieści jest analiza ludzkich uczuć- „przenika do głębi serca, rozbiera jego uczucia i wskazuje poruszające toż serce sprężyny;” (1817: XVIII). Jako główne zalety dzieła, Kłokocki wymienia „tkliwą filozofię”, „obfitość i żywość myśli” (1817: 1-2), istotna też jest „ognista imaginacja” (XVII). Co jest ciekawe tłumacz podkreśla oryginalność Sterne'a, odchodzącego od niewolniczego naśladownictwa „... i nie dziwno że w czasach w których niewolnicze naśladowanie całą niemal było zaletą dzieł wielu, tak śmiała i szczęśliwa nowość dobrze była przyjętą.” (XVII) Jako poprzedników Sterne'a Kłokocki wymienia takich pisarzy jak Montaigne, Rabelais czy Swift. Przytacza też niektóre fakty z życia Sterne'a, również kontrowersje wokół jego kazań podpisanych imieniem bohatera jego powieści – Yoricka. Yorick to bohater *Tristrama Shandy* i *Powieści sentymentalnej* Sterne'a, a samo imię nawiązuje do postaci błazna z *Hamleta* Szekspira. Podpisywanie tym imieniem kazań wywoływało kontrowersje wśród ówczesnych czytelników (Cash 1964, Thomson 1972). Kłokocki adresuje swój przekład do czytelników, którzy nie znają języka francuskiego i dlatego tłumaczy wszystkie francuskie wyrażenia na język polski. Tłumacz dodaje też od

¹ Zofia Sinko w swoim wstępie do tłumaczenia Agnieszki Glinczanki *A Sentimental Journey* z 1973 roku wspomina, że pierwsze polskie tłumaczenie tej powieści pochodzi z 1793 roku i zostało dokonane z tłumaczenia rosyjskiego przez Erazma Korzeniowskiego i jest dostępne w Archiwum w Kijowie.

W swoim artykule odnosząc się do powieści *A Sentimental Journey*, stosuję skrót ASJ.

siebie dodatkowe objaśnienia niektórych faktów kulturowych; na przykład rozdział „Desobligeant” w przekładzie otrzymuje wyjaśniający podtytuł „Dezobliżantka czyli karetka pojedyncza”. „Alexander the Copper-Smith” z oryginału Sterne’a (1968: 112) zostaje dodatkowo wyjaśniony odwołaniem do drugiego listu świętego Pawła do Tymoteusza (4:14) – „z Aleksandrem Kotlarzem o którym S. Paweł pisze” (162). Natomiast opuszcza on odwołanie do świętej Cecylii, do Hyde-park corner czy też skraca szczegóły topograficzne dotyczące ulic Paryża. W traktowaniu postaci mitologicznych tłumacz nie jest konsekwentny; „Cupid” jest omówiony jako bóg miłości (44), ale z drugiej strony wierzy w wiedzę mitologiczną czytelnika gdy francuskie wyrażenie „Cour d’amour” (ASJ, 110) przekłada jako „na dworze Cytery”. (1817: 211) Niekiedy Kłokocki bardziej ukierunkowuje polskiego czytelnika, żeby nie pogubił się w dygresyjnej powieści Sterne’a. Zamiast sternowskiego „before the door of the hotel” (ASJ, 130) w polskim tłumaczeniu czytelnik otrzymuje nazwę hotelu – „widziałem przed oberżą modeńską”, (209) i w ten sposób czytelnik dostał odniesienie do wcześniejszego fragmentu powieści. W swoim tłumaczeniu Kłokocki nieraz upraszcza niektóre bardziej erudycyjne terminy, jak gdyby nie dowierzać wiedzy czytelnika. Na przykład, zamiast „peripatetic philosopher” (ASJ, 13) otrzymujemy prostszą wersję „jeden z dawnych filozofów” (12), zamiast „stoics” (ASJ, 124) mamy „mędrców” (179). Tłumacz opuszcza też „trudne” słowa jak „the Anthropophagi”, „iambics”, „an apostrophe”, czy „inflections and delineations”. Wydaje się też, że niektóre modne wyrażenia nie były jeszcze w tym czasie w użyciu w języku polskim. Na przykład, słowa „spleen” (97), „Splenetic Travellers” (11) zostały przetłumaczone jako „złego humoru” (185) czy „Podróżnych ponurych” (15), a „Grand Tour” (25) jako „na objazdkę Europy” (43). Tłumacz usiłuje również łagodzić nieco frywolne sceny powieści Sterne’a. Sam koniec powieści – „So that when I stretch’d out my hand, I caught hold of the Fille de Chambre’s” zostało przetłumaczone – „Tak, że wyciągając rękę, natrafiłem na pokojówkę.” (241) Francuskie wyrażenie „Rien que pisser” (ASJ, 86) jest zneutralizowane w polskim tłumaczeniu do „Nic więcej tylko wysiąść” (117). Niekiedy język tłumaczenia zawiera określenia dosadne, zbliżone do języka staropolskiego, kiedy, na przykład, wyrażenie Sterne’a „the lady” (ASJ, 20) jest oddane przez bardziej kolokwialne „moja Jéymóść” (33) czy zwrot „rush my coat” (ASJ, 66) jako „wychędożyć mi suknię” (88). Kłokocki nie wydaje się zaznajomiony z tendencjami sentymentalnymi w literaturze polskiej i nie używa typowo sentymentalnego słownictwa. Niekiedy wręcz opuszcza niektóre sentymentalne sceny, jak na przykład, scenę, w której Yorick płacze nad grobem ojca Lorenzo. Kłokocki nie używa dużych liter w personifikacjach, ani też typowej sternowskiej typografii.

Drugie tłumaczenie *A Sentimental Journey* to przekład z angielskiego Bogumiła Wiślockiego z 1845 roku jako *Yoryka Podróż Uczuciowa przez Francję i Włochy*, wydana w Lipsku przez wydawców Breitkopf i Haertl z dwunastoma drzeworytami Tony Johannota, przedstawiającymi głównie sceny grupowe, na przykład, Yorick z pokojówką, Yorick z Marią i inne. Tłumaczenie Wiślockiego jest dość wierne oryginałowi, chociaż podobnie jak Kłokocki dostarcza on polskiemu czytelnikowi więcej wyjaśnień. Guido (ASJ, 8) w polskim przekładzie został przedstawiony w pełnej wersji jako „Gwido Reni” (1845: 6), „desobligeant” jest ponownie objaśniana w podtytule, wzmianka o Rafaelu (ASJ, 111) w polskim przekładzie została bardziej skonkretyzowana przez odwołanie do obrazu Rafaela – „Przemienienie Chrystusa” (92), „the King of Babylon” (ASJ, 130) w polskim tłumaczeniu zostaje dokładnie sprecyzowany jako Król Nebukadnezar (109). Podobnie jak miało to miej-

sce w poprzednim tłumaczeniu, tłumacz nie używa modnych słów takich jak „sentymentalny”, „spleen”, „melancholia”. „Sentimental” jest przetłumaczony jako „uczuciowy”, „melancholy” jako „jest łupem boleści”, „spleen” i „splenetic” jest oddane jako „ponury”. Tłumacz nie wydaje się zbyt konsekwentny. Z jednej strony też niekiedy zbliża się do języka staropolskiego, używa języka kolo-kwialnego i dosadnego, jak na przykład zdanie „The poor monk blush'd as red as scarlet” (ASJ, 26) w polskim tłumaczeniu staje się „Biedny mnich się zaczerwienił jak rak” (22), a zdanie „The poor Maria my friend, Mr. Shandy, met with near Moulines” (ASJ, 149) jest oddane za pomocą nieco archaicznego i dosadnego czasownika „nadybał” („przyjaciół mój Shandy w pobliżu Moulin nadybał”, 124). Czasami hiperboliczne frazy są modyfikowane, złagodzone. Zamiast wyrażenia „I burst into a flood of tears” (ASJ, 27), w polskim przekładzie mamy tylko „żem się rozpłakał” (23). Z drugiej jednak strony, pomimo, że tłumacz nie używa modnych słów, niektóre fragmenty zostały rozbudowane w sposób typowy dla tendencji sentymentalnych. W tłumaczeniu często zostaje dodany przymiotnik „tkliwy”, typowy dla polskiego sentymentalizmu. „a look of kindness” (ASJ, 34) przełożono na „przyjaźne i tkliwe spojrzenie” (29), „an air of deprecation” (ASJ, 8) przetłumaczono jako „coś tkliwego” (7), a „more warm and friendly to man” (ASJ, 5) staje się „zapał większej i przychylniejszej ludzkości” (4). Sceneria, w której Yorick spotyka Marię jest opisana za pomocą formy zdrobniałej, typowej zarówno dla tendencji sentymentalnej, jak też i sielanki. „the road leading to a thicket” (ASJ, 150) została przełożona jako „nad dróżyną do gaiku blizkiego wiodącą” (125), a „broken heart” (ASJ, 152) w tłumaczeniu polskim ma formę bardziej emfaticzną- „ofiarę serca stroskanego i zakrwawionego” (127). W przekładzie Wisłockiego, rzadko, ale zdarzają się błędy, na przykład „violent” myli mu się z „violet” (ASJ, 131, polskie tłum. 110), niekiedy zdarzają mu się wyraźne niezręczności, jak tłumaczenie „nature” tylko w jednym znaczeniu jako „przyroda”, zatracając inne osiemnastowieczne konotacje, tak więc „human nature” zostaje w niezręczny sposób przełożone na polski jako „przyrody ludzkiej” (31).

Ostatnim dziewiętnastowiecznym tłumaczeniem *A Sentimental Journal* jest przekład W. Noakowskiego: *Sterna Podróż uczuciowa przez Francję i Włochy*, wydany w Warszawie w 1853 roku przez S. H. Merzbacha. Przekład jest ilustrowany sześcioma rycinami Bertalla, francuskiego ilustratora, dobrze znanego jako ilustrator dzieł Balzaka. W tłumaczeniu tym, wszystkie zwroty francuskie zostały przełożone na język polski, niekiedy niezbyt precyzyjnie. Tak więc „physical precieuse” (ASJ, 5) przetłumaczono jako „najpierwsza kokietka we Francji” (1853: 4), a „d'un homme d'esprit” (ASJ, 19) niezbyt zręcznie przełożono jako „człowiekowi z dowcipem” (14). Wszystkie imiona zostały przetłumaczone na język polski; tak więc „Lorenzo” figuruje jako „Wawrzyniec”, a „Janatone” jako „Joanna”. Podobnie jak poprzedni tłumacze, Noakowski wyjaśnia swoim polskim czytelnikom różne kulturowe odniesienia- Guido, desobligeant, St. Iago in Spain (ASJ, 40) zostaje bardziej szczegółowo wyjaśniony jako „Ś. Jakóba w Kompostelli” (15). Niekiedy tłumacz dodaje parę zdań, aby przekonać do pewnych koncepcji polskiego czytelnika. W rozdziale zatytułowanym „Grace”, Yorick jest zachwycony prostym posiłkiem zjedzonym w wiejskiej chacie i zastanawia się „to what magick I owe it, that the draught I took of their flaggon was so delicious with it, that they remain upon my palate to this hour?” (ASJ, 158). W tłumaczeniu polskim, prostota posiłku jest dodatkowo skontrastowana z bogactwem posiłków podawanych w pałacach- „I jakaż siła czarodziejska zdziałać to mogła, że to wino, które z niemi piłem, tak było przyjemnym, przyjemniejszym stokroć od

tego jakie kiedykolwiek piłem w pysznych pałacach, na stołach uginających się pod ciężarem srebra i kryształów?” (35).

W tłumaczeniu Noakowskiego są też opuszczenia, niektóre niezbyt istotne, inne bardzo znaczące. Jednym z najciekawszych i najbardziej istotnych opuszczeń jest pominięcie całej apostrofy do Wolności w rozdziale zatytułowanym „The Passport. The Hotel at Paris”. Prawdopodobnie wpłynęły na to względy polityczne, Polska była wówczas pod zaborami i taka apostrofa do Wolności byłaby zakwestionowana przez cenzurę (tłumaczenie Wisłockiego było wydane w Lipsku co sprawiało istotną różnicę). Zdanie o równości ludzi („as if man to man was not equal, throughout the whole surface of the globe”, *ASJ*, 101) zostało lekko zmodyfikowane – „czyż wszyscy ludzie nie są sobie równi w obliczu Boga i przyrody?” (24). Wydaje się, że ta dodatkowa informacja, że chodzi o równość wobec Boga, była potrzebna polskiemu czytelnikowi, jako zdystansowanie się od równości społecznej, nie do końca oczywistej w owym czasie.

Noakowski tłumি też skutecznie wiele z frywolnych uwag Sterne’a. Opuścił cały fragment o zachowaniu duchownego w teatrze („The Rose. Paris”). Nie tłumaczy również zdania „But in Paris, as none kiss each other but men” (*ASJ*, 90). Słowo „prostitution” w zdaniu „after a most vile prostitution” (*ASJ*, 148) jest opuszczone, a cała fraza zmieniona na „poniżyłem się niegodnie” (34). Epizod z „Rien que pisser” jest zmodyfikowany i skrócony, a aluzje do fontanny i Castalii zostały opuszczone.

Podobnie jak w poprzednich przekładach słowa takie jak „sentimental”, „spleen” i „melancholy” nie są używane, chociaż polski „splin” pojawia się jednorazowo na stronie 11. Jednak pojawia się słownictwo typowe dla polskiego sentymentalizmu jak „rzewne” („tender”, „melancholy”) czy „roskosznie” („delightful”). Wyrażenie „more warm and friendly to man” (*ASJ*, 5) przełożono jako „rzewne współczucie” (4), a „the arteries beat all cheerily together” (*ibid.*) przetłumaczono na „wszystkie tętna duszy biły rokosznie” (4). Opis uczuć jest niekiedy w sentymentalny sposób wzmocniony. Zdanie „I felt a pleasurable ductility” (*ASJ*, 22) w polskim przekładzie brzmi: „... czułem jakąś niewymowną słodycz, nieznaną rokosz, przejmująca całą moją istność.” (7) Noakowski nie stosuje typografii Sterne’a, czasami łączy też dwa rozdziały na ten sam temat w jeden.

Wszystkie trzy tłumaczenia są dość wierne oryginałowi, chociaż w przekładzie Noakowskiego jest najwięcej opuszczeń. Najwcześniejsze tłumaczenie było dokonane z francuskiego przekładu, podczas gdy dwa następne z angielskiego oryginału. Wszyscy tłumacze dodają wyjaśnienia faktów kulturowych, aby ułatwić odbiór polskiemu czytelnikowi. Kłocki i Noakowski, których przekłady ukazały się w Warszawie, starają się stonować niektóre frywolne uwagi Sterne’a, co wiele mówi o obyczajach i moralności w tym czasie. Frywolne fragmenty nie zostały pominięte w przekładzie Wisłockiego, który ukazał się w Lipsku. Najwcześniejsze tłumaczenie Kłockiego zbliża się do stylu staropolskiego, przekład Wisłockiego sytuuje się pomiędzy stylem staropolskim a późniejszymi tendencjami sentymentalnymi. Noakowski najbardziej zbliża się do tradycji sentymentalnej, w jego przekładzie widać najwyraźniej jak polskie realia tego okresu, zarówno polityczne jak i religijne wpływały na kształt jego tłumaczenia, gdyż opuszczał fragmenty, które mogły obrazić kler czy sprowokować cenzurę.

Bibliografia:

- Bystyrdzieńska, G.** (2002), "Wawrzyniec Sterne: A Sentimental Journey in Nineteenth-Century Poland", *The Shandean*, vol. 13: 47-53.
- Cash, A. H.** (1964), "The Sermon of Mr Yorick", *ELH*, XXI: 395-417.
- Sinko, Z.** (1973), „Wstęp”, L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, tłum. A. Glinczanka, Wrocław: I-LXXXVII.
- Sterne, L.** (1817), *Podróż sentymentalna Wawrzyńca Sterna, z poprzedzającym uwiadomieniem o życiu i dziełach autora*, Warszawa [na karcie tytułowej nie ma nazwiska tłumacza, później przekład przypisany Stanisławowi Kłokockiemu].
- Sterne, L.** (1845), *Yoryka podróż uczuciowa przez Francję i Włochy*, tłum. B. W.[Bogumił Wisłocki], Lipsk.
- Sterne, L.** (1853), *Sterna Podróż uczuciowa przez Francję i Włochy*, tłum. W. Noakowskiego, Warszawa.
- Sterne, L.** (1968), *A Sentimental Journey with The Journal to Eliza and A Political Romance*, Oxford, New York.
- Thomson, D.** (1972), *Wild Excursions. The Life and Fiction of Laurence Sterne*, London.

Ucieczka przed zbrodniczym baronetem: wątki sensacyjne w powieściach George Eliot

Bohaterką powieści jest zwykle dziedziczka z arystokratycznej rodziny, a w tle pojawiają się kandydaci do jej ręki – zbrodniczy baronet, dobroduszy hrabia, utalentowany młodszy syn markiza oraz – skryci nieco bardziej w cieniu – poeta i pastor, za ich plecami zaś mającą sylwetki całego tłumu anonimowych wielbicieli. (...) Widzą ją na balu i są olśnieni; na wystawie kwiatów – i są zafascynowani; na konnej przejażdżce – i są oczarowani jej niepospolitym talentem jeździeckim; w kościele – i są wzruszeni wyrazem słodkiej zadumy na jej licu. Oto kobieta idealna pod względem umysłu, charakteru i przybrania kapelusza. Mimo tych zalet, bohaterka poślubia często na początku niewłaściwego mężczyznę i cierpi na skutek mrocznych intryg zbrodniczego baroneta, jej męka jednak rzadko trwa długo. (...) Oto baronet ginie w pojedynku (...) i błaga ją, aby oddała mu ostatnią przysługę: niech mu wybaczy wszystkie jego zbrodnie i na dowód pojednania poślubi po jego śmierci mężczyznę, którego kocha. (Eliot 2000: 266-267)¹

W ten sposób opisywała w 1856 roku George Eliot standardową fabułę powieści współczesnej w eseju „Głupie powieści pań pisarek”. Koniec lat pięćdziesiątych i lata sześćdziesiąte dziewiętnastego wieku były w literaturze angielskiej okresem wielkiego rozkwitu powieści sensacyjnej we wszystkich jej odmianach. Jak pisze Winifred Hughes w swoim studium tego gatunku, choć pomysłowość pisarzy sensacyjnych zdawała się być niewyczerpana, praktycznie wszystkie komplikacje fabularne powieści sensacyjnej sprowadzić można do dwóch prostych archetypów: bigamii oraz „powrotu z grobu” – przy czym oba te typy fabuły sprowadzają się w istocie do tego samego – do ukrywania – i odkrywania – prawdziwej tożsamości bohaterów powieści (Hughes 1980: 20). W wiktoriańskiej powieści sensacyjnej nikt nie jest tym, kim wydaje się na początku. Przez jej karty maszerują szeregi dzieci z nieślubnego łoża poszukujących swoich prawdziwych rodziców, bohaterowie o ry-

¹ Ten i następne cytaty z powieści George Eliot o ile nie zaznaczono inaczej w moim tłumaczeniu. (A.G.)

sach „dziwnie podobnych” do innych bohaterów, bigamistki strzegące swoich sekretów oraz bohaterowie negatywni, którzy z wyrachowania grają rolę bohaterów pozytywnych.

Wiktoriańska powieść sensacyjna łączy się w sposób nierozzerwalny z melodramatem. Można ją wręcz uważać za literacki odpowiednik melodramatu na scenie. Oba gatunki posiadają wiele elementów wspólnych, takich jak przejawiona, czarno-biała charakteryzacja czy nadmierna emocjonalność, a przede wszystkim wspomniane wyżej mnożenie sekretów, zwłaszcza dotyczących przeszłości bohaterów i ich pochodzenia.

Jednak jest też charakterystyczną cechą powieści sensacyjnej, że ów karnawał dziwności rozgrywa się w scenerii względnie realistycznej. W utworach Mary Elizabeth Braddon, Wilkie Collinsa i Karola Dickensa na pół zrujnowane zamki włoskie i francuskie, znane z powieści gotyckiej, zastąpione zostają współczesnym miastem. Powieść sensacyjna zawdzięcza wiele podgatunkowi dramatu wiktoriańskiego zwanemu „melodramatem domowego ogniska” (*domestic melodrama*), w którym znany widzom świat „fabryk, slumsów, brudnych ulic i biedy” (Booth 1965:118) staje się tłem dla kończących się zawsze *happy endem* historii o uciśnionej niewinności. Podobnie dzieje się w powieści sensacyjnej. Przykładem może tu być Karol Dickens, który, mimo iż jego dorobek literacki wykracza zdecydowanie poza ramy literatury sensacyjnej, napisał także kilka powieści wykorzystujących konwencje właściwe dla tego gatunku. Dickens podkreśla to skupienie na „zwykłości” we wstępie do *Samotni* (tytuł oryginału: *Bleak House*, 1852) pisząc „celowo skoncentrowałem się na romantycznej stronie zdarzeń i rzeczy codziennych” (Dickens 1994: vi).

Celem mojego artykułu jest przegląd wątków sensacyjnych, a w szczególności postaci nawiązujących do typów bohaterów znanych z powieści sensacyjnej w dorobku pisarskim George Eliot. Ta stosunkowo mało znana w Polsce autorka tworząca pod męskim pseudonimem uważana jest tradycyjnie za jednego z najpoważniejszych – i przy tym najbardziej intelektualnych – pisarzy epoki wiktoriańskiej. Często porównywana przez późniejszych krytyków z Lwem Tołstojem, uważana była przez współczesnych po śmierci Dickensa w 1870 roku za najwybitniejszego żyjącego pisarza angielskiego – przy czym celowo używam tu słowa „pisarz” a nie „pisarka”. W dorobku George Eliot znajduje się siedem powieści, z których na język polski zostały przetłumaczone dwie. W 1986 ukazał się *Młyn nad Flossą*, a w 2004 – *Miasteczko Middelmarch*, obie w znakomitym przekładzie Anny Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej.

W możliwie największym uogólnieniu można powiedzieć, że akcja powieści George Eliot toczy się zwykle na angielskiej prowincji w pierwszej połowie XIX wieku, a autorka przywołuje często małomiasteczkowe środowisko społeczne znane jej z dzieciństwa. Powieści Eliot należą z pozoru do najbardziej solidnych wiktoriańskich powieści realistycznych, a losy bohaterów są często dla pisarki okazją do przedstawienia poglądów na kwestie filozoficzne i moralne. Jednak najważniejszą cechą jej pisarstwa jest dążenie do psychologicznej introspekcji – Eliot stara się zrozumieć – i pozwolić czytelnikowi zrozumieć – swoich bohaterów. Nic dziwnego zatem, że powieści Eliot studiował wnikliwie i podziwiał młodszy od niej o pokolenie prekursor powieści psychologicznej Henry James.

Jednak, jak to wykazała Zofia Mitosek w swoich rozważaniach poświęconych intertekstualności (2004: 389-391) realistyczna powieść dziewiętnastowieczna nie wyklucza bynajmniej posługiwania się aluzjami do wcześniejszych utworów lub formułami i stereotypami. Mitosek konkluduje: „[Kwestionuje się] przezroczysty, naturalny charakter prozy realistycznej. Wykazano, że wypowiedź o rzeczywistości stwarza efekt realności nie dlatego, że tę rzeczywistość naśladuje, ale dlatego, że posługuje

się mową, która naśladuje utrwalone wcześniej formy doświadczenia językowego” (2004:387). Należy zauważyć, że mimo *stricte* realistycznej proveniencji powieści George Eliot, w wielu z nich pojawiają się archetypowe postaci i wątki literatury sensacyjnej. Fakt ten nie doczekał się do tej wyczerpującego pory wyjaśnienia. W dalszej części mojego artykułu zajmę się więc czymś, co można by określić jako pierwszy krok w kierunku zanalizowania popularnej strony pisarstwa George Eliot – a więc dokonaniem przeglądu sensacyjnych wątków fabuły oraz należących do literatury popularnej typów postaci w trzech jej ostatnich powieściach – *Feliksie Holcie* (1870), *Miasteczku Middlemarch* (1871) oraz *Danielu Deronda* (1876).

Feliks Holt, *Radykał* jest być może najbardziej wymagającą z wszystkich powieści Eliot. Fabuła powieści obejmuje walkę wyborczą przed wyborami parlamentarnymi w 1832 roku w małym miasteczku Treby Magna. Centralną postacią powieści jest Esther Lyon, przybrana córka miejscowego pastora metodystów, która staje się obiektem uczuć dwóch mężczyzn – dziedzica największej okolicznej posiadłości Harolda Transome i ubogiego zegarmistrza, tytułowego Feliksa Holta. Główny zwrot intrygi, polegający na tym, że w wyniku zamieszek wywołanych przez motłoch na skutek podburzania przez agentów wyborczych Harolda, kandydata do parlamentu, Feliks zostaje niesłusznie uwięziony i okazuje się, że majątek Transome’a powinien należeć do Esther, mógłby pochodzić z powieści popularnej. W szczególności scena, w której Esther odwiedza Feliksa w więzieniu, a później świadczy w sądzie na korzyść Feliksa i tym samym publicznie wyznaje mu swoją miłość, nosi znamiona podobieństwa do scen znajdujących w melodramatach: „Kiedy Esther pojawiła się z przodu sali, dreszcz, szybki jak promień światła, przebiegł przez sąd, nie oszczędzając także Feliksa, który do tej pory wydawał się nieporuszony. Jego twarz nabrała blasku, a każdy, kto siedział blisko ławy oskarżonych mógł stwierdzić, że jego ręka zadrżała” (Eliot 1990: 377). Trzeba tu zresztą dodać, że jeden z najbardziej znanych pisarzy sensacyjnych tej epoki, Charles Reade, zauważył w scenie procesu w *Feliksie Holcie* znaczne podobieństwo do swojej powieści *Hard Cash* (Hughes 1980: 69). Chciałabym zdecydowanie podkreślić, że nie oznacza to, że George Eliot można podejrzewać o plagiat. Jednak podobieństwo sceny procesu w obu tych powieściach, z których jedna bez najmniejszych wątpliwości należy do literatury wysokiej a druga – do literatury popularnej, świadczy moim zdaniem o istnieniu swego rodzaju klimatu, sprawiającego, że pisarze należący do bardzo różnych tradycji sięgają po podobne motywy i sceny.

Bohaterowie *Feliksa Holta*, Feliks i Harold mogą być rozpatrywani jako wzajemne przeciwieństwa. Obaj także noszą wyraźne podobieństwo do typów melodramatycznych. Feliks Holt, z jego uczuciowością, pracowitością oraz ugruntowanymi poglądami religijnymi przypomina typ „uczciwego wieśniaka” często spotykany w dramacie domowego ogniska. Typ ten jest żartobliwie scharakteryzowany w eseju „Stare melodramaty” Bakera: „Któż nie przypomina sobie tego przerażająco bogobojnego wieśniaka, który nigdy nie pracuje, a spędza cały czas na wygłaszaniu banalnych kazań i który rusza na ratunek bohaterce, kiedy na jej cześć nastaje zepsuty dziedzic?” (Baker za: Booth 1965: 120). Harold z kolei wydaje się być ironiczną wariacją na temat czarnych charakterów w melodramatach orientalnych. Jego wieloletni pobyt w Konstantynopolu pozostaje na zawsze owiany mgłą tajemnicy. Harold przywozi ze wschodu majątek – zdobyty niewiadomymi sposobami – i kilkuletniego synka. Esther dowiaduje się, że zmarła matka chłopca była niewolnicą Harolda i fakt ten zdecydowanie potwierdza, że Harold jest bohaterem negatywnym. Eliot podkreśla kontrast między fikcyjnym orientalizmem w literaturze

i rzeczywistością: „Esther wyniosła swoje rozumienie wschodu z poezji Byrona i trudno jej było przyzwyczaić się do tego, że prawdziwy Giaur podaje jej swoje ramię podczas przechadzki” (Eliot 1990: 354). Charakterystyczne dla Eliot rozdzielenie rzeczywistości oraz obrazu świata powstałego pod wpływem lektury powraca także w podkreśleniu, że wygląd zewnętrzny Harolda nie pasuje do jego przygód na wschodzie „czy nie jestem zbyt tęgi, żeby być romantycznym?” (Eliot 1990:354).

Także pani Transome, matka Harolda, która przez lata ukrywa przed światem fakt, że jej syn jest nieślubnym dzieckiem, reprezentuje wyraźnie popularny typ „kobiety fatalnej”. Duma i majestatyczność pani Transome czynią ją podobną do Dickensowskiej Lady Dedlock, bohaterki wspomnianej już wyżej powieści *Samotnia*. Winifred Hughes wylicza sensacyjne elementy charakteryzacji pani Transome: władczy charakter, mroczny sekret, imponująca uroda a nawet „skłonność do lektury niebezpiecznych francuskich powieści oraz posiadanie oddanej i zaufanej służącej” (1980: 172). Co więcej, sekret pani Transome zostaje wykorzystany w powieści w podobny sposób, w jaki funkcjonowałby w powieści sensacyjnej. Grzech popełniony w młodości przez panią Transome doprowadza do ruiny jej arystokratyczną rodzinę. Transome’owie tracą swój majątek i odzyskują go jedynie dzięki szlachetności Esther, która pod wpływem Feliksa zrzeka się posiadłości na ich korzyść.

Stereotypy sensacyjne są mniej oczywiste, choć niewątpliwie obecne w następnej powieści George Eliot, *Miasteczku Middlemarch*. Powieść ta, uważana przez wielu za najbardziej udaną w dorobku Eliot, jest szeroką panoramą prowincjonalnego społeczeństwa angielskiego. Akcja jej rozgrywa się dokładnie w tym samym czasie, co akcja *Feliksa Holta*, a więc na początku lat trzydziestych dziewiętnastego wieku, w punkcie zwrotnym angielskiej historii, kiedy parlament przyjął ustawę wprowadzającą tak zwaną Wielką Reformę, demokratyzującą zasady wyborów do parlamentu przez znaczne zwiększenie liczby mężczyzn uprawnionych do głosowania.

Eliot opowiada w *Middlemarch* przeplatające się historie dwóch małżeństw – młodej i pełnej dobrych intencji Dorothei Brooke, która wychodzi za znacznie od siebie starszego uczonego, pana Casaubon oraz Tertiusa Lydgate, uzdolnionego lekarza, który żeni się z najpiękniejszą panną w miasteczku, pustą i egoistyczną Rozamundą Vincyl. Historia tych dwóch nieudanych związków staje się początkiem refleksji na temat marnowania wrodzonych talentów na skutek niesprzyjających okoliczności.

Jednak także i tutaj rozważania filozoficzno-społeczne przedstawione są w otoczeniu stereotypowych bohaterów oraz wątków znanych z powieści popularnej. Na początku mojego artykułu zacytowałam naszkicowaną przez Eliot fabułę powieści popularnej, gdzie nieudane małżeństwo bohaterki kończy się śmiercią męża, który ostatnim tchem błaga żonę, żeby po jego śmierci poślubiła swoją prawdziwą miłość. Co interesujące, kiedy w *Miasteczku Middlemarch* małżeństwo Dorothei kończy się śmiercią jej męża, okazuje się, że pan Casaubon na łożu śmierci postąpił dokładnie odwrotnie – w swoim testamencie zakazał Dorothei, pod groźbą utraty odziedziczonych majątku, wyjść za mąż za swojego kuzyna Willa Ladislaw, o którego wpływ na Dorotheę zawsze był zazdrosny. Ten melodramatyczny zapis testamentowy wydaje się być nie na miejscu w powieści realistycznej. Dość powiedzieć, że zamiast oddalić od siebie Dorotheę i Willa, testament pana Casaubon prowadzi raczej do ich zbliżenia i w finale powieści Dorothea pada w ramiona Willa z okrzykiem „Nie boję się biedy, nienawidzę mojego bogactwa!” (Eliot 2004:ii, 439).

Należy tu wspomnieć, że sam Will, syn polskiego uchodźcy, ze swoją tajemniczą przeszłością oraz różnorodnymi talentami artystycznymi zawdzięcza wiele stereotypowi bohatera romantycznego,

który następnie w spopularyzowanej formie trafił na karty powieści sensacyjnych. Will to przybysz znikąd, o niepewnym rodowodzie („jego krew to okropny melanż” mówi żona pastora (2004:ii, 447) i niejasnych planach na przyszłość. W oczach konwencjonalnych mieszczan z Middlemarch jego małżeństwo z Dorotheą stanowi niesłychany mezalians.

W niejednoznacznym moralnie świecie *Middlemarch* najbardziej negatywnym bohaterem jest bankier Bulstrode. To kolejna postać w twórczości Eliot, której powodzenie życiowe opiera się o utrzymanie w tajemnicy sekretów przeszłości. Powszechnie szanowany najbogatszy obywatel Middlemarch był w młodości paserem. Konieczność ukrycia grzechów młodości czyni Bulstrode’a ofiarą szantażysty Rafflesa i doprowadza go w końcu do morderstwa.

Jak zauważa Aleksander Welsh w książce *George Eliot i szantaż*, literatura drugiej połowy dziewiętnastego wieku obfituje w fabuły oparte na szantażu i sekretach (1985: 4). Najbardziej oczywistym przykładem na poparcie tej tezy są oczywiście powieści Dickensa i Collinsa, jednak także George Eliot włącza się w ten nurt. Przyczyną tego zjawiska może być początek zainteresowania społecznym przepływem informacji, a także dokonujące się w dziewiętnastym wieku wyraźne rozdzielenie sfer życia prywatnego i życia publicznego. Należy zauważyć, że powodem, dla którego szantaż trafiał na tak podatny grunt w społeczeństwie wiktoriańskim był kult „szacowności” (*respectability*), a więc powszechne dążenie do tego, aby zachowanie jednostki było bez zarzutu w opinii otoczenia (Marsden 1998: 110-118). To właśnie głęboko zakorzeniona w kulturze epoki troska o ochronę reputacji oraz wynikający z niej lęk przed ujawnieniem kompromitujących sekretów stanowiły podstawę działań szantażystów. Ten aspekt szantażu jest wyraźnie widoczny dramatycznym zakończeniu wątku Bulstrode’a i Rafflesa.

Po krótkim omówieniu *Miasteczka Middlemarch* dochodzimy wreszcie do *Daniela Deronda*, a więc powieści, w której wystąpi wreszcie zapowiedziany w tytule mojego artykułu „zbrodniczy baronet”. Podobnie jak *Miasteczko Middlemarch*, także i *Daniel Deronda* składa się z dwóch przeplatających się opowieści. Bohaterką pierwszej jest Gwendolen Harleth, piękna i egoistyczna dziewczyna ze zubożałej rodziny, która postanawia wyjść za mąż za pan Grandcourt, mimo iż wie, że ten obiecał już małżeństwo swojej wieloletniej kochance i matce trójki swoich nieślubnych dzieci. Bohaterem drugiej opowieści jest tytułowy Daniel Deronda, wychowanek arystokratycznej rodziny uważany przez otoczenie za nieślubnego syna swojego opiekuna prawnego. Daniel dowiaduje się, że naprawdę jest synem śpiewaczki operowej pochodzenia żydowskiego i odkrycie to każe mu prze-wartościować całe jego życie. Daniel postanawia poświęcić swój majątek i wszystkie swoje siły pró-bom utworzenia na Bliskim Wschodzie państwa żydowskiego.

Daniel Deronda, jedyna powieść w dorobku Eliot, której akcja rozgrywa się w czasach współczesnych pisarce a nie w bardziej lub mniej odległej przeszłości, jest zarazem powieścią, która najbardziej zbliża się do schematów fabularnych znanych z powieści sensacyjnej. Główna bohaterka, Gwendolen, bliska jest przedstawionemu na początku portretowi modelowej bohaterki „głupiej powieści”, kobiety idealnej „pod względem umysłu, charakteru i przybrania kapelusza” (Eliot 2000:266). Jednak ta „idealność” Gwendolen, którą cześć służących nazywa nawet ironicznie „Królową”, staje się też przyczyną jej nieszczęścia. Przyzwyczajona do tego, że potrafi nagiąć do swojej woli każdego, kto stanie na jej drodze, Gwendolen zgadza się na małżeństwo z Grandcourtem i odkrywa, że jest on despotycznym psychopatą, który nie cofnie się przed niczym, aby ją zdominować.

Jednak najbardziej sensacyjnym wątkiem powieści jest padające na Grandcourta podejrzenie bigamii. Bigamia była jednym z ulubionych przestępstw literatury sensacyjnej, rozślawionym przez takie powieści jak *Tajemnica Lady Audley* Mary Elizabeth Braddon. Pomimo że w *Danielu Deronda* nie dochodzi do faktycznej bigamii (Grandcourt nie był wcześniej żonaty), czytelnik zapoznany z powieściami sensacyjnymi może podejrzewać, że taką właśnie tajemnicę ukrywa mąż Gwendolen.

Grandcourt jednak niewątpliwie blisko spokrewniony ze „zbrodniczymi baronetami” z powieści sensacyjnej i melodramatu jako człowiek pozornie nieskazitelny a jednak skrywający mroczny sekret. Także jego śmierć podczas żeglugi po morzu Śródziemnym, kiedy sparaliżowana strachem Gwendolen zbyt późno rzuca linę, aby go uratować, jest odpowiednim końcem dla bohatera negatywnego w konwencji sensacyjnej.

Jednak psychologiczna introspekcja Eliot sprawia, że Grandcourt wykracza poza ramy tego papierowego stereotypu. Nie ma nic z eskapizmu powieści popularnych w opisie obsesyjnego dążenia do dominacji i sprawowania kontroli nad innymi, które są najważniejszymi cechami tej postaci.

W moim przeglądzie konwencji sensacyjnych i melodramatycznych w powieściach George Eliot zaprezentowałam bohaterów negatywnych i niektóre wątki *Feliksa Holta*, *Miasteczka Middlemarch* oraz *Daniela Deronda*. Mam nadzieję, że udało mi się pokazać, iż te postaci i wątki, mimo niekwestionowanej przynależności twórczości Eliot do literatury wysokiej, wykazują wyraźne podobieństwo do stereotypów znanych z powieści sensacyjnej. George Eliot, tworząc w dobie rozkwitu powieści sensacyjnej i melodramatu dostrzegała wiele śmieszności tych gatunków, jak o tym świadczy cytowany na wstępie fragment eseju „Głupie powieści pań pisarek”. Mimo jej nieufności, wiele postaci i wątków z późnych powieści Eliot nosi wyraźne piętno pokrewieństwa z powieścią sensacyjną. Jednak Eliot nie poddaje się bez walki – jej twórczość jest w dużej mierze „ucieczką przed zbrodniczym baronetem” w tym sensie, że pisarka stara się przedstawić stereotypowe postaci i wątki, takie jak „kobieta fatalna”, „tajemniczy awanturnik” lub „podejrzenie bigamii”, starając się je uprawdopodobnić przez przydanie im niespotykanej w powieści sensacyjnej głębi psychologicznej.

Interesującym pytaniem, wykraczającym niestety poza ramy niniejszego artykułu, jest funkcja omówionych wyżej formuł w powieściach George Eliot. W cytowanym wyżej fragmencie Zofia Mitosek przekonuje, że istotną funkcją intertekstualności w powieści realistycznej była funkcja mimetyczna, a więc budowanie „efektu realności” dzięki odwołaniu do innych, znanych czytelnikowi tekstów. Wydaje się jednak, że w powieściach Eliot funkcjonują one w sposób bardziej subwersywny oraz ironiczny. Eliot prowadzi grę z oczekiwaniami czytelników, prezentując wątki i postaci będące niekonwencjonalnym przetworzeniem konwencji literatury sensacyjnej, a następnie prowadzi je w sposób przeciwny oczekiwaniom czytelników, dążąc w ten sposób do obnażenia schematów powieści popularnej.

Bibliografia:

- Booth, M. (1965), *The English Melodrama*. London.
Dickens, Ch. (1994), *Bleak House*. Harmondsworth.

Eliot G. (1996), *Daniel Deronda*. Ware.

Eliot G. (1900), *Felix Holt, the Radical*. Ware.

Eliot G. (2004), *Miasteczko Middlemarch*. Warszawa (2 tomy).

Eliot, G. (2000), „Silly Novels by Lady Novelists.” *Selected Critical Writings*. Oxford: 266-290.

Hughes W. (1980), *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*. Princeton.

Marsden, G. (1998) *Victorian Values: Personalities and Perspectives in Nineteenth-Century Society*. London.

Mitosek, Z. (2004), *Teorie badań literackich*. Warszawa.

Welsh A. (1985), *George Eliot and Blackmail*. Cambridge, Mass.

Ambiguity of *femme fatale* Figures in Algernon Charles Swinburne's *Laus Veneris* and *Dolores*

Asleep and passive or waking, indifferent yet passionate, splendid and sterile but sensual, fierce and luxurious, destructive but in pain herself, violent yet gentle – all these contradictory characteristics refer to female figures of Swinburne's two poems: *Laus Veneris* and *Dolores*. Accordingly, Anthony H. Harrison points out that 'female figures that appear as the object of a man's consuming passion dominate Swinburne's work' (Harrison 1979:90). Many women of Swinburne's poetry fall into the *femme fatale* category. Dolores, Lady of Pain from *Dolores*, Venus from *Laus Veneris*, as well as Alatheia and Atalanta from *Atalanta in Calydon* can be listed under this heading. Swinburne utilises the *femme fatale* topos, yet at the same time he transforms it and plays upon this convention. This paper undertakes to explore Swinburnian treatment of the fatal woman motif in two poems – *Laus Veneris* and *Dolores* – where the woman changes into virtual mythical or literary, religious and aesthetic symbol.

Both poems are dramatic monologues, a highly subjective poetic form, filtering the world through individual perception of a speaker. Here speakers are besotted, enchanted males, fully absorbed in passionate worship of their beloved women. However, the reader soon discovers that the relationship between the lovers is not based on exclusiveness since both Dolores and Venus distribute their love among other admirers – in Swinburne's medievalising tendency called knights. At this point it is hard not to notice some obvious parallels with John Keats's *La Belle Dame Sans Merci*. In Keats's poem, although the speaker is a single individual knight, he also represents a larger group he is just about to join – an army of pale knights whom the beautiful cruel lady has in thrall and who loiter pale and sick in the cold woods. Thus, it might seem that in a similar manner the women in *Dolores* and *Laus Veneris* present typical *femme fatale* behaviour – soon they reveal their destructive nature, usually evidenced by a worsening physical or spiritual condition of their present admirer and by some references to other victims who shared the same lot. However, in Swinburne's poetry the beautiful ladies are at the same pagan goddesses, and in this way a fatal woman becomes at the same time the sacred female. What follows, relationship with her must be read more as religious worship than simply a love affair. Becoming the sacred feminine worshipper, in turn, denotes a rejection of the Christian religion. What is more, the worship is of a peculiar nature – physical not spiritual, sensual not immaterial. Finally, the worshipped woman functions also as an aesthetic object. Thus, Swinburne's poems operate on three levels simultaneously – the mythical/literary, the religious and the aesthetic, all of them embodied in the figure of the *femme fatale*. Additionally, on each of these

levels one may encounter ambivalence and ambiguity, further enhancing the indescribability of the female figure, who elusively escapes categorising.

Out of these three levels, the mythical and religious ones are the most apparent. In *Laus Veneris* the mythical level can be observed both in the title of the poem evoking the praise of Venus of love, in the allusion to Adonis who sacrificed his life to love, thus becoming the first of Venus's victims, and in the use of the Tannhäuser legend, which serves both as a structural basis for the poem, and as a point where the mythical level mingles with the religious one. According to the German legend, a young Christian knight Tannhäuser fell in love with Venus and after seven years of having lived with her in her subterranean home located underground in the Horselberge, become aware of his transgression and decided to end his sinful behaviour. Abandoning her, he went to Rome to ask for the Pope's forgiveness. Nevertheless, not only did he not obtain absolution, but the Pope declared his request to be as impossible as blossoming of the papal staff. Ironically, three days later the staff miraculously blossomed, but the knight never learned that he had been forgiven – in an act of defiance he came back to Venus and, according to Christian belief, spent his life in damnation. His choice, then, denotes rejection of the Catholic religion and Catholic values and absorption in the pagan, sensual, hedonistic worship of love and beauty. In Swinburne's poem, the speaker, Tannhäuser, presents the story of his devotion to Venus, who stands for both love and beauty simultaneously. He mentions his earlier life as a Christian knight, which in his opinion even more emphasises his transgression, because, as he explains, he was 'of Christ's choosing', 'no blinkard heathen' (l.209). Next, he goes on to recall the fact that he took part in the crusades, and finally, reminisces upon his career of a minstrel, who 'sang of love, knowing nought thereof' (l.281). Later he narrates his search of Venus, stating that he went on his search although he had 'no hope but of some evil thing' (l.302). Thus, it becomes obvious that his decision to pursue love was not some external compulsion, nor the effect of enchantment or seduction, but it came out of his inner need, although conflicted with his system of religious beliefs. Throughout the poem, two discourses mingle: that of infatuation and rapture, however, with strongly present violent overtones, and the orthodox religious discourse of transgression, sin and punishment, threatening with eternal damnation.

In *Dolores*, similarly, the mythical and religious levels mingle, but their interference is of a more subtle nature. First of all, the title of the poem – *Notre Dame Des Sept Doleurs* – 'Our Lady of Seven Sorrows' directly refers to Seven Dolours of Virgin Mary. Throughout the poem, a constant opposition between Dolores, pagan goddess, and Virgin Mary is at work. As we learn from the poem, Dolores is the daughter of Libitina, the goddess of gardens, fertility, and death, and Priapus, thus fusing the associations of nature worship and life/death ambivalence, with voluptuousness and physicality. However, Swinburne subversively uses religious language of the litany to Virgin Mary to describe Dolores, his Lady of Pain. Thus, she is called 'the Tower not of ivory' 'a mystical rose of the mire' 'house not of gold, but of gain' 'garden where all man may dwell' (l.17-21). Later on the reader encounters many other religious elements: chapels, wine, chalice, altars, shrine, incense – to name just few. The speaker of the poem boldly reveals his stance, still persisting in rather contradictory use of religious language. He notes that he has passed to the shrine of Dolores, where 'sin is a prayer' (l.130), and asks the lady of pain to 'come down' and 'redeem mankind from virtue' (l.281). Furthermore, referring to other worshippers of Dolores he states that after kissing her men change 'lilies of virtue'

to 'raptures and roses of vice' (l.67-68). This opposition clearly functions on the binary scale, placing Mary, virginity, whiteness of lilies and virtue on one end of the scale, while desire (raptures), red (roses), vice and Dolores are situated on the opposite end.

In a similar manner, in *Laus Veneris* an opposition between Catholicism and paganism can be noted, not only at the most apparent level of the narrative, i.e. in the clash between these systems symbolised by the Pope's refusal of the absolution and Tannhäuser's subsequent rejection of Catholic religion. In the text, the reader follows bold comparisons between Venus of love and Jesus Christ, all in favour of the pagan goddess. Thus, Jesus offers a 'piteous kiss' while the goddess's 'mouth is lovelier' (l. 23-24), lips of those who that kiss Christ grow sad (l.17), finally Christ's fairness and greatness diminishes when contrasted with Venus's 'beautifully woven hair' (l.21-22). However, the opposition is not so equivocal, since both Dolores and Venus are ladies of pleasure as much as of pain, the theme for which Swinburne became notorious. Mingling of pleasure and suffering can be treated as Swinburnian trademark, and it deeply enhances the ambiguity of the fatal woman figure in his poetry.

One may wonder, why are Venus and Dolores fatal women at all, if when contrasted with Christ and Virgin Mary they are so clearly preferable? Seen from Christian perspective, the automatic answer that rejection of spiritual values for the fleshy ones will result in damnation, of which Tannhäuser is convinced, will not do. Simple renunciation of ideas of contrition and penance connected with Catholicism in favour of joy and pleasure associated with pagan love is not sufficient either. The matter is of much more complex nature, as the fatality of both Dolores and Venus can be traced to their ambivalent nature. It is enough to look at the language used to talk of both of Swinburnian women to notice how unequivocal they are.

Thus, one may easily notice that Venus, although so much desirable, causes 'feverish famine' (l.165) in the speaker's veins, hardly a positive feature. Kissing her leaves 'lips charred' (l.170), her hands stifle and her hair stings (l. 319). Surprisingly, these sensations are not the effect of the contact with the fatal woman, which is usually the case, but they are precisely the reason why the speaker desires this contact. In Swinburne's poetry, pain is as attractive as pleasure. Similarly, Dolores, who at one point is connected with unquenchable fires, at the same time is a cold 'pallid and poisonous queen' (l.63-64), 'bitter and tender'(l.87), 'fierce and luxurious'(l.135). She is requested to feed the speaker and fill him with pleasure, yet she has cold eyes and cruel mouth like a venomous flower. The flower symbolism, present in both *Dolores*, *Laus Veneris* as well as consistently repeated in other poems collected in the 1866 volume *Poems and Ballads*¹ is revealing. Most critics trace it to Swinburne's infatuation with Baudelaire, particularly his *Les Fleurs du Mal*, Flowers of Evil. Swinburne was interested in the French poet as a representative of the *art for the art's sake* attitude to poetry. This attitude stemmed from a rebellion against the oversimplified morality and the philosophy of Utilitarianism, represented by Queen Victoria (Cassidy 1964: 68). It was diametrically opposed to the ideology of Ruskin and the Pre-Raphaelite artists, most notably William Holman Hunt, for whom art first of all was to carry moral implications. *Art for the art's sake* divorces art from moral didacticism, and its doctrine sprang from Edgar Allan Poe's essay *The Poetic Principle*, where Poe states that poetry should be evaluated only on its ability to excite and elevate the soul, which happens only when a

¹ See *In the Orchard*, and *The Leper*

poem achieves real beauty (Cassidy 1964: 43). Thus, beauty becomes the sole purpose of poetry. In his article on Baudelaire Swinburne starts with the statement that art has nothing to do with morals or didacticism, and then admires Baudelaire's exquisite workmanship in *Les Fleurs du Mal*, which makes every subject, even beauty of evil, admirable and respectable (Cassidy 1964: 68). Consequently, in Swinburne's own poems readers encounter images of flowers, usually in the context of problematic, morally or religiously questionable love relationships. This is probably the reason why the lily of virtue is replaced by rose of vice in *Dolores*, and why the sacred feminine in the same poem is called 'the rose of the mire' (l.21). Characteristically, Swinburne is interested in beauty which is not synonymous with chastity and virtue, but with desire and vice. Furthermore, the ambivalence of the fatal woman of *Dolores* and *Laus Veneris* is further expressed by the fact that the fatal sacred woman not only supposedly inflicts pain in her admirer, but she is in pain herself – thus we enter the domain of the complicated psychological relation known as the oppressor-victim relationship. It connects naturally with the pain / pleasure ambivalence, hence both the oppressor and the victim derive pleasure from experiencing and inflicting pain. Here, Swinburne probably relies on the texts of Marquis de Sade, whose reading was encouraged by Lord Houghton, Swinburne's friend and mentor, and which results in Swinburne's dwelling on such subjects as pornography, flagellation and homosexuality (Cassidy 1964: 70-72). In *Dolores*, the speaker, addressing the sacred feminine, asks:

Who gave thee thy wisdom? What stories
That stung thee, what visions that smote?
Wert thou pure and a maiden, Dolores,
When desire took thee first by the throat? (l. 41-44)

As these lines suggest, the woman who inflicts pain in those who desire her, was probably a victim of desire herself. She derives her wisdom from suffering, here rendered in an image of the smittings of visions and stories, which together with wisdom and experience bring pain. The speaker, projecting his own conviction on to the woman, presumes that desire had the corrupting effect on her and its workings were both unavoidable and violent, as the phrase 'took thee first by the throat' suggests. In the speaker's words we can detect a fantasy of seduction and corruption, the fantasy which he finds so attractive that he himself succumbs to it. The reality of the speaker's fantasising about the woman can be clearly detected from the fact that none of the questions he asks in his monologue are given clear answers. Even if they are answered, the answers come in the form of another fantasy:

There are sins it may be to discover,
There are deeds it may be to delight.
What new work will thou find for thy lover,
What new passions for daytime or night?
What spells that they know not a word of
Whose lives are as leaves overblown?
What tortures undreamt of, unheard of,
Unwritten, unknown? (l. 73-80)

Here and in many other points in both poems in question it is fascinating to observe that neither Dolores nor Venus exist in person. They are constructed, purely verbally, out of the speaker's fantasies and desires, but there is not even one stanza where the reader can observe the women themselves acting or talking. Their existence is totally limited to the speaker's rendering of what he sees – or imagines. Thus, *Dolores* consists of the speaker's apostrophes to the Lady of Pain, which in its construction resemble religious litanies – full of invocations, rhetorical, unanswered questions, extended descriptions in which the speaker himself seems to fall victim to the allure of the language that he uses. Almost all of the 54 stanzas of *Dolores* are built in the same way – they consist of evocation of the lady either at the beginning or at the end of the stanza, while the middle section consists of an extended image related to the woman. Still, the images of the subsequent stanzas do not connect into any coherent narrative. The motifs of beauty, desire, adoration, seduction, pain, mutually inflicted suffering, tortures, serpents and kisses persistently come back, but are not linearly connected. Rather, they form fairly consistent bank of images out of which the speaker freely draws. The purpose of this extended apostrophe – like poem also can be compared to the purpose of litany – purely evocative, its aim is to show and celebrate the worship, express the admiration and also possibly work a kind of spell on the speaker – through the incantation of rhythmical, sensuous verse he can cast himself into a meditation-like trance in which he adores the non-existent woman – symbol. Sacrilegious character of this situation aptly combines with the subversive use of religious language, as described above.

Furthermore, one feature that is clearly implied in the description of Dolores is her timelessness – rendered through a large amount of various mythological, literary and historical allusions. She is linked with Neron who, playing music, looked at burning Rome (l.181-184), the speaker suggests that in the ancient times gladiators fought for her pleasure (stanza 30), that her temples were alongside to Vestal shrines (l.273); what is more, she is called by names of different goddesses – Cotytto, Venus, Astarte, Ashtaroth. Finally, she is described as 'noble, nude and antique' (l.66). Clearly, the speaker addresses a verbal concept, an ideal love, worship and art object, himself becoming a worshipper / asthete.

In *Laus Veneris* we encounter similar situation – although the poem starts with an erotic scene of the kiss, the goddess of love – Venus – is present in it only as an artefact, object of adoration. At the very beginning, the reader's attention is intentionally directed to the problem of presence or absence – at least at the level of consciousness. Thus, the first verse poses a question: 'Asleep or waking is it?', thus establishing a context for the poem. This question seems to be a conscious reworking of the ending of John Keats's *Ode to the Nightingale*, which reads: 'Do I wake or sleep?' (Harrison 1979:67) Readers easily recognise familiar motif from numerous poems of Keats, namely the relation between real and dreamlike states, function of the imagination, and the status of reality. Here, however, it is enough to note that Swinburne at the same time creates and destabilises Keatsian context of the poem, making the question refer not to the speaker/artist, as it is the case of *Ode to the Nightingale*, but to Venus, his title character and the fatal woman of the poem. Thus, the reader may suspect that Venus of *Laus Veneris* remains in a trance or a in-between state characteristic in Keats's poetry for those who have caught a glimpse of higher reality but have to come back to the mundane world². Here, however, Venus does not seem to recover from her trance, and, as a result, what might have been a

² The trance motif is extensively used in *Lamia*, *Hyperion* and *La Belle Dame Sans Merci*

description of an intimate moment of erotic kissing, evolves into a static sculptresque rendering of a frozen ekphrastic moment in the second stanza of the poem, reminiscent perhaps of the image of the lovers just about to kiss portrayed in *Ode on a Grecian Urn*:

But though my lips shut sucking on the place,
 There is no vein at work upon her face
 Her eyelids are so peaceable, no doubt
 Deep sleep has warmed her blood through all its ways. (l.5-8)

The place referred to in the first verse is Venus's neck. Choice of the word *suck* instead of *kiss* again introduces violent, even brutal sensuality so characteristic for Swinburne. As in *Dolores*, pain and pleasure mingle into one. Here, despite the painful yet pleasurable sensation, the goddess remains motionless and peaceable in her trance, like a sculpture or a figure from a painting. At this point, aesthetic aspect of the female figure merges with the mythical and the religious ones, as admiration and worship directed at Venus can also denote appreciation of her as an art object. The speaker is at the same time a lover, a worshipper and an artist. Venus's passivity is a very important feature of Swinburnian fatal woman, rather contradictory to typical rendering of the *femme fatale*, who usually actively ensnares, entangles and destroys the man she is after. In *Laus Veneris* it is mainly her passivity that transforms the goddess / woman into the symbol. She becomes a background of the picture, where the foreground are intricately woven verbal fantasies of the speaker, changing like a kaleidoscope. The fantasies include images of punishment for preferring sensual love over spiritual, and in consequence choosing Venus over Christ, various erotically loaded scenes where suffering – as usual – accompanies delight, interspersed with passages where the speaker, tormented by his feeling of guilt, longs for oblivion which might redeem him from his internal conflict:

Would God my blood were dew to feed the grass,
 Mine ears made deaf and mine eyes blind as glass,
 My body broken as a turning wheel,
 And my mouth stricken ere it saith Alas! (l. 61-64)

Even in his apparent wish for annihilation, the speaker's thoughts circle around the senses – here embodied in the mention of his ears, eyes and mouth. His longing for sleep and oblivion from the previous stanzas here turns into a desire for mortification of the senses – supposedly because they are the source of sin. As Anthony Harrison notices, the speaker's attempt to project onto Venus the image of the relentless *la belle dame sans merci* can be interpreted as an effort of puritanistic rationalisation, in order to escape responsibility for his own hedonism, but also reinforces Tannäuser's desire to lead life devoted to love and beauty (Harrison 1979:67-69). It is hard, however, not to detect some kind of perverse pleasure the speaker seems to feed himself on imagining his sacrificial blood-shedding, as in the whole poem the references to the senses mingle with associations with pain and cruelty – blood, torture, hellish fires, slaughter, feverish famine. Here, the speaker's guilt-ridden conscience is responsible for a consistent use of a symbol of the snake, which becomes related to Venus. Thus, as we learn from

the poem, other victims of the pagan goddess, 'slain in the old times, having found her fair' 'heard sudden serpents hiss across her hair' (l. 114-116). Later, in one of numerous descriptive passages, she is compared to a queen, 'wearing at breast a suckling snake of gold' (l.199), and the smell of love is likened to 'sweet snake's breath made more poisonous' (l.260). The snake symbol also operates on two levels, religious and mythical: in traditional religious, Catholic reading it denotes temptation, Satan, sin and fall, and it can be read along these lines in the context of the Tannhäuser legend, when the speaker – Christian knight, convinced of his sins beyond redemption, discards his faith in Christ and turns to the fleshy, pagan goddess; however, as the poem has also another, mythical plane, one has to remember that the snake is commonly interpreted as a phallic symbol, connected with sexuality and procreation. Additionally, it was used in the fertility rites and associated with Astarte, Syrian Venus (Kopaliński 1988: 1257). Thus, the ongoing references to snakes in *Laus Veneris*, which are also present in *Dolores*, are part of the pagan – Christian opposition which becomes an important theme in both poems.

