

*Uniwersytet Warszawski*  
*Wydział Neofilologii*

# *ACTA PHILOLOGICA*

*37*

*Warszawa 2010*

Komisja Wydawnicza Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego:

*prof. dr hab. Barbara Kowalik (przewodnicząca)*

*prof. dr hab. Bożenna Bojar*

*dr Jolanta Dygul*

*dr Anna Górajek*

*dr Łukasz Grützmacher*

*dr Joanna Żurowska*

*dr Marek Paryż*

Redaktorzy tomu:

*prof. dr hab. Barbara Kowalik*

*dr Marek Paryż*

ISSN 0065-1525

© Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydanie I, nakład: 200 egz.

Skład, łamanie:

Bartosz Mierzyński

Dystrybucja

CHZ Ars Polona S.A.

ul. Obrońców 25

03-933 Warszawa

tel. 22 509 86 43

fax 22 509 86 40

Druk i oprawa

Sowa – Druk na życzenie

[www.sowadruk.pl](http://www.sowadruk.pl)

tel. 22 431 81 40

# Spis treści

Od Redakcji ..... 7

Portrety Neofilologów

*Małgorzata Grzegorzewska*

In Memory of Professor Grzegorz Sinko ..... 9

\* \* \*

*Barbara Kowalik*

The Inner and the Outer in Medieval English Verse:

from the Old English *Almsgiving* to Geoffrey Chaucer's Short Poems ..... 11

*Justyna Brzezińska*

Britomart – The Perfect Epic Heroine ..... 21

*Ewa Sawicka*

Symbolism of the Tree in Edmund Spenser's *The Faerie Queene* (Books I and II) ..... 29

*Barbara Bienias*

Three Weddings and a Refusal? Family Ties and Social Order in *Measure for Measure* ..... 37

*Katarzyna Blacharska*

Two Sins of John Milton's Satan ..... 44

*Klaudia Łączyńska*

Cutting the Names of Nature in the Trees: Andrew Marvell's

"The Garden" and the Seventeenth-Century Views on Nature ..... 52

*Małgorzata Łuczyńska-Holdys*

Sympathy with Breathing Flesh: Byron's *Manfred* and the Question of Human Nature ..... 59

*Bożena Depa*

The Modeling Function of the Beginning and Ending

in the Overall Structure of *Little Dorrit* by Charles Dickens ..... 66

*Maciej Sulmicki*

Could *Middlemarch* Have Been Written by Julian Barnes? A Look at the Narrative

Techniques of George Eliot's Novel from the Point of View of the 21<sup>st</sup> Century ..... 73

*Tadeusz Pióro*

Artysta i obywatel w twórczości Jamesa Joyce'a ..... 80

<i>Bartłomiej Błaszkiwicz</i> On the Images of Queen Mab in English Literature (from William Shakespeare to Suzanna Clarke) .....	88
<i>Michał Różycki</i> Outcasts in a Perfect Empire: The Role of Changelings in the Victorian Era .....	99
<i>Mirosław Miernik</i> The Creation of A. J. A. Symons' Literary Image in His <i>The Quest for Corvo</i> .....	106
<i>Joanna Stolarek</i> Traditional and Modern Aspects of Crime Literature in Hard-Boiled Detective Fiction .....	114
<i>Agnieszka Gerwatowska</i> Gender Monster – Who Is Afraid of the Siren? .....	119
<i>Ewa Szymańska-Sabala</i> A Double Check on the Double in Jackie Kay's <i>Trumpet</i> .....	125
<i>Patrycja Austin</i> Amit Chaudhuri's Literary Habitation in <i>A Strange and Sublime Address</i> and <i>Afternoon Raag</i> .....	132
* * *	
<i>Krzysztof Tkaczyk</i> Johann Elias Schlegel. O naśladownictwie, podobieństwie i niepodobieństwie .....	139
<i>Michał Fijałkowski</i> Herder o Osjanie. Badania nad pieśnią ludową .....	148
<i>Dominika Wyrzykiewicz</i> Z dziejów rodziny Kolbergów – Krzysztof Juliusz Kolberg .....	154
<i>Lech Kolago</i> Fryderyk (Frédéric) Chopin und Adam Mickiewicz .....	161
<i>Tadeusz Kuśmierowski</i> Aleksandra von Oppeln-Bronikowskiego ujęcie kwestii narodowościowych i religijnych w powieściach ukazujących historię Polski .....	185
<i>Michał Jamiołkowski</i> Czy Kurt Schwitters był dadaistą?, cz. I .....	191

*Wolfgang Brylla*  
Sakralisierung des Detektivs. Zur Metamorphose des ingroup-Typus  
bei Kemelman und Chesterton ..... 200

*Łukasz Gomułka*  
Idea teatru versus myśl ścisła w twórczości Friedricha Dürrenmatta ..... 210

\* \* \*

*Radosław Rusnak*  
Heroizm w utworach tragicznych Lodovico Dolcego. Przypadek bohaterów dziecięcych ..... 218

*Zuzanna Krasnopolska*  
Analisi della formazione letteraria delle protagoniste di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert  
e *L'illusione* di Federico De Roberto ..... 227

*Katarzyna Romanowska*  
Storia di una donna e deformazione del mito ..... 234

*Joanna Szymanowska*  
Pierwsza wojna światowa we włoskojęzycznej literaturze triesteńskiej ..... 240

*Tomasz Skocki*  
Le guerre coloniali italiane tra storia e letteratura ..... 247

*Łukasz Jan Berezowski*  
Niente satira politica... siamo italiani! I limiti della libertà di parola sotto il governo  
Berlusconi: alcune considerazioni sui comici italiani (Sabina Guzzanti, Daniele Luttazzi)  
e la loro lotta contro l'imbavagliante 'regime' ..... 253

*Izabela Napiórkowska*  
I relia della realtà ovvero la sfida del lettore Italiano Marzi. La Polonia vista con gli occhi  
di una bambina di Marzena Sowa e Sylvain Savoia ..... 260

\* \* \*

*Karolina Kumor, Katarzyna Moszczyńska*  
El compromiso social de Paloma Pedrero: hacia un "teatro que cura" ..... 265

*Hanna Pięta*  
Traduções do polaco publicadas em Portugal (1855–2009): alguns traços mais salientes ..... 271

*Katarzyna Popek-Bernat*  
Relación entre el quechua y el castellano en la realidad peruana reflejada en el lenguaje  
literario de José María Arguedas en *Los ríos profundos* ..... 279

*Amán Rosales Rodríguez*  
Reflexión crítica y anhelo utopista en el ensayo martinecestradiano ..... 287

*Renata Díaz-Szmidt*  
As figuras femininas no romance *Neighbours* da escritora moçambicana Lilia Momplé ..... 295

\* \* \*

*Monika Malinowska*  
Staropanieństwo z wyboru jako przejaw wolności według Gabrielle Suchon (XVII wiek) ..... 303

*Izabella Zatorska*  
Entre texte et image : les illustrations dans les récits de voyages aux  
antipodes (XVIIe–XVIIIe siècles) ..... 308

*Dorota Nowak*  
*Les Beaux masques* de Pierre Jean Jouve ..... 317

\* \* \*

*Csilla Gizińska*  
„Miasteczko” – mit przestrzeni młodości w prozie Brunona Schulza i Gyuli Krúdyego ..... 322

*Elżbieta Szawerdo*  
Dwa oblicza Attili Józsefa ..... 330

*Magdalena Roguska*  
Krytyka feministyczna na Węgrzech ..... 337

## Od Redakcji

Niniejszy literacko-kulturowy numer *Acta Philologica*, pisma wielojęzycznego, prezentującego tradycje i nowatorstwo wielu różnych kultur, charakteryzuje się wyjątkowym urozmaiceniem. Autorzy tomu reprezentują nie tylko warszawski Wydział Neofilologii, ale również inne ośrodki krajowe (Uniwersytet Śląski, Zielona Góra, Opole, Łódź, Poznań) i zagraniczne (Lizbona). Artykuły zostały pogrupowane według dyscyplin filologicznych, w ich obrębie zaś zgodnie z chronologią badanych tekstów i zjawisk. Przydatnym novum są, jak się wydaje, zamieszczone na końcu każdego artykułu streszczenia w języku polskim, sporządzone przez Autorów na prośbę Redakcji celem zwiększenia dostępności tekstów. Tom otwiera „portret filologa” – Profesora Grzegorza Sinki, anglisty, słowem namalowany przez Małgorzatę Grzegorzewską.

Aż siedemnaście esejów napisali angliści. Dziesięć z nich dotyczy pisarzy ze ścisłego kanonu literatury angielskiej (Chaucer, Spenser, Szekspir, Milton, Marvell, Byron, Dickens, George Eliot, Joyce). Dwa przedstawiają motywy i funkcje istot nadprzyrodzonych, odpowiednio, przez stulecia literatury angielskiej oraz w wierzeniach i piśmiennictwie Anglii wiktoriańskiej. Dwa inne artykuły ukazują specyfikę gatunków literackich: czarnego kryminału w powojennej literaturze amerykańskiej oraz autobiograficznej biografii, na przykładzie tekstu A. J. A. Symonsa. Trzy ostatnie eseje w tej grupie przybliżają niektóre nurty powieści współczesnej, kobiecej, szkockiej i hinduskiej, skupiając się, kolejno, na kobiecie potworze, sobowtórze oraz aurze lokalnej.

W części germanistycznej dwa artykuły odsłaniają ważne aspekty dziedzictwa XVIII wieku: myśl estetyczną Schlegla, w szczególności zaś rolę niepodobieństwa w stosunku sztuki do natury, a także wpływ „Pieśni Osjana” na program literacki Herdera. Trzy artykuły ukazują interesujące relacje kulturalne w XIX wieku: między Chopinem a Mickiewiczem oraz między Polakami a Niemcami – na przykładzie historii rodziny Kolbergów i przedstawienia Polski w powieściach historycznych A. von Oppeln-Bronikowskiego. Pozostałe trzy eseje poświęcone są problematyce współczesnej: roli nauk ścisłych w dramatach Dürrenmatta, postaci detektywa-duchownego w powieściach kryminalnych oraz stosunkowi szwajcarskiego artysty K. Schwittersa do dadaizmu.

Kolejny duży blok tworzą artykuły italianistów, zainteresowanych głównie problematyką współczesną. I tak dwa eseje rzucają światło na specyficzną kulturę Triestu początku XX wieku oraz na zbrodnie włoskiego kolonializmu w okresie II wojny światowej. Pozostałe cztery eseje zaś analizują, odpowiednio, pierwszą we Włoszech powieść feministyczną pióra S. Aleramo (1978), edukację literacką włoskiej odpowiedniczki Emmy Bovary w powieści F. de Roberto, włoski przekład komiksu Marzeny Sowy oraz język satyry politycznej w mediach.

Prace iberystów również podejmują w pierwszym rzędzie tematykę współczesną, czy to poglądy społeczno-polityczne pisarza argentyńskiego E. E. Martinez, postaci kobiece w powieści pisarki mozambickiej L. Momplé, zabiegi językowe w powieści pisarza peruwiańskiego J. M. Arguedasa, zaangażowanie bezdomnych przez dramatopisarkę hiszpańską P. Pedrero, czy przekłady tekstów polskich na język portugalski w latach 1855–2009.

Wraz z romanistami cofamy się na moment do XVII i XVIII wieku, by poznać argumenty G. Suchon na rzecz życia kobiet w stanie wolnym z wyboru, a także złożoną perspektywę relacji

z podróży na Madagaskar (m. in. polskiego autora Beniowskiego) i by następnie powrócić do literatury współczesnej w wielostronnej analizie tekstu P. J. Jouve'a. Tom zamykają trzy artykuły poświęcone literaturze węgierskiej: porównaniu motywu miasteczka w prozie G. Krúdy'ego i B. Schulza (tu znów motyw polski), walorom poetyckim wierszy A. Józsefa oraz współczesnej krytyce feministycznej na Węgrzech.

Zebraliśmy razem bogaty, okazały tom. Dobrze, że udało się zmieścić wszystkie zgłoszone artykuły, chociaż nie było łatwo, co skłania do prośby, aby Autorzy trzymali się w przyszłości wyznaczonych limitów. W tym numerze wyjątkowo zamieściliśmy dłuższy tekst Lecha Kolago, ale to dlatego, że obchodzimy na całym świecie Rok Chopinowski, w związku z dwusetną rocznicą urodzin Fryderyka Chopina, i pragnęliśmy uczcić w ten sposób genialnego polskiego kompozytora.

*Barbara Kowalik*

*Małgorzata Grzegorzewska*

## **In Memory of Professor Grzegorz Sinko**

**Written in April 2010**

In the opening lines of his best known poem, *The Waste Land* T. S. Eliot complained: “April is the cruellest month/ It breeds memory and desire”... his quotation accompanied me when at the very beginning of April 2000 (the day was still chilly and a little grey, but winter was definitively in retreat) we gathered at Warsaw’s largest cemetery to bid farewell to Professor Grzegorz Sinko, a renowned authority in theatre studies, theatre critic, editor of numerous plays and a translator from English and German. His academic career began with the publication of a comparative study of *Sheridan and Kotzebue* (1949), followed by a Ph.D. dissertation that was history-oriented – and to a large extent also shaped by historical circumstances: *Samuel Foot. The Satirist of Rising Capitalism*. His interest in 18<sup>th</sup> century literature and satire was further reflected in a monograph about *John Wolcott and His School* and in his editions of Restoration drama. He was the author of three highly influential, and still extremely pertinent, semiotic studies in Polish on contemporary drama: *Kryzys języka w dramacie współczesnym* (1977), *Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny* (1982) and *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku* (1988). His ground-breaking work not only helped Polish scholars theorise their analyses of drama and theatre, but also provided a powerful impulse to the development of truly modern performance studies.

On March 30<sup>th</sup> 2000, Professor Sinko was murdered at the entrance to a block of flats in the quiet, residential part of Warsaw where he lived. It was reported that the offenders were two young men who must have followed him from the bank where he had collected a small sum of money.

Ten years after Professor Sinko’s untimely death, in March 2010, the editors of *Acta Philologia* approached me to ask if I could write a brief note *in memoriam* Grzegorz Sinko. I did not hesitate for a moment, even though I was currently preparing another article, discussing the impact of Stephen Greenblatt’s *Renaissance Negotiations*. This opens with the unforgettable one-sentence paragraph: “I began with the desire to speak with the dead”. I thought that this was more than a mere coincidence. I was glad I could rely on Greenblatt’s rational explanation of this nostalgic fancy, which encouraged me to envisage memory as a space of dialogue, wherein literary scholars may revisit the past to their own benefit: “If I never believed that the dead could hear me, and I knew that the dead could not speak, I was nevertheless certain that I could recreate a conversation with them. Even when I came to understand that in most intense moments of straining to listen all I could hear was my own voice, even then I did not abandon my desire. It was true I could hear only my voice, but my voice was the voice of the dead, for the dead had contrived to leave textual traces of themselves, and those traces make themselves heard in the voices of the living”.

Because I knew many of my colleagues in the Institute would be more familiar than I with the “textual traces” of Professor Sinko’s presence, over the last few weeks I listened attentively to their voices. And I was not disappointed: those who were his students have not forgotten his classes, nor the

care with which he tried to protect his 'children' from harm during the student unrest in March '68. Professor Sinko had great trust in carefully structured, endlessly rehearsed anecdotes and digressions which attracted those who had the chance to attend his lectures, and overwhelmed those who asked his opinion on any matter after his retirement. He was an outstanding performer. The spoken, living language of story-telling was his native element. His memory seemed phenomenally clear and amazingly wide-ranging, sometimes extending beyond credulity and, indeed, beyond possibility. I recall, for instance, his vivid eye-witness portrayal of the hero-priest Ignacy Skorupka who had died in the Battle of Warsaw, 1920 (three years before Sinko was born)... In fact, Sinko was making use of the work of Stanisław Helsztyński, his academic supervisor at the time when he was working on his Ph. D at the University of Wrocław, who in the late 1920s published a biography of the priest. Still, I think the confusion I experienced while listening to this account was clearly, even if only subconsciously, nurtured by Professor Sinko himself, who several times repeated in passing that Helsztyński's real name was also Skorupka... Another story Sinko frequently reiterated was the juicy anecdote about his father's skirmish with Witkacy after some malicious comments on the poetics of Pure Form. And again, although he undoubtedly was an eye-and ear-witness to that memorable conversation in the Main Square of Kraków, I think he liked to make the listener infer that he had participated in the quarrel as an adult, rather than merely observing it as a child. I also realised that sometimes he liked to make his listener a part of those "textual traces of himself" which he bestowed so generously on posterity. Whenever we met in a coffee-shop in Nowy Świat street, he would not start a conversation until I chose "the most creamy cake" from the menu; only later did I find out that his stock repertoire of anecdotes included a story which featured him as a young boy brooding over creamy cakes, while his famous father indulged in learned disputes with other eminent representatives of the pre-war Polish intelligentsia.

His imagination, so powerfully entrenched in the past, was nevertheless equally disposed to accept new ideas. His child-like curiosity – which however was never naive – made him a wonderful teacher. One day, a student of mine announced that he would like to write an MA thesis on the poetics of the so-called *auteur cinema* based on Gilles Deleuze's theory of culture. Before I managed to catch up with the student's reading, I asked Professor Sinko for help; he gave me a short lecture on botany (delivered partly in English, partly in French), explained to me the similarity between 'real' and metaphoric rhizomes, and with an touch of subtle irony commented on the risks involved in mixing the study of nature with the analysis of cultural texts. After one brief meeting I was ready to read Deleuze on my own, and discuss the pros and cons of his theoretical model.

I recall this memorable conversation whenever I mention Eliot's *Waste Land* and tell my students about the awakening of dry rhizomes in April...

**Barbara Kowalik**

## **The Inner and the Outer in Medieval English Verse: from the Old English *Almsgiving* to Geoffrey Chaucer's Short Poems**

The interplay of inner and outer is part and parcel of poetry inasmuch as poetry operates with metaphor and metaphor, the substitution of the one for the other, the soul for the body, is inherent not only in the language of poetry but also in the work of identification, of making and understanding the metaphors of the self, which lies at the heart of poetry.<sup>1</sup> Anglo-Saxons had a flair for such metaphors even at the level of ordinary word formation and their vocabulary still inspires contemporary British poets, as can be seen in *Bone Dreams* by Seamus Heaney, where the Anglo-Irish poet discovers the word *bān-hūs* for himself and makes it a basis for a construction of identity. He evokes Bede's famous metaphor of human life as a sparrow flying through a mead-hall, with "its fire, benches, / wattle and rafters, / where the soul / fluttered a while / in the roofspace", and invents new metaphors of the self, such as "love-den, blood-holt, dream-bower", using the concept of mead-hall to shape his sense of language, the self, and nature (Heaney 1998: 108).

Communication of the inner through the outer is amply attested in the allegorical landscapes of medieval poetry, but I wish to focus on a number of very short, sometimes epigrammatic Old and Middle English verses to show how the use of external phenomena and material objects helps to define moral categories, express spiritual experience and emotional states and, in brief, to construct identity in those poems. My first example is *Almsgiving* from the Exeter Book, a poem which, like a Hebrew psalm, such as *Psalm 1*, pronounces a blessing upon a charitable man. Charity is nowadays universally considered to be salt of the earth, caring for the needy, for all sorts of victims, supporting various foundations and doing volunteer work undoubtedly ranking the highest in the twenty-first century ethics, but from the Anglo-Saxon perspective it was a specifically Christian virtue. The Old English poem depicts a generous man as the one who "has within himself a spacious heart": "Wel bið þām eorle / þe him on innan hafað // rēþehygdig wer, / rūme heortan" (Hamer 1970: 126–27). In its striking physicality, the adjective *rūme* brings about an association with the mead-hall and, with a little flight of fancy, it allows us to visualise a moral category in terms of the characteristic Anglo-Saxon interior space. This kind of space makes us think, in turn, of the ethos of the Germanic warlord, whose duty, as Tacitus tells us, was to distribute rings and weapons among his loyal companions. Treasure-giving is a law for the lord, says the Old English *Gnomic Verses*, or *Maxims II*, and again, "Sinc byð dēorost" (treasure is most precious, / Gold to each man – ll. 10–11; Hamer 1970: 111).

In the second part of the poem another, equally concrete image materializes in regard to a charitable man: he is likened to a person who quenches the surging flame with water, and thus saves the brightly burning city. The man's heart is now envisaged as more than a mead-hall: it is magnified into a whole city. This image further extends the spatial domain of charity. To quote the *Gnomic Verses* again, "Cyning sceal rīce healdan" (King shall rule his kingdom) and "Ceastra" (cities) from afar are

---

<sup>1</sup> Metaphor is understood in this way by Kristeva 1991: 81. For a discussion of metaphor in identification see Fuss 1996: 383–92.

seen, “enta geweorc” (the skilful works of giants), splendid works of wall-stones (ll. 1–3; Hamer 1970: 111). The city thus suggests a far more grave scope of activity and responsibility than the mead-hall. The second metaphor casts the charitable man in the role of a wise governor considering the interests of the whole society, beyond the chieftain’s own military circle.

Burning cities and halls must have been a characteristic feature of the landscape of Anglo-Saxon England as their images regularly punctuate Old English poetry. Suffice it to recall the description of Heorot as a towering, splendid hall “awaiting / a barbarous burning” (*Beowulf*, ll. 81–83; trans. Heaney 1999: 5). Memorable depictions of ravaged cities and halls are part of *The Ruin* and *The Wanderer*. The image of a burning borough is often associated with fierce combat, as in *The Fight at Finnsburh*, which opens with the question, “are the gables burning on this hall?”, to which an ironic answer is given, “No eastern dawn is this, no dragon flying, / Nor are the gables burning on this hall. / But now starts war” (ll. 1–5; trans. Hamer 1970: 37). War, associated with the visual motifs of a hall in flames and a flying dragon, was undoubtedly the greatest calamity.

*Almsgiving*, therefore, implies a vital ethical point when it first associates a charitable man with the mead-hall and next depicts him extinguishing the fire consuming the city. It seems that in this way the poem throws doubt over the war ethos of the Germanic tribes, whereby the lord pays his warriors, as Tacitus tells us, with “banquets and provisions” and obtains the resources for his generosity “through war and plunder”. In contrast, *Almsgiving* praises the skills that enable an honourable man to put an end to conflicts and save the social organism and individual lives. The symbolic image of water, when read in the light of the Old English poetic corpus, suggests the power of speech and wisdom, *sapientia*, for in *The Metrical Epilogue to Pastoral Care*, for instance, the living waters stand for God’s Word and Spirit as disseminated by His saints. In the context of governing a kingdom, the streams of water may be interpreted as skills in peacemaking and negotiation, and may also imply paying, willingly parting with gold, rather than risking the loss of lives. A similar kind of ethics is symbolized by the journey to dispose of the ring in Tolkien’s epic. From this point of view, the peaks of heroism presented in Old English poetry, such as Beowulf’s fight with the dragon and Byrhtnoth’s battle with the Vikings, and, in short, the entire heroic code of plunging towards death against all odds, appear questionable.<sup>2</sup> On the other hand, to be able to quench vengeful desires in oneself, one’s fellow citizens as well as enemies, to heal inner wounds through outer charity, and thus to be able to save the city-state deserves the highest respect.

My next example is a short twelfth-century poem composed by St. Godric of Finchale (d. 1170). Like Cædmon in Old English, Godric is the earliest Middle English poet known by name, and his career has a similar pattern to that of Cædmon: after a secular life, he becomes a devout Christian and settles as a hermit in the beautiful surroundings of the river Wear near Durham. Other similarities include the fact that the gift of poetry had allegedly come to both men through divine inspiration rather than learning and that all that remains of their verse has been preserved by biographers interested in their lives as a Christian model.

Godric was born of Anglo-Saxon parents, who had long lived in Walpole in Norfolk, where he passed his childish years. His medieval biographer Reginald of Durham describes Godric’s father Ailward and his mother Edwenna as both being “of slender rank and wealth” (1978: 138). Young Godric chose to be a merchant. He started as a pedlar but soon became a serious trader and went to

<sup>2</sup> James W. Earl suggests that “from a Christian point of view, Germanic heroism looks a lot like a combination of pride and avarice” (Earl 2006: 274).

sea, trading in many countries. He worked also as a shipman until he bought a half-share in one ship and a quarter-share in another and thanks to his excellent skill in navigation became the captain. Some sources suggest that he might be identical with an English pirate by the same name (Farmer 1982: 174). Reginald describes Godric as a sort of giant: strong and agile in body, a prudent and experienced man, vigorous in mind, strenuous in labour, able to compass his ends with great ease.

Most of all, though, Godric coveted a solitary life of prayer. Reginald portrays him as a person of ardent prayer and meditation: “having learned the Lord’s Prayer and the Creed from his very cradle, he oftentimes turned them over in his mind, even as he went alone on his longer journeys... He fell into many perils of the sea, yet by God’s mercy he was never wrecked” and so “began to worship certain of the saints”, frequently visiting their shrines and calling upon their holy names, and his invocations were often answered by prompt consolation, “some of which prayers he learned from his fellows with whom he shared these frequent perils; others he collected from faithful hearsay; others again from the custom of the place” (1978: 140–41). Evidently, Godric was something of a collector of pious ejaculations, to which he added his own sacred songs. He also made several pilgrimages to Rome and Jerusalem until finally he was “firmly purposed to give himself entirely to God’s service”, so he “sold his possessions and distributed them among the poor” and “went forth to no certain abode” (1978: 143–44). After some time of living in forests or in a deserted hermitage near Whitby, he finally settled at Finchale near Durham.

As a hermit Godric lives close to nature. At first, without a director, he eats only roots and berries, later he grows vegetables, mills his barley and bakes it into loaves, keeps a cow, fells trees to make a hut and wooden oratory, in a corner of which he has a covered bath of cold water. He cares for animals. Reginald tells a story that as a young boy seeking some means of livelihood Godric once explored the seashore and upon finding three porpoises two of which were still alive and struggling, “moved by pity, he left the living untouched” (1978: 140). In his hermitage, in snow and ice, he brings rabbits and field-mice to his hut, warms them by the fire, and sets them free. Once, a hunted stag takes refuge in his hermitage. When the huntsmen ask about it, Godric says, “God knows where it is”, and they ride off, apologising for disturbing him.

Godric’s poems in subtle ways express his identity. The three extant poems, known as the hymns of St. Godric, survive in the context of Latin manuscripts of his *vita* and in Latin chronicles. I shall focus on the third of these hymns, a short prayer to St. Nicholas, said to have been inspired by Godric’s vision of the saint, in which the two of them sang together.

Sainte Nicholas, Godes druð,	<i>darling</i>	
Tymbre us faire scone hus,	<i>build</i>	<i>beautiful</i>
At þi burth, at þi bare,	<i>birth</i>	<i>funeral</i>
Sainte Nicholæs, bring us wel þare.	<i>there</i>	

(Treharne 2005: 272)

The word *druð* resembles the Polish words *druh* and *družyna* in their archaic meanings and evokes God’s close companion, a member of something like God’s comitatus. Through his straightforward request addressed to “Godes druð” Godric places himself in a similar web of intimate bonds. The prayer is couched in strikingly material terms: Godric asks for a house and a safe passage there. Architectural

imagery is of course regularly employed in Christian visions of heaven, it is characteristic of Godric, though, that his vision is both uncommonly modest, minimalist, and thus in tune with universal human needs and dreams of a respectable dwelling. The image of a lovely house domesticates and privatises the other-worldly space. It speaks, as well, to the native spirit of the indigenous inhabitants of the British middle-earth for the verb “tymbre” implies the non-Roman and non-Norman (shall we say non-imperialistic?) style of building and attitude to the environment. It implies the speaker’s estrangement from the Norman towers, analogous to the way the Anglo-Saxons had abandoned the elegant and comfortable Roman towns and villas, leaving them to neglect and decay, for they probably perceived stone as hard and cold and preferred to dwell in wooden, thatch-roofed houses built in their native style, and thus to be closer to the natural landscape of woods, rivers, hills, and valleys (Bates 2005: 76–77).

A similar style had been adopted in church-building. Despite the dominance of the Roman Church after the Synod of Whitby (664), the parish churches that grew up over the years did not follow the Roman influence of building stone churches patterned on the Roman basilica but favoured the Celtic design of tall and narrow churches with box-like naves, built of timber from the forests that covered large parts of the country. Timber was not as suitable as stone for constructing curves and semicircles so the Celtic churches had a simpler, square-ended chancel with a large east window. Many of the original timber churches were burnt by the Viking raiders and then stone became more widely used in construction. After the Norman Conquest, the new feudal lords knocked down what remained of the Saxon wooden churches and rebuilt in stone. The only surviving example of a Saxon timber-framed church is at Greensted in Essex, the oldest wooden church in the world, probably founded on a Celtic pre-Christian place of worship: huge vertical oak logs form the walls of the nave; the roof was originally thatched and there were no windows; holes made in the walls provided ventilation and burning torches gave light. Although now modernised, the timbered interior exudes great warmth.<sup>3</sup>

A place of this kind, emotionally associated with a mead-hall, a landmark of the familiar topography, is a spatial metaphor of the hermit’s identity and of the collective identity of his fellow countrymen, as suggested by the first person plural pronoun. Visualising heaven in the increasingly Norman cultural milieu not as a castle but a wooden house, Godric succinctly pays tribute to the disappearing way of life of the British and “deploys an architecture of the spiritual ... to assure the living” (Lerer 1999: 29). Godric’s turning to St. Nicholas relates both to his personal experience as well as to the traditional image of *ecclesia* as a ship, the nave deriving from the Latin *navis*, for Nicholas was the patron of sailors and merchants. Godric visualises the passage to afterlife as a voyage and asks to be safely navigated to his other-worldly abode by Nicholas, calling upon the saint’s birth and death, the crucial moments of passage from this life to another. The simple quatrain is a verbal replica of the hermit’s desired lodge and a communicative vessel to bring him there.

Godric’s eremitic spirituality, cultivated through solitude and introspection, links him to other solitaries and recluses numerous in medieval England. Another literary hermit was Richard Rolle of the fourteenth century, a Yorkshireman, who left Oxford to live as a recluse at Pickering and eventually at Hampole. In one of his lyrics, a brief prayer inserted into his prose, Rolle presents his relationship with the Lord Jesus and mystical desire in terms of music.

<sup>3</sup> This account of early churches is based on Brabbs 1985: 17–18, 23.