If one persists in interpreting Dolores and Venus as fatal women, one must admit that their fatality is altogether of a different nature than in the case of the typical *femme fatale* topos. Their pursuit is a wilful decision of the speakers, who, although internally conflicted, choose to worship beauty. Thus, enchantment in both poems is in fact a fully conscious choice of one value system (art, aestheticism, sensual love) over another (religion, worship of Christian God, asceticism). Thus, the woman becomes a personification of the ideal beauty in Swinburne's specific aesthetics, where, to use Blake's term, 'contrarities are equally true' (Keynes 1966: 518) – where pain and pleasure, sorrow and joy, virtue and vice exist simultaneously. Blakean marriage of heaven and hell becomes a marriage of beauty, love and pain – experienced through the sensations rather than thoughts.

Bibliography:

- Auerbach, N. (1982) *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Mass.
- Blake, W. (1966) *Complete Writings with Variant Readings*. Ed. Sir Geoffrey Keynes. London.
- Bloom, H., Trilling, L. (1973) *Romantic Poetry and Prose*. New York, London, Toronto.
- Cassidy, J. (1964) *Algernon Ch. Swinburne*. New York.
- Douglas – Fairhurst, R. (2002) *Victorian Afterlives. The Shaping of Influence in Nineteenth-Century Literature*. Oxford.
- Harrison, A. (1979), *Swinburne's Medievalism. A Study in Victorian Love Poetry*. Baton Rouge.
- Keats, J. (1979), *The Complete Poems*. Ed. Barnard, J. Harmondsworth.
- Kopaliński, W. (1988), *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa.
- Praz, M. (1970), *The Romantic Agony*. London.
- Swinburne, Ch. A. (1925-27), *Complete Works*. London.

Tocqueville i społeczeństwo cywilne: w stronę romantycznego postrzegania rzeczywistości społecznej

Wybitny niemiecki filozof Manfred Riedel jako pierwszy zauważył, że to Heglowi zawdzięczamy zmianę znaczenia terminu „*bürgerlichen Gesellschaft*” – od klasycznego rozumienia jako wspólnoty politycznej, cycerońskiego *societas civilis*. Riedel już od początku lat 1970-tych problematyzował pochodzenie heglowskiej terminologii, uznając ją za najbardziej zuchwałą innowację w języku politycznej filozofii (za Pelczyński 1984: 4; Riedel 1970, 1984). Za sprawą Hegla nastąpiło określenie tego co społeczne (a głównie ekonomiczne) jako *bürgerliche Gesellschaft*. Zgadzał się z tym Zbigniew Pelczyński, a podobnie pisał również małżeński tandem Andrew Arato i Jean Cohen (Pelczynski 1988: 364; Arato & Cohen 1992: 91). Jak stwierdził Norberto Bobbio, „całkowicie odrębna historia zaczyna się od Hegla” (Bobbio 1997: 80).

Koncepcja *bürgerliche Gesellschaft* była w założeniu apolityczna, ekonomiczna i burżuazyjna. Jej semantyczna siła miała tak dużą nośność, że francuskie *société civile* straciło swój uprzedni polityczny i arystokratyczny charakter do tego stopnia, że jego nowym znaczeniem stała się „spółka cywilna”¹. Spółka cywilna zwana jest także spółką prawa cywilnego (czyli regulowaną przez kodeks cywilny a nie np. handlowy), co w krajach niemieckich znane jest pod nazwą *Gesellschaft bürgerlichen Rechts* albo *BGB-Gesellschaft*². Język angielski natomiast w ogóle nie zna koncepcji spółki cywilnej, stosując zamiast niej znacznie bardziej uniwersalny termin „*company*” ewentualnie „*partnership*”³. Z tego powodu w słownikach francuskich można bez trudu napotkać termin „*société civile*”, wyjaśniony łącznie z jego heglowskim rozumieniem, natomiast w angielskich próżno szukać „*civil society*” (choć, ze względu na obecną karierę pojęcia, można oczekiwać w tej kwestii zmian). Z doktryny arystokratyczno-politycznej w dobie klasycyzmu romantyczne *société civile* stało się terminem burżuazyjno-ekonomicznym.

¹ Obecnie francuskie prawo cywilne dopuszcza szereg tego typu spółek np.: *société civile professionnelle*, *société civile de moyen*, *société civile immobilière*, *société civile de construction-vente d'immeubles*, *société civile de placement immobilier*.

² Natomiast w krajach łacińskich jako *società in nome collettivo* albo *sociedad en nombre colectivo*, czyli po prostu *sociedad colectiva*. Inna rzecz, że w języku polskim spółki o charakterze ekonomicznym nazywane były pierwotnie towarzystwami np. założona w 1897 r. we Włocławku fabryka farb „Towarzystwo Nobiles”.

³ Prawdopodobnie dlatego, że w krajach anglosaskich *common law* wyrasta z zupełnie innej tradycji niż pochodzące od napoleońskiego kontynentalne kodeksy cywilne.

Przykładem francuskiej recepcji heglowskiego *bürgerliche Gesellschaft* jako *société civile* jest dzieło Alexisa de Tocqueville „O demokracji w Ameryce” z lat 1835-40. Hegłowska filozofia cieszyła się w tym czasie ogromną popularnością, znacznie przewyższającą Kanta (Tatarkiewicz 1995ii: 217). Trudno jest zatem nie zauważyć, że Tocqueville używał terminu „*société civile*” w ten sam sposób, co Hegel „*bürgerlichen Gesellschaft*”. Zadziwiające w polskim tłumaczeniu tego dzieła z 1996 r. jest to, że choć powszechnie za jeden z jego głównych przedmiotów uznaje się tzw. „społeczeństwo obywatelskie”, to termin ten jako tłumaczenie sformułowania „*société civile*” pojawił się tylko raz (Tocqueville 1996ii: 186), mimo że w oryginale było ono obecne razy czternaście (*sic!*). W innych przypadkach *société civile* tłumaczone było bowiem jako „życie społeczne” (cztery razy, np. Tocqueville 1996ii: 5), „życie społeczeństwa” (Tocqueville 1996i: 249), „społeczność” (Tocqueville 1996i: 5), „społeczeństwo demokratyczne” (Tocqueville 1996ii: 287), raz w ogóle pominięte (Tocqueville 1996ii: 284), ale przede wszystkim po prostu jako „społeczeństwo” (pięć razy, np. Tocqueville 1996i: 183).

Wydaje się, że niekonsekwencje powyższe są efektem słusznego oporu tłumacza wobec przekładania słowa „*civile*” jako „obywatelski” (w języku francuskim „obywatelski” to „*civique*”). Mimo wypadków, gdy jednak postąpił w ten sposób, najczęściej przedstawił to słowo jako „społeczny”. Na przykład „*vie civile*” było z reguły „życiem społecznym”, a „*association civile*” pleonazmem w postaci „społecznego stowarzyszenia” (Tocqueville 1996ii: 125). W myśl tej logiki „*société civile*” byłoby „społecznym społeczeństwem”, dlatego chyba termin ten tłumaczony był tak niekonsekwentnie. Problem, który dostrzegł tłumacz, ale nie rozwiązał, związany jest z używaniem przez Tocqueville’a słowa „*civile*” w znaczeniu „cywilny”. Pisał on o cywilnym życiu, cywilnych stowarzyszeniach i cywilnym społeczeństwie.

Taką interpretację potwierdza dwadzieścia lat wcześniejsze tłumaczenie z roku 1976, gdy przetłumaczono większość dzieła, co w 1996 r. uzupełniono o brakujące fragmenty. Tam tłumacz trzykrotnie przełożył *société civile* jako „społeczeństwo cywilne”, pewnie dlatego, że autor zestawiał je w tym miejscu ze służbą w armii (Tocqueville 1976: 439, 442). Jednocześnie brak w tłumaczeniu z 1976 r. rozdziału, w którym w 1996 r. pojawiło się sformułowanie „społeczeństwo obywatelskie”, co wyjaśnia jego zaistnienie w tym właśnie wydaniu, które ukazało się przecież w okresie już po rozkwicie postmodernistycznego dyskursu o tzw. „społeczeństwie obywatelskim”. Natomiast „społeczeństwo cywilne” z roku 1976 w następnym wydaniu z roku 1996 zostało usunięte (*sic!*) i zastąpione jako już tylko „społeczeństwo” oraz jako „społeczeństwo demokratyczne” (Tocqueville 1996: 284-5, 287). Widać „społeczeństwo cywilne” nie pasowało już zarówno do dominującego dyskursu, jak i obowiązującej wykładni romantycznego dzieła, chociaż, trzeba to oddać tłumaczowi, nie starał się on na siłę dopasować „społeczeństwa obywatelskiego” do przerabianego tekstu, a raczej tekstu do formuły „społeczeństwa obywatelskiego”, tak jak zdarzyło się to tłumaczom Locke’a i Burke’a (zob. Locke 1992; Burke 1994; także Załęski 2005 a).

Najbardziej znany i najczęściej cytowany akapit z dzieła Tocqueville’a pochodzi z piątego rozdziału „*De l’usage que les Américains font de l’association dans la vie civile*” drugiej części w drugim tomie:

⁴ Natomiast nie występuje tam, jak w języku angielskim forma „*civilian*”. Zatem w anglosaskiej sferze językowej termin *civil* jest używany zarówno jako *civilian* jak i *civic*. Obszar frankofoński wyraźnie odróżniał terminy *civique* oraz *civil* jako kolejno „obywatelski” oraz „cywilny” (co dopiero pod koniec XX w. zostało zaburzone przez karierę koncepcji *société civile* jako trzeciego sektora).

„Niezależnie od wieku, pozycji i poziomu umysłowego Amerykanie nieustannie się stowarzyszają. Mają nie tylko towarzystwa handlowe i przemysłowe, do których należą wszyscy, ale również mnóstwo innych: istnieją stowarzyszenia religijne i moralne, stowarzyszenia o poważnym i błahym charakterze, stowarzyszenia zajmujące się ogólnymi i bardzo szczegółowymi sprawami, stowarzyszenia wielkie i małe. Amerykanie stowarzyszają się w celu organizowania zabaw, tworzenia seminariów, budowania zajazdów, wznoszenia kościołów, rozpowszechniania książek, wysyłania misjonarzy na antypody. W ten właśnie sposób zakłada się w Ameryce szpitale, więzienia, szkoły. Amerykanie stowarzyszają się również i po to, by głosić jakąś prawdę lub przez dostarczenie przykładu rozwijać w społeczeństwie jakieś uczucia. Wszędzie tam, gdzie na czele jakiegoś przedsięwzięcia ujrzyje we Francji rząd, a w Anglii wielkiego pana, w Stanach Zjednoczonych spodziewajcie się ujrzeć stowarzyszenie” (Tocqueville 1996ii: 116-7).

Fragment ten spopularyzował w 1993 r. amerykański socjolog Robert Putnam manipulując oryginałem dla podparcia nobliwą tradycją wyników swych badań (Putnam 1993: 89)⁵. To jemu zawdzięczamy najczęstszą, w oczywisty sposób błędną by nie rzec tendencyjną interpretację tego akapitu, która głosi, że dotyczy on tzw. „organizacji pozarządowych”, których apologetci intensywnie użytkują powyższe słowa. Można by odnieść takie wrażenie, gdyby Tocqueville w pierwszym rządzie nie wymienił *associations commerciales et industrielles*. Fakt ten jest zadziwiająco wprost konsekwentnie pomijany, tak jakby Tocqueville wymienił je tylko po to, by wykluczyć. Stanowczo stwierdzić należy, że autor raczej wymienił je w pierwszym rządzie („do których należą wszyscy”) a dopiero poza tym inne typy stowarzyszeń. Tocqueville, pisząc o *associations civiles*, miał na uwadze wszelakiego rodzaju spółki cywilne, a wśród nich przede wszystkim handlowe i przemysłowe.

W tym samym rozdziale Tocqueville nie omieszczał poświęcić kilku akapitów na krytykę ingerencji rządu w działania stowarzyszeń, co podsumował słowami: „Gdyby rząd we wszystkim zastąpił stowarzyszenia, moralność i poziom umysłowy demokratycznego społeczeństwa narażone zostałyby na nie mniejsze ryzyko niż handel i przemysł” (Tocqueville 1996ii: 119). Ze słów tych jednoznacznie wynika, że wywód autora bazował na analizie prywatnej działalności ekonomicznej, czyli spółek gospodarczych w rozdziale, który w potocznej interpretacji doby postmodernizmu poświęcony został działalności filantropijnej tzw. „organizacji pozarządowych”. Tocqueville o dobroczynności nie pisze w swym dziele niemal wcale.

Ekonomiczny charakter *société civile* u Tocqueville’a ujawnił się w pełni dwa rozdziały dalej, w rozdziale „*Rapports des associations civiles et des associations politiques*”, w którym opisany został wzajemny pozytywny wpływ obu form organizacyjnych. W całym dziele jest to jedyny rozdział, gdzie autor użył terminu „*associations civiles*”⁶. Polski tłumacz we wszystkich dziesięciu przypadkach przetłumaczył ten termin za pomocą pleonazmu „stowarzyszenie społeczne” (np. Tocqueville 1996ii: 128). Prawidłowe odczytanie tego właśnie rozdziału jest kluczowe dla zrozumienia intencji autora.

Dla Tocqueville’a zasada stowarzyszania się była prosta: „Gdy jacyś ludzie mają wspólny interes – na przykład przedsięwzięcie handlowe lub operację przemysłową – spotykają się i jednoczą, oswa-

⁵ Co powtórzył zresztą w swej następnej książce (Putnam 2000: 48). W obu przypadkach nie analizował szczegółowo cytowanego fragmentu, ani nie powołał się na tego typu analizy. Mimo tego odstępstwa od naukowych standardów interpretacja ta została bardzo przychylnie przyjęta, zwłaszcza w środowisku komunitarian.

⁶ Przedmiotem dzieła Tocqueville’a jest bowiem społeczeństwo polityczne a nie cywilne.

jając w ten sposób z zasadą działania stowarzyszenia” (Tocqueville 1996ii: 125). Jednakże stowarzyszenia polityczne miały tę przewagę nad cywilnymi, że nie wymagały nakładów finansowych: „Do większości [*associations civiles*] nie można wejść nie wnosząc ze sobą części swego majątku – tak się dzieje na przykład we wszystkich towarzystwach handlowych i przemysłowych” (Tocqueville 1996ii: 126). Z tego powodu dla Tocqueville’a stowarzyszenia polityczne były szkołą stowarzyszania się, nauką, którą można było wykorzystać później w prywatnych przedsięwzięciach ekonomicznych, obarczonych przecież zawsze ryzykiem realnych strat finansowych.

Jednak w potocznej interpretacji doby postmodernizmu stowarzyszenia u Tocqueville’a są traktowane jako szkoła demokracji (np. Bryant 1995: 143). „Uważał ponadto stowarzyszenia za „wielkie wolne szkoły” przygotowujące ludzi do politycznego uczestnictwa w szczeblu wyższym, tj. państwie” (Morawski 1998: 252). Tradycja angielskich tłumaczeń oddaje za pomocą słów „*grand free schools*”, to co polscy tłumacze znacznie bardziej adekwatnie za pomocą „wielkie bezpłatne szkoły” – i w anglosaskiej wykładni można właśnie widzieć źródło zamieszania (Tocqueville 1954ii: 127; 1996ii: 125).

Rudymetarna lektura oryginału pokazuje, że Tocqueville myślał dokładnie na odwrót: specyficznie wielkie i liczebne stowarzyszenia polityczne, czyli partie, stanowiły *grandes écoles gratuites* (szkoły raczej duże darmowe, a nie „wielkie wolne”) dla wchodzenia w dużo mniejsze spółki prywatne, cywilne, przedsięwzięcia ekonomiczne i w ogóle stowarzyszenia wszelakiego autoramentu – pozwalały b e z p ł a t n i e poznać *théorie générale des associations*. Dla Tocqueville’a partyjna działalność, stowarzyszenia polityczne nie były szkołą demokracji, a przedsiębiorczości – współpracy i kooperacji, wspólnych przedsięwzięć biznesowych. „Właśnie w stowarzyszeniach politycznych Amerykanie ze wszystkich stanów i orientacji oraz w każdym wieku codziennie nabierają zamiłowania do wszelkich stowarzyszeń i uczą się w nich działać. Spotykają się tam w szerszym gronie, dyskutują, dochodzą do porozumienia i wspólnie zapalają do wspólnych przedsięwzięć. Następnie przenoszą do życia [cywilnego] tak nabyte umiejętności i wykorzystują je na tysiąc sposobów” (Tocqueville 1996ii: 129).

Można wnioskować, że wolność polityczna miała według niego pozytywny wpływ na rozwój gospodarczy. „We wszystkich społeczeństwach, w których zabronione jest zakładanie stowarzyszeń politycznych, [*associations civiles*] należą do rzadkości” (Tocqueville 1996ii: 125). Jak widać Tocqueville, w przeciwieństwie do swych postmodernistycznych (re)interpretatorów, nie przeszedł jeszcze marksistowskiej lekcji z postawienia Hegla „z głowy na nogi”, lekcji z ekonomicznej bazy i politycznej nadbudowy (zob. Marks & Engels 1969: 337).

Tocqueville dostrzegał jednakże negatywny wpływ działalności ekonomicznej na życie polityczne. O ile bowiem stowarzyszenia polityczne spotykały się z restrykcjami ze strony rządzących, o tyle aktywność ekonomiczna spotykała się z akceptacją. „[W przeciwieństwie do politycznych] żywią natomiast [rządy] naturalną przychylność dla [*associations civiles*], gdyż bez trudu odkryły, że miast kierować umysł ludzi ku sprawom publicznym, służą odrywaniu go od nich i coraz mocniej wciągając ludzi w projekty, które można realizować jedynie w warunkach spokoju publicznego, odwołując ich od rewolucji” (Tocqueville 1996ii: 128). Tocqueville pod organizacjami cywilnymi nie miał na myśli charytatywnych, a zdecydowanie gospodarcze. W podsumowaniu rozdziału, mimo pewnych kontrowersji, Tocqueville wyraził ostateczną afirmację związków pomiędzy organizacjami politycznymi i cywilnymi: „Jeśli wybierzemy pewien moment w życiu jakiegoś narodu, bez trudu udowod-

nimy, że stowarzyszenia polityczne wprowadzają w państwie zamęt i paraliżują gospodarkę. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę całe dzieje narodu, może łatwo uda się wykazać, że wolność stowarzyszeń politycznych sprzyja dobrobytowi, a nawet spokojowi obywateli” (Tocqueville 1996ii: 129). Na poziomie semantycznym Tocqueville wydaje się być bardziej liberałem niż republikaninem.

Podstawowym dla zrozumienia dzieła Tocqueville’a jest wpływ relacji pomiędzy „życiem cywilnym” a „światem polityki” na funkcjonowanie amerykańskiej demokracji. Dominujące dotychczas interpretacje bazują na nie dostrzeganiu fundamentalnej u Tocqueville’a różnicy pomiędzy stowarzyszeniami politycznymi a cywilnymi, czyli publicznymi a prywatnymi, co umożliwia hermeneutyczną manipulację. Ten rodzaj podejścia reprezentuje np. Tadeusz Szawiel, który pisze, że dla Tocqueville’a było „rzeczą oczywistą, że partie polityczne są podstawową instytucją społeczeństwa obywatelskiego” (Szawiel 2000: 285). Dla Tocqueville’a jednakowoż partie polityczne należały do społeczeństwa politycznego i nie należały do społeczeństwa cywilnego. W dziele Tocqueville’a nie ma nic o społeczeństwie obywatelskim, bardzo dużo natomiast jest tam o społeczeństwie politycznym, który to termin wielokrotnie pojawia się na stronach dzieła, czego nie dostrzegł jednak Szawiel.

Tradycja anglojęzycznych tłumaczeń⁷ także opiera się na podobnej, choć nieco bardziej subtelnej, (nad)interpretacji własnej tłumacza, o czym świadczy tytuł rozdziału piątego w drugiej części drugiego tomu: *„Of the Use which the Americans Make of Public Associations”*, co w oryginale brzmi podobnie, tylko bez przymiotnika „publiczny”, za to w oryginale zakończone słowami *„dans la vie civile”*. Za każdym razem, gdy w tekście angielskim pojawia się sformułowanie *„public association”* w oryginale jest mowa wyłącznie o *„associations”*⁸. W ten sposób za pomocą jednego li tylko słowa umieszczonego w miejscu, gdzie Tocqueville pisał o prywatnych spółkach cywilnych, a nie publicznych stowarzyszeniach, pomieszane zostały dwa porządki na skutek i w celu (działanie tłumacza trudno uznać za niezamierzone) pewnej szczególnej interpretacji, która stała się dominującą w świecie anglosaskim, a wykładnia ta wpłynęła zapewne również na pracę polskiego tłumacza (zob. Tocqueville 1954ii: 114, 119-20, 124). W rzeczonych rozdziałach Tocqueville nie pisał o spółkach publicznych, tylko prywatnych. O „stowarzyszeniach publicznych” we francuskim oryginale nie można znaleźć nic w ogóle, taki termin nie pojawia się tam ani razu (*sic!*). Bowiem Tocqueville to, co publiczne, polityczne i państwowe, przeciwstawiał temu, co prywatne, cywilne i ekonomiczne – tak jak jemu współczesny Hegel.

W adekwatny sposób uważał Stanisław Kozyr-Kowalski pisząc, że „odróżnianie społeczeństwa cywilnego i instytucji cywilnych od społeczeństwa politycznego i instytucji politycznych spotykamy również u A. De Tocqueville’a” (Kozyr-Kowalski 2000: 50). Podobnie Christopher Bryant nadmienił, że u Tocqueville’a istnieje *„basic distinction”* pomiędzy *civil associations* a *political associations* – te pierwsze mają do czynienia z prywatnymi ekonomicznymi interesami, z handlem i przemysłem, te drugie zaś mają do czynienia z publicznym i formalnym poparciem specyficznych doktryn, dla szerzenia i urzeczywistnienia których zrzeszają się jednostki (Bryant 1995: 143). Tocqueville przy tym utożsamiał państwo, czyli instytucje polityczne, ustrój polityczny, system przedstawicielstwa

⁷ Czyli pochodzącej z 1840 r. pracy, której podjął się przyjaciel autora Henry Reeve.

⁸ O tym czy Tocqueville pisał w danym miejscu o stowarzyszeniach politycznych czy cywilnych należy wnioskować z kontekstu wypowiedzi zmieniającego się z rozdziału na rozdział.

politycznego oraz wszelką polityczną aktywność obywateli państwa ze społeczeństwem politycznym – nie były to dla niego odrębne byty, tak samo jak dla Hegla i Marksa. System partii politycznych i politycznego życia był dla romantyków tożsamy z istnieniem państwa jako bytu i systemu politycznego właśnie. Tak dobrze nam znany funkcjonalny rozdział polityki od administracji a wraz z nim neutralność polityczna służby cywilnej zostały sprofilowane dopiero na początku dwudziestego wieku, co od teoretycznej strony sformułował i czemu w praktyce z wielkim zapalem poświęcił swą prezydenturę Woodrow Wilson. Przeciwwstawiał się tym opisanej przez Maxa Webera dziewiętnastowiecznej praktyce desygnowania urzędników ze względu nie tylko na ich profesjonalizm, ale i partyjne zasługi, co realizował wprowadzony za prezydentury Andrew Jacksona w latach trzydziestych XIX w., czyli latach podróży Tocqueville’a, amerykański *spoils system* (Kudrycka 1998: 12, 18; Weber 1978: 960-1). Polityczne społeczeństwo dla Tocqueville’a to państwo wraz z ustrojem politycznym, państwo jako system polityczny – zgodnie z opisywaną przez niego zasadą, że w systemach demokratycznych rządy sprawuje sam lud. Opis procesu rozróżnienia pomiędzy państwem a polityką zawdzięczamy pracy Habermasa o sferze publicznej (zob. Habermas 1989).

Tocqueville’owskie rozumienie *société civile* miało charakter głównie ekonomiczny. *Association civile* znaczyła w jego myśli tyle, co spółka cywilna. Taką spółkę mogło stanowić przede wszystkim jakiekolwiek przedsięwzięcie handlowe albo przemysłowe, a ponadto Tocqueville włączał tu stowarzyszenia, które nazywał moralnymi i intelektualnymi (Tocqueville 1996ii: 120). *Société civile* u Tocqueville’a miało identyczne znaczenie, co *bürgerliche Gesellschaft* u Hegla, było jego francuskim tłumaczeniem. Obaj myśliciele rozumieli te pojęcia w kategoriach przede wszystkim ekonomicznych. Obaj konfrontowali je z *société politique* u jednego i z politycznym państwem u drugiego. W tym kontekście tłumaczenie powyższych terminów jako „społeczeństwo obywatelskie” jest poważną nadinterpretacją treści omawianych dzieł oraz intencji ich autorów. Zarówno *société civile* jak i *bürgerliche Gesellschaft* na początku XIX w. oznaczało „cywilne społeczeństwo”. Takie cywilne społeczeństwo było pojęciem apolitycznym, ekonomicznym i burżuazyjnym, sferą aktywności gospodarczej jednostek stowarzyszających się w prywatnych przedsięwzięciach. Pierwszy chyba choć mało znany teoretyk trzeciego sektora francuski prawnik i politolog Jacques Chevallier jeszcze w 1986 r. mimo pojawiających się trudności teoretycznych pojmował wraz z kolegami społeczeństwo cywilne jako sferę cywilnej gospodarki, a *tiers secteur* umieszczał wówczas pomiędzy (*sic!*) *société politique* a *société civile* (zob. Chevallier et al. 1986; Chevallier 1981: 912).

Jako pierwszy chyba powiązał w 1985 r. dzieła Tocqueville’a z postmodernistyczną koncepcją „społeczeństwa obywatelskiego” australijski socjolog John Keane (Keane 1987). Uwagę szerszego środowiska akademickiego na tę interpretację Tocqueville’a skierował jednak dopiero w 1993 r. Robert Putnam, który powołał się na naszego klasyka pisząc o zbawiennym wpływie *civil associations* oraz *civil society* na efektywność, stabilność i siłę demokratycznych rządów (Putnam 1993: 89, 182). Do tak swoistego odczytywania przyczynili się następnie teoretycy z powstałej w latach osiemdziesiątych XX w. politycznej filozofii komunitarianizmu, którzy podchwycili na początku lat dziewięćdziesiątych wersję Putnama dla uzasadnienia intelektualną tradycją swych skądinąd zacnych tez o życiu komunalnym, stowarzyszeniowym i ciałach pośrednich. Upowszechnieniu się anglosaskiej dewiacji interpretacyjnej sprzyjała szczególnie cecha języka angielskiego, w którym brak jest koncepcji „spółki cywilnej”.

Jednak tak wychwalane przez komunitarian *pouvoirs intermédiaires* charakteryzowały, według Tocqueville'a, dawne ustroje feudalne i arystokratyczne, o których pisał z sentymentem, zaś opisująca amerykańska demokracja, jak każda demokracja, miała według niego silną tendencję ku centralizacji władzy, o czym traktują ostatnie rozdziały jego dzieła. Zdecentralizowany w porównaniu z Europą charakter amerykańskiego ustroju wynikał zaś, jak zauważył Samuel Huntington, z bezpośredniego zastosowania średniowiecznych jeszcze rozwiązań ustrojowych przez uciekinierów (obustronictw politycznych) z modernizującej się klasycystycznej Anglii (Huntington 1968: 93-134). Tocqueville był krytycznym obserwatorem, a nie apologetą amerykańskich rozwiązań.

Neorepublikańska doktryna komunitarian bliższa jest kontraktualnej, konsensualnej i wspólnotowej semantyce klasycystycznego „cywilizowanego stowarzyszenia” niż liberalnej semantyce romantycznego „cywilnego społeczeństwa” (zob. Rau 1987; Oakeshott 1975; Załęski 2005 a). Innymi słowy, Tocqueville w ostatnich rozdziałach odesłał potencjalnych komunitarian do politycznego dyskursu klasycyzmu. Pierwsze ich dzieła zresztą odwoływały się bezpośrednio do dyskursu klasycznego. Komunitariański sposób zawłaszczania dzieła Tocqueville'a wynika z chronicznego niedostrzegania dychotomicznej struktury romantycznej wizji rzeczywistości społecznej przeciwstawiającej sferę cywilną sferze politycznej. Uprawnionym chyba będzie w tym miejscu stwierdzenie, że komunitarianie dokonali nadinterpretacji pism Tocqueville'a wykorzystując je w celu uprawnocnienia swego politycznego projektu „budowy i wzmacniania” apolitycznego społeczeństwa obywatelskiego (zob. Załęski 2005 b). Należy postawić zwolennikom putnamowskiej interpretacji pytanie, na czym oparli założenie, że Tocqueville rozumiał *société civile*, tak jak oni dwa wieki później, jako trzeci sektor, sferę działań organizacji pozarządowych, a nie jak współcześni mu Hegel i Marks, jako przestrzeń ekonomicznej wymiany dóbr?

Bibliografia:

- Arato, A. & Cohen, J. (1992), *Civil Society and Political Theory*. Cambridge.
- Bobbio, N. (1997), „Społeczeństwo obywatelskie”. w: Szacki 1997.
- Bryant, C. (1995), „Civic Nation, Civil Society, Civil Religion”. w: Hall 1995.
- Burke, E. (1994), *Rozważania o rewolucji we Francji i o debatach pewnych towarzystw londyńskich związanych z tym wydarzeniem, wyrażone w liście, który miał zostać wysłany do pewnego gentlemana w Paryżu*. Kraków.
- Chevallier, J. (1981), „L'association entre public et privé.” : *Revue du Droit Public et de la Science Politique en France et a l'Étranger* No. 4, juillet-aout 1981.
- Chevallier, J. et al. (1986), *Société civile*. Paris.
- Grabowska, M. & Szawiel, T., red. (2000), *Korzenie demokracji: Partie polityczne w środowisku lokalnym*. Warszawa.
- Habermas, J. (1989), *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge.
- Hall, J., ed. (1995), *Civil Society: Theory, History, Comparison*. Cambridge.

- Keane, J. (1987), „The Modern Democratic Revolution: Reflections on Jean-François Lyotard's *La condition postmoderne*”, *Chicago Review*, Vol. 35, No. 4, 1987.
- Keane, J., ed. (1988), *Civil Society and the State: New European Perspectives*. London.
- Kozyr-Kowalski, S. (2000), *Socjologia, społeczeństwo obywatelskie i państwo*. Poznań.
- Kudrycka, B. (1998), *Neutralność polityczna urzędników*. Warszawa.
- Locke, J. (1992), *Dwa traktaty o rządzie*. Warszawa.
- Marks, K. & Engels, F. (1969), *Dzieła: Tom XXI*. Warszawa.
- Morawski, W. (1998), *Zmiana instytucjonalna: Społeczeństwo. Gospodarka. Polityka*. Warszawa.
- Oakeshott, M. (1975), *Hobbes on Civil Association*. Indianapolis.
- Pelczynski, Z., ed. (1984), *The State and Civil Society: Studies in Hegel's Political Philosophy*. Cambridge.
- Pelczynski, Z. (1988), „Solidarity and 'The Rebirth of Civil Society' in Poland”. w: Keane 1988.
- Putnam, R. (1993), *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*. Princeton.
- Putnam, R. (2000), *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York.
- Rau, Z. (1987), „Some Thoughts on Civil Society in Eastern Europe and the Lockean Contractarian Approach”. *Political Studies*, vol. 35, No. 3, 1987.
- Riedel, M. (1970), *Bürgerliche Gesellschaft und Staat: Grundproblem und Struktur der Hegelschen Rechtsphilosophie*. Neuwied.
- Riedel, M. (1984), *Between Tradition and Revolution: The Hegelian Transformation of Political Philosophy*. Cambridge.
- Szacki, J., red. (1997 a), *Ani książkę, ani kupiec: obywatel. Idea społeczeństwa obywatelskiego w myśli współczesnej*. Kraków.
- Szawiel, T. (2000), „Partie polityczne a społeczeństwo obywatelskie”. w: Grabowska & Szawiel 2000.
- Tatarkiewicz, W. (1995), *Historia filozofii*. Warszawa.
- Tocqueville, A. de (1888), *De la démocratie en Amérique*. Paris.
- Tocqueville, A. de (1954), *Democracy in America*. New York.
- Tocqueville, A. de (1976), *O demokracji w Ameryce*. Warszawa.
- Tocqueville, A. de (1996), *O demokracji w Ameryce*. Kraków.
- Weber, M. (1978), *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley.
- Załęski, P. (2005 a), „Publiczne ciało: Koncepcja cywilizowanego stowarzyszenia w dobie klasycyzmu.” *Studia Socjologiczne*, nr 3/2005.
- Załęski, P. (2005 b), „Globalny system pozarządowej administracji: Geosocjologia trzeciego sektora.” *Studia Polityczne*, nr 17/2005.

The Great Chain of Writing: Tolkien's Story of Beren and Lúthien and the Epic Tradition

The paper, together with its two predecessors published in the previous volumes of *Acta Philologica*, aims at a presentation of a variety of functions the epic convention of heroic intrusion plays in the literary output of J.R.R.Tolkien. This particular analysis differs from the previous ones in a significant way, as its subject, the episode from Tolkien's posthumously published *The Silmarillion*, functions within a very complicated framework of intertextual and metatextual relationships, thus acquiring both a specifically epic and specifically mythical character.

The complicated history of the composition and editing of the final version of *The Silmarillion* (Lichański 1996: 159-178, Shippey 1992:255-290) is dominated by the struggle of its author for both coherence and uniformity. This process ended in an ironical and tragic way with the untimely death of Tolkien. As a result, the multitude of texts composed over a considerable period of time full of revisions and developments, lacking the authorial "stamp" of finality acquired the status of coexisting versions, which, inadvertently, added to their authenticity as the legendarium of the Olden Days of Tolkien's world. Thus, any analysis of the episodes from *The Silmarillion* must be undertaken in the context of such textual connections ¹(cf. Nagy 2003: 239-258; West 2003: 259-267). At the same time, typically for Tolkien but to an unusual degree even for his standards, the episode is interconnected with the major European epics of Homer, Virgil and Milton.

The first version of the first of the three principal episodes of *The Silmarillion*, the story of Beren and Lúthien, was written as early as 1917-19 as the prose *The Tale of Tinúviel* (*The Book of Lost Tales* 2, 3-144). The same subject reappeared in the unfinished *Lay of Leithian* in octosyllabic couplets written in 1920s (*The Lays of Beleriand*, 1-158;183-431).The same story, again in prose, formed a part of the core of the earliest versions of *The Silmarillion*, composed, or rather sketched, in the 1930s (see "The earliest Silmarillion" and "The Quenta" in *The Shaping of Middle-earth*, 11-218) and has the same prominent place in the version of the *Quenta Silmarillion* as it stood in 1937, when Tolkien began to work on *The Lord of the Rings* (see Tolkien 1993: vii) and in "Later Quentas" of the 1950s. The texts differ in many details, especially place and character names, some episodes may be missing, or may demonstrate an evolutionary development of Tolkien's ideas.

¹ This differentiates the parts of the so called *History of Middle-earth* which deal with *The Silmarillion* from the early versions of *The Lord of the Rings*.

However, what is especially relevant for the present analysis, the formula of heroic intrusion is both prominent and persistently present in all those versions. In fact it seems that the parts of narration structured around this theme are most stable in the legends, although in some cases they become more elaborate with the passage of time. A very good example of this stability is Beren's first entering the court of Thingol. Although this scene gains in significance and detail in the process of the development of the *Quenta Silmarillion*, its basic structure is already present in the *Tale of Tinúviel*. This stability gains significance if compared with the rest of the story, which undergoes substantial alterations. For example, in the earliest versions Beren spends a considerable amount of time in Morgoth's palace as a thrall of Tevildo Prince of Cats (See *The Book of Lost Tales*, 215- 32) – a character who is not only totally missing in the later versions, but who belongs to a whole class of characters who disappear as Tolkien's artistic vision matures.

The plot of the story of Beren and Lúthien, despite many alterations it underwent, presents a stable framework of the most relevant segments. First, Beren enters the realm of Lúthien's father, the Elvish king Thingol, and quite by chance intrudes upon Lúthien singing and dancing in the woods. This meeting results in his enchantment, which ends when they finally meet and talk. She takes him into the court of her father, where Beren is taunted by the hostile Elves and where he expresses his bold wish to marry her. Shocked and enraged, the king sets a price for Lúthien's hand in an attempt to ridicule and get rid of the intruder. The price is the Silmaril from the crown of Melkor/Morgoth, the Arch-Enemy of Tolkien's world. The task is practically impossible to accomplish, yet Beren takes the challenge. After a number of misadventures, which vary greatly from version to version, he finally finds himself in a completely helpless situation. At this time Lúthien, who has been waiting and worrying for him in a semi-imprisonment in her father's kingdom, contrives to escape and comes to his rescue. Together, with the help of a giant dog Huan, they manage to take the Silmaril from the crown of Morgoth. On their way back they are pursued and attacked by a giant wolf who bites off Beren's hand holding the Silmaril. The king Thingol is moved by Beren's courage and he gives his permission for the couple to marry. Unfortunately, Beren is slain and Lúthien goes before Mandos in Valinor to parley for him. They are reunited, but in later versions Lúthien has to forgo her immortality in order to become equal with Beren. After a short period of happiness in Middle-earth, where their son is born, they both die.

In all the versions of the legend of Beren and Lúthien, after their meeting in the woods they both come to the court of Thingol. This episode, in spite of all the changes in the successive versions, is always structured around crucial elements of the theme of heroic intrusion: the danger of the hero's journey, the guard demanding the identification and the doubting courtier. Moreover, the scene refers to important classical episodes from Homer and Virgil, where the identification is preceded by the hero's meeting with a maiden.

The initial part of the story undergoes various stages of development, but Beren is always unwelcome, although the gap between him and Lúthien widens in the later versions. In *The Tale of Tinúviel* Beren is a Gnome, a term used alternatively for "a second kindred of the Elves", the Noldor. His inferior status is a result of the past influence of Melko (the later Melkor), and the rumour that "all the Gnomes outside Dor Lómin are his thralls" (*The Book of Lost Tales*, 11). There was also in the past some disagreement between Beren's people and king Thingol, who in this version is still

called Tinwelint. In those circumstances Beren's intention to marry Tinúviel, however risky, is not more extraordinary than the similar problem of Romeo. In the subsequent versions, both verse and prose, after a perplexing period of the author's uncertainty and textual confusions (see Tolkien 1986: 54), Beren is a mortal Man. His wish would have been most presumptuous even without the divine descent of Lúthen, whose mother is a Maia. What in *The Tale of Tinúviel* is a result of the pride of the father, in later versions is unthinkable and unprecedented in itself, although the pride of Thingol still plays an important role in the formation of the obstacles for the lovers: "Then the King was filled with anger, for Lúthien he loved above all things, setting her above all the princes of the Elves; whereas mortal Men he did not even take into his service" (*The Silmarillion*, 199).

Beren enters the realm of Lúthien's father after a dangerous passage through the mountains. The journey gets more heroic as his status gets more humble. As almost her peer, he is simply adventurous: (*The Book of Lost Tales* 2, 11). In *The Lay of Leithian*, as a Man and the son of the heroic outlaw Barahir, Beren crosses the dangerous mountains and comes to Dor Lómin after a long period of lonely fighting and wanderings which follows the death of his father and his companions (*The Lays of Beleriand*, 204).

The same passage in *The Silmarillion* gains even more importance. The embellishment of the description of Beren's solitary life after the death of Barahir makes him an extraordinary figure, someone who through the ordeals and solitude enters the state of communion with nature quite unusual for an epic hero. His deeds make him both a famous man and, through Morgoth's appreciation of the danger, he represents a match for the most noble Elves. He is a Man, and as such inferior, but as a hero he is equal with the Noldor (*The Silmarillion*, 196-197). Moreover, the passage through the mountains becomes even more dangerous as the kingdom of Thingol and Melian is encircled with the impenetrable Girdle of deceit which protects the realm. Beren's entering Doriath is no longer a whim of a brave and aimless youth, but almost reaches the status of cathabasis: "That journey is not accounted least amount the great deeds of Beren, but he spoke of it to no one after, lest the horror return into his mind" (*The Silmarillion*, 197).

The meeting with Lúthien Tinúviel is yet another scene where the elements of stability and change are intermingled. *The Tale of Tinúviel* has already all the important elements- the sight of the dancing Elf-maiden, the surprise, the admiration. However, there is no naming scene. In the early version her name is simply Tinúviel. Later, when it is changed to Lúthien, "Tinúviel" gains the new status of endearment and a private code between her and Beren. What in *The Tale* is a light and playful exchange of pleasantries, in the later versions starts as enchantment and ends like a miracle of healing by love. Beren is aged by the horrors of his passage and the sight of the dancing Lúthen fills him with both happiness and longing. In this scene the elements of heroic intrusion are mingled with the fairy story convention of the enchantment of the Perilous Realm (Tolkien 1973: 6). Lúthien evolves from the dancing fairy entrapping the helpless mortal into her deceitful circles into an object of adoration and the source of healing. When she comes back in the spring her song wakes not just Beren, but the whole nature, whose "bonds of winter" she releases (*The Silmarillion*, 198). In *The Tale*, Tinúviel is a spoiled child whose vanity is flattered by the admiration of a strange Elf ("be thou not harsh with him, unless thou desirest to see thy daughter Tinúviel weep, for more wonder has he at my dancing than any that I have known" *The Book of Lost tales* 2, 13). Paradoxically,

the diminishing of Beren's status corresponds with the development and growth of the feelings of Lúthien. "Then she halted in wonder, and fled no more, and Beren came to her. But as she looked on him, doom fell upon her, and she loved him" (*The Silmarillion*, 198). What in the early version was just idle curiosity, here is called "wonder", a reaction which is normally attributed to the mortal in the face of the glamour of the Faërie, not a princess of the Faërie facing the mortal. For Lúthien it is the beginning of a very long and painful journey which finally leads her as a suppliant before the thrones of the Valar, where a final choice will be given to her and where her love for Beren will prevail upon any other feeling or bond (*The Silmarillion*, 225).

Their first meeting in the woods of Doriath can be added to the impressive list of encounters between the intruder hero and a beautiful maiden at the initial stage of the intrusion. Its source seems to be the Nausicaa episode from *The Odyssey* where the cunning and at the moment destitute hero, perceiving the potential of the encounter with the daughter of the king of the country he finds himself in, does his best to flatter her and thus ensure a most favourable introduction at her father's court (*The Odyssey*, VI, 182-210). Virgil's rendering of this scene at the beginning of his epic shows his skill as an imitator and at the same time adds irony and pathos to Aeneas' introduction into the land of Dido, as it is in fact not he, but the supposed maiden who is the supreme deceiver (*The Aeneid*, I, 451-460). The significance of this convention for the establishing of the heroic status of the protagonist is very well illustrated both by Virgil's use of the Homeric pattern and, for example, Chaucer's rendering of his two poems featuring Aeneas; *The House of Fame* and *The Legend of Good Women*.² Tolkien, however, seems to draw on the tradition of Virgil's Venus or Homer's Nausicaa in order to show the significant difference between those episodes and his.

Unlike his classical predecessors, who, by calling her divine, ingeniously or conventionally create a distance between themselves and the maiden, whom they actually perceive as inferior (in case of Venus it also adds humorous undertones to the episode), Beren is indeed inferior to Lúthien. Without knowing who she is, he recognises her superiority and sees her as a divine being. Her sight brings enchantment upon him (*The Silmarillion*, 198). However, he is unable to address her in any other way than by giving her a name. "In his heart he called her Tinúviel, that signifies Nightingale, daughter of twilight [...] for he knew no other name for her" (*The Silmarillion*, 198). Instead of the pompous and rhetorical address of Aeneas or the cunning of Odysseus, he reacts to her presence with the degree of humility and admiration reminiscent of Adam's first meeting with Eve in *Paradise Lost*:

...so lovely fair
That what seemed fair in all the world seemed now
Mean, or in her summed up, in her contained,
And in her looks, which from that time infused
Sweetness into my heart unfelt before,
And into all things from her air inspired

² For the detailed study of Chaucer's use of this type of heroic intrusion see my article "Mette with Venus one day-Virgil and medieval poetry" in *British Drama through the Ages and Medieval Studies*, Łódź, (still) in print.

The spirit of love and amorous delight.
 She disappeared, and left me dark; I waked
 to find her, or forever to deplore
 her loss and other pleasures all abjure;
 When out of hope, behold her, not far off,
 Such as I saw her in my dream, adorned
 With what all earth or Heaven could bestow
 to make her amiable. On she came,
 [...] A Woman³ is her name. (PL, VIII, 471-484;496)

This similarity is not a coincidence. Of all Tolkien's inventions, Lúthien Tinúviel is a character closest to Milton's Eve, even though Doriath, the kingdom of Thingol, is not an earthly Paradise. The only place which could be called so, if only to a certain degree, is Valinor, a promised land of the Elves Thingol forsook for the sake of his love for his divine wife, Melian. However, his kingdom seems to be one of the rare places in Middle-earth where the evil of Melkor does not reach as it is protected by the magical Girdle of Melian. Moreover, he is very reluctant to invite the Noldor who returned because of the feud with Morgoth and are the principal source of turmoil and evil due to the curse laid on them. Lúthien, who was born in Doriath and has never left it, is, if not unfallen as the term does not well apply to the Elves, exceptionally pure and innocent. What is more, she seems to be bound with the nature of her *hortus conclusus*⁴ in an inexplicable and mystical way (*The Silmarillion*, 198). Her loveliness is almost supernatural: "As the light upon the leaves of trees, and the voice of clear waters, as the stars above the mists of the world, such was her glory and her loveliness; and in her face was a shining light" (*The Silmarillion*, 198). What strikes in this passage is the concentration of similes quite unusual for Tolkien's style, which links in more than one way Lúthien's description with the epic tradition.

What is most important, however, is the dramatic choice which her meeting with Beren compels her to make and which will introduce the perspective of death into her immortal state:

the choice was this: that she might return to Middle-earth, and take with her
 Beren there to dwell again, but without certitude of life or joy. There she would

³ Obviously Milton's "Woman" refers to the Hebrew word derived from the word 'man', which both indicates Eve's organic unity (and equality) with Adam ("This is now bone of my bones, and flesh of my flesh" Gen. 2: 23a) and is her name given her by her husband in this supreme moment of recognition ("she shall be called Woman, because she was taken out of man" Gen. 2: 22b). Note desperate attempts to convey this idea in some of the Polish translations of the Bible: "A powiedział: – Teraz to człowiek jest kość z kości moich i ciało z ciała mojego! Ona zwać się będzie mężową, ponieważ z męża jest wzięta" (Biblia Poznańska)

⁴ Although the term is usually applied to the specific presentation of the Virgin Mary in art (Jacniacka 1993:1237-1238), no effort to draw the parallels between Mary and Lúthien is attempted, although she is seen by some critics as a symbol of grace (Caldecott 1999: 25). Another figure of the queen of the enclosed realm, Galadriel from *The Lord of the Rings*, has indeed been compared to the figure of the Virgin, but in a different context (Carpenter 1981: 172; Pearce 1999: 103, 117; Coulombe 1999: 58) Another character comparable to Virgin Mary is Elbereth (Varda) – here the parallel seems more justified (Coulombe 1999: 58).

become mortal, and subject to a second death, even as he; and ere long she would leave the world for ever, and her beauty become only a memory in song. This doom she chose. (*The Silmarillion*, 225)

The scene of the meeting of Beren and Lúthien corresponds, alongside with the scene presenting the initial stage of the temptation of Eve in *Paradise Lost*, to a common antecedent in the works of the classics. In *Paradise Lost* it is one of the components of the “inverted intrusion” of Satan as the anti-hero. His first address forms a part of this strategy. The dose of flattery in Odysseus address is harmless enough, he simply needs help which is not going to hurt either Nausicaa or her father’s kingdom. Satan addresses Eve as a goddess in order to destroy her.

Beren is most emphatically not a Satan figure in this or any other scene. However, Lúthien Tinúviel, Tolkien’s Eve, by her voluntary act of love not only enters the realm of doom – in Tolkien always connected with Providence or retribution – but also chooses death. What for Eve is a punishment and the beginning of “all our woe”, for Lúthien is a paradoxical reward. The narrator of the legend treats her choice as an unimaginable sacrifice of love, but from the larger perspective of the theology of Tolkien’s work, Lúthien is rewarded with true immortality of the soul when she enters the mystery of the gift of Illúvatar for Men (see *The Silmarillion*, 47-48). Moreover, a direct consequence of Lúthien’s choice will be the birth of her son, Dior Eluhil and her grandson, Eärendil, the saviour of Middle-earth, the mediator between the Children of Illúvatar in exile and the Valar. Thus, the salvation is connected with this poignant moment in the woods in a much more straightforward way than the *beata culpa* of Adam.

The parallels with Eve and *Paradise Lost* do not end here. The moment of Lúthien’s choice is presented as the reversal of the famous presentation of the fatal moment in Paradise: “from her husband’s hand her hand/ Soft she withdrew” (*PL IX*, 385-386): “Beyond his hope she returned to him where he sat in darkness, and long ago in the Hidden Kingdom she laid her hand in his” (*The Silmarillion*, 199).

Lúthien’s reaction to Beren, her scorn turning into amusement in *The Tale*, but more emphatically, her total neglect turning into love of the later versions, is a specific variation of the doubt and recognition motif in the theme of heroic intrusion. Quite untypically Beren’s intrusion starts with the encounter with the doubting courtier figure and the usual first segment – the assertion of identity is here moved to the second position. The reason for this reversal becomes clear in the scene of the introduction. They both arrive before the throne of Thingol, where Lúthien is not just a herald presenting a strange hero to the king. She leads him to the court of her father “as if he were an honoured guest”. When Thingol asks Beren the typical and inevitable question “Who are you?” in his scorn he denies the gesture of his daughter adding “that come hither as a thief, and unbidden dare to approach my throne” (*The Silmarillion*, 199). By those words Thingol recognises, albeit unwittingly, the fact that Lúthien and Beren are united in purpose, which already separates them from the interests of the kingdom. That they are already one is apparent in the fact that it is, quite unusually, Lúthien who answers him, not the hero himself. Beren as an individual is overpowered by the splendour of the court. His heroic status is saved in this scene only if we consider Lúthien as someone even closer to

him than a companion. Although the actual marriage takes place much later, the symbolic gesture of “laying her hand in his” is already an act of union.

Thingol’s reaction in this scene makes him both a figure of a very hostile guard and later a very prominent doubting courtier. Lúthien’s powerful assertion of Beren’s heroic status “[h]e is Beren son of Barahir, lord of men, mighty foe of Morgoth, the tale of whose deeds is become a song even among the Elves” is countered by Thingol’s response: “What would you here, unhappy mortal, and for what cause have you left your own land to enter this, which is forbidden to such as you? Can you show reason why my power should not be laid on you in heavy punishment for your insolence and folly?” (*The Silmarillion*, 199). Later he will call Beren “baseborn mortal, who in the realm of Morgoth has learnt to creep in secret as his spies and thralls” (*The Silmarillion*, 200).

The real, not just territorial dimension of Beren’s intrusion is announced fully in his audacious declaration: “And here I have found what I sought not indeed, but finding I would possess for ever. [...] For Lúthien your daughter is the fairest of all the Children of the World” (*The Silmarillion*, 200). The gist of Thingol’s reaction – setting a Silmaril from Morgoth’s crown as the price for Lúthien’s hand – is present in all the versions of the story. In *The Tale of Tinúviel*, in accordance with the general tone of the opening scenes, there is an element of jest in the condition. Later, as hostility and resentment gain prominence over amused indignation, the condition becomes in fact a concealed trap (Caldecott 1999: 23). Thingol promised Lúthien not to hurt Beren before they entered his court. The task he sets before Beren is practically impossible to accomplish. When Beren announces that “neither rock, nor steel, nor the fires of Morgoth, nor all the powers of the Elf-kingdoms, shall keep from me the treasure that I desire” (*The Silmarillion*, 200), he both expresses the magnitude of his love for Lúthien and plays the role of a typical boastful primary hero. The hyperbole is so obvious that the irony of Thingol’s counterstroke seems only too natural: “I too desire a treasure that is withheld. For rock and steel and the fires of Morgoth keep the jewel that I would possess against all the powers of the Elf-kingdoms. Yet I hear you say that bonds such as these do not daunt you” (*The Silmarillion*, 201). In this scene Thingol is firmly categorised as the bad king so characteristic for heroic intrusion. His private jealousy and prejudices “wrought the doom of Doriath and [...] ensnared [it] within the curse of Mandos” (*The Silmarillion*, 201). In his attempt to get rid of an unwanted suitor he reveals his heart’s desire – his lust for the Silmaril. The Girdle of Melian has not been able to protect the kingdom as evil threatens it not only from the outside. The real danger is Thingol’s rash declaration which involves him in the conflict of the Noldor with Morgoth – a conflict which originated from pride, greed, envy, suspicion and the desire for power. It is Thingol’s fault that Beren’s coming to Doriath produces results so typical for the heroic intrusion. The conflict between the hero and the king is here caused by the notoriously incompetent epic king who acts not in a royal but in a private and disgraceful manner. The subsequent events result in a complete ruin of Doriath and Thingol’s ignoble death in the dwarf mines, where he is hacked to pieces by the greedy hosts.

Beren’s reaction to Thingol’s condition is extremely significant. A natural, heroic response would be to take up the challenge and treat the now inevitable quest for the Silmaril as a test of his prowess. He, however, proves superior to such primitive motives. If he agrees to bring the jewel it is rather to prove that the man Lúthien loves is worth the esteem of her people. Yet she and her hand cannot be bought, she is not just another king’s daughter bartered for something her father wants. His laugh

and his comment "For little price [...] do Elven-kings sell their daughters: for gems, and things made by craft. But if this be your will, Thingol, I will perform it" (*The Silmarillion*, 201) is more than an epic boast. The predominant feature of this utterance is well deserved scorn for the pettiness of the king. The contrast between Beren's magnanimity and Thingol's small-mindedness dominates the rest of the story of Beren and Lúthien.

The structural and thematic importance of the convention of the heroic intrusion in this legend surpasses all other instances of its use in Tolkien's works and seems unprecedented in the epic tradition. Normally useful in providing a framework for the story and/or establishing, augmenting, or diminishing the heroic status of the protagonist, the formula is used here as a principal motive power for the whole story.

Bibliography:

The Bible. Authorised Version. (1954), Swindon..

Biblia Tysiąclecia. (2000), Zespół biblistów na zlecenie benedyktynów tynieckich, Poznań.

Błaszkiwicz, M. (2007), "Mette with Venus one day"-Virgil and medieval poetry" (in print).