Jhesu, be thou my joy,  
 Al melody and swetnes.  
 And lere me for to singe,  
 The sange of thi louynge.

(Hirsh 2005: 191)

Medieval lyrics were often sung, by a single voice or a number of voices in unison, for their texts are sometimes accompanied with musical notes in the manuscripts, and melodies surely reinforced the emotive expression. In theory, the medieval appreciation of music was intellectual rather than emotional. Music was supposed to help the mind to participate in the fundamental order and harmony of the divine creation, but in practice there was the power of the unison melody and metrical freedom of plainsong. In Rolle's lyric the image of the mystical lovers singing the same sweet melody and joyful song expresses ineffable spiritual experience in the age that produced *The Cloud of Unknowing* in England, which claimed that God is unreachable through language and intellect. Singing is a particularly apt metaphor of personal identity and an interpersonal relationship. The singing voice originates in the innermost depths of one's being and makes itself audible through the body organs. It is issued from the mouth with breath and mingles with the breath of the other. Thus, the whole person of Jesus and of the mystic becomes a musical instrument and a communicative medium. The image has more specific implications as well. In medieval sermons Christ's death on the Cross is often presented as song. Thus, when Rolle asks Jesus to teach him the song of His loving, he probably visualizes the Passion and expresses a desire to be assimilated to his Lord through suffering.

Another fourteenth-century lyric, found in the 1372 *Preaching Book* of a Franciscan friar from Norfolk, John Grimestone, is a good illustration of this later medieval dwelling on the Passion for it focuses on the image of Christ's wounded heart.

Gold & al þis werdis wyn	<i>world's joy</i>	
Is nouth but cristis rode;	<i>nothing</i>	<i>Christ's cross</i>
I wolde ben clad in cristes skyn,		
Þat ran so longe on blode,		
& gon t'is herte & taken myn in –	<i>go to His heart and take my lodging</i>	
Per is a fulsum fode.	<i>where there is abundant food</i>	
Þan ʒef i litel of kith or kyn,	<i>then would I give little for family or relatives</i>	
For þer is alle gode. Amen.	<i>there (i. e. with Christ, in that refuge)</i>	

(Brown 1952: 88)

In what may seem to us a masochistic grotesquery (Reiss 1972: 133) the speaker wishes to be wrapped in Christ's skin, immersed in His blood, and settled in the refuge of Christ's heart. The wounded heart thus becomes a symbol of a mystical counter-culture of sorts, including dressing, eating, and dwelling. It becomes the speaker's macrocosm. The image also evokes a typical Gothic church interior, which was a strongly visualized space, with the painted altarpieces, crucifixes, and fresco cycles, and the decorative vessels, implements, and vestments used in the liturgy. Relics exhibited for contemplation and the elevated host, which could be contemplated by all members of

the congregation in a kind of visual communion, further increased the late-medieval ocular devotion. Christ's mutilated body was thus contemplated visually. The *Imago Pietatis*, the Man of Sorrows, a Byzantine icon disseminated all over Europe by the end of the thirteenth century, became a central image of this highly sensuous piety. The Latin word, *pietas*, denotes both Christ's self-sacrificing love and the piety of individual believers in their response to it (Biernoff 2002: 146–47).

Thus, the poem's "fulsum fode", rhyming with "rode", which refers to Christ's face as well as rood overrun with blood, implies the sacramental transformation of the Eucharist. In medieval Gothic churches, the cross and the altar and especially the pulpit and the lectern often bore representations of eagles and pelicans, symbolic of the transforming power of self-sacrifice. Isaiah (40: 31) compares faithful believers to eagles, which were believed to achieve renewal by self-destruction. Pelicans, in turn, were believed to swallow food whole and then regurgitate it for their young. When too weak to regurgitate, the mother allowed the chicks to bite away at her gullet and feed on her own blood. Representing Christ as the speaker's feeder, the poem evokes images of those symbolic birds and casts Christ in the maternal role. The food He gives the believer is also His word, as suggested by the frequent placing of the pelican at the pulpit or the lectern. In the poem's structure, the red gold and pleasures of the world, including wine, are discarded for the sake of the riches flowing from Christ's blood. The final "gode" implies God's ultimate Good as opposed to all goods of the world, including blood kinship. These exchanges epitomize the fundamental Christian transformation.

Middle English religious lyrics are often ascetic in their means of expression and leave much for the reader's imagination. They invite to be filled in, as it were, by the larger cultural contexts in which they were produced and performed – architectural, visual, aural, ecclesiastical, which render these humble poems more satisfying and comprehensible. Now I would like to consider a few interesting cases of the interplay of inner and outer in Middle English secular lyrics. For example, an anonymous lyric from MS. London, B.L., Arundel 292 vividly depicts a blacksmith's workshop, its principal aim, though, is not to extol craftsmanship but to convey the speaker's exasperation with oppressive noise on a sleepless night, as illustrated by the opening lines:

Swarte smeked smithes	<i>black smoke-begrimed smiths</i>
smatered with smoke,	<i>smutty with smoke</i>
Drive me to deth	
with din of here dyntes!	<i>din of their blows</i>
Swich noys on nyghtes	<i>such noise at night</i>
ne herd men never:	
What knavene cry	<i>what a shouting of rascals</i>
and clatering of knockes!	<i>and clattering of hammer-blows</i>
The cammede conjoins	<i>the snub-nosed rogues</i>
crien after 'col, col!'	<i>shout for 'coal, coal!'</i>
And blowen here bellowes	
that al here brain brestes.	<i>until their very brains burst</i>
'Huf, puf!' saith that one,	<i>the one</i>
'haf, paf!' that other.	<i>the other</i>

(Duncan 1995: 178–79)

The poet's dexterous representation of the sharp sounds audible from the smithy by means of alliteration (often involving consonant clusters – e. g. *sm, kn, sp, gn, str, dr, tw*), assonance, onomatopoeia, and rhythm is designed to produce an impression on the reader's mind as painful as the noise splitting the speaker's head and ears. Yet, paradoxically, the poetic art turns the unpleasant experience into an enjoyable artistic object. The speaker's vulnerability, contrasted with the blacksmiths' surprisingly resistant brains and thick clothes protecting them from the fire, the oxymoronic phrase "swich dolful a dreme" (sorrowful joy), the associations with hell, and the final sending of all those who clothe mares to the devil enhance the feeling of fury. The deafening crescendo incites murderous feelings in the speaker and yet one cannot help feeling that he likes what he hears. The poem is astonishingly modern in its play with language and its imitation of the smithy's cacophony. Its sentiment likewise speaks to our sense of being pestered with noise in the increasingly technological and loud environment, while still being proud of advancing civilization.

Another case of righteous anger is presented in *Chaucers Wordes unto Adam, His Owne Scriveyn*. In this short poem the author of *Troilus and Criseyde* and of a translation of Boethius gives vent to his irritation with a careless scribe by pronouncing a curse that the rascal may contract a skin disease.

Adam scriveyn, if ever it thee bifalle  
 Boece or Troylus for to wryten newe,  
 Under thy long lokkes thou must have the scalle,    *a scaly eruption of the scalp*  
 But after my makyng thow wryte more trewe;  
 So ofte adaye I mot thy werk renewe,  
 It to correcte and eke to rubbe and scrape,        *erase (by scraping the parchment)*  
 And al it thorough thy negligence and rape.        *haste*  
(*The Riverside Chaucer* 1988: 650)

The desperate poet armed with a rubber and scraper to correct the scribal mistakes that have crept into his beloved works is, somewhat comically, juxtaposed with the hasty and negligent scribe now likewise having to scratch the itchy skin of his head under his beautiful locks. As in a charm, an ill is wishfully transposed to a different place and a different type of ill. Through very concrete, physical images the poem gives us an insight into the situation of a medieval writer subjected to the vicissitudes of manuscript culture and concerned about the integrity of his texts.

Love between a man and a woman was a principal theme of medieval verse, typically expressed in the discourse which later scholars called courtly love, whereby the man is a humble servant, lovesick to the point of death, fasting, and weeping, while the woman is his sovereign lady, who may finally have pity on him. In a lyric like *Westron wynde*, though, love is presented as a simple desire to be in one's bed and in a warm embrace of one's beloved, that is, in terms appealing to modern sensibility.

Westron wynde, when wyll thou blow,  
 The smalle rayne downe can rayne?  
 Cryst, yf my love wer in my armys,  
 And I yn my bed agayne!

(Hirsh 2005: 116)

The wintry weather, implied by the speaker's urgent expectation of the gentle spring wind which will bring soft rain and start the rebirth of nature, is contrasted with the thought about a warm bed. These outer realities reinforce the speaker's feelings of loneliness and love-longing.

Chaucer makes fun of the discourse of courtly love in his short poem *To Rosemounde* by introducing in the midst of conventional motifs of love, such as the praise of the lady's beauty and the lover's weeping and burning, doing penance, being wounded, imprisoned, and being a slave to Love, a number of material objects incongruous with that idiom – a map of the world, a barrel of tears and, most grotesque of all, a dish of pike in sauce, appearing in the third, final stanza:

Nas never pyk walwed in galauntyne	<i>pike steeped in a sauce</i>
As I in love am walwed and ywounde,	
For which ful ofte I of myself devyne	
That I am trewe Tristam the secounde.	<i>Tristan, the idealized lover of Isolde</i>
My love may not refreyde nor affounde,	<i>grow cold    grow numb, turn cold</i>
I brenne ay in an amorous plesaunce.	
Do what you lyst, I wyl your thral be founde,	
Thogh ye to me ne do no daliaunce.	

(*The Riverside Chaucer* 1988: 649)

In the light of a recipe found in a medieval cookbook, pike in galantine is a culinary delicacy, a dish of boiled fish prepared with the use of brown bread, vinegar, wine, and spices such as pepper, ginger, and cloves. In the recipe the pike is a “he” and is “al y-hidde in the sauce”, with “the sauce under him and above him” (qtd after Cannon 2008: 2). Thus, Chaucer's comparison is, on the one hand, perfectly in tune with the courtly lover's abnegating and self-annihilating stance for the pike is utterly disempowered and made invisible. In *The Parliament of Fowls* a similar image of imprisoned fish appears in the inscription in black over the gate to the garden of Love, pointing to love's destructive aspects: “There as the fish in prysoun is al drye” (l. 139; 1988: 387). In the *ballade*, the way the pike is totally covered by the sauce is another realization, albeit in the comic vein, of this obligatory feature of a courtly lover. At the same time, though, in the *ballade* Chaucer presents the fish in the form of a palatable dish. Thus, behind his self-abasement, the lover offers himself to the lady as a finely prepared, tempting morsel to be consumed with relish by her. The image of the pike “walwed in galauntyne” reveals the lover's hidden desires and slyly introduces erotic pleasures into the platonic love discourse. Through the image the speaker playfully warns the disdainful lady that should she continue to refuse him, the pike might in fact become numb and cold.

Chaucer distances himself from the discourse of courtly love in yet another way in the poem known as *The Complaint of Chaucer to His Purse* (1988: 656), where the speaker presents his purse as the only lady who is dear to him and addresses his love to her, appealing to her mercy and praying to her courtesy. Just as in the previous *ballade* the sufferings of platonic love have been undermined by an evocation of sensual pleasures, so in this rhyme royal poem they are contrasted with the power and delight of having cash. Chaucer extols money in terms of its blissful sound and colour, comparable to the brightness of the sun. He calls money his life and his heart's steer, the queen of comfort and of good company. In fact, through his invocations of gold coins Chaucer plays with the religious poetic discourse of his day as well.

In Chaucer's moral poems, the use of concrete, material objects and realities helps the poet to define moral values. In *Truth*, or *Balade de Bon Conseyl*, for example, a vivid evocation of the claustrophobic crowd pressing upon an individual and actually depriving people of their individuality through the mechanisms of envious imitation, imbues the giving of good advice that follows and consists of quite commonplace ideas with the solid foundation of a physical experience in the actual social surroundings: "Flee fro the prees and dwelle with sothfastnesse; / Suffyce unto thy thing, though it be small, / For hord hath hate, and climbing tikelnesse, / Prees hath envye, and wele blent overall" (1988: 653). Vice is associated with the ambitious crowd at court and contrasted with virtue, which is visualized in terms of the privacy of one's solitary dwelling. Unlike the Anglo-Saxon author of *Almsgiving*, Chaucer does not seem to think that an individual can save the city or kingdom. His recommended course of action is simply to flee from the masses.

My last example is the *Proverbe of Chaucer*, in which the image of clothing serves to bring home to the reader the ethics of sufficiency.

What shul these clothes thus manifold,  
 Lo this hote somers day?  
 After grete hete cometh cold;  
 No man caste his pilche away.                    *fur outer garment*

Of al this world the large compass  
 Yt wil not in myn armes tweyne;  
 Who so mochel wol embrace,  
 Litel therof he shal distreyne.                    *retain*  
 (*The Riverside Chaucer* 1988: 657)

In the first quatrain Chaucer conveys two very specific sensations when, on a hot summer day, a fur coat seems such a nuisance that one is tempted to throw it out and, on a cold day, the same warm coat is a treasure. By making the reader feel alternately sweating and shivering Chaucer effectively conveys the relative worth of possessions. The second quatrain, on the other hand, evokes an insatiable person grabbing for goods without restraint and being left with nothing in the end. Thus delimiting the extremes of providence and greed, the two quatrains teach the golden mean in the treatment of material things, and their metrical balance underscores the moral point. Chaucer's proverb depicts human life as bare existence that can be grasped from the viewpoint of an overcoat, which seems quite a modern point of view. Through the use, or often mere evocation, of such artefacts medieval poets grounded the mental experiences and moral values presented in their texts on the realities of the day, thus shaping and illuminating individual and collective identities.

### Bibliography

- Bates, B. 2005 *Magia, mity i tajemnice średniowiecza*. Trans. J. Prokopiuk. Warszawa: Bellona.  
*Beowulf* (1999) Translated by S. Heaney. London: faber and faber.  
 Biernoff, S. 2002 *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Houndsmills – New York: Plagrove Macmillan.

- Brabbs, D.** (1985) *English Country Churches*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Brown, C.** 1952 *Religious Lyrics of the XIVth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Cannon, Ch.** (2008) *Middle English Literature. A Cultural History*. Cambridge: Polity Press.
- Chaucer, G.** (1988) *The Short Poems and The Parliament of Fowls*. In: *The Riverside Chaucer*. Oxford: Oxford University Press. 637–51, 385–94.
- Duncan, Th. G.** (1995) *Medieval English Lyrics 1200–1400*. London: Penguin Books.
- Earl, James W.** (2006) “Beowulf and the Origins of Civilization”. In: Joy, E. A. and M. K. Ramsey (eds.) *The Postmodern Beowulf: A Critical Casebook*. Morgantown: West Virginia University Press. 259–85.
- Farmer, D. H.** (1982) *The Oxford Dictionary of Saints*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Fuss, D.** (1996) “Look Who’s Talking, or If Looks Could Kill”, *Critical Inquiry* 22: 383–92.
- Hamer, R.** (1970) *A Choice of Anglo-Saxon Verse. Selected with an introduction and a parallel verse translation* by R. Hamer. London: faber and faber.
- Heaney, S.** (1998) *Opened Ground: Poems 1966–1996*. London.
- Hirsh, J. C.** (2005) *Medieval Lyric. Middle English Lyrics, Ballads, and Carols*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Kristeva, J.** (1991) *Strangers to Ourselves*. Trans. Leon S. Boudiez. New York: Columbia University Press.
- Lerer, S.** 1999 “Old English and Its Afterlife”. In: Wallace, D. (ed.) *The Cambridge History of Medieval English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 7–34.
- Reginald of Durham** (1978) *Life of St. Godric*, trans. C. C. Coulton. In: Ross, J. B. and M. M. McLaughlin (eds.) *The Portable Medieval Reader*. Harmondsworth: Penguin. 138–44.
- Reiss, E.** 1972 *The Art of the Middle English Lyric: Essays in Criticism*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Trehearne, E.** (2005) *Old and Middle English c.890–c.1400. An Anthology. Second Edition*. Oxford: Blackwell Publishing.

STRESZCZENIE: Artykuł ukazuje funkcje przestrzeni zewnętrznych (anglosaska sala jadalna w dworze drewnianym, miasto, dom, kościół, przestrzeń dźwięku, kuźnia, środowisko naturalne, tłum) oraz artefaktów (manuskrypt i przybory pisarskie, łóżko, danie kulinarne, portfel, palto) w budowaniu tożsamości indywidualnej i zbiorowej, przekazywaniu doświadczeń duchowych, ekspresji emocji oraz promocji postaw etycznych w wybranych krótkich utworach poetyckich angielskiego średniowiecza. Drewniane mieszkanie pozostawało nośną metaforą tożsamości jeszcze na długo po upadku Anglii anglosaskiej, o czym świadczy XII-wieczna modlitwa Godrica do św. Mikołaja, i powraca do dzisiaj w poezji angielskiej, jak można dostrzec na przykładzie wiersza Seamusa Heaney’a. Wykorzystanie przedmiotów codziennego użytku do konstrukcji świadomości i znaczeń poetyckich jawi się jako zaskakująco nowoczesna metoda poetów średniowiecznych, bliska estetyce modernistycznej.

## **Britomart – The Perfect Heroine**

Apart from the sagas of the north and mythological tales of ancient Greece and Rome we do not often encounter presentations of women warriors, equally strong and able as the men in their society. Characters such as Brunhild of *The Niebelungenlied* stem from a different cultural and ideological background; hence her prowess can be treated simply as something unusual and exotic. When it comes to the myths and epics of antiquity, most of the female characters fighting alongside men are goddesses. Athena on the battlefield of Troy comes as no surprise, but when one starts looking around for mortal women doing the same, only Virgil's Camilla comes to mind and her actions are justified by the fact that, as a queen, she is also the military leader of her people, also being promised to Diana from infancy, she was simply destined to become a warrior.<sup>1</sup>

Hence, it can be said that apart from Ariosto, to whom Spenser was much indebted, and his Bradamante, on whom the character of Britomart was modelled, presenting a woman travelling in the guise of a knight and fighting alongside and against other male warriors might be seen as something quite uncommon.<sup>2</sup> Spenser went as far as transferring whole episodes from the adventures of Bradamante to those of Britomart. This is exactly why his heroine visits Merlin in his subterranean dwelling to be presented with a prophecy pertaining to her role as the mother of the future rulers of England.

Spenser repeatedly stresses the fact that women warriors never received enough attention from the overwhelmingly male compilers of literature and historical records.

*Here haue I cause, in men iust blame to find,  
That in their proper praise too partiall bee,  
And not indifferent to woman kind,  
To whom no share in armes and cheualree,  
They doe impart, ne maken memoree  
Of their braue gestes and prowesse martiall;  
[...],  
But by record of antique times I finde,  
That wemen wont in warres to beare most sway,  
and to all great exploites them selues inclin:  
Of which they still the girlond bore away,*

---

<sup>1</sup> On the character of a woman warrior see Miller 2002: 110–113

<sup>2</sup> She is a reincarnation of the Bradamante of *Orlando Furioso*, one of a long line of warrior maidens who love and fight through the romantic epic – romantic heroines, not allegorical personifications and Britomart partakes of their nature, whatever her activities as a type of chastity. (Hough 1963: 114)  
Both heroines are great female knights. They share a preference for magic spears as their weapons of choice and their feats are strongly determined by prophesies. Moreover Bradamante was often seen as an equivalent to the Greek character of Britomartis, appearing in Spenser's work as Britomart. Finally they are both deeply in love with their future spouses and have to face numerous obstacles on their way to married bliss.

*Till envious Men fearing their rules decay,  
 Gan coyne straight lawes to curb their liberty,  
 Yet sith the warlike armes haue laide away,  
 They haue exceld in artes and policy,  
 That now we foolish men that prayse gin eke t'eny.*

(III, ii, 1–2)

Before setting out to further examine the character of Britomart it is worthwhile to note the allegory she stands for.<sup>3</sup> The fact that she differs considerably from the allegorical characters of Redcross and Guyon, whose adventures are contained in the first two books of Spenser's work, is already clear when one looks at the titles of the books in which the respective characters appear. While her predecessors were Holiness and Temperance incarnate, Britomart is not that simple a character. It is at this point that Spenser changes the kind of allegory he was using for the first two books, where the characters were flat, one dimensional representations of ideas.

We have moved several degrees round the allegorical circle, away from naïve allegory, through allegory proper, towards the free-moving romance of types, in which allegorical significance is fluctuating and unisistent. If it were not for the title of the book and the expectations established by the two earlier ones, one would hardly have suspected Britomart of being the champion of chastity; or that chastity, in however special a sense, was the theme of the book as a whole. (Hough 1963: 168)

Now let us take a closer look at some of the situations in which the heroine finds herself throughout the course of her adventures. The analysis will aim at proving that, despite "The Faerie Queene" being an allegorical poem, the character of Britomart is also deeply rooted in the epic tradition.

The reader meets the heroine at the very beginning of the first canto of book III when she overthrows Sir Guyon in a duel. This is also the moment when we may begin to expect that we will accompany her on the quest in search of the man she fell in love with.

*But weenedst thou what wight thee overthrew,  
 Much greater grief and shameful regret  
 For thy hard fortune then thou wouldst renew,  
 That of a single damzell thou wert met  
 On equall plaine, and there so hard beset;  
 Even the famous Britomart it wasd,  
 Whom straunge aduventure did from Britaine fet,  
 Too seeke her loue (loue farre sought alas,)  
 Whose image she had seene in Venus looking glas.*

(III, i, 8)

<sup>3</sup> For a detailed discussion of all the types of allegory employed in *The Faerie Queene* consult: Hamilton, A.C. *The Structure of Allegory in The Faerie Queene*. Oxford: Clarendon Press, 1961 and Hankins, John Erskine. *Source and Meaning in Spenser's Allegory – A study of The Faerie Queene*. Oxford: Clarendon Press, 1971

This single stanza, apart from introducing Britomart's story, already allows one to assume that she is strong and valiant. She proves her prowess, albeit with a little help from a magic spear she uses as her main weapon.

At this point it might be interesting to take a closer look at the reasons behind Britomart journeying as a knight in arms and subsequently analyse her choice of war gear. To begin with, I believe it is important to notice that Britomart is strongly characterized by her choice of apparel. Spenser uses it as a means of presenting her looks, as well as to highlight the traits of her character important from the point of view of the story. The poet justifies Britomart's need to travel in knightly disguise when he makes Glauce stand behind the idea and explain the reasons behind it:

*That therefore none passage may impeach,  
 Let vs in feigned armes our selues disguise,  
 And our weake hands (whom need new strength shall teach)  
 The dreadfull speare and shield to exercise:  
 Ne certes daughter that same warlike wize  
 I weene, would you misseeme; for ye bene tall,  
 And large of limbe, tathchieue an hard emprise,  
 Ne ought ye want, but skill, which practise small  
 Will bring, and shortly make you a mayd Martiall.*

(III, iii, 53)

Thus we learn that Britomart is agile enough to impersonate a young knight and not be easily recognised. This would probably set her apart from the fragile, slender, pallid women who would never have had the strength to put on armour and wield a spear or a sword. Being in dire need she is also described as capable of learning the skills that will make her impersonation credible.

To justify why Britomart should have no problems with taking on a male guise, Glauce makes her think of all the legendary women warriors she must have heard of at home. She puts forth such names as Boedicca, the famous queen who led an uprising against the Romans. Also mentioned is Guendolen, a mythical queen of Britain, who defeated her own husband. Glauce also brings to our attention a lady knight named Angela who is fighting on the Saxon side in a war that has been going on for some time. Britomart is to take her as an example of valour and become a shieldmaiden herself.

It is one of Angela's rich armours that Britomart herself dons for the journey. The attire is "All fretted round with gold, and goodly wel beseene" (III, iii, 58). Only two other characters in the whole of *The Faerie Queene* are allowed similarly rich armours and, what is certainly worth noting, one of them is Arthegall. Moreover the armour is also "with braue bauldrick garnished" (III, iii, 59) and this chief emblem of knighthood is elsewhere in the text attributed only to Arthur, the perfect knight and king, and Belpheobe, who closely parallels Britomart in the third book. Next to the armour, in a church where it is displayed, Britomart finds a magic spear and shield. They are supposed to have been made by a mythical Briton king Baldud, the founder of the town of Bath and a necromancer by profession. The spear and shield were used by him in

battle and after his death kept safe because of their magic virtues proven long ago.<sup>4</sup> Since every respectable knight must have a squire, Glauce chooses for herself another set of armour to play this part for her lady.

The fact that Britomart fights in the armour of another famous knight and by means of somebody else's spear and shield is significant if we look at it from the perspective of the attributes of an epic hero. It often happens that such a character goes to battle dressed and armed with either heirlooms or gear and weapons being valuable gifts from friends.

Britomart in Angela's armour is quite similar to Patroclus in the armour of Achilles. Homer's protagonist put it on to encourage the Greeks to fight in time of despair. Britomart in desperate need puts on armour of a successful warrior and it is as if she donned the courage, stoutness and hardiness so much needed for her expedition into Faerie Land.

Magic weapons are also part of the epic milieu. Usually they are either a family heirloom or a gift, often from the gods themselves. Britomart chooses as her weapon a spear that is believed not only to display magic properties, but also to have been made by a mythical necromancer. Although the weapon does not go under any special name, unlike its other epic counterparts, it certainly has unique properties. The heirloom quality of the spear may be said to have been fulfilled by it being kept, in a church with relic-like reverence, by Britomart's family for generations. What more the spear represents a "secret powre vnseene", which means it can be interpreted as material symbol of Britomart's chastity, her real chief weapon.

The shape and design of her shield are also of great importance in creating her image as the championess of Britain. As pointed out in the footnotes to the fourth stanza of the first canto of book three the "three square" shape of the shield was characteristically British and the "Lion passant" depicted on it serves not only as a reference to the coat of arms borne by Brutus, from whom Britomart, and the British in general, claim to be descended. The device's second important task is to foreshadow the fact that she will be a mother to royal offspring, as the son whom she is to bear Arthegall is also presented symbolically as a lion.

Later on the poet also offers a description of Britomart as an heiress to the female prowess of antiquity. He proves that it is only out of envy for their skills and might that men devised laws and rules of conduct preventing women from taking part in military exploits. This is how he develops his point:

*But by record of antique times I find,  
That women wont in warres to beare most sway,  
And to all great exploits them selues inclin'd:  
Of which they still the girlond bore away,  
Till enuious Men fearing their rule decay,  
Gan coyne straight lawes to curb their liberty;  
Yet sith they warlike armes haue layd away,  
They haue exceld in artes and policy,  
That now we foolish men that prayse gin eke t'enuy.*

(III, ii, 2)

<sup>4</sup> For the significance of an epic hero's war gear see Miller 2002: 206–217

The stanza ends with a humorous comment that being banned from war women took to art and politics and consequently became the objects of men's jealousy in these areas. The above sketched context also serves to present Britomart as a return to the glorious past of female warriors.

Just one and a half stanza later Spenser reinforces the idea of Britomart as a superb representative of the warrior profession. The description given in the stanzas quoted below may be interpreted in two very different ways. First of all it could be taken at face value and seen simply as a description of Britomart's attitude towards life and the roles assigned by it to men and women. Secondly, one must also take into account the irony ever-present in *The Faerie Queene*. The context in which the following stanzas appear perfectly justifies reading them as a lie, told only to appease the curiosity of Redcross who wishes to learn something more about Britomart and her quest. At this point, the heroine presents herself as a warrior trained since childhood; her only concern seems to be gaining renown as a knight. Equally strongly the poet indicates Britomart's aversion to a stereotypical female fate, inextricably linked with sitting at home and busying oneself with needlework.

*Faire Sir, I let you weete, that from the howre  
I taken was from nourses tender pap,  
I have beene trained up in warlike stowre,  
To tossen speare and shield, and to affrap  
The warlike ryder to his most mishap;  
Sithence I loathed haue my life to lead,  
As Ladies wont, in pleasures wanton lap,  
To finger the fine needle and nyce thread;  
Me leuer were with point of foemans spear be dead.*

*All my delight on deed of armes is set,  
To hunt out perils and aduentures hard,  
By sea, by land, where so they may be met,  
Onely for honour and for high regard.  
Without respect of richnesse or reward.  
For such intent into these parts I came,  
Withouten compasse, or withouten card,  
Far fro my native soyle, that is by name  
The greater Britaine, here to seeke for prayse and fame.*

(III, ii, 6–7)

When treated seriously, the above quoted stanzas present us with information that the early begun training in arms might have been an influence upon Britomart's attitude to life. It resulted in her seeing the female lifestyle as devoted only to seeking pleasure and idleness amongst nice surroundings. She is deeply convinced that it is exactly the opposite of how she would like to live. Her model of a perfect noble lady would be Diana, the virgin huntress, wandering in the forests with her bow in hand, but at the same time full of queenly grace.

Furthermore in the above quoted stanzas Britomart is also presented as a knight-errant of the romance genre. She declares that she heard about all the adventures one may encounter in the Faerie Land and that is one of the reasons why she decided to bend her steps that way in search of the acclaim that one might gain only as a result of such a journey. Without any clues as to where exactly to go, she intends to wander across the land in search of adventures that will bring her renown.

Such travelling in search of glory is not an exclusively romance motif. It is equally strongly present in the epic. It is only logical, that one has to leave the familiar, safe environment in order to really be able to prove one's worth. Moreover, in order to be able to show their outstanding qualities the hero must be confronted with things and phenomena markedly different than those in the realm in which they usually function. "In this mode the hero leaves some familiar land or strand and ventures out into a strange zone, indeterminately far from his heroic base, or marked as so sufficiently strange and remote that the unnatural/supernatural is naturally resident there" (Miller 2002: 47).

Unable to find a remedy for Britomart's misery, Glauce takes her to Merlin, so he could tell where and how to find the knight from the mirror.<sup>5</sup> The wizard explains it was not a coincidence that Britomart saw Arthegall.

*It was not, Britmoart, thy wandering eye,  
Glauncing vnwares in charmed looking glas,  
But the straight course of heauenly destiny,  
Led with eternall prouidence, that has  
Guided thy glaunce, to bring his will to pas;  
Ne is thy fate, ne is thy fortune ill,  
to loue the prowest knight, that euer was.  
Therefore submit thy wayes vnto his will,  
And do by all dew meanes thy destiny fulfil.*

(III, iii, 24)

Everything that came to pass was ordained by God and Spenser indicates that a blend of free will and predestination is responsible for Britomart's vision and feelings. It is now up to her to follow the will of God and submit herself to Arthegall thereby fulfilling the prophecy. Being a princess and an heiress she could not possibly marry a man of low social standing. That is why Merlin hurries to present Arthegall's descent: he is a son to Gorlois and a brother to Cador, the king of Cornwall. To further stress the immense importance of Britomart's union with Arthegall, Merlin presents the whole king-abounding progeny of this fate-ordained union. One critic writes: "Britomart has the historical mission of bringing him back to Britain. Her marriage will be a matter of national duty as well as personal preference" (Hamilton 1961: 150).

Merlin's prophecy highlights the epic dimension of Britomart's character. Just like Aeneas was promised to become the founder of an empire so Britomart is chosen to bring to life a noble line of kings. The fact that she is the object of a prophecy immensely important for the whole Britain

<sup>5</sup> For a detailed discussion of the motif of the magic mirror see Błaszczewicz, Bartłomiej. "On the use of the Magic Mirror in Literature." *PASE Papers in Literature, Language and Culture, Part One, Papers in Literature and Culture*. Eds. Bystydzieńska, Grażyna, Emma Harris, Paddy Lyons. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2005: 23–34.

makes us realize how grand a character she is. Only the strongest and most determined can be chosen to achieve such goals as those mentioned above. Thus Britomart can be seen as fulfilling all the requirements of a full-fledged epic hero.

When later Britomart meets Scudamour and, upon hearing his story of Amoret's captivity in the castle of Busirane, hurries to offer her help to the knight the reader may once again witness her nobility and courage. She becomes a knight-errant who wishes to use every possibility to prove herself in battle. She also makes a solemn vow of a warrior and, moved by Scudamour's story, replies: "I will with prooffe of last extremity,/Deliver her fro thence, or with her for to dy." (III, xi, 18.8–9)

Scudamour cannot understand what motivates Britomart's actions and asks: "what huge heroicke magnanimity/ Dwels in thy bounteous brest?" (III, xi, 19.2–3) Heroic life, however, demands from one to seek glory and renown in battle, even if the odds are predominating. That is exactly why Britomart replies: "Life is not lost, (said she) for which is bought/ Endlesse renown, that more then death is to be sought." (III, 19.8–9)

At this point Britomart becomes very much like Beowulf. Her whole mentality seems to undergo a shift from the attitude of the romance knight-errant, who wishes to find the object of his quest, to a typically Norse heroic attitude of seeking glorious death in battle. She becomes a boasting warrior and one can almost see her as a Valkyrie.<sup>6</sup> The heathen desire for glory and death in battle prevails over any other values and priorities she ought to bear in mind. It seems that Britomart disregards even the fact that if she dies not having married Arthegall, Merlin's prophecy concerning the line of kings will never come true.

She should probably not believe herself free to take up quests that might endanger the future of the kingdom by risking the life of the queen-mother-to-be. This ought to be the moment when Britomart relinquishes her role of a warrior and becomes the lady of Arthegall.

Apart from having a prophecy regarding her life Britomart is also granted a dream vision when she falls asleep in the Temple of Isis after praying before the altar. She dreams that a tempest scatters embers from the altar and a fire threatens to consume the temple. The crocodile sleeping under the feet of the statue of Isis wakes up and manages to consume the dangerous fire, but swells with pride at this achievement. Feeling very self assured he attempts to eat Britomart, but is beaten back by the goddess with her rod. This teaches him humility and he lies at Britomart's feet asking for love and forgiveness. She takes him in her arms and they conceive a child who at birth turns out to be a mighty lion.

What should be added at this point is that in having such prophetic dreams Britomart is very much like romance and epic heroes. Diodorus<sup>7</sup> for example describes instances when Isis appeared in their sleep to those who sought her aid. Also in Geoffrey of Monmouth Brutus has a prophetic dream in the temple of Diana and learns from it about the future of his progeny<sup>8</sup>. The dream vision is often used to forewarn the hero or foretell his glorious future, or the future of his line.

<sup>6</sup> For further discussion of the bad and good death of the hero and the fame that might be gained by it see Miller 2002: 131–132, 120–129

<sup>7</sup> In his *Bibliotheca historica* Diodorus the Sicilian presents the readers with aspects of the history of Egypt concerning the fact that Isis, being often seen as a patroness of visions, used to appear to people who slept, or achieved the state of incubation, in her temples and endowed them with wisdom. (V, vii, 2–4, 8 – footnotes); *The Spenser Encyclopaedia – Isis, Osiris*.

<sup>8</sup> The dream is to make Brutus realize that his destiny is connected with travelling to Britain and that he must not fail in fulfilling it. (V, vii, 8 – footnotes)

Having presented and discussed all of the above elements of the story of Britomart – the knight of Book III of “The Faerie Queene” it can be concluded that, despite creating an allegorical and elaborate work reflecting the Renaissance sensibilities Spenser was highly influenced by the Epic genre and the creation of the character of his most prominent female warrior can easily bear witness to that. In conclusion it can be safely said, that Britomart is not only an allegorical representation of the virtue of Chastity, but also a well developed epic heroine, whose character and adventures draw strongly on the conventions of the genre, established as early as the Antiquity.

### Bibliography

- Błaszkiewicz, Bartłomiej.** (2005), “On the use of the Magic Mirror in Literature.” *PASE Papers in Literature, Language and Culture, Part One, Papers in Literature and Culture*. Eds. Bystydzieńska, Grażyna, Emma Harris, Paddy Lyons. Warszawa: Uniwersytet Warszawski: 23–34.
- Flori, Jean.** (2003), *Rycerze i rycerstwo w średniowieczu*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis,
- Hamilton, A.C.** (1961), *The Structure of Allegory in The Faerie Queene*. Oxford: Clarendon Press,
- Hankins, John Erskine.** (1971), *Source and Meaning in Spenser’s Allegory – A study of The Faerie Queene*. Oxford: Clarendon Press,
- Hough, Graham.** (1963), *A Preface to The Faerie Queene*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Jones, H.S.V.** (1947), *A Spenser Handbook*. New York: F. S. Crofts & Co.
- Keen, Maurice.** (1984), *Chivalry*. Yale: Yale University Press
- Matz, Robert.** (2000), *Defending Literature in Early Modern England; Renaissance literary theory in social context*. Cambridge: Cambridge University Press
- Miller, Dean A.** (2002) *The Epic Hero*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Renwick, W.L.** (1925), *Edmund Spenser; An Essay on Renaissance Poetry*. London: Edward Arnold & Co.
- Spenser, Edmund.** (1991) *Poetical Works*. Eds. Smith, J.C. and E. De Selincourt, Oxford: Oxford University Press
- Spenser, Edmund.** (2007), *The Faerie Queene*. Ed. Hamilton, A.C. with Hiroshi Yamashita, Toshiyuki Suzuki and Shonachi Fukuda, Edinburgh: Pearson Education Limited

STRESZCZENIE: Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie i analiza postaci Britomarty z „Królowej wrózek” Edmunda Spensera. Zarówno sama postać wyżej wymienionej bohaterki, jak i jej działania, oraz wydarzenia w których uczestniczy w toku swoich wędrówek zostały przeanalizowane w poszukiwaniu elementów charakterystycznych dla eposu jako gatunku literackiego. Szczególny nacisk został położony na udowodnienie, że Britomarta nie jest jedynie alegorycznym przedstawieniem cnoty czystości, ale również wielowymiarową bohaterką, a kreacja jej postaci sięga korzeniami głęboko w tradycję epicką.

*Ewa Sawicka*

## **Symbolism of the Tree in Edmund Spenser's *The Faerie Queene* (Books I and II)**

In an article *Trees of Knowledge of Self and Other in Culture: On Models for the Moral Imagination* (1998) an anthropologist James W. Fernandez gives us a compendious analysis of arboreal imagery functioning as cultural icons recurrent in many different traditions and times. Those concepts, as the author contends, are an inherent part of the archetypal system of signs by which people try to mould the world into an orderly whole. Thus, tree imagery have been used throughout the centuries as a way of representing diverse kinds of social, political and religious systems created by human societies at different levels of cultural development. In the Renaissance, for example, the Great Tree of Being or a related image of the Great Chain of Being served as a: "speculative instrument of placement [...] in which the orders of creation were arranged in ever more refined essences approaching the final refinement of divine essence itself" (94). What is especially interesting for the discussion raised in this paper, Fernandez focuses on the recurring representations of tree as a source of human knowledge. In his opinion the fact that sacred or ritual trees were objects of religious worship was closely connected with a belief in their illuminating properties: "May Tree dancers, are but versions of the archetypal figure, who beneath or in close association with a tree of enlightenment or re-invigoration attains to special power and insight" (83). The tree functioning as a means of initiating man into knowledge was an omnipresent symbol that ruled the mythological thinking of many ancient traditions and became an inherent leitmotif of our culture. The act of eating the fruit from the tree of knowledge is an immediate association here. Since time immemorial, people, as the author puts it, "prowl around trees in search of enlightenment" (81).

This paper is an attempt at an analysis of the symbolism involved in the imagery of the tree in Books I and II of Edmund Spenser's *The Faerie Queene*. My point is that the contrasting tree imagery employed in the poem prevails both in the structure and substance of this allegorical romance. As the point of departure, I would like to look at the concept of the tree of the world defined by Mircea Eliade in his work *Images and Symbols*, (1969)<sup>1</sup> seen as a link between the three levels of the Universe. My point of interest will be how the concept of the cosmic tree works in the threefold structure of romance.

The cosmic tree or the tree of the world is one of the archetypal images representing a link, or an axis mundi along which the three cosmic regions of the "higher (divine) world, the terrestrial world and subterranean (infernal) world" (Eliade 1969: 41) are connected at the centre of the earth. This concept can be found in many cultures and it was perceived, among others, as a means of communication between heaven and earth, the meeting point of the sacred and the profane and, when identified with the sacred tree, it was, in some cultures, worshipped as an

---

<sup>1</sup> For a broader analysis of the images of the centre of the world confer Eliade (1969: 41–47).

embodiment a deity<sup>2</sup>. By its annual regeneration the tree became a symbol of fertility, of seasonal rebirth of vegetation and, in a wider sense, as we may see in many nature myths, became the token of the mystery of the world in its perpetual regeneration. This belief found its reflection in many fertility rites such as, for example, Maypole dance as well as other ceremonies organized to celebrate the annual return of springtime and assure fertility of the crops. Based on the cycle of the seasons and vegetation, the tree may represent the cycle of life, death and resurrection of a deity. According to Mircea Eliade, the tree, at a different level, represents “the living cosmos, endlessly renewing itself”. It is, as Eliade has it, “the tree of life undying” (1969: 43)<sup>3</sup> recognized as the source of life forces and even immortality as ascension up the tree trunk to the heavenly realm secured everlasting life to man.<sup>4</sup>

At this point the concept of the tree of the world overlaps with that of the tree of life, the main attribute of Paradise, which was, as Eliade points out, situated at the centre of the world (1976: 381). It must be noted that in Christian tradition this was also the place of Adam’s creation (a replica of the creation of the world) and of man’s redemption, i.e. the second creation through the Tree of the Cross erected on Golgotha.

Referring to Northrop Frye’s theory of literary archetypes, we may conclude that the concept of the tree of the world perceived as an axis mundi, reflects the trychotomic structure of romance and the vertical organisation of its plot. For Northrop Frye, romance is a sequential form whose plot is based on the hero’s adventures which may be divided into three phases: a journey, struggle/death and the exaltation of the hero; in other words: *agon*, *pathos* and *anagnorisis*. The basic theme of romance consists in depicting the fight between the forces of good and evil (Frye 1973: 158–206), which is presented as a fight between the three spheres of the Universe. Hence, as Frye writes, the hero of romance is analogous to the mythical Messiah or a deliverer who comes from an upper world, and his enemy is analogous to the demonic powers of the lower world. But the conflict takes place in *our* world, which is in the middle, and which is characterized by the cyclical movement of nature. The opposite poles of the cycles of nature are assimilated to correspond with the conflict between the hero and his enemy (Frye 1973: 187). When the protagonist of romance is fashioned into a human hero his struggle has a more mundane nature and he may fight for example with his own vices. On the other hand, a protagonist that bears the features of a divine hero is depicted as someone who takes part in the eternal war betwixt good and evil. In Christian terms, it is psychomachia, that is the fight for man’s soul and salvation. It takes place between Heaven and Hell and its scope extends far beyond earthly matters. The hero thus, is frequently a liberator who descends from the upper world to redeem the earth, i.e. the middle world from the demonic influence of the lower world. Searching

<sup>2</sup> A comprehensive analysis of the sacred tree is provided by Stephen Jerome Reno in his work *The Sacred Tree as an Early Christian Literary Symbol* (1978). Jerome focuses on the correlation between vegetation rhythm and the “drama of absence and return (or death and resurrection)” (61–63) of a goddess of vegetation in religious Sumerian or Egyptian religions. For a broader discussion of the tree as a religious symbol, see in particular Chapter 2 ‘The Sacred Tree in Comparative Religion’ (54–78).

<sup>3</sup> The quotation from Eliade’s *Patterns in Comparative Religions* (1963) comes from the above quoted article by S. J. Reno (1978).

<sup>4</sup> An interesting study by Mioletinski (1981: 265–270) presents the reader with a list of mythological traditions in which the sacred tree provided the means of communication between heaven and earth.

for further analogies between romance and the arboreal imagery, we may also point to the cyclical structure of romance which reflects fertility myths. It is, as Frye argues, a story of a dying and reviving nature, of a dying and reviving world, or a dying and rising god, and as such, it again takes us back to the image of the tree of life as an ubiquitous symbol of the regeneration of nature.

*Faerie Queene* provides a perfect illustration of the above arguments as it follows a Christian paradigm of a chivalric quest. It may be read at different levels. On the one hand, it depicts a quest for one's own perfection since the protagonists strive to achieve such virtues as Holinesse and Temperance. Thus the Redcrosse Knight must "avenge" the "infernal feend" (Book I, c. I, st. 5) who wasted the kingdom of Una's parents and Sir Guyon must defeat Arcasia and destroy the Bower of Bliss. On the other hand, historically-wise, Spenser's romance may be interpreted as an allegorical representation of the ideological struggle between the Reformed and Catholic Churches. In any case, both heroes eventually prove capable of purifying human society from "the forces of evil".

Secondly, the heroes' quests bear many features of a nature myth. Both Redcrosse and Sir Guyon undergo a symbolic death presented as a descent to the underworld. Thus, Redcrosse spends three months in Orgoglio's den or, as some critics prove, nine months which would correspond with a period of gestation and thus signify Redcrosse's rebirth (Longman 1977: 115), whereas Sir Guyon spends three days in Mammon's house whose description contains enough clues for the reader to interpret it as hell. The Knight's imprisonment in the darkness of Orgoglio's cave as well as Guyon's journey through the Mammon's kingdom thus reflect the cyclical structure of myth based on annual processes of regeneration preceded by a period of death.

Another important fact here is, that the Tree of Life, identified in the romance with the Cross, plays a key role in the redemption of both protagonists as a symbol of God's answer to man's Fall and a token of His grace. The role of Divine Providence in the redemption of man is recurrently stressed throughout the poem: neither Guyon nor Redcrosse can win their struggles by their own means. We may look for the embodiment of Divine Providence in the figure of Arthur, a knight in shining armour, who at some point is compared to the Almond tree, the symbol that he is chosen by God, just like the biblical Aaron who had an almond tree for a Sceptre (Longman 1977: 103). Arthur's role is to redeem Redcrosse from Orgoglio's den and to save Guyon from Cymochles and Pyrocles, who attack the knight when he lies unconscious at the door of Mammon's ominous dwelling. Guyon faints after he managed to resist Mammon's temptations and successfully accomplished his journey through his labyrinthine, hellish kingdom as if to allow for God's grace to be exerted on him and prove that a human being is unable to save himself/herself. Similarly, it is God who upholds the Knight's arm when Guyon manages to inflict the final wound in his fight with the Dragon. Thus, the Tree of Life which in the poem grants happy, everlasting life is made here, through the Cross, a symbol of God's love, the reviving force and the means of man's rebirth into new life.

In an essay devoted to the medieval doctrine of charity D.W. Robertson (1963) argues that the concept described by St. Augustine as "the soul's movement towards delight in God" contrasted with the notion of cupidity as the love of one's self, lay at the very heart of medieval Christianity. Condemnation of cupidity was regarded the main message, included both in the Bible and in the natural world of God's creations. In order to understand this message one had to be able to "read the Book of God's work" in order to recognize the meaning of "objects in the physical world" (Robertson 1963: 168-169) and to better understand the Scripture. The allegorical mode of thinking

forced the reader to make his way through a number of literary signs or representations in order to arrive at the underlying meaning of the text.

One of the most characteristic features of this allegorical mode was the duality of representation. The notions of cupidity and charity, which, as Robertson points it out, constitute the two extremes on the Christian scale of values, may serve here as a perfect example. The same duality is also reflected in the arboreal imagery. Two of the most prevailing concepts in this case are the Tree of Knowledge and the already discussed Tree of Life, the key images of man's Fall and Redemption. Those contrasting trees were a significant elements of allegorical representations, endowed with an enormous network of interrelated senses. Thus, the former implies "turning away from God in pride" (170) towards *scientia*, understood as relying on one's own reason. The latter, on the other hand, may stand for *sapientia* understood as relying on the wisdom of God. It may also refer to the Cross, Christ himself, or simply a good Christian.

Let us focus then on the tree of knowledge as the concept most relevant for the purposes of this paper. The tree identified with human pride and free will symbolizes man's original transgression against God, i.e. the first sin. As we know from the Book of Genesis, having eaten the forbidden fruit, Adam and Eve concealed themselves from God's judgement "in the garden, among the trees" (Gen. 3.8). To hide under the shade of a tree, as Robertson notices, means to "hide in lying rationalisation" (170), or to rely on the worldly wisdom that gives man a false sense of security. Robertson bases his thesis on an essay by a medieval mystic philosopher, Hugh of St. Victor, where the reader is warned against seeking refuge, or resting under "the shadow of the leaves" (170) as such shelter traps human soul in the darkness of sin and makes one unable to see clearly. In the shadow cast by tree leaves, human being can no longer distinguish between truth and its false image. The leaves are interpreted here as all the worldly things, the transient pleasures of this world, which temporarily seem beautiful and give man shelter as they "flourish for a little while", but then they "dry up and fall" leaving him naked in the "sunshine of God's justice" (171).

The same duality can be found in *Faerie Queene*, which obviously follows the convention of medieval allegorism. It must be stressed, though, that in the case of Spenser, this duality of representation results mainly from the poet's knowledge of the Neo-platonic tradition. Here, the aforementioned distinction between cupidity and charity would correspond with the division described in *The Hymn to Love* and *The Hymn to Heavenly Love*. A number of contrasting concepts in the *Faery Queene* poem include the presentation of truth versus false truth, embodied respectively by Una and Duessa; the well of life versus the fountain of "worldes goods" in Proserpina's garden, or Lucifer's brightness versus God's light (Phaeton/Phoebus).

Moreover, the concepts of the Tree of Life and the Tree of Knowledge endowed with conventionally established meanings play a crucial role in the interpretation of the poem. They may be viewed as emblematic keys which allow the reader to immediately recognize the meaning of the depicted scene. The tree or trees appearing in the poem generally have ominous connotations and as such may be associated with the tree of knowledge. In the light of the above presented material it becomes very significant that the plot of Book I commences with a tempest which forces the protagonist and his companions to seek shelter in the wood, under the trees swollen with seasonal, i.e. transitory pride that will screen them from the heavenly light of Divine wisdom. As we read in the poem:

(...) loftie trees yclad with sommers pride,  
 Did spread so broad, that heaven's light did hide,  
 Not perceable with power of any starre: (...)

(Book I, c. I, st. 7, l. 4–6)

Allured by its beauty and peace, the travellers seem unaware of the danger and perceive the forest as a peaceful and enchanting place of refuge promising a pleasant rest: "Faire harbour that them seems" (Book I, c. I, st. 7, l. 9). Moreover, the impenetrable, labyrinthine Wandering Wood, apart from separating man from God, takes away his free will and so, the party of travellers begin to be led by the "pathes and alleies wide,/ With footing worne and leading inward farre" (Book I, c. I, st. 7, l. 7–8). At first, "forth they passe with pleasure" (Book I, c. I, st. 8, l. 1) and admire the harmonious, melody of the birds. However, the singing birds have an obviously evil significance here. They "seem to scorne the cruell sky" (Book I, c. I, st. 8, l. 4), as if alluring man into a peaceful indifference towards God's warning. The impression of threat is reinforced by the fact that the wide paths, eventually, begin to weave and the travellers are no longer able to choose the right way. They slowly begin to "wander too and fro" which, as we again read in the poem: "makes them doubt, their wits be not their own" (Book I, c. I, st. 10, l. 5, 7). Thus the forest undermines man's faith in the Wisdom of God, and at the same time it proves him incapable of relying on his own senses. Or, at least, proves that reason separated from God's Wisdom brings man to spiritual loss and mental wandering that prevents him from undertaking his true quest. The forest brings the protagonist to doubt, and the moment when he begins to doubt is the moment of sin.

Once the Knight sets on a path which "beaten seemd most bare" (Book I, c. I, st. 11, l. 3), the dark forest eventually leads the party to Error's den, "a hollow cave,/ Amid the thickest woods" (Book I, c. I, st. 11, l. 6–7). The encounter with the serpent, which is compared to "old father Nilus" (Book I, c. I, st. 21, l. 1) who swells, like the trees, with seasonal pride, clearly shows us that knowledge understood as *scientia* is synonymous with sin. Before she is defeated by Redcrosse, the Error, who hates the light: "For light she hated as the deadly bale" (Book I, c. I, st. 7, l. 7–8), spews out books. Here again, we are shown that Faith stands in opposition to worldly knowledge.

The shade of the tree which separates man from God's light distorts his vision and, in result, instead of relying on faith a human being begins to rely on his/her senses. Redcrosse's downfall into the state of guilt starts when the Knight seeks repose under a tree and due to Archimago's magic he falls prey to his own distorted sight. When he wakes from slumber, the Knight sees a false Una, Duessa, under a tree in a lascivious embrace with a spirit who looks like a squire and, in result of an attempt to "prove his sense", (Book I, c. I, st. 50, l. 6) takes her to be the true Una.

The shade of the tree undoubtedly seems attractive to Redcrosse, which makes him guilty of a wilful betrayal of God. Having abandoned Una, the Knight sits under "two goodly trees" (Book I, c. II, st. 28, l. 3), Fradubio and his wife turned by Duessa into trees. The place is wisely avoided by "fearfull" shepherds who thought it an "unlucky ground" (Book I, c. II, st. 28, l. 9). The Knight, however, disregards the danger and "hastly" hides "with his new lady" under the trees to seek shelter from the heat of the sun (Book I, c. II, st. 28–29). It has been noticed that Fradubio's

punishment, i.e. the fact that he is reduced to a plant, is a direct consequence of his loss of faith (Longman 1977: 51). Fradubio thus, is one more exemplification of the dreadful lot awaiting anyone who departs from the Divine truth and starts to put faith in his own senses. At the same time, Fradubio forebodes the fate of Redcrosse. When the Knight breaks one of the tree's branches and sheds the blood of the speaking tree, he also sins by the lack of faith.

The trees in *Faerie Queene*, just like those mentioned in Hugh of St. Victor's essay, give man a false sense of security. The examples here are Phaedria's Island on the Idle Lake or the Acrasia's Bower of Bliss. In both places, the abundance of green foliage and beautiful trees with singing birds on every branch tempt man to sin and spiritual oblivion. They make him satisfied with the world of nature and "instincts and passions nature has given him" (Berger 1957: 234), closing his eyes to anything beyond its luxurious abundance and superficial, purely sensual pleasure.

Phaedria's Island corresponds very closely to the shadow cast by the trees in Book I. According to Harry Berger (235), Guyon, although he is able to resist Phaedria's attempts to keep him on the island, does let himself be beguiled by the trust in his own personal excellence: "And evermore himselfe with comfort feedes,/ Of his own vertues, and prayse-worthy deedes" (Book I, c. II, st. 28, l. 4–5). Confident in his own virtue, the protagonist, whose temptation parallels that of Christ in the wilderness, falls prey to the sin of curiositas (Tonkin 1973: 8). Trees, "braunches" and birds' songs are thus ultimately framed into an ordeal of insidious forgetfulness, reflecting the feebleness of human condition in this world, which demands an appeal to the redeeming power of God's grace. Like the leaves of worldly pleasures from Hugh of St. Victor's teachings, they are meant to "...allure fraile mind to carelesse ease" (Book II, c. VI, st. 13, l. 6).

Guyon manages to escape the fate of Cymocles, who succumbs to the alluring charms of the island and is led by Phaedria to rest in the luxury of the flesh:

Thus when she had his eyes and senses fed  
 With false delights, and fild with pleasures vaine'  
 Into a shadie dale she soft him led,  
 And laid him downe upon a grassie plaine; (...)

(Book I, c. II, st. 28, l. 4–5)

On the other hand, trees in *Faerie Queene*, which as a rule shut away the daylight sometimes directly symbolise danger. For example, Despair in Book I lives in a "hollow cave" (Book I, c. IX, st. 33, l. 2) all surrounded by trees: "Whereon nor fruit, nor leafe was ever seene" (Book I, c. IX, st. 34, l. 2). This description may be compared with the withered, lifeless and fruitless trees at the entrance of Mammon's cave in Book II:

At last he came unto a gloomy glade,  
 Cover'd with boughes and shrubs from heavens light,  
 Whereas he sitting found in secret shade  
 An ucouth, salvage, and uncivile wight, (...)

(Book I, c. VIII, st. 3, l. 1–4)

However, the most significant image of an ominous tree, which at the same time links all the features described above, is to be found in Proserpina's garden, a distorted image of Paradise. The tree's apples suggest the forbidden fruit of knowledge and symbolise the temptations to which Guyon is being subjected. The shadow it casts seems to be yet another ominous contradiction of *locus amoenus* in the poem. According to Berger, it is the pursuit of knowledge or, rather, idle curiosity that reduces Guyon to be led by Mammon through the three rooms of his foundry (29). We might say, following Hugh of St. Victor once again, it is an idle pursuit of knowledge for "its own sake". The enticing apples, although beautiful and golden, are at the same time described as "direfull and deadly black":

Not such, as earth out of her fruitfull womb  
 Throwes forth to men, sweet and well savoured,  
 But direfull deadly blacke both leafe and bloom,  
 Fit to adorne the dead, and decke the drery toombe.

(Book II, c. VIII, st. 51, 6–9)

Proserpina's tree in Book II is a tree of death and it stands in direct opposition to the Tree of Everlasting Life of Book II planted by God, which bestows "happie life and life eke everlasting", heals "deadly woundes" (Book I, c. XI, st. 46) and finally secures Redcrosse's victory. The tree of life (The Cross) is at the same time the place of carnal death.

Here we come again to a dual representations of contrasting images. Spenser seems to warn the reader that Satan parodies God in order to deceive man and exposes him to his own false creations: Mammon's gold, i.e. Satan's grace is the parody of God's grace, Duessa is a distorted image of Una, Proserpina's garden a parody of the Garden of Eden. In this context one may wonder at the fact that the tree of knowledge or its hellish counterpart retain the same function in both places – it is the means of man's fall that binds him with sin.

Tree imagery is interwoven in the texture of the poem and is used by the poet as one of the main literary iconographic guideposts both for the protagonist and the reader. The arboreal imagery plays an important role especially in the case of Redcrosse. The aim of his quest is, after all, striving after the right knowledge – *sapientia*, which the protagonist must tell apart from its distorted counterpart, *scientia*. Among the adventures and adversities that he has to cope with, the choice between the tree of knowledge and the tree of life comes to the fore of his experiences. Redcrosse's quest leads him from the biblical Tree of Knowledge, i.e. a descent into sin, presented as an act of eating the forbidden fruit (many a times he has to resist a temptation of seeking refuge in the shade of false trees) to the Tree of Everlasting Life). In the context of the above argument, we can safely echo the words of Robertson who sums up St. Victor's warning that hiding in the shade of a tree means hiding from God's justice and wisdom, and, at the same time, is a descent into sin. Obviously, all evil that falls upon Spenser's protagonists in Book I and II of *Faerie Queene* results from their "hiding under the wrong trees" (186).

**Bibliography**

- Berger, H. Jr.** (1957), *The Allegorical Temper, Vision and Reality in Book II of Spenser's Faerie Queene*, Yale University Press, New Haven.
- Eliade, M.** (1969), *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism, Search Book Sheed and Wand*, New York.
- Eliade, M.** (1976), *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*. Beane, W. C. and Doty, W. G. (eds), Harper Colophon Books, Harper & Row Publishers, New York, Hagerstown, San Francisco, London.
- Fernandez, J. W.** (1989), "Trees of Knowledge of Self and Other in Culture: On Models for the Moral Imagination.", *The Social Life of Trees. Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*, L. Rival (ed.), Oxford, pp. 81–110.
- Frye, N.** (1973), *Anatomy of Criticism*, Princeton University, Princeton, New Jersey.
- Mieletinski, E.** (1981), *Poetyka mitu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Reno, S. J.** (1978), *The Sacred Tree as an Early Christian Literary Symbol: A Phenomenological Study*, Homo et Religio, Saarbrücken.
- Robertson, D. W., Jr.** (1963), "The Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens: A Topical Approach Through Symbolism and Allegory." *Speculum* 26 (1951), pp. 24–49; repr. in *An Anthology of Beowulf Criticism*, ed. Nicholson L. E., University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, pp. 165–88.
- Spenser, E.** (1977), *The Faerie Queene*, Longman Group Limited, London, New York.
- Tonkin, H.** (1973), "Discussing Spenser's Cave of Mammon", *SEL Studies in English Literature, 1500–1900*, Winter 1973, vol. 13, pp. 1–13.

STRESZCZENIE: Artykuł omawia symbolikę drzewa w I i II księdze poematu Edmunda Spensera *The Faerie Queene* w oparciu o antropologiczne prace Mircei Eliadego.