Caldecott, S. (1999), "Over the Chasm of Fire: Christian Heroism in *The Silmarillion* and *The Lord of the Rings*." *Tolkien: A Celebration. Collected Writings on a Literary Legacy.* Pearce, ed. London: 17-.33

Coulombe, Ch. A. (1999), "The Lord of the Rings- a Catholic View." *Tolkien: A Celebration. Collected Writings on a Literary Legacy.* Pearce, ed. London: 55-66.

Homer (1992), *The Odyssey.* Trans. William Cowper. London.

Jacnicka, M. (1993), "Hortus conclusus." *Encyklopedia katolicka*, vol.VI. Walkusz, ed. Lublin:1237-1238.

Lichański, J. (1996), "Quenta Silmarillion- kształtowanie mitu." *Tolkien- recepcja polska.* Lichański, ed. Warszawa: 159-178.

Milton, J. (1996), *Paradise Lost.* Harmondsworth.

Nagy, G. (2003), "The great chain of reading: (inter-)textual relations and the technique of mythopoesis in the Túrin story." *Tolkien the Medievalist*, Chance, ed. London and New York: 239-258.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (1987), Peter, Wolniewicz, eds. Poznań..

Shippey, T. (1992), *The Road to Middle-earth. How J.R.R. Tolkien Created a New Mythology.* London.

Tolkien, J. R. R. (1973), *Tree and Leaf.* London.

Tolkien, J. R. R. (1979), *The Silmarillion.* London.

Tolkien, J. R. R. (1984), *The Book of Lost Tales.* London.

Tolkien, J. R. R. (1986), *The Shaping of Middle-earth.* London.

Tolkien, J. R. R. (1993), *Morgoth's Ring.* London.

Tolkien, J. R. R. (1994), *The Lays of Beleriand.* London.

Virgil, (1953), *The Aeneid.* Trans. C. Day Lewis. New York.

West, R.C. (2003), "Real-world myth in a secondary world: mythological aspects in the story of Beren and Lúthien." *Tolkien the Medievalist.* Chance, ed. London and New York: 259-268.

Barbara Kowalik

Arthurian Motifs in the Poetry of Edwin Muir: Enchantment and Madness

Born like King Arthur's nephew and favourite knight Gawain in Orkney and only a year younger than Charles Williams, co-author with C. S. Lewis of *Arthurian Torso*, Edwin Muir (1887-1959) shared with both the nineteenth and the twentieth century a fancy for the Arthurian legends. This fondness falls into line with Muir's general profile as poet. Like Robert Graves, he was inspired by mythological subjects and drew upon the half-legendary past. Being a poet of fundamental realities, "the classic states of birth and death, love and hate, tyranny and freedom, time and eternity", and having like William Blake "an intense, intuitive perception of the archetypal world" (Hall 1956: 8, 31), Muir found in mythologies natural material for his poetic imagination. Stephen Spender, reviewing the poet's volume *Journeys and Places*, called him the first genuine metaphysical poet Scotland had produced (cf. Butter 1991: 321).

Muir projected his mythological universe onto the Orkney scene in which he grew up. In his autobiography, he writes: "The bare landscape of the little island became, without my knowing it, a universal landscape over which Abraham and Moses and Achilles and Ulysses and Tristram and all sorts of pilgrims passed; and Troy was associated with the Castle, a mere green mound, near my father's house" (qtd in Hall 1956: 21). In *Scottish Journey* Muir once again stresses the "bareness of the landscape" along with its "strong colours" and "vivid evidences of a past but strange life" (Orkney and Shetland were the last territories of the Norse islanders to become part of the Scottish kingdom). He explains that in such a landscape individual objects – "a turn in the winding road, a distant tower, a corner of a field, a single place apart, a single house, a single tree" – are thrown into significant relief (qtd in Hall 1956: 22-23). The original title of Muir's autobiography was *The Story and the Fable*, reflecting his distinction between the story of our conscious lives, often uninteresting, and their fable, signifying what we are not and never can be. It was this fable that fascinated Muir. He used mythological subjects, I suggest, as part of that fable. Much of his imagery is drawn from the Bible and from Greek mythology, but in at least four poems he was inspired by Celtic myths and particularly by the Arthurian legends. This paper examines the four poems – *Merlin*, *The Enchanted Knight*, *The Bridge of Dread*, and *Tristram's Journey* – in the Arthurian context, both medieval and as known to Muir from nineteenth-century poems and pictures.

The poem *Merlin* is particularly important as it touches, self-consciously, upon the literary issues of the poet and the nature of poetry. The implicit ideal of poetry is here associated with the famous

Celtic enchanter familiar from successive retellings of the Arthurian stories. The poem's theme concerns the power of poetry against evil and time. In the opening sestet the speaker questioningly invokes Merlin, and the two remaining quatrains are likewise shaped as rhetorical questions:

O Merlin in your crystal cave
 Deep in the diamond of the day,
 Will there ever be a singer
 Whose music will smooth away
 The furrow drawn by Adam's finger
 Across the meadow and the wave? ¹

An ideal poet is a singer, combining verse with the music of a harp and his own voice. This conception elevates oral tradition, in particular the medieval tradition of minstrels and court bards of Celtic provenance. But the poet as emblematised by Merlin, who lived in the Scottish Mountains in the sixth century, is also a wizard, soothsayer, and folktale magician. Inasmuch as Merlin supported the Breton princes in their struggle against barbarian invaders, he represents a bard whose song comforts and encourages his people, a national hero and unfailing prophet. It is particularly in this last capacity that Geoffrey of Monmouth depicts Merlin in the Latin *Vita Merlini* (1140). Muir's implicit idea of a poet as typified by Merlin agrees with his theory of literature as more than artistic activity and as being imbued with philosophical, social, political, and historical issues (cf. Hall 1956: 17). Critical perceptions of Muir as a visionary poet, comparable to Vaughan, Traherne, Wordsworth, and Blake, also comply with his ideal of Merlin as poetic archetype.

Muir's depiction of Merlin is apparently mediated through Victorian representations of the enchanter. The initial images of the "crystal cave" – "deep in the diamond of the day", standing out due to the alliterations and interconnected by the motifs of light and precious stones, allude at once to two different versions of the story of Merlin and Nimue, a damsel of the Lake. One was known from Malory, the other – from those Victorian poets and artists who preferred a version told by some earlier medieval romancers. According to Malory, the aged magician had become so enamoured of Nimue that he could not stay away from her. She, having grown tired and afraid of him, nearly stole his magic spells from him and then locked him under a huge stone, leaving him there forever. The stone, which is really a gravestone, corresponds with the cave in Muir's poem. However, this cave is crystal, a detail that ties up with the second version of the story. It says that Nimue loved Merlin deeply and did not want to lose him. She therefore begged him to teach her how to build a magic tower of air. One day, when he fell asleep by a fair hawthorn bush full of sweet white flowers in the Forest of Broceliande, she made a circle with her wimple about the bush. When Merlin awoke, he found himself imprisoned in the fairest and strongest tower of the world. Nimue spent most of her time together with him in the tower because she loved him dearly.

Both Tennyson in his *Merlin and Vivien* (1859) and Matthew Arnold at the end of his *Tristram and Iseult* (1852) present the beguiling damsel (whom they call Vivien) in the negative light. The former

¹ In this paper all quotations from Edwin Muir's poems follow the annotated edition by Peter Butter (1991).

makes her actively malicious, the latter suggests she acted out of boredom. At any rate, in their renditions she becomes the destroyer of the values symbolised by the Round Table: entrapped in the airy tower until the Judgement Day, Merlin is completely useless to society, represented by the court of King Arthur. The Pre-Raphaelite painter Edward Burne-Jones visualised both versions of the story, which in fact was a favourite with him. In 1861 he painted it with watercolours, showing Nimue leading Merlin towards a gravestone raising itself to shut him in. Between 1872 and 1877, Burne-Jones did a painting in oils and in his own characteristic style, entitled *The Beguiling of Merlin*, which shows the enchanter taken captive in the fairest tower fashioned entirely of the air.

The opening sestet of Muir's lyric enhances the sense of enclosure of the "crystal cave" by employing a circular rhyme scheme, *abcbca*, but retains the ambivalence of the grave and the fair tower. It has been suggested, though, that the image of the "crystal cave" derives "from Muir's memories and a dream rather than from any literary source" (Butter 1991: 325). At a time of crisis during his childhood Muir, by his own testimony, "went about in a world of fear", as if "divided by an endless unbreakable sheet of glass from the actual world"; later in Glasgow he moved "in a crystalline globe or bubble, insulated from the world around me" (qtd in Butter 1991: 325). Similar images frequently appear in his poetry: "the crystal grave", a "fence of glass", "crystal walls", a "crystal chasm", and "a cage of glass" (Butter 1991: 325). Interestingly enough, medieval *Welsh Triads* envisage Merlin setting out to sea in a house of glass. Evidently, in the considered lyric, Merlin's crystal cave is a symbolic image wherein Arthurian tradition merges with the recurrent imagery of Muir's poetry, based upon his own experience. To Muir the critic, the actual source of the imagery was less important than its significance. He believed in chance but saw chance as a mystery "in the infinite web of things and events" and believed that we receive the most precious things in our lives both from the past and from "the Source of mystery itself", which he called "Grace" (qtd in Hall 1956: 33-34).

In Muir's poem, as in the Victorian texts and pictures, the figure of Merlin is introduced in connection with the problem of evil. The notion of evil first appears in the poetic rendition of Adam's sin, which is followed by the Neo-Platonic image of "man's long shadow driving on", and reinforced by the final image of "breaking through the gate of memory" to "hang the apple on the tree". The second and third image convey a sense of imprisonment in time, a consequence of the fall, and the concomitant desire to escape time – either by running forward, to overtake one's own shadow, or by going backwards, to undo the original sin. The allusions to the biblical story of man's first disobedience are clear enough. On the other hand, the poem's interrogative, open-ended construction and its turn to Merlin suggest that Christianity has not solved the problem of evil. The image of a runner brings to mind both ancient athletic contests, and therefore the idea of physical fitness, and St. Paul's metaphorical application of running to convey spiritual excellence: "Know ye not that they which run in a race run all, but one receiveth the prize? So run, that ye may obtain" (I Corinthians 9: 24; cf. also I Corinthians 9: 26, Galatians 2: 2 and 5: 7, Philippians 2: 16, and Hebrews 12: 1).

By turning to Merlin, the poetic self evokes the code of noble chivalry, fulfilled by the Knights of the Round Table with their king and their bard, who are proof against corruption. The strong Platonic and Neo-Platonic overtones, beginning with the image of Merlin's crystal cave reminiscent of Plato's famous cave, introduce a philosophical dimension. The tower made of the air becomes synonymous with life in the imperfect world, and the one who locked us there is implicitly Eve, who

picked the apple from the tree and who is Muir's equivalent of Nimue. Victory and liberation are envisaged in a sequence of three images closing the poem: "the sleeping bride shut in her bower", "the day wreathed in its round of snow", and "Time locked in his tower". The first of these reverses the roles of Merlin and Nimue. It also turns fatal femininity into its opposite – femininity rendered passive and ineffective, dead almost, by being lulled to sleep, subdued within a patriarchal social role ("bride"), and safely confined in the private space of "her bower".

However, Muir's imagery is somewhat equivocal. On the one hand, the speaker would like Time instead of Merlin to be "shut in his tower". On the other hand, his images of the defective world are endowed with greater beauty than the images of the supposedly redeemed world. The rough waves and meadows are more beautiful than their smooth counterparts. So is the play of light and shadow in comparison with the pure light of the winter day, where daylight is multiplied by the whiteness of the snow. The apparently positive images, symbolic of peace, purity, and innocence, express deathlike stagnation, in fact. The question the poem ultimately formulates is whether Merlin will be able to escape from his imprisonment in the crystal cave and be re-born (cf. Butter 1991: 325). Tellingly enough, the twentieth-century poet leaves this question unanswered. More than that, his lyric questions the very desirability of such a development.

The poem *The Enchanted Knight* depicts a bewitched knight, instead of wizard, who has been "Lulled by La Belle Dame sans Merci". This is a blatant intertextual reference to the famous poem by John Keats, who in turn drew upon a medieval ballad, entitled *La Belle Dame Sans Merci* and written by Alain Chartier in 1424, though existing also in a Middle English translation. Apparently, Keats regarded this poem as a minor and playful piece, but the Pre-Raphaelites took it seriously. William Morris considered it "the germ from which all the poetry of his group had sprung" (qtd in Ousby 1988: 553). Muir follows the serious vein, once again proving to be employing medieval Celtic motifs via his nineteenth-century predecessors, Romantic and Victorian alike. In this case, it is the motif of love between the knight and the fairy queen, which appeared frequently in medieval ballads (e. g. *Thomas Rhymer*) and Breton *lais* (e. g. *Lanval*).

Yet, unlike Keats and the Victorians, Muir does not focus on passion between a human and a fairy, whether fatal or happy. His poem starts at the moment when the knight is already lulled asleep and lies in "the bare wood below the blackening hill", dreaming about "his ancient friends". The latter, unlike the pale kings, princes, and warriors in Keats's poem, do not complain about being similarly enslaved by La Belle Dame sans Merci, but personify the ideals of chivalry: "Armies pass through his dream in endless line". He can hear their footsteps but "can make no sign" and "his cold limbs never move", much as he would like "to rise and follow". The enchanted knight is described with emphasis on his rusted armour that, nevertheless, remains indispensable to him:

Long since the rust its gardens here has planted,
 Flowering his armour like an autumn field.
 From his sharp breast-plate to his iron hand
 A spider's web is stretched, a phantom shield.

And if a withered leaf “should drift / Across his face and rest”, it “breaks his heart” and he tries to lift it.

The poem is a tribute to medieval knighthood, as best epitomised by the Round Table and its code of mutual loyalty and fidelity. In another poem, which also celebrates “the strange glory” of warriors, Muir asks the question “Whence came that greatness?” and replies that it was “the straitness / Of full submission” (*The Heroes*). Images of death, time, and mutability proliferate in *The Enchanted Knight*: “the bare wood”, “the blackening hill”, the twice-repeated “shadow”, “the rust”, “an autumn field”, “a spider’s web”, “ancient friends”, “the long-lost voice”, “cold limbs”, “a withered leaf”. They enhance, by way of contrast, the still, unstirred lying of the knight upon the turf while centuries turn over him. For it seems that ages have passed since he first lay there: “The plough drives nearer now”. Moreover, the knight is aware of what is happening about him, he still has his dreams, and his ideals are still dear to him. Thus, he is not really dead, only enchanted, in a trance (the poem’s earlier title was “The Trance”). The question that formulates itself at the end of the poem is the same as in *Merlin*: can the knight escape his enchantment, will he be re-born? The image of the death of the righteous as no more than magic spell seems to admit the possibility of resurrection.

The poem *The Bridge of Dread* interacts with Arthurian tradition in a less obvious manner. Muir clothes his theme of overcoming extreme fear in symbolic images familiar from medieval romances. The very “bridge of dread” is reminiscent of the Sword Bridge that Lancelot had to cross on his way to rescue Guinevere. The episode occurs in Chrétien’s de Troyes famous story of the Knight of the Cart and became a medieval symbol of the power and constancy of love, being a favourite in diverse visual arts, not to mention the subsequent retellings. The scene was carved on a number of fourteenth-century ivory caskets and on a capital of the fourteenth-century church of St. Peter at Caen; it was also painted in the manuscript illuminations of a French prose romance of Lancelot of c. 1310 (cf. Scherer 1945). Muir, however, omits any allusions to the amorous context of Lancelot’s quest and concentrates, as usual, on the heroic accomplishment itself.

Read as a separate scene, the episode ties up with other similar knightly exploits performed by the greatest heroes. Thus, in the happy springtime of his chivalric career Lancelot captured single-handed a castle known as Dolorous Gard, because of the many knights killed or detained there. He made this castle his own abode and changed its name to Joyous Gard. During his journey in a cart in pursuit of the kidnapped beloved, in turn, Lancelot came to a river, across which lay the castle where the queen was held. It belonged to Bademagu, king of the land of Gorre, endowed with a sinister atmosphere of black magic. The king’s son, Meleagant (all the names connote evil), had stolen Guinevere. Chrétien’s description of the river emphasises the terror and viciousness of the place. The “wicked stream”, he says, “is as swift and raging, as black and turgid, as fierce and terrible as if it were the devil’s stream; and it is so dangerous and bottomless that anything falling into it would be as completely lost as if it fell into the salt sea” (1982: 308).

In Muir’s poem a similar effect of horror is achieved by different means – a detailed description of the psychosomatic reactions of the poetic self who is about to cross the Bridge of Dread:

But when you reach the Bridge of Dread:
Your flesh will huddle into its nest

For refuge and your naked head
 Creep in the casement of your breast.

And your great bulk grow thin and small
 And cower within its cage of bone,
 While dazed you watch your footsteps crawl
 Toadlike across the leagues of stone.

This bridge is made of stone, whereas the bridge Lancelot crossed consisted of a polished sword, but both of these and other similar passes are extremely dangerous to cross. In the story of Lancelot two lions or leopards seem to guard the further end, but when the knight reaches it, they are nowhere to be seen for, as the romance clarifies, these beasts were mere enchantments. Lancelot “does not see as much as a lizard or anything else to do him harm” and “neither of the lions is there which he thought he had seen” for “he had been enchanted and deceived” (Troyes 1982: 309). Muir focuses on the inner experiences of the poetic self, implying that any beasts that may appear would be an external image of the human phobias, which are far worse:

If they come, you will not feel
 About your feet the adders slide,
 For still your head's demented wheel
 Whirls on your neck from side to side

Searching for danger. Nothing there.

The twentieth-century poet offers us a primarily psychological study of fear while facing evil, but uses medieval allegorical imagery, like “great knotted serpents dread and dumb”. On one of the medieval ivory caskets, the depiction of Lancelot crossing the Sword Bridge is tellingly juxtaposed with an adventure of Gawain. The latter set free many maidens held captive in a castle, in the same land of Gorre, after he slept in a magic chamber of terrors. Galahad had a similar adventure in the Castle of Maidens, where he overthrew its seven knights, embodying the seven deadly sins. Interestingly, the scene depicting Galahad receiving the key to the castle is represented on another ivory casket along with Lancelot on the Sword Bridge. These juxtapositions are by no means accidental, as sometimes has been suggested. They all emblemise heroism in the spiritual combat against strongholds of vice. Like the classic fantasy writers, for example Tolkien in his image of Mordor, Muir draws upon medieval allegorical imagery, seizing, in the lyrical mode, upon the universal and “endless moment” of fear upon reaching and crossing the Bridge of Dread.

The final poem of my choice, *Tristram's Journey*, is a psychological, or even psychoanalytic, study of a mental breakdown caused by a crisis in love. Muir was personally acquainted with psychoanalysis – he underwent treatment that helped him overcome the despairs and frustrations of his youth and released his creative powers as a writer. The poem is closely based on Malory's account of a chain of incidents in the lives of Tristan and Iseult. Muir's highly elliptical, inverted, and fragmentary

narration, including allusions to such characters as Palamedes and Dagonet, is impossible to follow without some knowledge of the original story. Although Malory's tale of the doomed lovers lacked the beauty of the early romances, like that by Thomas of Britain or that by Gottfried von Strassburg, it inspired a number of nineteenth-century poems and paintings. William Morris, for instance, chose the scene of Sir Palamedes watching Sir Tristram and La Belle Iseult as the subject of his contribution to the decoration of the debating hall of the Oxford Union. The scenes most popular with poets and painters were Tristan and Iseult drinking the love potion and the variously told ending of their story. Muir's poem focuses, instead, on the motif of Tristram's jealousy and ensuing madness.

The poem begins *in medias res* and relates the events in the third person and in a compressed and dramatic manner. This style plus the quatrains rhyming *abcb* make the lyric strongly ballad-like. The opening stanza is a dramatised rendering of an episode in which Tristram (as spelled by Malory and other Middle English romancers) accuses Iseult of infidelity.

He strode across the room and flung
The letter down: "You need not tell
Your treachery, harlot!" He was gone
Ere Iseult fainting fell.

This takes place during Tristram's secret sojourn at Tintagel, where Iseult the Fair summoned him after his marriage to Iseult of Brittany. His wife's brother accompanies Tristram in Cornwall. As Malory repeats after his French source, "at the first tyme ever sir Kayhidins saw La Beall Isode he was so enamerad uppon hir that for very pure love he myght never withdraw hit" (1977: 502). He "pryvaly wrote unto her lettirs and baladis" and she pitied him and wrote him a comforting letter in return. Tristram happens to find their letters, utters a bitter reproach to his beloved, and swears revenge upon his trusted companion. "And than La Beall Isode sowned to the erthe" (1977: 503).

Muir's poem describes in detail Tristram's departure from Tintagel Castle and his journey into the wilderness, providing the kind of details that were irrelevant to Malory but which convincingly focalise the scene for the modern reader from the protagonist's point of view. For example, we are told that as he rode, "ever hung a cloud of gnats / Three feet before his face". The poem describes Tristram's state of dizziness and half-consciousness by recording his random sensual impressions, entirely passive perceptions, and confused and bewildering thoughts and memories.

And hill and plain and wood and tower
Passed on and on and turning came
Back to him, tower and wood and hill,
Now different, now the same.

There was a castle on a lake.
The castle doubled in the mere
Confused him, his uncertain eye
Wavered from there to here.

Muir makes Tristram recall his previous fit of jealousy about Iseult in Ireland, where he fought over her with Palamedes.

A window in the wall had held
 Iseult upon a summer day,
 While he and Palamide below
 Circled in a furious fray.

Malory tells us that Palamedes was a Saracen knight who “drew unto La Beall Isode and profirde hir many gyfftyys, for he loved hir passyngly welle”, so much that he wished to be baptised for her sake. Tristram had therefore “grete despyte at sir Palomydes” and there was “grete envy betwyxte” them (1977: 239). Muir brings these two episodes together and deliberately confuses them in order to portray Tristram’s crazed mind.

In accordance with medieval descriptions of insanity (typically associated with a period of life spent in the wilderness, as in the case of Merlin and Yvain), but enriching them with modern psychological insights, Muir’s poem depicts step by step Tristram’s degradation. The wood soothes his pain as he enters it, eventually becoming a kind of green man and the wild man of the woods: “And now as sunk in waters green / Were armour, helm, and blade”. Simple natural phenomena, such as night, the wind, and sunset, and the basic landscape – a ring of hills, a plain – bring him comfort. Tristram abandons his chivalric equipment, shedding it like the skin or costume of a civilised man. He gives an outlet to his rage, tearing the branches of the trees. Only then is he capable of wandering on the hills in peace. He sometimes lies among the shepherd’s flocks like a motionless rock. The shepherds employ him along with their dogs to guard the sheep. Muir conveys the hero’s derangement by making him behave and perceive like an animal. When King Arthur’s fool, Dagonet, comes to the forest, it seems to Tristram that he and his companions are like “tall escutcheoned animals / With antlers towering wide”. He beats them with his hands but does not know where they go. The categories civilised / courtly *versus* wild / uncouth are shown to have reversed in Tristram’s mind. In his madness he is also shown to be following the downward direction on the ladder of created beings, reverting sometimes even to the level of inorganic matter. Yet, he is still bitter in his heart. News about this strange madman finally reaches King Mark, whose servants fetch Tristram to Tintagel while he is asleep. In the meantime he has become a kind of king and shepherd of the animal kingdom: he “ruled the hinds” and “kept / The wandering sheep”, a bit like St. Francis of Assisi or Jesus of Nazareth. The borderline between idiocy and holiness is here as thin as in Dostoevsky’s *Idiot*. Muir describes Tristram’s recovery as a moment of waking, as if after a nap, into the same, familiar reality of the court:

He woke and saw King Mark at chess
 And Iseult with her maids at play,
 The arras where the scarlet knights
 And ladies stood all day.

King Mark was playing chess when Tristram found the fateful letters and he is at chess now, as if no time has passed. The lines convey Tristram's now clear perceptions and understanding. He recognises everybody and the well-known scenery, yet nobody recognises him for he has changed so much. Muir follows Malory in telling us that it was Iseult's pet dog that recognised Tristram:

None knew him. In the garden once
 Iseult walked in the afternoon,
 Her hound leapt up and licked his face,
 Iseult fell in a swoon.

The same detail, however, acquires far greater significance in Muir's poem where it is embedded in a story of the hero's intimacy with the animal world and, more generally, the real world outside the artificial milieu of the court.

The final stanza appears to be the twentieth-century poet's own invention. It depicts Tristram leaning over Iseult and achieving a sharp vision of the now solidified surroundings, and reconciliation with his lover and, more importantly, with himself:

There as he leaned the misted grass
 Cleared blade by blade below his face,
 The round walls hardened as he looked,
 And he was in his place.

Tristram's Journey is ultimately a psychic journey into the depths of one's mind, leading through the successive stages of a mental breakdown to recovery.

Like other modern retellers of the Arthurian legends, Muir inscribed his own times and experiences into the well-known fables, using them as mirrors to reflect himself and the story of his own life. He presumably knew the legends from both the old and the new renditions, from Malory as much as from Tennyson, and he may have seen the paintings of the Pre-Raphaelites. As he was writing near the end of the First World War and in the shadow of the Second, the uncertainties and disillusionments of the twentieth century inevitably affected his yearning towards a heroic past. Thus, in the first of the discussed poems Merlin's liberation is being questioned. Nevertheless, through the remaining three lyrics hope and rebirth are implied in the knight's spiritual alacrity that defies enchantment, in the courage to cross the Bridge of Dread, and in Tristram's recovery from insanity. This reflects Muir's own spiritual pilgrimage through a period of doubt towards a gradual re-discovery of faith. Muir admired the chivalric virtues of the Round Table as a high moral code, and in his moral idealism he is similar to Conrad. The four poems are connected by their focus on a male hero – Merlin, the enchanted knight, the person crossing the Bridge of Dread, and Tristram – through whom the poet explores his own self. Female figures, if present, are rendered culpable, subdued, or ridiculous, as in the case of Iseult's repeated fainting. The poems probe into one particular experience in the protagonist's life, some vicious circle repeatedly described in terms of enchantment and madness, "your head's

demented wheel”. Evidently, Muir chose only those motifs from the Arthurian fables that corresponded with the story of his own life, particularly its obsessions and moments of inner crisis.

Bibliography:

- Arnold, M.** (1852), “Tristram and Iseult”. *The Poems of Matthew Arnold*. Ed. Ernest Rhys for Everyman’s Library. London: Dent.
- Butter, P.**, ed. (1991), *The Complete Poems of Edwin Muir. An Annotated Edition*. Aberdeen: The Association for Scottish Literary Studies.
- Hall, J. C.** (1956), *Edwin Muir*. London – New York – Toronto: Longman.
- The Holy Bible in the King James Version* (1977; 1611) Nashville – New York: Nelson.
- Malory, Th.** (1977), *Works*. Ed. E. Vinaver. Oxford – New York – Toronto – Melbourne: Oxford University Press.
- Ousby, I.** (ed., 1988), *The Cambridge Guide to Literature in English*. London: Guild Publishing.
- Scherer, M. R.** (1945), *About the Round Table*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Tennyson, A.** (1904, 1859), “Merlin and Vivien”. *Idylls of the King*. New York: American Book Company.
- Troyes, Ch. de** (1982; 1914), *Arthurian Romances*. Trans. W. W. Comfort. Dent for Everyman’s Library: London – Melbourne – Toronto.
- Walker, M.** (1996), *Scottish Literature Since 1707*. London: Longman.

Dyletanci w poszukiwaniu cudu. O *Bebuquinie* Carla Einsteina

„W tym wyraża się zasadniczy fakt człowieczej woli, jej horror vacui¹: *potrzebuje on celu* – i wo-
li raczej jeszcze *chcieć nicości, niż nie chcieć*” (2006: 75), pisze Nietzsche w rozprawie „Co oznaczają
ideały ascetyczne?” i wyraża tym samym charakter dążeń wszystkich Einsteinowskich postaci za-
ludniających karty jego wczesnej powieści „*Bebuquin*”, która okazała się jednocześnie dziełem ży-
cia autora.

Bebuquin (1906-1909) to credo artystyczne Carla Einsteina, „praktyczna przeciwwaga” (Heiße-
rer 1992: 111) dla krytykowanej przezeń współczesnej mu moderny. Pierwsze pasáže tekstu ukaza-
ły się drukiem w czasopismach *Opale* i *Hyperion*, po tym jak otrzymały bardzo pozytywną, wręcz
euforyczną recenzję od Franza Bleia, wydawcy obu tych periodyków. Zanim *Bebuquin* ukazał się
w wydaniu książkowym, drukowany był także w odcinkach w *Die Aktion*, czasopiśmie wydawa-
nym w latach 1911-1932 przez Franza Pfemferta, którego znaczenie dla powstania i rozwoju nie-
mieckiego ekspresjonizmu trudno byłoby przecenić. Opublikowany w *Opalach* fragment powieści
nosił tytuł *Pan Giorgio Bebuquin*, natomiast późniejsze wydanie książkowe zatytułowane było już
Bebuquin albo dyletanci cudu. W drugim nakładzie z roku 1917 brakuje podtytułu, a sam tekst wy-
kazuje liczne zmiany² mające na celu „uproszczenie stylu” (Diener 1987: 125), „redukcję znaków ty-
pograficznych i namnożenie poliwalencji” (Kramer 1989: 17). Ze względu na tak wiele modyfikacji
warto już na wstępie pokusić się o próbę analizy tego spekulatywnego i niejasno brzmiącego tytu-
łu, w którym zawiera się centralny problem powieści.

W zachowanym typoskrypcie T, znajdującym się dziś w archiwum Carla Einsteina w Berlinie,
i najprawdopodobniej będącym podstawą przedruku w *Die Aktion* a także wydania książkowego,
widnieje wpisana przez autora propozycja tytułu, który nie jest zgodny z tytułem żadnej z wymie-
nionych powyżej publikacji:

¹ Horror vacui (łac.) – lęk przed pustką.

² Nie zachował się żaden kompletny manuskrypt *Bebuquina*. Dysponujemy wieloma wersjami tekstu
autoryzowanymi co prawda przez Einsteina, wykazującymi jednak wiele wariantów. Chodzi tu nie tylko o błędy
w druku, ale także o świadomie wykreślone lub dopisane akapity różnej objętości. Większość wydań *Bebuquina*
bazuje na tekście opublikowanym w roku 1912 w „*Die Aktion*”. Dokładniej tym zagadnieniem zajmuje się Andreas
Kramer w książce *Die verfluchte Heredität loswerden. Studie zu Carl Einsteins „Bebuquin”*, Münster 1990.

Dyletanci (sic!) cudu
albo
tanie odrętwienie,
prolog. Bebuquin.

Takie sformułowanie tytułu, kiedy to podtytuł awansuje na pierwsze miejsce, uwypukla pojęcia *dyletantyzmu* i *cudu*, i tym samym stawia pytanie o ich znaczenie dla zrozumienia całej powieści. Natomiast nazwisko Bebuquina usytuowane na ostatnim miejscu jest, dla Heißefera, „widocznym zdystansowaniem się” (Heißefer 1992: 169) Einsteina od tej literackiej postaci. Heißefer krytykuje tym samym stanowisko Heidemarie Oehm, która w użyciu spójnika „albo” widzi raczej podkreślenie ekskluzywnego charakteru postaci Bebuquina.

Obie te interpretacje nie odpowiadają, w moim mniemaniu, intencjom Einsteina. Spójnik „albo” może zarówno wskazywać na przynależność Bebuquina do grupy dyletantów, jaki i go z niej wykluczać. W obu przypadkach jednak podkreśla on jego znaczenie dla całości powieści jak i jego szczególny związek z innymi postaciami, nie wartościując ich jednak jednoznacznie, co odpowiadałoby stosunkowi Einsteina do kreowanych przez niego bohaterów, którzy są tu nośnikami pewnych idei i wartości, a nie bohaterami „z krwi i kości” (Blei 1980: 497)³.

Oehm dochodzi do wniosku, że wszystkie postacie w tekście to „symultaniczne figuracje” (1976: 90) Bebuquina:

Schemat strukturalny, jakim posługuje się powieść można zatem odpowiednio określić jako ‘symultanizm funkcji’ kompleksów figuralnych, gdzie (...) osoba Bebuquina odgrywa rolę ‘napędową akcji’, tzn. stanowi postać integralną, syntetyczne centrum dla pozostałych postaci powieści, które (...) jako analogiczne, tudzież kontrastujące kompleksy figuralne zgrupowane są wokół postaci Bebuquina i do niego się odnoszą. (1976: 90)

Postać Bebuquina nie ma zatem „wyróżniającego się, raz na zawsze ustalonego „Ja”, którego granice wobec innych postaci byłyby stałe; granice te raczej ustawicznie przesuwają się poprzez rozciąganie na innych bohaterów i powrót do punktu wyjścia, a więc postaci Bebuquina.” (1976: 90)⁴ Warto w tym kontekście zauważyć, że wszystkie inne postacie powieści nigdy nie występują same lecz zawsze w jego obecności. Można także wskazać liczne konotacje „identyfikujące je” (Diener 1987: 157)

³ Sformułowanie to pochodzi z recenzji *Bebuquina* autorstwa Bleia opublikowanej po raz pierwszy w „Die Aktion” w roku 1912.

⁴ Dalsze rozważania dotyczące tego problemu w: Heidemarie Oehm, *Kunsttheorie Carl Seinsteins*, München 1976, str.: 90 i n, 103 – 107, 115 i n; Joseph Lawrence Brockington, *Vier Pole expressionistischer Prosa, Studien zu den Erzählformen expressionistischer Werke von Kasimir Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin und August Stramm*, Michigan State University (dysertacja), 1981, str. 100; Matias Martinez-Seekamp, *Ferien von der Kausalität? Zum Gegensatz von Kausalität und Form bei Carl Einstein*, w: Text + Kritik, zeszyt 95 Carl Einstein, lipiec 1987, str. 13-22, tu str. 18 i n; Hansjörg Diener, *Dichtung als Verwandlung*, str. 127 i n i 157 i n.

z postacią Bebuquina⁵. W tym miejscu wystarczy wymienić motyw infantylizacji, który, oprócz Böhma, łączy wszystkie główne postacie. Już samo imię Bebuquina określa go jako dziecko. Także Böhm mówi o nim „młodzieniec” (Einstein 1980: 74) i „niemowlę o czole myśliciela” (78). Podobnie inni bohaterowie noszą w sobie cechy dziecięce: sprawająca „dziewicze” (83) wrażenie Eufemia, aktorka Fredegonda Perłowespojrzenie albo „młodociany malarz Chłopcousty” (82) określane są choćby jako „niemowlaki” (87) lub „dzieciaki” (92). Lalkowatość Eufemii – w powieści nazywanej „lalką woskową z taniego odrętwienia” (91) – odpowiada kryjącej się w imieniu Bebuquina „istocie manekina”, natomiast z malarzem romantycznym, Henrykiem Chłopcoustym, Bebuquin łączy się za sprawą swojej romantycznej natury: „Zostałem (...) romantykiem” (89). Wszystkie te postacie, bądź odsłony jednej postaci Bebuquina łączy wspólny cel – poszukują one cudu. Ale nie wydarzenia lub zjawiska, będącego namacalnym dowodem na ingerencję Boga lub sił nadprzyrodzonych, lecz niezależnego czynu, który nadałby sens ich (literackiej) egzystencji. To permanentne poszukiwanie cudu nie jest niczym innym jak wyrazem pragnienia sensownego życia w świecie, w którym sens ten się zatracił. Problem Einsteinowskich postaci polega niestety na tym, że są one wszystkie dyletantami, co z góry stawia ich starania pod znakiem zapytania.⁶

Einstein opisuje świat, w którym każe żyć swym bohaterom następującymi słowami: „Prawda przestała istnieć, stare potrzeby i zobowiązania instynktu dawno już wyblakły. Wychudłe rzeczy przykryto pofałdowanymi prześcieradłami pustych marzeń. Zwykle skrępowanie nauczono się brać za pragnienie, a skoro pragnąć można było wszystkiego, straciliśmy wartości.” (23) Użyta tutaj forma „my” wskazuje nie tylko na ścisły związek Einsteina z wykreowanymi przez niego bohaterami, ale także, jak sadzę, opisuje jego własną duchową sytuację. Aby wyrwać się z „ohydnej nudy” (23) autor żąda cudu – estetycznie uzasadnionego nadania sensu wszystkim działaniom, chce zatem tego samego, o czym Bebuquin i dyletanci marzą już od pierwszego rozdziału powieści.

Cud, którego wraz z Bebuquinem szukają snobistyczny Böhm, Eufemia, platonik Laurenz Ehme i inne postacie powieści ma być „autonomicznym wykreowaniem tego, co nowe z siły własnego Ja” (Mörchen 1986: 146), a więc zamkniętym w sobie, koherentnym aktem twórczym wyzwolonym ze wszystkich społecznych czy kauzalnych zależności. Bebuquin myśli o stworzeniu nowego świata z niczego, nawet jeśli miałyby to być świat jedynie literacki, a więc fikcyjny. Ma on być efektem *creatio ex nihilo*, tyle, że nie boską kreacją ale kreacją postaci literackiej zdającej sobie sprawę ze swej nierzeczywistości: „Panie, pozwól abym choć raz mógł rzec, że wyszło ze mnie stworzenie. Spójrz na mnie, mój koniec jest blisko, pozwól mi dokonać niezależnego czynu, pozwól mi dokonać cudu.” (108). Mamy tu zatem do czynienia z cudem zsekularyzowanym, który miałby polegać na tym, że

⁵ W licznych interpretacjach Bebuquin traktowany jest jako postać podwójna, będąca zarówno Bebuquinem jak i Böhmem. Za przykład takiej oceny może posłużyć teza Quenzera, dla którego Bebuquin jest „postacią rozdartą wewnątrznie”, egzystującą w dwóch postaciach równocześnie. (Gert Quenzer, *Absolute Prosa. Carl Einsteins Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. W: Der Deutschunterricht. 1965. H. 5. str. 53-65.

⁶ I nie zmienia tego fakt, że Einstein obok Schaukala i Kassnera nadaje dyletantyzmowi pozytywne znaczenie. Dyletant jest indywidualistą i człowiekiem wolnym, bo nie pozwolił wtłoczyć się w nowoczesny system produkcji i nie podąża utartymi torami idei wymyślonych dla niego przez innych. Nie potrafi jednakże, przynajmniej u Einsteina, pokonać w sobie niechęci do konstruktywnego działania, wyjścia poza fragmentaryczność i pozostaje zagubionym wędrownym.

postacie z kart powieści „byłyby w stanie wykreować pewną kontr-rzeczywistość jako *projekcję immanentnej wieczności*, a zatem taką rzeczywistość, która na powrót wydałaby się ludziom adekwatna i podlegająca jasnym prawom” (Diener 1987: 132).

Bebuquin szuka cudu, ponieważ przekonany jest o niemożności sensownego kształtowania życia na zasadach, jakimi rządzi się zastana rzeczywistość:

Mieć jakiś cel na tym świecie jest śmieszne. Cele są zawsze transcendentne, tam do góry; a więc potrzebujemy transcendencji, jednak przecież w nią nie wierzymy, no i w końcu taka transcendencja jest dość męcząca. Istnieją dwie metody: albo się wierzy i jest się z Bogiem, jest się mistykiem i głupieje się od jakiejś przygważdżającej idée fixe, albo się pęka i wybucha. Spodziewanym rezultatem tego wszystkiego i tak zawsze jest obłęd. (112)

W prośbie Bebuquina: „Panie, daj mi cud, szukamy go od pierwszego rozdziału. Wtedy będę już normalny, ale dopiero wtedy.” (100) manifestuje się szczególna koncepcja jego funkcji w powieści Einsteina. Bebuquin jest jednocześnie postacią akcji powieści, jednym z bohaterów poszukujących cudu i jednocześnie kimś, kto przełamuje płaszczyznę fikcji i opuszcza ramy powieści, po to by wznieść się ponad tekst i snuć refleksje na jego temat. Już na pierwszych stronach książki Bebuquin myśli właśnie w tych kategoriach o swojej roli w tekście: „Smutne, (...) jakim ja jestem marnym materiałem na powieść, przecież ja nigdy nie podejmę żadnej akcji, tylko tak kręcę się w sobie. Tak bardzo chciałbym powiedzieć coś błyskotliwego na temat akcji tej powieści, ale nie mam pojęcia co.” (78) A w rozdziale końcowym Bebuquin przejmuje rolę autora i staje się, na wzór Boga, (s)twórcą tekstu a tym samym samego siebie i wszystkich żyjących w tym tekście postaci.

Podczas gdy Böhm planuje uciec od rzeczywistości poprzez przeniesienie się w inny wymiar transcendentną maszyną rozkoszy, Bebuquin wybiera inne rozwiązanie: próbuje pozbyć się zastanej rzeczywistości na drodze ascetycznej redukcji świata zmysłów. Właśnie to dążenie do ascezy wyśmiewa Böhm:

Mój Panie, pochłonęło Pana czyste odstępianie od Pańskiego Ja. Widzę, że szuka Pan Boga. No cóż, wyznam, że trudno stwierdzić, czy to wszystko co relatywne staje się absolutne właśnie za sprawą rozkoszy czy też innych pasywnych rauszów (...). Nigdy jeszcze nie interesowałem się tym, co jest dla mnie przedmiotem rozkoszy, natomiast sam fakt, że rozkosz odczuwam, był dla mnie zawsze bardzo ważny. (78)

W ascetycznym wykluczeniu świata zmysłów przez Bebuquina dopatrywać się należy literackiej reakcji Einsteina na myśl Nietzschego, dla którego idea ascetyzmu stanowi symbol poszukiwania przez człowieka celu, określającego życie. W „Co znaczą ideały ascetyczne” Nietzsche pisze:

ideał ascetyczny ma także w najbardziej duchowej sferze tymczasem ciągle jeszcze tylko jeden rodzaj rzeczywistych wrogów i *szkodzicieli*: są to komedianci

tęgo ideału – bo budzą nieufność. Wszędzie zresztą, gdzie dziś duch surowo, silnie i nie fałszując monet pracuje, obywateli wszędzie bez ideału – popularnym wyrazem na tę wstrzemięźliwość jest ‘ateizm’ – z *wyjątkiem jego woli prawdy*. Ta wola jednak, ta reszta ideału, jest, jeśli mi uwierzycie, samym owym ideałem, w jego najściślejszym, najbardziej duchowym sformułowaniu, na wskroś ezoterycznym, obranym z wszelkich zewnętrznych dodatków, a więc nie tak jego resztą, jak jego jądrem. (...) Kiedy chrześcijańskie dążenie do prawdy wyciągnie już jeden wniosek po drugim, wyciągnie w końcu swój *najpotężniejszy* wniosek, wniosek *przeciwko* sobie samemu. To jednak stanie się, gdy postawi pytanie: „*co znaczy wszelka wola prawdy?*” ... I tu schodzę się znowu ze swoim problematem, *nieznani* przyjaciele moi (- bo jeszcze *nie wiem* o żadnym przyjacielu): jakiż by sens miało całe nasze istnienie, jeśli nie ten, aby ta wola prawdy uświadomiła się w nas sobie samej *jako problemat?* (2006: 123 i n.)

Właśnie w tym Nietzscheańskim sensie Bebuquin zwraca się przeciw dogmatycznemu myśleniu. Jego protest mierzy dużo wyżej niż stare prawdy filozofii i religii: teraz idzie o osiągnięcie prawdziwości bytu, poznanie egzystencji w *prawdzie*. W tym sensie autor Einstein jest w *Bebuquinie* moralistą, właśnie jako ten, który, zaprzeczając ogólnie przyjętym wartościom, obala wszystko to, co pozornie idealne. Einstein jawi się jako fanatyk prawdy, przed którą czuje jednocześnie strach. O Bebuquinie, swoim alter ego pisze: „Przeszedł go dreszcz, (...) jak to wszystko egzystuje tylko w zniszczeniu. Tutaj upatrywał usprawiedliwienia dla estetyzmu; ale zarazem, jako że nie widział już żadnego ostatecznego celu, musiał zanegować także jednostkę. Tęsknił za obłędem, jednak swą ostatnią niesforą cząstką człowieczeństwa odczuwał przed nim strach.” (77)

To Bebuquin spośród wszystkich dyletantów cierpi najmocniej z powodu egzystencjalnej pustki w świecie pozbawionym Boga i to dlatego jego poszukiwanie nowego sensu, nowego świata znajduje najbardziej tragiczny finał, bo w śmierci. „Ja” Bebuquina ulega stopniowemu i nieodwracalnemu rozpadowi, a bez niego niemożliwy jest przecież „niezależny czyn, cud.” (108) Po pogrzebaniu Böhma, co jawi się Bebuquinowi jako jedyne w tej rzeczywistości literackiej autonomiczne działanie, Bebuquin przestaje poszukiwać cudu i kładzie się do łóżka, po to aby po trzech dniach wyzionąć ducha. W materiałach do Bebuquina Einstein pisze: „Ludzie w książce tworzą pewną ideę (...), która ich przerasta (...) zmienia świat – staje się on niemożliwy dla człowieka – człowiek jako istota fantastyczna i zniszczona przez swoje stworzenie (...) Myśl stwarza ideę (...) element transcendentalny – który koniecznie musi zniszczyć twórcę myśli, nous (duszę).” (1992: 117) Bebuquin pozostawszy do końca wierny idei stworzenia „czegoś własnego” (1980: 74) poświęci dla niej w końcu życie. Pragnie jak najdalej zawęzić swoje „Ja”, aby nie musieć już więcej znosić przeciwieństwa między Ja–podmiotem a światem–przedmiotem.⁷ Do Eufemii Bebuquin zwraca się tymi słowami: „I tak wszystko co się da, odrywa się ode mnie. Człowiek tak sobie stoi, z głową ponad chmurami i jest mniej lub bar-

⁷ Poszukiwanie cudu jest dla Bebuquina procesem stopniowego odcieśniania i świadomej dekonstrukcji Ja. Dlatego właśnie Einstein określa swój tekst mianem *księgi zmarłych Ja*.

dzień załatwiony. To idzie samo z siebie. Ludzie, marzenia, męki i człowiek jest jak puste tekturowe pudełko.” (96) Rozluźnienie zmysłów Bebuquina, jego rozpląnięcie się w bycie, które powinno przemienić wszystkie przeciwieństwa w jedno totalne odczucie, nie jest jednak doskonałe, a rimbaudowski⁸ postulat, aby poeta stawał się na drodze duchowego treningu wizjonerem, po to by w profetyczny sposób stwarzać to, co nowe, w przypadku Bebuquina nie może być spełniony.

Dlatego właśnie Bebuquin krzyczy: „Jeśli tylko coś przytrzymałoby mnie tak, że mógłbym się siebie pozbyć, jakieś sympatyczne samobójstwo. Sądzi pan, że to takie przyjemne biegać tak ze mną przez cały ten czas, a na dojrzalego Goethego nie mam ani talentu ani ochoty.” (98) W końcu wycofuje się do małego pokoju, do „komnaty katartycznej, małej pobielonej izby” (98), gdzie kontemplując własną sytuację dochodzi do wniosku, że nawet postrzeganie zmysłowe zwodzi, ponieważ jest ono zawsze subiektywne i rządzi nim określone szablony doświadczenia, takie jak odczuwanie czasu i przestrzeni. Bebuquin pragnie uciec tym zmysłowym ograniczeniom i pozbyć się „starego i naznaczonego ciała, poczuć (...) tożsamość.” (99) Tożsamość oznacza tu w przeciwieństwie do rady Böhma „zniszcz tożsamość” (100), nie fałszywą tożsamość z „Ja”, lecz upragnioną tożsamość z absolutnym przedindywidualnym Ja, które wyparte zostało przez uogólniające pojęcia rozumowe, nazywane przez Bebuquina w rozmowie z Böhmem „starożytnością myśli, antykwariatami komunaliów, prehistorycznymi głębiami.” (100) Czując odrzę do własnej egzystencji, Bebuquin pragnie zmiany: „Musi nastąpić jakaś zmiana, która byłaby silniejsza od mojego grzechu i mojej skruchy. Muszę doznać jakiegoś odnowienia, potrzebuję ziemskiej epoki.” (100) Tę zmianę Bebuquin zamierza osiągnąć na drodze stopniowego uśmiercania „Ja”. Jednak, jako że chcąc pozbyć się samego siebie doświadcza tylko nieudanych prób, dochodzi do wniosku, że „może kto inny (go) oczyścić, skoro sam nie (może).” (101) Idzie więc do „klasztoru pod wezwaniem darmowego cudu krwi”, aby przekonać się, „czy możliwe jest całkowite przerwanie przeznaczenia.” (101) Tu poprzez kontemplację chce zespolić się z Bogiem, ale i to mu się nie udaje. W tej sytuacji podejmuje jeszcze jedną decyzję: chce wyłączyć „nędzną pamięć” (104), tę przechwalnię odziedziczonych przesądów blokujących przemiany i porwać się na ostatni niezależny czyn: „Dlatego właśnie czyn jest niezbędny. Ten korektyw faktów i rzeczy. Jeśli jednak ktoś, tak jak ja zyskał przeświadczenie, że musimy pójść dalej, że musimy się zmieniać; czy nie jest zatem możliwe, że powstanie z tego nowy gatunek ludzi, który będzie gardził chodzeniem tymi samymi ulicami.” (105) Ale także i to przeświadczenie, że czyn jest w stanie pokonać przepaść między Ja a światem, musi zostać skorygowane przez Böhma, alter ego Bebuquina: „Grzech czai się nie tylko w pamięci, ale także w czynie.” (104) Jako że czyn nigdy nie jest bezcelowy, jest także niedoskonały. Bebuquin stawia pytanie: „Ale czy rzeczywiście trzeba umrzeć, żeby stać się kimś innym?” (104) i jednocześnie przeczuwa, że nadzieja na zmianę leży wyłącznie w całkowitym oddaniu się śmierci. Böhm potwierdza jego przecucia: „Jest nadzieja, Bebuquin; możliwe, że zmiana nadchodzi razem ze śmiercią. Albo zostaniemy tacy, jacy jesteśmy, albo zostaniemy zniszczeni i przemienieni.” (104)

W ostatnim rozdziale powieści cała uwaga autora i czytelnika skupia się na Bebuquinie, jest on jedyną postacią występująca na jej kartach. Wszystkie nici tekstu zostają zredukowane, żeby w „genialnym słowie końcowym” proces rozpadu tekstu „zwrócić ku innowacji”. (Kiefer 1994: 56)

⁸ Por. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946, str. 96, gdzie czytamy między innymi: „Jesteśmy rimbaudydami, nie wiedząc tego i tego nie chcąc.”

Całość kończy następujący pasus: „Bebuquin zasnął spokojnie, kilka razy wyciągał ręce we śnie do góry; jego twarz jakby chwytały skurcze, skóra fałdowała się i marszczyła dookoła całej czaszki. Otwierał na sekundy powieki, wyprężając się wyciągał palce stóp i dłoni jak najdalej, po czym skulił się w sobie i silnie zadrżał. Nad ranem obudził się, nie był w stanie rozmawiać i nie mógł już sam jeść. Raz tylko spojrzał obojętnie i powiedział: i tyle.” (114)

Słowo „Tyle” jest zarówno ostatnim słowem Bebuquina jak i słowem kończącym powieść. W ten sposób zniesiona zostaje różnica między podmiotem opisującym a obiektem opisu, a przez to swoistego rodzaju literackie samobójstwo tekst zostaje domknięty i zyskuje pełną autonomię. Ukończona powieść może zostać opublikowana i tym samym, można by rzec, zostaje wydana na świat. A zatem także śmierć może stać się „Bogiem formy” (107). Bebuquin, który posiada świadomość własnej egzystencji jako fikcyjnej postaci tekstu, poprzez swoją śmierć, niezależny czyn, jakiego wreszcie na ostatniej stronie powieści udało mu się dokonać, daje autorowi możliwość odwrócenia dziejów stworzenia, na początku których było słowo. Dyletant, który jeszcze w przedostatnim rozdziale na próżno próbował określić się jako Chrystus, staje się równy Bogu. Bo przecież, gdy sam decyduje o swojej śmierci mówiąc „i tyle”, łączy to co jest pozornie nie do połączenia: biblijną formułę „Na początku było słowo” z faustowską „Na początku był czyn”. Dla Bebuquina, w jego ostatnim akcie życia, czyn jest słowem, a słowo stwarzającym czynem.

Bibliografia:

- Ball, H.** (1946), *Die Flucht aus der Zeit*. Luzern.
- Blei, F.** (1980), „Rezension zu Bebuquin”. *Carl Einstein Werke Bd.1*. Baacke, Kwasny. Berlin, str. 497-498.
- Brockington, J.L.** (1981), *Vier Pole expressionistischer Prosa, Studien zu den Erzählformen expressionistischer Werke von Kasimir Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin und August Stramm*. Michigan.
- Diener, H.** (1987) *Dichtung als Verwandlung. Eine Studie ueber das Verhältnis von Kunsttheorie und Dichtung im Werk Carl Einsteins*. Zurych.
- Einstein, C.** (1980), *Werke Bd. 1*. Baacke, Kwasny. Berlin.
- Heiße, D.** (1992), *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein*. München.
- Kiefer, K.H.** (1994), *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*. Tübingen.
- Kramer, A.** (1990), *Die verfluchte Heredität loswerden. Studie zu Carl Einsteins „Bebuquin“*. Münster.
- Martinez-Seekamp, M.** (1987), „Ferien von der Kausalität? Zum Gegensatz von Kausalität und Form bei Carl Einstein“. *Text + Kritik*, 1987, Nr. 95, str. 13-22.
- Mörchen, H.** (1986), „Anmerkungen zur Lektüre des Bebuquin anlässlich Carl Einsteins 100 Geburtstags“. *Carl-Einstein-Kolloquium 1986*. Kiefer, K.H. Frankfurt/M, str. 141-150.
- Nietzsche, F.** (2006), *Z genealogii moralności*. Kraków.
- Oehm, H.** (1976), *Kunsttheorie Carl Einsteins*. München.
- Quenzer, G.** (1965), „Absolute Prosa. Carl Einsteins Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“. *Der Deutschunterricht*, 1965, Nr. 5, str. 53-65.

**„... diese einsame schwarze Insel mit den erleuchteten
Küsten aus Silber und Gold“.¹ Über den Kölner Dom im Roman
Die geheimen Stunden der Nacht von Hanns-Josef Ortheil**

„Ein Kölner betritt den Dom nur, um ihn (meistens einmal am Tag) quer zu durchlaufen, rasch, nicht nach rechts oder links schauend. Kurz, etwa für die Dauer einer Minute, wird er von seiner düsteren Gegenständlichkeit eingefangen, löst sein Körper sich in diesem kühlen Dunkel auf, das völlig unbarmherzig nach ihm greift. Fromme Kölner flüchten sich irgendwohin in eine Nische (die wärmste laut Umfrage: die Sakramentskapelle) und harren dort aus, bis ihre Augen sich an irgend etwas gewöhnen. Kölner aber, die ihren Gästen den Dom zeigen wollen, machen sich Mut und sagen: Laßt uns »en der Dom jon« (hochdeutsch: »in den Dom gehen«), wobei sie den kölschen Akkusativ bemühen, der die Größe des Doms durch den Pseudo-Nominativ anerkennt.

Und die fremden Heerscharen? Nach Betreten des Doms wenden wir uns an einen der vier das Gebirge unablässig durchmusternden Domschweizer, der uns in schäumendstem Kölsch mitteilt, die Fremden (wie die Bibel sagt) »ähneln dem Vieh, das nicht weiß, auf welchen Wiesen es zu grasen hat«. Ungezügelt und schamlos verhalten sich die touristischen Mengen der oft bis zu (täglich!) siebzehntausend Dombesucher in den scharf erfassenden Augen unseres Domschweizers, der mit einer hölzernen Buchlade um »Spenden für den Dom« bittet. Manche Fremde sind gar so dreist, ihre Hunde mit in den Dom zu bringen, andere führen ihre roten McDonald's-Tüten spazieren – wir verfolgen dieses Kapitel des modernen Domwanderns an dieser Stelle nicht weiter, schließlich hat unser Domschweizer alle Hände voll zu tun, das Schlimmste zu verhindern“ (Ortheil 2004: 27), stellt Hanns-Josef Ortheil im Buch *Die weißen Inseln der Zeit. Orte. Bilder. Lektüren* fest, um die Leser in die Atmosphäre Kölns, seiner Geburtsstadt (vgl. Ortheil 2001: 7) einzuführen, welcher er sowohl in seinen autobiographischen Ausführungen² als auch im Roman *Die geheimen Stunden der Nacht* ein literarisches Denkmal setzte.

Denn eben in Köln, in dieser – so Uwe Schütte – „katholisch geprägten Domstadt am Rhein“ (2005: 9) und – um an die Worte Hajo Steinerts anzuknüpfen – „immerhin [...] »nördlichsten Stadt Italiens« (2006: 45), und gleichzeitig im Schatten des imposanten Kölner Doms spielt sich die Handlung des 2005 im Luchterhand Verlag herausgegebenen Romans ab, der über den 52jährigen Verleger Georg

¹ Ortheil 2005: 255.