**Barbara Bienias**

## **Three Weddings and a Refusal? Family Ties and Social Order in *Measure for Measure***

- *Is my question too difficult? – asked the Professor during an oral exam*  
- *No – the student replied – The question is easy, it's the answer that's difficult.*

The purpose of this paper is to investigate one of the most difficult places in Shakespearean criticism, i.e. Isabella's silence at the end of act V in *Measure for Measure*. The Duke's repeated proposal of marriage is left unanswered in the text and thus has become a fertile ground to many interpretations. Critics and directors have to decide whether the play is actually closer to a comedy or a tragedy in the last scene and have thus attempted to indicate how the silence could be understood.

Feminist critics interpret Isabella's silence as an act of courage and determination to lead the life of a nun she chooses in the beginning of the play. Moreover, they claim that the Duke's proposal and other marriages which he arranges show his patriarchal authoritative power<sup>1</sup>. Many directors, as Edward L. Rocklin's study shows<sup>2</sup>, have decided to 'amend' the text by adding some verbal or nonverbal elements in order to create a happy ending and general harmony, showing that the Duke's proposal has some logical explanation.

My interpretation will be based on a close reading of the text and an insight into how the relationship between Isabella and the Duke is established throughout the course of the play, which might 'open up' the final silence in one more possible aspect. I will also argue that the final scene, in which the Duke decides to resolve the problems of the play through marriages, fits into a model of how the social order in a comedy should be obtained.

In his essay "*Macbeth* and Witchcraft" Peter Stallybrass argues that witchcraft is a kind of counter-balance or antithesis to the patriarchal dominance in the play (1992: 26). He quotes Stuart Clark's view that: 'If kingship is legitimated by analogy to God's rule over the earth, and the father's rule over the family and the head's rule over the body, witchcraft establishes the opposite analogies (...)' (28). Hence, witches, or unsexed women, are contrary to all social structures based on natural and civil law.

Analogically, it can be claimed that the social (dis)order in *Measure for Measure* is also based on extremely visible antitheses – between sexual lust and chastity, marriage and informal relationships,

---

<sup>1</sup> Kathleen McLuskie in her essay "The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*" claims that "[i]n the case of sex and gender, the concern of feminists, a potential connection is presented between sexual relations as an aspect of narrative – who will marry whom and how? – and sexual relations as an aspect of social relations – how is power distributed between men and women and how their sexual relations conducted?" (1985: 92).

<sup>2</sup> Edward L. Rocklin's study "Measured endings: How productions from 1720 to 1929 Close Shakespeare's Open Silences in *Measure for Measure*" investigates Philip McGuire's concept of 'open silences' in Shakespeare. In his book *Speechless dialect: Shakespeare's Open silences* (1985) McGuire claims that 'an open silence is one whose precise meanings and effects, because they cannot be determined by analysis of the words of the playtext, must be established by nonverbal, extratextual features of the play that emerge only in the performance.'(xv). [http://www.holycross.edu/departments/theatre/projects/isp/measure/essays/5\\_1\\_measuredendings.html](http://www.holycross.edu/departments/theatre/projects/isp/measure/essays/5_1_measuredendings.html)

mercy and ruthlessness, male and female elements. Such binary oppositions need to appear in complementary pairs within the play, aiming at perfect balance and harmony. From the generic point of view – when the balance is reached, we deal with a comedy, if it is not, we are drifting towards tragedy.

Because these oppositions are left suspended<sup>3</sup> in the final scene of the play, many critics call the play problematic, and tend to ascribe it to a tragicomic genre. Harold Bloom in his book *Shakespeare and the Invention of the Human* claims that:

*Measure for Measure*, the threshold to *Othello*, *King Lear*, and *Macbeth*, harbors a deeper distrust of nature, reason, society, and revelation than the ensuing tragedies manifest. In every deep of this comedy a lower deep opens, a way down and out that rules out return. That must be why ... the play's final scene is so little concerned with convincing either itself or us of the resolutions and reconciliations brought about by the equivocal Duke. (1998: 364)

The word 'distrust' seems to be crucial here. The last scene *is* ambiguous. We are sceptical seeing the Duke's attempt to make Vienna one big loving family, where the future of everyone is secured, even if there are some logical premises on which he makes his decision. Marriage, being a fundamental unit of social and economic stability, ensures two things: 1) the continuity of the nation and 2) social order, as it was designed by God's Law<sup>4</sup>. Therefore, Isabella's distrust of such resolution is even more intriguing.

At first glance, marriages are to guarantee 'a happy ending', but if we take a closer look at how these marriages are attained, we begin to doubt the loyalty and happiness – both personal and social – they may bring. The final scene questions marriages which are forced by authoritative power. Angelo's, Claudio's and Lucio's marriages are punishments for their sexual crimes (Friedman 1995: 464). The Duke's marriage does not fit this scheme, unless we imagine that his 'bed-trick' was unethical and needed some form of compensation. But even if the marriages raise some doubts, children or some pre-marriage contracts are what connects the couples eventually united by the Duke. Consequently, the relationship between Isabella and the Duke, lacking any history from the time before the action of the play takes place, makes their potential marriage even more artificial.

Many performances of *Measure for Measure* have tried to explain the marriage proposal in one of two ways: 1) by showing that it is driven by the Duke's sexual attraction towards Isabella, therefore adding more physical elements, such as kissing Isabella's hand, or, 2) by showing that it was the Duke's duty to protect her and restore her good name and social virginity which was lost because of the 'bed-trick' he designed (cf. Friedman 1995: 458).

However, because the Duke's intentions are unclear, judging from the textual layer of the play, words such as 'obscurity', 'deceit' or 'doubt', rather than 'goodness', 'earnestness' or 'decency', seem more suitable to describe the Duke. If we do not know his intentions, we do not know his character. It appears that the Duke does not know himself, and his imaginary journey to Poland is in fact

<sup>3</sup> By 'suspended oppositions' I mean also other silences and things undone in the final scene – e.g. when Barnardine and Claudio are pardoned and we do not get to know their reactions, or when Angelo is not beheaded, as everyone would expect.

<sup>4</sup> In *An Homily of the State of Matrimony* (1562) which was read regularly during the Church year, as well as at the weddings we read: "It is instituted of God to the intent that man and woman should live lawfully in a perpetual friendly fellowship to bring forth fruit, and to avoid fornication." (qtd. in Aughterson 1998: 435).

a spiritual journey to self-recognition<sup>5</sup>. I would claim that this play deals with the questions of stating one's identity extensively, and that this identity is affirmed through finding oneself in relation to others – especially through family ties.

Seeking self-acknowledgement through family membership is particularly visible in the case of Isabella. We see her for the first time in I.4, when she talks with Nun Francisca and Lucio enters to inform about Claudio's condition. Isabella reveals herself:

Isab.        That rather for I now must make you know  
                 I am that Isab., and his sister. (I.4.1.22–23)<sup>6</sup>

At first Isabella is a novice in the sisterhood of St. Clare, and then we get to know her as a sister to Claudio. When she finds out about Claudio's deed, she exclaims:

Isab.        Someone with child by him? My cousin Juliet?  
Lucio        Is she your cousin?  
Isab.        Adoptedly, as school maids change their names  
                 By vain, though apt affection. (I.4.1.45–48)

Lucio is surprised that Juliet might be Isabella's, and therefore Claudio's, relative. It seems important to Isabella to define herself through family or family-like relationships with others. Towards the end of this scene, when she is about to go to plead for his brother's life, she says:

Isab.        I will about it straight;  
                 No longer staying but to give the Mother  
                 Notice of my affair. I humbly thank you. (I.4.1.85–87)

'Mother' is Nun Francisca, who substitutes for Isabella's real mother. However, the apogee of discussion of family bonds takes place in the prison scene in Act III, scene 1.

Claudio, when he at first agrees to die, says:

Claud.      If I must die,  
                 I will encounter darkness as a bride  
                 And hug it in mine arms. (III.1.1.82–84)

Isabella reacts very emotionally and respects her brother for this honourable behaviour:

Isab.        There spake my brother: there my father's grave  
                 Did utter forth a voice. Yes, thou must die.  
                 Thou art too noble to conserve a life  
                 In base appliances. (III.1.1.85–88)

In fact, Claudio's words are a relief for Isabella. It was the statement she expected to hear, since it would release her from taking responsibility for her brother's life should she refrain from giving

<sup>5</sup> Nalin Ranasinghe writes that: 'It is not sufficient for the Duke to know himself as Vienna; he must come of his dark corners and see himself as Vincentio'. <http://www.holycross.edu/departments/theatre/projects/isp/measure/essays/allswell.html>

<sup>6</sup> All quotations taken from: *Measure for Measure*. 2<sup>nd</sup> Series. Ed. J.W. Lever. London: Arden Shakespeare, 1968.

herself to Angelo. Only at this point does she feel that she can 'complain' (II.4.1.169) to Claudio about the immoral proposal she received. Seeing in this deed his last hope to survive, Claudio eventually tries to persuade his sister to yield to Angelo. Suddenly, Isabella's hopes are dashed and her worst premonitions come true. She bursts out crying:

Isab. O, you beast!  
 O faithless coward! O dishonest wretch!  
 Wilt thou be made a man out of my vice?  
 Is't not a kind of incest, to take life  
 From thine own sister's shame? What should I think?  
 Heaven shield my mother play'd my father fair:  
 For such a warped slip of wilderness  
 Néer issued from his blood. (III.1.1.135–142)

For her, Claudio is not worthy to be called her father's son. She has a perfect image of her dead father and she speaks of her mother very disrespectfully. However, her steadfast behaviour throughout this scene shows that she is a coward herself. The more resolute she gets, the more feared she becomes. Because she feels cheated and scared, she does not want to save her brother and finally wishes him dead:

Isab. I'll pray a thousand prayers for thy death;  
 No word to save thee. (III.1.1.145–146)

Why does she react so fiercely? Is it only because Claudio wanted to save his life through her chastity? I think it is rather because he disappointed her as a man. He was supposed to be a courageous figure, a living image of her late father, a role-model she could rely on. Claudio was the closest man to her after their father's death, and she expected something better of him than cowardice. She wanted him to be honourable, in fact somebody better than herself. Claudio lets her down. And thus she needs to look for another authority and a father like-figure.

In C.G. Jung's theory of archetypes father plays a crucial role in 'the destiny of the individual':

The personal father inevitably embodies the archetype, which is what endows this figure with its fascinating power. The archetype acts as an amplifier, enhancing beyond measure the effects that proceed from the father, so far as these conform to the inherited pattern (Stevens 1983: 104).

Isabella, unable to find the resemblance of her father in Claudio, seeks it in the Duke vel Friar Lodowick.

A Father-Daughter relationship between the Duke and Isabella develops during the course of the play. When the Duke speaks to Isabella for the first time he calls her 'sister':

Duke. [*Advancing.*] Vouchsafe a word, young sister, but one word.  
 Isab. What is your will? (III.1.1.151–152)

At first the relationship is like that between a Friar and a Nun. Later Isabella becomes an 'obedient daughter', when she starts to fulfil Vincentio's will. They begin to call each other 'good

father' (III.1.1.238) and 'gentle daughter' (IV.1.1.71). This duplicity of meanings in words 'father' and 'daughter' occurs frequently in the play.

The Duke is like Isabella's father who helps her to solve the problem with the unwanted suitor, Angelo. He becomes both her spiritual protector and a rescuer. Moreover, he is a teacher when he tells Isabella stories from the past. He explains to her Marianna's situation – almost like Prospero will later tell the stories of wrecked ships to Miranda in *The Tempest*:

Duke. Have you not heard speak of Mariana, the sister of  
Frederick, the great soldier who miscarried at sea? (III.1.1.208–210)

Vincenzio-Lodowick prompts Isabella to listen to him, to obey his will and to trust him. And Isabella readily does so.

Therefore, I would like to present a model which places Isabella in the centre of different types of family ties – direct or indirect – and creates a kind of 'social order' which eventually will lead to a confusion in the last scene of the play:

Angelo (Duke's cousin) — Duke (Father-like) — Nun Francisca (Mother-like)

Real Father (dead) — Real Mother (dead?)

Juliet (sister-like) — **Isabella** — Claudio (brother)

Isabella becomes obedient to the Friar-Father whom she trusts. Just as a duty of a wife is to be obedient to her husband<sup>7</sup>, the daughter's duty is to be obedient to her father until the day of her marriage<sup>8</sup>. Being disobedient to a father was like being disobedient to the law. For example, in *Midsummer Night's Dream* Theseus says that Hermia should remain obedient to the law by being obedient to her father. He proclaims that she is nothing but a 'form in wax/ by him [her father] to be imprinted' (I.1.1.27–28, p.24).

Accordingly, Isabella is submissive to the Duke. She says that she is 'directed' by him (IV.3.1.136). Using the metaphor of 'theatrical power', which is very often used by New Historicists<sup>9</sup>, the Duke stages some events to fashion Isabella's reactions. He puts on a mask which Isabella takes as his coherent and truthful image. Yet, the Duke's identity is inconsistent throughout the play, not only because of his disguise, but mainly because of the slanders and the 'tests' he imposes on people. The Duke is libelled by Lucio: 'A very superficial, ignorant, unweighing fellow' (III.2.1.136), but praised by Escalus: 'A Gentleman of all temperance' (III.2.1.231). Whom are we to believe? The Duke needs to recognize himself by accepting or rejecting the images others hold of him. But by putting on different

<sup>7</sup> In Dod and Cleaver's *A Godly Form of Household Government* (1598) on what the duty of a wife towards her husband is we read: 'First that she reverence her husband. Secondly, that she submit herself and be obedient unto him.' (qtd. in Aughterson 1998: 449).

<sup>8</sup> Polonius explains this in his speech about Ophelia: 'I have a daughter: have, while she is mine,/ Who in her duty and obedience, mark,/ Hath given me this' (*Hamlet*, II.2.1.9–11, p.63).

<sup>9</sup> The most famous of them being Stephen Greenblatt; compare the discussion of this theme in Anthony B. Dawson's study "*Measure for Measure*, New Historicism, and Theatrical Power" published in *Shakespeare's Quarterly*, Vol. 39, No.3. (Autumn, 1988), pp. 328–341.

masks and hiding his true intentions towards the very end of the play (Geckle 1971: 168)<sup>10</sup>, his image is eventually disjointed.

Isabella may feel deceived. The Duke's roles and masks confuse her. Her image of the Duke is incoherent, so when he proposes to her, she is not sure to whom she is to reply – the Duke, the Friar or the Father? She does not know the figure to whom she is speaking, and therefore she is not completely sure whether she wants this relationship or not. A Nun-Friar relationship is similar to a Daughter-Father one, yet, a Wife-Husband bond is to her completely unknown, since she decided to become a nun and denied her womanhood in terms of marriage.

Shakespeare's tendency to create parallels and perfect unions seems to be predominant in the final act of *Measure for Measure*. Claudio, Angelo and Lucio end up being married. The Duke cannot be left behind. Whether his marriage would be urged by love or by his will to protect Isabella from a corrupt society is irrelevant. The act of the union is the act of restoration of both Natural and Civil order. It seems to me that the harmony through symmetry is the main aim of the Duke's proposal. In tragedies such issues are less important. In comedies, such as *MND*, *Much Ado About Nothing*, or *Twelfth Night*, characters have their pairs/spouses and parallels are sustained. In *Measure for Measure*, Isabella is somewhat *bound* to pair up with the Duke by the requirements of the genre, yet the plot makes uttering 'yes' more difficult.

Nonetheless, some equilibrium is reached. Isabella is *like* the Duke. She refuses to answer, to take responsibility, just as he did, when he decided to leave Vienna. Moreover, just as Vincentio, she has her *double* – Mariana – who substitutes for her in a 'bed-trick'. The most difficult tasks are performed by someone else, the sins are washed away by *actors*. Assuming one of her *rôles*, Isabella becomes a perfect looking-glass image of her 'father'<sup>11</sup>. She becomes an 'imprinted wax figure'. It is the Duke who makes her do things and tries to fashion her to his frame of thinking, to model her according to his purposes. She trusts him and she is deceived. The Pygmalion's sculpture does not come to life in the end. It is alive throughout the whole play, yet it freezes in the last act. Isabella takes off her mask and reveals her 'face' – of somebody who feels cheated and realises that was forced to cheating. When all the masks are taken off<sup>12</sup>, she enacts what the prioress told her in the beginning:

Nun.           Then, if you speak, you must not show your face;  
                  Or if you show your face, you must not speak. (I.4.1.12–13)

And Isabella does not.

<sup>10</sup> George L. Geckle in his study titled "Shakespeare's Isabella" claims that: "The Duke may have planned to extend mercy to everyone well before the crucial moment in Act V, but the fact of the matter is that Shakespeare does not inform us as to the Duke's intentions.' None of his intentions, to be precise.

<sup>11</sup> This is what Margaret says about Edward's children in *Richard III*: 'I have bewept a worthy husband's death,/ And lived with looking on his images;/But now two mirrors of his princely semblance/Are cracked in pieces by malignant death,/And I for comfort have but one false glass, That grieves me when I see my shame in him.' (II.2.1.49–54).

<sup>12</sup> Even Marianna takes off her veil and shows herself to Angelo. Claudio is 'unmuffled' and revealed to Isabella.

**Bibliography**

- Aughterson, Kate.** ed. (1998), *The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents*, London and New York: Routledge.
- Bloom, Harold.** (1998), *Shakespeare and the Invention of the Human*, New York: Riverhead Books.
- Dawson, Anthony B.** (Autumn, 1988), "Measure for Measure, New Historicism, and Theatrical Power", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 39, No.3., pp. 328–341.
- Friedman, Michael D.** (Winter, 1995), "'O let him marry her!' Matrimony and Recompense in *Measure for Measure*", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 46, No.4, pp. 454–464.
- Geckle, George L.** (Spring, 1971), "Shakespeare's Isabella", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 22, No.2, pp. 163–168.
- McLuskie, Kathleen.** (1985), "The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*," *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Jonathan Dollimore and Alan Sinfield (eds.), Manchester University Press: pp. 88–108.
- Ranasinghe, Nalin.** "All's Well That Ends Swell?" <http://www.holycross.edu/departments/theatre/projects/isp/measure/essays/allswell.html> accessed on 27/02/2010
- Rocklin, Edward L.** "Measured endings: How productions from 1720 to 1929 Close Shakespeare's Open Silences in *Measure for Measure*" [http://www.holycross.edu/departments/theatre/projects/isp/measure/essays/5\\_1\\_measuredendings.html](http://www.holycross.edu/departments/theatre/projects/isp/measure/essays/5_1_measuredendings.html) accessed on 27/02/2010
- Shakespeare, William.** (1968), *Measure for Measure*. 2<sup>nd</sup> Series. Ed. J.W. Lever, London: Arden Shakespeare.
- Shakespeare, William.** (1982), *King Richard III*. 2<sup>nd</sup> Series. Ed. Antony Hammond, London: Arden Shakespeare.
- Shakespeare, William.** (1994), *Hamlet*, London: Penguin Books.
- Shakespeare, William.** (1997), *A Midsummer Night's Dream*, London: Penguin Books.
- Stallybrass, Peter.** (1992), "Macbeth and Witchcraft," *New Casebooks: Macbeth*. Ed. Alan Sinfield, New York: St. Martin's P: pp. 25–38.
- Stevens, Anthony.** (1983), *Archetypes. A Natural History of the Self*, New York: Quill.

STRESZCZENIE: Artykuł jest próbą interpretacji zakończenia sztuki Williama Szekspira *Miarka za miarkę* w kontekście relacji budowanych między głównymi bohaterami utworu. Analiza opiera się na wnikliwym czytaniu tekstu i połączeniu go z innymi dramatami Szekspira poruszającymi kwestię relacji rodzinnych. Proponowana interpretacja jest jednocześnie dyskusją nad budową „właściwej” komedii w teatrze szekspirowskim, tworzonej na harmonii i symetrii poszczególnych wątków.

## Two Sins of John Milton's Satan

The true hero of *Paradise Lost*, a dangerous tempter, or a simple fool—throughout the ages the figure of Satan posed a problem for the critics of the epic. He was a controversy, difficult to make out, but fascinating. For many he has remained the real protagonist of *Paradise Lost* (Hanford 1969: 158). Some say that the fallen angel fails to epitomize pure evil<sup>1</sup> and that Milton was on the side of his fallen angel (Blake in *The Marriage of Heaven and Hell*). Others perceive his speeches as absurd (for instance Addison and Johnson) or stress the less noble elements of Satan's presentation of himself (the so-called 'anti-Satanists').

Maybe Milton deliberately veiled him in ambiguity, having constructed him in such a way in order to evoke different, contrasting attitudes towards the figure? There are two sides of Milton's Satan, a cunning subversive and a being in despair. A liar and a sincere sufferer, whose real nature is revealed in his great soliloquy on Mount Niphates. There are two sides to his experiences: two kinds of the Hell he is affected by (material and internal), and two kinds of sins he commits (the personified and the abstract one).

Sin as a person is Satan's daughter and a mother to his son, Death. Her birth is often seen as a parody of the creation of Athena<sup>2</sup> (she jumped out from her father's head) and of Eve (Grzegorzewska 2007: 22), but also as a play on Gnostic myths about Sophia.<sup>3</sup> Barbara Kiefer Lewalsky claims also that Sin's words "O Father, what intends thy hand (...) / Against thy only Son? What fury O Son, / Possesses thee to bend that mortal Dart / Against thy Fathers head?" (II, 727–730) provide "a grotesquely comic reprise of those tender and pathetic scenes of familial love in the *Iliad* in which Andromache, Thetis, and Hecuba plead with their warrior husbands and sons to avoid battle (...)" (1985: 60). Both David Daiches and John S. Tanner point also to another reference, that is the fifteenth verse of the first chapter of the Epistle of James ("Then when lust hath conceived, it bringeth forth sin; and sin, when it is finished, bringeth forth death") (Daiches 1968: 176; Tanner 1988: 49). Daiches claims that the main point of the episode with the *material* figure of Sin is "demonstration of the true ugliness of all that Satan has done and produced" (176). At first his type of heroism seems to be attractive, however, soon we are able to see "the true meaning of his actions. What is evil is unnatural and the unnatural is profoundly ugly" (176).

For John S. Tanner in *Paradise Lost* there are three distinct births of Sin in the world, namely the Satanic evil, Adamic evil, and the historical evil (45). Naturally, the first concerns the would-be fallen angels, the second Adam and Eve, and the third is to be the share of Adam and Eve's

---

<sup>1</sup> John Carey in his article 'Milton's Satan' claims that "Milton's effort to encapsulate evil in Satan was not successful. That is, those readers who have left their reactions on record have seldom been able to regard Satan as a depiction of pure evil" (Carey 1989: 132).

<sup>2</sup> For Roy C. Flannagan the comparison evokes a deep sense of irony and criticism of Greek civilization, since Athena was a pure and wise goddess (Flannagan 1998: 403).

<sup>3</sup> In later editions of *The Anxiety of Influence* Harold Bloom introduces Valentinus' Vision, which recounts the story of divine Wisdom, Sophia, which falls apart from God out of a desire to commune with the Father. Here the Fall is caused by desire, passionate love. Bloom states that Satan's misreading is not the fallen angel's conscious lie, but rather an infatuation, so something connected to passion.

descendants. Tanner states that there is a pattern in these births of Sin, as we move from internal, moral and individual causes to external, physical and communal. He says that "Satan's evil erupts in a vacuum, as it were, in a moment of radical self-determination" (45). The moment the creature called Lucifer, who was created good but bestowed with free will, possesses a new identity called Satan, Sin is born. She leaps out of Satan's head, which shows sin as the outcome of the "radical freedom of the will" (45).<sup>4</sup>

In order to be able to analyze the phenomenon of evil in Milton's epic, Tanner resorts to Paul Ricoeur's work, *Symbolism of Evil*, and points to the fact that the myth of the Fall shows sin as something stemming from the serpent and original in human race. Theology, by showing original sin as something hereditary (the so-called Augustinian vision of sin), wants to combine a juridical category (of voluntary punishable crime) with a biological one (of inheritance). However, guilt and inheritance are contradictory, since you cannot be guilty of something which you do not have control over, and for that reason the doctrine was often attacked by various groups which advocated 'voluntary' reading of sin. The Pelagians, for instance, claimed that guilt required voluntary choice to take place, and thus sinfulness could not be inherited. Each man sins solely for himself, whereas God is just and could not punish any person for someone else's sin.<sup>5</sup>

Tanner states that the theories of Ricoeur might be used in reading *Paradise Lost*. The earlier the Fall, the more Pelagian it seems to be, whereas the later Falls are more Augustinian. However, there is always something of the other view in any of them.<sup>6</sup> The evil born by Satan at the same time possesses him, and thus it does not look entirely like a consequence of a free choice, but also shares the characteristics of a compulsion. Sin becomes something exterior, personified by goddess-like character of Sin.<sup>7</sup> The birth of Sin out of Satan's head, pure self-generation, is to represent self-temptation in a figurative way: "With its profoundly self-reflective orientation—its redoubled images of spontaneous autogeny, narcissism, and incest—Milton's allegory, like Pelagius's speculation, drives explanation back deep into the human capacity for self-fashioning" (45).

Book V states that the reason for Satan's Fall is envy of the Son. As Tanner says: "Though Satan cannot say "the devil made me do it," he can say, in some sense, "God made me do it; The Father provoked me"; he can and does attribute his envy to causes outside himself (...)" (49). However, why do not other angels feel envy? Why is Satan jealous? The critic answers: "The question of why Satan is jealous is essentially the same question as why Satan is Satan. The answer to both questions is tautological, as God's language implies: 'Freely they stood who stood, and fell who fell' (3.102). Satan is jealous because he is jealous" (49).

<sup>4</sup> The sin of Adam and Eve is, in contrast, an emergence due to seduction. It starts as a spontaneous and individual action but ends in a corruption of a whole race.

<sup>5</sup> However, according to Ricoeur the Pelagian reading does not account for the corruption of the whole human race. Imitation, suggested by Pelagius, is not enough for Ricoeur.

<sup>6</sup> When Milton depicts voluntary (demonic) evil (Satan becomes evil by his own choice), there is always some element of the involuntary one (Satan *submits* to it in pain), while in the inherited evil of Adam and Eve's descendants we may distinguish some share of free imitation. Milton may be said to foreshadow what Ricoeur will say about defilement. According to the philosopher it is dominated by the symbol of binding, which accounts for externality but also expresses seizure, possession, enslavement, not contamination.

<sup>7</sup> Interesting, that Kierkegaard rejects the idea of snake in Eden. For him sin is an internal state and he is not able to account for the presence of the snake, an external source of sin, in Paradise.

According to Tanner Sin shows us that such motives as pride and envy mask etiological tautologies. *Paradise Lost* reveals in some way that the origin of evil cannot be specifically explained. In fact the epic encompasses Kierkegaardian idea that “Sin came into the world by a sin” (Tanner 1988: 49). Although Sin seems to emerge out of the Pelagian idea of freedom, a moment of “radical self-determination” (49), it appears to be some kind of a captivity and impotence. Tanner points to the fact that by the myth of Sin’s birth Milton shows the paradox that permeates the notion of free will: “It acknowledges that, at the deepest level, complete self-determination begins to look more like compulsion than like free choice. (...) the evil to which Satan gives birth also possesses him; he does not appear so much to choose evil, rationally and deliberately, as to succumb to it in pain and lust” (49).

This state lasts only for a moment. Once there is a pure Lucifer, and a second later there is a new being, Satan, and from this time on nothing is heard in Heaven of Lucifer. This foreshadows what Kierkegaard and Ricoeur will say about the emergence of evil. They call it an “instant” or a “leap” (49). One moment a character is innocent, the next—he is fallen. Between there is something like a dizziness, and the evil act arises as if by fascination (Ricoeur 1969: 252). According to Kierkegaard the secret of innocence is *Angest*, a dread or an anxiety, which is a kind of fascination, dizziness, dream. Ricoeur observes that this dizziness starts in one instant when we are overwhelmed by “the infinity of desire,” which “takes possession of knowing, of willing, of doing, and of being” (Tanner 1988: 50). For Kierkegaard in turn the state of dizziness is an extreme moment, situated just between the innocence and fall, when the individual still has a choice. Between these now and then there is the so-called “leap,” the result of which is seen in Book V.

At this point it has to be emphasised that the character of Sin in Milton’s epic is a creation of Satan’s mind but at the same time his perfect image. The word “enamour’d” (II, 765) suggests that the bond between Satan and Sin was not only an incest but also narcissism (Flanagan 1998: 403). As she is the fallen angel’s perfect image, when he falls in love with her or lusts after her, he manifests his passion and love of himself.<sup>8</sup> Out of this relationship Death is born, which in turn is a parody of the generation of the Son from the Father (Frye 1965: 19). Christ is the Word of God, while Death is the Word of Satan (introduced in the 666 line of Book II as the “other shape”). The problem is, nonetheless, that Satan does not remember these events until Sin enlightens him. Up to this moment he has believed or claimed to believe that he has not changed. This meeting is a clear proof of a gap in his understanding.

For Catherine Gimelli Martin the words “I know thee not, nor ever saw till now / Sight more detestable then him and thee” (II, 744–45), spoken by Satan when he sees Sin, are an attempt to distance himself from the horrid truth.

Precisely because he has carnally known Sin, he now knows her not (his incestuous experience and its fruits having physically deformed her beyond recognition), with the result that, like a gothic self-portrait, his “perfect image” more closely resembles him the more he denies her, who is indeed remains the “perfect image” of his own perversion. (Martin 1998: 190)

<sup>8</sup> Also John S. Tanner notices that passion is connected to Satan’s sin. For him the story of the birth of Sin is a recast of Minerva’s birth and, as mentioned before, a figurative representation of self-temptation: “Satan, with no warning or apparent cause, finds himself “all of a sudd’n” surprised by a violent headache. He swims in dizziness until out of his left side springs forth a dazzling goddess, whom the heavenly host call Sin” (48).

The passage seems to foreshadow the coming of Freud. It is he who came up with the notion of defence mechanisms, most important of which are: repression, projection, denial, reaction formation, rationalization, regression, displacement, and sublimation (Heller 2005: 67). They are the unconscious mind's strategies that deform reality and thus reduce anxiety. Present in normal life the defence mechanisms do not signify aberration, whereas in neuroses they are used disproportionately. Milton's Satan behaves sometimes like such a neurotic person, suffering from various psychic illnesses. He shows a *repression* (repressing pathogenic experiences from consciousness), when he forgets about engendering Sin and obliterates their bond. An example of *projection* (attributing one's own upsetting thoughts and urges to others) might be his vision of God as a tyrant and usurper, while it is he who wants to usurp God's place. His *denial* (blocking external circumstances, which are a threat to the ego, from consciousness) is seen when he does not want to admit to being defeated. There is also the *rationalization* (employing reasonable explanations of behaviour to protect one's self-esteem) as he tries to rationally justify the angels' revolt (tyranny, exaltation of the unworthy Son).