² Ich denke an dieser Stelle grundsätzlich an zwei Werke Ortheils: *Das Element des Elefanten. Wie mein Schreiben begann*. München 2001 und *Die weißen Inseln der Zeit. Orte. Bilder. Lektüren*. München 2004.

von Heuken und seinen Weg zur Macht und zum Glück erzählt. Aber obwohl der Held diesen „Dom der Dome“ (Ortheil 2004: 23) zwar nicht ständig, jedoch ziemlich oft, im Auge behält oder ihn in den Gedanken aufsucht, scheint dieses Kölner Wahrzeichen wenig, um nicht zu sagen – beinahe kein, Interesse der Kritiker erweckt zu haben, da lediglich eine der mir zugänglichen dreizehn³ Rezensionen des Buches auf die Dom-Problematik und ihre Relevanz in der Handlungsentwicklung explizit eingeht (vgl. Kopp-Marx 2005: 16). Schade, denn das im Roman leitmotivisch zurückkehrende Gebäude taucht nicht nur als Kulisse und stummer Begleiter der inneren Entfaltung von Heukens, sondern auch als markantes Zeichen auf, das nicht zuletzt über den Gemütszustand des am Anfang des 21. Jahrhunderts seine Träume und Alpträume erlebenden Menschen Aufschluss gibt.

Der Kölner Dom wird zum ersten Mal beinahe am Anfang des Romans erwähnt. Der ein luxuriöses Auto fahrende Held erblickt das dunkle Gebäude, das in ihm Erinnerungen an die Kindheit und an seine Ängste hervorruft: „Der rote Mazda kommt immer wieder in den langen Schlangen, die sich am Rheinufer entlangziehen, zum Stehen, Georg von Heuken wartet jetzt in Höhe des Doms, manchmal sucht er mit seinen Blicken nach einem Halt in diesen schwarzgrauen Massen, aber es gelingt ihm nie, kein Detail, nichts bietet sich an, jeder Blick malt nur ein paar stumpfe, bohrende Kreise in die Außenfassade, die aussieht wie erstarrter dunkler Biskuit. Einmal ist er mit einem amerikanischen Geschäftspartner in einem Außenzug an all diesen spitzen Fialen und Kreuzblumen entlang in die Höhe gefahren, schon der Gedanke an das enge Gefährt und den hereinpläddernden Wind läßt ihn zusammenzucken, seither macht ihm dieses Gebäude noch mehr angst als früher, als er sich als Kind in seinen unterkühlten Hallen bewegte, in der Sakramentskapelle des Doms wurde er sogar getauft, der Alte hatte darauf bestanden, all seine Kinder und auch die drei Enkel erhielten die Taufe in dieser Kapelle, seit vielen Jahren hat Georg von Heuken sie nicht mehr betreten“ (2005: 13). Das im Zustand der Bewegungslosigkeit und des stillen Betrachtens wahrgenommene Architekturdenkmal erweckt im Helden Gefühle, welche auf das Kommende hindeuten und in gewissem Sinne das Kommende voraussagen. Denn in dem Moment, in dem von Heuken „wieder anfahren will, klingelt das Handy“ (13) und er erfährt von dem zweiten Herzinfarkt seines Vaters Reinhard von Heuken, woraus nicht nur Georgs Kampf um das Erbe, sondern auch seine intensive Suche nach Ursachen der väterlichen Geheimnisse und des väterlichen Doppellebens resultiert, dessen integrativen Bestandteil Reinhard's komfortable Dom-Hotel-Suite mit dem Blick auf eine der Dom-Fassaden ausmacht: „die meterhohen Gardinen sind noch beiseite gezogen und geben den Blick frei auf die Südfassade des Doms, die mit ihren hellgrauen Steintönen zu diesem Zimmer zu gehören scheint und wie eine spanische Wand wirkt, hinter der sich eine geheime, illustre Gesellschaft verbirgt“ (23).

Und dieser Anblick scheint Georg nicht mehr loszulassen, denn er wird mit ihm bei jedem Besuch in der Suite konfrontiert, die nun zum Raum seiner eigenen Geheimnisse avanciert. Den Helden interessiert dabei nicht nur der Dom selbst, sondern auch seine nahe Umgebung, die Domplatte also, die – so Ortheil in seinem Buch *Die weißen Inseln der Zeit. Orte. Bilder. Lektüren* – „wie der Name schon androht, alles platt, eben, einfach begehbar, dazu aber auch unsäglich monoton macht“, es „ist

³ Vgl. Clauer 2005 [IZA], DW 2005 [IZA], Gross 2005 [IZA], Kainberger 2005 [IZA], Köhler 2005 [IZA], Kopp-Marx 2005 [IZA], Kraume 2006 [IZA], Moritz 2005 [IZA], Schröder 2005 [IZA], Schütte 2005 [IZA], Spreckelsen 2006 [IZA], Steinert 2006 [IZA], Steinfeld 2005 [IZA].

eine typische Erfindung jener aseptischen Jahre, denen Fußgänger- und Erlebniszonen alles bedeuteten. Man hatte es zwar geschafft, die Autos in Parkhäuser unter die Erde zu verbannen, dafür aber eine öde Riesenfläche in Kauf genommen, die einzig für Skateboardfahrer geschaffen scheint“ (2004: 23). Auch von Heuken beobachtet solche Skateboardfahrer und „Touristenpuls“, die „auf das Massiv des Doms [prallen], das von außen etwas Neutrales und Kaltes hat und nicht die Spur einer intimen, sakralen Note anbietet“ (2005: 32); „Ein Grüppchen älterer Frauen, das sich vor der Dom-Kulisse zu einem Foto postiert. Ein Paar mittleren Alters mit diesem entsetzten und beinahe angewiderten Blick hinauf zu den Spitzen der Domtürme“ (35). Und am Abend sieht er „kleine Dreier- oder Vierer-Gruppen in jener gehobenen, schlecht sitzenden Abendgarderobe [...], die sie wahrscheinlich für festlich halten, er haßt es, wenn ältere Frauen Highheels tragen und sich dann noch bei Männern mit Wollmänteln einhängen, wie ein Pinguinpärchen vorantapsend, machen sie sich quer über die Domplatte auf den Weg zur Philharmonie, in der sie dann mehr als zwei Stunden oder zur Steigerung der Qualen vielleicht sogar drei Symphonien von Berlioz oder andere Rentnerclassics ertragen“ (108). Georg braucht diesen Anblick unabweislich und wenn er die aufgeräumte Suite besucht, „zieht er [als erstes] wieder den Flor der Gardinen zurück, denn erst, wenn sie beiseite gezogen sind, rückt der gesamte Raum um das Hotel näher und wirkt beinahe wie ein Teil dieses Zimmers, vor allem der nahe Dom erscheint so präsent, als wirkten die blanken Scheiben der hohen Fenster und Türen wie Vergrößerungsgläser“ (107), denn in ‚Anwesenheit‘ dieses immensen Gebäudes nimmt Georg die Wirklichkeit genauer und somit unverblümter wahr – auch sein Leben und die schon geahnten, aber noch nicht erfüllbaren Wünsche: „Auf der Domplatte hat das Tempo jetzt zugenommen [...] Es wäre schön, jetzt mit jemandem verabredet zu sein [...] und später würden sie zusammen an der blaugrau schimmernden Domfassade entlanggehen, ein unauffälliges Paar, das genau weiß, wie man Geheimnisse bewahrt“ (119, vgl. 253). Zuerst wird also der Dom aus der sicheren Perspektive des Autos, dann des Hotelzimmers betrachtet. Längst vergessene Erinnerungen werden dabei wach (vgl. 110, 171) und auf der Domplatte beobachtete fremde Menschen provozieren sowohl zur kritischen Auseinandersetzung mit Erscheinungen des modernen Lebens als auch zur Selbstprüfung, die dazu führt, dass Georg an den Dom immer näher – obschon zunächst ausschließlich in seinen Gedanken – heranrückt und sich seiner jahrelang dauernden physischen und psychischen Entfernung von jenem Element des Kölner „mythischen Gelände[s]“ (109) bewusst wird: „Der Dom und das *Früh*, in beiden ist er lange Zeit nicht mehr gewesen, seltsam, was er sich aus undurchsichtigen Gründen alles abgewöhnt hat, jetzt aber rückt es wieder näher, als ließe es ihm keine Ruhe“ (171).

In der Tat nähert sich der Held dem Dom an, was von der Heftigkeit der den Dom-Besuchern nicht unbekannten Naturerscheinung begrüßt wird: Eines Tages begibt er sich nämlich auf die Domplatte und als er sie „erreicht, packt ihn ein starker Wind, so daß er mit eingezogenem Kopf hinüber zur nächstbesten Häuserwand eilt [...]. Wegen des starken Windes ist die Domplatte jetzt beinahe leer, nie hat er sich merken können, was all die grauen Linie, Quadrate und Rechtecke auf ihrer hellen Fläche bedeuten, vielleicht zeichnen sie die Grundrisse der alten römischen Straßen und Häuser nach. Auf dem großen Rechteck der Platte gibt es keinerlei Stühle oder Bänke, nirgendwo kann man hier Platz nehmen, um in Ruhe einen Blick auf den Dom zu werfen, über dessen Spitzen und Pfeiler das frühe Nachmittagslicht gerade hinwegflirrt“ (198). Von Heuken kommt also an das mächtige Gebäude vorsichtig heran, er lässt sich Zeit, um sich an die bewusst gewordene unmittelbare Gegenwart des

Domes zu gewöhnen. So wagt er sich zuerst auf die windige Domplatte und konzentriert sich auf ihre geometrischen, für ihn geheimen Zeichen, auf die in Vergessenheit geratenen Details seiner Umgebung: „Auf dem Weg hinunter in die Tiefgarage unter der Domplatte kommt er an einem Stück der römischen Stadtmauer vorbei. Er bleibt stehen und liest leise den kurzen Kommentar von der Tafel ab, die gegenüber an der Wand angebracht ist. [...] Warum interessiert ihn das alles nicht mehr, warum läuft er seit langem an all diesen Dingen nur noch vorbei? Irgend etwas ist mit ihm in dieser Mittagsstunde geschehen [...]. Jedenfalls hat er das Gefühl, einen spürbar engeren Kontakt mit den Dingen seiner Umgebung zu haben, als wären sie nichts Totes, Abgetanes, sondern etwas zauberhaft Sinnliches, das darauf wartet, von ihm angesprochen, berührt und in die Hand genommen zu werden. [...] Sonderbar, wie wach und aufgeschlossen er sich jetzt fühlt und wie er sich allem hingibt, dem Licht des Nachmittags, den kleinen, scharfen Böen des Windes, dieser römischen Mauer mit ihrem alten Kellergeruch. Früher wäre er viel schneller über diese ungastliche Domplatte gegangen, die so aussieht, als wäre sie ein Einfall eines finsternen Kardinals, der mit seinen wirren Predigten die letzten Gläubigen aus dem Dom vertreibt“ (200). Georg nimmt sich Zeit – für die kontemplativ anmutende Betrachtung der ihn umgebenden Dingwelt und nicht zuletzt seiner eigenen Lebensgewohnheiten, was ihn in den Zustand der aufmerksamen Gelassenheit und zugleich Heiterkeit versetzt: Seine Suite betretend, „zieht er die Gardinen beiseite, und dann huschen die Scharen draußen vorbei oder driften, vom Wind geschoben, quer über die Domplatte, während von ihm alles abfällt, die Schwere, der Ernst, als schlüpfe er in den Räumen der Suite in eine andere Haut und sei der Welt plötzlich ganz nahe“ (216).

So nimmt es nicht wunder, dass sich Georg mit den architektonischen Details des Doms auseinanderzusetzen beginnt: in erster Linie mit den Türmen, dann mit den Hauptportalen: „dieser ganze untere Skulpturenbereich ist in ein leuchtendes Gold von Scheinwerfern und Strahlern getaucht, von dem sich die Fialen und Maßwerke darüber silbergrau abheben. Er geht noch etwas näher heran und bleibt vor dem Petersportal stehen, im Grunde sind all die vielen kleinen Figuren, die tagsüber im Dunkel verdämmern, erst jetzt richtig zu sehen“ (251). Und dieses Studium der Einzelelemente des Äußeren führt ihn endlich – zunächst mental – in das Dom-Innere, in die Vorstellung von der Einsamkeit Gottes und den Stunden der dunklen Ich-Versenkung ein, um in dem expressis verbis formulierten Wunsch des Dom-Besuchs zu gipfeln: „Kann jemand von außen in diese Suite schauen? Vielleicht der Mann im Dom, wenn es den gibt, des Nachts befreit er die Kirche von allen Sünden des Tages und räumt tüchtig auf. Raus mit den Vielvölkergestank der Touristen, zwölf Stunden bleibt der Dom mal für sich. Er wird in den nächsten Tagen unbedingt einmal hineingehen, er muss nur einen Zeitpunkt finden, an dem nicht viel los ist dort drinnen. Hörst Du mich, Mann im Dom? Der große Gott krümmt seinen Buckel und wird zu einer ganz kleinen Gestalt, die die nächtliche Dom-Stille genießt und darin auf und ab geht. Unruhig, weil ihm die Gesänge des Domchors nicht passen, schlechter Laune, weil er sich nicht bei sich selbst beklagen kann. Bei wem sollte Gott sich beklagen?“ (254). Und eben auf der Domplatte, in der spürbaren Nähe des sich nicht beklagenden Gottes, lädt Georg eine ihm immer näher werdende Frau in die Dom-Hotel-Bar ein, was fast mit der Einladung in sein eintöniges, von Luxus und der beinahe fremd gewordenen Familie geprägtes Leben gleichbedeutend zu sein scheint (vgl. 308). Das aus dem Kontakt mit dieser Frau resultierende Glücksgefühl beeinflusst die Art und Weise der Dom-Wahrnehmung: „Draußen, auf der Domplatte,

schwimmt das helle, schneidende Herbstlicht, das die dunklen Dommassen umhüllt und mit einem fahlen Glanz abdeckt“ (350), und lässt von Heuken den Dom betreten: „Als er durch die ruckartig zurückspringende Glastür des rechten Portals hindurch ist, steht er in einem kühlen Dunkel, die Augen brauchen eine Zeitlang, um sich daran zu gewöhnen, meist verursacht die plötzliche Kälte kleine Schauer, die ihm den Rücken hinaufjagen [...]. Er kneift die Augen zusammen und versucht, den goldenen Schrein im Chor zu entdecken, weit in der Ferne ist er in seiner gläsernen Behausung gerade noch zu erkennen [...], jetzt aber weiß kaum noch ein Mensch, was sich der Legende nach in ihm befindet, und wenn all die Besucher von heute es wüßten, würde es ihnen nichts sagen. Zweitausend Jahre Kultur und Religion sind verbraucht, wie nicht gewesen, heutzutage strömen sie mit McDonald's-Tüten hinein und futtern Pommes frites, während sie in ihren Nike-Turnschuhen eine Welt betreten, die ihnen fremd ist. Aber was regt er sich auf, auch er selbst betet seit langem schon nicht mehr regelmäßig [...] und Gottesdienste besucht er höchstens noch an hohen Festtagen. [...] [J]etzt [...] zieht es ihn in die Vierung, er möchte das dunkle Langhaus möglichst schnell hinter sich lassen, sein Blick streift nur kurz die Pfeiler und vergewissert sich, daß an jedem von ihnen eine Figur unter einem gotischen Baldachin auf einer kleinen Konsole steht“ (365-366). Dann betrachtet Georg Lochners Altarbild: „Maria thront in der Mitte und hält das nackte Jesuskind auf ihrem Schoß, sie trägt einen schlichten, blauen Mantel [...], während zu beiden Seiten zwei der drei Könige in schweren Brokatmänteln knien [...]. Links steht die heilige Ursula mit ihren Gefährtinnen und rechts der heilige Gereon in einer golden blitzenden Rüstung, Vater hat ihn immer mit dem heiligen Georg verwechselt, von diesem falschen Georg hat er seinen Vornamen“ (366-367), und den Schrein der Heiligen Drei Könige: „Dieser Schrein war das Kostbarste, das er als Kind zu sehen bekam, alle Erwachsenen sprachen von ihm als einem Prunkstück von unermesslichem Wert, vor allem an das Wort *Goldtopas* erinnert er sich, es war der Name des wertvollsten Steins, der Inbegriff von Pracht und dunklem Geheimnis. Als Kind wartete man darauf, daß die Sonnenstrahlen durch die hohen Fenster des Chors genau auf diesen Stein fielen, dann entzündete er sich und flammte hell auf, so daß man glaubte, der Heilige Geist sei gegenwärtig, in goldtopasener Flammengestalt“ (367). Während der Wanderung durch die Räume der Kirche vermag der Held zum einen seine Kindheitserinnerungen heraufzubeschwören und zum anderen über die geistige Entwurzelung und Verwüstung des modernen Menschen zu reflektieren: „Das Innere des Doms und die Welt um ihn herum bekommt man nicht mehr zusammen [...], das Innere ist das Geheimnis und Ruhe und absolute Gefäßtheit, während man hier draußen in jeder Sekunde neu reagiert und von einer kleinen Panik in die nächste fällt. [...] Für viele ist die Domplatte das eigentliche Revier und, wer weiß, vielleicht sogar der eigentliche Dom, dieses fast schmucklose, baumlose Grau entspricht ihren Erwartungen, keine Höhepunkte, nicht zum Aufschauen, eine kahle Platte mit ein paar Tänzern, Sängern und Skatern“ (368).

Von Heuken stellt eine kühle, nüchterne Diagnose des geistigen Zustands seiner Zeitgenossen, aber auch er erscheint in diesem Kontext nicht makellos. Denn obzwar Georg im Schatten des Kölner Domes eine innere Entwicklung durchzumachen vermag, die ihn sensibilisiert und zur bewussten und detailgetreueren Auseinandersetzung mit der ihn umgebenden Welt und ihren Bewohnern führt, so bleibt er in erster Linie ein durch und durch auf Gewinn eingestellter „kaufmännisch denkende[r] Bürger“ (Köhler 2005: 26), der – sich in die Gedanken über die existenzielle Bedeutsamkeit des Domes vertiefend – auf lukrative Geschäfte lauert und ein Konzept der Dom-Bände entwirft, „das

den üblichen Dom-Bänden den Rang ablaufen könnte“ (Ortheil 2005: 32; vgl. 251, 366, 376-377). So wird er zwar ein Kind seiner mit allerlei Schwächen behafteten Zeit, andererseits aber – um nun die materielle Seite des Projekts außer Acht zu lassen – lässt er die Hoffnung auf die Entstehung eines zweibändigen, in elegantem, unprätentiösem Stil gehaltenen und mit mancherlei subtilen Details gespickten Dom-Buches hegen, in dem viel mehr als lediglich die Dom-Türme „aus dem Meer von Buchstaben heraus[schauen]“ (377) werden, was jedoch den sich in von Heukens Kölner-Dom-Wahrnehmung manifestierenden Verlust der Tiefe transzendenter Dimension, wiederum ein Signum temporis, nicht kompensiert – ein Mangel, der sich durch einen durchaus positiv zu bewertenden ästhetischen Entwurf nicht beheben lässt und den Dom lediglich zu einer Kindheitserinnerungen aufbewahrenden, „einsame[n] schwarze[n] Insel mit den erleuchteten Küsten aus Silber und Gold“ (255) herabsetzt.

Literatur:

Die mit dem Vermerk [IZA] versehenen Veröffentlichungen sind Archivmaterialien des Innsbrucker Zeitungsarchivs zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur/IZA (Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik).

- Clauer, M.** (2005), „Entschlossen unentschlossen. Hanns-Josef Ortheils Schlüsselroman über die deutsche Literaturszene ist zu brav und gleichzeitig zu grob“, *Zeit (Literatur)*, 8.12.2005, 50: 19 [IZA].
- DW.** (2005), „Verleger“, *Die Welt (Die literarische Welt)*, 17.12.2005, 50: 8 [IZA].
- Gross, T.** (2005), „Der ewige Sohnmännchen. Hanns-Josef Ortheil führt uns ins Verlegermilieu. Anleihen an die Wirklichkeit sind beabsichtigt“, *Rheinischer Merkur*, 3.11.2005, 44: 21 [IZA].
- Kainberger, H.** (2005), „Streit um die Nachfolge im Verlagsimperium. Hanns-Josef Ortheil erzählt im neuen Roman, mit welch luxuriösen Mühen der Sohn eines reichen Verlegers in die Rolle seines Vaters schlüpft“, *Salzburger Nachrichten (Lebensart)*, 8.10.2005, 234: VII [IZA].
- Köhler, P.** (2005), „Nutella-Not. Deutsche Midlife-Krise: Hanns-Josef Ortheils Roman *Die geheimen Stunden der Nacht*“, *Der Tagesspiegel*, 4.10.2005, 18974: 26 [IZA].
- Kopp-Marx, M.** (2005), „Der Mann von fünfzig Jahren lässt sich inspirieren vom entzauberten Literaturbetrieb. Starker Sog: Hanns-Josef Ortheils neuer Zeitroman“, *Frankfurter Rundschau*, 14.12.2005, 291: 16 [IZA].
- Kraume, A.** (2006), „Floaten und Outen. Verlagsroman, Initiationsroman: Hanns-Josef Ortheil emanzipiert sich mit *Die geheimen Stunden der Nacht* von der Generation Walser-Grass“, *die tageszeitung*, 7.01.2006, 7865: 22 [IZA].
- Moritz, R.** (2005), „Intime Passionen. Hanns-Josef Ortheils Roman einer Verlegerfamilie“, *Neue Zürcher Zeitung*, 20.09.2005, 219: 35 [IZA].
- Ortheil, H.-J.** (2001), *Das Element des Elefanten. Wie mein Schreiben begann*, München.
- Ortheil, H.-J.** (2005), *Die geheimen Stunden der Nacht*, München.
- Ortheil, H.-J.** (2004), *Die weißen Inseln der Zeit. Orte. Bilder. Lektüren*, München.
- Schröder, Ch.** (2005), „Und am Ende in die Bar. Hanns-Josef Ortheil stellt in Frankfurt seinen neuen Roman vor“, *Frankfurter Rundschau*, 30.09.2005, 228: 16 [IZA].

- Schütte, U.** (2005), „Hauptsache Bücher. Ein Verlags-Roman von H.-J. Ortheil“, *Wiener Zeitung (extra)*, 16.09.2005, 181: 9 [IZA].
- Spreckelsen, T.** (2006), „Ich bin du. Ihr Vater-Bild beschäftigt Autoren heute mehr denn je“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.03.2006, 59: 35 [IZA].
- Steinert, H.** (2006), „Das Verhängnis der Routine. Hanns-Josef Ortheil erzählt in seinem Roman *Die geheimen Stunden der Nacht* von einer deutschen Verlegerfamilie“, *Tages-Anzeiger*, 6.01.2006, 4: 45 [IZA].
- Steinfeld, T.** (2005), „Das feuerrote Spielmobil. Hanns-Josef Ortheil zwischen Tratsch und Recherche“, *Süddeutsche Zeitung*, 30.11.2005, 276: 16 [IZA].

La Buenos Aires de Borges: construcción ideológica de un espacio urbano

Jorge Luis Borges se dio a conocer en Europa con la versión francesa de sus famosas *Ficciones*, publicadas en París en 1951. En el prefacio de aquella primera edición europea, Néstor Ibarra, crítico franco-argentino, proporcionó al público francés la siguiente descripción del autor: “Hispano-anglo-portugués de origen, educado en Suiza, residente desde hace tiempo en Buenos Aires, donde nació en 1899, nadie es menos de su patria que Jorge Luis Borges” (Borges 1951: 7; traducción mía). Ese prólogo, en el que no faltan calificativos elogiosos como “erudito” o “cosmopolita”, y que privilegia la narrativa sobre los demás géneros de la producción borgeana, marcaría la recepción que tendría la obra de Borges en el extranjero. Aun hoy, para todo lector europeo, Borges es, básicamente, el autor de relatos de corte fantástico-metafísico, donde el sueño se confunde con la vigilia, donde el mundo se convierte en un simulacro poblado de espejos, laberintos, bibliotecas, tigres y hombres que, más que individuos, son dobles de sí mismos. A través de estos motivos, reiterados obsesivamente a lo largo de su obra, el escritor argentino se interrogaba sobre la realidad, sobre el sujeto, sobre el tiempo, sobre la historia y la articulación de estos en el texto.

La imagen de Borges-lúcido inquisidor de enigmas y mitos de la cultura occidental y de las versiones que esta cultura tiene de Oriente constituye un lugar común en la crítica. Igualmente cierta pero bastante menos conocida es la figura de Borges-explorador de la cultura vernácula y de Borges-cantor de la ciudad que amó, Buenos Aires.

Este trabajo analiza la presencia de Buenos Aires en la producción borgeana desde la publicación en 1923 de *Fervor de Buenos Aires* hasta la aparición de *Evaristo Carriego* en 1930, etapa en la cual Borges, después del intento de implantar en el suelo patrio el ultraísmo español, se abandona a una breve experiencia criollista.

El criollismo es un término que a veces se confunde con el regionalismo para designar una de las corrientes literarias latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX que hacía de la expresión de lo vernáculo su programa. Ese programa, que la mayoría de los criollistas argentinos realizan por el camino tradicional del canto a la pampa y a la vida del gaucho, no iba más allá de los límites del regionalismo, recreando, con un lenguaje literario voluntariamente anacrónico y local, las costumbres, las virtudes tradicionales, el folklore campesino en vías de desaparición. En un artículo de 1921 titulado “Crítica del paisaje”, Borges afirma que el paisaje del campo es la mentira, una mera serie de *topoi* demasiado gastados para ser algo más que una “condecoración verbal que otorgamos a la

visualidad que nos rodea” (1997: 100-101). ¿Habrá sido ese el motivo del rechazo o quizás se deba a que él ya es un “pueblerito” –hombre de la ciudad– a quien le es ajena la sabiduría, o como dicen los argentinos, la baquía rural, según reconoce, muy a pesar suyo, en “Dulcia linquimus arva”, poema del tomo *Luna de enfrente* (1994 I: 68)? Sea como fuere, Borges vuelve la espalda al campo y cuando cante a lo vernáculo su patria se reducirá únicamente a Buenos Aires. Al volcar su atención sobre “el paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún” (1997: 101), cumplía asimismo con el programa de las vanguardias europeas cuyo máximo objetivo era descubrir asuntos inéditos en el arte, dar vida literaria a objetos antes no vistos por los poetas.

¿Cómo era el referente del espacio urbano inventado por Borges: la Buenos Aires de la década de los 20? La ciudad estaba sufriendo unos cambios vertiginosos. La masiva inmigración que inundó Argentina entre 1870 y 1915 y que en su gran mayoría fue a asentarse precisamente en Buenos Aires, multiplicó su población por veinte llegando al astronómico entonces número de más de un millón y medio de habitantes, siendo la proporción de extranjeros sobre la población nativa la más alta del mundo. Sin embargo, contra lo deseado por los formidables proyectos poblacionistas de Sarmiento y Alberdi, los letrados gobernadores del siglo XIX, los que llegaron no fueron inmigrantes de origen sajón a los que aquellos dirigentes asociaban con mayores niveles de calificación laboral y virtudes ciudadanas. Por el contrario, se trataba de europeos meridionales, especialmente italianos y españoles provenientes de zonas marginales de sendas penínsulas. Aquella invasión de “papolitanos”, como diría el gaucho Martín Fierro, llevaría a los “viejos criollos” a temer por la integridad de su idiosincrasia: “la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en el puerto [son] acontecimientos [...] que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla”, lamenta Borges en el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* (1923), excluido de las siguientes ediciones (1997: 162). Pero no sólo la mutación demográfica modifica las costumbres, las concepciones del mundo y todo un estilo de vida de los porteños. La ciudad se moderniza económicamente, nacen las nuevas industrias y comercios. Con una aceleración que pertenece al ritmo de las nuevas tecnologías de producción y de transporte Buenos Aires transforma su aspecto físico: se expande con nuevas zonas residenciales e industriales, se planifican amplias avenidas, desconocidas para el damero colonial, altos edificios de un moderno perfil arquitectónico bordean las calles atravesadas por la electricidad y el tranvía (cf. Sarlo 1995: 25 y ss.).

Este paisaje urbano de creciente inquietud, movilidad y masividad fascina a muchos escritores y artistas: Raúl González Tuñón, Oliverio Girondo, Roberto Arlt o Xul Solar descubren para nosotros el espacio urbano de grandes cambios arquitectónicos y sociales que conmocionaban a los porteños. Veamos un testimonio de Roberto Arlt sobre “el corazón de la urbe”, la céntrica calle Corrientes:

Vigilantes, canillitas, “fiocas”, actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarios de compañías, cómicos, poetas, ladrones, hombres de negocios innombrables, autores, vagabundos, críticos teatrales, damas de medio mundo; una humanidad única, cosmopolita y extraña se da la mano en este único desaguadero que tiene la ciudad para su belleza y alegría, (...) todos confraternizan en la estilización que modula una luz supereléctrica (1993: 32-33).

Esta fascinación la siente también Borges, pero de manera inversa y negativa. Él rehuye el ámbito cosmopolita del centro, no le atrae su red aérea de cables eléctricos y líneas de teléfono, antenas de radio y trolleys de tranvías, se niega a experimentar la velocidad de los transportes, a verse reflejado en vidrieras iluminadas por el neón. Lo manifiesta ya en los primeros versos del poema que abre su primer libro: “Las calles de Buenos Aires / ya son mi entraña. / No las ávidas calles, / incómodas de turba y de ajetreo, / sino las desganasadas calles del barrio...” (1994 I: 17).

Así queda delimitado su espacio poético, mediante el rechazo de las calles ajetreadas, es decir de las calles modernas, céntricas, y la opción por la “desganada calle del barrio”. El primer movimiento poético será pues el desplazamiento espacial del centro hacia las afueras, hacia los barrios. El segundo será el desplazamiento en el tiempo. En “El indigno”, cuento publicado en 1970, escribirá que “la imagen que tenemos de la ciudad es siempre algo anacrónica” (1994 II: 407). En realidad, este “anacronismo deliberado” que afecta a las descripciones borgeanas de la ciudad de sus primeros libros tiene mucho de programa ideológico: su Buenos Aires debe mantenerse igual a la de finales del siglo XIX. Por eso, en la ciudad moderna, despojada de valores estéticos y metafísicos, Borges pretende recuperar a la ciudad de sus recuerdos, que más que recuerdos son creencias, puesto que la Buenos Aires de su niñez –de la primera década del siglo XX– no era precisamente la ciudad hispano-criolla que él imaginaba. “¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo”, escribirá Borges en el prólogo a *Evaristo Carriego*, libro de 1930 (1994 I: 101). Estas preguntas retóricas por la historia de Palermo, barrio que tan sólo podía entrever a través de los visillos de aquella “biblioteca de ilimitados libros ingleses” en la que pasó su infancia, indican el carácter simbólico, imaginario que muchas veces tiene la relación de Borges con Buenos Aires. Estos recuerdos, a modo de creencia, encuentran un tono poético apropiado: la nostalgia, que sustrae lo que es insatisfactorio en el presente buscando la reparación en el pasado.

Gaston Bachelard afirmaba que no se podía recordar el tiempo sino especializándolo. Es precisamente lo que hace Borges cuando se lanza a recorrer el pasado en las calles de Buenos Aires. Así, el primer tomo poético abunda en descripciones de caminatas, de andanzas, de retornos a casa y de lugares queridos; los mismos títulos de los poemas ilustran esos continuos desplazamientos: “Las calles”, “Calle desconocida”, “Barrio reconquistado”, “Arrabal”, “La vuelta”, “Ausencia”, “Caminata”. Esta pasión callejera, comparable con las asiduas y deslumbrantes caminatas del flâneur baudelairiano, este tenaz movimiento de exploración implica por supuesto la construcción de una cartografía. Quizás a esta necesidad de dibujar su propio mapa literario de la ciudad se deben las múltiples reiteraciones del lexema *calle* y la introducción de numerosos topónimos. “Mi Buenos Aires innumerable –escribe en “Tamaño de mi esperanza”, artículo que abre el homónimo tomo de ensayos del 1926– [...] es cariño de árboles de Belgrano y dulzura larga en Almagro y desgana sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridá taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra” (1998: 16). Todas estas mayúsculas, indicadoras de nombres propios, en tanto una elección estética, desplazan para siempre a Esmirna, Golconda, China y Ormuz, es decir, la lujosa y puramente ornamental cartografía modernista. Al expulsarla Borges rechaza la anquilosada retórica del modernismo, propia del *establishment* lite-

rario de aquellos años, contra la cual el joven escritor esgrimía los recursos estéticos del ultraísmo. Pero asimismo relega la muy cosmopolita cartografía de las vanguardias, acotando con precisión el ámbito de su poesía: “Mi patria –Buenos Aires– no es el dilatado mito geográfico que estas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y juntamente con esas calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de pena y de dudas” (1997: 162).

Ahora bien, la comparación de la topografía de Borges con la de Arlt, reconocidos fundadores ambos de la literatura urbana en la Argentina de los años 20, nos hace sospechar que no tiene el mismo significado el nombre de Buenos Aires pronunciado por Borges que el que pronuncia el autor de *Aguafuertes porteñas*. Ciertos topónimos característicos de la obra de Arlt, como Corrientes y Florida, las ultramodernas calles del centro, o Floresta y Once, barrios en los que se hacinaban los inmigrantes, brillan por su ausencia en los textos de Borges. Estas ausencias hay que interpretarlas de acuerdo con la poética de la elisión como procedimiento semántico. Ya me he referido a la “huída” de Borges del centro de la ciudad; obviamente también son intencionadas sus preferencias barriales. “En estos italianizados tiempos”, Borges elige “los barrios ya pesados de recuerdos, los que tienen cargado el nombre”¹.

A pesar de la verdadera “sorna orillera” con la que el autor de *Ficciones* trata a los porteños recién anclados en Buenos Aires, Víctor Farías sostiene en su libro *Las actas secretas* (1994: 194) que estas afinidades electivas con Palermo, Villa Urquiza o Villa Ortúzar no se fundan en el nacionalismo que, por definición, pretende demostrar su propia superioridad ante la supuesta inferioridad de los otros, ni en el criollismo en la acepción corriente de la palabra –que es el que presupone los excesos del pintoresquismo ruralista–, sino en “un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte”, según afirma el mismo Borges en “El tamaño de mi esperanza” (1998: 17). De hecho, sus primeras poesías intentan lograr el ideal de comunicar lo vernáculo con lo universal, convirtiendo la experiencia material, inmediata, sensorial y anecdótica de la ciudad en el horizonte de los eternos problemas que acongojan al hombre (cf. Farías 1994: 195). También por eso la cartografía urbana de Borges dista mucho de ser pintoresca y su “eternidad chica” queda situada en el pobre paisaje suburbano. Entre el centro, contagiado del virus progresista, y el universo criollo de la pampa, que encuentra su más plena y hasta hiperbólica expresión en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, Borges construye su propio ideograma espacial: las *orillas*².

“Yo presentí la entraña de la voz *las orillas*, / palabra que en la tierra pone el azar del agua / y que da a las afueras su aventura infinita / y a los vagos campitos un sentido de playa” (1994 I: 73). En “Versos de catorce” del tomo *Luna de enfrente* Borges desplaza el significado común de la palabra *orilla*, punto de encuentro entre la tierra y el agua, y lo sustituye por uno nuevo: la orilla, o mejor dicho, las *orillas*, serán a partir de ahora la franja que separa la ciudad y el campo. Lo que “ayer fue campo, hoy es la incertidumbre / de la ciudad que del despoblado se adueña” (1997: 168), así define las *orillas* en

¹ “La presencia de Buenos Aires en la poesía” [originalmente en *La prensa*, Buenos Aires, 11 de julio de 1926] (1997: 250).

² “Ideograma”, el término que Julia Kristeva adopta de Medvedev, describe una especie de “función intertextual” que inscribe la estructura del texto –su heteroglosia– en las coordenadas histórico-sociales, es decir lo emparenta a otras prácticas significantes que constituyen la cultura (Kristeva 1981: 147-148). Para el análisis del ideograma de las *orillas* véase Sarlo 1995: 51-56.

el poema “Villa Urquiza”, expulsado de las ediciones posteriores de *Fervor de Buenos Aires*. Pero las *orillas* de Borges no es un mero límite por el cual saltar a la pampa de Güiraldes: ese borde se ensancha y se convierte en un plano borroso de la ciudad. Las *orillas* de la escritura borgeana se infiltran en cualquier parte de Buenos Aires, ya no son sólo el arrabal sino también el mismo barrio.

Las *orillas* funcionan pues como metonimia de la ciudad: Buenos Aires es para Borges las *orillas*. Al mismo tiempo, mediante ese ideograma del espacio impreciso, ambiguo, del límite imposible de trazar, de las calles que desdibujan la frontera entre la ciudad y el campo, afirma Francisco Rafael Olea, “Borges llega a construir (...) en su literatura un lugar que pretende ser un no-lugar” (1993: 219). Por lo tanto podemos considerar las *orillas* como la primera expresión de la irrealdad en la obra de Borges. “La irrealdad de las *orillas* es más sutil: deriva de su provisorio carácter, de la doble gravitación de la llanura chacarera o ecuestre y de la calle de altos”, escribe él mismo en “La canción del barrio”, artículo de *Evaristo Carriego* (1994 I: 133).

Después aparecerán otros símbolos distintos de la irrealdad: el espejo, el sueño, el laberinto, y muchos otros, pero tanto éstos como la ambigüedad de las *orillas* apuntan hacia la misma poderosa voluntad, presente desde el principio en la obra de Borges, de apartarse de la realidad inmediata y del realismo como una forma equívoca de su representación.

Ahora bien, el paisaje de las *orillas* es muy pobre, tan pobre que antes de Borges casi nadie –a excepción del poeta barrial Evaristo Carriego a quien Borges eleva a la categoría de su precursor– podía percibir sus cualidades, y también por eso en sus primeros poemarios asistimos a un trabajo de fundación, una tarea de conquistar para la literatura “la belleza desgarrada” de las *orillas*. Este paisaje, aunque no es contemplado desde una perspectiva fija, sino que surge ante la mirada de un paseante, no está conformado por muchos elementos. La existencia del yo caminante podría suponer unos cambios en la descripción de la ciudad, por supuesto no calidoscópicos, como los que experimenta el protagonista de “Zone” de Apollinaire (*Les alcools*, 1913), pero aun en el caso del lento paseante borgeano sorprende esta homogeneidad del paisaje. Veamos los elementos que contempla el yo lírico durante sus caminatas azarosas:

... las calles desganadas del barrio, / casi invisibles de habituales, / eternecidas
de penumbras y de ocaso / y aquellas más afuera / ajenas de árboles piadosos
/ donde austeras casitas apenas se aventuran...

“Las calles” de *Fervor de Buenos Aires* (1994 I: 17)

... la medianía de las casas, / las modestas balaustradas y llamadores...

“Calle desconocida” de *Fervor de Buenos Aires* (1994 I: 20)

... los dos o tres colores del patio... / la amistad oscura / de un zaguán, de
una parra y de un aljibe.

“Un patio” de *Fervor de Buenos Aires* (1994 I: 23)

...en esta calle que es cualquiera / ... otra vez la seguridad de la llanura / en
el horizonte... / y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres / y el

almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde. / ... familiar como un recuerdo la esquina / con esos largos zócalos y la promesa de un patio...

“Calle con almacén rosado” de *Luna de enfrente* (1994 I: 57)

No hace falta multiplicar los ejemplos, estos fragmentos son suficientes para llegar a la conclusión de que la descripción no se configura en los poemas por procedimiento acumulativo, sino más bien por reiteración de los mismos elementos. Plazas vacías, calles apartadas, austeras casas bajas que exhiben tímidamente sus balaustradas y balcones, zaguanes y patios en la penumbra del atardecer, el almacén de la esquina, una tapia rosada y muchos terrenos baldíos que anuncian la proximidad de la pampa, conforman el no muy abundante caudal de tópicos con los que Borges verbaliza Buenos Aires en sus tres primeros poemarios.

En el poema “Arrabal” del tomo *Fervor de Buenos Aires* esta uniformidad del paisaje encuentra su explicación en la base geométrica de la ciudad: “las casas / cuadriculadas en manzanas / diferentes e iguales / como si fueran todas ellas / monótonos recuerdos repetidos / de una sola manzana” (1994 I: 32). La sinecdótica manzana que se ve reflejada en otras manzanas obtiene una calificación bastante negativa; es un espacio cuadrangular delimitado por calles por todos sus lados, que encarcela casas miedosas o humilladas, y que, en su repetición invariable, resulta sumamente aburrida; por eso “el arrabal es el reflejo de nuestro tedio”. Sin embargo, en su desesperada monotonía hay una esperanza: frente al desorden de la realidad circundante, al que Borges tanto temerá siempre, esta humilde manzana es el único elemento que permite ordenar el mundo. En este sentido, la imagen de las calles y las manzanas *en abyme*, reflejadas unas en otras como en unos espejos enfrentados, parece una prefiguración de las construcciones geométricas de sus cuentos fantásticos, mediante las cuales el escritor pretende dominar la horrenda e inclasificable multiplicidad del Aleph, y cuyo ejemplo más elocuente es desde luego la biblioteca de Babel.

En este paisaje pobre en cualidades, monótono y geometrizado, la línea que más se valora es la línea horizontal:

“No es Buenos Aires una ciudad izada y ascendente que inquieta la divina limpidez con éxtasis de asiduas torres o con chusma brumosa de chimeneas atareadas. Es más bien trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derechoza rendida tiene continuación en la rectitud de calles y casas. Las líneas horizontales vencen las verticales” (1925: 80-81).

En este artículo titulado “Buenos Aires” del tomo *Inquisiciones*, el principio de antinomia jerarquiza de nuevo el espacio literario borgeano. La opción por la horizontalidad se debe al rechazo de la visión futurista de Buenos Aires, que llena de rascacielos la poesía de Oliverio Girondo o la pintura de Xul Solar. La única línea vertical que parece admitir la ciudad borgeana es la que une la tierra con el cielo. Por eso en ese catálogo de anhelos que viene a ser el poema “Patrias” –incluido únicamente en la primera edición de *Luna de enfrente*– el yo lírico desea “la casa baja; / La casa que enseguida llega al cielo, / La casa que no aguante otros altos que el aire” (1997: 224). El crecimiento de la ciudad se manifiesta con la pérdida del cielo, a la que alude Borges en el poema “A la calle Serrano” del mismo

tomo: “Vos ya no sos la misma de cuando el Centenario / Antes eras más cielo y hoy sos puras fachadas...” (1997: 223).

Sin embargo, no sólo la nostalgia del mundo perdido hace que Borges valore la recta horizontal, sino también la posibilidad de establecer mediante ella una relación entre la cuadrícula y la pampa. Escribe en el ya citado “Arrabal”: “Mis pasos claudicaron / cuando iban a pisar el horizonte / y quedé entre las casas” (1994 I: 32). Mediante esta paradoja y la famosa imagen de la calle a la que falta “la vereda de enfrente” de “Fundación mítica de Buenos Aires” (1994 I: 81), Borges refuerza la existencia de una continuidad entre el arrabal y la llanura. La escenografía ambigua de las *orillas* admite la intrusión de la pampa a través de los baldíos que “se deshacen en yuyos y alambres”, a través de las tapias con hornacinas, a través de los higueros y los paraísos detrás de los que retroceden las tímidas casas, a través del cielo encauzado en los patios y “los carros de verano” que llegan a las orillas y huelen a llanura, a través de una pulpería que se convierte, imperceptiblemente, en un almacén y el cruce de las calles que no hace mucho fue una esquina rural. Las *orillas* permiten así desde la ciudad aludir a la pampa, aunque sin entrar en ella plenamente, como hizo otro porteño acriollado, Ricardo Güiraldes. “De la riqueza infatigable del mundo sólo nos pertenece el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes le está rezando al llano; yo –si Dios mejora sus horas– voy a cantar al arrabal...”, escribe Borges en “La pampa y el suburbio son dioses” (1998: 30).

Así como los vestigios de la pampa son ineliminables de la topografía del arrabal, tampoco es eludible la referencia a la literatura gauchesca que de la llanura hizo su escenario. Por eso Borges sitúa su literatura precisamente en las *orillas*, ese territorio original que le permite, si no rechazar, al menos marcar la diferencia respecto al género gauchesco, que, por un lado, es una tradición realmente única e incomparable dentro del panorama literario latinoamericano, pero, por otro, constituye también el fundamento del nacionalismo cultural que exasperaba al futuro autor de *Ficciones*. Borges, a pesar de la veneración que sentía por el autor del *Don Segundo Sombra*³, nunca compartió su fe en el utopismo rural y en el gaucho sospechosamente recto, demasiado bienpensante, a quien Güiraldes tenía por protagonista. De ahí que su literatura del margen, ubicada en el espacio del margen que son las orillas, exija también a un protagonista marginal. Todos los héroes borgeanos –compadritos, orilleros, guapos o malevos– llevan el estigma de una doblez o de una traición, todos son capturados en destinos poco transparentes. En sus primeros libros de poesía, en los que el paseante borgiano precisaba de soledad, de plazas vacías y calles despojadas de gente para captar mejor la imagen poética de la ciudad, estos personajes sólo de vez en cuando formaban parte de su paisaje. Pero ya en las páginas de *Evaristo Carriego* y también de ese famoso relato, muchas veces reescrito, cuya versión final sería “Hombre de la esquina rosada”, Borges sienta las bases de la mitología del arrabal, donde los orilleros, discretos y taciturnos como sus antepasados gauchos, diestros como ellos en el manejo del cuchillo, pendencieros y cultores gratuitos del desafío, caminan meciéndose a ritmo de milonga, lucen sus puñales en innumerables duelos o dan la espalda al mundo contingente sumergidos en una partida de truco.

Así la creación de la mitología arrabalera y la misma imagen poética del suburbio adquieren en esa primera etapa de la producción borgeana una particular importancia: constituyen una manifestación de

³ Sobre la historia de su amistad y del compromiso de ambos en la empresa criollista, véase Bordelois 1999: 19-49.

desconfianza y de desacuerdo con lo que el escritor consideraba como exageración o deformación ruralista de la literatura argentina. Sin embargo, el mito del compadrito cuchillero no es una mera sustitución de aquel otro mito que, por las fechas del Centenario de la Independencia, había creado Leopoldo Lugones al calificar *Martín Fierro* de epopeya argentina. Desde el principio, Borges rehuía las casillas del pintoresquismo folklórico, intentando conciliar el ser porteño con el ser humano a secas. Recordemos que su criollismo quería ser “conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte (...) Pensar un argumento local (...) y no salirse de él y no ahondarlo me parece una gravísima fruslería”, decía al finalizar sus páginas sobre el truco (1994 I: 146), juego de cartas inseparable –como el tango– de la cultura popular argentina. “Así los laberintos del cartón pintado del truco, le sirven para acercarse a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas” (147). De esta manera Borges funda toda una línea cultural explicitada después en “El escritor argentino y la tradición” (*Discusión*, 1932). El espacio urbano de las *orillas* se convierte para Borges en un paradigma de la literatura argentina, una literatura marginal, orillera, frente a autocentradas y autoabastecidas tradiciones literarias como la francesa o la inglesa. Por otra parte, como señalan Sarlo (1999) y Sabrovsky (2005), la elección de las *orillas* metaforiza un movimiento que será caro a la dialéctica cultural de las sociedades contemporáneas: en el corazón de la literatura “grande”, establecida, Borges busca un lugar menor, la “lateralidad”, situándose en las fronteras de géneros literarios, lenguas, culturas, reivindicando lo popular como periodista, amante de cine y de géneros menores, asentando su originalidad en la afirmación de la cita, la copia, la reescritura de textos ajenos. Así, siguiendo la mirada nostálgico-mítica con la que Borges envuelve las calles “sin vereda de enfrente” vislumbramos nuestro tardomoderno o postmoderno ambiente cultural.

Bibliografía

- Arlt, R. (1993), *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires.
- Bordelois, Y. (1999), “Borges y Güiraldes: historia de una pasión porteña”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 585: 19-49.
- Borges, J. L. (1925), *Inquisiciones*, Buenos Aires.
- Borges, J. L. (1951), *Fictions*, trad. Néstor Ibarra y Paul Verdevoye, pref. Néstor Ibarra, París.
- Borges, J. L. (1994), *Obras Completas*, Buenos Aires.
- Borges, J. L. (1997), *Textos recuperados (1919-1929)*, Barcelona.
- Borges, J. L. (1998), *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona.
- Farías, V. (1994), *Las Actas secretas*, Barcelona.
- Kristeva, J. (1981), *Semiótica I*, Madrid.
- Olea, F. L. (1993), *El otro Borges, el primer Borges*, México.
- Sabrovsky, E. (2005), “Vanguardismo literario y escritura en las ‘orillas’ de Borges”, *Hispamérica*, XXXIV (101): 111-118.
- Sarlo, B. (1995), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires.
- Sarlo, B. (1999), “Borges, crítica y teoría cultural”, *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, A. de Toro, F. de Toro (eds.), Madrid/Frankfurt am Main: 259-271.

Judyta Zbierska-Mościcka

À propos de *La fille démantelée* d'une écrivaine belge Jacqueline Harpman

Jacqueline Harpman est écrivaine et psychanalyste, une conjonction prometteuse qui ne déçoit pas quiconque se penche sur son oeuvre abondante. Quoique interrompue par une trêve d'une vingtaine d'années, sa carrière de romancière (ce n'est qu'accessoirement que Harpman s'adonne à la nouvelle, sans pratiquer d'autres genres) est l'exemple d'une cohérence rigoureuse et d'une homogénéité qui laissent deviner tout un programme thématique-narratif. Trois romans avec lesquels elle entre en littérature – *Brève Arcadie* (1959, Prix Rossel), *L'apparition des esprits* (1960) et *Les bons sauvages* (1966) – et qui constituent la première étape de son itinéraire, tracent déjà les grandes lignes de l'oeuvre à venir : une thématique qui privilégie l'individu en proie à différents «accidents» relationnels (amour perdu, sacrifice, conditions de l'accès au bonheur, initiation à la vie), le personnage féminin, l'élégance du style, une faculté exceptionnelle de scruter la psychologie la plus intime du personnage, finalement, “une communicabilité” qui, toute discrète et ingénieuse qu'elle soit, inévitablement, implique le lecteur dans le jeu où il se retrouve d'un coup et un peu malgré lui comme dans un pays connu. Cette caractéristique succincte de l'oeuvre de Jacqueline Harpman ne doit pas cependant décourager un lecteur friand de surprises. La première est déjà le retour de Harpman aux lettres, en 1987, avec le roman *la Mémoire trouble* qui reprend, après 20 ans, le fil abandonné dans *Les bons sauvages*, et que suit, deux années plus tard, la publication, en 1990, d'une oeuvre retentissante, *La fille démantelée*. Désormais, à raison d'un livre par an, elle offre à son public une série de romans, complétés par trois recueils de nouvelles, où elle ne se lasse pas de surprendre le lecteur en lui révélant les plus intimes et inavouables recoins de son psychisme. Son dernier roman paraît en 2006, chez son éditeur parisien, Grasset, et porte le titre *Du côté d'Ostende*.

Comme on l'a dit, *La fille démantelée* est un roman exceptionnel et ceci à plus d'un titre. Sa situation dans l'ensemble de l'oeuvre – il est un des premiers à inaugurer la deuxième étape de la carrière harpmanienne – lui confère une place privilégiée, une position quasi liminaire dont la fonction dans la dynamique d'ensemble n'est pas à négliger. On reprendra ici volontiers certains qualificatifs dont se sert, pour décrire ce livre, Jeannine Paque, dans son ouvrage récent, *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture* (2003). “Livre sans modèle” d'abord surprenant par son audace, par la facture du récit, par la véhémence du style qui n'en perd pas moins en élégance et efficacité, un livre sans précédent donc qui cependant, à force de multiplier les transgressions de toute espèce, prend des allures d'ouvrage de référence. Un “livre-phare” ensuite qui indiquera une thématique, consacrée

par la tradition, on aurait envie de dire rebattue, mais qui sous la plume de Harpman, se pare de couleurs toutes nouvelles, à savoir le thème du rapport mère-fille. Le livre familiarise avec un sujet que la romancière ne se lasse pas de creuser et qui ressurgit, sous différents aspects, dans les livres qui suivent : *La Plage d'Ostende* (1991), les nouvelles du recueil *La Lucarne* (1992), *Orlanda* (1996), *L'orage rompu* (1998), *Récit de la dernière année* (2000) ou les nouvelles du volume *Jusqu'au dernier jour de mes jours* (2004). Le "livre libérateur" enfin où l'élément autobiographique s'impose. La publication du livre coïncide avec deux événements de la vie de l'auteur : la fin d'une étape obligatoire dans son expérience de psychanalyste, l'auto-analyse, et l'enterrement de sa mère. Le caractère autobiographique du roman, discret mais présent constamment, s'insinue jusque dans le personnage du narrateur (de la narratrice en l'occurrence) qui, dans *La fille démantelée*, peut-être plus qu'ailleurs, apparaît équivoque et difficilement saisissable. Le narrateur se double ici de l'auteur (concret) qui se confond par la suite avec le scripteur dont la parole enchâsse le récit dans une espèce de cadre métatextuel.

Une quatrième appellation s'impose aussi, cette fois empruntée au discours critique féministe, à savoir un "livre-enfant"¹. Le récit "naît", en effet, sous les yeux du lecteur. La narratrice, Edmée, le jour même de l'enterrement de sa mère, Rose, décide de lui ériger un monument funéraire de mots. Pour ce faire, elle entreprend de décrire d'abord la vie de sa mère, puis, leur vie commune. Ces deux parties du récit, quoique au point de vue typographique rien ne les distingue, sont séparées par un fragment particulièrement poignant qui nous transporte, curieusement, dans l'esprit de l'enfant qui va naître et qui exprime l'essentiel de sentiments voués par la fille à la mère: « [...] hors ma mère, il n'y a rien d'effrayant. Mais j'ai peur de ma mère, j'ai peur de cet instant où je suis passée de son ventre à ses bras. [...] laissez-moi ne pas naître, ne puis-je pas rester dans le silence et la nuit [...] ? » (Harpman 1994 : 82). Edmée fait donc d'abord le portrait de sa mère : "mère-Merde" (22), "mère-Désordre", "mère-Haine", "mère-Puante" (26), qu'elle nomme encore "Désastre, Irréparable, Désespoir, Sanglot" (33), mère-Cannibale, mère-Narcisse (225).

Nous avons ainsi affaire à une écriture consciente de ses mobiles – la haine qui nourrit le récit – et des ses objectifs – la catharsis, la délivrance, la prise du contact. « Je sens bien que, page après page, je me condamne à la quitter et je ne peux pas imaginer que je n'aie plus rien à lui dire. Je veux recommencer le livre à la première page [...] » (236). Recommencer pour revivre, pour renaître, pour se remémorer de cette vie avec sa mère, vie dont la haine est le contenu fondamental.

Sous la relation mère-fille qui occupe le devant de la scène apparaît la relation auteur-livre. Le récit d'Edmée-narratrice trace ses propres contours qui se profilent dans le tissu même de cet autre récit d'Edmée-fille, ce qui confère à l'ensemble de l'oeuvre un caractère métatextuel. La parole d'Edmée, auteur de son livre de la haine, en s'aménageant une place au sein de l'histoire d'Edmée-fille, révèle certains partages internes qui, loin de dessiner la frontière entre le texte et le non-texte, en définissent une qui rend compte d'une textualité plurielle. Le roman n'est pas ainsi perçu comme un texte unique et univoque, mais comme un ensemble de textes aux généalogies et destinations différentes qui, en habitant le même lieu, se superposent, s'interpénètrent et se complètent.²

¹ Cf. par exemple B. Didier, *L'écriture-femme*, PUF, Paris, 1981 ou *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Sous la dir. de Lori Saint-Martin, Québec, Nota bene, 2000.

² Dans son article classique sur "Le texte : structures et fonctions", Teun A. Van Dijk parle bien de différentes

Comme on a dit, le récit aide Edmée à *re-naître*. Edmée renaît à travers les mots dont elle ressent une absence aiguë dans ses contacts avec la mère, ainsi d'ailleurs que dans ses rapports avec son père. Avec une précision significative, elle recense avec minutie toutes les situations où elle est "l'objet de paroles", même le moment quand son père commente sa naissance en disant : "Encore une pisseuse" (83). Les paroles qu'on lui adresse, celles qu'elle échange avec les autres, celles enfin qui la concernent dans la bouche des autres lui assurent une identité : « [...] j'étais affamée de paroles : si l'on me parlait, c'est donc que j'existais » (89). Par le biais de l'interpénétration des récits où se laissent entendre tantôt la voix de la narratrice tantôt celle de la fille, le roman thématise donc le problème de l'identité. Non pas seulement l'identité de l'enfant, mais aussi l'identité de l'écrivain. Edmée est une écrivaine à ses heures, elle sait "manier" les mots, comme elle dit, et avec son histoire elle s'en va à la recherche d'un mot propre, d'une langue susceptible d'embrasser l'immensité de sa douleur de fille refusée, une langue qui lui permettrait de renaître, une langue maternelle au sens le plus littéral possible. L'histoire à écrire devient pour Edmée une tâche conditionnant sa vie future, une cure à valeur cathartique. "Et quand tout sera fini, quand tout sera parfait, je regarderai mon oeuvre avec satisfaction, puis je lui dirai adieu et je m'en irai sans jamais me retourner" (26).

Impossible ici de passer outre la question de l'inexistante "langue belge" qui en apparence seulement n'a rien à voir avec le sujet traité. L'une des spécificités de la littérature belge en tant que littérature périphérique consiste à élaborer une attitude par rapport à la langue française qui, maniée par un écrivain belge n'est pas censée véhiculer les mêmes contenus et les mêmes réalités que sous la plume d'un écrivain français. Il s'ensuit une "insécurité expressive"³ qui se manifeste de deux façons fondamentales: soit par le refus de la norme linguistique française, un renversement de la syntaxe et un recours massif aux néologismes et régionalismes, soit par une hypercorrection qui masque soigneusement toute trace de belgicisme, voire de belgité dans la langue.

Si l'on voulait situer l'écriture de Harpman dans l'un de ces groupes – et par rapport à un écrivain belge on éprouve toujours cette tentation de classer –, on opterait sans doute pour le deuxième. Le style de l'écrivaine est, en effet, d'un classicisme immuable et d'une pureté exemplaire. Jacqueline Harpman, elle-même, avoue son dévouement à la beauté de la langue française et sa préoccupation constante d'un style parfait et éloquent⁴. Cependant, bien que l'auteure, selon ses propres déclarations et aussi dans les opinions de ses commentateurs⁵, affirme n'avoir aucune difficulté à se considérer Belge et écrire en français, la langue, au moins dans *La fille démantelée*, se ressent sensiblement de la double allégeance de celle qui s'en sert. Maints passages du roman manifestent une réflexion approfondie sur la langue.

structures et superstructures discernables au sein de textes. La conjonction de ces superstructures non seulement assure au texte étudié sa richesse et son épaisseur, révélées au bout d'une analyse nécessairement interdisciplinaire, mais constitue aussi une manifestation de sa textualité, et partant de sa littérarité. La science du texte suppose donc une étude de structures et schémas qui collaborent à rendre un texte cohérent, intelligible et qui lui assurent son identité de texte, en l'occurrence, littéraire. Cf. la bibliographie en fin de l'article.

³ L'expression est proposée par Jean-Marie Klinkenberg. Cf. *Le français en Belgique*. Sous la dir. de D. Blampain, A. Goosse, J.-M. Klinkenberg, M. Wilmet. Duculot, 1997.

⁴ Cf. René Andrianne, "Interview critique de Jacqueline Harpman" dans *Textyles*, n° 9, 1992, p. 206.

⁵ Voir à ce propos l'article cité dans la note précédente ainsi que l'article d'Albert Mingelgrün, «Jacqueline Harpman ou l'amour-récit» dans *Ibid*, et l'ouvrage cité de Jeannine Paque.

Nous avons affaire ici, on l'a dit, à une narratrice qui prend la plume pour écrire l'histoire de la haine qui l'unit à sa mère, et construire ainsi un monument de mots qui va la commémorer. La tâche étant pour elle particulièrement importante, elle attache au mot une attention extrême:

Je ferai pour elle [...] un collier de grandes phrases exactement balancées, je prendrai les mots comme des pierres précieuses qu'il faut enchâsser avec l'habileté de l'artisan expérimenté [...]. Je serai lente, précise, et si parfois la haine vient bousculer ma minutie et m'arrache des paroles désordonnées, j'y reviendrai plus tard, quand l'émotion sera passée, pour affiner, polir, ciseler, aucune imperfection n'échappera à ma férocité, car l'oeuvre doit être à la taille de la rage qui l'anime. (26)

La pensée sur sa mère nourrit cette écriture jusqu'à en être une condition *sine qua non*, un point de départ et un aboutissement. "Je voudrais diriger [ma pensée] vers d'autres routes, elle ne se laisse pas faire, et si je ne la suis pas, je reste stérile, la plume en l'air et les yeux dans le vague" (36), écrit Edmée. Sans se soucier de la souffrance que la rédaction de ses *sui generis* mémoires lui procure, Edmée la considère comme une tâche dont la réussite lui assurera une nouvelle elle-même. On ne s'étonne pas ainsi que le poids du mot est particulièrement significatif et que cette langue (qui la mène à la mère) qu'elle est en train d'élaborer doit être constamment remise en question.

Mais le mot ne vient pas toujours au moment convenu et il n'est pas à chaque fois celui qui saura le mieux exprimer le sens voulu. Le dictionnaire aidant, Edmée se corrige souvent, soucieuse d'être exacte, critique par rapport à la langue, mais aussi consciente de disposer d'un vocabulaire parfois défectueux:

Je suis allée consulter le *Robert*, j'avais une inquiétude quant au verbe peler dans l'acception que je lui ai donnée. (108)

[commentaire au mot "empoussièrement"] : [...] ce mot-là n'est pas au dictionnaire, je le veux bien, mais il est suffisamment dans l'esprit de la langue pour que je soutienne, en tout cas à mes propres yeux, que c'est le dictionnaire qui a tort [...] (115)

J'avais sous la plume : il fait bruyant et agité, mais Hanse, le grammairien qui règne sur ma langue, me le défend, qui conseille d'éviter un emploi insolite en France. Insolite ? J'hésite, car insolite n'est pas synonyme d'incorrect. (175)

La langue maternelle dans *La fille démantelée* doit être ainsi comprise d'au moins trois manières : comme celle qu'on a bue avec le lait de la mère, celle qui mène à la mère, celle, finalement, dont se sert l'écrivain, substantielle et efficace. Dans tous les cas, elle est plurielle, pleine de pièges, parfois insuffisante, parfois mal adaptée ou insoumise, mais elle est surtout incontournable et il faut l'apprivoiser.

Pour Edmée, comme pour la narratrice de la nouvelle éponyme du recueil *La Lucarne*, dont la première édition, en 1992, suit de près la publication de *La fille démantelée*, “l’écriture est un moyen de communication” (2003 : 200), car sauf qu’elle écrit d’abord pour elle-même, elle adresse son réquisitoire aussi à sa mère. “Qu’elle ne me dise pas qu’elle n’y connaît rien ni qu’elle est morte : je veux qu’elle admire” (238), dit-elle vers la fin de son récit. À cette déclaration fait écho une autre, émise dans *La Lucarne*, qu’“écrire n’a pas de sens, si ce n’est qu’on soit lu” (188).

Sur le modèle du rapport inégal, que le roman dénonce, entre une fille affamée d’amour et une mère féroce et ravageuse se greffe le modèle, aussi inégal que l’autre, de l’écrivain/écrivain et de son lecteur. Le premier contraint à l’écriture, comme la fille est “contrainte à sa mère”, et soumis au mot, souvent rebelle, qui seul détient le pouvoir de le mener au bout de son entreprise. Le deuxième, le lecteur figuré ici par la mère, exigeant, sévère, contraignant et fatalement présent au bout de chaque mot, en arrière de chaque pensée.

La particularité du projet de Jacqueline Harpman a deux sources. Premièrement, la composante autobiographique augmente considérablement l’épaisseur du récit. La voix de la narratrice se dédouble ou comme l’indique Lynn Bloom, dans son étude des autobiographies féminines, “the daughter-as-autobiographer become her own mother”, “she becomes the recreator of her maternal parent and the controlling adult in their literary relationship” (Davidson et al. 1980 : 292)⁶. À l’étonnement du lecteur, le roman en devient polyphonique, bien qu’on n’ait affaire qu’à un seul narrateur.

Aux voix de la fille et de la mère répondent en écho celles de l’écrivain et de son lecteur. La quête d’une mère introuvable qui permettra à la narratrice de *renaître* s’accomplit pourtant ici au travers de l’écriture, elle-même attendant à être renouvelée, ce qui assure à ce roman d’analyse l’allure d’un texte “investigateur” qui interroge ses limites et visite ses confins.

Loin donc d’être un compte rendu de plus d’une relation manquée entre la fille et la mère, lieu commun de la littérature alimentée par la psychanalyse, *La fille démantelée* apparaît comme un livre “pluriel” dont les différentes facettes n’arrêtent pas de surprendre.

Bibliographie :

- Andrianne R.** (1992), „Interview critique de Jacqueline Harpman”, *Textyles*, 1999/9, pp. 201-210.
- Blampain D., Goosse A., Klinkenberg J.-M., Wilmet M.** (1997), *Le français en Belgique*.
- Bloom L. Z.** (1980), „Heritages : Dimensions of Mother-Daughter Relationships in Women’s Autobiographies”, *The lost tradition. Mothers and daughters in literature*, Davidson C. N., Broner E. M. (eds.), New York.
- Didier B.** (1981), *L’écriture-femme*, Paris.
- Harpman J.** (1994), *La fille démantelée*, Bruxelles.
- Harpman J.** (2003), *La Lucarne*, Bruxelles.
- Mingelgrün A.** (1992), „Jacqueline Harpman ou l’amour-récit”, *Textyles*, 1999/9, pp.221-233.

⁶ *The Lost tradition. Mothers and daughters in literature*. Ed. by Cathy N. Davidson, E. M. Broner, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1980.

Paque J. (2003), *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*, Bruxelles.

Saint-Martin L. (dir.) (2000), *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec.

Van Dijk T. A. (1981), „Le texte : structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte”, *Théorie de la littérature*, Kibédi-Varga A. (dir.), Paris.

Anatomia słowa, anatomia tekstu: język w *Pożądaniu* Elfriede Jelinek

Lust, powieść Jelinek z 1989 roku, czyli *Pożądanie* – tak brzmi bowiem tytuł polskiego tłumaczenia z roku 2007 – stanowi ważną pozycję w twórczości autorki: to odejście od poetyki wcześniejszych utworów prozatorskich. Pojawiają się tu dojrzałe eksperymenty, już od początku lat osiemdziesiątych pisarka rezygnuje z minuskuły i wybiera inną drogę dla eksperymentów formalnych. Intryga, podobnie jak w poprzednich książkach, jest celowo bardzo prosta. AIDS dociera do pięknej alpejskiej doliny, która – znamy to już z *Amatorek* – nie jest tak nieskażona. Centrum stanowi znowu fabryka, tym razem papieru, a najważniejszą istotą w okolicy pozostaje jej dyrektor, stały bywalec burdeli. Do czasu: jak wiadomo najlepszą ochroną przed dżumą XX wieku pozostaje wstrzemięźliwość w kontaktach płciowych albo jej łagodniejszy wariant – wybór stałego partnera seksualnego. Dyrektor musi odnowić współżycie intymne z małżonką, której dotychczas unikał. Akty seksualne w tej powieści zostały opisane nazbyt mechanistycznie, gwałtownie. Jak sama autorka wspominała w wywiadach: chodzi tu o kobiece antyporno (por. Mayer/Koberg 2006: 157 i n.; Janz 1995:111). W jaki sposób pisarka realizuje swój cel antypowieści? Rozgrywa się to w języku. Nie po raz pierwszy Jelinek wykorzystuje eufoniczne i ikoniczne właściwości niemieczyny, fałszywą etymologię i przejęzyczenia. Jednak natężenie tych środków jest bez porównania większe niż we wcześniejszych tekstach (por. Janz:113). Z przetłumaczonych na język polski powieści Jelinek, właśnie w tym tekście mamy do czynienia z autotelicznością. Nieprzypadkowo w tekście pojawia się fabryka papieru, w tej sposób narracja wskazuje na nośnik: to papierowa książka. Znaleźć tu można więcej znaków, przypominających, że mamy do czynienia z artefaktem, np. nieoczekiwane zdanie: *Mowa sama chce przemówić!* (s. 28). Właśnie język jest w tym przypadku niezwykle istotny (por. np. Federmaier 2006). Warto przy analizie tego tekstu uwzględnić prymat funkcji poetyckiej i użyć jako klucza tropów.

Monografistka Jelinek, Marlies Janz, mówi w odniesieniu do tej książki o figurze opisywanej przez starożytną retorykę, metatezie, czyli niewielkich przekształceniach, powodujących w tym przypadku kolosalne konsekwencje semantyczne. W opisie scen seksualnych na stacjach benzynowych pokoje w motelu, które mają niezauważalne wejście z tyłu, by zataić, kto jest ich bywalcem, zostają określone jako *Hitlerzimmer* (s. 13)¹ a nie *Hinterzimmer* (pokoje

¹ Tam, gdzie tłumaczenie nie oddaje zabiegów językowych oryginału, będę odwoływała się do wersji niemieckiej.

z tyłu)². To nie ma być prosta zabawa słowami o podobnym brzmieniu: nazwisko Führera ma naprowadzać na relacje władzy, rozkazy, podporządkowanie. Dyrektor fabryki, egoistyczny pan i władca, ma maksymę życiową: *Er versucht das Beste: leben und geliebt zu werden*. (1992:14). Zniekształcona zostaje w tym miejscu wyrażenie: „lieben und geliebt werden”, czyli „kochać i być kochanym”. Zamiast tego otrzymujemy wyrażenie: *Próbuje tego, co najlepsze: chce żyć i być kochanym*. (2007:11) W ten sposób znika element altruistyczny, zawarty w utartym zwrocie. Istotny jest tu kontekst całej powieści: w wielu miejscach zostaje podkreślony egotyzm mężczyzny.

Pojawia się także zniekształcone przysłowie: „Wie man sich bettet, so liegt man”, czyli „Jak sobie pościesz, tak się wyśpisz”, tutaj w formie *Wie man sich bettet, so liebt man*. (1992:38, powyższe przykłady por. Janz)³. To przysłowie pojawia się w tekście jeszcze co najmniej dwukrotnie: raz w formie tradycyjnej (s. 93), raz w lekko zmienionej (s. 210) (por. omówienie tych dwóch użyć: Glenk 2000:137-138).

W końcowej scenie, kiedy Gerti morduje swojego syna, pojawia się zdanie podsumowujące sytuację kobiety: *bekränkt ist ihre Zeit* (s. 255) [...] *czas, w którego pętach się miota, został zwieńczony* (2007:227). Z kontekstu wynika, że chodzi o wyraz *begrenzt*, homofoniczny w stosunku do słowa znajdującego się w tekście: między „ä” i „e” nie ma różnicy w wymowie, ich pisownia podporządkowana jest etymologii (podobnie jak w polszczyźnie „u” i „ó”), głoski „k” i „g” tworzą opozycję binarną: bezdźwięczna-dźwięczna. W środku wyrazu niemal znika ta różnica. Słowo „begrenzt” stanowi w tym kontekście część utartego zwrotu *die Zeit ist begrenzt* – czas jest ograniczony. Ostatnie dwie zamiany łączą wspólny mechanizm:

Leben oznacza „żyć”, a *lieben* „kochać”: drugi to przykład altruizmu, poświęcenia. *Geliebt werden*, czyli „być kochanym” nie wymaga żadnego wysiłku ze strony osoby kochanej. *Begrenzt* – „ograniczony” i *bekränkt* – „zwieńczony” – między parą tych wyrazów relacja wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana: jak już wspominałam, są homofoniczne, w wymowie prawie się nie różnią. W wyrażeniu *begrenzt ist ihre Zeit* („jej czas jest ograniczony”) chodzi o ograniczenie, brak rozwoju, fraza *bekränkt ist ihre Zeit* ma zupełnie inne znaczenie: „czas osiągnął pełnię, wypełnił się, zyskał zwieńczenie”. Powstaje w ten sposób rodzaj skróconego oksymoronu.

Jelinek we wszystkich swoich powieściach używa cudzych słów. W *Pożądaniu* już od pierwszych stron uderza obecność cytatów z Hölderlina. Nie po raz pierwszy autorka wykorzystuje teksty tego twórcy, w jeszcze większym stopniu pojawiają się one w *Die Kinder der Toten* (1995). Tutaj istotne miejsce zajmuje wiersz *Dichterberuf*, czyli *Powołanie poety* (2002:94), co już w ironiczny sposób kontrastuje z zajęciem bohaterów i wszystkich postaci przedstawionych. Jednocześnie jest to po raz kolejny nawiązanie do kwestii języka. Wielokrotnie pojawiają się słowa *nicht liebt er Wildes*, np. *liebt er Wildes, der stumme Wald sagt ihm gar nichts. Nie kocha natury, milczący las nic mu nie mówi*. (por. *Lust* s. 15, *Pożądanie* s. 12) innym razem z rozwinięciem *wild ist er selber* (s. 26) *Mężczyzna nie kocha tego, co dzikie, dziki jest on sam*, (s. 22). Widać tu wyraźnie napięcie, powstające pomiędzy pierwotnym znaczeniem tekstu a jego nowym użyciem. Działają tu podobne siły, jak przy wyżej omawianej transformacji minimalnej. Poezja Hölderlina dotyczy zawsze kwestii metafizycznych, Antoni Libera,

²To nieprzetłumaczalna gra słów, w polskim tekście pojawia się zamiast tego sformułowanie: *Na zapleczach hitlerowskich stacji benzynowych [...]* (s. 10).

³Polskie tłum.: *Jak sobie człowiek pościele, tak się kocha* (2007:32).

jeden z tłumaczy utworów poety, charakteryzuje ten zakres tematyczny następująco: *Poetę interesują sprawy zasadnicze, ostateczne, o najdonioślejszym znaczeniu, takie na przykład jak: miejsce i rola człowieka w Naturze, pochodzenie i przeznaczenie mowy, sens stworzenia i ludzkich dziejów, obecność w świecie pierwiastka boskiego i sposobu jego ujawniania się, możliwość i warunki komunikacji między bytem śmiertelnym a wiecznym.* (2003:10). Ważna w tym kontekście jest nie tylko sama poezja Hölderlina, lecz także mit tego twórcy, *archipoety*, jak określił go Heidegger, w jednym z licznych tekstów poświęconych wierszom tego twórcy (2004:34)⁴. Archipoeta, poeta poety – ta postać znowu stanowi wskazanie na problematykę pisania, kwestie metaliterackie.

Autorka stosuje w *Pożądaniu* jeszcze wiele innych chwytów, niekoniecznie odsyłających poza tekst. Na przykład mężczyzna ma na imię Hermann. To połączenie dwóch rzeczowników: „Herr” – pan, władca i „Mann” – mężczyzna. „Herr” to także „Pan” w znaczeniu religijnym, jako że dyrektor fabryki to niemal bóg w małej dolinie alpejskiej. Imiona u Jelinek odgrywają zwykle istotną rolę, w *Pianistce* protagonistka nazywa się Erika Kohut, Erika jak polny kwiatek (por. Jelinek 2004b), a Kohut to z jednej strony nawiązanie do nazwiska psychoanalityka Heinza Kohuta (por. Janz), z drugiej zaś można rozłożyć to nazwisko na sylaby jako Co & Hut, czyli rodzaj związku, pojawia się także zestawienie tego nazwiska ze słowem *Nachhut* (por. Jelinek 2004a, w polskiej wersji ta analogia ginie, por. Jelinek 2004b) także nazwisko Waltera Klemmera poddaje się interpretacji (por. Jezierska 2004); w *Amatorkach* jedna z protagonistek nazywa się *Brigitte*, jak mało wymagająca gazeta dla kobiet – a, jak wiadomo, autorka zaczerpnęła pomysł tej historii z romansów gazetowych (por. Janz 1995:22) – inicjał tego imienia będzie używany w innych kontekstach: narzeczony Brigitte to Heinz (tak jak firma produkująca keczup): inicjały tych imion dają zapis „BH”, czyli biustonosz, stanik, a właśnie w fabryce biustonoszy pracuje Brigitte. STA.NIK, taka była też pierwsza propozycja tłumaczenia, by zamiast Brigitte nazwać protagonistkę Stasia, a mężczyznę – Nikolaus. Ginęłaby przy tym jednak inna interpretacja: tożsamość tych imion z tytułem gazety i producentem produktów spożywczych.

Istotną rolę mechanizmów języka znajdziemy też w *Lust* w innych miejscach. Przyjrzyjmy się teraz kilku cytatom z pierwszych stron powieści: *Der Vater [...] singt, spielt, schreit, fickt.* (1992:10) Zostaje tu wykorzystana ikoniczna funkcja języka⁵: to, co podobne zostaje wyrażone w podobnej formie. Słowo *fickt* z innego rejestru pojęciowego i stylistycznego różni się także formą. *Er spaltet ihr den Schädel über seinem Schwanz* (1992:17) – tu z kolei dochodzi do zestawienia elementów niekoniecznie pasujących do siebie, ale poprzez ikoniczną funkcję języka stworzona zostaje pozorna analogia. Użycie dwóch podobnych słów może dawać jeszcze inny efekt: *Der Medien- der Melodienkoffer...* (s. 31) Ten zapis przypomina przejęzyczenie⁶.

⁴ Teksty Heideggera na temat twórczości poety zostały wydane w tomie *Objaśnienia do poezji Hölderlina*.

⁵ Odwołuję się tu do koncepcji ikoniczność języka zawartej w tekście Romana Jakobsona *W poszukiwaniu istoty języka* (Jakobson 1989), w którym autor pokazuje analogie pomiędzy formami wyrazów a ich desygnatami.

⁶ Warto w tym miejscu przypomnieć koncepcję niewiarygodnej instancji narracyjnej (por. Solbach 2005 i Fludernik 2005), bo takim rodzajem narracji Jelinek często się posługuje. W *Pianistce* także pojawia się podobne przejęzyczenie: *Matka i córka [...] z plecakami na plecach. To znaczy, tylko córka niesie plecak [...]*. (2004:41-42). Sporo tego rodzaju eksperymentów, często o wiele odważniejszych, pojawia się w dwóch późniejszych powieściach autorki *Gier* (Żądza, pol. 2007) i *Die Kinder der Toten*.

Jelinek w jednym z wywiadów na temat *Pożądania* mówi: *Język gra główną rolę w moich tekstach* (Jelinek 98). Język u Jelinek zyskuje ciekawą autonomię, często chęć dokończenia utartego zwrotu, idiomu wygrywa z sensem tekstu. Tak się dzieje w *Pożądaniu* w kilku miejscach: *Syn, barwna odbitka, wyjątkowe dziecko, ale daje się fotografować*. (s. 9). Pojawia się tu wyrażenie: *syn, [...] odbitka*, w domyśle: podobizna ojca, nakłada się na nie inne wyrażenie *barwna odbitka*, średnio dopasowane do reszty tekstu, ale to właśnie ten dodatkowy, wydawałoby się zbędny, przymiotnik zdeterminuje dalszy ciąg zdania: *ale daje się fotografować*. Siłę funkcji poetyckiej widać w cytacie: *Das Wolkenpotpourri am purpurnen Himmel droben* (s. 28).

Mamy też inny ciekawy pod tym względem fragment. Jednak zanim przejdę do analizy właściwej, chciałabym naszkicować kontekst. W *Pożądaniu* niezwykle istotną rolę odgrywa woda, metafora wody, źródło, niekiedy mało powiązane z treścią zdania z tym słowem np. *Woda jest niebieska i niespokojna* (s. 12), nieprzypadkowo matka-morderczyni – współczesna Medea – w ostatniej scenie topi z włóki syna, to analogia do spóźnionej aborcji i wód płodowych. Jednak, jak już wspomniałam, woda występuje także w wielu idiomach i wyrażeniach, w znaczeniu przenośnym, np.:

Chcemy widzieć czyny, przy wejściu do zakładu musimy zatem zapłacić za wstęp i oddać szumiące jak woda potrzeby.

Kiedy małe domki kładą się na spoczynek, w wielkich panuje jeszcze ruch i napięcie między płciąmi. A skoro już mówimy o wodzie, to woda łączy ciała. (s. 43).

W zakończeniu pierwszego z podrozdziałów słowo „woda” występuje jako część porównania, nie stanowi obrazu podstawowego. Kolejny rozdział rozpoczyna się zdaniem, w którym to słowo nie występuje. Dlaczego w kolejnym zdaniu znowu napotkamy nawiązanie do wody? Czy dotyczy to końca poprzedniego rozdziału, czy może kontekstu całościowego? Widać wyraźnie, że mechanizmy języka wygrywają tu z sensem. Można to czytać jako językową sugestię finału: jakby narracja od początku sugerowała – zgodnie z regułami dramatyczności – że woda odegra istotną rolę w tekście.

W tym miejscu warto oddać sprawiedliwość polskiemu tłumaczeniu. *Lust* to powieść częściowo nieprzetłumaczalna, co widać również na omawianych tu przykładach. Jednak przekład stara się przekazać ducha oryginału: tam, gdzie to możliwe, gra słów zostaje zastąpiona ekwiwalentem albo innowacyjną analogią, często pojawiają się aliteracje w miejscach, w których brak ich w oryginale, np. w ostatniej częście pierwszego rozdziału: *Obcasem kapcia kobieta kopie krnąbrnie krnąbrność męża* (*Pożądanie*:21). Częściowa bezsensowność tego fragmentu to znakomita realizacja funkcji ikonicznej.

Wróć do kwestii poruszonej na początku: dlaczego można tę powieść uznać za antypornograficzną? Mamy tu przecież materiał na tekst pornograficzny: najróżniejsze, wyuzdane formy współżycia, poniżenie, brutalność. Różnica polega przede wszystkim na zastosowaniu chwytów stylistycznych, konstrukcji całości, pozycji instancji narracyjnej a także odesłaniu do samego procesu pisania. Pisarka tworzy poprzez język dystans, który nie pozwala traktować scen w sposób naturalistyczny, stale sugerowana jest sztuczność. W tym miejscu warto przypomnieć, że niemiecki tytuł jest wieloznaczny. „Lust” to między innymi: „ochota, chęć, chęćka, zamięłowanie, przyjemność, radość, rozkosz, żądza, chęć, pożydlwość, pożądanie”. I właśnie słowo „przyjemność” czy „ochota” albo „chęć” wydaje się w tym kontekście niezwykle istotne. W dalszej części tekstu pojawia się pytanie: *Haben Sie noch Lust zu lesen und zu leben?* (1992:170) mogące oznaczać zarówno *Ciągle ma jeszcze Pani ochotę czytać i żyć?* (2007:151), jak i *Pan czy Państwo*. Ważną rolę odgrywa tu także aliteracja: *Lust*,

lesen i leben – „ochota”, „czytać” i „żyć”. To zwrot do czytelnika/czytelniczki. W ten sposób po raz kolejny czytelnik/czytelniczka zostaje wyrwany/wyrwana ze świata przedstawionego.

Bibliografia:

- Federmair, L. (2006), „Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks *Lust*“. *Weimarer Beiträge*, 1/2006: 50–62.
- Fludernik, M. (2005), „Unreliability vs. discordance”. *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Red. Liptay F., Wolf Y. München.
- Glenk, E. M. F. (2000), *Die Funktion der Sprichwörter im Text. Eine linguistische Untersuchung anhand von Texten aus Elfriede Jelinek*. Wien.
- Heidegger, M. (2004), *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, tł. Sława Lisiecka. Warszawa.
- Hölderlin, F. (2002), „Powołanie poety”, w: Hölderlin, F. *Nocny wędrowiec. Poezje* tł. A. Lam. Warszawa.
- Jakobson, R. (1989), *W poszukiwaniu istoty języka* tł. D. Kurkowska-Urbańska, w: Jakobson, R. *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t.1. Oprac. M. R. Mayenowa. Warszawa.
- Janz, M. (1995), *Elfriede Jelinek*. Stuttgart-Weimar.
- Jelinek, E. (2004a), *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg.
- Jelinek, E. (1992), *Lust*. Reinbek bei Hamburg.
- Jelinek, E. (1998), *Lust: Elfriede Jelinek im Zenit des Ruhms? Ein Interview aus Wien*. (geführt von Jolita Venckute), w: „haGail onLine“, Montag 07.12.98. Elfriede Jelinek-Homepage.
- Jelinek, E. (2004b), *Pianistka*, tł. R. Turczyn. Wyd. 2 poprawione. Warszawa.
- Jelinek, E. (2007), *Pożądanie*, tł. E. Kalinowska. Warszawa.
- Jelinek, E. (2004b), *Żądza*, tł. A. Kowaluk. Warszawa.
- Jezierska, A. (2004), „Jelinek gra z czytelnikiem/czytelniczką”. *Tygiel Kultury*, 10-12/2004.
- Libera, A. (2003), „Wstęp” w: Hölderlin F. *Co się ostaje, ustanawiają poeci*. Kraków: 5–22.
- Mayer, V., Koberg R. (2006), *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg.
- Solbach, A. (2005) „Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit”. *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Red. Liptay F., Wolf Y. München.

Dominika Oramus

How to Describe Japan?

Angela Carter Looks at the Far East in her Fiction and Non-Fiction

In 1969, I was given some money to run away with, and did so. The money was the Somerset Maugham Travel Award and five hundred pounds went further in those days; it took me as far as Japan... Why Japan though? I wanted to live for a while in a culture that is not now nor has ever been a Judeo-Christian one, to see what it was like.

In Japan, I learnt what it is to be a woman and became radicalized.

(Carter 1993: 28)

The above fragment from *Nothing Sacred*, a collection of Carter's journalism, is taken from the introduction to the part written during Carter's stay in Japan. Edited in retrospect, the Japanese essays show Carter as a young and rebellious woman in a foreign country whose language she cannot master, a reclusive refugee from hippie Europe who chooses to get lost among decorous and complex Asian signification systems with only her readings in cultural theories to help her along. My aim in this paper is to compare the descriptions of Japanese civilization in her fiction and non-fiction, and to show that both kinds of texts have a similar narrative voice, use a similar set of literary devices and that both are inspired by the theories of Roland Barthes. On the basis of this comparison I will venture a hypothesis as to why Carter's texts about Japan defy the traditional generic categories of 'short story' and 'press article'.

Before her journey East, Carter was a journalist in London and a student in Bristol, where she wrote her first few novels. Some of them (*Shadow Dance*, *Several Perceptions*) are actually set in Bristol and describe a motley world of hippie students and drop-outs loosely connected with the Art School. She was a keen observer of English social life in the moment of cultural change brought on by the nineteen-sixties¹, and she was primarily interested in the hippie culture of re-cycling. It is worth noticing that, still in the 1960s, she described and studied the turn-over of images, fashions and ornaments both in

¹ Her other pre-Japanese novels (*The Magic Toyshop* and *Heroes and Villains*) are much less realistic: the former shows a coming of age of a modern teenage girl lost in a semi-dreamscape world of fantastic toys and their ingenious cruel maker; the latter is a post-holocaust fantasy where another young woman has to find her place and her identity among the tribe of new barbarians who roam the jungle-covered ruins of our civilization.

her fiction and non-fiction². Carter at that time was writing from the margins of official culture, she posed as a talented young art student and member of the new bohemia – but with the passing years and her growing collection of literary awards she slowly became part of the literary mainstream.

It was at this moment that she chose to use the Somerset Maugham Award money to go to Japan and to live there for a couple of years among strangers whose language she could not speak and whose signs she could not interpret. Such a voluntary apprenticeship in estrangement gave her new perspectives in looking at culture (every culture, her own European one included), but it also made everybody in England forget her name and the once successful novels she wrote. Sarah Gamble writes:

At the very moment when, through marriage, education, and career, she could have been assimilated into the mainstream, she chose to resituate herself on the periphery of another, overwhelmingly alien, culture, and the essays she wrote while in Japan show her actively celebrating the possibilities of marginalization in both form and subject-matter. (Gamble 1997: 16)

Lorna Sage, Angela Carter's most famous biographer and critic, in describing Carter's Japanese exile notes that her sojourn there altered the way Carter perceived not only cultures and the signs they produce, but herself above all. Lost among alien signs and people with whom she had no contact and who viewed her as at a total stranger, Carter started to adopt their point of view and think of herself in the third person: "she/I steps out of the old identity she has in a culture that recognizes her and gives her depth, and faces herself as existence and action, not essence". (Sage 1994: 8)³

Carter wrote a number of short stories in Japan, most of which were later collected in her *Fireworks* volume. During her life in Japan she wrote articles for *New Society* magazine. In both her fiction and non-fiction she adopts a certain position from which she describes oriental art and life-style. In both she focuses on Japan while trying to recreate in her writing what she sees around: in both she "reads" Japan against a European background.

Her fictive Japanese short stories⁴ from *Fireworks* approximate a realistic travelogue in their descriptions of Tokyo and the seaside villages nearby. Their nameless narrator has adventures which

² E.g., her fashion essays published at that time in *New Society* and later collected in the book of journalism, *Nothing Sacred*. In these articles, clearly inspired by Barthes' *Mythologies*, she attempts a semiotic analysis of what she sees around. The colourful hippie world of masquerade and dandyism has for Carter the ability to absorb different styles, and with the help of bits and pieces of old costumes the hippies create new and shocking patchworks which reflect the spirit of the times: the hippie love of freedom, change, lack of restrictions.

³ Susan Rubin Suleiman makes a similar point in claiming that Japan was for Carter a country of absolute otherness, not even because she perceived it as different than the cultures she had known, but because she felt she herself was seen in the environment she lived in (a lower middle-class district of Tokyo) as an inassimilable Other.

⁴ Of her stories in the *Fireworks* volume only one-third are actually set in Japan and only they can be described as realistic. Other tales are fantastic and their setting is non-specific, in one of them, "The Loves of Lady Purple", there are allusions to Japanese culture, but only in comparisons. The protagonist, a puppet master, is compared to "the swordsman trained in Zen, whose sword is his soul, so that neither sword nor swordsman has meaning without the presence of the other" (Carter 1987: 33) and "a Japanese flower which only blossoms when dropped in water." (Ibid.: 26)

might have very well happened to “Carter” when she was in the Far East. In the story “A Souvenir of Japan” the heroine and her native lover go to a street festival in the suburbs; in “Flesh and the Mirror” she comes back from a short holiday in Europe to see that her lover has abandoned her. Alone in the streets of Tokyo she has a one-night affair with a stranger met in a bar. Making love to him in a seedy hotel she has the uncanny feeling of living outside of herself; of being a watching and judging subject rather than the female flesh in the mirror. In “The Smile of Winter” she makes a temporary home in a Japanese fishing village where she writes a novel, but also collects bits and pieces of oriental lore (sea-drift, memories of fisherwomen working on the beach, folk customs she notices, though their roots and meaning are unknown to her) in order to create an artistic composition portraying Japan in winter.

In these stories Carter’s narrator/protagonist is fashioned to uncannily resemble Angela Carter – a writer and a journalist. Indeed, Carter sometimes uses the third person singular, but mostly the first. In both cases it is a young European woman, moody and very intelligent, who went to live in Japan as a sort of experiment in defamiliarization. There she realizes what it means to be a female in a truly patriarchal society, as well as what it means to be a Caucasian among people who are at a glance racially different and reluctant to be friendly with Caucasians. Fascinated, but often repelled by what she sees around her, this girl undergoes an internal transformation: she becomes in her own eyes an existential heroine who is existence and action, but not essence – a stranger among strangers who knows that the ultimate source of alienation is in her own mind. Taught to look at herself in this way she is sure she will always consider herself a stranger in every environment, her homeland included.

In struggling to translate Japan into her English-based discourse, Carter’s narrator gets lost in a maze of appearances and reflections:

In this language, fireworks are called ‘hannabi’, which means ‘flower fire’. All through summer, every evening, you can see all kinds of fireworks, from the humblest to the most elaborate, and once we rode the train out of Shinjuku for an hour to watch one of the public displays which are held over rivers so that the dark water multiplies the reflections. (Carter 1987: 1)

In this passage from the very first page of *Fireworks* she presents her narrative technique, one that juxtaposes fragmentary knowledge of Japanese culture (the lexical meaning of ‘hannabi’) and an impressionistic description of her experience there (a maze of flower fires reflected in the water). Thus in Japan “the moon was mauve”, the cicadas “whirr restlessly”, which seems “a shrill intensification of extreme heat”. Moreover, the narrator knows that the strange color is due to the pollution in the atmosphere and that the Japanese prize the flowers which “fade so quickly”.

She shares with us not only snippets of information about local idioms and folklore, but also the feeling that they utterly fail to tell one anything about the country. It is in metaphors and comparisons that she tries to render her feelings evoked by the Orient, but the figurative language obscures her meanings even more. Japan is for her like the night and the sea: “for the sea is an inversion of the known and occupies half, or more, of the world, just as night does; whilst different peoples also live in the countries of the night” (ibid: 45).

A lonely woman in the incomprehensible Far East, the narrator feels obliged to assume a certain pose and behave in the way tradition bids her to behave, but the question becomes that of which tradition is to be paramount. According to European scenarios she should be an existential heroine (pure being, with no past, future and no one around) or a romantic melancholic relishing her abandonment, yet with the true ethnologist's curiosity she is searching for native models:

This country has the most rigorous romanticism in the world, and they think a woman who lives by herself should accentuate her melancholy with surroundings of sentimental dilapidation. I have read about the abandoned lovers...; their gardens are overgrown with goosegrass and mugwort, their mud walls are falling to pieces and their carp pools scaled over with water-lily pads... In this country you do not need to think, but only to look. (ibid.: 41)

Appearances are everything, or seem everything to the narrator who looks at Asia with her European expectations and a number of prefabricated ideas. Frustrated by the elusiveness of this foreign land, she realizes she is not studying Japan, but her own self. "Hadn't I gone eight thousand miles to find a climate with enough anguish and hysteria to satisfy me?" (ibid.: 61), she asks rhetorically one very hot day. "And wasn't I in Asia? Asia! But it was as if there were glass between me and the world", (ibid.: 63) as she finally realizes. Her search for the meaning of Japan in her short stories is a failure: far from being an objective observer, she disfigures what she sees. Looking at Tokyo, for instance, she turns it into a projection of her own mind.

I was trying to subdue the city by turning it into a projection of my own growing pains. What a solipsist arrogance! The city, the largest city in the world, the city designed to suit not one of my European expectations, this city presents a foreigner with a mode of life that seems to him to have the enigmatic transparency, the indecipherable clarity, of dream. (Ibid.: 62)

The result is that the stories are full of unconnected pieces of knowledge about Japan which fail to create a completed picture of the country. We learn, for instance, that in Japan goblins borrow other persons' heads to perform devious tricks and that the Japanese "boast the most passionate puppets in the world who mimic love suicides in a stylized fashion, for here there is no such comfortable formula as 'happy ever after'" (ibid.: 11). But what does it mean? Who are the people who have created such a culture?

The narrator who notices all of this evinces the perspective of a woman who is very sensitive to the question of feminism⁵. Claiming in the passage I quote at the beginning of my paper that in Japan she "learnt what it is to be a woman and became radicalized", Carter emphasizes the fact that her writing is politically engaged. The Japanese women she describes are silent, faceless, nameless and

⁵ In the short stories her white female narrator tells her European readers, for instance, that instead of Children's Day they have the annual festival called Boys' Day. She remarks that "okusan", the word for wife, means literally a person who lives in inner rooms and rarely leaves them.

always pictured in a group: being a foreigner and a self-appointed naturalist, she deals with men and feels mannish in that her own personality in Japan would not be considered feminine in the least.

In the press articles published in *New Society* we hear the voice of Carter's alter ego, a woman similar to the narrator of short stories. She is a hippie-anthropologist thrown into a tantalizing yet unintelligible culture whose meaning she tries to decipher in a number of informed guesses, just as a pioneering Martian naturalist might do. In this respect, Carter's Japanese fiction and non-fiction converge in being attempts at self-fashioning and semiology-inspired documents of Japanese life in the early 1970s.

In a series of travelogue-like reports the *New Society* articles describe slices of Japanese life, especially places, customs and events. Some of the texts are studies of selected aspects of oriental culture, but some – owing to their precise setting and even some action – differ from fiction only by virtue of being published as journalism. For example, "Tokyo Pastoral" is a presentation of the district Carter rents her room in and, as she understands very little of her neighbors life and concerns, she gives 'bare' sensual impressions: the ever-present sound of the cicadas, Chopin being played behind paper walls, the murmur of polite voices, and detailed descriptions of the kimonos young children and old women wear. Capturing every such nuance is her way of conveying to early 1970s British readers a superficial knowledge of the elusive city she fails to penetrate⁶ (which, by the way, is precisely the attitude of her narrators in the short stories).

Some articles are in fact mini stories. In "Fertility Festival" we see the author with her American friends going outside the town to witness a celebration of old fertility rites whose meaning is so obscured by civilizational change that even the Japanese at the festival behave like tourists. In "Poor Butterfly" there is a proto-action: a certain bar called Butterfly in Tokyo has to hire 'exotic' bar hostesses for the Christmas season.⁷ The author and an American girl are thus hired, something which turns out to be a rare occasion to study Japanese bar customers and the way they behave towards women when they are having fun.

The voice we hear in the articles is as baffled by Tokyo as is that of the short stories' narrator. Carter the cultural journalist shares with her readers catalogues of observations that entail almost purely sensual data that is recorded but not interpreted.⁸ When she ventures some general remarks about local culture they are approximations and conjecture. What she thus does is to interpret visual and audible signs whose literal meaning is obscure to her⁹, after which she arrives at certain

⁶The articles dedicated to other aspects of Japan, e.g., the porno-comics the Japanese love or the traditional tattoos offered by numerous tattoo parlors are also written from this point of view.

⁷In the invitations sent to regular customers there had been a printer's mistake: they should have advertised the service of "bar hostesses in costumes from all over the world". But "in costumes" was omitted and not to lose prestige the owner had to find a racially diverse set of waitresses.

⁸E.g. in the passage describing her neighborhood: "the sounds are: the brisk swish of broom on tatami matting, the raucous cawing of hooded crows in a nearby willow grove; clickety-clackety rattle of chattering housewives, a sound like briskly plied knitting needles, for Japanese is a language full of Ts and Ks...."(Carter 1993: 29).

⁹Carter's persistent fruitless attempts to learn the language metonymically show her struggle to understand the Orient.

conclusions, one example of which may be: “few societies lay such stress on public decency and private decorum”. (Carter 1993.: 44)

In the *New Society* articles Carter records numerous such details as she feels are important for an understanding of the national character of the Japanese, but whose precise meaning she fails to decipher. One instance is *irezumi*. These tattoos are extremely painful and torture the flesh in the way ikebana tortures flowers. Moreover, they turn a person’s body into an object of art and thus change a person’s skin into garments.¹⁰ “In Japan essence is often the appearance” (ibid.: 36), Carter casually remarks towards the end of her presentation of *irezumi*, but without elaborating on the point. Carter ends this article not with a conclusion, but with an admission of defeat: “though it is difficult to ascertain the significance of *irezumi*, it is almost certainly one of the most exquisitely refined and skilful forms of sadomasochism.” (Ibid.: 38)

“Once More into the Mangle”, an article devoted to Japanese popular comics, may serve as an example of Carter’s semiological technique. First she glances at the comics whose captions are incomprehensible to her, and then notes down her first impressions – often in reference to European culture. The comics “appear to be directed either at the crazed sex maniac or the dedicated surrealist” (ibid: 39). Their content is death, mutilation and sexual intercourse, “imagery of desire, violence and terror, erupting amidst gouts of gore, red-hot from the unconscious...”¹¹ against a background of skyscrapers, iconographic representations of present-day Tokyo; or... among the pine forest, castles and geisha houses of the glorious but imaginary past” (ibid.: 39).

Next Carter goes on to present the narrative techniques of Japanese comics against the background of European culture. She notices that the montage sequence of images is influenced by Hollywood films and the type of imagination they promote, while the perverse sophistication of erotic scenes makes her remark that illustrators, had they lived in the West, would be asked to work on drawings for “limited editions of *A Hundred Days at Sodom*” (ibid.: 42). In her search for suitable similes she compares a well-known Japanese draftsman to “something between Gustav Klimt and Walt Disney”. Only at the end does she attempt to assess the meaning of Japanese comic strips in the context of the culture which they are a part of, and her guess is that sadomasochistic reveries offer “structured escape valves” for people whom social decorum bids to behave in an unnaturally decent and polite manner.

Another aspect of Carter’s descriptions of Japan that is equally important in her fiction and non-fiction alike is the outrage provoked by the way Japanese women are treated. Describing her short career as a bar hostess she starts with the example:

¹⁰ It is interesting to notice that Carter in her analyses of Japanese culture is quite selective: she looks for phenomena that fascinated her even before she arrived in the country. Tattoos are a very good example of this: in her pre-Japanese novel *Heroes and Villains* there is a section devoted to tattoos as a post-apocalyptic art which turns people into mythical creatures. Then, during her stay in Japan she writes about *irezumi*, giving precise descriptions of how a complicated tattoo is made, and this knowledge is later used in the presentation of the tribe who love painful tattoos in *The Infernal Desire Machines of Dr Hoffmann*, a novel published after her return to Europe. Thus, in a sense she uses her acquaintance with Japanese art to reinforce her views formulated in Europe in her youth.

¹¹ Her knowledge of Freudian psychology and Surrealism, though unacknowledged, is the basis of these remarks and, moreover, she treats these Europe-born theories as universally valid.

A friend of mine, who is an English teacher of English, asked one of his Japanese students, 'What is the quality you would require in a wife?' The student, a young lawyer who had graduated from one of Japan's best universities, replied in all seriousness: 'Slavery. I can get everything else I need from bar-hostess'. (Ibid.: 44)

In this article she describes bar customers and the shameful way they (and the female owner of bars, a *mama-san*) treat the waitresses. Relating her own experiences in the bar, she acknowledges that being a Caucasian (and a Caucasian who speaks perfect English, which is the aspiration of every Japanese businessman) she receives strange, albeit seemingly better treatment than native girls.¹²

Carter's analyses of Japanese culture in her fiction and non-fiction seem to be influenced by Roland Barthes' *Empire of Signs* (first edition 1970), a study in which Barthes praises Japan as a civilization that gives signifiers a high status and ignores signified. The deeply felt lack of 'inner' reality in this country of appearances in his view results in *jouissance* – creative pleasure in playing with signifiers. Signs in Japan are, for Barthes just like for Angela Carter, "precise, mobile and empty". Thus objects, human bodies included, become spectacle: an empty sign in itself which "exists, acts, shows itself, gives itself... according to a pure – though subtly discontinuous – erotic project" (Barthes 1970: 10).

Nevertheless, when carefully read Barthes' and Carter's accounts of signs in Japan differ. For Barthes Japan is so abundant in decoration that it in fact proves nonexistent:

It is in envelope that the labour of the confection (of the making) seems to be invested, but thereby the object loses its existence, becomes a mirage: from envelope to envelope, the signified flees, and when you finally have it (there is always a little something in the package), it appears insignificant, laughable, vile to find the object which is in the package or the signified is to discard it. (Ibid.: 46)

Carter on the other hand, although she shares Barthes' European background, tends to "read" Japan not as a country of emptiness, but as a country suffering a loss that is still painful. From her perspective Japanese culture seeks to regain the ability to feel rather than celebrate the glamorous

¹² One cannot help noticing an aspect of Carter's bar-hostess career which she fails to acknowledge. Twenty-five years after the end of the war, a white woman in the company of American friends must have been taken for an American herself and thus for a representative of the winners who have broken the invincible spirit of the Emperor's army. Speaking from the perspective of a woman in Japan, an underprivileged mute female waitress who has to humour rude customers she is in fact quite the opposite: her height, her mastery of English, her patronizing glance and back answers (and the fact that *mama-san*, to provide foreign service, paid the white girls much more than their Japanese colleagues) makes her superior in the eyes of the men for whom whatever is American should be imitated. Born in 1940 and spiritually a true child of 1960s, Carter persistently disregards politics and history, in all her Japanese essays in *Nothing Sacred* there is only one mention of the war – in the article about the comic-strips: "Though there are no specific war comics in Japan, there are often war stories in these comics (and when they deal with the Pacific War, they are often extremely anti-Japanese)" (Carter 1993: 39) Why do the Japanese adopt the point of view of the occupying power and identify with the American army? Carter does not elaborate on this issue.

emptiness which is best described in the abovementioned essay “A Fertility Festival”. In spite of the essay’s title, the ritual staging of the marriage of the gods of plenty is referred to as an “infertility festival”. Firstly, they do not in fact need any fertility festival “in this over-populated country that has alienated itself from the sense of the signs that we are about to witness, to the tune of a million abortions a year” (Carter 1993: 51). Fertility as a divine life-giving power has become a historical concept. It is incomprehensible, so in recreating a traditional fertility festival the Japanese concentrate on symbols. Girls are “dressed in fancy kimonos and their faces are made up like geisha...men in green, butterfly-sleeved garments flutter about mysteriously behind the paper screens; but outside... lots of people are enjoying [the festival] in a decorous way” (ibid.: 52-53).

Unlike Barthes, Carter not only contemplates Japan as a text and as a combination of elusive signs, but also tries to see the people who struggle among symbols that often bind them. In Barthes’ essays, Japan seems unreal, a semiological concept in itself: in Carter’s this is a country she cannot understand with her European semantics, but one she intuitively knows is shared by real flesh and blood people. Sarah Gamble writes:

Carter’s writings show a fascination with the surreal perspectives of alienation, and unlike Barthes, who always maintains a proper academic distance from his subject, she experiences Japan as a real place to be lived in. In her writings it is an environment at once pragmatic and fantastic, a country which ... embodies her continuing fascination with the tension between the two opposing modes of fantasy and fact. (Gamble 1997: 19)

Japan in Carter’s texts seems therefore both fictional and real – and neither the “fictional” genre of the short story nor the “real” of press article can render her experience of the country. There is some mysterious Japan behind her text – behind her textual symbols, comparisons and examples – but it always semi-hidden.

Faced with an abundance of signs and equipped with her excessive readings in fashionable French theories, Carter tends to interpret Japan the way Barthes did, but this approach proves limiting. As the meaning and the “essence” of the culture escapes her, she concentrates on appearances and endeavours to recreate Japanese signs, often refraining from interpreting them. She does so with the help of a female narrator in the short stories, and a journalist alter ego in the articles. As in both cases the voice shares similar features of character and a similar background (both, for example, have read their Freud and their Barthes), the result is that when read side by side the stories and the articles blur into each other. Carter’s propensity for self-fashioning on the one hand and stylizing her own life into fiction on the other enhances this effect.

Moreover, as the sojourn in Japan makes the narrator/journalist feel alienated, the categories of the first and the third person also blur: she/I looks at Japan, but also at herself in Japan, from a distance. Finally, the outspoken feminist views are equally important in all Carter’s writing, making it ideologically homogeneous. Thus, although different in the degree of fictionalization and abstraction, all Carter texts about Japan are records of her looking at that country that defies being turned into texts.

Bibliography:

Barthes, R. (1983), *Empire of Signs*. Trans. Richard Howard, London, Jonathan Cape.

Carter, A. (1987), *Fireworks*. London, Virago.

Carter, A. (1993), *Nothing Sacred: Selected Writings*. London, Virago.

Gamble, S. (1997), *Angela Carter – Writing from the Front Line*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Sage, L. (1994), *Flesh and the Mirror*. London, Virago.

Suleiman, S. R. (1994), “The Fate of Surrealist Imagination in the Society of the Spectacle.” *Flesh and the Mirror*. **Sage, L.**, ed. London, Virago.

Masculinity versus Femininity: Constructions of Gender in Ian McEwan's Fiction

Ian McEwan's writing polarizes in the sphere of gender and the male-female opposition is one of the key factors throughout McEwan's fiction. The gender issue and the need to identify with your own gender are clearly outlined from the very beginning of *The Cement Garden*. When Jack sees the workmen with the cement he takes the whole scene as "a wonderful male episode" (Malcolm: 2002: 58) in which he wants to take part, if only as an observer. The "community of work" (TCG, 10)¹ belongs solely to the male sphere, which is further proved by another scene in which Jack and his father are covering the garden with cement (16 – 17). Here, it is the male union that for a while brings them together.

The father figure, although despised and ridiculed, in the boy's eyes the embodiment of masculinity, strongly influences Jack's behaviour. The father stands for authority, harshness of manners and aggression. In the discussion with his wife he uses "a penknife to scrape black shards from the bowl of his pipe on to the food he had barely touched" (10) to show his dominance, and he interrupts his wife's sensible arguments by short "out of the question" (10), making the whole discussion pointless. He is also quite cruel to his children, especially to Tom with whom, according to Julie he has to "compete [...] for Mother's attention" (13). He is for order, "neatness and symmetry" both in his garden, where he "would have nothing that tangled" as ivy or roses (14) and at home, where he cannot stand "noise and chaos" nor "children milling around without purpose" (33).

Thus, masculinity for Jack and the rest of the children is inseparably connected with this strict, cold and bitter figure. With such an example it is not surprising that Jack, being also a representative of the male sphere, seems to be unable to avoid his influence. He apes his father's behaviour unaware it is bad. When he tickles Julie so long it stops to be funny, he is "delighted with his power" (29); when the father's garden falls into decay Jack is filled with "horror and delight" because of this disintegration (16) and the idea of covering the garden with concrete seems to him "a fascinating violation" (16). Also, he has no compassion for his father who is much weaker after the heart attack and deliberately makes him work longer and carry more. Surely the example of the father has had a great negative influence on the development of Jack's personality. Moreover, "Jack, to some extent – as David Malcolm notices

¹ Ian McEwan, *The Cement Garden*. London: Picador, 1978 (All quotations from the novel will be taken from this edition).

– plays his father's role after his death. The reader observes his male aggression [...]” (2002: 60) towards Julie, Sue and Tom, and it is not a coincidence that it is especially the last one who suffers the most.

Apart from the problem of gender identification, the gender issue is also visible in the male-female tension between the characters which is often closely connected with the motifs of inclusion and exclusion. The tension is between the parents, the mother who is “a quiet sort of person” (10) and her violent and dominant husband. The father's male sphere – work such as constructing rather than cultivating the garden (14) or mixing the cement – is separated from the female sphere belonging to the mother – housekeeping, cooking and caring about the children. On the one hand, there is a strict and demanding distant figure, on the other – affectionate and loving mother who does not hesitate to “smile briefly at Tom or tidy his hair with her fingers” (13). It is her, not her husband who tells Jack about the risk of masturbating and though it happens after the father's death, they both know that he would never have talked about it to his son (27).

The male-female tension can also be noticed among the children, especially between Jack and Julie. “Julie herself is, on one level, the antithesis of Jack, beautiful where he is ugly, athletic where he is torpid” (Malcolm 2002: 58-59). She wears make up and carefully chosen clothes, often spends a whole day sunbathing, whereas Jack gives up caring about his appearance, such as washing himself, cutting his nails or changing clothes (20). He lacks motivation and is too stubborn to do anything around himself. Instead, he chooses to claim that appearance is unimportant. It is no wonder, therefore, that he is reproved by his mother and despised by his sisters who loathe him and are ashamed of showing themselves in his company. Sue is also an antithesis of Jack, but if Julie embodies all the physical differences, Sue stands for mental ones: she is the one in comparison to whom Jack can be seen as ignorant. She spends most of the time reading novels, or writing her diary. Jack is aware that she knows far more than he (31) but he still teases her and argues with her “not to let her win” (31). The motif of rivalry is obvious here.

The gender issue often results in the motif of exclusion. After the father's death Julie spends hours with her mother but stops talking whenever Jack, Tom or Sue enter the kitchen (28). Julie, the oldest daughter, belongs to the female sphere occupied by her mother. Tom and Jack are naturally excluded because of their different sex. Sue enters the sphere only after the mother's death – when Julie symbolically takes over the role of mother. When their mother dies, Sue and Julie comfort each other while Jack observes their union feeling utterly excluded. By joining in he would perhaps betray the male sphere and at the same time trespass on ‘the female land’. Similarly, Julie excludes Jack from her morning talks with Sue about her dates with Derek (91-92). The same motif appears after a quarrel between Jack and his sisters when, characteristically, he notices that “they became angry, which made [him] feel calm and intent on making them angrier” (101). Julie and Sue start a conversation which Jack perceives as “designed to exclude” him (101). Interestingly, “exclusion seems to be male-driven” (Malcolm 2002: 58). It is mostly male characters who are for different reasons excluded either because of their own attitude to others – the father who does not want to take part in Julie's sport achievements or Jack with his deliberate violence, selfishness and untidiness – or because they do not fit into the “pattern”, that is the female sphere or, in the case of Derek – the family. Derek, although at first tolerated by Julie and admired by Sue is simply an intruder and ends up as such because of trying to play the role of a “big, smart daddy”(122).

Three main couples from the novels *The Child in Time*, *Black Dogs* and *Enduring Love* are to some extent a continuation of McEwan's typical male-female opposition. The conflict of gender is not the only element common to all three novels; however, it seems to bind their various aspects. For instance, in each novel there is some tragic or unexpected event which forces the couples to reconsider their relationship. However, the way the characters deal with these problems also results from their world views and personalities – something that takes us back to the gender issue. And each time the process of dealing with a problem itself brings out the gender conflict or makes it more acute.