It must be noted that for Freud all neuroses had a sexual etiology, which we could find probable in the case of Satan, if we were determined to read his fall in terms of Sophia's separation from God (passion). Certainly, the description of Sin's birth is very sensual. It is this fascination, dizziness, and "the infinity of desire" Ricoeur talks about.<sup>9</sup>

According to Stanley Fish when Satan sins, that is resolves to separate from God, he does not alter only his relationship with the Creator, "the sustaining power of the universe" (Fish 1998: xxxii), but also "alters the universe and creates a new one populated by persons, events, possibilities, aspirations and facts that come into being (for him) simultaneously with his self-transformation" (xxxii). He creates a new reality with a tyrannical Father who is partial to a young unworthy son (Christ). He imitates the existing world, but in his own perverted image—the idea of kingship, kingdom, loyal service, and also the Trinity. Once he does that, he has no other choice but to live according to the laws of his new reality, which will influence his understanding of subsequent events: "to see what it allows him to see, to draw conclusions based on its assumed outlines, to read the present and project possible futures by its lights" (xxxiii). Also Fish's comments about Satan's choice have a tinge of Ricoeur's and Kierkegaard's philosophies:

One moment there is the now obliterated (his-name-is-heard-no-more) angel, and the next there is Satan, a new being who is fraught with envy. That is to say, he is full of envy; envy, the desire to be somewhere and/or someone else, is what constitutes and animates him, and it is also what determines his perception. (xxvi)

---

<sup>9</sup> The erotic depiction seems to be also a reference to the Second Book of Enoch, where angels fall because of lust. The *Grigori*, as they are named, were to see the beauty of human daughters, and for that reason they came to the Earth and mated with women, creating the race of *Nephilim* ("the Giants"). Now the fallen angels are to dwell chained to the bottom of Hell for ten thousand years. Still, it is highly improbable that 2 Enoch was known to Milton. Grant McColley says the Book of Enoch was available to Milton, however, 2 Enoch's manuscripts were not found until the nineteenth century (Revard 1980: 30). And yet, 2 Enoch was used by Origen, who is said to have had a great impact on Milton (31). Some elements from the Book of Enoch and 2 Enoch might be seen in Milton's description of Hell, namely the icy continent, both heat and frost as the tools of torture of the damned, the black flames which give no light, the *Grigori* chained to the bottom. Significantly, for Ricoeur the *Nephilim* are derived from oriental Titans (Ricoeur 1969: 120).

As a proof Fish cites fragments of Book V: “fraught / With envie against the Son of God, / (...) could not beare / *Through pride that sight*, and *thought himself impaired*. / *Deep malice thence conceiving and disdain*” (V, 661–2, 664–6; emphasis mine: K. B.). The syntax of the first highlighted expression is influenced by Satan’s perception. Normally it would read *that sight through pride*, however, here we see how language is deformed by the fallen angel’s “prideful lens” (xxvi). For Fish the verse “thought himself impaired” is an account of the Devil’s psychology. The moment he feels himself impaired, he becomes impaired. He literally becomes less by thinking.

But why does Satan feel it? In *Christian Doctrine* Milton asks

if all things are of God, and if matter is both good and incorruptible in its essence, and if that incorruptibility remains so long as free agents do not break the connection that sustains it, why and how should any of them come to rebel or even think that they could? (Fish 1998: xxiv)

The answer to the question is given in Books III and V. Both tell us about free will, which was bestowed upon angels and human race. If God had taken this freedom away, He would have simultaneously deprived His creatures of reason. People and angels have choice, either to persevere in obedience, or disobey their Creator. God made them good, but not immutable. The change is thus a consequence of their decisions.<sup>10</sup>

Milton is much in favour of the theological tradition that took pride as a reason for rebellion and Satan’s sin. The tradition begins already in the times of the Old Testament, but ‘its’ Satan is quite different from the later one.<sup>11</sup> In Zechariah, I Chronicles, and Job he is not an adversary of God, but someone who tests people in their faithfulness to God. He can be said to act against humans, but not against God; he is not connected to malicious spirits, demons or pagan gods. Only in the New Testament he becomes an independent, evil being. As it is said by Harold Bloom:

the emergence of the Christian Satan and his fallen host was a complex process, but with very eclectic sources. Neil Forsyth’s *The Old Enemy* traces the Devil to Huwawa, opponent of the Sumerian hero Gilgamesh, and to the equally rancid Humbaba, among the Assyrians. Many others got into the blend, including Tiamat, the Babylonian sea dragon, and Ahriman, the adversary according to Zoroaster. (Bloom 1996: 64)

Later Christian thought was very much influenced by the apocrypha (the Testament of the Twelve Patriarchs, the Book of Jubilees) and the pseudoepigrapha (Enoch and 2 Enoch), where evil spirits hate men and are determined to bring on humans’ destruction. Satan’s name emerges in a negative sense, along with the names of such spirits as Azazel, Semjaza etc. The book called *The Secrets of Enoch* (2 Enoch) states that the corruption of the Earth was prompted by the fallen angels: “And one from out of the order of angels, having turned away with the order that was under

<sup>10</sup> It has to be noted, however, that some do not find the explanation sufficient, most notably Dennis Danielson: “there is finally no answer to the question *why*” (Fish 1998: xxxi).

<sup>11</sup> Analysis on the basis of Revard 1980, Turner 2004, Minois 1996.

him, conceived an impossible thought, to place his throne higher than the clouds, that he might become equal in rank to my power. And I threw him out from the height [Secr. Eno. 29: 4, 5].<sup>12</sup>

The New Testament starts to acknowledge the existence of Satan as the source of evil, still nothing is said about his past as an angel, therefore the fathers of the second century turned to the Old Testament for evidence. They found it in the fragments of Isaiah and Ezekiel<sup>13</sup>, where there is a critique of a great persona, cast away from Heaven because of excessive ambition. These passages refer literally to the kings of Babylon and Tyre, however, Origen and Tertullian interpret them as a reference to some extraordinary being, whose pride offended God.

According to the two theologians Lucifer, an extraordinary being, was created good but *chose* to become evil. Also Augustine supports this view, and quotes the same passages to prove it. However, for him Satan is just one of many angels. Some of them were loyal to God, and some rebelled, as goodness demands free choice. The influence of this doctrine can be seen in *Paradise Lost*, where Milton forces us to compare Satan with Abdiel, an angel who remained faithful to God despite serving under Satan's command. Furthermore, both Augustine and Milton state that pride was the beginning of sin. Although the notion had been already introduced by Ambrose and Gregory of Nazianzus, it is Augustine who analyzed it for the first time. He claims that pride began when Satan turned to himself, instead of to the source of his being (God), and he put his private good above common benefits. Thus when he was cut off from the source of his being his own nature was vitiated, along with goodness of God which was a part of him. Such is also Milton's Satan, who renounces God, and at some point claims to be self-begotten. This renunciation of God and the turning to oneself was found to be the cause of misery of the fallen angels.

Also John Cassian, a contemporary of Augustine, follows this trait. He claims that Satan's focus on his self and his private good made him believe in his own powers. He became gradually swallowed by the untruth of it, until he was unable to liberate himself. Thus he was overwhelmed by an utter evil, the consequence of which was not freedom, as Satan claimed, but further degeneration and instability. The influence of Cassian's statements also may be found in *Paradise Lost*. In the first two books Satan is at the beginning of his being, and he becomes excluded from receiving God's bounties. With the loss of God's blessedness he becomes aware that he is weak, which may be seen in Book III. Total breakdown and subsequent display of despair is expressed in Book IV, where Satan intoxicates himself with his own lies.

However, pride as 'turning to oneself' is not the only thing ascribed to Satan. What seems to be generated by the sin of pride is a desire to become like God. The notion can be understood in two ways: "to be like God" meaning "resemble Him in goodness" but also "equal in powers"

<sup>12</sup> [Secr. Eno. 29: 4, 5], subsequently [Isaiah 14: 12–15] and [Ezekiel 28: 12–18], after Revard 1980: 31–33.

<sup>13</sup> [Isaiah 14: 12–15]: "How art thou fallen from heaven, O Lucifer, son of the morning! [...] thou has said in thine heart, I will ascend into heaven, I will exalt my throne above the stars of God: [...] I will be like the most High. Yet thou shalt be brought down to hell [...]". [Ezekiel 28: 12–18]: "Son of man, take up a lamentation upon the king of Tyrus, and say unto him, Thus saith the Lord God; Thou sealest up the sum, full of wisdom, and perfect in beauty. Thou hast been in Eden the garden of God; [...] Thou wast perfect in thy ways from the day that thou wast created, till iniquity was found in thee. By the multitude of thy merchandise they have filled the midst of thee with violence, and thou hast sinned [...] Thine heart was lifted up because of thy beauty, thou hast corrupted thy wisdom by reason of thy brightness: [...] therefore will I bring forth a fire from the midst of thee, it shall devour thee, and I will bring thee to ashes upon the earth [...]."

(Revard 1980: 45). Isidore of Seville, who understands Satan's sin in the second way, considers it to be the greatest sin that could be imagined. Hugh of Saint Victor, in contrast, accuses Satan of a desire to be even *superior* to God. However, Anselm and Thomas Aquinas do not agree, since Satan was to be a rational and perfect being. According to Anselm Satan wanted to imitate God's likeness, however, he wanted to achieve it in a wrong way. The fallen angel wished to have something independently of God and through the act he rejected God's will and wanted to triumph over it. Aquinas in turn states that Satan's sin was a spiritual one. Spiritual beings can commit only two kinds of offence—pride and envy—and they can sin only with their intellect. The initial moment for Satan was a desire to be like his Creator. He could not desire real equality, being a rational creature. He did not want consciously to be like God, but he had his wish 'in a wrong order' (Revard 1980: 47).

Still, there is another kind of sin attributed to Satan, namely envy. Aquinas says that it was the only other sin angels were capable of (67). He and other Christian fathers mean by it the envy of man, on whom God bestowed so many favours. Iraneus claims that Satan felt a desire to spoil the creation of man, because he saw goodness in it. The envy of the Son, which Milton presents as a main motif, seems to be disregarded by early Christianity, although there are some who point to it, for example Lactantius.<sup>14</sup>

Milton's work embraces echoes of Isaiah, Ezekiel and Tertullian, but also makes the feelings of pride and envy interwoven. We never see the good Satan or the fight within his previous allegedly good nature. Actually, what we see is interpreted and described by Raphael. Pride is Satan's tragic flaw. Starting as a belief in one's value, it develops into a belief in equality with the Omnipotent. It is also pride that prompts Satan to reject the Son, whom he *envies* and finds unworthy of God's favour. The Devil does not perceive Son's brightness as love and good inherent in His nature, but as splendour connected to the position He holds. However, Satan's envy is not limited only to the Son, but it includes also the human pair, which can be seen in the soliloquies of Books IV and IX.

It seems that committing a sin, or *falling* in other words, degrades the beings subjected to it. Even in the War in Heaven he is already felled by supposedly weaker Abdiel, and while being in the Garden of Eden he is afraid of Adam's strength and intellectual powers. The inner Hell that burns in him enfeebles and changes him so much, he is not recognized by the unfallen angels when they discover him. Still, throughout the first two books Satan poses to be sound and untouched apart from losing his "Original brightness" (I, 593) and "outward lustre" (I, 97). The encounter with Sin and Death is the first instant that the fallen angel sees flaws in his understanding. The second moment of profound shock is when he leaves dark territories of Hell and Chaos and faces blinding light of Heaven. He becomes conscious of his weakness in comparison to God, which results in his excruciating confessions. There he manifests two faces: one of a creature tormented by remorse, able to admit to his lies, envy and pride; the other face is that of a malicious Fiend, ready to wreck God's creation and spread his inner Hell. From Book I to X his personality erodes visibly, which might be an illustration of Milton's words in *Samson Agonistes*: "All wickedness is weakness" (834). Satan has a chance to experience that.

<sup>14</sup> Also according to Protestant theologians Satan did feel envy towards the Son. For Luther the envy stems from the fact that Son was the embodiment of good, and Satan after all disliked the condition.

**Bibliography**

- Bloom, Harold.** (1996), *Omens of Millennium. The Gnosis of Angels, Dreams and Resurrection*, New York: Riverhead Books.
- Bloom, Harold.** (1997), *Anxiety Of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press.
- Carey, John.** (1989), "Milton's Satan", *The Cambridge Companion to Milton*, Dennis Danielson (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 131–145.
- Daiches, David.** (1968), *Milton*, London: Hutchinson University Library.
- Fish, Stanley.** (1998), *Surprised by Sin: The Reader in "Paradise Lost"*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Frye, Northrop.** (1965), *The Return of Eden. Five essays on Milton's epics*, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- Grzegorzewska, Małgorzata.** (2007), "‘What I will is Fate’: O przeznaczeniu i wolnej woli w Johna Milтона", *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* LI, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper: 21–36.
- Hanford, James Holly.** (1969), "Milton and the Return to Humanism", *Milton Criticism. Selections from Four Centuries*, James Thorpe (ed.), New York: Collier Books, 143–168.
- Heller, Sharon.** (2005), *Freud A to Z*, Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Lewalski, Barbara Kiefer.** (1985), *"Paradise Lost" and the Rhetoric of Literary Forms*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Martin, Catherine Gimelli.** (1998), *The Ruins of Allegory: "Paradise Lost" and the Metamorphosis of Epic Convention*, Durham and London: Duke University Press.
- Milton, John.** (1998), *Paradise Lost, The Riverside Milton*, Roy C. Flannagan (ed.), Boston, New York: Houghton Mifflin Company.
- Minois, Georges.** (1996), *Historia Piekła*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Revard, Stella Purce.** (1980), *The War in Heaven: "Paradise Lost" and the Tradition of Satan's Rebellion*, London: Cornell University Press.
- Ricoeur, Paul.** (1969), *The Symbolism of Evil*, Boston: Beacon Press.
- Tanner, John S.** (1988), "‘Say First What Cause’: Ricoeur and the Etiology of Evil in *Paradise Lost*", *PMLA*, Vol. 103, No. 1, 45–56.
- Turner, Alice K.** (2004), *Historia Piekła*, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.

STRESZCZENIE: Praca „Dwa Grzechy Szatana Johna Milтона” omawia wizerunek postaci upadłego anioła, skupiając się na jednym aspekcie – przedstawieniu w eposie dwóch rodzajów Grzechu Szatana: jako osoby oraz jako czynu. Bazując na szerokim wachlarzu krytyki dotyczącej *Raju utraconego*, w szczególności osoby Szatana, elementach teorii Zygmunta Freuda i teologicznej wizji upadku, praca pokazuje wielowymiarowość pojęcia „grzech”, jak również wskazuje na problemy z nim związane, na przykład pojawienie się zła w istocie idealnej, ale obdarzonej wolną wolą.

## Cutting the Names of Nature in the Trees: Andrew Marvell's "The Garden" and the Seventeenth-Century Views on Nature

Few of Andrew Marvell's writings have been given such lavish critical attention as his pastoral or, as some critics claim, anti-pastoral poem "The Garden". This "generative capacity" of Marvell's famous poem was explained by Rosalie Colie, who wrote that "however we read the poem, it seems to hold 'more' the next time; it must, then, withhold something of itself from us at each reading" (Colie 1970: 141).

Most frequently "The Garden" is interpreted within or against the tradition of pastoral poetry, its classical sources, continental adaptations and contemporary English examples – Marvell's poem being identified either as a typical pastoral poem (though such conclusions are rather rare), or as a poem which plays with, or consciously defies the conventions of the genre.<sup>1</sup> Not far from the pastoral approach is the reading which inscribes "The Garden", together with Marvell's so-called Mower Poems, within the contemporary *furor hortensis* – a half-botanical-half-philosophical debate on the level of formality and artificiality to be accepted in man-made gardens<sup>2</sup>; though it remains rather inconclusive whether Marvell opts for pure nature or for ordering art. Other critics choose to place "The Garden" within the context of the poetry of retirement, on account of its praise of solitude and recognised similarities between Marvell and Sarbiewski, Benlows, Cowley or Saint-Amant.<sup>3</sup> Maren-Sofie Røstvig believes the solitude-seeking speaker in "The Garden" to be one of the seventeenth-century metamorphoses of the classical ideal of the Happy Man; at the same time suggesting presence of Neoplatonic elements in the poem. This observation probably inspires Røstvig's later Hermetic reading of "The Garden".<sup>4</sup> Similarly, Eugene R. Cunnar reads some Hermetic concepts into Marvell's poem, taking the classical and pastoral *topos* of "cutting one's mistress's name into a tree" as his point of departure.<sup>5</sup>

However different these critical approaches might seem, and however discrepant or remote their conclusions, they all somehow relate to the Renaissance all-embracing and all-permeating philosophical debate on Nature and Art (or rather Nature versus Art). According to Edward W. Tayler, "during the Renaissance the terms were more than a commonplace, more even than an extraordinarily flexible analytic convenience. (...) Nature and Art pointed to what appeared

---

<sup>1</sup> This view was first expressed by Frank Kermode in *English Pastoral Poetry. From the Beginnings to Marvell* (1952).

<sup>2</sup> A good example of this approach is Nicholas A. Salerno's article "Andrew Marvell and the *Furor Hortensis*", (1968).

<sup>3</sup> See Maren-Sofie Røstvig, *The Happy Man. Studies in the Metamorphoses of a Classical Ideal 1600–1700* (1954), and M. C. Bradbrook, "Marvell and the Poetry of Rural Solitude" (1941).

<sup>4</sup> See her article "Andrew Marvell's 'The Garden': A Hermetic Poem" (1959).

<sup>5</sup> E. R. Cunnar, "Names on Trees, the Hermaphrodite, and 'The Garden'" (1992). To this interesting article I am indebted for drawing my attention to this *topos* in Marvell's poem; though I should question some points raised by Cunnar.

to be a 'real' division of man's experience of himself and the cosmos" (1964: 3). Treated either as complementary powers, or as two principles struggling for primacy, the paired concepts of Nature and Art could be employed in debates on most of the aspects of human life, such as education, architecture, gardening, clothing, acting, cosmetics or poetry. Usually, it was the God-created world of Nature that was held in higher esteem than the man-made, Nature-subordinate and imitative Art. This view of the pair underpins the pastoral nostalgia after the lost Golden Age or the innocence and natural abundance of Paradise, as well as the Mower's diatribe against formal gardens or horticultural "engineering" in Marvell's "The Mower against Gardens". However, Art had also its champions who, acknowledging Nature's chronological primacy, recognised its fallen state and saw Art as ordering and correcting force.

This Renaissance philosophical dilemma provides the key, if not to all the locks in "The Garden", then at least to the "front door" of the poem's ambiguous and elusive structure of allusions. As the Nature-Art debate can be exploited by various discourses, so does this conceptual pair lie at the root of different systems of allusions resonating in Marvell's poem. Read through the prism of this concept, "The Garden" becomes a poem as much about gardening or rural solitude, as it is one about poetry or literary convention – these two discourses not excluding, but rather complementing or "metaphorising" each other; at the same time, leading to as equivocal and inconclusive observations, as unresolved was the debate on Nature and Art in the Renaissance.

This philosophical controversy provides the indispensable background to this paper, as its main purpose is to demonstrate how the pastoral world of natural pleasures praised in "The Garden" becomes a vehicle for Marvell's comments on human creative powers and the role of language in man's inventive and imitative activity.

Nowhere in the poem is the conflict between Nature and Art so intense and manifest as in the third stanza, in which Marvell refers to a popular love poetry motif of cutting the name of the beloved or the lover's poetic complaint in the bark of a tree.

Fond lovers, cruel as their flame,  
Cut in these trees their mistress' name.  
Little, alas, they know, or heed,  
How far these beauties hers exceed!  
Fair trees! Wheresè'er your barks I wound,  
No name shall but your own be found.<sup>6</sup>

In this suggestive image, Art (in this case poetic creation brought about by passions and unfulfilled desires) physically wounds Nature, leaving a visible and painful gash of human creative act. But, unlike the cruel lovers, the speaker promises that the only words he would cut are the names of trees themselves, the names of Nature. Eugene R. Cunnar rightly points out that Marvell's "witty modification of the *topos*" of unrequited love is at the same time a clear reference to the doctrine of God's signatures and the ideal of the Adamic language (1992: 133). According to this doctrine, at the core of which lies the notion of a perfect unity between *res* and *verba*, God creating the world

<sup>6</sup> All quotations from Marvell's poems come from Nigel Smith's edition (2003).

inscribed in things their names, making the name of a thing and its essence one. As a seventeenth-century German mystic Jacob Boehme wrote in his *Mysterium Magnum*, Adam in his pre-lapsarian state “understood the Language of nature, viz. the manifest & formed Word in every ones Essence, for thence the *Name of every Creature is arisen*” (in Stillman, 1995: 30). It was at the moment of man’s Fall that, as Robert Stillman puts it, “the perfect bonds between words and things were shattered. As man fell from the garden into history, there was born a terrible division between words and things, the signifier and the signified” (1995: 30).

The two last lines of the third stanza certainly make an allusion to the popular in the seventeenth century aspiration to reunite the things and their names and rediscover or recreate the perfect Adamic language. However, Cunnar’s conclusion that “like others in the seventeenth-century, Marvell seeks an Adamic language in nature” (133) may raise objections in the view of the evidence present in this highly ambiguous poem.

The fourth stanza seems to be a logical continuation of the conceit of the third, also preferring the beauty of nature over that of a female, while castigating the lover’s desire and his decision to turn the unrequited passion into poetic convention. In this stanza Marvell conveys his meaning not through an ingenious modification of a literary *topos*, but through equally witty rewriting of two mythological metamorphoses described in Ovid’s masterpiece.

The gods, that mortal beauty chase,  
Still in a tree did end their race:  
Apollo hunted Daphne so,  
Only that she might Laurel grow.  
And Pan did after Syrinx speed,  
Not as a nymph, but for a reed.

Cunnar certainly does not fail to recognise that the unfulfilled desire is transformed here into plants which apart from being exponents of natural beauty, are at the same time symbols of poetry (laurel – of poetry in general, reed – of pastoral poetry). This observation seems to corroborate his earlier interpretation of the third stanza; Marvell “is not endorsing Petrarchism’s substitution of poetic fame for unrequited love; instead he is pointing explicitly its folly of ending without fruition as well as destroying a more unified relationship between sign and signified” (Cunnar 1992: 134). However, he seems to have overlooked an interesting detail; the laurel and the reed become thus equivocal signs, they can be read either in the botanical sense (their names referring to real plants), or in a conventional literary context as two symbols of poetry – the two meanings present simultaneously in the stanza. On the one hand, Marvell’s rewriting of the myths seems to praise Nature and natural beauty, but on the other hand, it transforms the names of Nature into the names of Art, or rather reinvests the names of trees with their traditional symbolic meanings. Consequently, the pre-lapsarian unity between the thing and its name postulated in the third stanza is upset in the following one.

The puzzle of the fourth stanza becomes even more complicated, if we read it against the conceit of the opening lines of the poem, where a reverse process seems to be taking place. The names of trees which are originally used by the poet, and immediately recognised by the reader, as symbols of human

activities and traditional social distinctions, are stripped of their allegorical meanings to become what they naturally are – plants growing in the garden of the poet's retreat.

How vainly men themselves amaze  
 To win the palm, the oke, or bayes;  
 And their uncessant labours see  
 Crowned from some single herb or tree,  
 Whose short and narrow verged shade  
 Does prudently their toils upbraid;  
 While all flow'rs and all trees do close  
 To weave the garlands of repose.

The palm, the oak and the bays (or the laurel) stand for the military, civic and literary fame respectively. However, the pursuit after distinction in the society, and active social life in general, is presented here as incessant labour, or the toil bringing "short and narrow" results; and is juxtaposed with the rural contemplative retirement and enjoyment of natural abundance. The symbolic plants from the second line of the stanza become "just some single herb or tree" among "all flow'rs and all trees" in the garden, where they seem to lose their special man-imposed significance; from double signs referring (literally) to species of trees as well as (symbolically) to human activity and art, the words *palm*, *oak* and *bays* transform into signs with the single natural referents.

Although not as explicitly as the third stanza, the opening stanza of "The Garden" also seems to allude to the ideal of a perfect language, or rather the language purged of ambiguities. Nevertheless, the image of cutting the names of trees in the bark in the third stanza and the attempt to divest words of their secondary metaphorical meanings in the first, may refer to two different philosophical foundations of the Renaissance pursuits after and speculations on a discovery or creation of a perfect universal language. One group of mystical or Neoplatonic thinkers (Cornelius Agrippa or Jacob Boehme among them) embraced the ideal of the rediscovery of the original Adamic language advocating a so-called "motivated theory of language, in which words are conceived as natural signatures" (Stillman, 1995: 20). The other was a group of philosophers (such as Francis Bacon or later John Wilkins), whose approach was more pragmatic – they advocated, as Stillman says, "a conventional theory of language, in which words are signs that signify by human agreement" (20), focusing on creating a "precise means of communication" (41), which would facilitate especially a more scientific description of the experience of the natural world. However ideologically divergent, these two assumptions were both rooted in the recognition of the fallen state of human nature and the fallen equivocal quality of language, and, as Stillman suggests, were a form of "therapy in times of cultural crises" (40)

On the one hand, the first and the third stanza seem to resonate with, and probably advance the ideas of universal and unambiguous language, which either originates in the world of Nature, or is a means of precise reference to this world. On the other hand, the fact that the word "bays/laurel" wittily unburdened of its conventional symbolic meaning in the first stanza, becomes again a symbol of the art of poetry in the third, points to inconsistencies and deliberate philosophical shifts in Marvell's poem. Another, less conspicuous, source of typical Marvellian ambiguity, is the presence

of puns which play on, more or less obvious, double meanings of certain words. In the discussed first stanza, which seems to disambiguate and relieve the natural names of trees (palm, oak, bays) of their metaphorical burden, Marvell introduces words which apart from the most evident meaning in the given context, carry more elusive yet discernible allusions. Such are the words: “vainly”, “amaze”, “toils”, or “upbraid”.

The word “vainly” refers both to the futility of human worldly endeavours and to personal pride lying at the foundation of these aspirations to fame and recognition. The subtle reverberations of the word “amaze” are probably less obvious. As Rosalie Colie suggests, apart from bringing up the idea of puzzlement and wonder, this word “involves us in a labyrinth as well as in wonder; both ‘wonder’ and ‘labyrinth’ turn out to be part of thematic meaning of the whole poem” (1970: 148). While “toils” signify primarily hardships of exhausting labours or crushing struggles, this word in the seventeenth century could also refer to a trap or snare (Smith 2003: 155). The use of the word “upbraid” adds to the condensation and complication of meanings in the stanza, as it introduces the negative note of censure or disapproval, but also the image of braiding/weaving of the entrapping branches of the three plants (oak, palm, bays) into wreathes of fame, which in this way become the wreathes of reproach. The semantic allusions in this stanza create a disturbing image of man being tempted with worldly distinctions and entrapped in a maze of incessant and disappointing toils, as a result of his vanity.<sup>7</sup> The paronomasias of the first stanza, though playing on multiple allusions, surprisingly, do not blur the meaning, but rather condense the structure of allusions, working within the same semantic fields and reinforcing the key message of the stanza.

Marvell’s puns would have probably been criticised by John Locke, who in *An Essay Concerning Human Understanding* expresses opinions on figurative language common among the empiricists launching or discussing the transparent universal language projects. According to Locke, “all the artificial and figurative application of words eloquence hath invented, are for nothing else but to insinuate wrong ideas, move the passions, and thereby mislead the judgement” (in Stillman 1995: 34).

Many contemporary thinkers were hostile to figurative language, which, as they claimed, had no epistemological value.<sup>8</sup> Despite this hostility Marvell’s puns and allusions of the first stanza instead of obscuring the meaning, rather add a new dimension and offer a more penetrating insight into the *topos* of the worldly *vanitas*. As Rosalie Colie claims, “puns act out overtly what all words must do, contracting into the limit of their spelling more than conventionally ‘ought’ to fit into such a small space, expanding the one sign into all sorts of relevant and interrelated meanings” (1970: 152). True, this expansion and multiplication of meanings within one sign seems to contest the philosophers’ efforts to create a transparent language in which to describe the experience (and the experiment) unequivocally. What is more, this allusive prodigality of signs would probably disconcert even those mystical thinkers who longed for the return to the original language of nature, since the signifying power of Marvell’s language does not seem to originate in Nature. Cornelius Agrippa believed in

<sup>7</sup> Interestingly, while the first stanza presents the urban or courtly environment as such a trap, words referring to entrapment and sin (e.g. stumbling, snare, fall) appear also in the fifth stanza describing the ecstasy in the natural world of the garden.

<sup>8</sup> Marvell’s bitter antagonist Samuel Parker went as far as to propose in 1670 an Act of Parliament that would forbid the use of metaphor. (See Terence Hawkes, *Metaphor*, 1972, p.31).

a great, even magical, power words can carry. This power is derived from the essence of things these words represent – words are potent as long as they derive their force from and are directly related to Nature. The meaning-producing power of Marvell's language in "The Garden" originates rather in creative capacity of human mind – this mind which in its demiurgic spree transcends the world of Nature, of which it bears an imprint.

The mind, that ocean where each kind  
Does straight its own resemblance find;  
Yet it creates, transcending these,  
Far other worlds, and other seas;

In the poem discussed this creative act of human mind is followed by a temporary release of the soul from the material bonds of the body. In this moment the soul seems to become part of the unspoilt Nature, in its pre-lapsarian state, especially as the speaker compares his soul to a bird, and birds in Marvell's long country house poem "Upon Appleton House" are supposed to speak in the original dialect of Paradise:

Already I begin to call  
In their most learned Original:  
And where I language want, my signs  
The bird upon the bough divines;

(ll. 569–572)

It seems that Marvell in "The Garden" neither advocates the artificial transparent language of natural philosophers, nor believes in the return to natural Adamic language unifying things and words. Instead, he commits himself to powerful words of poetry, which seem to be capable of untying, at least for a while, the bonds between the corporeal world of things and human creative spirit, in a moment of the soul's ecstasy. In Marvell's poem, this is Art that transcends the fallen Nature, giving insights into its unfallen state and into the shattered harmony between the human being and the Paradise of God's creation.

### **Bibliography**

- Bradbrook, M. C.** (1941), "Marvell and the Poetry of Rural Solitude", *The Review of English Studies*, Vol. 17, pp. 37–46.
- Colie, Rosalie L.** (1970), "My Echoing Song". *Andrew Marvell's Poetry of Criticism*, Princeton: Princeton University Press.
- Cunnar, Eugene R.** (1992), "Names of Trees, the Hermaphrodite, and "The Garden"", *On the Celebrated and Neglected Poems of Andrew Marvell*, Claude J. Summers and Ted-Larry Pebworth (eds.), Columbia & London: University of Missouri Press, pp. 121–138.

- Hawkes, Terence.** (1972), *Metaphor, The Critical Idiom*, John D. Jump (ed.), New York & London: Routledge.
- Kermode, Frank.** (1952), *English Pastoral Poetry. From the Beginnings to Marvell*, London: George G. Harrap & Co. Ltd.
- Røstvig, Maren-Sofie.** (1954), *The Happy Man. Studies in the Metamorphoses of a Classical Ideal 1600–1700*, Oxford: Basil Blackwell.
- Røstvig, Maren-Sofie.** (1959), "Andrew Marvell's 'The Garden': A Hermetic Poem", *English Studies*, Vol. 40, Issue 1–6, pp. 65–76.
- Salerno, Nicholas A.** (Winter 1968), "Andrew Marvell and the *Furor Hortensis*", *Studies in English Literature 1500–1800*, Volume VIII, No. 1, pp. 103–120.
- Smith, Nigel ed.** (2003), *The Poems of Andrew Marvell*, London: Longman.
- Stillman, Robert E.** (1995), *The New Philosophy and Universal Languages in Seventeenth-Century England: Bacon, Hobbes, and Wilkins*, Lewisburg: Bucknell University Press, London: Associated University Press.
- Taylor, Edward William.** (1964), *Nature and Art in Renaissance Literature*, New York and London: Columbia University Press.

STRESZCZENIE: Wiersz "The Garden" ("Ogród") autorstwa siedemnastowiecznego poety angielskiego Andrew Marvella najczęściej rozpatrywany był na tle konwencji pastoralnej, filozofii neoplatońskiej czy tradycji epikurejskiej. W tych odczytaniach punktem stycznym staje się wszechobecny w literaturze Renesansu motyw opozycji Natury do Sztuki. W tym kontekście najbardziej interesującym aspektem w wierszu Marvella jest status języka jako narzędzia kreacji poetyckiej. Wizja powrotu do rajskiego języka Adama, tak jak siedemnastowieczne projekty stworzenia języka uniwersalnego próbują uciec przed wieloznacznością i przekleństwem Wieży Babel. I choć wiersz Marvella wydaje się popierać taki powrót do jedności słów i rzeczy, to jednak język poety wyraźnie (i świadomie) odbiega od ideału jednoznaczności.



on the reader's part. The passage above openly specifies the fact that Astarte is dead and that her death was, to a certain extent, Manfred's doing. At the same time, however, it undermines Manfred's deliberate agency.

The longest crucial passage in the text describing Astarte comes from Act II scene 2:

MANFRED     She was like me in lineaments — her eyes  
                  Her hair, her features, all, to the very tone  
                  Even of her voice, they said were like to mine;  
                  But soften'd all, and temper'd into beauty;  
                  She had the same lone thoughts and wanderings,  
                  The quest of hidden knowledge, and a mind  
                  To comprehend the universe: nor these  
                  Alone, but with them gentler powers than mine,  
                  Pity, and smiles, and tears — which I had not;  
                  And tenderness — but that I had for her;  
                  Humility — and that I never had.

(II, 2 199–210)

Manfred casts his description of Astarte in terms of both similarity and contrast to himself. Almost identical in appearance, they shared the same interests, occupations and intellectual potential; on the other hand, she seems to have possessed features which Manfred sees as utterly alien to himself – power of empathy, tenderness, emotionality. His description operates within a binary that equates the emotive with the female, making Astarte not so much Manfred's sister, as his female counterpart, and in this way dramatising the divided self. Such possibility has been frequently noted by the critics<sup>1</sup>. Thus, Daniel M. McVeigh sees Astarte linked to the feminine aspect of Manfred, which he destroyed within him (612), while Charles Robinson specifically calls Astarte Manfred's double (341).

Though I thoroughly agree with this stand, I see it not as a cause, but as an effect, of Manfred's tormented state. I understand the dynamics of *Manfred* as embodied by two contrastive movements: away from and towards humanity. It is of cardinal importance that throughout the play Manfred is shown in conflict with, and consequently rejecting his own human nature. His internal tension takes on different guises. First and foremost, whenever possible, Manfred asserts his superiority and negates his affinities with men. In his conversation with Chamois Hunter he thus responds to the Hunter's advice:

MANFRED     Patience and patience! Hence — that word was made  
                  For brutes of burthen, not for birds of prey;  
                  Preach it to mortals of a dust like thine, —  
                  I am not of thine order.

(II, 1 34–37)

<sup>1</sup> See: W. D Melaney 'Ambiguous Difference: Ethical Concern in Byron's *Manfred*,' A. Elfenbein, "Paranoid Poetics: Byron, Schreber, Freud.", Ch. Robinson 'Devil as Doppelgänger in *The Deformed Transformed*'

Clearly, he locates himself on the side of 'birds of pray' like an eagle which crosses the sky at the beginning scene 2 Act I, while the Hunter is associated with an animal of different nature – a chamois. This account generates yet another set of oppositions, as it is plausible to see it representing the contrast between the sublime and the beautiful – the chief concepts in Romantic aesthetics. In this reading, the Hunter signifies the beautiful, endowed with Burkean qualities of safety, peace, domesticity and pleasure (exemplified by his cottage, warm place where food is served and his friendly, mild nature), while Manfred identifies himself with wilderness, danger, infinity and pain. What is more, his movement away from humanity is figured in the act of rejection of the Hunter's social offering: guidance, wine, shelter, prayers. Determined not to have any acknowledged debt to the Hunter, Manfred presses him to accept money as a reward for distracting him at the top of Jungfrau, saying that gold is Hunter's 'due' (II, 1 94). Clearly, Manfred renounces any connection with those of different 'order', and cannot possibly bear to feel grateful, as gratitude, disinterestedness and care are the core of positive human contact. Instead, he prefers to settle his debt immediately.

Manfred's view of himself as more than men, less than deity is supported by the statement of the First Destiny in Arimanes's hall, who comments about Manfred:

First Destiny (...) This man  
 Is of no common order, as his port  
 And presence here denote. His sufferings  
 Have been of an immortal nature, like  
 Our own; his knowledge and his powers and will,  
 As far as is compatible with clay,  
 Which clogs the ethereal essence, have been such  
 As clay hath seldom borne; his aspirations  
 Have been beyond the dwellers of the earth (...)

(II,4 421–429)

Elsewhere, Manfred is explicitly called 'A Magian of great power and fearful skill' (II, 4 401). Clay, or matter, is seen here too be Manfred's chief problem – as it 'clogs the ethereal essence'. In this way, First Destiny mouths primary opposition of the play: matter – spirit, mortality – immortality, human – superhuman. This tension defines Manfred in accordance with Romantic view on human nature – as deeply conflicted, torn between his body (mortal and human) and spirit (immortal and divine), similarly to Promethean man made from clay and fire.

Not surprisingly, Manfred's attitude to humans is saturated with disgust and contempt. In his opening speech he states that he 'bears the aspect and the form of breathing men' (I,1 8), openly expressing his disgust for the human within him. The word 'bear' displays a double meaning here: Manfred *embodies* human form as well as he barely *bears* the fact that it is so. His position is primarily dualistic, regarding human nature as clay and dust, and locating spirituality (but not emotionality) elsewhere. Within this binary, human nature is limned as 'heart' – Hunter's social offering and care, Astarte's empathy, softness, pity and tears, while isolation, pride, knowledge and power becomes linked with more-than-human, which is preferable to Manfred regardless of the fact that it simultaneously



This, essentially, is a state of emotional numbness, when one is capable of experiencing reality in an empirical way, as well as of intellectual processing the information which pass through the senses, yet is denied any powerful emotional response. It seems plausible and enriching to perceive Manfred's meaning of 'love' in Shelleyan sense, where it is seen both as a 'remedy for personal suffering and a force of social cohesion' (Steven E. Jones 80). Similarly, M.H. Abrams, writing of Shelley's concept of love, notices that 'Shelley conceives the highest good to lie in a progressive abolition of self-detachment and self-sufficiency, culminating in an identification of the one man with all the men outside himself' (Abrams 332). Manfred, as the reader finds out, exemplifies precisely the opposite: a desire to destroy all connections with the human, both outside and inside himself. Still, he admits having sentenced himself to a life which is not to be envied:

MANFRED     My solitude is solitude no more,  
                   But peopled with the Furies, — I have gnash'd  
                   My teeth in darkness till returning morn,  
                   Then curs'd myself till sunset; — I have pray'd  
                   For madness as a blessing — 'tis denied me.  
                   I have affronted death — but in the war  
                   Of elements the waters shrunk from me,  
                   And fatal things pass'd harmless — the cold hand  
                   Of an all — pitiless demon held me back,  
                   Back by a single hair, which would not break.  
                   (...) I dwell in my despair —  
                   And live — and live for ever.

(II, 2 224–233, 243–244)

Manfred talks, undoubtedly, about his mental state. His speech powerfully dramatises the speaker's inability to find ease and sleep, which results in self-hatred and in disdain of life in general – thus, he asks for madness, which would save him from his own consciousness, or death which would annihilate him. Yet, neither is granted or possible – he is destined to live in despair and be his 'own proper hell' (I,1 251). The fact that he himself is responsible for what is happening is suggested by the mysterious voice of Incantation, who chants: "In proving every poison known, / I found the strongest was thine own" (I,1 240–241). Self-conflicted, unable to come to terms with his own nature, both negating and struggling against this part of it which he sees as a sign of 'clay' and deems repulsive – he sentences himself to immortality of a strange sort. It entails never being able to find peace and self-acceptance, dwelling for ever in anxiety and despair, eternally mourning his self-inflicted loss. Manfred exemplifies here an extremely subjective way of experiencing time – his 'living for ever' may as well signify the landscape of his tortured mind, for which every next second mutates into eternity of suffering and unbearable agony. His suffering is figured in terms of everlasting weakness:

Though thy slumber may be deep  
 Yet thy spirit shall not sleep;  
 There are shades which will not vanish  
 There are thoughts thou canst not banish;  
 (I,1)

This passage registers a deep inner anxiety. Manfred, for ever tormented inside, will not find sleep that refreshes and restores; rather, he is going to slumber, which suggests an in-between state: not being fully awakened, neither sleeping. Insomnia of that sort is characteristic for depression as well as for remorse, when one is troubled by a whirlwind of thoughts which never go away, and even recur in sleep in the shape of dreams or nightmares. Furthermore, Manfred's inability to sleep is irreversibly connected with his inability to die, being at once his curse and a sign of his conflicted self.

The movement in opposite direction, towards humanity, is postponed in Byron's text till later in the play. When, like in a similar scene in Marlowe's *Doctor Faustus*, the devil comes to claim possession of Manfred's soul, the protagonist is able to defy the evil spirit on the grounds of his own acclaimed independence, and pronounced higher position that the one of the devil:

MANFRED. I have commanded  
 Things of an essence greater far than thine,  
 And striven with thy masters. Get thee hence!

SPIRIT. Mortal! thine hour is come — Away! I say.

MANFRED. I knew, and know my hour is come, but not  
 To render up my soul to such as thee:  
 Away! I'll die as I have lived — alone.  
 (III, 4 354–350)

Unlike Doctor Faustus, Manfred cannot be dragged into hell since he is not subject to evil forces, and, consequently, devils have no power upon him. This crucial difference between Byron's and Marlowe's protagonists is entailed in Manfred's refusal to kneel before Arimanes, and his consequent suggestion that they both went and knelt before 'The overruling Infinite – the Maker' (II,4 418). Yet, Manfred's ability to summon death is directly conditioned by reconciliation with the human principle within him. All the things which Manfred seeks: Astarte's forgiveness, oblivion, forgetfulness, sleep, death – can be granted only if he embraces this part of himself that he had murdered. This process is dramatised in Manfred's earlier attempt to speak to Astarte. When Arimanes succeeds to summon her phantom, Manfred asks for forgiveness and death, and is granted the promise of one, but not necessarily the other. Thus, Astarte pronounces: 'Tomorrow ends thine earthly ills' (II, 4 521). The other, crucial moment of Manfred's 'coming back' to humanity happens just before his death. He asks the Abbot, whose preaching he rejected so far, to give him his hand, since only then can he die. This gesture is of paramount importance, as it symbolically denotes Manfred's embracing this part of his nature which earlier in the text was figured as human, material, feminine, vulnerable and emotional. Grasping Abbot's hand is the exact opposite of Manfred's refusing Chamois Hunter's social offering.

Still, *Manfred* shuns a possibility of one unequivocal reading even if its outcome in theory denotes the victory of the protagonist. Yet this victory tastes bitter. It is hard to overlook the fact that when questioned whether Manfred is forgiven, Astarte retorts only uttering his name. Thus, the curse is lifted, but forgiveness is not necessarily granted. Death signifies sleep and peace, not reunion. Personality split went too far to heal fully, which excludes the possibility of a happy ending.

### Bibliography

- Abrams, M. H.** (1953) *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press.
- Baumeister R, Dale K, Sommer K.** (1998) 'Freudian Defense Mechanisms and Empirical Findings in Modern Social Psychology'. *Journal of Personality* 66: 6 Oxford: Blackwell Publishers, pp. 1082–1124.
- Elfenbein, Andrew.** (2001) 'Paranoid Poetics: Byron, Schreber, Freud.' *Romanticism On the Net* 23 (August 2001) <http://users.ox.ac.uk/~scat0385/23elfenbein.html>
- Jones, Steven E.** (1993) 'Shelley's "Love, The Universe": A Fragment in Context'. *Keats-Shelley Journal*, Vol. 42 (1993), pp. 80–96.
- McCormick, Luke, K.** (1970) 'Lord Byron's Manfred: A Study of Alienation from Within.' *University of Toronto Quarterly* 40.1: 15–26.
- McVeigh, Daniel M.** (1982) 'Manfred's Curse.' *Studies in English Literature, 1500–1900*, vol 22, pp. 601–612.
- Melaney, William D.** (2005) 'Ambiguous Difference: Ethical Concern in Byron's Manfred.' *New Literary History*. Baltimore: Summer 2005. Vol. 36, Iss. 3; pp. 461–411.
- Robinson, Charles.** (1997) 'Devil as Doppelganger in *The Deformed Transformed*' in: Robert F. Gleckner, Bernard G. Beatty *The Plays of Lord Byron: Critical Essays*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 321–346.
- Roe, Nicholas.** (ed) (2005) *Romanticism: An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press.

STRZESZCZENIE: W niniejszym artykule autorka interpretuje dramat romantyczny *Manfred* Lorda Byrona, starając się naświetlić główny problem utworu, który upatruje w wewnętrznych napięciach pomiędzy materią a duchem, śmiertelnością i nieśmiertelnością, naturą ludzką i ponadludzką. Manfred, bohater byroniczny, zмага się ze swoim człowieczeństwem, odrzucając tę jego część którą widzi jako niedoskonałą – emocjonalność, ciało, słabość, śmiertelność. W tekście poetyckim Byrona jest to część uosobiona przez Astarte, alter ego Manfreda, którą bohater unicestwia. W rezultacie skazuje się na wieczną tułaczkę i bezsensność, na nieśmiertelność która jest bardziej przekleństwem niż błogosławieństwem. Trapiiony wyrzutami sumienia żyje w wewnętrznym konflikcie, a każdy chwila jest dla niego cierpieniem. Tylko symboliczne pojednanie się z odrzucaną częścią własnej natury, metaforyczny powrót do człowieczeństwa, mogą przynieść Manfredowi spokój, sen i śmierć.

**Bożena Depa**

## **The Modeling Function of the Beginning and Ending in the Overall Structure of *Little Dorrit* by Charles Dickens**

In his work "On the modeling significance of the concepts "beginning" and "end" in artistic texts" (1976) Juri Lotman, a Russian formalist and semiotician, explores the symbolism of spatial relations within the models of artistic worlds. He proposes a 'proper' model formed only by either returning to the starting point of the plot (the archetypal and primal event) or proceeding to the endpoint. What we achieve in the first case is a cyclical narration encompassing inclusions and exclusions. Resulting in the emergence of 'frame'-a 'demarcation' tool functioning as an indispensable frontier between artistic and non-artistic text, and creating an integral literary universe (Lotman: 1977: 345-346). Frameworks and hermeneutical circles in the narration suggest a range of open-ended or non-ending texts imposing 'deviations and violations on (...) the rule of closure' (Riceur: 1988: 112). This archetypal model of spatial relations within the artistic text corresponds well with the structure of *Little Dorrit* by Charles Dickens. The elements of the cyclical narrative used through the medium of picturesque imageries of the setting reveal a symbolic and universal potential of the work.

Despite the commercial success, the novel itself was criticized for the exaggerated and lofty tone as well as too complex construction of the plot. However, it was praised for the metaphorical vision of society and its imprisonment understood in different dimensions. The skillfully drawn portrayal of the city in *Little Dorrit* is loaded with a wide range of literary devices such as: metonymy, anthropomorphism, pathetic fallacy, catalogue devices, 'film montage', panorama and close-up technique. The piece is interspersed with the parodist, grotesque, Gothic, dramatic and even melodramatic tones the narrator adopts.

The novel falls into two seemingly separate books assigned with revealing titles *The Poverty* and *The Riches*. Each of them has exactly the same amount of chapters and each begins and ends in decisive moments of the plot. These divisions provide a strong contrast between the phases in the lives of the characters the reader may anticipate and create frameworks closing each part in a complete, hermeneutic whole. What is interesting, *The Poverty* has as if two beginnings: the first in a French town Marsellies and the second in London. The novel opens with a chapter entitled *Sun and Shadow* presenting a panorama of Marseilles from the point of view of an omniscient and authoritative narrator. Dickens is known for skillful implementation of panoramic visions of landscapes or industrial areas in his novels according to the nineteenth century concept of reality representation through the medium of pictorialised narrative. It is believed that the development of optical devices as panorama, diorama, kaleidoscopes or magic lantern allowed the writers to create a novel means of presenting reality. However, nineteenth century visual imagination is pervaded by two contradictory approaches as the predominance of realistic mode of representation evoked by photography and the romantic, subjective and sensual organization of vision (Jordan: 1995: 20). The conflict between mirroring the reality and relying on senses provokes intriguing solutions to setting depiction, especially in case of Dickens, revealing his intricate mechanism of narrative techniques. The 'first' opening of the novel and

*The Poverty* is a spectacle of the omniscient narrator gradually unveiling the panorama of the town in southern France bathed in sun on a scorching day in August.

Thirty years ago, Marseilles lay burning in the sun, one day. A blazing sun upon a fierce August day was no greater rarity in southern France then, than at any other time, before or since. Everything in Marseilles, and about Marseilles, had stared at the fervid sky, and been stared in return for, until a staring habit had become universal there. Strangers were stared out of countenance by staring white houses, staring white walls, staring white streets, staring tracts of arid road, staring hills from which verdure was burned away. The only things to be seen not fixedly staring and glaring were the vines drooping under their load of grapes (Dickens: 1997: 1).

The city is depicted by the narrator who 'acts as a stage director, actor and chorus in the performance' (Ackroyd: 1995: 64) looking at the scene from a bird's eye perspective starting from general to details-particular features and elements of the landscape such as the harbor and the ships, the buildings and its citizens, the hills, the fields, the roads as well as the cottages. The catalogue device and the film montage technique create a powerful imagery proceeding from the panoramic vision to the close-ups. The frequent repetition of the verb *staring* introduces a certain tone of the narration and creates a pattern within its structure. The purpose is probably to reinforce and emphasize the repetitive therefore monotonous mood of the scene and attribute it with animistic features through the means of certain stylistic patterning. The vision of the wasteland has an oneiric, hallucinatory and monotonous quality which corresponds well with the prevailing atmosphere of hostility in the city. The impression of boredom and laziness caused by the lack of fresh air and movements intermingles with a controlling force. The place is oppressed by the sun's heat. The long sentences with semantically loaded adjectives express the unbearable stuffiness of air. Time and life have stopped in the city of Marseilles.' ...a sky of purple, set with one great flaming jewel of fire...' from which the strangers '...are taking refuge in any hiding.' The sun as the main oppressor causes pollution of '...foul water within the harbor...' which '... lay as quiet as the abominable pool' (1). There is a clear-cut line dividing and contrasting the waters of the harbor which resemble a deep vault of blackness and passive stillness in contrast with the 'pure', 'blue' and 'beautiful sea.' The exquisite use of colours exposes the picturesque quality of the desolate place. The closer to the land and the Marseilles prison, the more polluted the waters with their '...light clouds of mist, slowly rising from the evaporation of the sea...'. The narrator compares the visitors and tradesmen of different nations coming to the city to the Biblical builders of the Tower of Babel. There is an implication of the land being cursed and stained by sins and by the presence of the prison itself- the most dominating and influential image in *Little Dorrit* Dickens mastered the art of 'navigating the reader through his city' (Baumgarten: 2001: 117). He 'creates a linguistic universe that in the energy, deftness, and surprise of its syntax thereby simulates the theatrical experience of life in (...) the theatrical projection of urban life' (117-118).

Another element worth particular attention is the wide use of defamiliarization. The term, developed by a Russian Formalist Victor Shklovsky implies that 'the purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar', (...) to increase the difficulty and the slowness of perception' (Shklovsky: 12: 1917). The effect is achieved by

deforming the images and time through the employment of different associations and slowing down the action. The device enhances the distortion of reader's vision and sensual perception. Thanks to the range of attributes attached to the landscape, the scenery becomes alive revealing its unique potential.

Far away the dusty vines overhanging wayside cottages, and the monotonous wayside avenues of parched trees without shade, drooped beneath the stare of earth and sky. So did the horses with the drowsy bells, in long files of carts, creeping slowly towards the interior; so did the recumbent drivers when they were awake, which rarely happened; so did the exhausted labourers (1).

The narrator creates an oniric, nightmarish vision of the civilization remaining in a slumber. '...dreamily peopled with ugly old shadows piously dozing, spitting and begging.' in the city which '...a fact to be strongly smelt and tasted, lay broiling in the sun of day'(2). Only reptiles and insects can survive in this wasteland where the fertility of nature turns into barrenness. It resembles an inverted vision of Eden with a distorted order of nature. The chapter ends with an image of the two criminals of Marselies, Cavaletto and Rigaund crawling like vermin in dark, rusty and rotten dungeons. Paradoxically, it seems that only prison offers shelter from the oppressive power of sun's heat. In his essay on *Little Dorrit* Dyson suggests that T.S. Eliot 's Wasteland could have been inspired by the imageries from Dickens's novels' ...pervade *The Waste Land* not in exact verbal echoes, perhaps, but in the evocations-aridity, sterility, spiritual oppression and in the vividly hallucinated images, rich with suggestion (Dyson: 1960: 158).

Chapter three is especially significant for the image of London remaining in analogy to the French wasteland.

It was a Sunday evening in London, gloomy, close, and stale. Maddening church bells of all degrees of dissonance, sharp and flat , cracked and clear, fast and slow, made the brick and mortar echoes hideous.(...)...some doleful bell was throbbing, jerking, tolling, as if the Plague were in the city and the death-carts were going round. Everything was bolted and barred that could by possibility furnish relief to an overworked people. Nothing to see but street, streets, streets (28).

Both beginnings enforce the hostility and nightmarish qualities remaining in correspondence with the puzzles and mysteries in the plot. The passivity and ominous danger pervade also in the household of the Clennam family reaching the Dorrit family. What is more, chapter one and three share a similar beginning: in a retrospective vision the narrator exposes the history of the prison and the Dorrit family with its surrounding, which perfectly correlates with their state of minds.

Thirty years ago there stood, a few doors short of the church of Saint George, in the borough of Southwark, (...) the Marshalsea Prison. It was an oblong pile of barrack building(...)enviromed by a narrow enviromed by a narrow paved yard, hemmed in by high walls duly spiked at top. There had been taken to the Marshalsea Prison, long before the day when the sun shone on Marseille (57).

The reader encounters various forms of imprisonment in a metaphorical and literal sense. 'The significance of the Marshalsea is the significance we take in a disinterested response to the text; and, as we go on, taking it, it expands and subtilizes-the profound irony of the novel expressing itself in that process. The prison is the world of 'the mind-forged manacles'; it is Society with a big S, as well as the society we all have to live in' (F. R. Leavis: 1960: 253).

The second book of the novel entitled *The Riches* opens with a chapter *Fellow-Travellers* marking a significant change in the lives of the characters. The narrator takes the reader to the Italian Alps where we encounter a group of unknown tourists. Not until the end of the chapter does he reveal the real identity of the travelers who are the Dorrits. The image of the landscape resembles the ones from chapter one and three of *The Poverty* book. Even though there is no heat, an impression of déjà vu is inescapable. The action takes place also in August as it did in Marseilles thirty years ago. A picturesque vision of the mountains, full of light and sun, slowly turns into a hostile and solitary area of frost and snow.

In the autumn of the year, Darkness and Night were creeping up to the highest ridges of the Alps. (...) Shining metal spires and church-roofs, distant and rarely seen, had sparkled in view. And now, when it was dark below, though they seem solemnly to recede, like specters who were going to vanish, as the red eye of the sunset faded out of them and left them coldly white, they were distinctly defined in their loneliness, above the mists and shadows (247).

The anthropomorphized wasteland lives its own, barren and ominous existence. Dickens uses his most recognizable stylistic devices: pathetic fallacy and anthropomorphism. The protagonist's state of mind is projected in the inanimate elements of the landscape which are then attributed with human features. The setting resembles a living organism – 'the eye' of the setting sun reveals the forlorn and desolate place surrounded with animated mist – an allegory of oppression, puzzle and ambiguity. The mountain track turns into 'the broken staircase of a gigantic ruin, treeless, infertile, misty and desolate place haunted by the ghost of the previous travelers led to the convent by' the blackened skeleton arms of wood' (Dickens: 248). The accompanying 'moaning of the wind' in the haunted area and the freezing cold signify the hostility of the place. The imagery of the wasteland from the opening of the novel radiates even here-in a seemingly separate book of *Little Dorrit*. After inheriting a big fortune, the Dorrits family begin their great escape from the oppressive prison and the city of London travelling throughout Europe as wealthy aristocrats. Despite the outer changes in their appearance and lifestyle, they cannot cut links connecting them with the haunting past. The picture of the monastery resembles the image of Marsellies and Marshalsea prisons. No matter how much the social position of the main protagonists changes, they are not able to run away from their true heritage. It is a clear reflection of Lotman's concept of the repetitive and analogous events leading to the beginning. Despite physical movement, the characters do not in fact progress both in social ladder and mentality. They are 'tied' by the bounds of the primal chaos and cannot free themselves by any means.

Interestingly, while the Dorrits ascend in the social hierarchy, Arthur Clennam paradoxically becomes bankrupt and finds himself in Marshalsea prison, where he is nursed by Amy Dorrit in the final parts of the novel. However, it is his illness that brings the novel to a climax. It is a transformative moment in the plot's development. The depiction of the protagonist's stay in prison is loaded with

very suggestive range of vocabulary expressing the stuffiness of the air, the lack of light, suffering and misery, dirt and exhaustion, longing for air and listening to the outer sounds of the falling rain and noises of the streets. His cell resembles a coffin. He spend his time' dozing and dreaming without the power of reckoning the time'(...) where 'the air was heavy and hot; the closeness of the place, oppressive; and from without there arose a rush of free sounds, like the jarring memory of such things in a headache and a heartache' (Dickens: 788). Arthur's illness induces a series of symbolic changes like his mother's temporary but miraculous recovery and reconciliation with her son, and the consequent death in front of the ruins of the Clennam's house. Having left the prison after visiting her son, Mrs. Clennam accompanied by Amy Dorrit pass through a transformed panorama of London.

It was one of those summer evenings when there is no greater darkness than a long twilight. The vista of the street and bridge was plain to see, and the sky was serene and beautiful. (...) The smoke that rose in the sky had lost its dingy hue and taken a brightness upon it. (...) From a radiant centre over the whole length and breadth of the tranquil firmament, great shoots of light streamed among the early stars, like signs of the blessed later covenant of peace and hope that changed the crown of thorns into a glory (793).

The imagery does not anticipate the fall of the house but is a projection of character's inner emotions and relief. The atmosphere of hostility and oppression is cleared and new order is symbolically established on the ruins of the Clennam's dwelling. The changes are heralded by the narrator like in chapter XXXIII entitled '*Going*': 'The changes of a fervent room are sow and fluctuating; but the changes of the fevered world are rapid and irrevocable. It was Little Dorrit's lot to wait upon both kinds of change. The Marshalsea walls, during a portion of every day, again embraced her in her shadows ( 804).

In the last chapter of the novel entitled *Gone*, the protagonists remain in the prison where Arthur Clennam returns to health under the care of his young wife. Surprisingly, the novel comes to an end almost where it begun-to Marshalsea prison on a hot day in August. The nightmarish imageries from the opening chapters are juxtaposed with paradise. The poetic justice has been brought for the new foundations.

On a healthy autumn day, the Marshalsea prisoner, weak but otherwise restored, sat listening to a voice that read to him. On a healthy autumn day; when the golden fields had been reaped and ploughed again, when the summer fruits had ripened and waned, when the green perspectives of hops had been laid low by the busy pickers, when the apples clustering in the orchards were russet, and the berries of the mountain ash were crimson among the yellowing foliage (815).

The imagery of a reborn land and restored nature is created by the use of vocabulary enhancing freshness, richness and the revival of vegetation. We face a harmonious vision of a ripe and blooming Eden. The land is fertile and friendly. The notion of regaining health is applicable both to the setting and the characters-their physical and psychological state is reflected in the revival of nature.