In *The Child in Time* all the problems start with the abduction of Stephen and Julie's daughter Kate. Stephen is in a state of shock. Although he searches everywhere, trying to see beyond kindly faces which are in fact nothing but impediments to his field of vision (TCHiT, 18)². Finally, the truth comes to him with its full force: Kate is gone and he is the one to blame. In the years to come he would go back to this day over and over again analysing the whole situation. This "unspeakable experience of losing a child" (Malcolm 2002: 95) is an unimaginable tragedy for any parents, and it is not different with Stephen and Julie. At first, when there is still hope they unite in their pain. But after "the heartless accumulation of days" which clarifies the absolute bitter truth (23) the burden of guilt, the pain of such an enormous loss, the awareness of Kate's independent existence and development caused by "a biological clock, dispassionate in its unstopability" (7), the overwhelming helplessness – all of that enters between Stephen and Julie changing totally the nature of their relationship.

Joe and Clarissa also experience something terrible together. The reader learns in advance, thanks to the carefully built suspense, that Joe is not to forget the event. It is to unhinge him (EL, 3)³³, at that moment a whole stage of his life is to be closed (8). The tragedy has its effect not only on him but also on Clarissa. It brings unexpected consequences which greatly disturb their relationship. They witness the death of a man (John Logan) who tries to anchor a balloon drifting with a boy on board. Apart from this tragic accident, they also witness, though they are completely unaware of that, the birth of an obsession. When John Logan dies, there starts an everlasting attachment of Jed Parry for Joe. The couple is changed by the tragic event and even more by Jed's intrusion into the intimacy of their relationship. They have to face Jed who is insane, but, what is more important, they also need to rebuild their relationship.

The event that contributes to Bernard and June's "forty-year estrangement" (Malcolm 2002: 131) differs from that in *The Child in Time* or *Enduring Love*. There is nothing as tragic as a kidnapping or an accidental death. The tragic incident is potential rather than actual. Interestingly, throughout the novel we are constantly reminded about this event but it is only towards the end that we are told the whole story. McEwan uses his favourite narrative device: suspense; employed also in *The Child in Time* and *Enduring Love* but on a smaller scale. However, there is nothing extraordinary about the event itself, but it is June's way of dealing with it that attracts the reader's attention. While walking through the mountains, with her husband left behind her, June is attacked by two "black

² Ian McEwan, *The Child in Time*. London: Picador, 1987 (All quotations from the novel will be taken from this edition).

³³ Ian McEwan, *Enduring Love*. London: Vintage, 1998 (All quotations from the novel will be taken from this edition).

dogs of an unnatural size" (BD, 119)⁴. Apart from fear – the dogs seem to be viciously aggressive – she also experiences a kind of revelation finding in herself a divine strength, "an extension of her own being" (125) that helps her to survive the attack. This very personal and intimate experience changes her so thoroughly that her own husband cannot comprehend it. Nor can he bring himself to treat her experience seriously. June's metaphysical interpretation of the event strongly conflicts with Bernard's rationalistic reading (Malcolm 2000: 176). Theirs is a truly tragic story of a missed opportunity in a love relationship.

Stephen and Julie react differently towards the loss of Kate. At the beginning they seem to unite in their shock and grief trying to push away the thoughts of the worst. Everything changes when one day Stephen finds Kate's things packed as if in recognition of a bitter fact that Kate is lost for ever. That seems to define Julie's way of looking at the situation, as from then on she falls into absolute torpor and resignation. She closes herself in her own thoughts and maternal pain which is so unbearable and personal that it apparently cannot be shared with anybody, not even with her husband. Stephen, however, continues his search. He anaesthetises himself with activity (23), observing the places where he went with Kate that day and knocking on people's doors.

Stephen and Julie not only behave differently, but also fail to understand each other. They see each other in terms of gender stereotypes. Blinded by the pain of loss, they perceive each other's reaction as directed against one another. Stephen is angry with Julie when he sees Kate's things packed like something that is no longer needed. He takes it to be feminine self-destructiveness and wilful defeatism (24). He is disgusted by her inertia and collapse of will that undermine his efforts (24). On the other hand, Julie finds Stephen's crazy searching "a typical masculine evasion, an attempt to mask feelings behind displays of competence and organisation and physical effort" (24). There is no longer one common loss, one pain they can share and try to deal with together. Instead, their sorrows are separate. The tragedy changes them, drives them "to the extremes of their personalities" (24). The intimacy as well as the sense of unity, of being "on the same side" (24) are gone. Their diametrically different reactions to shock (Piątek 1997: 210) and the fact that they cannot accept each other's behaviour bring their marriage to the brink of collapse. While Stephen still looks for his daughter being "on the watch for children" (7), Julie cuts herself off from the world and other people, especially from Stephen who reminds her of the pain.

Stephen and Julie clearly maintain McEwan's gender opposition. On the one hand, there is Stephen who even during the tragedy itself is able to make very male-like (in McEwan's sense of the word) plans, being "detached in a [...] calculating way" and preparing himself for the worst by assuming that the tragedy "would have to be faced in a sensible, rational manner" (19). He is able to distance and judge himself as "a man under stress behaving with admirable self-control" (20). After that, as opposed to Julie who is completely motionless and lost in herself, he anaesthetises himself with activity (23) doing all the "sensible and rational" things a man should do being convinced that the success of the search depends on his own efficiency and determination. Julie, on the other hand, from the very beginning takes the loss of her daughter emotionally. She chooses her own feminine way

⁴ Ian McEwan, *Black Dogs*. New York: Random House, 1999 (All quotations from the novel will be taken from this edition).

to mourn and to deal with all the consequences. She has to change, re-make herself, as Stephen puts it: to fulfil the idea of a feminine aspect of “endless mutability” (54). There is a clear clash between Stephen and Julie: rationality and control, on the one hand, and emotionalism, intuition and being rather than doing (55), on the other.

Black Dogs focuses on the male-female conflict, namely the rational, theoretical world (Bernard Tremaine) versus the mystical, practical one (June Tremaine) (Piątek 1997: 215). There is an important scene from Bernard and June’s past that deepens the reader’s knowledge about their different personalities. When they are waiting for a train somewhere in France (53), suddenly Bernard finds a rare butterfly. But when he is about to kill it and include it in his collection, June strongly protests and wants to set it free. There follows one of their first rows. June’s furious reaction to some extent can be justified. She has just discovered she is pregnant which makes her, as she explains it, feel responsible not only for the life inside her but life in general (56). Moreover, she is afraid that Bernard’s cruelty will bring upon them nature’s revenge, and as a result their baby might be in danger. Bernard cannot understand June’s irrational fear at all. She apparently takes the whole issue very seriously, whereas he can only treat it like “magical thinking” (57). The scene is important as regards the future events. As Bernard puts it bluntly, this were “the beginnings of the hocus-pocus that filled [June’s] life from then on” (58).

The incident with the black dogs which incites the conflict comes towards the end of the novel. June’s discovery starts already when she drifts “apart from her body” in order to analyse the situation from a distance, indifferently, through her “detached self” (123). When her despair begins to overwhelm her, she resorts to “her last and best chance” searching deep in herself, and to her own amazement and joy discovers “the presence of God” in the form of “coloured invisible light” (125). She is sure, however, that this light is not only God but also an “extension of her own being” (125). Thanks to this revelation, June is able to fight for her survival. She needs to live, not just for the sake of life, but also to have time to investigate the mysterious power she has just discovered (125). She also learns that she has courage through which she can “stand alone”; an important discovery indeed, though as she herself admits, perhaps a fateful and a disastrous one (35). After all, it gives her self-confidence and the sense of her own independence that will largely contribute to her separation from Bernard and, consequently, to her lonely death. Bernard’s superficiality clinging to “facts and figures” and “skidding around the surface” (BD, 20) is strongly contrasted in the novel with the depth and seriousness of June’s attitude to life, which is, surprisingly, exactly what Bernard misses most after her death:

She was one of the few people I know who saw her life as a project, an undertaking, something to take control of and direct toward – well, understanding, wisdom, on her particular terms. Most of us reserve our forward planning for money, careers, children, that sort of thing. June wanted to understand, God knows, herself, existence, “creation”. She was very impatient with the rest of us, drifting through, taking one thing after another, ‘sleepwalking’, she called it. I hated the nonsense she filled her head with, but I loved her seriousness. (70)

One should notice here the similarity between June and Julie. Life as a project with a clear, though not fixed aim, the effort to understand, the inevitable change and development, all of that constitutes the feminine “endless mutability” (TCHinT, 54) that clashes with male inflexibility and stagnation (“sleepwalking”).

Bernard and June clearly belong to mutually exclusive, “separate realms”(97): there is a clash of rational (Bernard’s) and “magical”, intuitive (June’s) way of thinking, theory (B) and practice (J), life as a schemata (B) or an individual project (J), materialist rationality versus metaphysics and religious belief (2002: 150). Finally, there is certainty of “no direction, no patterning in human affairs or fates other than that [...] imposed by human minds” and, on the other hand, the belief that “human life [has] a purpose and it [is] our interest to open ourselves to it “(BD, xxiv)⁵. Bernard and June are “extremities” (xxiii) and in our discussion an extreme example of the male-female opposition. Their relationship is much more complicated than that of Stephen and Julie who also go through a period of separation but are finally reconciled in the name of love. Here, these two people “can’t let each other alone” (35) nor can they live together.

Enduring Love is similar to *The Child in Time* and *Black Dogs* as regards the plot and the construction of the characters. On the plot level, it is also a story about the love-relationship between a man and a woman which is totally changed by some sudden tragic event. As for the characters, Joe and Clarissa present another variation on the male-female opposition which consists in the clash of world views (Malcolm 2002: 155). The differences between Joe and Clarissa, as in the case of Stephen and Julie, result mainly from an unexpected incident. The reader may notice these differences when he observes Joe and Clarissa during the accident and during the process of their gradual estrangement.

Joe is a deeply self-conscious type of man who never stops analysing himself (Malcolm 2002: 163-164) as well as the others around him even in the most extreme situations. His behaviour and reaction to all that happens strike the reader as at least very odd. He is able to distance himself: “I was in a soap opera. *Now he’s talking to his woman*” (21) and to describe in a scientific way such details as the position of the champagne bottle in his hand, the voice he suddenly hears, or the psychiatric state of the boy from the balloon (8). His cold and analytic reaction is clearly contrasted with Clarissa’s emotionalism. Later on, when he sets off to find Logan, his last hope is based solely on an unknown physical law or process that will permit Logan to survive (22).

Joe and Clarissa have to deal with what they have just experienced. Their reactions to the tragedy are different. Clarissa describes the moment of Logan’s death in literary terms referring to John Milton, which fact should be noticed as relevant for according to David Malcolm, “it is important [...] that she is involved with the humanities” (Malcolm 2002: 162), both for the emotionalism-rationalism clash as well as our male-female issue under discussion. They interpret Logan’s death in their own different way. Clarissa has no doubts about Logan’s being “a good man” (31) as he died in an attempt to rescue a child. According to Joe, her own childlessness, “the old sense of loss” (33) may greatly contribute to her emotional response. For Joe Logan’s death was just “pointless”. His effort was futile as the boy finally survived while Logan paid with his life. However, despite the conflict between Clarissa’s emotional and Joe’s analytical reactions, they cope with the experience very well, or so it

⁵ Roman numerals come from the first section of the novel and are the author’s original invention

seems to them as they have a real test of their love and the permanence of their relationship ahead. It is Jed Parry, his insane obsession with Joe and sudden intrusion in their life that brings many changes with which they finally have to deal. It is important to notice, however, that Parry himself is not a problem. It is their different reactions to the man that complicate their relationship. This time Joe and Clarissa do not try to solve the problem together. Instead, they gradually grow more and more apart until there seems to be nothing they can share. The situation resembles that in *The Child in Time*. In both novels the couples separate and the male characters are more active than the female ones. Joe behaves similarly to Stephen, they both “work” alone. However, there is a significant difference. Stephen is alone because Julie leaves him, whereas Joe chooses his loneliness the very moment he decides to lie to Clarissa.

What finally separates the couple is precisely the male-female conflict resulting from their different world views and personalities. Joe is annoyed at Clarissa for her belief that “her emotions [are] the appropriate guide, that she [can] feel her way to the truth” and that she has done “neither the research nor the thinking”, whereas he knows that the only way to get them out of the situation is “information, foresight and careful calculation” (150). The clash of world views is obvious, the communication seems to be impossible. When Joe finally classifies Jed within his theory of the condition known as ‘De Clérambault’s syndrome’, it is too late – Clarissa is too tired to listen to him. The important fact is that Joe’s attitude to the problem of Jed, his investigation results solely from his rationalism and scientific interests. Until he knows what is wrong with Jed, what to expect from him, he seems to be lost and confused. But from the very moment the truth dawns on him, everything changes. Firstly, from then on he becomes much more self-confident, assured of being “obviously, incontrovertibly right” (92). Secondly, the very fact of pinpointing the exact cause of Jed’s behaviour brings “a kind of comfort” (124) and consolation. Joe needs to analyse Jed the same way Bernard needs to pierce his insects. Once the object of the study has been examined, everything starts to make sense.

To conclude, knowing the features ascribed to a particular gender, it is possible in most cases to predict and understand the complications of the plot and the characters’ behaviour. However, there are figures who break with the usual male-female pattern. One should not be misled by this fact, though, as it only testifies to McEwan’s skill in creating characters who are true to life.

Bibliography:

- Malcolm, D.** (2000), *That Impossible Thing: The British Novel 1978-1992*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Malcolm, D.** (2002), *Understanding Ian McEwan*. Columbia: University of South Carolina.
- McEwan, I.** (1978), *The Cement Garden*. London: Picador.
- McEwan, I.** (1987), *The Child in Time*. London: Picador.
- McEwan, I.** (1999), *Black Dogs*. New York: Random House.
- McEwan, I.** (1998), *Enduring Love*. London: Vintage.
- Piątek, B.** (1997), “Ian McEwan.” in: K. Stamirowska, ed.: 193 – 218.
- Stamirowska, K.**, ed. (1997), *Współczesna powieść brytyjska: szkice*. Kraków: Universitas.

In Code? – Reading Edwin Morgan’s ‘Message Clear’

Slip out of darkness, it is time.

Edwin Morgan, ‘The Second Life’

A brief glimpse at Edwin Morgan’s poem, or an attempt to read it out loud, immediately brings out the irony of the title. A seemingly random arrangement of letters and (predominantly) blank spaces raises the question of whether what we see on the page can be considered text at all. By confounding our conventional reading habits this particular arrangement challenges us to first re-create words and subsequently to identify and piece together a coherent message – if there is one. Placing the poem within the tradition of concrete poetry, however, we can expect the text to emerge as long as we are ready to engage in the play proposed by the poet. This article seeks to offer one possible ‘decoding’ of Morgan’s ‘Message Clear’, keeping in mind that what we are dealing with here is ‘an imaginative and therefore fundamentally serious kind of play.’¹

At first, reading (or rather stumbling) over the scattered morphemes and single letters creates confusion. Unlike, for instance, George Herbert’s ‘Easter-wings’ or many of Apollinaire’s concrete poems, the spatial arrangement of ‘Message Clear’ offers no obvious visual hints – a particular shape that could suggest the content of the poem. It does, however, provide some aural clues. The presence of so many blank spaces between letters or one-syllable words within what resembles a fairly linear structure creates a feeling of hesitation, as if there were more silences or breaths than utterances. The last line, the solid base for this openwork construction, however, contains a full and intelligible sentence, namely ‘i am the resurrection and the life,’ and invites us to fill in the gaps. Looking closely at the poem one realises that the letters we are left with emerge from the following set of repetitions of this final statement:

i am the resurrection and the life
i am the resurrection and the life
i am the resurrection and the life

¹ In his note for a *Between Poetry and Painting* exhibition in 1965 Morgan says: ‘I have a strong sense of solidarity with words as parts of a semantically charged flux, and in so far as I isolate or distort them I do this in obedience to imaginative commands which come through the medium of language and are not disruptive of it.... I like to extend the possibilities of humour, wit, and satire through concrete techniques. And although this involves ‘play,’ whether of words, letters, or punctuation, it must be an imaginative and therefore fundamentally serious kind of play.’ (qt. in Draper 1971:335).

[illegible]

i am the resurrection and the life
 i am the resurrection and the life
 i am the resurrection and the life
 i am the resurrection and the life
 i am the resurrection and the life
 i am the resurrection and the life
 i am the resurrection and the life
 i am the resurrection and the life
 i am the resurrection and the life
 i am the resurrection and the life

Does this solution lead us anywhere? Let us, for a moment, relate to the source of the poem, which so ingeniously invokes resurrection. ‘Message Clear’ was originally published in Morgan’s collection *The Second Life* (1968), which contains other examples of the poet’s experiments with concrete poetry, such as ‘Computer’s First Christmas Card’, another not immediately intelligible message, or the extremely minimalist ‘Siesta of a Hungarian Snake’, consisting merely of ‘s’ and ‘z’ shrunk and grown to both audibly and graphically convey a dozing reptile. ‘Message Clear’, however, has a strong formal affinity with the poems from his previous collection, tellingly entitled *Emergent Poems* (1967). It includes four poems which are essentially variations on statements borrowed from other texts: ‘Plea’ (derived from Brecht’s *Von der Kindesmörderin Marie Farrar*), ‘Dialeck Piece’ (from Burns’ ‘To a Mouse’), ‘Nightmare’ (from Dante’s *Inferno*) and finally ‘Manifesto’ (from the *Communist Manifesto*). Each poem ends with a full sentence in a foreign language,² as does for instance ‘proletarii vsekh stran soedinyaites’ which stands out as the only complete and intelligible phrase of the poem, otherwise comprising of scattered letters and morphemes – once joined, however, they form the text of the manifest. The title of the collection captures the nature of these poems, which are to emerge from a seemingly random and meaningless jumble of letters selected from the final line. In each case, the final sentence not only provides a coda to the whole poem but through the repetition it seems to form an invisible canvas. When this approach is adopted with ‘Message Clear’ the message does indeed become slightly clearer, and once we delete some of the spaces and link some of the letters it may read as follows:

am i/if/i am he/her/o/hurt/there and/here and/here/and/there/i am
 rife/in/sion and/i die/
 a mere sect/a mere section/of/the life/of/men/sure/the die/is/set and/i am
 the surd/at rest/
 o life/i am here/i act/i run/i meet/i tie/i stand/i am thoth/i am ra/i am the
 sun/i am the son/i am the erect one if/i am rent/i am safe/i am sent/i heed/i
 test/i read/a thread/a stone/a tread/a throne/i resurrect/a life/i am in life/i

² Robert Burns’ ‘To a Mouse’ is in Scots.

am resurrection/i am the resurrection and/i am/i am the resurrection and
the life

This version does not necessarily present the only possible combinations of meaningful clusters. Among predominantly common words there appear more problematic ones such as 'surd'. Also, as in lines fifteen and sixteen (italicised above), there are at least two possible ways of joining the letters. The fact remains, however, that out of seven³ words and a total of twenty-eight letters an outline of a rather long story is formed. The question is – whose story?

This magnificent verse, constructed from fifty-five repetitions of an extremely powerful statement, brings us to the New Testament and to the chapter on the death of Lazarus where we read: 'Martha said to Him, 'I know that he will rise again in the resurrection at the last day.' Jesus said to her, 'I am the resurrection and the life. He who believes in Me, though he may die, he shall live. And whoever lives and believes in Me shall never die. Do you believe this?'' (John 11:24-26). Now, that was Christ's message not only to Martha but to all of his followers – something that he was later to prove. The message might have been clear to its bearer but perhaps not necessarily comprehensible to its receivers – something that we may say the form of this poem attempts to convey. This statement stresses the dual denotation of the key word in the title. In this poem we do not witness the resurrection of Lazarus. The circumstances and the persistent presence of 'I' (or rather 'i' as the pronoun is never capitalised here) point to Christ's own death and resurrection, and since in this first-person poem 'the speaker is indicated not to be the poet' (Sinfield 1977:42) 'Message Clear' can be treated as a dramatic monologue.

Conventionally, in dramatic monologue, we learn one side of a story from the speaker, and we are invited to piece together the 'true' story from what has been left unsaid. This is the case, for example, with Robert Browning's monologues from *Dramatic Lyrics* (1842). In such monologues, the voice is often given to marginal, often unheard of/from characters. Conversely, in monologues such as in Carol Ann Duffy's collection *The World's Wife* (1999) we are presented with narratives and characters already known from the Bible, mythology or history, but where the monologists give us an alternate version of events. Instead of finding the truth in what is being revealed to us, we are forced to question what we already know. Although here we may rely on the assumption that both the speaker and his story are already known to the audience, it is hardly possible to talk of any subversive treatment of the biblical subject in 'Message Clear', unless we focus on the voice itself. For a dramatic monologue, this seems to contain a rather unusual speaker in the sense that he does not resemble the skilful rhetoricians often found in other monologues, such as those mentioned above. Here the already mentioned hesitation stands in opposition to the authoritative tone we know from the Bible. Even the non-capitalised 'I' of the speaker somehow undermines his authority. To find out more about the speaker in 'Message Clear,' we need to try to discover when, how and why this story, familiar to most readers, is being retold.

³ It could be significant, even though it is originally a quotation which varies depending on the language, that the number 7 represents completeness in the biblical context. This could refer to 'completeness' of the message presented here.

If we placed the poem in the time before Christ's resurrection then this would explain the tone and partly the form of this highly disrupted monologue. The presence of monosyllables, scattered letters slowly forming words which seem to gain strength in the second part of the poem, anticipating the final affirmation, could be interpreted as conveying the presence in some liminal state, the state of coma/unconsciousness/death from which Christ is re-awaking – first uttering single sounds punctuated by long silences until he gradually regains consciousness. In other words, the poem recounts the transition from death to life, the time when he is trying to 'slip out of darkness' into the Second Life. It registers the moment in time when this is happening and, although both the past and the future actions are alluded to, the use of only one tense gives a strong impression of the present, the simple present for a not so simple act of resurrection.

The speaking voice of the opening line lacks the certainty of tone so characteristic of the fragment quoted from the New Testament. Evoking the liminal stage between death and life, it pithily expresses the very essence of doubt – doubt about one's existence: 'am i' can therefore be read as 'do I exist?' In the following lines, the speaker questions his own identity, which again corresponds with the process of slowly returning consciousness. If the person awakening is 'he', Christ, then he is the 'hero', who was 'hurt' in four places: 'there and/here and/here/and/there'. In the non-contracted version of these lines, the distance between Christ's crucifixion wounds is shown graphically. In addition, the gaps give it some sense of movement, as if the speaker were slowly examining his wounds one by one. There is some evidence to support this: Morgan does not use the first clusters that fit here (as in the second and especially the last line) to form words. As a result both distance and movement are convincingly conveyed by this particular arrangement of letters and spaces.

This first long sentence (or almost a sentence), tied by alliteration and a series of assonances, is in the conditional, hinged on the 'if' of the second line. In full it could therefore be read as follows: if I am Christ, (then) I am renowned in Zion or among the Israelites and I die ('i am rife/in/sion and/i die'). 'Rife' is an interesting choice here, as in its primary meaning the adjective refers to something widespread, such as disease, and has negative connotations. But it does also have the meaning 'common or generally current in popular knowledge or talk' (*OED*), and the more obscure meaning 'widely known, famous, renowned'. All of the meanings fit in this context. More importantly, however, in their conciseness reminiscent of the Nicene Creed, these few words summarize Christ's whole life before he dies.

Death leads us to the aforementioned ambiguous lines in the poem, which could either read 'am ere sect/am ere section' or 'a mere sect'/'a mere section'. For the latter version, though, we have to split 'am', which already forms a meaningful unit in the original layout. The decision to divide the verb here is supported by the fact that elsewhere in the poem 'am' is always preceded by 'i'. In that case these six lines would read 'a mere sect/a mere section/of life/of/the men'; in other words, death is only a part of life. After the fragment describing an act of recognition this would be the first line alluding to the resurrection and the afterlife. This not only has biblical connotations but could also be considered with regard to the mythological concept of renewal, especially when we look at the second part of the poem where the sun and the moon divinities are invoked. The first 'sect' becomes problematic, however, unless we treat it as some sort of preparation for or hesitation before the line that follows. Alternatively we can take 'sect' to refer to Christianity or more precisely, to the way Christ's

followers were initially perceived. The word is used several times in the Acts of the Apostles where Paul is called a 'ringleader of the Nazarene sect' (Acts 24:5). It reappears in Paul's defence where he says, 'I admit that I worship the God of our fathers as a follower of the Way, which they call a sect', and he adds, 'I believe everything that agrees with the Law and that is written in the Prophets, and I have the same hope in God as these men, that there will be a resurrection of both the righteous and the wicked' (Acts 24:14-15).

Another problematic fragment is 'sure/the die/is/set and/i am the surd/at rest'. It echoes the idiom 'the die is cast', i.e. the decision or the judgement is irrevocable, Jesus is sent to die 'as an offering for our sins' (John, 4:10). However, this sentence is complemented by the confusing statement 'i am surd'. In its primary mathematical meaning 'surd' denotes 'irrational' or 'incommensurable' so 'surd' as a noun means 'an irrational number', such as the square root of two. But, derived from Latin *surdus*, it also signifies 'silent' ('voiceless', surd is opposite of sonant in linguistics) or 'senseless' (*OED*). Let us consider the mathematical variation first. In a general sense, the dice symbolize chance, and the casting of dice represents letting fate decide. The decision, however, can go either way – before battle, for example, Shakespeare has King Richard III say, 'I had set my life upon a cast and I will stand the hazard of the die'. The fate of Christ is known from the beginning, there is no 'hazard of the die' – the die is set, but, and if taken literally, since he is a number that cannot exist on the die he defies rationality and death means afterlife.⁴ In that case the line may read: death is set but I defy it since I am God, the irrational one. Furthermore, if we regroup the final line in this sequence, he also says 'I am a trust'⁵, or, in other words, gives a form of assurance for men that through this sacrificial death they also gain eternal life. This is perhaps too convoluted; therefore, we may also base the interpretation of these lines on the second meaning of the word. If we accept the linguistic option, then the line could read: death is irrevocable and I am the silent one at rest, i.e. asleep, at pause between death and life.⁶

'O life' – this apostrophe splits the poem into two parts.⁷ In comparison with the first part, mostly about death, the second part appears spirited and confident, with the insistent presence of 'i' at the beginning of almost each line. The more formally organized structure of this second part – interwoven sections of verbs, nouns, adjectives or past participles as well as the presence of rhyme create a steadier pace (of a beating heart?) towards the finale, the resurrection. The speaker becomes more and more embedded in life, in the present and in action: 'i am here/i act/i run/i meet/i tie/i stand'. Each of the five verbs could be placed in the context of the life of Christ either before or after his death or could be interpreted more simply as his human activities before he invokes himself as the god of wisdom and light, 'i am thoth/i am ra/i am the sun/i am the son', and again, on a more

⁴ There is another, although more far-fetched association with the surds. Hippasus from Metapontum, one of the Pythagoreans is accredited with the discovery of the irrational numbers or the surds which question the otherwise harmonious system set and worshipped by Pythagoras. The legend says the rebel was punished with death for this discovery.

⁵ According to *OED* 'trest' is an obscure variant of 'trust'.

⁶ How should we read the statement 'i am the surd', the voiceless utterance in juxtaposition with John's assertion that Jesus is the Word of God (Revelation 19:13)?

⁷ Cf.: Walt Whitman's 'O me! O life!'

human note, 'i am the erect one'. Although the presence of two Egyptian gods may seem rather incongruous here, it can be explained through their relation to the sun, to resurrection (the sun-god Ra or Re) and also to word and wisdom (Thoth, the messenger of the gods, the god of writing, is the tongue of the sun-god Ra). The Egyptian sun-god is the perpetual resurrection – he dies with the sunset and is reborn at dawn. Inevitably this sequence of declarations echoes the *egô eimi* (I am) formula representing the divine name as in 'I am the light of the world' (John 8:12) and especially 'before Abraham was born, I am' (John 8:58).

Interpreting 'the erect one' as being human is based on the most literal understanding of that expression while corresponding to 'i stand' of the previous sequence it may also refer to standing up from the dead. But 'being human' fits into a symbolic transition formed by these declarations – the word (the beginning), then the light, the divine and finally the human. Read in that way the fragment may be said to relate both to the divinity and the humanity of Christ. 'If', however, stands at a confusing point and we could link it with the previous statement, which gives us 'i am the erect one/ if/i am rent', i.e. that Christ could only be human if he is killed and violently torn. In a less horrific and more metaphorical reading, the split could be in his soul, between his divinity and humanity. If we link it with the statement that follows, however, we read: (if/whenever) 'i am rent/i am safe'; in other words, conveying the paradox of this duality, he is saying: whenever I'm torn, I'm (and here comes a rather obscure meaning of the word 'safe' in *OED*), 'spiritually 'whole' and 'in a state of salvation'.

Once 'sent' to earth and living as a human, he heeds⁸ or pays attention and 'tests' the faith of his people and disciples (the best example of which is his resurrection). The sequence of alternate rhymes, 'i heed/i test/i read,' with all verbs referring to perception, echoes the earlier verbs denoting action. If we take 'read' in its meaning of 'foretell' or 'foresee', as in the expression 'to read one's future', it can be linked with the following, again rhyming, sequence of nouns: 'a thread/a stone/a tread/a throne'. The last three words could be taken to convey the events after Christ's resurrection. The 'stone' refers to the stone blocking Christ's tomb, and the 'tread' would literally stand for the step, and metaphorically for his ascension to his throne in Heaven. What shall we do with the thread? If we considered it a synecdoche then the 'thread' could refer to Christ's shroud. This fits chronologically into that sequence of images created by four concrete nouns. There is, however, another possibility. This is perhaps a slightly far-fetched suggestion but since in various mythologies thread or yarn stands for fate or fortune then the very expression 'to read a thread' could be related to reflection on one's life thread and at the same time to the process of foreseeing the future, which is what the images of stone-tread-throne sequence convey.

The final part of the poem opens with the fully legible 'I resurrect/a life', while the following 'i am in life' is the ultimate stage of resurrection and the last line where we need to join letters to form words. In the opening of the second part of the poem, the speaker says 'o life/i am here', suggesting that there is distance between him and life. This is graphically emphasised by the choice of the last available 'e' in that line. There is no such distance in this affirmative conclusion just as there are no spaces between letters forming these words. The ordering of the final lines is significant, especially

⁸ Cf.: 'Therefore we ought to give the more earnest heed to the things which we have heard.' (Heb. ii. 1)

if we refer back to the idea of Christ speaking during his awakening. First comes confirmation that he is conscious and alive again, and later appears gradual reassurance with the singled out and hence authoritative and powerful 'i am' evoking all the *egô eimi* declarations of the Bible and at the same time answering to the 'am i' from the first lines of the poems. His hesitation disappears. After a sustained silence there comes complete attestation – the realization of the message.

However we interpret the poem, the idea of (re)creating such a powerful story out of only twenty letters is ingenious, and any attentive reading proves that this may indeed be a 'serious kind of play'. The structure invites the reader to play the game, turning it into an interactive poem. While conventional monologues invite us to guess the core of the story from what is left unsaid, here we are primarily forced to piece together what is actually being said, since the form of the poem so faithfully recreates the state of the speaker at the moment the monologue is delivered. It perfectly conveys the barely conscious state of the speaker. The subversive potential of the monologue hinges on this hesitation of Christ, whose voice lacks the authoritativeness characteristic of the Bible. Moreover, although devoid of any direct address to the audience and thus resembling a soliloquy, the insistent present tense makes us all witnesses to the resurrection while our engagement in decoding the text entails an active participation. It is this engagement required of us as readers or listeners of Christ's monologue that makes the title sound ironic. The message may be spelt out clearly, but since there is no interpreter in this act of communication it is not immediately comprehensible. Instead of the sacramental 'So said Jesus Christ' reported by the Apostles, here we hear 'I am saying'. As a consequence we heed, we test and we read the very act of revelation.

Bibliography:

- Draper, R. P.** (1971), "Concrete Poetry," *New Literary History*, 2.2: 329-340.
Johnston, S. I. (2004), *Religions of the Ancient World: A Guide*. London.
Morgan, E. (1968), *The Second Life*. Edinburgh.
 (1989), *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. Oxford.
Sinfield, A. (1977), *Dramatic Monologue*. London.

How the Map Becomes the Body. A Reading of Moniza Alvi

When approaching the poetry of Moniza Alvi, we should first of all acknowledge its diasporic character which is inborn in the poet. “No fixed nationality” is a condition the poet has been encumbered with since her birth (Alvi 2000: 132). In “The Laughing Moon” we read: “I had two pillows and one was England, / two cheeks and one was England / Pakistan held me and dropped me in the night. / I slid through / yesterday and tomorrow – / An unknown country crept between / my toes” (94). Hence Alvi’s understanding of her roots is multi-faceted. She was born in Pakistan to an English mother and a father who had left his Indian homeland during the Partition. It seems that there are three territories to feel an affinity with, three bases in which she can dig. This finds confirmation in several poems, for instance, “My Father’s Father’s Father” or “My Prehistoric Name,” both referring to a past that she never shared but that belongs to the inherited memory (Alvi 2000: 77, 107). Or poems through which she comes closer to Pakistani culture and tradition, for example, “Indian Cooking” or “Presents From My Aunts in Pakistan” (130, 131), as well as those in which she brings together Pakistan and England, her actual home: “Mother and Father sat in parallel armchairs” (146). The two have always existed simultaneously inside her, already forming her complex identity before birth, as Alvi imagines in “The Sari:” “They were all looking in on me – / Father, Grandmother, / the cook’s boy, the sweeper-girl, / the bullock with the sharp / shoulderblades, the local politicians. / My English grandmother / took a telescope / and gazed across continents” (137). This complex identity was further predetermined by her parents’ move to England, as Alvi claims in *The Lyrics* radio series for the BBC World Service: “I came to England when I was just a few months old with my family – originally we’d intended to live in Pakistan but my parents decided to make the move. And I think, looking back, it must have been quite a disruption for me as a baby” (*Helen Dunmore on William Blake and childhood innocence; Moniza Alvi and Kate Clanchy on W. B. Yeats and nationality*). Living in England, her motherland, for all her life (except for the few months in Pakistan), Alvi has been searching for various links to her fatherland. In an interview published at The Poetry Society website she admits: “...through the cooking, family stories, and presents from Pakistani relatives, I made small connections with the country. I knew that my father’s first country was India and that his family had fled to Pakistan during Partition. The heat of the spices brought to mind this strife.”

In my analysis I will attempt to present how Moniza Alvi domesticates different landscapes and different histories that are her constituent part by making them co-exist, in harmony or conflict, in the

metaphor of her body. I would like to show that she learns these landscapes and histories as one learns one's own body, that the awareness of the two grows and matures as the body does and also how she wears all those borders and symmetries like clothes – “close to the skin” (*Moniza Alvi's workshop*). I will also highlight the characteristic two-way movement from the examination of clothes and parts of the body towards the topography of the map, and from the examination of the map towards the body.

In the poem “Presents from My Aunts in Pakistan” Moniza Alvi opens for us the diversity and richness of her Pakistani inheritance through the description of ethnic clothes which she receives as a teenager. At first, she is fascinated with the clothes and describes them in detail, with respect and recognition of their strangeness, but with little understanding of their role. She does it through the eyes of a child or a teenager: “They sent me a salwar kameez / peacock-blue, / and another / glistening like an orange split open, / embossed slippers, gold and black / points curling. / (...) My aunts chose an apple-green sari, / silver-bordered / for my teens (Alvi 2000: 131). “They” sent her garments which would mirror her Pakistani roots, thus leading to her self-revelation as a half-Pakistani woman. Bright and exotic, they are an independent patch of land among the sea of British “denim,” “corduroy” and “cardigans from Marks and Spencer” (131, 132). In fact, they reveal, rather than conceal, by exhibiting parts of the poet's mental geography. The clothes are put on as if for show: “The presents were radiant in my wardrobe” (132). Clearly, they seem uncomfortable, theatrical, overpowering; both relating her with and estranging from the second nationality: “I tried each satin-silken top – / was alien in the sitting-room. / I could never be as lovely as those clothes” or “half-English, unlike Aunt Jamila” (131). Moreover, the clothes burn and stain her skin, leaving scars or, perhaps, a belated birthmark? As the following lines suggest: “glass bangles / snapped, drew blood,” “My costume clung to me / and was aflame, / I couldn't rise up out of its fire” (131). But it is through these unignorable clothes, facilitated by the “fifties' photographs” (132), that the poet glimpses the fragments of her past or her relatives' parallel present. She gains an enhanced recognition of her sense of belonging and non-belonging; the sense of a shared culture: “But often I admired the mirror-work, / tried to glimpse myself / in the miniature / glass circles, recall the story / how the three of us / sailed to England. / (...) Sometimes I saw Lahore – / my aunts in shaded rooms, / screened from male visitors, / sorting presents, / wrapping them in tissue. / (...) and I was there – / of no fixed nationality (132).

Thus, before she proceeds to the historical or political problem of her complex identity, the poet starts to explore the conflict from what is palpable and at hand – clothes and the skin itself, the body. In a different poem, “The Sari,” Moniza Alvi returns to the question of the Indian national dress and its role in drawing the borders of her identity. She pictures the moment of her birth in Pakistan as she would reconstruct it now, adopting a child's perspective but an adult's vocabulary. The exaggerated vastness of the sari awaiting her is described in geographical terms, thus becoming the landscape with which she is to be encumbered; which she will feel on her skin, if only occasionally: “All the people unravelled a sari. / It stretched from Lahore to Hyderabad, / wavered across the Arabian Sea” (Alvi 2000: 137). Moreover, instead of decorative threads, it is woven with “roads, / undulations of land”, which may imply a long process of creation (137). Are those who made it her aunts then or members of older generations? Before or after the Indian Partition? Before or after the British Empire? 2000 years BC? It seems that Alvi sees this long rich tradition – or traditions – however indistinguishable, standing behind the sari. The repeated act of wrapping creates layers and folds

which are hard to distinguish and unfold. Consequently, finding the beginning gradually becomes harder. The difficulties in reaching the original foundation are signalled in a number of Moniza Alvi's poems, for instance, "And If" in which faces are the metaphor of one's nation, culture and identity: "but still you might peel back one face / to retrieve another / and another / down to the face that is / unbearable, so clear / so complex, hinting at nations, / castes and sub-castes / and you would touch it once -" (68). Returning to "The Sari" poem – it stresses the relation of the body, through clothes, to a certain landscape, geographical or mental. The concluding whisper "*Your body is your country*" has a mesmerizing quality (137). It may be treated as a collective will handed down from generation to generation with each fold in the sari; a special gift to those who will learn their homes from a distance, spatial and temporal.

And Moniza Alvi is an example of a poet who acknowledges this distance and who cultivates the other roots in her English-language poetry. Hence the presence of underhanded exotic names of places, clothes, foods. Perhaps being outside of one's (half)home country or one's (half)origins generates a greater awareness of them, greater patriotism. Alvi accepts the conflict of her two cultures and tries to merge them. Living in the present (England) she builds up her original, though unfamiliar, past (Pakistan). Still, to my knowledge and understanding of Moniza Alvi's poetry, more space and sympathy is devoted to the Asian heritage. The poet is constantly driven to explore those roots, that "essence of another continent" which lies within her body, like a stone in a fruit (Alvi 2000: 143). Another poem, "The Draught," confirms this attitude: "The great draught / blowing me / to my birthplace. / Will it sweep the colours / off the salwars, / the smile on and off my face / as I try to hold a house / of Eastern women, / turning it in my hands / in the Shish Mahal, / palace of tiny mirrors" (142). One of the ways to domesticate the less known then, is to hold it in the hands, wear it, reflect its parallelism to the familiar in the clothes or in the body, as we read in the same poem: "My aunts wear shawls / over salwar kameez and / socks with pretty sandals. / I'll travel with layers of clothes, / the recommended thermal underwear, (...) / A road winds back inside me / like the Karakoram Highway / through mountains, gorges. / (...) and I'll wear my trousers / which mustn't be too tight, / (...) I'll shut my eyes / so I can't be seen / in the towns of invisible women" (141-142).

This searching for unity and harmony with the country is not so apparent with reference to England, though. Is it too close to the poet and thus too uncomfortable emotionally? "England, I Am Gazing at Your Body" is an example of a poem in which the body-country metaphor is also employed, although to show the physical struggle between the speaker and the country that she addresses: "I press the weight of my body / against the bulk of yours" (Alvi 2005: 28). The tone of voice sounds hostile, the landscape described – soulless, pitiful and drastically different from that of the poet's aunts': "industrial belts," "hedgerows," "black-dog rocks," "peopled parks," "an unforgiving street" (28). The country is observed from the position of an outsider looking down on it with contempt, exercising her verbal power over it: "Weakened shrunk, thrown back / on my mercy, you ask for a grain / of understanding – / all I can do is sniff you" (28). They become one for a moment, blur: "The wind blows across our contours," then she thrusts the country back, as if with disgust: "I pull myself off you. / Hard to prise my stickiness from yours" (28).

Still, Alvi allows different landscapes to coalesce in one bodily landscape: "The country has become my body – / I can't break bits off," as she speaks in "The Country at My Shoulder" which is

developed around the surrealistic image incorporated in the title (2000: 136). Is the formation of an alien creation at the speaker's shoulder provoking a stronger awareness of it – read, perhaps, as her first identity, neglected but now “growing larger”, heavier? (135) Has new responsibility fallen on her shoulders? The country is nourished with the speaker's Indian and Pakistani family stories, everyday news, Indian films, but at the same time, with “English rain”, “English words” (135-136). The poet takes care of this creation as of a living organism, part of her organism, and treats it with a great deal of respect and pride: “And I must stand to attention / with the country at my shoulder” or “I try to shake the dust from the country, / smooth it with my hands” (135). However, it is also irresistible to compare a country growing at one's shoulder to a parasite, something uncomfortable, invasive, uneasy and painful. But the image of the country's bursting, when “rivers will spill out, run down my chest” and “we'll meet” may suggest several positive interpretations, for instance, a greater solidarity with the other context or blending of the identities and borders in the poet's consciousness (135). As in the poem “Hill,” where a personified female hill offers the speaker a long-awaited unbounded, infinite vision: “She'll never stoop down to her domain / now she has the luxury of a view. / (...) Slowly she discards all detail – / offers me her dissolving horizons” (Alvi 2000: 119).

Alongside this possible movement towards the fusion of her shared cultures in poetry, the metaphor of the body as a map serves Moniza Alvi to draw various irrevocable divisions and asymmetries. “Map of India” once again confirms Alvi's attempts to undermine geographical distances, to domesticate the country and bring it under control; she does it by playing with a map: “If I stare at the country long enough / I can prise it off the paper, / lift it like a flap of skin. / (...) India is manageable – smaller than / my hand, the Mahanadi River / thinner than my lifeline (2000: 138). The map which may be handled like skin eventually turns into it – the Indian continent is similar to the palm with its river-like creases. Hence the reflection of political divisions on the body in the poem “Half-and-Half” where the speaker, in the simple language of a schoolgirl, discovers this analogy. Simultaneously with the growing sense of the body's topography, she develops her sense of place – the split nationality, double identity – which disturbs the earlier simpler vision: “The thin line running from my navel downwards / meant, I thought, that I was half-and-half, / like the coffee my mother drank in restaurants. / That was sophisticated – / but to be half-and-half oneself? And one part / stemmed from a country that wasn't whole – / West and East Pakistan, on different sides / of the pendulous India” (Alvi 2005: 22). The new knowledge gives her an inconvenient answer to an inconvenient question; the equilibrium of the halves is broken with one half undergoing further fragmentation. Alvi clearly pays more attention to the non-British, or in broader terms – the non-European part, the divided Pakistan which belongs to the divided Indian subcontinent. There is a great deal of helpless protest in the girl's simplified explanation of the Indian conflict: “powerful people / had carved up the world like the Sunday joint. / Pakistan belonged to the politicians, the priests” as well as angry emotion aimed at a geography teacher's carelessness in pointing out her first country: “enlightened me / briskly as to where I was born. / Discomfited, I put the pin on the map” (22). “Discomfited,” as the poem apparently illustrates the moment of first awakening to the problem of one's roots, the moment when the heart must be displaced or stand at a crossroads, pulled in different directions. If “*your body is your country*,” then what is the body and what is the country (Alvi 2000: 137)? Fragments, hybrids, scattered pieces? This confusion of the heart is touched upon in the poem “The Uncertainty of the Heart” where despite

the knowledge of its place, the heart drifts outside of the body which, here again, could be read as synonymous with the map: "We know where the heart is – / its home, its place on the map. / But today the heart hovers just outside the body / (...) unsure whether it is / the rain or the sunshine / she could wipe from her feet" (Alvi 2000: 55).

In a number of poems, Moniza Alvi plays the role of an observer of other people who either partly reflect herself or seem to be her alter egos. This may be a way of gaining distance from one's own body and mind, of explaining their possible conflict from an independent outsider's position. This seems easier than writing from the middle of it. In the volume *Carrying My Wife* Alvi adopts a male voice and eye to describe the woman's behaviour, thus defamiliarizing herself. The poem "If I Was Forced" sketches the difficulty of any clear-cut description of the "wife" and her body-country, if we maintain the metaphor: "If I was forced to compare my wife to something, / if someone held a gun to my head, / then I would try to do so. / But I wouldn't want to limit the possibilities, / (...) So instead of comparing her to something / I go to the kitchen and take / an aubergine from the basket. / (...) and for a moment no colour / is harder to define (Alvi 2000, 37). Clearly, the problem of seeking identity through swapping bodies and perspectives is present in these poems: "When she vanished she switched names / backwards and forwards – / her own, her mother's, mine" (13). In "Backgrounds," for instance, the "husband" and the "wife" are two different countries with "pasts at war with each other," "backgrounds rubbing together / like warm hands, or dry sticks / which would eventually make a flame" (21). They may stand for two cultures – male which would be close to Pakistan and female which could be read as Britain or perhaps British India as the woman wears jeans, pinafore dresses but also salwar kameez; the man speaks: "I'd imagine my wife, struggling up to me, / laden with sacks of haldi, / or sacks of our vowels and consonants" (21). Alvi personifies the countries and unites them in marriage. The image of marrying a country is also pondered in another poem, "The Wedding:" "I wanted to marry a country / take up a river for a veil / (...) we turned and faced each other / with turbulence / and imprints like maps on our hands (2000: 74-75).

But the point at which the countries actually meet is hard to identify, as in "The Double City:" "The point where they mesh – / I call it mine" (Alvi 2000: 69). The intimate territory on the verge of the two influencing geographical and mental territories is constantly under construction. In a poem like "An Indoor Couple," voyages into one's deepest self take place and reveal the birth of a new consciousness, a living organism, free from the outside political and historical conditions. The "husband" observes this change in his "wife": "It was as if a child had already been born. / My wife stopped going out, / and soon I stopped too. / Instead of theatres, cinemas, cafés / we savoured the slightly different air / in each room, ate different food / depending where we were. / (...) She said her new self was filling / all the spaces in the house – / (...) A perfume seller, coming to the door / told us the most fragile blossoms / were drifting through our domain" (20). And this new self may also be read as a new country. Its formation is further observed in the addressee of the poem "For My Daughter" whose identity is born out of the fragmented world of her mother's body. The daughter's English name lies on the mother's tongue and determines her mother tongue: "speaks resoundingly of Englishness" (Alvi 2005: 33). Still, the message of the speaker, though not yet attainable or manageable for the addressee, disturbs the certainty of identity through language. Not only your language but also your background is your country, your mother's breath when she pronounces the name which "swells

and fluctuates”: “You are here with a whisper / of another continent in your bones, / though you can’t yet think of it like that” (33). Alvi concludes this poem with a more general reflection on identity, irrespective of one’s actual roots: “And perhaps we are all immigrants / in these towns and villages, / and all strangers to ourselves” (33). Strangers in our bodies and strangers in our countries.

I would like to close this discussion with the conclusion that as far as my reading of Moniza Alvi’s poetry is concerned, with respect to the emotional bias in favour of Pakistan, there is no final declaration as to the speaker’s identity, no definite placement of the heart on the map. The one sure thing for me is that rather than being an anonymous tourist in her two home countries, she is their inhabitant and an explorer. The idea of bringing the two continents next to the skin by means of clothes, or further, allowing the topography of the countries to become the body, makes the complex-identity problem easier to handle. Alvi seems tireless in her departures into a variety of scattered landscapes – of history, memory, sympathy, feelings, family stories, present, the everyday and the long ago: “I make discoveries and lose them / little by little” (2000: 70). The city which she owns or which owns her remains either unmapped or double, as two respective poems suggest: “At night I lie with this uncharted city” or “I live in one city, / but then it becomes another” (109, 69). Therefore the conflicts and curiosities continue, demanding new responses and responsibilities which, in turn, are for ever conditioned by the place, the poet’s life, her current experience and the world’s political situation. When one game is over, another starts: “You are here, says the arrow” (70).

Bibliography:

Alvi, M. (2000), *Carrying My Wife*. Newcastle-upon-Tyne: Bloodaxe Books.

Alvi, M. (2005), *How the Stone Found Its Voice*. Highgreen: Bloodaxe Books.

Barnfather, A. & K. Clanchy, eds. (1998), “Helen Dunmore on William Blake and childhood innocence; Moniza Alvi and Kate Clanchy on W. B. Yeats and nationality.” Extracts from *The Lyrics* BBC World Service in *Magma* no. 13:

<http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/print.asp?id=3581>.

“Interview with Moniza Alvi.” The Poetry Society home page:

<http://www.poetrysociety.org.uk>.

“Moniza Alvi’s workshop.” *Guardian* 3 May 2005:

<http://books.guardian.co.uk/poetryworkshop/story/0,,1475546,00.html>.

Desire, Disorder and Dying: Frank O'Hara's Autobiographies

Critics have always taken for granted the identity of Frank O'Hara with the lyrical "I" of many, if not all, of his poems. Eschewing such an identification makes little sense, since there is so much autobiographical data to go with the poems that only the most dogmatic exponents of the intentional fallacy would isolate the poet's life from his work. Even so, abandoning this fundamental caveat of literary criticism is one of the milder forms of misbehavior to which O'Hara's poems subject their academic readers. The apparent co-extensiveness of his poetry and his life raises a question the harder to ignore the more naive we take it to be: how important is the life to our understanding of the work? This immediately leads to the next question: how can we separate the two? And then: how can we not? These questions take on a different meaning when applied to explicitly autobiographical long poems, such as *The Prelude* or even *Flow Chart*, than in the case of lyric poems, such as O'Hara's "In Memory of My Feelings" or "Memorial Day 1950." Even though most lyric poems are --tacitly or not -- autobiographical, the poet's sensibility, rather than his or her life in a narratively unified sense, remains the point of departure and, hopefully, return. Reading some of O'Hara's lyrics as pictures of a self celebrating its own instability and multiplicity may reveal just how distant they are from both explicitly autobiographical poetry and the kind of poem that rules out considerations of intentionality. What is more, O'Hara seems to be aware of this fissure and ironizes his own efforts at self-representation in the former mode, which is often that of a Nietzschean, constant becoming, yet not always as joyous as the philosopher postulated: the dangers and (melo)dramas of Rimbaud's constructions of subjectivity would carry more weight in a comparative assessment of influence.

"In Memory of My Feelings," O'Hara's "great ode," marks the point of no return in the evolution of his poetry in at least one regard: the speaker's identifications with natural objects or elements cease with this poem. In earlier poems, the speaker cast himself in a variety of elemental roles. For instance, in "Life on Earth," he claims: "I am the dawn" (1995: 156). In "Ode" he becomes the sea (196), while in "To the Mountains in New York" he becomes the earth (200). Comparing himself to the sky fits this pattern ("Meditations in an Emergency," 197), as does a reference to his "colleagues, the mountains" ("In Memory of my Feelings," 253). In "Hatred," the speaker exclaims: "All! I cry who am all" (119), as if more specific identifications were irrelevant in the face of such a sublime revelation. The dazzling catalogue of identifications in "In Memory of My Feelings" contains only two natural images, quite at odds with one another: "I am the light mist/ in which a face appears/ and it is another face of blonde/ I

am a baboon eating a banana" (256). From this moment, the cupola "I am" will hardly ever be used to identify the speaker with something or someone else. This marks a stabilization of the lyrical subject as well as a shift from Whitmanian, ecstatic utterance to a slightly more regimented series of efforts at lyrical self-representation in an autobiographical mode. "Ode to Michael Goldberg ('s Birth and Other Births)" is an account of O'Hara's sexual, aesthetic and moral development which would be meaningless if the subject of growth was not O'Hara himself. "To Edwin Denby," a slightly earlier and much shorter poem, opens with an assertion of the growth of the subject creating his own forms through a dialectical (and dialogic) process of being through the other: "I'm so much more me/ that you are perfectly you./ What you have clearly said/ is yet in me unmade" (286).

Such glimpses of growth, hints at a conscious process of ethical formation, should imply, indeed – require, a relatively stable and centered subject. Yet in poems written two years later, that is, in 1960, O'Hara suggests that such a subject is too burdensome a fiction for his autobiographies. "... didn't I have you once for my self?/ West Side?/ for a couple of hours, but I am not that person" ("How to Get There," 370). The difference between this change of identity and those enumerated in "In Memory of My Feelings" lies in its temporality: in the earlier poem, the speaker "is" a dozen entities all at once, while here he has evolved from one (doubtful and ambiguous) identity to another, expressed in the form of a negation. "Didn't I have you once for my self" implies both exclusive possession of someone as well as the appropriation of another's self – the spelling of "my self/ myself" could make all the difference. Yet the ambiguity is even greater, since the "you" of the quoted, last lines of the poem could be a person who belonged to the speaker – "was his" -- "for a couple of hours" on the West Side of Manhattan, or it could be the West Side as such. From an autobiographical perspective, this must be a fundamental distinction. But can it be a distinction at all?

According to Geoff Ward, the "the blurring of dialogue and monologue" in "How to Get There" "is both purposeful and hardly matters. It could be any self talking to its or another's changed self" (2001:66). "... [O]bscurity, ambiguity, discontinuity ... are the thematic substances on which the work meditates explicitly" (67). Ward points out that there are some significant affinities between O'Hara's poetry and deconstruction in philosophy and literary theory, even though "O'Hara would not have understood what 'deconstruction' meant, any more than Keats would have understood the term 'Romantic poetry' as applied to his work" (67). Since ambiguity and discontinuity make readers try as hard as they can to identify a legible structure of enunciation, a stable speaker or speakers, a consistent differentiation between center and margin, past and present, and so forth, O'Hara's consistency in frustrating such efforts may indeed place him in the ever-growing community of dead deconstructionists *avant la lettre*. Mutlu Konuk Blasing does not make claims as explicit as Ward's for O'Hara's deconstructionism, but still invokes Derrida's and Deleuze's analyses of the (non)referentiality of Artaud's language, in an attempt to read "Biotherm" as an instance of the collapse of fundamental logical and linguistic distinctions whose function is to guarantee even the most provisional stability of meaning. "When the inside/outside dichotomy disappears, words lose their meaning. They may still retain a certain power of designation and signification ... but this function is experienced as 'empty,' 'indifferent,' 'false.' 'Biotherm' stands on this threshold, for the unavoidable residual referentiality of O'Hara's language becomes almost 'irrelevant'" (1982:61). It's curious that Blasing chose to put quotation marks around the word "irrelevant," as if relevance and its opposite were not concepts

one should take with dead seriousness. It's hard to say whose work -- Artaud's or O'Hara's -- had the greater influence on his decision, yet the fact remains that both Blasing and Ward, distinguished exegetes of the work of O'Hara, Ashbery and other poets of the New York School, emphasize the seriously diminished or non-existent referential function in seminal poems by O'Hara.

"The 'Unfinished'" is not a seminal poem in this regard, yet it might explain, to a degree, some of O'Hara's autobiographical procedures in more frequently analyzed poems which are just as obscure, ambiguous and discontinuous. This fairly long, narrative poem was written in memory of Bunny Lang, one of O'Hara's dearest friends, who died of Hodgkin's disease in 1956 at the age of thirty-two. She is not mentioned in the poem itself, only in its dedication. To begin with, O'Hara sets up an opposition between happiness and depression, which is elaborated, strangely enough, in terms of presence:

so I will be as unhappy as I damn well
please and not make too much of it because I am
really here and not in a novel or anything or a jet plane (317)

A jocular fantasy of the destruction of Madrid by an earthquake soon follows, concluding with an augury that the Court of the Bourbons will be reinstated in the 26th century. O'Hara then returns to his sorrows:

this isn't bitterness, it's merely a tremor of the earth
I'm impersonating some wretch weeping over a 1956 date book and of
course
I pull myself together and then I wipe my eyes and see that it's my own
(date book, that is)
and everything becomes history: when Lennie Bernstein conducted it
on TV last week he called it my Symphony Number One, my "Unfinished"
(318)

"The 'Unfinished'" is dated January 27, 1959, about thirty months after Bunny Lang's death. The "wretch" O'Hara impersonates is, of course, he himself weeping when Bunny died. This extension of himself into the past is soon retracted ("I pull myself together"), but only then does he realize that, in weeping, he has been his former self, at least to the extent that a date book can allow such a retroactive identification. The date book as a sentimental object is the referential equivalent of the *hysteron proteron*, the figure of preposterousness, dominant in the poem's chronotope. It enables the impersonation of a self that has been relieved and elevated to a level from which it can call its earlier form a "wretch." Yet the impulse to weep returns later in the poem, when O'Hara tries time and again to find Gregory Corso, "because I want to cry with him/ about a dear dead friend" -- obviously, Bunny Lang. When they finally meet, months later, O'Hara's depression abates, and he can pass on to a fantasy in which a boy "stares into the future ... foreseeing his epic triumph ... when one day the Via del Corso is named after him" (319). Earlier, at the end of the Madrid fantasy, Corso is "declared a black diamond and hung around a slender burning neck in the 26th Century." Both of

these projections into the future express a desire for immortality, entirely appropriate in an elegy, except that Corso is not the person elegized here.