The ocean ceases to be a sinister pool of polluted waters and a vault of blackness as in the opening. 'Its thousand sparkling eyes were opened' whose 'breath was in joyful animation'. It is a source energy and life. The ships on the horizon being blown by a gentle breeze create a peaceful but at the same time lively image. The use of pathetic fallacy is noticeable in the harmonious image of the surrounding and the characters. Time is slowed down so the reader can focus on the image itself and interpret it according to his sensual perception. It is society connected by 'the relation of love' awakening from a nightmarish stagnation and stillness. Only in the 'changeless and barren' prison do they pervade-a place resistant and ignorant of the seasons changing and 'a touch of any beauties' (Dickens: 801). The closing chapter shows almost idyllic scenes -a mythological garden restored into life after a great flood which washed away the sins and the pollution. Only the image of prison seems to be untouched by the healing powers of nature. Despite that, the main characters of the novel managed to break their chains and gain freedom both from the oppressive influences of the prison walls as well as the boundaries created by the society. The final scene of a newly married couple coming out of church into the streets stands for an image of an individual breaking his bonds with corrupted and imprisoned society. Moreover, it constitutes a framework on the structural and symbolic level of *Little Dorrit*. The heavenly quality of the scene and the definite character of the events in the novel's ending stand in contrast to the hostile images from the beginning.

The novelist used an archetypal motif of natural life cycle implemented in the structure of the novel. The metaphorical images in the two openings of the novel represent the world a chaos whereas the closing stands for an order. Together they create a framework in a compositional circle with a number of inner, hermeneutic circles. We could risk stating that the narrator returns to the starting point, but of a different quality. The state of the primal chaos is replaced by the order reflected in regenerated nature hence the ending of the novel. As a result, the novel gains a closed and complete structure thus acquiring the universal and mythological meaning. The visual descriptions of the beginning and end unify the novel through the medium of common Biblical motif of renewal and restoration order in nature. One of them is the victorious union of Amy Dorrit and Arthur Clennam, individuals who managed to free themselves from the social chains and their corrupting net.

### Bibliography

**Ackroyd, Peter.** (1990). *Dickens*: London.

**Baumgarten, Murray.** (2001), "Fictions of the City", *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. J. O. Jordan, Cambridge: 106-119.

**Collins, Philip.** (1965). *Dickens and Crime*. London.

**Christ, T. Carol, Jordan, O. John.** (1995). *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*. London.

**Dickens, Charles.** (1997). *Little Dorrit*. London.

**Leavis, Frank Raymond, Leavis, Queenie, Dorothy.** (1970). *Dickens the Novelist*. London.

**Lotman, Yuri.** (1976), "On the modeling significance of the concepts 'beginning' and 'end' in artistic texts", *General Semiotics*, O'Toole, A. Shukman: London: 7-11.

**Lotman, Jurii.** (1977), „O modelującym znaczeniu »końca« i »początku« w przekazach artystycznych”, *Semiotyka kultury*, E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa: 345-349.

**Lynch, T.** (1986). *Dickens's England: A Traveller's Companion*. London.

**Purchase, S.** (2001). *Key Concepts in Victorian Literature*. London.

**Ricoeur, Paul.** (1984). *Time and Narrative*. London.

**Shklovsky, Viktor.** (1988). "Art as Technique", *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Lodge, Wood, London: 15–30.

STRESZCZENIE: Tematem artykułu jest analiza kategorii początku i końca w utworze literackim Karola Dickensa pt: *Mała Dorrit*. Autorka powołuje się na symbolikę relacji przestrzennych w modelu świata przedstawionego rosyjskiego formalisty i semantyka Jurji Łotmana, z akcentem na rolę granic dzielących ową przestrzeń w symetryczną i zamkniętą całość. Celem artykułu jest przedstawienie sposobu w jaki archetypiczny motyw początku i końca został użyty w kreowaniu modelu świata przedstawionego w *Małej Dorrit* nadając jej uniwersalne i mitologiczne znaczenie.

## Could *Middlemarch* Have Been Written by Julian Barnes? A Look at the Narrative Techniques of George Eliot's Novel from the Point of View of the 21<sup>st</sup> Century

*I can readily imagine Beckett's next novel, for example, as Tom Jones [...] What evenings we might spend discussing Saarinen's Parthenon, D. H. Lawrence's Wuthering Heights, or the Johnson Administration by Robert Rauschenberg!*  
– John Barth, “The Literature of Exhaustion”

The goal of this paper is to analyze George Eliot's *Middlemarch* (1871–2) as the newest work of Julian Barnes in order to verify the linear nature of the history of the novel and investigate the impact of interpretation on the meaning of a given text. (*Middlemarch* – MM in annotations – will, therefore, be referred to as a text by Julian Barnes.) The problem will be approached through an exploration of the novel's convergence with the concept of historiographic metafiction from the point of view of narration and its approach to relativity

For most of the nineteenth century, the novel strived to imitate what the author considered to be an objective reality and this trend continues to this day, although several other schools of thought have in the meantime gained prominence. Foremost among them were modernism which attempted at portraying the subjective realities of its characters and postmodernism understood as a reaction against modernism, focusing on the work of art and its process of creation. Currently, realism, modernism and postmodernism are all equally available to the writer in the Lodgeian literary supermarket. The author's main goal should be to pick such ingredients which will suit the tastes of readers – more or less refined – rather than stick to an orthodox recipe (this includes ones which were believed to be the essence of the unorthodox) solely for the sake of staying true to the ideals of one -ism or another.

Julian Barnes' newest novel, *Middlemarch*, published in 2009, is difficult to classify, like several other works by the same author. The structure is similar to that of a classic realist novel, such as were written by Flaubert and which D.J. Taylor suggested that Barnes would probably be able to write 'rather well' (as in Moseley 1997: 143). The other writer classified by Taylor as possessing like abilities is Martin Amis, the point being that Barnes and Amis are able to experiment with form in every way, including the use of traditional modes of writing. Martin Amis in fact presents this elasticity as his credo in one of the essays collected in *The War Against Cliché* (2001) when saying that

The contexts, the great forms of the eighteenth- and nineteenth-century sagas, have been exhausted; realism and experimentation have come and gone without seeming to point a way ahead. The contemporary writer, therefore, must combine these veins, calling on the strengths of the Victorian novel together with the alienations of post-modernism. (as in Childs 2005: 36)

Peter Kemp argues in turn that fiction since the 1980s was for the most part 'not futuristic but retrospective. As the end of the century approached, an urge to look back – at starting points, previous eras, fictional prototypes – was widely evident.' Period pastiche is listed as 'another enthusiasm of novelists toward the end of the 20<sup>th</sup> century' (2006: n. pag.). Returning to David Lodge's metaphor of the aesthetic supermarket, one might say that the historical aisle is a popular one, though nearly everyone adds something from other parts of the store, considering the original taste rather bland if left unembellished.

Barnes is most likely commenting on the phenomenon of the aesthetic supermarket when through the mouth of Will Ladislav he describes art as 'an old language with a great many artificial affected styles' the enjoyment of which is 'made up of many different threads' (MM: 171–2). Apart from the realist historical novel, the other main ingredient of *Middlemarch* seems to be the postmodern novel. Most of the characteristics of the latter, as listed by Wilkoszewska (2008: 152–153), are fulfilled. The resulting mixture fits well into Linda Hutcheon's concept of historiographic metafiction through both using and abusing the tropes of traditional realist fiction.

Historiographic metafiction is described in *A Poetics of Postmodernism* as 'self consciously remind[ing] us that, while events did occur in the real empirical past, we name and constitute those events as historical facts by selection and narrative positioning' (Hutcheon 1988: 97). If Barnes had chosen to adorn *Middlemarch* with a general motto, Hutcheon's statement would have fit perfectly. The creative aspect of history and memory, as part of the subjectivity of perception in general, is the main theme of the novel, linking the seemingly disparate plots. (Their other common point is localization, to which points the title of the novel.)

Barnes has for the most part avoided in his novels overt and direct demystification of the type Oliver in *Love, etc.* uses when paraphrasing the fable of the hare and the tortoise in terms of 'Post-modernism: I, the author, made up this story. It's a mere construct. The Hare and the Tortoise don't actually "exist," you realize that, I hope?' (Barnes 2001: 145). Nevertheless, the constructedness of his novels and particularly the stories therein is repeatedly pointed to, as is the case above, when Oliver discusses a metaphor of the story of his and Stuart's competing for Gillian in terms of different narrative techniques. Each technique is used to present in fact a different story, demonstrating the linkage between speaker/style and message/meaning. Oliver's declaration at the end that 'realism is our only given, our only mode' (145), rather than reinforce the reader in the belief in one true story, serves only to clarify what Oliver would like to be true. The narrator of *Middlemarch* underlines the unobtainability of utterly impartial narration when a hypothetical Bulstrode quotes 'Cromwell's words "Do you call these bare events? The Lord pity you!"' (MM: 509). Like *Flaubert's Parrot*, *Middlemarch* 'contains its own criticism, calling into question the suppositions of 19<sup>th</sup> century realism' (Lee 1990: 3), among them the possibility of objective perception of the world. This is well illustrated in the novel by the metaphor of the past as a view from a window seen from inside a lighted room representing our consciousness. The world outside is always juxtaposed with what is inside the viewer's mind (MM: 506–7). Subjectivization is taken even further if we take into account that men 'have numerous strands of experience lying side by side and never compare them with each other' (MM: 484). Expanding the metaphor, one can therefore look at the same object outside from different rooms and therefore see it in a different light without moving to another house.

Personality, like interpretation of events, is also presented in *Middlemarch* as a construct unstable ('character too is a process' states the narrator on page 124) and not fully controlled by the subject. While Rosamond's eyes being presented as an open, readerly text (their meaning depended on the viewer – MM: 92) can be seen as another example of subjectivity, her thoughts, abilities and other elements of personality are clearly presented as an element of the interplay of texts. Hence her falling in love follows the scheme of the stories she knows, requiring among other things a mysterious stranger (Lydgate) to complete the model (cf. MM: 97), even though she believes this to be true love and in fact knows no other kind. This endless scheme of influences without clear beginning or end, reminiscent of the third or fourth phase of simulation according to Baudrillard, is well illustrated by the description of 'souls liv[ing] on in perpetual echoes' (MM: 133). The statement, bringing to mind Oliver's off-hand remark that all stories are variants on a given number of plots (Barnes 2001: 30), is used when Rosamund impresses Lydgate with her piano-playing skills. As we learn, however, the talent audible in her playing is not so much her own as a copy of her teacher's, who could also not be wholly original since 'to all fine expression there goes somewhere an originating activity' (MM: 133).

Although the characters are used to portray the ideas the novel deals with and sometimes play with the reader (as when Will tells Dorothea that her thoughts are an anachronism, reminding the reader that he's inside a historical novel which should be faithful to the period it portrays – MM: 183), it is in fact the narrator who is the main character in terms of contact with the reader. The analogies to the speaker in the prefatory chapters in *Tom Jones* in terms of self-reflexivity are fully conscious as is proved by the pastiche of one of Fielding's addresses to the reader at the beginning of chapter 15 (MM: 117). The narrator first claims that the days were longer in Fielding's time and time a less valued commodity (an allusion to a similar comment by John Fowles in *The French Lieutenant's Woman?*), hence long prologues could be presented. Unfortunately this is no longer the case and the modern narrator should not follow Fielding's example like a parrot-house (connotations with Flaubert and his parrot inevitably spring to mind). The irony lies in the fact that this comment is followed by several pages of the narrator 'chatting with [the reader] in all the lusty ease of his fine English' with 'his armchair [in] the proscenium' (MM: 117). Such play both with text and reader allows for the 'pleasure of a double awareness of both fictiveness and a basis in the "real" of historiographic metafiction described by Linda Hutcheon (107).

The *Middlemarch* narrator does not try to be like the Flaubertian God: present everywhere and visible nowhere (cf. Lee 1990: 10). The storyteller-figure often addresses the reader directly (being perhaps more audible than visible) but at other times remains in the background, using third-person narration and focalization to present scenes of action. The narrator tries to appear impartial, foregrounding not only the sides of a problem overlooked by the characters, but also his own shortcomings, as when describing Casaubon's motives for disliking Will. 'This is a very bare and therefore a very incomplete way of putting the case,' (MM: 347) we read after several paragraphs of explanations which had given the impression of making Casaubon's case clear. Conflicting points of view are presented throughout the novel, in accordance with the postmodern tendency to present several personal histories rather than one grand history of humanity (Wilkoszewska 2008: 111).

A parable brought up by the narrator depicts the subjectivity of every viewpoint (MM: 218–9). An 'eminent philosopher' friend of the narrator is said to have shown a 'pregnant little fact': that the chaotic scratches on a polished piece of steel always seem to be concentric around a flame placed

next to the surface. The same is said to be the case with the egoism of any person, including the characters of the novel. Hence 'through metafictional techniques the novel creates levels of fiction and "reality" and questions the realist assumption that truth and reality are absolutes', in accordance with Alison Lee's description of historiographic metafiction (1990: 3). The idea of the omniscient narrator is problematized: how can we know the full truth if every person acts and thinks upon his own idiosyncratic perceptions?

The narrator is ever-present, yet nowhere identified. Though the reader seems to be well acquainted with the narrator, knowing his feelings towards the characters, his thoughts and some of the goals he wants to achieve, his identity, or even whether the identity is his or her, is never revealed. 'Does it seem incongruous to you?' might the reader reverse the question posed by the narrator (MM: 121). Not knowing who is speaking, we can only believe his explanations of the characters' feelings and actions on assumption of good faith.

The fact that the narrator is the one in control of the text is apparent not only in the comments and explanations of characters' actions, but also in metatextual references to parts of the novel which do not form part of the plot, i.e. the chapter mottoes. At the very beginning Dorothea's garments are likened to 'a fine quotation [...] from one of our elder poets' (MM: 5). This is said five lines after the chapter motto from an Elizabethan play. Two chapters later a motto from Milton about 'Raphaël, / The affable archangel' is followed by a description of Casaubon being equally instructive as Milton's affable archangel (MM: 19). The narrator refers even more overtly to Bunyan's 'picture of the persecuting passions' in the opening sentence of Chapter 85, directly following a quote from *Pilgrim's Progress* (MM: 675). Another intratextual reference is visible in a sonnet about Walter Scott's influence on children preceding a chapter opening with a scene of the young Garths reading *Ivanhoe* (MM: 469). The sonnet having been written for this purpose enhances the impression of the narrator's control over the message conveyed and the story being presented with a specific goal in mind.

As Hutcheon points out, in historiographic metafiction such attention to intentionality of speech 'has taken the form of overt textual emphasis on the narrating "I" and the reading "you"' (76). The latter, though not used as avidly as in *Talking It Over* and *Love, etc.*, is far from absent in *Middlemarch* and is regularly reminded that it's in the process of reading a story. When the reader is described as one 'who follow[s] the narrative of [Mr Dagley's] experience' (MM: 328), asked to 'pardon these details for once' (MM: 192) or the narrator injects an exclamation, 'O possibilities! O expectations [...] O endless vocatives...!' (MM: 277), it is rather difficult to see the story being told as 'pure story'. It is evidently a story being told by an individual storyteller. Parallels with Geoffrey Braithwaite of *Flaubert's Parrot* come to mind, except this time the hesitating narrator's unwillingness to tell his own story is taken *ad extremum*. It may be that this hesitancy results from the consciousness of being unable to tell a story, and most of all one's own story, impartially (even listening in on one's prayer does not let us see an impartial portrait of a person, we are told (MM: 585)). The narrator imposes form and structure (and therefore meaning) on the stories of the characters. This is done consciously, as proven through interjections like 'Enough. We are concerned with [...] Mr Bulstrode's point of view' (MM: 429), signaling a change of focalizer. Elsewhere we are told that 'at present this caution against hasty judgment interests me in relation to Casaubon' (MM: 69, my emphasis), clearly pointing to the narrator pursuing his own goals. Another way is through comment on the tropes used, as in '...having made this rather lofty comparison, I am less uneasy in calling attention to...!' (MM: 340).

(Such comments also serve to remind the reader of the novel's 'existence as an artifact' (Lee 1990: 9).) The narrator's full control of the text and knowledge of the world being described is, however, sometimes undermined, which Hutcheon describes as the norm in historiographic metafiction (11).

One of the ways in which omniscience is shaken is by qualifiers such as 'I think' (MM: 208) added to interpretations of the characters' thoughts and actions. Elsewhere, the narrator declares that he is 'not sure' as to what Mr Garth thought (MM: 461). Another way is pointing to the external sources of information used, such as newspapers contemporary to the action of the novel (MM: 325) or people better oriented in early nineteenth-century fashion (MM: 356). The reader learns, therefore, that the information he is receiving is in fact second-hand.

Another difference between realist fiction and historiographic metafiction is the treatment of historical statements. While realist fiction usually suppresses 'reference to the discursive situation of the utterance (producer, receiver, context, intent) in [its] attempt to narrate past events in such a way that the events seem to narrate themselves', postmodern novels challenge 'the implied assumptions of historical statements: objectivity, neutrality, impersonality and transparency of representation' (Hutcheon 1988: 91–2). This is the case in *A History of the World in 10 ½ Chapters* and this is the case in *Middlemarch*. The narrator not only takes care to present different, conflicting viewpoints, but also manifests his own sympathies. Apart from exclamations such as 'poor child' [in reference to Dorothea] (MM: 52), 'poor Mr Casaubon' (MM: 70) or the undecided 'Poor Lydgate! Or shall I say, Poor Rosamond!' (MM: 138), we are also presented with direct declarations of sympathy. 'I am very sorry for [Casaubon]' proclaims the narrator (MM: 232), and elsewhere admits to a feeling of solidarity with Dr Sprague (MM: 139). These are the references to personal histories. To both the personal and grander history fits the quotation from Shakespeare preceding chapter 71: 'I hope here be truths' (MM: 589). The plural, in conjunction with the whole novel, clearly points to the lack of a single 'objective, neutral, impersonal and transparent' representation. The narrator brings the question of relativity to the foreground in the opening of chapter 29:

One morning, some weeks after her arrival at Lowick, Dorothea – but why always Dorothea? Was her point of view the only possible one with regard to this marriage? I protest against all our interest, all our effort at understanding being given to the young skins that look blooming in spite of trouble... (MM: 230).

A comment on the commercialized culture of our times with beautiful models smiling at us from posters and TV screens, suggesting that a given product will solve all our problems. But also another clear warning as to the inevitable subjectivity of every story.

A fit quote for the ending of this analysis is one from the 'Finale' chapter of *Middlemarch*: 'Every limit is a beginning as well as an ending' (683). Despite the epilogue nature of the 'Finale', the novel refuses to conform to the standards of the classic realist text with a clear beginning and ending, pointing out among other things that the marriages which the novel ends with may as well have been the beginning of a story, had it been an oxymoronic postmodern 'home epic'. In other words, that form determines plot as well.

Summing up, it is interesting to compare Henry Fielding's comment as the narrator/author of *Tom Jones* wherein he states that "I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am

at liberty to make what laws I please therein. And these laws, my readers, whom I consider as my subjects, are bound to believe in and to obey” (n.pag.) with Lyotard’s definition of a postmodern writer as one who “is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged [...] by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for” (81). Despite the over two hundred years’ difference, the parallels are evident. It seems Bakhtin was right when he described the novel as a dynamic genre, constantly developing (1988: 3). Its one constant seems to be change. How can we, therefore, be so sure about classification of novels? Especially if we consider that the main conclusion of Bradford’s *The Novel Now*, that ‘neither side [realism or modernism/postmodernism] is victorious but the middle ground of fiction is shared by hybridized versions of both’ (2007: 78), might also be applied to a late nineteenth-century text, usually considered to be one of the pillars of British realism?

Barnes himself pointed to the paracyclical, or at least non-linear, nature of the history of the novel (cf. Birnbaum n.pag.). Linda Hutcheon agrees with this when admitting that ‘the provisional, indeterminate nature of historical knowledge is certainly not a discovery of postmodernism. Nor is the questioning of the ontological and epistemological status of historical “fact” or the distrust of seeming neutrality and objectivity of recounting’ (88). She points out, however, that ‘the concentration of these problematizations in postmodern art is not something we can ignore’ (88). And she is right in that not so many Victorian novels could so easily be attributed to writers considered to be postmodern. As the examples of *Middlemarch* and *Tom Jones* show, however, the supposedly postmodern self-conscious and questioning stance is not something revolutionary. The problem of interpretation is partly one of proportions and partly one of intentions, both on the side of the writer and the reader.

The reader is the key element of interpretation. Even attempts at recreating the original implications of a text must be performed through the prism of the reader’s experience. Interpretation applies to content understood both as plot and narrative devices. While in the early novel the self-conscious narrator could be seen as a trope increasing the effect of realism through masquerading the tale as a transcript of an oral account, after modernism the same devices have the inverse effect. Similarly, each reader refers to a different database of texts when perceiving intertextual allusions or similarities. ‘How submerged does a reference have to be before it drowns?’ asks Geoffrey Braithwaite in *Flaubert’s Parrot* (Barnes 1985: 17). Does that not depend on how well the reader is able to swim?

Nevertheless, there are some objective rules to which the reader should adhere if he places a minimum of trust in the corpus of human knowledge. Among these is the impossibility of a text to refer to works which came into existence later than it did. This, of course, disqualifies the discussion of references to Julian Barnes’ works in *Middlemarch*.

On the other hand, as Jonathan Culler points out, discovering the intentions of the writer or text is not the only goal of literary studies (2008: 131). One might also add that literary studies are not the only goal of reading novels. As Edmund Smyth notices in *Postmodernism and Contemporary Fiction*, ‘the liberating feature of radical textuality is the extent which such texts make us confront the ways in which we make sense of our world and how we organize our knowledge of reality. Of course, this interpretative strategy can also apply to what is described as “classic realist” fiction’

(as in Tew 2004: 21). As long as we are not historians, we should not feel inhibited from exploring works without an excessively restraining focus on the circumstances of their creation. The results of such an exploration depend largely on the explorer and may be interesting in themselves, not just as a derivative of the original work, for as Julian Barnes... that is, George Eliot points out in *Middlemarch*, 'the text, whether of prophet or of poet, expands for whatever we can put into it' (41).

### Bibliography

- Bakhtin, M.** (1988), 'Epic and Novel', *The Dialogic Imagination*, M. Holquist (ed.), trans. C. Emerson and M. Holquist, Austin: 3–39.
- Barth, J.** (1984), "The Literature of Exhaustion" in *The Friday Book*, New York.
- Barnes, J.** (2001), *Love, etc.*, New York.
- Barnes, J.** (1985), *Flaubert's Parrot*, London.
- Bradford, R.** (2007), *The Novel Now: Contemporary British Fiction*, Oxford.
- Culler, J.** (2008), "W obronie nadinterpretacji", *Interpretacja i nadinterpretacja*, S. Collini (ed.), Kraków.
- Childs, P.** (2005), *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*, Hampshire.
- Eliot, G.** [Mary Ann Evans] (2000), *Middlemarch*, Ware.
- Fielding, H.** (2004), *Tom Jones*, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/8tomj10.txt> (1/22/09).
- Hutcheon, L.** (1988), *A Poetics of Postmodernism*, London.
- Kemp, P.**, 'English literature. Literature after 1945' in *Encyclopædia Britannica*. Retrieved Feb. 18, 2009, from Encyclopædia Britannica 2006 Ultimate Reference Suite DVD .
- Lee, A.** (1990), *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, London.
- Lyotard, J.F.** (1993), 'Answering the Question: What is Postmodernism?' in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Regis Durand, Minneapolis.
- Moseley, M.** (1997), *Understanding Julian Barnes*, Columbia.
- Tew, P.** (2004), *The Contemporary British Novel*, London.
- Wilkoszewska, K.** (2008), *Wariacje na postmodernizm*, Kraków.

STRESZCZENIE: W artykule zostają poddane analizie techniki narracyjne dziewiętnastowiecznej powieści George Eliot, *Middlemarch*, z punktu widzenia współczesności. W tym celu powieść traktowana jest jako napisana przez Juliana Barnesa w pierwszej dekadzie XXI w., zgodnie z pomysłem opisanym przez Johna Bartha w „Literaturze wyczerpania”. Wypowiedzi i postawa narratora zestawione zostają z innymi książkami Barnesa oraz przede wszystkim pracami teoretycznymi Lindy Hutcheon i Alison Lee definiującymi pojęcie metafikcji historiograficznej. W części końcowej zostaje krótko omówiony problem klasyfikacji powieści oraz celowość przeprowadzania podobnych eksperymentów.

## Artysta i obywatel w twórczości Jamesa Joyce'a

James Joyce do końca życia pozostał obywatelem brytyjskim. Nie skorzystał z możliwości otrzymania paszportu nowopowstałej Republiki Irlandzkiej. Do wywalczonej w 1922 roku niepodległości ojczyzny podchodził z rezerwą. Obawiał się dalszej klerykalizacji życia publicznego i monopoli radykalnych nacjonalistów w kulturze i edukacji. Ponadto uważał zachowanie przez Królestwo sześciu północnych hrabstw wyspy za najgorszy z możliwych kompromisów politycznych. Zmiana obywatelstwa byłaby dla Joyce'a pustym gestem, a co gorsza, mogłaby odwrócić uwagę Irlandczyków od *Ulissesa*, kierując ją na polityczną postawę autora.

Nie oznacza to jednak, że sprawy obywatelskie były Joyce'owi obce, ani że obojętność, jaką wykazywał wobec rewolucji politycznych w Europie w latach dwudziestych i trzydziestych, już wcześniej cechowała jego światopogląd. Przeciwnie – Joyce żywo interesował się polityką, był zwolennikiem – choć nie bezkrytycznym – Arthura Griffitha i Sinn Fein, jak większość Irlandczyków marzył o niepodległości swego kraju. Lecz nie utożsamiał dążenia do autonomii politycznej z cnotą obywatelską, po pierwsze dlatego, że jako Irlandczyk był obywatelem brytyjskim, czyli – poddanym królowej Wiktorii i panującym po niej królów. Po drugie, właściwa nacjonalistom redukcja obywatelskich zalet do walki o niepodległość (oraz walki z alkoholizmem) napawała go odrazą. W pojęciu Joyce'a, obywatel to przede wszystkim członek społeczności lokalnej, a dopiero w drugiej kolejności członek narodu. To zaś, co wyczyniali nacjonałiści na jedynym obszarze, który mogli kontrolować, czyli w kulturze, uznawał Joyce za szkodliwe tak w sensie kulturalnym, jak politycznym, zwłaszcza ze względu na majaczącą – w oddali, choć coraz bliżej – niepodległość. Nacjonałiści przygotowywali naród do odzyskania autonomii posługując się retoryką szowinistyczną, promując wstecznicтво i ksenofobię, dążąc do izolacji Irlandczyków od europejskiej współczesności. Artysta ambitny i niezależny w takim środowisku nie miał racji bytu.

Właśnie sytuacja artysty stanowi trzon pierwszej powieści Joyce'a, powieści rozwoju *a rebours*. Kończący powieść wyjazd Stefana Dedala za granicę jest zaprzeczeniem konwencji *Bildungsroman*, ponieważ bohater nie zostaje zintegrowany w struktury rodzimego społeczeństwa obywatelskiego. Opuszczając kraj daje więc do zrozumienia, że takie społeczeństwo w nim nie istnieje. Gest odrzucenia ojczyzny jest zarazem wielkim gestem romantycznym – Stefan Dedal zamierza „stworzyć sumienie narodu”, czyli – napisać *Ulissesa*. Wie przy tym, że pozostając w Irlandii, nie napisze ani *Ulissesa*, ani żadnej innej książki godnej uwagi. Skąd ta pewność? Odpowiedzi szukać można i w *Portrecie artysty*, i w *Ulissesie*, lecz nigdzie nie jest ona tak dobitna, jak w ostatnim opowiadaniu z cyklu *Dublińczycy*, czyli w „Zmarłych”. Jego bohater, Gabriel Conroy, nie jest wprawdzie artystą – uczy w szkole, a największą radość intelektualną czerpie z krytyki literackiej. Pisuje recenzje do gazety, znanej z lojalizmu wobec korony. Zamieszcza je pod pseudonimem, ponieważ ani on sam, ani nikt z jego otoczenia nie zalicza się do lojalistów. Podczas przyjęcia noworocznego Molly Ivors, młoda entuzjastka programu kulturalnego nacjonalistów, demaskuje go. Robi to dyskretnie, w tańcu, lecz dosyć uszczypliwie. Zachęca też Conroya, żeby spędził wakacje z grupą podobnie jak ona myślącej młodzieży na wyspach Aran.

Była to jedyna enklawa kraju, w której ludność na co dzień mówiła po irlandzku. Ponieważ wskrzeszenie tego języka było jednym z głównych punktów programu nacjonalistów, chętnie tam jeżdżono, by napawać się autentyczną irlandzkością chłopstwa niezepsutego przez życie miejskie i język zaborcy. (Ten swoisty fetyszym wykpił bodaj wszyscy pisarze irlandzcy o międzynarodowej renomie – poza Yeatsem). Kiedy Conroy wymawia się wcześniej zaplanowaną wycieczką rowerową po Belgii i Francji, panna Ivors zaczyna z niego szydzić i nazywa pogardliwie „Anglikiem przebrzydłym”. W oryginale brzmi to „West Briton” – pejoratywne określenie „Brytyjczyków z zachodu”, czyli Irlandczyków, którzy przyjęli angielskie zwyczaje i upodobania.

Panna Ivors nieoczekiwanie opuszcza przyjęcie, dając do myślenia biednemu Conroyowi, który pod koniec opowiadania przechodzi tak zwaną przemianę duchową. Bezpośrednią jej przyczyną jest jednak opowieść jego żony, Greta, o młodym chłopcu, który wystawał pod jej oknem, kiedy jeszcze była panną. Pewnej nocy stał tak na deszczu, zachorował i umarł. „Myślę, że umarł dla mnie”, mówi Greta. Conroy słucha tej opowieści najpierw z niecierpliwością (pragnie żony, zaś ona, snując opowieść, utrudnia mu ekspresję namiętności), później z zazdrością, aż w końcu popada w melancholijną zadumę, a Greta zasypia. Padający za oknem śnieg pokrywa cały kraj, łącząc żywych i zmarłych, a Conroy czuje, że zjednoczył się z ich duchami. Na ogół zakończenie opowiadania interpretuje się jako pozytywne – Conroy rozumie, że pamięć o zmarłych do czegoś go zobowiązuje. Następuje w nim przełom duchowy, być może również moralny. Nie jest jasne, czy pojedzie z panną Ivors na wyspy Aran, lecz z pewnością głęboko zastanowi się i nad wakacyjnymi planami, i nad dalszą współpracą z lojalistycznym dziennikiem. Lecz nie łudźmy się – z punktu widzenia Joyce'a, Conroy ponosi klęskę. Miły, spokojny człowiek o zainteresowaniach literackich zostaje najpierw poniżony przez cokolwiek wampiryczną pannę Ivors, a następnie seksualnie sfrustrowany przez ducha. Chłopiec, który „umarł dla Greta”, pracował w gazowni („he was something at the gasworks”), co podkreśla jego eteryczność i sugeruje sublimację tak w sensie fizycznym, jak metafizycznym. Dla Joyce'a, Conroy jest skończony – pogodził się z panującym kultem zmarłych, oddał im swoją duszę, własne poglądy zamienił na rzewną sztampę. Przed taką kapitulacją broni się wytrwale Stefan Dedal.