In a digression, O'Hara tells of how he tried to make a pomander by sticking cloves into an orange and then realized he had "killed" the orange. When he meets with Corso, it turns out that "Gregory has had the same/ experience with oranges, and is alive." This is the direct reason for the improvement in O'Hara's mood. One way to make sense of this is to assume that Corso, who was also a close friend of Bunny Lang's, failed to write an elegy for her – just as O'Hara had failed, and the failure has not killed him. Their failures make possible the writing of "The 'Unfinished'," which can be read as a poem about not being able to write an elegy for Bunny Lang. At one point Corso becomes so central to the poem that O'Hara thinks he might be "the true narrator of this story" but then changes his mind and explains: "no, I must be, because he's in Chicago." The joke is as good as Beckett's best, but it also brings back the issue of presence, the "I am really here" from the first part of the poem. These assertions of presence and authorship seem to center the gyrating world of the poem, at the same time implying the lack at that center, or, in other words, the absence of the dead Bunny Lang. By the same token, the preposterous projections of Corso's immortality imply a desire to turn time back, to make Bunny into a living presence again, a desire whose futility and childishness make it only stronger, and more embarrassing for that. The diction and figures of *In Memoriam* are no longer possible, as O'Hara suggests in his digression, in which the "killed" orange makes him think of the moon, "hanging quietly up there/ ever since the time of Keats, and now they're shoot-/ ing all those funny looking things at her."

The "funny looking things" – sputniks or moon rockets – bring in a larger narrative which frequently hovers behind the personal narratives O'Hara constructs. In an article on Jackson Pollock, he wrote that "faced with universal destruction, as we are told, our art should at last speak with unimpeded force and unveiled honesty to a future which well may be nonexistent" (quoted in Lehman 1998:306). Narratives of personal growth evolve against the backdrop of "universal destruction," and therefore the futurity indispensable to such narratives is always in question. This is thematized in "The 'Unfinished':"

everybody thinks if you go, you go up
but I'm not so sure about that because the fault of my generation
is that nobody wants to make a big *histoire* about anything
and I'm just like everybody else (317)

The upward motion in the first line could be that of growth and *aufhebung*, as well as a figure of death. The word *histoire*, which means both history and a to-do or fuss, slyly brings in both universal and personal history, while a specific temporal positioning appears thanks to "my generation." O'Hara's doubts as to "going up" suggest precisely the ambiguous nature of futurity, an ambiguity not at all resolved by the fantasy of the 26th century. This might help to explain the title of the poem, which alludes to Schubert's "Unfinished Symphony." The symphony is both finished and unfinished, it is performed as an integral whole even though the composer did not quite finish it. This paradox extends to the elegy: Bunny's life ended when it was far from being finished; O'Hara's elegy is finished, but its title suggests that as long as the narrative of his autobiography remains possible, so does his

elegizing of Bunny Lang. The problem is that the most important things to be said cannot be said and the life-long elegizing will always be a failed attempt.

Perhaps the main reason for this lies in truthfulness as an emotional and stylistic requirement. O'Hara suggests that truthfulness is an obstacle to representation whenever the emotional stakes are high and, moreover, leads to a fall "into the vat of longing" and suffocation "in its suet." The consequences for the surface of the poem – not just "The 'Unfinished'," but a number of others as well – are, in Ward's words, "obscurity, ambiguity discontinuity." These poems by O'Hara fall under the rubric of an art that, as Jean-Francois Lyotard puts it, "denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable" and "puts forward the unrepresentable in presentation itself" (1984: 81). In the case of autobiographical writing, these characteristics make problematic its very purpose.

In elegies such as "The Day Lady Died" or "A Step Away From Them," O'Hara writes about the dead by writing about himself. The subject of these poems is stable, unified and in no way problematic, and neither is truthfulness. The low-key closure of these poems is one of his greatest achievements. By contrast, the ending of "The 'Unfinished'" is a hysterical wail:

when one day the Via del Corso is named after him
the principal street of Rome
which is better than the Nobel Prize
better than Albert Schweitzer, Pablo Casals and Helen Keller
PUT TO GETHER

Putting together such heterogenous personages completely disables the comparison, reenacting, in a sense, the impossibility carried by the *hysteron proteron* of the first line. The poem becomes dysfunctional in its finale, as if O'Hara had to finish it more or less arbitrarily because no other way was available to him. The paradox of the unfinished finished returns. The departure into nonsense, however, might have been motivated by a fear of truthfulness, of a lapse into "longing" and "suet." If so, this would make it the poem's supreme autobiographical moment. For all its referentiality, it represents nothing but the subject's pain. Readings of "The 'Unfinished'" which did not privilege autobiography would have to pass this off as something quite different.

Bibliography:

- Blasing, M.** (1982), "Frank O'Hara's Poetics of Speech: The Example of 'Biotherm.'" *Contemporary Literature*, 1982, I: 52-64.
- Lehman, D.** (1998), *The Last Avant-Garde*, New York.
- Lyotard, J.** (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis.
- O'Hara, F.** (1995), *The Collected Poems*, Berkeley.
- Ward, G.** (2001), *Statues of Liberty*, New York.

La letteratura e la neotelevisione negli anni '90 in Italia. Il mondo scritto e il mondo non scritto

Scrittore e saggista, studioso del cinema, della fotografia e della televisione, Antonio Scurati nel suo recente saggio sulla "letteratura dell'inesperienza" muove da una funesta, a parer suo, constatazione: la letteratura avrebbe perduto la relazione con l'esperienza, intesa come esperienza del mondo reale. Anche quando ci si limita all'ottica assunta dall'autore (ottica che potremmo chiamare "la fine di ogni realismo") una simile supposizione suscita forti riserve. Scurati precisa che il mondo oggi è per noi ormai soltanto "l'assenza di un mondo" (nel senso che non abbiamo l'esperienza del mondo che viviamo) e che di conseguenza non sappiamo tradurre quel mondo in un mondo di parole, simboli e immagini quale è la letteratura. Per quanto si può essere d'accordo con la prima ipotesi (in seguito cerco di spiegarla in modo più articolato), la seconda resta a mio avviso infondata, cosa che intendo dimostrare richiamandomi ai testi scritti negli anni '90 da alcuni degli autori che definirei figli di Pier Vittorio Tondelli, e autori della "letteratura dell'esperienza", quali Aldo Nove e Mauro Covacich. È necessario pertanto spiegare, in opposizione a quanto predicava l'ultimo Calvino, il retaggio lasciato dallo scrittore di Correggio, all'insegna dell'esperienza del mondo reale per l'appunto, il retaggio che è stato puntualmente accolto dai giovani adepti della scrittura di cui la maggior parte esordienti negli anni '80. Pongo Tondelli contro Calvino, insomma, alludendo all'operazione svolta da Carla Benedetti nei confronti di Pasolini e Calvino.

Veniamo all'argomentazione di Scurati. Egli arguisce che se viene alterato e reso assente il mondo, annullate le distanze fisiche, stravolta la percezione tradizionale, abolita la distinzione tra vicino e lontano, cancellata la temporalità vissuta che è la fondamentale dimensione antropologica, la colpa ne è delle tecnologie della telecomunicazione e della telepresenza. Insomma, "l'inesperienza è la nuova forma di indigenza, il nuovo senso di *nullatenenza assoluta* da cui nascono i romanzi di oggi" (34). Si può essere d'accordo con Scurati quando afferma che l'inesperienza cresce in proporzione alla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa, soprattutto con il trionfo della neotelevisione che mentre ci dà un'immagine del reale prefabbricata allo stesso tempo nega il proprio statuto di rappresentazione. Se quindi il mondo dei media inizia con una bugia, paradossalmente finisce per dire la verità nel senso che al di fuori di quello rappresentato non v'è altro mondo, perché con l'avvento della tv è venuta meno l'esperienza diretta del mondo ridotto alle sue immagini, un mondo imploso, mediatizzato. Pare invece difficilmente condivisibile l'ipotesi che gli scrittori non riescano a tenere fede al richiamo del reale, a rappresentarlo tale e quale.

Diciamo per inciso che Scurati sorvola quei rischi legati all'invasione del campo della letteratura da parte della televisione che ravvisa invece Giulio Ferroni. Lo studioso non suona allarme quando la

letteratura è in genere invasa da codici “altri”, considerato che il terreno della letteratura ha sempre subito molteplici interferenze, si è lasciato attraversare e contaminare. Quando tuttavia l’invasione è operata dalla televisione, c’è di che preoccuparsi perché la televisione “annulla completamente la dimensione che è essenziale per la stessa sopravvivenza della letteratura” (93). A Ferroni sta a cuore l’azione pernicioso che la televisione compie promuovendo la cattiva letteratura, piegando la letteratura alle proprie aspettative, imponendo una scala di valori e una serie di modelli che emanano dallo schermo. In base a quei valori e modelli, poi, gli editori pubblicano e sostengono libri di personaggi televisivi (comici, attori, cantanti, politici, giornalisti), “libri che spesso arrivano in testa alle classifiche, e nei giovani lettori si riafferma l’idea che la letteratura possa essere interessante solo se concepita come una sorta di appendice o di supporto ad altre forme di intrattenimento” (95). Alla nostra attenzione si impongono soltanto quegli scrittori che sanno offrire, attraverso la tv, la propria immagine e la propria presenza, “valgono” solo quelli che sanno “passare” in televisione. La preoccupazione di Scurati sembra riguardare più generalmente quei contenuti della letteratura di oggi che – dietro l’impulso della televisione – smarriscono il rapporto con il reale, e come la televisione, ci allontanano dal mondo dell’esperienza.

Pier Vittorio Tondelli, dai primi anni ha predicato a sé e agli altri (penso tra l’altro al laboratorio *Under 25*) la fede della scrittura all’esperienza. La sua scrittura nasceva sempre dall’esperienza del reale: scrivete come vivete, quello che vivete, quello che siete, come siete, predicava ai giovani adepti della scrittura. Così Tondelli è riuscito a comunicare sé agli altri, a dar conto di sé in quanto individuo inserito nel contesto nel quale viveva, il proprio esistere in questo mondo con tutte le inquietudini, ansie e angosce che il suo tempo gli comunicava. Rappresentando se stesso, egli sosteneva, uno scrittore può meglio rappresentare l’umanità del suo tempo. Tondelli è stato imitato in questo da tutta una schiera di vari Ammaniti, Brizzi, Caliceti, Nove, Scarpa e altri, definiti di volta in volta *pulp*, cannibali, *narrative invaders*, terza ondata, neo-neoavanguardisti, scrittori dell’eccesso o dell’orrore estremo, subito stroncati e liquidati come una generazione di scrittori che ignorano la precedente letteratura italiana, scrivono dopo la morte della letteratura, fanno leva sulle pulsioni primordiali incanalate in preordinati stereotipi di massa. Eppure mi pare che vi sia dell’altro nelle scritture di quei giovani scrittori degli anni '90 che parlano dell’universo giovanile, costituito da televisione, merci, consumi, supermercati, stazioni ferroviarie, treni, bar, discoteche, scuole, caserme, località balneari, musiche, marchi, loghi, videogiochi, fumetti, radio, film, e ancora una volta la televisione. Vi si raccontano le condizioni di vita dei giovani, i conflitti generazionali, stili di vita, emozioni, sentimenti e non da ultimo la disgregazione della famiglia di cui è colpevole la tivù che costituisce il centro della vita domestica, che ipnotizza e distrae. Tondelli imputava infatti i massmedia non solo della crisi affettivo-familiare, ma anche di trasmettere un’immagine deformata dell’universo e con ciò di rafforzare l’idea di una generazione allo sbando, stretta fra mitologie consumistiche e un vuoto emozionale. Per contrastarla ha deciso di prendere parola – come dice Elisabetta Mondello – “dall’interno del mondo giovanile”, e di passare agli altri giovani l’invito a descrivere le loro esperienze (39). “Perché invece non raccontate quello che fate, che sentite: i vostri tormenti, i vostri rapporti a scuola, con le ragazze, con la famiglia. [...] C’è bisogno di sapere tutte queste cose. Siete gli unici a poterlo fare. Nessun giornalista, per quanto abile, potrà raccontarle al vostro posto. Nessuno scrittore” – diceva Pier Vittorio Tondelli (1965-1996). Di conseguenza quanto loro (e il loro caposcuola,

Tondelli) hanno scritto è talmente immerso nel mondo reale che leggendo se ne ricava, meglio che da un trattato di sociologia, un quadro circostanziato degli anni in cui sono ambientate le loro trame. Non a caso alla domanda “perché si scrive” Tondelli usava rispondere di volta in volta: per assimilare la realtà, per filtrarla mettendola in scena. La scrittura è un mangiare la realtà e digerirla nel senso di nutrirsi, ed in secondo luogo anche per poterla – scrivendo – sopportare, sostenere.

Diversamente stanno le cose con l'ultimo Calvino, il Calvino di *Palomar*, di cui Carla Benedetti giustamente sostiene che aveva un'idea restrittiva della letteratura (21). L'unico esercizio di tale depotenziata scrittura consisterebbe nella descrizione che l'arte dà di sé, nella sua autodescrizione. Nel caso di Calvino poteva trattarsi della progressiva delusione con questo reale, con il mondo ormai irrevocabilmente incamminato verso una catastrofe materiale e morale, anziché della sfiducia nelle capacità che la letteratura ha di rappresentare quel reale. Se allo scrittore non rimane che perfezionarsi nella descrizione del mondo è perché egli non intende cercare di risalire alle regole che lo governano e certamente non spera di influirvi. Secondo Benedetti, Calvino condivide l'idea barthesiana per cui la scrittura letteraria è “intransitiva”, autoreferenziale, si riferisce soprattutto a se stessa, è condizionata dalle proprie leggi interne (116). La letteratura si trova con il mondo in un “rapporto a distanza”, non può spiegarlo (e il senso delle cose è imperscrutabile, inarrivabile), è sempre irrealistica. Tuttavia, quando la scrittura letteraria incontra il mondo che è quel che essa non può *vedere*, spiegare o rappresentare, essa non può non supporre per continuare a funzionare (118). E invece di inseguire un rapporto col mondo nei termini di rappresentazione, la scrittura si fonda sul concetto di gioco. Alcuni scrittori che lo hanno imitato, come Paola Caprilo, Andrea De Carlo, Daniele del Giudice, Mario Fortunato, Dario Voltolini, avrebbero dunque cercato di eludere il richiamo della Gorgone di cui temevano lo sguardo pietrificante avvicinandola indirettamente, cercando mediazioni, trasformando il reale, cifrandolo per mezzo di metafore, visioni oniriche, o semplicemente allontanandosi.

Veniamo ai seguaci di Tondelli il cui gesto a me pare privo di cinismo e svuotaggine che gli si contestava, in quanto secondo alcuni invece avrebbero abdicato alle loro prerogative di scrittori e di intellettuali, di non assumere un punto di vista, non giudicare. Sostengo al contrario che il loro è un intervento non acritico sul mondo reale di cui si dimostrano angustati. Un esempio vistoso di contestazione della cultura contemporanea monopolizzata dalla neotelevisione sono i racconti di Aldo Nove *Woobinda* e *Superwoobinda* in cui si rispecchia a perfezione la sua subdola azione, e nel rispecchiarla, la si rifiuta. I brevissimi 40 brani ripudiano quel che riflettono. Il centro di quell'universo è costituito dalla televisione, la relativa sindrome televisiva, e i danni che essa può arrecare agli spettatori. La tv diventa il bersaglio di Nove che ne contesta l'azione anestetizzante basata sull'eccesso e sulla saturazione. Per avversare l'assuefazione lo scrittore ha abolito i legami di causa ed effetto, preferendo la casualità alla causalità. Non solo le tematiche, ma anche la strategia narrativa imita la tv, in particolare lo zapping, la ripetizione, il riuso, e il riassettaggio dei materiali già utilizzati, materiali di riporto.

Conviene precisare che Nove accusa il mezzo ubiquo e onnivoro di due torti. Il primo è il cattivo esempio, il saturarci con notizie sconvolgenti, espressioni scurrili, immagini cruente, violente o oscene. Qui la vena moralistica di Nove trae certamente da Karl Popper che postulava una patente per fare la tv chiamata “cattiva maestra” in quanto portatrice della violenza in case ove altrimenti

violenza non ci sarebbe, mentre nella democrazia essa dovrebbe compiere un ruolo di educazione. Il secondo rischio che la televisione ci fa correre chiama in causa il teorico francese Jean Baudrillard, e consiste nell'azzeramento dell'universo non (tele)mediato, reso – dalla televisine – privo di realtà. Aldo Nove fa vedere come funziona questo meccanismo. In *Puerto Plata Market* afferma che anche i sentimenti quali amore per essere esperiti e compresi necessitano la mediatizzazione: è “meglio se senza nemmeno parlare tu ti prendi in casa chiun que e insieme guardate la stessa cosa in televisione pensando che è vera. Quel momento è l'amore perfetto”, perché “l'amore perfetto è quando tutto va come un film” (Nove 1997: 7). Apparentemente si scredita l'empiria a favore di un rapporto indiretto, mediato con le cose. Tuttavia, la presunta entusiastica predilezione per uno sguardo mediato costituisce, in verità, la denuncia della sornione derealizzazione dei simulacra teletrasmissi e il loro sostituirsi all'universo reale. Nel racconto intitolato “Ruanda” Nove scrive: “Considerato che ora ho un televisore ventiquattro pollici subacqueo posso vedere il Ruanda in fondo alla piscina... Posso vedere il Ruanda quando vado in Milano con la mia Cherokee [...] posso vedere ogni genere di morti mentre parcheggio. Quando vado in montagna con il mio televisore da polso ogni tanto mi fermo ad ammirare il paesaggio, mangio qualcosa e guardo il Ruanda” (Nove 1998: 58). La violenza dei media di cui parla Baudrillard non si riferisce – come in caso di Popper – al contenuto delle immagini. La violenza dell'immagine uccide il reale facendolo sparire dietro di sé. La tv nei testi di Nove non riproduce e non rappresenta il reale, bensì lo produce o lo rimpiazza. Le immagini che essa ci rimanda sono bloccate nella loro intransigenza, nell'autoreferenzialità. Non rappresentano, bensì mascherano e simulano l'inesistenza del reale a cercano di sostituirsi ad esso. La tv all'interno della prosa noviana compie, infatti, degli atti definiti da Baudrillard atti semiurgici, essa produce segni senza referenza, significanti senza significato. Il reale, manipolato ed eclissato, è ridotto ai meri simulacra, alle immagini con cui si confonde, ed è questo che la prosa di Aldo Nove ci invita a riconoscere. Nel racconto sulla strage in via Palestro il protagonista è completamente sbalordito quando constata l'esistenza, anzi la preesistenza di una referenza alle immagini rimandate dalla tv. Constata allora che il reale è più sbiadito dei suoi simulacra, meno credibile, forse inesistente, manipolato, inventato, e che egli vi preferisce le immagini (più affidabili) rimandate dalla televisione: “Quando sono andato alla strage di via Palestro [...] passando tra la gente, mi vedevo le macerie ed ero triste, ma meno che guardando la televisione, perché alla televisione tutto è sempre più vero” (Nove 1998: 46).

Dobbiamo concludere che la tv non rimanda il reale ma solo le immagini che lo eclissano, che creano nell'insieme un mondo ipersemplificato, preselezionato, livellato e ri-gerarchizzato. Lo si vede anche nel romanzo di un altro giovane scrittore, Mauro Covacich, intitolato *Fiona*. Il protagonista del romanzo, Sandro è al contempo autore di un popolare reality show televisivo (intitolato “Habitat”, un equivalente del Grande Fratello) e un bombarolo che prepara ordigni esplosivi e li immette nei supermercati non per uccidere delle persone che infatti ne escono solo graffiate o leggermente ferite, quanto invece per ingaggiare una scommessa con l'impero del visibilio che il suo “volto diurno” contribuisce a creare. Mentre entra nel supermercato Sandro gioca a non lasciarsi riprendere dalle telecamere commerciali il cui occhio panottico (constatato che non vi sono più nel mondo di oggi oasi non videomonitorate) ci spia dalla mattina alla sera e ci attira mentre rimanda la nostra immagine su qualche monitor circostante, al punto di far preponderare le immagini digitali alla nostra vera presenza

e identità. E così, per esempio, alla domanda come sono padre e figlia, protagonisti del romanzo, il narratore di Covacich ribatte che essi sono ripresi e trasmessi, offerti in chiaro, sgranati, saturi, un po' schiacciati (5). Col passar del tempo, dunque l'occhio a cui nulla sfugge diventa un nemico di Sandro che cerca di compiere atti che potrebbero passare da esso inosservati, e con l'occasione, mentre provoca l'esplosione, spacca la telecamera e nebulizza la visione. Finisce per sabotare il sistema di cui egli è in parte autore. Quel che fa è dunque una sfida all'impero dell'immagine.

La tivù diventa il bersaglio di Sandro non solo perché invade la privacy delle persone, perché veicola contenuti volgari (la tivù spazzatura), ma innanzi tutto perché mentre finge di trasmettere eventi, fa accadere cose secondo il suo preciso disegno. Sdoppia il reale, lo falsa, contraffà. Mentre i concorrenti di "Habitat" si industriano, infatti, a "vivere" in diretta, sullo schermo e davanti agli occhi degli spettatori, gli autori del programma si segnano note e riferimenti "per i ventiquattro minuti di montato della puntata in chiaro di domani e passandosi continuamente il regista al telefono" (13), ogni tanto convonocano i concorrenti nello stanzino detto confessionale, e gli passano in continuazione istruzioni, suggerimenti, ordini finalizzati ad incrementare e a tenere alti i dati di audience. E quindi mentre Covacich ci fa capire come il tutto sia pilotato, orchestrato, montato nello studio, indica che proprio il programma in cui la tivù fa credere di togliersi di mezzo, in cui finge di rimuovere ogni filtro di mediazione, e di giocare "al reale" (si tratta per l'appunto di un *reality show*) mente, falsa, contraffà, poichè niente è autentico, vissuto, tutto costruito secondo un preciso scenario. Per richiamare la nostra attenzione su questo fatto, Covacich poi opera un apposito straniamento facendoci notare come i suoi protagonisti (tutti gli spettatori?) hanno perso contatto con il mondo reale, naturale, e come per capire quel mondo si ha bisogno di una mediazione da parte del mondo innaturale. Un avvertimento? Possibile. Vediamone un esempio: le bacche dei lecci tra cui si stende l'amaca scoppiettano, ma dire ciò non basta, il narratore sa che pochi oggi sanno che rumore emettono le bacche dei lecci calpestate. Ricorre quindi a una similitudine per spiegarlo: esse scoppiettano come imbottitura da impacco sotto i pneumatici dell'Audi. Per farci esperire qualcosa del tutto naturale e immediato si ha bisogno di un elemento innaturale (la plastica a bolle da imballaggio) che ci è più nota delle bacche dei lecci. Similmente un termine di paragone diventa varie volte una scena di un film o di un programma televisivo, altrimenti non riusciamo a spiegarci più nulla.

Anche nel romanzo di Covacich, insomma, la televisione, e più latamente il mondo dell'immagine diventa responsabile della nostra odierna perdita dell'esperienza del reale mondo naturale delle cose, e perciò stesso essa è scelta come bersaglio, meccanismo da smontare, nemico da disarmare.

A questo punto però il cerchio si chiude, quella di Nove, Covacich, Montesano, Culicchia, Caliceti, Balletra, Santacroce e molti altri può essere considerata letteratura dell'inesperienza nella misura in cui il mezzo che derealizza il reale costituisce l'oggetto, il tema, e anche il modo (penso alla strategia narrativa che imita lo zapping) del narrare, dello scrivere. D'altro canto, proprio perché la tv che è il centro che domina la vita e il mondo odierni che diventano l'oggetto della rappresentazione, possiamo ancora parlare della letteratura dell'inesperienza?

Richiamiamo brevemente anche la soluzione che contro i mezzi, e in particolare contro il mezzo, propone l'ex-paladino e difensore della comunicazione (e della cultura) di massa Umberto Eco anche se con ogni probabilità il motivo che lo ha spinto a farlo era il suo scetticismo verso quei meccanismi che riguardano i mezzi controllati (che sono poi quasi tutti) in Italia da Silvio Berlusconi. I mass media,

avverte il semiologo, danno a chi ne dispone il potere illimitato. Basta escludere dalle trasmissioni televisive il proprio avversario per sconfiggerlo, condannarlo alla non esistenza. L'opinione pubblica se ne scorda presto, ed è come se fosse morto. Similmente, basta lamentarsi ad alta voce e naturalmente tramite la televisione, di essere criticati dai mass media affinché la gente credesse che vi siano ancora mezzi avversi al governo, perché l'effetto di realtà prodotto dalla notizia teletrasmessa fa sì che la gente ci creda. Infine propone Eco un *brave new game*, un gioco chiamato come l'inno nazionale Fratelli d'Italia, un gioco più perfetto del Grande Fratello perché potenzia al massimo il senso del voyeurismo e del pettegolezzo. Le telecamere, ubicate ovunque in ogni spazio pubblico e privato, riprendono tutti i cittadini di modo che possiamo, attimo dopo attimo, seguire la vita di sessanta milioni di persone. Se però ciascuno desidererà mettersi in mostra e per superare gli altri si sforzerà di agire meglio degli altri, vi sarà ancora chi avrà tempo di guardare la tv? Soltanto così, sentenza divertito Eco, si può disarmare la televisione con i suoi stessi metodi.

Concludendo va detto, che contrariamente a Calvino e i suoi seguaci convinti dell'intransitività e irrealismo della letteratura, la maggior parte dei giovani scrittori degli anni '90 in Italia che si rivelano figli (e nipoti) di Tondelli optano per una letteratura iper-realista nel senso che ritraggono il reale di cui è parte anche l'indebolimento dell'esperienza umana delle cose e il pericolo che la tivù ci fa correre quotidianamente di usurparsi il posto del demiurgo e di produrre lei prodotti esistenziali, di manipolare le nostre vite. Tuttavia, proprio finché ci sono scrittori come Nove e Covacich, la tivù ha un serio rivale, un nemico che la smonta, la denuncia, la decostruisce. Scurati può essere tranquillo.

Bibliografia:

- Benedetti, C. (1998), *Pasolini contro Calvino. Per una lettura impura*, Milano, Bollati Boringhieri.
- Covacich, M. (2005), *Fiona*, Milano, Einaudi.
- Eco, E. (2006), *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*. Milano, Bompiani.
- Ferroni, G. (2005), *I confini della critica*, Napoli, Alfredo Guida Editore.
- Mondello, E. (2007), *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore.
- Nove, A. (1997), *PuertoPlarta Market*, Torino, Einaudi.
- Nove, A. (1998), *Superwoobinda e altre storie senza lieto fine*, Torino, Einaudi.
- Scurati, A. (2006), *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani.
- Senardi, F. (2005), *Aldo Nove*, Fiesole, Cadmo.
- Tondelli, P.V. (2001) *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*. A.c.di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani.

Il ponte ambiguo dagli spazi vuoti: il non detto nella comunicazione letteraria

Se si volesse rappresentare la comunicazione attraverso un oggetto materiale, questo oggetto sarebbe il ponte. Dall'immagine del ponte ricaviamo l'idea della comunicazione come mediazione ed unione, dove il principio di bilateralità e dello scambio è costruttivo.

“C'erano nell'ordine una città, un ponte bianco e una sera piovosa. Da un lato del ponte avanzava un uomo con ombrello e cappotto. Dall'altro una donna con cappotto e ombrello. Esattamente al centro del ponte, là dove due leoni di pietra si guardavano in faccia da centocinquant'anni, l'uomo e la donna si fermarono, guardandosi a loro volta. Poi l'uomo parlò:

– Gentile signorina, pur non conoscendola, mi permetto di rivolgere la parola per segnalarle una strana coincidenza, e cioè che questo mese, se non sbaglio, è la quindicesima volta che ci incontriamo esattamente in questo punto.

– Non sbaglia, cortese signore. Oggi è la quindicesima volta.

– Mi consenta inoltre di farle presente che ogni volta abbiamo sottobraccio un libro dello stesso autore.

– Sì, me ne sono resa conto: è il mio autore preferito, e anche il suo, presumo.”

(Benni 2002:28)

In questo breve brano troviamo molti dei tratti caratteristici della comunicazione verbale. In primo luogo la simmetria e la bipolarità che si manifestano nella disposizione nello spazio dei singoli elementi. Ogni cosa di un lato ha il suo corrispondente nel lato opposto. Due lati uniscono due rive. In ciascuno di questi lati troviamo ‘un uomo con ombrello e cappotto’ e ‘una donna con cappotto e ombrello’ e non ‘una donna con ombrello e cappotto’. Per di più non è la donna ad attraversare il ponte per incontrarsi con l'uomo e viceversa. Il loro incontro avviene precisamente al centro del ponte. Quindi entrambi devono percorrere la stessa distanza. La simmetria viene sottolineata anche dai due leoni (e non tre o uno solo) che per di più si guardano in faccia. Le parole che si rivolgono l'uomo e la donna sono degli scambi linguistici basati sulla riformulazione. Benni costruisce i dialoghi non avendo paura delle ripetizioni, che in modo esplicito segnalano appunto il principio della riformulazione. Il ponte di Benni è un ponte esemplare e perfetto, ponte che collega due rive, avvicina le persone e

mette in comune, almeno per la durata dell'atto comunicativo, i due mondi: quello della donna e quello dell'uomo. Ma non tutti i ponti superano gli ostacoli o facilitano i contatti.

Dall'immagine della comunicazione come ponte emergono due caratteristiche intrinseche della comunicazione verbale, quello della simmetria e della bipolarità. Nella comunicazione letteraria la perfetta triade dello schema di Roman Jakobson (vedi Jakobson 2002: 181-218)

MITTENTE – MESSAGGIO – DESTINATARIO

viene spezzata per ragioni ovvie: il mittente e il destinatario non sono mai compresenti. Di conseguenza è come se la comunicazione letteraria operasse su due diadi

MITTENTE – MESSAGGIO

MESSAGGIO – DESTINATARIO

Ne deriva che la comunicazione letteraria è a senso unico (spezzata e unidirezionale). Per questo anche il contatto è piuttosto labile perché riguarda solo la diade MESSAGGIO – DESTINATARIO, dove il messaggio riamane sospeso nel tempo, staccato dal suo autore in attesa del lettore.

Siccome il mittente/autore e il destinatario/lettore non sono mai compresenti e, come se non bastasse, spesso appartengono ai tempi e alle culture diversi, l'autore deve quindi introiettare il contesto nel messaggio appunto con la speranza che si trovi un lettore capace di decodificarlo e riattivarlo nel processo interpretativo, ma è sempre una scommessa. Questa caratteristica specifica della letteratura viene chiamata da Escarpit *tendenza al tradimento* ovvero la sua capacità di divenire in ogni momento della sua storia qualcosa di diverso da ciò che appariva esplicitamente in un altro momento. Per questa ragione l'autore non è mai sicuro di quel che faranno con la sua opera le successive generazioni di lettori.

Il contesto genera quella che Johannes Thomas chiama appunto *ambiguità del contesto*, che allude al fatto che non si può attribuire un senso univoco ad una o più fasi senza conoscere le circostanze dell'enunciato. (cfr. Thomas 1974:198-211)

L'altra ambiguità è quella dei linguaggi naturali, che sono ben diversi dai linguaggi formali. E la differenza sta proprio nell'ambiguità, nel fatto che in una lingua naturale ad un significante possono corrispondere più significati e viceversa, mentre nei linguaggi formali (nomenclature) questo rapporto è sempre 1:1. L'eccezione potrebbe essere costituita solo il linguaggio adoperato dalla gente dello stampo di Mike Bongiorno che non accetta l'idea che ad una domanda possa esserci più di una risposta, che guarda con sospetto le varianti: Nabucco e Nabuccodonosor non sono la stessa cosa. Reagisce di fronte ai dati come cervello elettronico perché è fortemente convinta che A è A e che *tertium non datur*. (cfr. Eco 1992:32, anche Labranca 1998)

Entrambe le ambiguità le ritroviamo ben accentuate nel messaggio letterario. Sono le due fasi complementari della realizzazione e dell'interpretazione.

In *Apocalittici e integrati* di Eco leggiamo che "il messaggio che definiamo come *poetico* appare caratterizzato da una ambiguità fondamentale: il messaggio poetico usa di proposito i termini in modo

che la loro funzione referenziale venga alterata.” (Eco 2001:92) “Alterata – possiamo rispondere con Jakobson – ma non cancellata.” (Jakobson 2002:209) Il predominio della funzione poetica rispetto a quella referenziale non annulla il riferimento, ma lo rende ambiguo. Dobbiamo anche ricordare che il referente di questo tipo di messaggi non è però il mondo reale, bensì i molteplici mondi possibili che rafforzano ancor di più l’ambiguità dei messaggi e moltiplicano i significati avvolgendo le frasi in una nuvola di fumo. Ed è proprio il fumo calviniano del romanzo della nebbia a poter funzionare come la metafora dell’ambiguità.

“Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l’apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. (...) Sono le pagine del libro ad essere appannate come i vetri di un vecchio treno, è sulle frasi che si posa una nuvola di fumo. (...) Le luci della stazione e le frasi che stai leggendo sembra abbiano il compito di dissolvere più che di indicare le cose affioranti da un velo di buio e di nebbia (...); invece le frasi continuano a muoversi nell’indeterminato, nel grigio, in una specie di terra di nessuno dell’esperienza ridotta al minimo comune denominatore.” (Calvino 1994:11-13)

Dalla nebbia emerge e nella stesse folate di nebbia termina anche *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Eco.

“Tutto è cominciato così.

Mi ero come risvegliato da un lungo sonno, e però ero ancora sospeso in un grigio lattiginoso. Oppure, non ero sveglio ma stavo sognando. Era uno strano sogno, privo di immagini, popolato di suoni. Come se non vedessi, ma udisi voci che mi raccontavano che cosa dovessi vedere. E mi raccontavano che non vedevo ancora nulla, salvo un fumigare lungo i canali, dove il paesaggio si dissolveva. Bruges, mi ero detto, ero a Bruges, era mai stato a Bruges la morta? *Dove la nebbia fluttua tra le torri come l’incenso che sogna? Una città grigia, triste come una tomba fiorita di crisantemi dove la bruma pende slabbrata dalle facciate come un arazzo...*

La mia anima detergeva i vetri del tram per annegarsi nella nebbia mobile dei fanali. Nebbia, mia incontaminata sorella... Una nebbia spessa, opaca, che avviluppava i rumori, e faceva sorgere fantasmi senza forma... Alla fine arrivavo a un baratro immenso e vedevo una figura altissima, avvolta in uno sudario, la faccia del candore immacolato della neve. *Mi chiamo Arthur Gordon Pym.*” (Eco 2004:7)

In questa maniera si presentano le forme offuscate, dai lineamenti poco chiari e ci chiedono di soffermarsi su di loro, prolungando la durata della fruizione, ci spingono verso la riflessione attirando

la nostra attenzione su di esse, ci invitano a fare delle supposizioni e a presumere il loro aspetto; alla fine nella nostra mente vengono proliferate tante forme possibili e plausibili.

E come viene alterata la funzione referenziale che a sua volta fa emergere quella poetica?

a. violando il codice vigente

Il messaggio letterario ignora la convenzione, viola con il suo codice quello consueto al quale il lettore è abituato; tutto questo per creare nel lettore l'effetto estetico (straniamento).

Ne parla I. Calvino descrivendo quello che prova il lettore di fronte ad una forma del tutto nuova:

“Ecco dunque ora sei pronto ad accettare le prime righe delle prima pagina. Ti prepari a riconoscere l'inconfondibile accento dell'autore. No. Non lo riconosci affatto. Ma, a pensarci bene, chi ha mai detto che questo autore ha un accento inconfondibile? Anzi, si sa che è un autore che cambia molto da libro in libro. E proprio in questi cambiamenti si riconosce che è lui. Qui però sembra che non c'entri proprio niente con tutto il resto che ha scritto, almeno in quanto tu ricordi. E' una delusione? Vediamo. Magari in principio provi un po' di disorientamento, come quando ti si presenta una persona che dal nome tu identificavi con una certa faccia, e cerchi di far collimare i lineamenti che vedi con quelli che ricordi, e non va. Ma poi prosegui e t'accorgi che il libro si fa leggere comunque, indipendentemente da quel che ti aspettavi dall'autore, è il libro in sé che ti incuriosisce, anzi a pensarci bene preferisci che sia così, trovarti di fronte a qualcosa che ancora non sai bene cos'è.” (Calvino 1994:10)

Però cosa succede quando per l'ennesima volta siamo esposti alla fruizione della stessa opera d'arte o un'altra simile a quella che abbiamo già visto, letto o ascoltato? Viene bloccato – rispondiamo con Eco – “il processo di fruizione estetica, come viene considerata, viene risolta in uno schema convenzionale in cui la nostra sensibilità troppo a lungo provocata vuole riposarsi. (...) Giunge il momento che il brano ci appare ancora bello, ma solo perché ci siamo abituati a considerarlo tale, e in realtà ciò che ora godiamo (...) è il ricordo delle emozioni che abbiamo provato un tempo” (Eco 2000:87), e allora viene il momento in cui siamo sempre più propensi a modificare il nostro orizzonte d'attesa, e cominciamo la ricerca delle nuove forme e dei nuovi stimoli estetici.

b. eliminando le ridondanze per proibire le decodificazioni univoche

“La sera era splendida, sebbene freddissima. La luna, alta nel cielo, illuminava le vie di Torino come pieno giorno. L'orologio della stazione segnava le sette. Sotto

l'ampia tettoia si udiva un rumore assordante perché due treni s'incrociavano: l'uno in partenza, e l'altro in arrivo." (Invernizio in Eco 1999:5)

"Destandosi un mattino da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò tramutato, nel suo letto, in un enorme insetto." (Kafka in Eco 1999:5)

Ecco due brani iniziali di due libri di autori contemporanei diversi. Da un lato abbiamo Carolina Invernizio, che nel suo libro-tessuto intreccia le parole-fibre così strettamente da non lasciare nemmeno un minimo spazio vuoto. In questa maniera, magari anche involontariamente o addirittura in buona fede crea le frasi tipo: "due treni diretti s'incrociavano: l'uno in partenza e l'altro in arrivo". E' più che ovvio che quando i due treni si incrociano non possono essere entrambi in partenza o entrambi in arrivo. In questa frase abbiamo a che fare con il messaggio ridondante per eccellenza, dove l'Invernizio aggiunge delle parole non necessarie, per non dire superflue, per la comprensione di una frase. E' come dire 'entrare dentro', 'uscire fuori', 'tornare indietro', 'sollevare in alto', 'cadere in giù'; tuttavia mentre nella conversazione di tutti i giorni, quando a volte ci capita di usare espressioni del genere, non ci facciamo caso o addirittura non ce ne accorgiamo affatto, le stesse frasi ridondanti appaiono più evidenti una volta messe per iscritto, dove prestiamo più attenzione alle scelte lessicali. Un'altra ridondanza della frase dell' Invernizio è la specificazione del tipo dei treni che è indispensabile in altre circostanze ma non nel brano introduttivo di un romanzo. L'Invernizio semplicemente voleva dire troppo, spiegare tutto ai suoi lettori senza lasciar loro l'opportunità di fare scelte autonome e creative. E' come, ritornando nuovamente alla metafora barthesiana, tessere la stoffa in modo talmente stretto da non permettere poi al tessuto di formarsi, piegarsi, ondulare a seconda della voglia di chi indossa il vestito fatto di esso. I libri dell'Invernizio sono proprio come i capi di abbigliamento di stoffa rigida e inflessibile che limitano i movimenti di chi li porta. Le virtù calviniane di molteplicità e di esattezza nel caso di Carolina Invernizio diventano vizio di sovraccarico lessicale e di eccesso comunicativo.

Il secondo brano è l'incipit de *La metamorfosi* di F.Kafka. Come suggerisce U.Eco il lettore si pone subito la domanda di che cosa è successo a Gregor Samsa dal momento in cui si è coricato a quello del risveglio. Con questa domanda stimolante nel lettore viene suscitata la brama della risposta, il che lo spinge verso la lettura, e non di rado anche rilettura, profonda del testo, verso la riflessione che finisce con il frugare nell'enciclopedia delle esperienze precedenti e collocare *La metamorfosi* nel sistema dei libri già letti. "Una storia – leggiamo in *Sei passeggiate nei boschi narrativi* di Eco – può essere più o meno rapida, ovvero più o meno ellittica, ma la sua ellitticità deve essere valutata rispetto al tipo di lettore a cui si rivolge" (Eco 1999:7) e sicuramente non potremmo mettere sullo stesso piano i lettori dei libri dell'Invernizio e quelli di Kafka

In apparenza lo stile dell'Invernizio può sembrare concreto, siccome contiene molti particolari e quindi più informativo (sappiamo com'era la sera, quanto la luna illuminava le vie, che ore erano, com'era il rumore emesso dai treni, che treni erano, in quali direzioni andavano ecc.) ma secondo la teoria dell'informazione di Shannon e Weaver effettivamente è proprio Kafka con la sua scrittura ellittica ad essere più informativo poiché "quanto più grande informazione tanto più è difficile

comunicarla in qualche modo; quanto più il messaggio comunica in modo chiaro, tanto meno informa”. (Shannon, Weaver e Eco 2000:113)

In ogni modo non si può esagerare con l’ambiguità correndo il rischio di creare non un messaggio decodificabile ma dei rumori incomprensibili visto che “la possibilità di una comunicazione tanto più ricca quanto più aperta risiede nel delicato equilibrio di un minimo d’ordine consentibile con un massimo di disordine. Questo equilibrio segna la soglia tra l’indistinto di tutte le possibilità e il campo di possibilità.” (Eco 2000:174-175) “Un messaggio totalmente ambiguo – leggiamo sempre in Eco – appare come estremamente informativo, perché mi dispone a numerose scelte interpretative, ma può confinare col rumore; può cioè ridursi a puro disordine. Una ambiguità produttiva è quella che risveglia la mia attenzione e mi sollecita a uno sforzo interpretativo, ma poi mi consente di trovare delle direzioni di decodifica, di trovare anzi in quell’apparente disordine come non-ovvietà un ordine ben più calibrato di quello che presiede ai messaggi ridondanti.” (Eco 1998:63) Possiamo quindi parlare della ricchezza comunicativa e informativa di un messaggio ambiguo solo quando viene ritrovato l’equilibrio di un minimo di ordine consentibile con il massimo di disordine. Il messaggio estetico oscilla quindi fra la fecondità dell’informazione e la sfida dell’indeterminato. (Eco 2000:175)

Molto vicino al concetto dell’ambiguità è quello degli spazi vuoti / bianchi / indeterminati. Che sono le parti non scritte del testo cioè non manifestate in superficie.

Il testo infatti è come un iceberg: sopra la superficie dell’acqua si vede solo il puntino di quell’enorme massa nascosta che sarebbe la manifestazione lineare del testo, mentre sotto l’acqua giace l’immensità del significato. Il lettore che pensa di navigare nelle acque del testo lo deve sempre tener presente, sennò farà la fine del Titanic.

Un altro paragone del testo letterario ce lo fornisce Eco chiamandolo ‘messaggio in bottiglia’: “un testo, una volta che sia separato dal suo emittente (nonché dall’intenzione dell’emittente) e dalle circostanze concrete della sua emissione (e di conseguenza del suo referente inteso), galleggi – grosso modo come l’iceberg del capoverso precedente – nel vuoto di uno spazio potenzialmente infinito.” (Eco 1990:125) E in *Lector in fabula* Eco si domanda: “Cosa succede con un testo scritto, che l’autore genera e quindi affida a svariati atti di interpretazione, come un messaggio in una bottiglia?” (Eco 1999:53)

E il nostro messaggio continua a parlare e lo fa in un modo insolito e singolare. In primo luogo perché lo fa attraverso il non detto, in secondo luogo perché il suo parlare è più che altro un dialogare con il lettore che, attraverso delle operazioni più o meno complesse, concretizza l’opera colmando le lacune degli spazi bianchi e traendo dei piaceri dalla potenzialità del testo stesso.

“L’opera puramente letteraria – leggiamo nell’Ingarden – è una forma *schematica* sotto diversi punti di vista, contenendo ‘lacune’, tratti d’indeterminazione, vedute schematiche e così via. (Ingarden 1968:572)

(...) *blank* – per W.Iser – nasce dalle indeterminate del testo, e sebbene sembri essere imparentato con ‘il luogo di indeterminazione’ di Ingarden, è differente nel tipo e nella funzione. Quest’ultimo è usato per disegnare un vuoto nella determinatezza dell’oggetto intenzionale o nella sequenza degli

‘aspetti schematici’, il *blank* invece designa un posto vuoto nell’intero sistema del testo, la cui saturazione produce un’interazione dei modelli testuali. (Iser 1987:266)

Il bianco o interstizio – scrive D.Banon – è il vuoto che il lettore viene a colmare, facendo rimbalzare la lettura, introducendovi il senso. (Banon in Bertoni: 1996:252)

Non detto – spiega Eco – significa non manifestato in superficie, a livello di espressione: ma è appunto questo non-detto che deve venir attualizzato a livello di attualizzazione del contenuto. E a questo proposito un testo, più decisamente che ogni altro messaggio, richiede movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte del lettore.” (Eco 1999: 51)

In qualunque modo venisse chiamato, nonostante le sottili differenze formali e funzionali, tutti loro parlano di quel che non c’è e che va creato/ricomposto/risistemato dal lettore, e il lettore che collabora considera appunto la parte non scritta la più interessante; se non lo fa, la sua lettura si riduce a un incoerente aggregato di frantumi privi di senso.

Durante la ricomposizione degli schemi frantumati dai *blanks* aumenta l’attività cooperativa del lettore, lo incuriosiscono spingendolo verso il ritrovamento degli anelli mancanti.

“Maggiore il numero dei *blanks*; – scrive Iser – maggiore il numero delle immagini diverse costruite dal lettore perché, come è stato stabilito da Sartre, le immagini non possono essere sintetizzate in una sequenza, ma si deve sempre abbandonare un’immagine nel momento in cui siamo costretti dalle circostanze a produrne una nuova. Noi reagiamo ad un’immagine costruendone un’altra più comprensiva.” (Iser 1987:270-271)

Deduce, completa, ricostruisce, applica, ipotizza e verifica l’eventuale sviluppo della storia. Per via delle abduzioni, basandosi sul detto, spera di arrivare al non detto e al significato più completo del messaggio emesso dall’autore. In tutto questo viene sostenuto dai topos, luoghi comuni, cliché, sceneggiature e guidato dall’*intentio operis*, se lo desidera.

Bibliografia:

Benni, S. (2002), *Coincidenze in L’ultima lacrima*. Feltrinelli, Milano.

Bertoni, F (1996), *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*. La Nuova Italia Editrice Scandacci, Firenze.

Calvino, I. (1994), *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Mondadori, Milano

Calvino, I (2000), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori, Milano.

Eco, U. (1992), *Fenomenologia di Mike Buongiorno in Diario minimo*. Bompiani, Milano.

- Eco, U. (1988), *La struttura assente*. Bompiani, Milano.
- Eco, U. (1999a), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani, Milano.
- Eco, U. (1999b), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Bompiani, Milano.
- Eco, U. (2000), *Opera aperta*. Bompiani, Milano.
- Eco, U. (2001), *Apocalittici e integrati*. Bompiani, Milano.
- Eco, U. (2004), *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Bompiani, Milano.
- Ingarden, R. (1968), *Fenomenologia dell'opera letteraria*. Silva Editore, Milano.
- Iser, W. (1987), *L'atto della lettura*. Il Mulino, Bologna.
- Jakobson, R. (2002), *Linguistica e poetica in Saggi di linguistica generale*. Feltrinelli, Milano.
- La branca, T. (1998), *Chaltron Hescon. Fenomenologi del cialtronismo contemporaneo*. Einaudi, Torino.
- Lavorato, M. C. (2000), *Le emozioni della lettura*. Il Mulino, Bologna.
- Thomas, J. (1974), "Di alcune condizioni dell'ambiguità". *Strumenti Critici*, Anno VII, febb. 1974, fasc. I, pp.198-211.

***Le città invisibili* di Italo Calvino.
Esplorazione dei confini della testualità.**

“L’universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d’entropia, ma all’interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d’ordine, porzioni d’esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L’opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l’esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso (Calvino 2002a:78)”.

Ispirato dal romanzo di Milan Kundera *Insostenibile leggerezza dell’essere*, nella *Lezione sulla leggerezza* Italo Calvino riflette su come tante delle storie umane, per quanto possano sembrare confuse, casuali e prive di spessore, ad un certo punto si caricano di un peso insostenibile. L’apparente leggerezza con la quale si disegnano le sorti delle singole persone e quelle delle nazioni intere si trasforma allora irrevocabilmente in una catena d’ansie che soffoca e imprigiona. “In certi momenti mi sembra che il mondo stia diventando di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi [...] non risparmia nessun aspetto della vita (8)”.

Uniche a sfuggire a questa condanna sono, secondo l’Autore, “la vivacità e la mobilità dell’intelligenza (2002a:11)” artistica. Per difendersi dalla pesantezza e opacità del mondo Calvino inventa un modello di letteratura, tutta una sottilissima costruzione logica capace di governare il groviglio delle cose pur dandogli respiro e leggerezza: “Le storie che possiamo raccontare sono contrassegnate da una parte dal senso dell’ignoto e dall’altra da un bisogno di costruzione, di linee tracciate con esattezza, armonia e geometria; è questo il nostro modo di reagire alle sabbie mobili che sentiamo sotto i piedi (2002b:120)”. Nel suo desiderio di esprimere «la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo» (Calvino 2002d:108) non esita a rifugiarsi perfino nell’uso di tecniche riservate ad altre discipline: “Se la letteratura non basta ad assicurarmi che non sto solo inseguendo dei sogni, cerco nella scienza alimento per le mie visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta. (2002a:12)”. Un intrecciarsi continuo della combinatoria allo spirito estroso dell’arte nelle opere dell’Autore spesso produce effetti inattesi trascinando le cose verso mete difficilmente immaginabili: “La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio (Calvino 1994:217)”. Il momento in cui “nella foresta delle favole passa come un fremito di vento la vibrazione del mito (218)” non dipende necessariamente dalla scelta delle parole ma dalle loro combinazioni.¹

¹ Musarra-Shroeder 1996:31.

Paradossali accostamenti di lirismo al rigore geometrico presenti nei suoi due romanzi *Le città invisibili* e *Il castello dei destini incrociati* richiamarono l'attenzione dei dieci letterati-matematici, membri dell'Ouvroir de Littérature Potentielle. Il gruppo fu fondato a Parigi nel 1960 dallo scrittore Raymond Queneau, l'autore del libro dal provocante titolo *Modello di macchina per costruire sonetti, uno diverso dall'altro*, e il matematico-scacchista François Le Lionnais.² Calvino fu invitato a collaborare nel 1972, prima come ospite d'onore, poi come membro straniero.³

Nell'atmosfera disinvolta di divertimento ma anche di tortuosi calcoli matematici, gli scrittori esploravano le potenzialità della lingua. Attraverso una scomposizione delle opere letterarie giungevano alle loro strutture fondamentali, stabilivano modelli geometrici di narrazione.⁴ Sperimentavano inoltre la cosiddetta scrittura *sous contrainte* – sotto vincolo, sottoposta cioè alle regole (grammaticali, lessicali, strutturali e tante altre) prestabilite dall'autore e osservate durante la creazione dell'opera. Come esempio riportiamo la *Poesia a lipogrammi vocalici progressivi* di Calvino:

“Aiule obliate gialle d'erba, sa / un cupo brusio smuovevi, allusione / ad altre estati, cetonia blu-violetta, / enunciando noumeni oscuri: tutto fu, //sarà ed è in circolo: dunque è sempre/ presente nelle eterne senescenze / e effervescenze d'ere, nel serpente /d'etere, seme, cenere, erbe secche (2001d:333)”.

Schema vocalico della prima quartina:⁵

aiule	A	E	I	O	U					U	un
obliate	A	E	I	O					O	U	cupo
gialle	A	E	I					I	O	U	brusio
d'erba	A	E					E	I	O	U	muoversi
sa	A					A	E	I	O	U	allusione
ad	A					A	E	I	O	U	enunciando
altre	A	E					E	I	O	U	noumeni
estati	A	E	I					I	O	U	oscuri
cetonia	A	E	I	O					O	U	tutto
Blu-violetta	A	E	I	O	U					U	fu

² Calvino 2002c:206.

³ Scarpa 1999:191.

⁴ Barenghi et al. 2001b:1239 -1245.

⁵ L'Autore spiega la costruzione della poesia: “Sono partito con la parola italiana più corta, che contenga tutte le vocali: *aiule*. In ogni verso della prima quartina tutte le vocali compaiono e spariscono una a una nell'ordine seguente: *primo verso*: nella prima parola, tutte le vocali; nella seconda, *a, e, i, o*; e così via fino all'ultima parola, che ha solo la *a*; *secondo verso*: la prima parola ha solo la *u*; la seconda ha *u e o*; e così via fino a ricostruire la serie completa; *terzo verso*: stesso schema del primo, all'incontrario; *quarto verso*: stesso schema del secondo, all'incontrario. La seconda quartina si apre con la successione *a a, e e, i i, o o, u u*. Il resto della poesia utilizza solo la vocale *e* (Barenghi et al. 2001b: 1243)”.

Ad un primo sguardo le simmetrie e i modelli matematici presenti nei libri dell'Autore possono sembrare solo un gioco di un abile costruttore di *calembour*, in realtà però risultano necessarie sia per 'dare corpo e sostegno' alle idee e immagini che per 'restringere il campo d'osservazione', 'filtrare' il groviglio d'ispirazioni e impulsi che giungono allo scrittore dal di fuori. Intese in questo modo, le regole cessano di mostrarsi come un limite, un ostacolo, anzi, permettono di uscire dall'impasse letterario. Gli stessi obiettivi stavano alla base della scrittura oulipienne *sous contrainte* che si opponeva all'ideale romantico e modernistico di scrittura come frutto dell'estro poetico, incosciente e indipendente dalla ragione.⁶ Gli stravaganti sperimentatori dell'Oulipo non si fidavano più dell'ispirazione poetica, al posto della quale sceglievano la 'tecnica' che, secondo loro, li difendeva dal rischio della casualità e dal vuoto mentale: "Un'altra falsissima idea che pure ha corso attualmente è l'equivalenza che si stabilisce tra ispirazione, esplorazione del subconscio e liberazione; tra caso, automatismo e libertà. Ora, questa ispirazione che consiste nell'ubbidire ciecamente a ogni impulso è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quello che gli passa per la testa [...] (Calvino 2002a:134)".

Se ammettiamo che le regole garantiscono l'oggettività di scelta (fuori da ogni sentimentalismo personale) 'del narrabile' e, di conseguenza, tolgono allo scrittore la responsabilità delle esclusioni, possiamo pure tentare una domanda: quale fine fa invece il soggettivo – tutto quello che si è rivelato 'incasellabile nel sistema'? Forse aveva ragione il drammaturgo tedesco Botho Strauß, dicendo che "nel flusso di coscienza [il poeta] è responsabile per ciò che non è stato trasmesso, la lacuna, il contatto interrotto, la fase d'oscurità, la pausa. Per l'estraneo (Nycz 1998: 546)".

La grande forza espressiva e il fascino de *Le città invisibili* di Calvino derivano dall'ambizione di preservare anche quello che è stato 'taciuto', i futuri non realizzati. Fedora, una delle città invisibili custodisce i suoi modelli ipotizzati in bolle di vetro trasparente: "Guardando dentro ogni sfera si vede una città azzurra che è modello d'un'altra Fedora. Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse, per una ragione o per l'altra, diventata come oggi la vediamo (Calvino 2001b:382)". Le città di Calvino sono fatte per "accogliere il pensiero e trattenerlo senza che si senta costretto. Qui il pensiero sente d'essere sul punto d'affacciarsi all'orizzonte della mente, e può prolungare questo stato d'incertezza aurorale e rimandare il momento in cui sarà obbligato a precisarsi, a diventare il pensiero di qualcosa (Calvino 2001e:399-400)". A questo punto vengono in mente le meditazioni dell'altro protagonista calviniano, il signor Palomar, che si soffermava a guardare i grandi acquari in cui si trovavano frammenti del mondo dai tempi precedenti o successivi all'apparizione dell'uomo. Lo affascinavano le forme d'esistenza più bizzarre, "senza stile e senza scopo, dove tutto è [ancora] possibile [...] (Calvino 2001c:946)". Si chiedeva perché "tra le infinite [...] combinazioni solo alcune – forse proprio le più incredibili – si fissano; resistono al flusso che le disfa e rimescola e riplasma; e subito ognuna di queste forme diventa centro d'un mondo, separata per sempre dalle altre [...] (946)".

Il desiderio di preservare tutto quello che potenzialmente sarebbe potuto diventare 'la parte dell'oggi', entrare nel racconto, ramificarsi dando vita a sviluppi futuri imprevedibili, si nota anche nell'episodio in cui l'esploratore de *Le città invisibili*, Marco Polo, racconta le vicissitudini dei suoi viaggi alla ricerca dei 'futuri ipotetici non realizzati': ogni volta che entrava in una città sconosciuta

⁶ Markowski 2003: 116-117.

Gli abitanti di Bauci passano giornate intere di fronte ad enormi cannocchiali puntati in giù, ad esaminare dettagliatamente la superficie della terra, “contemplando affascinati la propria assenza (423)”. La posizione centrale di Bauci, tra le altre città descritte indica l’importanza che l’Autore attribuiva allo ‘sguardo distaccato’ che ci permette di ‘prendere le distanze’ e vedere il mondo da un’altra prospettiva.

L’opposizione tra l’ordine razionale astratto e la ricchezza infinita della realtà si riflette anche a livello della creazione dei personaggi. Kublai Kan e Marco Polo sono le raffigurazioni di due diversi tipi di conoscenza: la contemplazione deduttiva e l’esperienza sensoriale concreta.⁷ L’una “si muove nello spazio mentale di una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, [...] l’altra [nello] spazio gremito d’oggetti (Calvino 2002a: 82)”. Il vecchio sovrano cerca di stabilire l’ordine segreto dal quale dedurre l’immagine intera del regno. Il giovane viaggiatore, invece, completa lo sguardo razionalizzante del monarca attraverso una minuta osservazione degli oggetti concreti. Per riconoscere la diversità di ogni cosa Marco doveva sottrarsi agli schemi impliciti dovuti alla consuetudine e all’ambientamento. “Lasciando dietro le spalle le mura della [propria] città [...], si sporgeva costantemente all’esterno in una condizione di apertura e al tempo stesso fragilità (La Cecla 2000: 29)”.

Per dimostrare le differenze fra le due ottiche Calvino ricorre all’uso dell’allegoria: durante uno dei soliti discorsi con Kan, Marco paragona il regno a un ponte e comincia a descriverlo pietra per pietra, città per città. Ma il monarca non vuole accontentarsi di questa descrizione: “- Perché mi parli delle pietre? È solo dell’arco che m’importa. Polo risponde: - Senza pietre non c’è arco. (Calvino 2001b: 428)”. L’imperatore continua a chiedere quale delle pietre sorregge l’intera costruzione. Il suo giovane interlocutore replica che il ponte è sostenuto dalla linea dell’arco formata da tutte le pietre, ed è quindi impossibile indicarne quella fondamentale. Lo stesso ragionamento si potrebbe applicare per spiegare la costruzione del romanzo stesso: senza né centro né intreccio.

Il modo in cui comunicano i due protagonisti è molto peculiare. I loro discorsi sembrano ‘non avere spessore’, come se fossero sospesi nel vuoto: fatti di parole ‘trasparenti,’ diventano proiezioni mentali astratte che non riescono a identificarsi con la realtà. “Non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive (407)”, disse Marco. Una totale ‘aderenza’ della parola all’oggetto reale a cui allude sarebbe un impoverimento della storia raccontata perché non lascerebbe alcun margine alla libertà d’interpretazione. All’inizio della sua missione il giovane viaggiatore non conosceva le lingue del levante, perciò i suoi discorsi con Kublai Kan spesso si svolgevano addirittura in assenza di parole. Marco comunicava con l’imperatore estraendo dal suo sacco svariati oggetti: tamburi, pesci, denti, penne di struzzo; e li indicava con gesti e grida improvvisando “pantomime che il sovrano doveva interpretare: una città era disegnata dal salto d’un pesce che sfuggiva al becco del cormorano [...], [l’altra da] un teschio che stringeva tra i denti verdi di muffa una perla candida e rotonda (373)”. Ma non si sapeva mai a quali città esattamente si riferisse e nemmeno se si trattasse di qualche avventura accaduta durante il viaggio o di un’impresa del fondatore della città. Pareva che le forme e gli attributi che “definivano la diversità d’ogni cosa e pianta e animale e persona [non fossero che] tenui involucri d’una sostanza comune che, - se agitata da profonda passione - si poteva trasformare in quel che

⁷ Ugniewska 2001: 296.

vi era di più diverso (Calvino 2002a :14)". Il senso di quei colloqui quasi surreali rimaneva incerto, alludeva a persone e luoghi diversi, senza sentire il bisogno di concretizzarsi. "Le descrizioni di città visitate da Marco Polo avevano questa dote: che si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa (Calvino 2001b: 386)".

Col passar del tempo il giovane mercante s'impadronì della lingua tartara cosicché le sue descrizioni diventavano sempre più definite e minuziose. Eppure le immagini e gesti a cui il sovrano era ormai affezionato tornavano alla sua mente come emblemi componendosi in uno zodiaco di fantasmi. A questo punto le parole risultavano inutili e i discorsi fra i due di nuovo si svolgevano tramite gesti e smorfie. In seguito rinunciarono anche a quelli, rimanendo il più del tempo immobili e taciturni.

Kublai Kan notò che tutti i luoghi descritti dal giovane compagno in qualche modo s'assomigliavano: bastava smontarne gli elementi e ricomporli in un altro modo per ottenere le infinite raffigurazioni delle città possibili (e tutto ciò senza la necessità di compiere lunghi e faticosi viaggi). Il suo desiderio era quello di estrarre un modello generale dal quale dedurre l'immagine totale del regno. Lo trovò giocando a scacchi: "disponendo in un certo ordine gli oggetti sulle piastrelle bianche e nere e via via spostandoli con mosse studiate, l'ambasciatore [Marco] cercava di rappresentare agli occhi del monarca le vicissitudini del suo viaggio, lo stato dell'impero (461)". Kan osservava il modo in cui essi si disponevano sul pavimento di maiolica, rifletteva sull'ordine invisibile che domina la vita d'ogni città, "sulle regole cui risponde il loro sorgere e prender forma e prospettare e adattarsi alle stagioni e intristire e cadere in rovina (461)". Gli bastava una partita di scacchi per "contemplare ogni successivo stato della scacchiera come una delle innumerevoli forme che il sistema delle forme mette insieme e distrugge (462)". La scelta della scacchiera come raffigurazione simbolica del reale non è casuale. Ricordiamo che alcuni scrittori medioevali vedevano negli scacchi non solo immagini di guerra ma anche delle pratiche divinatorie di orientamento. Secondo quegli scrittori la scacchiera era un microcosmo, in cui i pezzi si muovevano a dipendenza dalla loro attrazione per le forze della terra, dell'aria, del fuoco e dell'acqua.⁸

"Il Gran Kan cercava di immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirli. Il fine di ogni partita è una vincita o una perdita: ma di che cosa? [...] Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta il nulla: un quadrato nero o bianco (Calvino 2001b: 469)". Scorporando mentalmente le sue conquiste e riducendole all'essenza, Kan "è arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato (469)". Eppure dietro 'il nulla' si poteva sempre scorgere una storia implicita: Marco si chinò sul tassello ad esaminarlo attentamente e dalla disposizione delle fibre vide che il pezzo di legno in cui esso era lavorato veniva da un albero cresciuto in un anno di siccità, ne scoprì un poro, forse il nido di una larva era la causa per cui l'albero era stato scelto per essere abbattuto. Dalla contemplazione di un semplice tassello di legno egli arrivò a parlare "dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...(469)" Già ne *Il cavaliere inesistente* si poteva leggere: "L'arte di scrivere storie sta nel saper tirar fuori da quel nulla che si è capito della vita tutto il resto; ma la pagina si riprende la vita e ci si accorge che quel che si sapeva è proprio il nulla (Calvino 2001a: 1001)".

⁸ Corbusier 2004: 54-55.

Calvino voleva inventare “una teoria di combinazione letteraria che avrebbe dato ai suoi libri degli impianti strutturali perfetti. Ma come vediamo, anche in quelli, non c’è chiusura definitiva [...] il senso ultimo del gioco deve sfuggire necessariamente, fa parte delle armi di Perseo, di cui il lettore non si deve impadronire (Barbaro 2000: 127)”. Un intrecciarsi continuo del vuoto e del pieno fa sì che la narrazione sembri sospesa tra due poli opposti: quello della forma geometrizzante ideale e quello delle zone vuote, prive di spessore, tra cui sorgono come visioni oniriche le città.

Il libro finisce con l’elenco “delle terre promesse visitate nel pensiero ma non ancora scoperte o fondate: la Nuova Atlantide, Utopia, la Città del Sole, Oceania, [...] Icaria (Calvino 2001b: 497)” ma anche di quelle i cui ideali, allo scontro con la realtà, si sono trasfigurati⁹: le “città incubi: Enoch, Babilonia, Yahoo [...] Brave New World (Calvino 2001b: 497)”. Viviamo in un mondo inquieto e pieno di contraddizioni, “due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso e esige attenzione e apprendimento continui: saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è l’inferno e farlo durare, e dargli spazio (498)”. La sentenza finale, presa da *Le mille e una notte*, dà senso a tutto il libro: dal tentativo d’armonizzare le idee astratte, perfette e razionali, con il garbuglio delle esistenze concrete, nasce la “nuova concezione dell’utopia come realtà pulviscolare, soggettiva ed artistica (Calvino 2002e: 308)”. Kan sapeva che il suo regno marciva, si disgregava, eppure credeva che fosse composto della materia dei cristalli, che aggregasse “le sue molecole secondo un modello perfetto. In mezzo al ribollire degli elementi prende forma un diamante splendido e durissimo (Calvino 2001b: 405)”. Grazie alla sua complesse sfaccettature il cristallo è in grado di captare l’immagine totale del mondo e rifrangerla in una pluralità di visioni.¹⁰ La capacità di cogliere il reale nei suoi frammenti più sparsi e discontinui ne fece il modello della nuova utopia.¹¹ Essa non pretende d’imporre una visione unanime del mondo ma cerca di salvaguardare quei piccoli frammenti di continuità, ingranaggi di forme che brillano in mezzo al buio.

Bibliografia:

- Barbaro P., Pierangeli F.** (2000), *Italo Calvino. Biografia per immagini*, Gribaudo, Cavallermaggiore.
- Barenghi M., Falcetto B., Milanini C.** (2001a) “Note e notizie sui testi”, *Romanzi e racconti*, vol.II, Calvino I., Mondadori, Milano: 1309-1478.
- Barenghi M., Falcetto B., Milanini C.** (2001b) “Note e notizie sui testi”, *Romanzi e racconti*, vol.III, Calvino I., Mondadori, Milano: 1195-1351.
- Calvino I.** (1994), *Saggi I (1945 – 1985)*, Mondadori, Milano.
- Calvino I.** (2001a), *Il cavaliere inesistente*, *Romanzi e racconti*, vol I, Calvino I., Mondadori, Milano.
- Calvino I.** (2001b), *Le città invisibili*, *Romanzi e racconti*, Calvino I., vol.II, Mondadori, Milano.
- Calvino I.** (2001c), *Palomar*, *Romanzi e racconti*, vol.II, Calvino I., Mondadori, Milano.

⁹ Barbaro et al. 2000: 149.

¹⁰ U. Musarra-Schroeder 1996: 11.

¹¹ 86.

- Calvino I.** (2001d), "Poesie e invenzioni oulapiennes", *Romanzi e racconti*, vol.III, Calvino I., Mondadori, Milano: 315-378.
- Calvino I.** (2001e), "Viaggio nelle città di de Chirico", *Romanzi e racconti*, vol. III, Calvino I., Mondadori, Milano:397- 406.
- Calvino I.** (2002a), *Lezioni americane*, Mondadori, Milano.
- Calvino I.** (2002b), *Mondo scritto e mondo non scritto*. Mondadori, Milano.
- Calvino I.** (2002c) "Cibernetica e fantasmi", *Una pietra sopra*, Calvino I., Mondadori, Milano: 199-219.
- Calvino I.** (2002d) "La sfida al labirinto", *Una pietra sopra*, Calvino I., Mondadori, Milano: 99-117.
- Calvino I.** (2002e), "Per Fourier 3. Commiato. Utopia pulviscolare" *Una pietra sopra*, Calvino I., Mondadori, Milano:301-308.
- La Cecla F.** (2000), *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari.
- Le Corbusier C.** (2004), *Maniera di pensare l'urbanistica*, trad it. di G. Scattone, Laterza, Bari.
- Markowski M.P.** (2003), *Perekreacja*, KR, Varsavia.
- Musarra-Shroeder U.** (1996), *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera dell'Italo Calvino*, Bulzoni, Roma.
- Scarpa D.**(1999), *Italo Calvino*, Mondadori, Milano.
- Nycz R.** (1998), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Baran i Suszyński, Cracovia.
- Ugniewska J.** (2001) „Italo Calvino i granice literatury”, *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Ugniewska J.(a cura di), Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsavia: 291-298.

Ewa Nicewicz

Nurkując w odmętach nieskończoności – narratorzy w *Oceanie morzu* Alessandra Baricca

Urodzony w 1958 roku w Turynie, Alessandro Baricco, jest dziś niewątpliwie jednym z najchętniej czytanych pisarzy we Włoszech i poza ich granicami. Jego powieści biją rekordy popularności, ku rozpacz krytyki, która na autorze nie pozostawia suchej nitki, zarzucając mu płytkość, schlebienie gustom publiczności, czynienie z literatury produktu kultury masowej, a jego nawiązania intertekstualne podsumowuje krótko mianem „recyclingu”¹.

Baricco, debiutujący w 1991 roku książką *Zamki z piasku*, serca publiczności zdobył swoją drugą powieścią. *Ocean morze* to na pozór historia przypadkowych ludzi, których łączy pobyt w nadmorskim hoteliku Almayer, w jakimś kraju XIX-wiecznej Europy. Utwór, zbudowany wokół centralnej metafory morza i wielości jego znaczeń², może pochwalić się wątkiem kryminalnym, ciekawą kreacją postaci, elementami baśniowymi czy nieoczekiwanym finałem. Morze jest:

doskonałością i prawdą, miejscem ciągłej przemiany o nieuchwytnych granicach, jednocześnie zaś jest zawsze jednakowe, jest tajemnicą zdolną uzdrowić, ma boskie atrybuty nieskończoności i wszechmocy, ale to również «ogromne monstrum zdolne pożreć wszystko, cokolwiek by to było», «potwór ludożerca» i jeszcze conradowski żywioł stawiający człowieka oko w oko z jego własną słabością, figurą pragnienia, lecz także znak pustki i nicości, jednym słowem – zbiór wszelkich atrybutów i wszelkich sprzeczności. (Ugniewska 2006: 24)³

Jednakże dla pisarza temat morza, który jest wspólnym mianownikiem dla bohaterów i ich działań, to przede wszystkim doskonały pretekst do podjęcia dyskusji dotyczącej narracji, jak też problemu wiarygodnego opisanego świata – zamknięcia „nieskończoności” w „skończonym” słowie. Jako struktura złożona i różnorodna, morze staje się synonimem rzeczywistości niemożliwej do ogarnięcia, jak twierdzi Senardi: „jest najodpowiedniejszym tłem dla hucznego *mise en scène*, jakim jest

¹ Por. Ferroni 2006: 9-31; Ferroni 1998

² „O ile *morze* jest tematem powieści, o tyle *ocean* opiewa jego bezmiar, zdolność fascynacji i potęgę”, Gramigna 1993

³ Por. Scarsella 2003: 46

pisarstwo według Baricca; (...) depozytem praktycznie nieograniczonych możliwości narracyjnych i tekstowych” (Senardi 2002: 176). I jak się przekonamy, pisarz chętnie z tego bogactwa skorzysta.

Każdy z bohaterów *Oceanu morza*, a warto zaznaczyć, że pochodzą oni z różnych środowisk i wobec morskiej kuracji mają odmienne oczekiwania, tworzy własną narrację, często wychodzącą poza tradycyjne ramy tego pojęcia. Można by wręcz powiedzieć, że ilu narratorów, tyle narracji. O ile jednak są one różnorodne, o tyle mają to samo źródło i ten sam cel, narracja jest bowiem, jak zauważa Katarzyna Rosner, „istotnym składnikiem kultury tworzonej przez człowieka (...); strukturą poznawczą, zdolnością do ujmowania rozwijających się w czasie procesów i zdarzeń w całościowe struktury sensu” (Rosner 2006: 7 i 122), a zatem służy także do określania tożsamości bohaterów. Kreując swoje postaci Baricco zdaje się realizować tezę Hardy’ego, który twierdzi, że „w istocie, aby żyć, tworzymy opowieści o sobie i o innych (...)”, zaś „narracje trzeba traktować nie jako wynalazek estetyczny (...), lecz jako prymarny akt umysłu przeniesiony do sztuki z życia” (Hardy 1968: 5). Narracje bohaterów są więc strukturą w jakiej przebiega rozumienie siebie i świata. A oto co mówi mieszkaniec siódmego pokoju, alter ego pisarza: „Opowiedzieć morze. Bo tylko tyle nam zostaje. Bo my, bez krzyży, bez starców, bez czarów, musimy mieć na nie jakąś broń, cokolwiek, by nie umierać w milczeniu i tyle” (Baricco 2001: 239). Narracja staje się więc nie tylko sposobem poznania, ale i zmierzenia się z rzeczywistością – to czego nie możemy zrozumieć, możemy opisać i w ten sposób uczynić je bliższym. Pisanie nie oznacza jednak dawania gotowych odpowiedzi⁴, jak zobaczymy to w przypadku mieszkańców hotelu Almayer, pisanie może oznaczać wyznaczanie granicy między prawdą i fałszem (Langlais), osvajanie rzeczywistości za pomocą słowa (Ojciec Pluche), realizację marzeń (Bartleboom), itd. Stąd różnorodność tworzonych form, obok tradycyjnego opowiadania pojawiają się raporty, encyklopedia, modlitwy, listy miłosne, obrazy malowane morską wodą czy baśnie rodem z *Tysiąca i jednej nocy*.

Jedną z postaci, która kryje w sobie ważne przesłanie dotyczące narracji i roli pisarza, jest wspomniany admirał Langlais, kolekcjoner dokumentów „nadesłanych z najróżniejszych stron świata”. W swoim pałacu, którego nigdy nie opuszcza, decyduje on o tym, które informacje zostaną uznane za prawdziwe, a które odejdą w zapomnienie:

(...) Langlais kreślił swoim gęsim piórem granicę między tym, co w Królestwie uznawane być winno za prawdę, a tym, o czym należy zapomnieć, bo jest kłamstwem. Ze wszystkich mórz na kuli ziemskiej, setki postaci i głosów ciągnęły procesją na to biurko, by poddać się werdyktowi (...). Ręka Langlais’go była zatoką, w której kończyły się ich podróże. Jego pióro – ostrzem, któremu poddawali się utrudzeni. Śmierć precyzyjna i czysta. Albo wieczne życie bez zastrzeżeń. (Baricco 2001: 60)

Admirał ma więc nie tylko władzę, ale też ciąży na nim niemała odpowiedzialność. Jego życie, jak mówi autor, upływa pośród „zjaw, twórow ogromnej, zbiorowej fantazji”, „pośród cudów”. Bez-

⁴W jednym z wywiadów Baricco, mówiąc o bliskiej mu koncepcji literatury powiedział, że rolą pisarza jest bardziej stawianie pytań, niż dawanie gotowych odpowiedzi. Zob. Giovanardi 2003

miarowi opowiadań, przeciwstawia porządek, „ustalony z góry i maniackalny”, który nie pozwala mu oszaleć i który sprawia, że jego wyroki są „nieporuszone i sprawiedliwe”. Z Langlais'em mieszka również marynarz o imieniu Adams, narrator niezwykle, bo niemy. W głowie Adamsa trwa „orgia wspomnień i bajek”, zaś jego duszę autor przyrównuje do „wsi, złupionej i zdewastowanej przez okrutny najazd zawrotnej liczby obrazów, wrażeń, zapachów, dźwięków, cierpień, słów” (Baricco 2001: 68). Dowiadujemy się także, że pod tym „milczeniem i bezruchem”, spowodowanymi tragicznymi przeżyciami, wrze „nieopanowany chaos”. Mimo tego, że nie mówi, Adams potrafi komunikować się z innymi postaciami – jego głos bohaterowie słyszą bezpośrednio w swojej głowie: „Tym razem nie rozejrzał się wkoło. Znał ten głos. I wiedział, że to nie stąd. Bóg raczy wiedzieć jak, ale dociera on z bardzo daleka” (Baricco 2001: 73). Od dręczących wspomnień i tysięcy historii, marynarza uwolni Elisewin. Córka barona Carewalla przybywa nad morze, aby wyleczyć się z dziwnej choroby, na którą cierpi od dzieciństwa, a która „właściwie nie jest nawet chorobą, jest czymś mniej, jeśli ma jakąś nazwę, musi być bardzo ulotna, ledwie ją wymówisz – znika” (Baricco 2001: 14). To właśnie tam spotka Adamsa i stanie się, jak mówi o niej Scarsella, „nową Szeherazadą, bohaterką własnej powieści wychowawczej” (Scarsella 2003: 53). „Zasiane” w niej historie mają wymiar magiczny, Elisewin będzie je opowiadać admirałowi, skracając tym samym jego czas oczekiwania na śmierć:

(...) podarowała Langlais'emu, jedną po drugiej, tysiące opowieści, które pewien mężczyzna i pewna noc zasiały w niej w sposób trwały i nieodwołalny.
(...) Langlais umarł pewnego letniego poranka, trawiony okrutnym bólem i odprowadzany głosem – jak aksamit – który mówił mu o zapachu pewnego ogrodu, najmniejszego i najpiękniejszego w Timbuktu. (Baricco 2001: 169)

Wraz z Elisewin, do hotelu Almayer przybywa jej opiekun, ojciec Pluche, niepozorny narrator, który jest autorem przedziwnego modlitewnika, zawierającego kilka tysięcy „modlitw – limeryków”, jak określa je Scarsella (Scarsella 2003: 50). Znajdziemy wśród nich, między innymi: *Modlitwę starca, któremu trzęsą się ręce, Modlitwę za dziecko, które nie może wymówić „r”, czy Modlitwę człowieka, który nie chce powiedzieć swojego imienia*. Ten rodzaj narracji, to nie tylko sposób na zmierzenie się z otaczającą rzeczywistością, Scarsella nazywa ją „przeciwciwiałem wytworzonym do walki z metafizyczną pokusą, jaka emanuje z pejzażu, a jaka jest wyraźnie widoczna wśród postaci i w głosie narratora” (ivi). Modlitwy ojca Pluche mogą być też odczytane, jako próba oswojenia strachu i odpowiedzi na pytania dotyczące ludzkiej egzystencji (*Modlitwa za kogoś, kto się zgubił, czyli, po prostu, modlitwa za mnie* oraz *Modlitwa za kogoś, kto odnalazł swoją drogę, czyli, mówiąc po prostu, modlitwa za mnie*).

Być może dwiema najciekawszymi z punktu widzenia narracji postaciami, w pewien sposób komplementarnymi, są malarz Plasson i profesor Bartleboom. Ann Deveria, jedna z mieszanek hotelu, tak ich opisuje: „To zadziwiające. Ale gdyby tak ktoś złożył was dwóch razem, otrzymałby jednego doskonałego wariata. Moim zdaniem, Pan Bóg siedzi nadal wpatrzony w swoje wielkie puzzle i дума, gdzie też mogły się podziać te dwa kawałki, które tak dobrze do siebie pasowały” (Baricco 2001: 80).

Plasson, który w przeszłości był szanowanym portrecistą zamożnych rodzin i który porzucił to zajęcie, gdyż jak sam mówi „miał już dość pornografii”, przybywa do hoteliku Almayer z zamiarem

sportretowania morza. Poznając malarza dowiadujemy się też o nim istotnej rzeczy, mianowicie, iż nie jest on nigdy w stanie skończyć zdania („mówiąc nigdy nie kończył zdania. Nie był go w stanie skończyć” (Baricco 2001: 82)) oraz, że w związku z tym posługuje się on zwięzłymi wypowiedziami. Plasson jest narratorem, który pojmuje rzeczywistość jako coś nieskończonego, do czego można się zbliżyć tylko za pomocą szczegółu. To dlatego będzie poszukiwał *oczu morza*, gdyż bez nich, jak mówi, będzie jedynie „nadal pędził dni na wpatrywaniu się w tę przeklętą połąć ...” (Baricco 2001: 85). Malarz zdaje sobie również sprawę z tego, iż niemożliwe jest opisanie świata w całej jego złożoności, uwydatniając wszystkie jego odcienie i dlatego swoje obrazy będzie malował nie farbami lecz morską wodą, tak by były one bardziej wiarygodne i prawdziwe⁵. „Przesłanie jest bardzo jasne”, uważa Senardi, „Człowiek patrzy wokół siebie, stara się zrozumieć i przedstawić otaczającą go rzeczywistość, ale płótno – kartka, pozostają białe, stając się symbolem jego porażki” (Senardi 2002: 179). Człowiek może więc być jedynie badaczem „różnic” i interpretatorem sygnałów pochodzących z nieznanego „skądś”, lecz gdy chodzi o pełne zrozumienie całości, jest zawsze skazany na klęskę.

Inaczej rzecz ma się z profesorem Bartleboomem, z jednej strony autorem wzruszających listów miłosnych, pisanych do kobiety, której jeszcze nie spotkał, („Co dzień prawie, od wielu już lat, bierze pióro do ręki i pisze. Nie zna nazwiska ani adresu, który by mógł napisać na kopercie: ale ma życie do opowiedzenia. A komu, jeśli nie jej?” (Baricco 2001: 23).) z drugiej, encyklopedii granic (jej pełny tytuł to: *Encyklopedia granic spotykanych w naturze z suplementem poświęconym granicom ludzkich możliwości*). Dla Bartlebooma natura jest skończona; aby zrozumieć świat, wystarczy poznać jego granice – to dlatego chce zbadać „gdzie kończy się morze”: „Natura jest zadziwiająco doskonała, a jest to wynik sumy pewnych granic. Natura jest doskonała, bo nie jest nieskończona. Jeśli ktoś zrozumie, jakie są granice, zrozumie, jak działa mechanizm. Wszystko polega na tym, by znać granice” (Baricco 2001: 37). Jednak mimo odmiennego spojrzenia na rzeczywistość, on również poniesie klęskę.

Wróćmy jednak na chwilę do miłosnej korespondencji profesora. Spełnia ona rolę pocieszycielsko – terapeutyczną, skracając czas oczekiwania na ukochaną i dając nadzieję, że rzeczywiście pewnego dnia wymarzona kobieta pojawi się w jego życiu. „Pisał z pogodną łatwością, Bartleboom, nie przezywając ani na chwilę, i z powolnością, której nic nie było w stanie zakłócić. Lubił myśleć, że pewnego dnia w taki sam sposób ona będzie go pieścić” (Baricco 2001: 41). Narracja pomaga więc znowu w budowaniu tożsamości, a życie jest traktowane jako rozwijająca się opowieść. Jak mówi Taylor: „Podmiotowość jest konstytuowana częściowo przez autointerpretację. (...) Wychodząc od jakiegoś wyobrażenia o tym, czym się staliśmy, spośród zbioru obecnie dostępnych możliwości – projektujemy nasze życie” (Taylor 2001: 94). Zatem rozumienie siebie ma strukturę narracji, ponieważ jest czymś więcej niż określaniem struktury naszej teraźniejszości. Odnosi się zarówno do przeszłości, opisuje to czym jesteśmy z perspektywy tego, czym byliśmy, jak i do przyszłości, czyli projektowanego kierunku, projektu naszego życia. „To kim jestem, musi być rozumiane jako to, kim się stałem. Aby dokonać właściwej oceny, musimy spojrzeć zarówno wstecz, jak i przed siebie. (...) Moje samorozumienie ma z konieczności wymiar czasowy i opiera się na narracji” (Taylor 2001: 95 i 100).

⁵ Baricco jest tu bliski heideggerowskiej koncepcji języka, według której jest on czynnikiem kształtującym percepcję świata i determinującym jego obraz. To również z tego powodu jego bohater nie będzie posługiwał się tradycyjnym „językiem” farb.

Bartleboom jest postacią szczególną, dzięki której poznajemy ideał literatury bliski pisarzowi. Jego nazwisko wywodzi się niewątpliwie od Bartleby'ego u Melville'a i Bartlebootha u Pereca, został zaś stworzony w hołdzie jednemu z największych pisarzy włoskich XX wieku, jakim był Italo Calvino⁶. Aby przyjrzeć mu się bliżej, posłużymy się jednym z esejów Baricca, zatytułowanym „*Palomar*” i *Palomar*⁷, który podobnie jak cała eseistyka pisarza, jest kluczem do zrozumienia jego powieści.

Bohatera Calvina, Palomara (pierwowzór Bartlebooma), poznajemy, gdy ten pochłonięty jest wpatrywaniem się w fale i opisywaniem ich. Baricco sugeruje, że jest on bardziej podobny do instrumentu optycznego niż do człowieka⁸, zwracając jednocześnie uwagę na istotną cechę, jaką powinna posiadać według niego narracja: to, do czego powinna dążyć literatura, to prostu opisywać, nazywać rzeczy po imieniu, bez używania zbędnych ozdobników. O *Palomarze* mówi: „Zdania u Calvina zdają się być dokładnym tchnieniem rzeczy. Czystość, przejrzystość, geometria” (Baricco 1998: 159). Przyznaje jednak, że samo „patrzenie na rzeczy” nie wystarczy, a taka wizja literatury posiada wszelkie cechy utopii. Palomar zdaje sobie w końcu sprawę, że należałoby wyjść poza tradycyjne widzenie świata, jakiego uczymy się w procesie naszego dojrzewania, wie jednak, że jest to niemożliwe. Oczy dorosłych pozostają pod wpływem wielu czynników, są naznaczone określoną wizją świata, ograniczone tysiącem uwarunkowań i subiektywnych nieścisłości. Baricco wydaje się sugerować, że tylko dzieci są pozbawione tych obciążeń i są w stanie widzieć świat takim, jaki on jest. Mali mieszkańcy hotelu Almayer, odpowiednicy pięciu dorosłych, Dira, Dood, Ditz, Dol i „prześliczna dziewczynka śpiąca w łóżku Ann Deveria”, potrafią czytać w myślach i w snach, są dojrzałi, potrafią wyjść poza tradycyjne postrzeganie świata, zubożone zasadami racjonalnego myślenia⁹. Nie przypadkiem, to właśnie Dood odpowie na dręczące pytanie Plassona o oczy morza. I to właśnie z dziećmi będzie rozmawiał mieszkaniec siódmego pokoju, zwierając się im z problemów związanych z wiarygodnym opisaniem rzeczywistości. Według Baricca konflikt między „okiem” a „światem” może złagodzić jedynie narracja, choć jest ona postrzegana poniekąd jako „zło konieczne”, półprodukt, którym musimy się zadowolić, bo nie pozostaje nam nic innego¹⁰. Pisać, to „ślizgać się” po powierzchni rzeczy mając nadzieję, że ktoś kiedyś będzie potrafił jednym słowem oddać głębię rzeczy:

Gdyby ktoś naprawdę umiał, wystarczyłoby mu kilka słów... Może zacząłby nawet od wielu kartek, ale potem, powoli, zacząłby znajdować słowa właściwe,

⁶ Por. Ugniewska 2006: 25; Giannetto 2002: 59 oraz Scarsella 2003: 47; Zob. Calvino 1983

⁷ Baricco 1998: 158-164

⁸ Zbieżność obu tekstów („*Palomar* e *Palomar*” oraz *Ocean morze*) jest zaskakująca. Oto jak Baricco opisuje w swojej powieści profesora: „Sam na środku plaży, Bartleboom patrzył. (...) Pochylony lekko do przodu patrzył: w ziemię. (...) Bartleboom zdał sobie sprawę, że nadal pochyla się do przodu, zeszytniały w naukowej formie instrumentu optycznego, w który się przemienił” (Baricco 2001: 32 i 34)

⁹ Jedną z cech pisarstwa Baricca jest niewątpliwa pochwała dzieciństwa. Wbrew temu, co sądzi na ten temat Cataluccio, dzieci są dużo dojrzałsze od dorosłych, widzą więcej i lepiej. Por. Cataluccio 2006

¹⁰ Baricco narrację nazywa wręcz krokiem wstecz, sztucznym tworem, mówi jednak, że jest ona niezbędna: „Potrzeba jakiegoś sztucznego tworu, który ze swej natury będzie jednak zawsze niejako wybrakowany, który zrekompensowałby naturalny i nieunikniony konflikt, jaki zachodzi między okiem a światem” (Baricco 1998: 161)

takie, co zastępują wszystkie inne, i z tysiąca stron zrobiłoby się sto, a potem dziesięć, a potem odłożyłby je i zaczekał, aż zbędne słowa same wypadną z kartek, a wtedy wystarczyłoby tylko zebrać te, co zostaną, ograniczyć je do dziesięciu, pięciu, tak niewiele, że w miarę patrzenia na nie z bliska i słuchania ich, zostanie ci w końcu w ręku jedno, jedno jedyne. I wymawiając je opowiesz morze. (Baricco 2001: 240)

Jedyną postacią u Baricca, która postrzega rzeczywistość we właściwy sposób, jest Ann Deveria. Jak opisuje ją autor „w ten sposób potrafią jedynie patrzeć oczy Madonn, pod łukami kościołów, na anioły zstępujące ze złotych niebios w czas Zwiastowania” (Baricco 2001: 42). Dla tej narratorki „*patrzyć*” oznacza „widzieć bez zastanowienia, po prostu widzieć – tak jakby dwie rzeczy dotknęły się tylko nawzajem – oczy i obraz – spojrzenie, co nie *bierze*, lecz *przyjmuje*, przy całkowitym milczeniu rozumu (...)” (ivi). Być może dlatego mieszkająca w jej pokoju dziewczynka, jako jedyna wśród dzieci, nie będzie nic mówiła.

Ann Deveria jest jednak przypadkiem odosobnionym. Pisarz sugeruje nam, że prawdziwy świat jest możliwy tylko wtedy, gdy nikt na niego nie patrzy. Dowiadujemy się tego już z pierwszych stron powieści:

Plaża. I morze. Mogłoby to być czymś doskonałym – obrazem dla boskich oczu – światem, który przytrafił się i tyle, niemy istnieniem wody i ziemi, dziełem skończonym i dokładnym, prawdą – *prawdą* – ale i tym razem mamy to zbawcze ziarenko ludzkie, które psuje mechanizm raju, drobiazg, który sam z siebie wystarcza, by wstrzymać cały wielki aparat bezlitosnej prawdy (...). Bo tak jest zawsze, wystarczy cień człowieka, by zachwiać spokojem tego, co, choć mogło za chwilę już stać się prawdą, pozostaje nadal czekaniem i znakiem zapytania (...). (Baricco 2001: 9-10)

Również Palomar zastanawia się, jak wyglądałby świat, gdyby on umarł i dochodzi do wniosku, że ludzka egzystencja (tożsama z ingerencją) nie pozwala na wiarygodne oddanie rzeczywistości. Świat, opisana historia stają się prawdziwe dopiero, gdy przestajemy istnieć. I może dlatego hotel Almayer zniknie, rozpadając się na tysiące kawałków:

(...) hotel Almayer oderwał się lekko od ziemi i rozpadł na tysiąc kawałków, które przypominały żagle i wznosiły się w powietrze, opadały i wznosiły, fruwały, unosząc daleko ze sobą wszystko, nawet tę ziemię i to morze, i słowa, i historie, wszystko, nie wiadomo gdzie, nikt tego nie wie, może któregoś dnia ktoś będzie tak zmęczony, że to odkryje. (Baricco 2001: 241-242)

Bibliografia:

- Baricco, A.** (1991), *Castelli di rabbia*, Milano, wyd. pol. *Zamki z piasku*, 2006, przeł. H. Kralowa, Warszawa.
- Baricco, A.** (1993), *Oceano mare*, Milano, wyd. pol. *Ocean morze*, 2001, przeł. H. Kralowa, Warszawa.
- Baricco, A.** (1998), *Barnum 2. Altre cronache del Grande Show*, Milano.
- Calvino, I.** (1983), *Palomar*, Torino, wyd. pol. *Palomar*, 2004, przeł. A. Kreisberg, Warszawa.
- Cataluccio, F.** (2006), *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, przeł. S. Kasprzyśiak, Kraków.
- Ferroni, G.** (2006), „Profondità di superficie”, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Roma: 9-31.
- Ferroni, G.** (1998), „Per fortuna arriva Baricco, bello e superdotato”, *Corriere della Sera*, 10/01/1998.
- Giannetto, N.** (2002), „*Oceano mare*” di Baricco: molteplicità, emozioni, confini tra Calvino e Conrad, Milano.
- Giovanardi, S.** (2003), „I segreti della locanda Almayer”, *La Repubblica*, 7/01/2003.
- Gramigna, G.** (1993), „Bizzarra locanda sul mare”, *La Repubblica*, 07/07/1993.
- Hardy, B.** (1968), „Towards a Poetics of Fiction”, *Nouvel*, 1968, nr 2.
- Rosner, K.** (2006), *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków.
- Scarsella, A.** (2003), *Alessandro Baricco*, Cadmo.
- Senardi, F.** (2002), *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*, Roma.
- Taylor, Ch.** (2001), *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa.
- Ugniewska, J.** (2006), „Alessandro Baricco, czyli jak uwieść czytelnika”, *Literatura włoska w toku*, H. Serkowska, Wrocław: 18-35.

Marek Paryż

Technology, Wilderness, and the Demise of the Frontiersman in Sam Peckinpah's Western Movies *The Wild Bunch* and *The Ballad of Cable Hogue*

This article is concerned with the role of technology in the portrayal of the frontiersman and in the depiction of the fading Wild West in two Western movies directed by Sam Peckinpah: *The Wild Bunch* (1969) and *The Ballad of Cable Hogue* (1970). Peckinpah enjoys the reputation of being the most accomplished and influential maker of anti-Westerns. Most of his Western movies feature aging gunmen, either embarking on their last missions or trying to settle down; these people are determined to remain true to themselves, but for that reason they are at odds with the surrounding world, which grows more and more incomprehensible to them. Their plight is presented against the background of social and historical change. Technology, which is in many respects a new phenomenon, constitutes a crucial component of this background, even though, at first glance, it seems to be a marginal concern, as if it gave Peckinpah's film narratives slightly grotesque coloring.

Technology fulfils a fundamental role in the bringing about of change, of which it is both a cause and a manifestation. Peckinpah presents the West in transition; this is a critical period in which old attitudes, ideas, preferences, or beliefs fall into abeyance and are replaced by new ones. Characteristically, the director sees the processes of change in different spheres as inseparably interlocked. For instance, in *The Wild Bunch* technology creates a new quality of frontier violence, as well as it undermines the existing economic system of exchange, whereas in *The Ballad of Cable Hogue* the theme of technology is closely connected with the issue of the remodeling of the pastoral configuration. The specific objects of new technology, whose importance is examined in this article, are the machine gun in the former film and the automobile in the latter. On the whole, the West is treated here as a semiotic structure, with advanced technology as an emergent signifying process, which redefines the existing directions of signification.

According to John Cawelti, "In *The Wild Bunch* aging bandits confront a modern world of machinery, militarism and social revolution which destroys them" (1984: 10). Set at the time of Pancho Villa's revolution in Mexico, *The Wild Bunch* tells the story of six bandits who, after an unsuccessful bank hold-up and being chased by a group of beast-like pursuers, escape to Mexico and become involved with the self-appointed leader of a Mexican regiment, General Mapache. The "gringos" are hired to take over several boxes of rifles transported in a train by American soldiers. Having stolen the weapons and having completed their deal with Mapache, they stay in the Mexican town, because they have decided to try to liberate their companion, a young Mexican, who has killed his

former fiancé, recently Mapache's mistress, and who has been imprisoned for this crime. Mapache cuts the prisoner's throat right in front of his friends, who start a literally regular battle with the Mexican soldiers. The fight ends in carnage; the bandits are killed one by one, as they slaughter the Mexican regiment with a machine gun, which they intercepted together with the rifles and which they offered as a gift to Mapache.

The film narrative is framed by two memorable scenes of carnage. At the beginning, the "wild bunch" are ambushed in the heart of a town on an ordinary busy day, when they try to steal money belonging to a railway company from the local bank. The shooting, which breaks out, entails many casualties, most of them accidental; eventually, all the bandits escape, except for one who has stayed with the hostages in the bank building. Peckinpah depicts a situation in which everyone carrying a gun uses his weapon, however without realizing where and whom to shoot. Thus, even though there are so many corpses around, no one can be sure whether they have killed anyone. Accordingly, weapons in a sense evade their users' control; in this respect, the opening scene foreshadows the concluding one wherein men seem to be mere additions to the machine gun. Another aspect of this prolepsis is the scale of carnage. The crucial difference between the two scenes is that, in the former, the sources of gunfire are dispersed, while, in the latter, there is the ultimate concentration of fire. George N. Fenin and William K. Everson observe that:

Between the two massacres, one at the beginning, one at the end of the film, we witness the end of an era and the beginning of another. The change is symbolized by a phrase of the bandits' leader: 'We gotta start thinking beyond our guns. Those days are closing fast.' Mexico of 1913 was only two years away from the mechanized, mass-produced death of millions in the First World War. (1973: 364)

In other words, Peckinpah presents, in his movie, a process which can be called—after the title of Gerard Piel's 1972 book—"the acceleration of history," with technology as one of its primary driving forces.

The machine gun appears in the new environment not unlike a Trojan horse, an impressive gift that brings destruction to its new owner. The initial signification of the machine gun is comparable to that of a toy, one desired and awe-inspiring at the same time. Indeed, it does free some childish impulses in the Mexican leader who, coming into the possession of this extraordinary weapon, immediately orders the soldiers to hold it for him in their arms and pulls the trigger. The gun kicks them off balance and the result is the destruction of every random aim, including a handful of people. In a sense, the barrel turns around because of its intrinsic power, rather than because such is the will of a human agent. Having proved its potential, the gun is put in a distinguished place; namely, the Mexicans install it next to General Mapache's table, exposing it to public view, as if the gun served as an enhancement for a never-ending feast. Evidently, the Mexican leader has some difficulty in defining the utilitarian value of his acquisition. He breaks the basic rules of handling it and initially ignores the instructions of his German advisors. In general, Peckinpah demonstrates how different signifieds are, so to say, "tested" for this powerful signifier, whose properties have not been fully probed yet.

It is interesting to note that the machine gun is offered to Mapache as a gift, an addition to fifteen boxes of rifles; in other words, it is not an object of trade or exchange, it does not fit the system of exchange existing on the frontier. In his analysis of the "archaeology" of modern exchange systems, Michel Foucault writes: "any object, even one that has no price, can serve as money; but it must, nevertheless, possess peculiar properties of representation and capacities for analysis that will permit it to establish relations of equality and difference between different kinds of wealth" (1990: 176). The machine gun lacks precisely the "properties of representation," which would make it possible to translate its value into such equivalents as, for instance, a certain quantity of rifles, a specific number of horses, or a given amount of money, to mention the obvious objects of exchange in the context of the Wild West. In fact, a very particular system of exchange was worked out in the West, incorporating also various forms of robbery and theft, that is practices in which nothing is "exchanged" for something. Assuredly, if one considers the historical context of the life on the frontier, characterized by all sorts of imaginable hardships, violent acquisition appears to be much more in place than generous gifts. Moreover, the latter should perhaps be treated with suspicion as bait which distracts a would-be victim's attention from the hand holding a gun or a knife. It is worth remembering that, in the first contacts of white explorers with the natives of far-off lands, gift-giving was truly a harbinger of annihilation.

As a gift which complements a typical business transaction, the machine gun implies surplus. It might be a good idea to compare this aspect of its signification to the semiotic function of another "invention"—this time a very modest object and easy to overlook—namely washers. Let us first recall the situation in which washers appear in the film: the bank officers and the railway guards know that there will be a hold-up, therefore they fill the sacks which are to be stolen with washers instead of money. In other words, the washers temporarily replace money as a signifier, and the absence of value becomes the signifier for the concentration of value. While the machine gun stands for precious surplus, the washers indicate waste; thus, what they have in common is the quality of excess. Indeed, the machine gun and the washers could be seen as two sides of the same coin. The excess, which is generated by technology, ruins the economy of the frontier where means are scarce and where subsistence and self-sufficiency are primary economic principles. These principles are intrinsic in an aging frontiersman's rather hopeless desire to settle down on a farm after collecting an ample sum of money. This idea finds its expression in *The Wild Bunch*, too.

The machine gun ushers in a new era in which advanced technology redefines the old frontier ethos. One of the elements of this disappearing ethos is a virtually intimate and strongly metonymic link between the gunman and his gun. The machine gun alters the status of the human agent, both the one who kills and the one who is killed, if we can really talk about agency in the latter case. However, the point is that the murderer and the victim become anonymous. The death of the bandits is a consequence of their loyalty to each other, as well as the price they pay for the right to use a weapon from, so to speak, a future world. Pulling the trigger of the machine gun is an ecstatic experience and a rite of passage, an initiation, first of all, into new forms of violence, which cannot be incorporated into the frame of the mind of the vanishing frontiersman. Initiation is indeed an appropriate word here insofar as it indicates the impossibility of regaining one's previous condition, in other words, it signifies a certain state of exhaustion. The resort to the machine gun is an act of transcendence, as well as a gesture of transgression, connected with the immersion in mechanized violence.

It is interesting to note that apart from portraying the vanishing heroes of the frontier, Peckinpah depicts their successors in the new era. The people in question are mercenaries, in the film represented by two German officers hired by Mapache as his advisors. There is something about these individuals that makes the viewer think of automatons. Characteristically, they share, in a sense, certain features with the machine gun: power, cleanliness, impeccability. Always dressed neatly and apparently immune to the exhausting climatic conditions, the Germans contrast visibly with Mapache's recruits, most of them toothless and hardly ever sober, on the one hand, and with the "gringos," whose sweat the viewer can virtually smell, on the other. Additionally, they reveal self-confidence which the bandits, whose certainty is constantly tested by adverse circumstances, can only envy them for. This self-confidence comes from the knowledge the mercenaries possess; for instance, Pike, the leader of the eponymous gang, is evidently embarrassed when he hears the first question from one of Mapache's advisors about his contacts with the American army. The reason why the German expresses such curiosity is that Pike has a gun, which is reserved exclusively for army use. Whereas there is little practical value in such knowledge for the frontiersman, the German's inquiry does sound ominous to Pike, his apprehension being intuitive rather than rationally justified. All in all, the wild bunch and the Germans embody the dialectic of intuition and knowledge.

The Wild Bunch presents another interesting element of modern technology, which anticipates one of Peckinpah's concerns expressed in *The Ballad of Cable Hogue*, the film released one year after *The Wild Bunch*. The invention in question is the automobile. Mapache is the complacent owner of a blatant red car, always chauffeured by his subordinate. There are two scenes featuring the car which deserve mention; in the former scene, the bandits marvel at the vehicle Mapache moves around in and one of them says that he has seen a similar "bird" in the North, implying the outlandishness of this object. Another remarks prophetically that such machines will have an important function in the next war. Characteristically, Pike's bunch do not know how to talk about the car; for them, new technology belongs to the realm of the inexpressible. Their discursive limitations converge with their presumed inability to adapt to a world equipped with such "attractions" as automobiles. The other scene can be found toward the end of the film and it shows the Americans' reaction to the tortures inflicted on their young Mexican companion Angel by Mapache and his soldiers. The youth is dragged on a rope after the car. The Americans are repulsed at the sight of this atrocity, even though one may rightly assume that this form of punishment, which has a rather long tradition in the West, should not be altogether strange to them. There are two basic reasons for this repulsion: first, it is their friend who is being tormented, and, second, the car replaces a horse. The car resembles a mechanical monster, whose potential is difficult to assess. The torture is not perhaps as spectacular as it would be if a horse were used, but it is definitely more terrifying, because one cannot determine when it will end. In any case, a horse would sooner or later get tired. Importantly, the modification of the traditional form of torture implies that technology has a defamiliarizing effect on the world of the frontiersman. The resulting sense of estrangement, in turn, is a prelude to his demise.

Automobiles have a rather portentous significance in *The Ballad of Cable Hogue*, too. The film is an ironic version of the myth of success placed in the wilderness setting. The eponymous hero, whom critics often regard as the embodiment of the vanishing Western pioneer, is robbed by his two companions and left to die in a desert-like plain. When he loses all hope for survival, he miraculously

discovers a waterhole, which not only saves his life, but also promises him future prosperity, because the source is located on a coach route, just half-way between two towns. He buys a small square of land with the waterhole, builds a shed and watches the source, unrelentingly demanding payment from anyone who uses water. In the meantime, he becomes infatuated with a prostitute named Hildy, who agrees to stay for three months at Hogue's place before her departure for New Orleans, where she has arranged to get married. They meet again toward the end of the story; Hildy is no longer a small-town prostitute, but a respected widow from a big city, traveling in her own car. She suggests that Cable join her and that they go to New Orleans together. The hero agrees, but their plans are thwarted by the car which, by itself, slides down a small slope and hits Cable, whose wounds turn out to be fatal.

The general contours of the spatial configuration evoked in *The Ballad of Cable Hogue* resemble the tripartite pastoral model described by Leo Marx. According to Marx, this ancient model, which was revived in a new, but recognizable form, in America in the late eighteenth century, characterized a range of attitudes assumed by American intellectuals and artists throughout the nineteenth century, and, subsequently, resurfaced in various activities in the twentieth-century America, comprises two contrasting areas and orders of values: the wilderness, endowed with the power to regenerate humans, and the civilized land, distinguished, first of all, by the presence of the signs of urban organization. The third distinct element of the pastoral space is the borderland between the two realms. The borderland separates the wilderness and the urban space as much as it serves as a sphere of mediation between the two areas. The mediating agent, in turn, is the shepherd. Marx writes:

The herdsman of the Near East characteristically is a liminal figure who moves back and forth across the borderland between civilization and nature. Seen against the background of the wilderness, he appears to be a representative of a complex, hierarchical, urban society. His job is to protect his flock from such menaces of nature as storms, drought, and predatory animals. Seen from the opposite vantage, however, against the background of the settled community with its ordered, sophisticated ways and its power, he appears to epitomize the virtues of a simple un-worldly life, disengaged from civilization and lived, as we now might say, 'close to nature.' On this view he becomes something of an ascetic; he is independent, self-sufficient, and, like Henry Thoreau or the rugged western hero of American mythology, a man singularly endowed with the qualities needed to endure long periods of solitude, discomfort and deprivation. In his character and behavior this liminal figure combines traits that result from his having lived as both a part of, and apart from, nature; from his having lived as both a part of, and apart from, society. (1987: 43)

It is interesting to note that Marx, in a retroactive manner, uses well-known American analogues to explain an ancient paradigm.

At closer scrutiny, however, it becomes evident how wide of the mark the pastoral perspective is for the description of the setting in *The Ballad of Cable Hogue* and of the eponymous hero's function. Hogue's establishment on the borderland caters to the needs of town-dwellers; consequently, it does

not exist on its own right, but rather as an urban extension. In general, the borderland is treated in a severely reductive way, which is apparent in Hogue's determination to buy only an infinitesimal scrap of land, because that is all he can afford. If he had less money, he would assuredly be satisfied with even less land. The borderland is an object of a business transaction. In fact, *The Ballad of Cable Hogue* evokes a crucial historical context: the appropriation of land and its allocation to settlers. Importantly, the wilderness does not counterbalance the power associated with civilization and, moreover, it constitutes an area where this power manifests itself. Cable Hogue, in turn, is far from embodying the virtues of a shepherd and, in his greed and determination, he is a victim of corruption associated with living a civilized life, as much as town-dwellers are. Jacek Ostaszewski and Łukasz A. Plesnar, the authors of a Polish lexicon of Western movies, consider Hogue to be a very ambivalent character, "who does not work for the welfare of society, does not find guidance in any moral code, and disregards authority figures" (2000: 26, trans. M. P.). If there is any mediation he facilitates, it is connected with the flow of cash.

The pastoral model is, indeed, a useful contrasting frame of reference, enabling one to highlight the reductive treatment of the wilderness in Peckinpah's film. First of all, the only form of the wilderness present in *The Ballad of Cable Hogue* is a desert-like plain, inhabited by lizards and rodents; in other words, the wilderness signifies uselessness, barrenness, scarcity, deprivation, even death. It does not stimulate man's natural instincts, perhaps because such instincts no longer exist, having been replaced by mercantile ones. Those expanses of the wilderness which bring no profit are simply forgotten. As the negative other of civilization, nature does not possess the power to redeem or regenerate human beings. It cannot defend itself against individuals like Cable Hogue who, having discovered a valuable resource, immediately transplants selected rules of civilized existence into the area where it is located. In fact, he shoots the first visitor who dismisses his remark about payment. Deborah L. Madsen writes that "The plainsman, the western hero, is perfectly in harmony with his surroundings and has of them a more profound appreciation, based on knowledge and understanding rather than sentiment and shallow feeling" (1998: 128). It would be hard to imagine a more mistaken characterization of Cable Hogue. It does not mean that he is an utterly depraved man; quite on the contrary, he can be a likable character, at least at times, but he is very down-to-earth, which precludes any possibility of his belief in a spiritual union with nature. In his pragmatism, he is completely uninterested in the exploration of the uncivilized area beyond his enclosure.

While the analogy between Hogue's shed and the shepherd's hut is frail, the former bears some semblance to a particular later spatial structure, whose appearance is prefigured in the emphasis attached to the new means of personal transport: the automobile and the motorbike. These crucial elements of the story's background intervene into the lives of the characters at the end of the film. In his article included in *An Encyclopedia of the History of Technology*, Ian McNeil provides the following historical statistics concerning the production of cars:

Henry Ford ran his first 'horseless carriage' through the streets of Detroit in 1896. The Ford Motor Company built six hundred cars at the first mass production car plant at Dearborn, Michigan, in 1903, and built the first of his famous Model T series in 1908, producing 19,000 in that year and 1,25 million by 1920. (1996: 452)

The automobile redefines space insofar as it creates the demand for completely new services that must be satisfied in special locations; thus, one can surmise that one day Hogue's watering place will become a gas station. It is situated, just as a rural gas station should be, half-way between two urban areas. It possesses a resource which allows for the offering of additional services, for example, serving meals, which Hogue in fact does. Analogically to a gas station and unlike a shepherd's hut, it does not melt into the surroundings, remaining a distinct element in the landscape.

In Peckinpah's film, cars function as forces defamiliarizing the reality, similarly to the machine gun in *The Wild Bunch*. Such objects disturb the frontiersman's sense of comprehension. One of the things which the viewer of *The Ballad of Cable Hogue* will probably remember is Bowen, Hogue's companion, counting the cars that he has seen in his life. On the one hand, this incantation has a humorous effect, as it foregrounds the idea of measuring progress in totally inadequate terms, on the other, however, it sounds like a foreboding, an anticipation of the day when the frontiersman or the pioneer will become redundant. Such is, indeed, the pioneer's plight that if he wants to go to the wilderness and act in the name of civilization, the cost to be paid is the loss of touch with this civilization. Characteristically, Hogue does not oscillate between civilization and the wilderness; rather, he is immobilized between the two areas and blinded by the prospect of prosperity. The frontiersman who oscillates between the wilderness and the settled community, a mediator of values like Cooper's Natty Bumppo, is an outdated historical formation.

To sum up, in his cinematic explorations of the fading Wild West, Sam Peckinpah stresses the interconnectedness of various signifying processes. Few other directors have paid comparable attention to the consequences of the introduction of technological inventions for the topography, economy, or social life in the West. Peckinpah's primary asset is the ability to explore diverse thematic concerns within large narrative configurations, as his ways of problematizing the issue of technology amply prove.

Bibliography

- Cawelti, J.** (1984), *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Fenin, G. N. and W. K. Everson.** (1973), *The Western. From Silents to the Seventies*. New York: Grossman Publishers.
- Foucault, M.** (1990), *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage.
- McNeil, I.** (1996), "Roads, Bridges and Vehicles." *An Encyclopaedia of the History of Technology*. Ed. I. McNeil. London and New York: Routledge: 431-473.
- Madsen, D. L.** (1998), *American Exceptionalism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Marx, L.** (1987), "Pastoralism in America." *Ideology and Classic American Literature*. Ed. S. Bercovitch and M. Jehlen. Cambridge: Cambridge University Press: 36-69.
- Ostaszewski, J. and Ł. A. Plesnar.** (2000), *100 westernów. Leksykon*. Kraków: Rabid.
- Piel, G.** (1972), *The Acceleration of History*. New York: Alfred A. Knopf.