Kult zmarłych przybierał postać szczególnie deprymującą w retoryce nacjonalistów, a przede wszystkim – Patricka Pearse'a. Charyzmatyczny pedagog, poeta, eseista i działacz niepodległościowy wzbudził niechęć Joyce'a, kiedy ten zapisał się na kurs języka irlandzkiego, prowadzony przez Pearse'a. Choć bardziej niż język irlandzki interesowała młodego Joyce'a pewna kursantka, dość szybko wyrobił sobie negatywną opinię o nauczycielu i zaniechał dalszej nauki. W późniejszych latach, kiedy pisał *Ulissesa*, znał już mesjanistyczne manifesty Pearse'a. W kilka kluczowych momentach tej powieści pobrzmiewa polemika z tezami nacjonalisty, skazanego w 1916 roku na śmierć za udział w Powstaniu Wielkanocnym. Oto jedna z nich, dotycząca skutków pierwszej wojny światowej: „Minionych szesnaście miesięcy to bodaj najchwalebniejszy okres w dziejach Europy. Bohaterstwo powróciło na ziemię (...) Trzeba było rozgrzać stare serce ziemi czerwonym winem pół bitewnych. Jeszcze nigdy nie oddano Bogu hołdu tak zacnego, daniny milionów, ochoczo poświęcających życie z miłości do ojczyzny.” Rozważając możliwość wybuchu powstania w Irlandii Pearse pisze: „niewykluczone, że z początku będziemy się mylić i zabijać nie tych, których trzeba; lecz rozlew krwi oczyszcza i uświęca, zaś naród, który uważa go za ostateczny horror utracił swoją męskość. Jest wiele rzeczy gorszych od rozlewu krwi – jedna z nich to niewola”. Jeszcze przed wybuchem wojny, w słynnej mowie pogrzebowej Pearse powiedział „Życie wyrasta ze śmierci, a z grobów patriotów wyrastają żywe narody”. Retoryczne

zdolności Pearse'a wyróżniają go spośród wielu podobnie myślących Irlandczyków, którzy – często pod jego wpływem – przyjmowali „tanatocentryczną” koncepcję kultury narodowej. Joyce rozumiał, że praktyczną konsekwencją takiego myślenia jest niekończąca się vendetta, że zawsze znajdzie się jakiś niepomszczony święty, ku chwale którego trzeba przelać krew niewiernych. Ze swojej wersji *Odysei* usunął zemstę Odyseusza na zalotnikach.

W XV rozdziale *Ulyssesa* Stefan Dedal odrzuca tezę, którą Joyce w młodym wieku zakończył esej o dramatach Ibsena. Napisał wtedy: „Najwyższą formą życia jest śmierć”. Pogardliwy grymas, z jakim Dedal wspomina młodzieńczą hiperbolę Joyce'a, skierowany jest również w stronę Pearse'a i jego zwolenników. Kiedy pod koniec rozdziału Stefana zaczepiają pijani żołnierze angielscy, wiedźma Gummy Granny namawia go, żeby ich zabił. Podaje mu sztylet mówiąc, że o poranku Dedal będzie w niebie, a Irlandia – wolna. Stefan odpowiada: pozwól mi żyć! W *Portrecie artysty* Dedal nie zgadza się z opinią prostodusznego kolegi ze studiów, który stwierdza: Przede wszystkim Irlandia, Stefku. Dopiero potem możesz być poetą czy mistykiem. Jak widać, stanowiska antagonistów, czyli artysty i narodu, uległy radykalizacji: we wcześniejszej powieści Dedal może być poetą pod warunkiem, że będzie troszczył się o Irlandię bardziej, niż o poezję; w późniejszej musi już walczyć o życie. Trudno się dziwić, że Dedal nieuprzejmie ucina mamrotania Blooma na temat korzyści, jakie mogliby czerpać z siebie nawzajem artysta i naród. „Przypuszcza pan, odparł Stefan z półuśmiechem, że mógłbym być ważny, ponieważ należę do *faubourg Saint-Patrice*, nazywanego w skrócie Irlandią (...) Lecz ja przypuszczam, że Irlandia musi być ważna, ponieważ należy do mnie”. Chwilę przedtem Bloom usiłował nadać pozytywistyczne znaczenie porzekadłu „ubi patria, vita bene”: „Miejsce gdzie możesz dobrze żyć, taki jest sens tego, jeśli pracujesz”. Dedal, pijany i poturbowany, dystansuje się od postulatów Blooma, z początku dowcipnie, później obcesowo. Lecz już nie o niego toczy się gra. Rzecz w tym, co mogą oznaczać słowa „ubi patria, vita bene”, wypowiedziane przez dublińskiego Żyda w roku 1904.

Jako wcielenie Odyseusza, Leopold Bloom powinien być podróżnikiem, tymczasem nigdy nie wyjechał z Irlandii. Jego wędrówki ograniczają się do Dublina, który jest nie tyle miastem-państwem, co miastem-światem, choć w świadomości Blooma nie objawia się taki uniwersalizm. Podczas całego, długiego dnia przedstawionego w powieści Bloom raz po raz myśli o najrozmaitszych udoskonaleniach, jakie można by wprowadzić w mieście, od pociągnięcia linii tramwajowej na cmentarz po budowę specjalnej hali, w której wynalazcy i racjonalizatorzy mogliby nieodpłatnie pracować nad swoimi wynalazkami. Niektóre z pomysłów Blooma są komicznie absurdalne, inne – bardzo sensowne. Lecz wszystkie przychodzą mu na myśl dlatego, że troszczy się o jakość życia Dublińczyków. Wiele drobnych rzeczy, które robi w ciągu dnia umotywowanych jest współczuciem – odwiedza daleką znajomą w szpitalu położniczym, bo dowiedział się, że od kilku dni przeżywa tam ciężki poród; pomaga wdowie w uzyskaniu pieniędzy z polisy ubezpieczeniowej właśnie zmarłego męża; przeprowadza ślepcę przez ulicę, i tak dalej. Jednocześnie gnębi go myśl o zdradzie małżeńskiej, jakiej dopuścił się tego dnia jego żona. Co pewien czas przychodzą mu do głowy cytaty z dzieł literackich i muzycznych, w których ważną rolę odgrywa zemsta, takich jak *Hamlet* i *Don Giovanni*. Lecz Bloom odrzuca zemstę w jakiegokolwiek postaci. Zemsta jest sprawą honoru, zaś dla Blooma honor nie ma związku z relacjami małżeńskimi czy seksualnymi. Istnieje jednak coś, co można nazwać honorem obywatelskim, i Bloom takowy posiada. Widać to najwyraźniej podczas antysemitckiego incydentu, którego sprawcą jest zapijaczony nacjonalista, nazywany przez kompanów „Obywatelem”. Na jego

zaczepki Bloom odpowiada, wyliczając nazwiska kilku słynnych Żydów, między innymi Marksa, i dorzuca, że nawet Chrystus był Żydem, czym wywołuje atak furii u „Obywatela”. Bloom nie okazuje strachu i gotowy jest bronić swoich przekonań, a przede wszystkim tego, że esencjalistyczne definicje narodu dyskryminują i poniżają przyzwoitych ludzi, takich jak on sam. Naród, mówi Bloom, to „ci sami ludzie żyjący w tym samym miejscu”. I choć zostaje za tę definicję wykpiony, nikt z obecnych nie proponuje innej, precyzyjniejszej.

Z punktu widzenia narodowców, niektóre z poczynań Blooma są szokujące i świętokradcze. Jak zauważa Leonard Platt, epizod w którym Bloom oddaje się masturbacji, podziwiając wdzięki młodej kobiety na plaży, jest szczególnie prowokacyjny, ponieważ opisując tę pannę Joyce użył tych samych epitetów, jakimi obdarzano ucieleśnienia Irlandii w postaciach pięknych dziewcząt. Masturbacja Blooma jest dosłownym odpowiednikiem tego, co nacjonaści robili figuratywnie, fetyszyzując swój kraj w dyskursie kultury i tożsamości narodowej. Równie wymowne w tym względzie jest zakończenie rozdziału XI:

*Gdy ojczyzna moja zajmie swe miejsce pomiędzy.*

Prrgprgg.

To chyba burg.

Fff.Oo.Rrpr.

*Narodami ziemi. Nikogo z tyłu. Przeszła. Wówczas nie wcześniej. Tramwaj. Dzyń dzyń dzyń. Dobra okaz. Nadchodzi. Dzyńdzyńdzyńdzyń. Pewien jestem, że to burgund.*

*Tak. Raz, dwa. Niechaj epitafium moje będzie. Dzyyyyyyy. Napisane.Skoń.*

Ppprpfrrppfff.

*Czyłem.*

Profanacja w tym wypadku dotyczy ostatnich słów Roberta Emmeta, skazanego na śmierć w 1803 roku za próbę wzniesienia powstania przeciwko Anglikom. Wypuszczając wiatr w trakcie ich niemej recytacji Bloom zdaje się okazywać pogardę dla martyrologicznej tradycji Irlandczyków, lecz nie powinniśmy go o to posądzać. Zbyt mało o niej wie, a może zbyt mało go ona obchodzi, by mógł zająć tak wyraziste stanowisko. W połączeniu górnolotnych słów z odgłosami fizjologicznymi należałoby raczej dostrzec stanowisko Joyce'a, dla którego tradycja martyrologiczna mniej miała wspólnego z bohaterstwem, niż z brakiem rozumu. Jego zdaniem każda próba wzniesienia powstania w Irlandii kończyła się nie tylko klęską, lecz kompromitacją – polityczną, militarną i moralną. Tworząc postać Blooma Joyce chciał pokazać, że właśnie osoba nieskażona martyrologicznym ferworem może być wzorem cnót obywatelskich.

Wynika stąd, że dla Joyce'a istnienie suwerennego państwa irlandzkiego nie było warunkiem koniecznym do bycia obywatelem. Znana mu przecież polityczna różnica między obywatelem a poddanym w ogóle nie wchodzi w grę przy konstruowaniu tego aspektu postaci Blooma. Joyce zdaje się tym samym sugerować, że obywatelem jest się wbrew państwu, a nie dzięki jego istnieniu. Tym zaś, co w postawie obywatelskiej liczy się najbardziej, jest działanie lokalne, niezwiązane bezpośrednio z procesem politycznym. Zatem mówiąc „ubi patria, vita bene” Bloom nadaje słowu „patria” znaczenie całkiem subiektywne, a jednocześnie – bardzo konkretne. Ojczyzną jest Irlandia jako kraj, terytorium

z całym dobrodziejstwem inwentarza. W porównaniu z tym, nieistniejące państwo irlandzkie to fantazmatyczna konstrukcja, o której urzeczywistnienie obywatel troszczyć się może, lecz nie musi.

Na szczęście nie ma potrzeby zadawania naiwnych pytań o zbieżność poglądów Blooma i jego twórcy, ponieważ opinie Joyce'a na każdy temat zostały starannie udokumentowane. Jego wypowiedzi na temat historii i współczesności Irlandii na ogół umotywowane były poczuciem własnej krzywdy oraz podejrzliwością – Joyce wszędzie upatrywał spiski uknute przeciwko niemu i jego pisarstwu. Czasami robił to bezpodstawnie, lecz faktom nie da się zaprzeczyć: zniszczenie pierwszego nakładu *Dublińczyków*, zapis cenzury na *Ulissesa* i rozmaite napaści prasowe świadczyły o wrogości społeczeństwa irlandzkiego wobec człowieka, który ośmielił się „stworzyć jego sumienie”. Po publikacji *Ulissesa* stanowczo odmawiał, kiedy zapraszano go do udziału w imprezach ambasady irlandzkiej w Paryżu, zachęcano do wizyty w kraju czy choćby zostaniu, wraz z Yeatsem i Shawem, członkiem-założycielem irlandzkiej akademii literatury. Uważał, że po wyzwoleniu zaprzepaszczone nawet tę namiastkę swobód obywatelskich, jaka dana była Irlandczykom pod rządami angielskimi. Oczywiście probierzem wolności była sytuacja literatury, a ściślej mówiąc – jego własnych dzieł. Lecz kryterium to było w dużej mierze retorycznym udogodnieniem, ponieważ Joyce zdawał sobie sprawę z tego, co dzieje się w innych dziedzinach życia społecznego. A także w polityce – prowokował towarzystwo wypowiadając pozytywne opinie o Hitlerze, lecz jednocześnie pomagał Żydom uciec z Niemiec i osiedlić się we Francji, Irlandii czy USA. Dzięki jego pomocy wyemigrował Hermann Broch, a łącznie – kilkanaście osób. Świadczy to dobitniej o obywatelstwie Joyce'a, niż godło państwa, jakie widniało na jego paszporcie.

Pracując nad oniryczną fantasmagorią, zwaną aż do dnia jej publikacji *Work in Progress*, potem zaś – *Finnegans Wake*, Joyce z właściwą sobie przenikliwością podejrzewał, że nadchodząca wojna odwróci uwagę świata od jego nowej książki. Nie miała to być wszakże próba „stworzenia sumienia” ludzkości, tylko nowego języka, w którym dałoby się zapisać mroczne relacje między ciałem i śpiącym umysłem. Podczas snu bohaterowi *Finnegans Wake* odnawiają się wspomnienia dziejów całej ludzkości, wyrażone w płątaniu języków, dążących ku wspólnym początkom. Czasami są to wspomnienia przełomowych chwil w dziejach różnych cywilizacji, innym razem – zaledwie wypitego przed snem Guinnessa, który odbija się śpiącemu na przestrzeni dwóch stron książki, w brawurowym opisie mechanizmów fizjologicznych i zdeformowanej przez sen świadomości ich zachodzenia. Wytwarzane przez śpiący umysł fabuły i występujące w nich postaci mają jednak szereg cech lokalnych, to znaczy – irlandzkich, zaś historia i teraźniejszość tego kraju są jednym z głównych wątków *Finnegans Wake*. Tak jak we wcześniejszych powieściach, pojawia się artysta słowa – Shem the Penman, czyli Shem pisarz bądź Shem od pióra. I ponownie jest on uwikłany w rywalizację ideologiczną, której wyznaczniki pokrótce już przedstawiłem. Jedną z najważniejszych cech Shema jest podłość, widoczna zrazu w upodobaniach kulinarnych – woli on łośosia z puszkii niż wspaniałe okazy pływające w ojczystych wodach. W ikonografii narodowej łośoś od dawna cieszył się uprzywilejowanym miejscem, symbolizował bowiem dobrobyt i płodność w tekstach staroirlandzkich, zaś po odzyskaniu niepodległości pojawił się na monetach bitych przez państwową mennicę, a zaprojektowanych pod kierunkiem Yeatsa (przez angielskiego artystę, co wywołało oburzenie narodowców). łośoś nie jest więc zwykłą rybą: w dyskursie kultury narodowej oznacza stałą relację pomiędzy estetycznymi walorami dobra kultury a miejscem jego powstania. To, że łośoś pochodzi z wód irlandzkich powinno zatem stanowić o jego wyśmienitym smaku, i tyl-

ko taki podlec, jak Shem od pióra ośmieliłby się twierdzić, że bardziej smakuje mu wyrób masowy, może wręcz – z importu.

Podłość Shema ujawnia się również w jego niechęci do wszelkiej przemocy, zwłaszcza wobec samego siebie. Nie chce rzucić się do rzeki ani wypalić sobie w łeb. Nie lubi nawet się kłócić. Nie mówi po irlandzku i czuć od niego czosnek. Zostaje zaatakowany przez dwa ugrupowania, kojarzące się z nazwiskami Pearse'a i O'Reilly'ego (ten ostatni zdobywał broń dla narodowej opozycji; zginął w Powstaniu Wielkanocnym). Obaj rewolucjoniści pojawiają się już wcześniej, kiedy Shem, zwany wówczas Hosty'm, układa balladę pod tytułem „The Ballad of Persse O'Reilly”. Tytuł jest dosyć złożonym kalamburem. Śpiący bohater nazywa się Hugh Chimpden Earwicker (w skrócie HCE), zaś earwig to po angielsku skorek (wieść gminna niesie, że stworzenie to włazi śpiącemu do uszu). Skorek po francusku to perce-oreille, czyli prawie – Pearse i O'Reilly. Dowiadujemy się przy okazji odśpiewania ballady, że jako poeta Shem zaczął od „Tuonisjanizmu” lecz później stał się „Animandowitą”. W pierwszym z tych określeń pobrzmiewa nazwisko Tennysona, autora najsłynniejszej angielskiej elegii XIX stulecia, *In Memoriam*, jak również wiersza „Szarża lekkiej brygady”, w którym gloryfikuje śmierć żołnierzy wysłanych do boju przez niekompetentnych dowódców. W słowie „tuonisjanizm” odnajdziemy – etymologicznie – grzmot, a także śmierć lub zabijanie. Z kolei „animandowita” jest twórcą życia. I tak należałoby widzieć Shema, który jednak działa w obrębie kultury przypominającej mauzoleum, we własnym skostnieniu upatrującej potęgę. W innym miejscu w tekście pojawia się zamek, do którego można wejść podając hasło (Pearse), na które odzew brzmi „I'll be dumbed” (od „I'll be damned” – niech mnie diabli, lecz dosłownie – niech zaniemowię). Czyli tam, gdzie hasłem jest Pearse, milkną muzy, a co ważniejsze – artyści. Do tego, by w zmieniających się realiach kultury europejskiej narodowy, tanatocentryczny model irlandzki mógł „skutecznie” funkcjonować, potrzebna jest przemoc i rozlew krwi – rozumiał to Pearse, i między innymi stąd jego nawoływanie do martyrologicznej walki. „Skorek” w głowie HCE objawia się wielokrotnie, lecz jedynym rezultatem jego podżegań będzie powstanie poranne, a konieczna do rezurekcji śmierć – zaledwie snem.

Czy oznacza to, że Joyce nie doceniał roli, jaką w tożsamości narodu, w jego wewnętrznej spójności, a wręcz – metafizycznej możliwości bycia odgrywają zmarli? I nie rozumiał, że to, co w ten sposób określa naród, w równym stopniu odnosi się do mniejszych społeczności? Sądzę, że cała jego twórczość wskazuje na pochopność takich podejrzeń. Rozłączność narodu i artysty jest fikcją, służącą retoryce narodowców o wiele skuteczniej, niż artystom proklamującym bezwzględną autonomię swojej sztuki. Ponieważ Joyce pragnął stworzyć „sumienie narodu”, o tak zwanej „sztuce dla sztuki” w jego przypadku mówić nie można. Przeciwnie – tożsamość Irlandii w jego pisarstwie jest realistyczną alternatywą dla obrazu narodu spreparowanego przez nacjonalistów, realistyczną w znaczeniu, jakie nadał temu słowu Oscar Wilde twierdząc, że „XIX-wieczna niechęć do realizmu to wściekłość Kalibana na widok własnego odbicia w lustrze”. Lecz nierozłączność rozumiana w sensie najgłębszym to całkiem co innego, niż ta zadekretowana bądź wymagana w sensie funkcjonalnym. O zachowanie odrębności w tym względzie dopominał się Joyce i jako artysta, i obywatel. To nie zmarli pragną posiąść artystę, lecz żywi, którzy zmarłych wykorzystują tak, jakby z nich „żyli”, w jak najbardziej przyziemnym pojęciu. Czy to przypadek, że w *Ulyssesie* dyrektor cmentarza jest politycznym szpiclem? Być może – Joyce oscyluje między dosłownym realizmem historycznym i naginaniem faktów do potrzeb fabularnych bądź tematycznych. Lecz nieprzypadkowe są przemyślenia Blooma na temat treści napisów nagrobnych. Zamiast sakramentalnych formułek ciekawszy byłby jakiś konkret

„z życia wzięty”, na przykład – „dobrze dusiłam baraninę”. Fakt śmierci stałby się wówczas mniej doniosły, niż historia życia, a przecież to, czego zmarły dokonał lub na co się porwał więcej znaczy niż to, że był śmiertelnikiem.

Również nieprzypadkowa jest nazwa jednej z grup, atakujących Shema: „quicklimers”. Słowo pochodzi od „quicklime”, czyli wapna niegaszonego. W 1912 roku, na wieść o tym, że drukarz zniszczył skład *Dublinczyków*, Joyce napisał wierszyk zatytułowany „Gas from a Burner”, w którym porównuje ten „patriotyczny” gest do nagonki na Parnella, rozpętanej po wyjściu na jaw jego romansu z zamężną kobietą (jej małżeństwo od dawna było fikcją). W awangardzie ataku był kościół katolicki, a nauczanie księży wkrótce przekonało wielu Irlandczyków, że bohater narodowy, dążący do uzyskania niepodległości kraju drogą parlamentarną, jest niegodnym ich zaufania cudzołózcą. W wierszu Joyce’a Parnell dostaje po oczach wapnem. Sądzę, że w tym porównaniu kryje się próba identyfikacji autora z Parnellem, śmieiej (choć zarazem dyskretniej) podjęta w scenie z Shemem. Parnell walczył o niepodległość metodami pokojowymi, i już to czyni z niego bohatera w oczach Joyce’a. Został odrzucony przez oglupiały i niewdzięczny naród. Wkrótce potem zmarł, a pozbawione jego przywództwa polityczne negocjacje ugrzęzły na długie lata. Oto przykład zmarłego, pamięć o którym warto pielęgnować. Oto zarazem uosobienie cnót obywatelskich, w odróżnieniu od fikcyjnego Blooma – prawdziwe. Z tej perspektywy odrzucenie zemsty przez Blooma nabiera nowego znaczenia, gdyż pomszczenie zdrady małżeńskiej zostaje historycznie nacechowane. Irlandia zemściła się na Parnellu. Potępiła go, biorąc tym samym w obronę męża jego kochanki. Był on oficerem armii brytyjskiej.

Za bezpośrednią przyczynę śmierci Parnella podano najpierw atak serca. Lecz wiadomo, że był człowiekiem o wątłym zdrowiu, i zapewne wiele dolegliwości na raz doprowadziło do zgonu. Ostateczna zapaść nastąpiła po tym, jak przemawiał na wiecu w deszczu. Czy śmierć chłopaka, który „umarł dla Greta”, stojąc na deszczu pod jej oknem, miałaby być aluzją do Parnella? Greta odrzuciła jego zaloty, jeśli można tak nazwać samobójcze w skutkach wyrzeczenie. Podobnie Irlandia odrzuciła Parnella. Być może to skłaniało Joyce’a do prób utożsamienia niektórych bohaterów swoich powieści, lub wręcz siebie samego, z Parnellem. Próby te musiały płynąć z przeświadczenia, że i oddany obywatel, i bezkompromisowy artysta, zostaną przez Irlandczyków odrzuceni.

### Bibliografia

**Bishop, J.** (1986), *Joyce’s Book of the Dark*, Madison, Wisconsin.

**Ellmann, R.** (1982), *James Joyce*, Oxford.

**Joyce, J.** (1956), *Portret artysty z czasów młodości*, Warszawa.

**Joyce, J.** (1958), *Dublinczycy*, Warszawa.

**Joyce, J.** (1969), *Ulisses*, Warszawa.

**Joyce, J.** (1939), *Finnegans Wake*, New York.

**Pearse, P.** (1922), *Political Writings and Speeches*, Dublin.

**Platt, L.** (2003), „Joyce i anglo-irlandzkie odrodzenie” w *Od Joyce’a do literatury*, red. K. Bazarnik, Kraków.

**Wilde, O.** (1982), *The Picture of Dorian Gray and Other Writings*, New York.

STRESZCZENIE: Ukazując paradoksy „obywatelstwa” oraz „obywatelskiej powinności” w realiach kraju skolonizowanego, Joyce protestuje przeciwko narzucaniu pisarzom obowiązków, które nazywa się wymiennie „patriotycznymi” i „obywatelskimi”. Krytyka tej wymienności stanowi o niektórych różnicach między światopoglądem Dedala (oraz jego późniejszego wcielenia, Shema) i Blooma. Młody artysta Dedal za swój patriotyczny obowiązek ma sprzeciw wobec retoryki narodowców, zaś dojrzały obywatel Bloom potrafi ją zignorować, jednocześnie troszcząc się o dobro lokalnej społeczności, dzięki czemu jest „prawdziwym bohaterem” – oczywiście, całkowicie zideologizowanym. Odniesienia do biografii Joyce’a podkreślają ważkość tych tematów w całej jego twórczości.

## **On the Images of Queen Mab in English Literature (from William Shakespeare to Suzanna Clarke)**

When in 1947 professor J.R.R. Tolkien published his essay titled *On Fairy-Stories* his avowed purpose was to rescue the notion of the fairyland and that of the fairies themselves from the weight of popular misconception which had accumulated over the concepts in the previous two hundred or so years. The misconception was precisely that, according to a widely held opinion the use of the idea of the fairies and the fairyland in literature must entail a deliberate limitation on the shape of the artistic endeavour because by their very nature fairies and fairyland can effectively function solely in literary works either meant for children (and consequently modelled to suit an unsophisticated sensibility), or chiefly concerned with the comic mode, or else with some form of literary pastiche. While such a transformation of the concept of the fairies was in itself a natural consequence of the profound change of artistic sensibility which Europe underwent between 14<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, at the core of Tolkien's argument lay the conviction that, by degrading the status of the fairies, modern culture has lost contact with a substantial part of some very profound literature composed before the Renaissance. Even more crucially, Tolkien argued, the failure to retrieve the cast of mind which caused the fairy-story to become a vehicle for the most formally ambitious literary creation has cost contemporary culture the inability to give artistic expression to some of the central spiritual issues which concerned mankind<sup>1</sup>.

Looking, after sixty years, at the legacy of Tolkien's essay, which has since achieved the status of one of the most crucial critical publications of the last century<sup>2</sup>, one will have to say that, while it did not succeed in redirecting popular culture towards accepting, or even learning about, the classic idea of the fairy-story, it did nevertheless fully succeed in reinstalling the old image of the fairie to the newly rediscovered genre of fantasy which has been developing flamboyantly in the course of the last fifty years<sup>3</sup>. This means that the argument pursued in the essay has traditionally met with basically two approaches. On the one hand it met with indifference coming from the unlearned as well as those attached to the literary heritage of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, who did not see a reason or a way to incorporate the fairie into the literary tradition created on the basis of the 19<sup>th</sup> century formal realistic prose. On the other hand it created the standard and the norm for the imagery of modern fantasy writing because it expressed the literary theory behind the cornerstone of the modern incarnation of the fantasy genre which is *The Lord of the Rings*.

The present argument proposes to take Tolkien's essay as the vantage point to observe just one small fragment of the history of the literary presentation of the fairies in the course of the last four hundred years – the image of Queen Mab.

---

<sup>1</sup> For more on the topic see Rosebury 2003: 158–192; Swinfen 1984; 100–122.

<sup>2</sup> For more context see Wood 2000; 95–108; Flieger 2003; 26–35.

<sup>3</sup> For more on this aspect see Rosebury 2003: 134–157.

This might appear a bizarre exercise since, as may be remembered, Tolkien recalls Queen Mab in the most negative context. Within the line of the argument Tolkien develops, the appearance, in the 1590s, of the character of Queen Mab embodies everything that went wrong with the literary fairies at that historical juncture, of which process the most symbolic feature is that the creatures suddenly become diminutive of stature:

I do not deny that the notion [of the fairies' diminutive size] is a leading one in modern use. (...) The diminutive being, elf or fairy, is (I guess) in England largely a product of literary fancy. (...) Yet I suspect that this flower-and butterfly minuteness was also a product of "rationalization," which transformed the glamour of Elfland into mere finesse, and invisibility into a fragility that could hide in a cowslip or shrink behind a blade of grass. (...) In any case it was largely a literary business in which William Shakespeare and Michael Drayton played a part. Drayton's *Nymphidia* is one ancestor of that long line of flower-fairies and fluttering sprites with antennae that I so disliked as a child, and which my children in turn detested. (...) Drayton's *Nymphidia* is, considered as a fairy story (a story about the fairies), one of the worst ever written. (On Fairy-Stories, p. 35- 36).

It would be in fact difficult to find two writers who would be farther apart in terms of literary sensibility, understanding of tradition, and general outlook than Shakespeare and Tolkien, so some of Tolkien's perceptible disgust with Shakespeare seems almost unavoidable. It seems also that Shakespeare and Drayton are here treated jointly since the incomparably lower cultural standing of the latter makes him a more convenient target.

Despite this, in commenting on the two poets, we need to treat them separately as their respective ways of presenting of Queen Mab differ considerably, if only because of the different literary context of *Romeo and Juliet* and *Nymphidia*.

To follow chronology let us first discuss Shakespeare's Mab. *Romeo and Juliet* marks in fact the introduction of Queen Mab as a character into English literature. What Shakespeare does here is apparently adopting an English derivative of the Irish fairy named Mabh, which had been circulating in popular and folk culture of the period. The famous speech describing the Queen and her customs is delivered by Romeo's friend – Mercutio when the company of friends are on their way to the masquerade party during which Romeo will for the first time meet Juliet. When Romeo admits to having had a disquieting dream Mercutio follows promptly with his own analysis of its causes:

O then I see Queen Mab has been with you.  
 She is the fairies' midwife, and she comes  
 In shape no bigger than an agate stone  
 On the forefinger of an alderman,  
 Drawn with a team of little atomi  
 Over men's noses as they lie asleep.  
 Her chariot is an empty hazelnut  
 Made by the joiner squirrel or old grub,

Time out o' mind the fairies' coachmakers;  
 Her waggon-spokes made of long spinners' legs,  
 The cover of the wings of grasshoppers,  
 Her traces of the smallest spider web,  
 Her collars of the moonshine's watery beams,  
 Her whip of cricket's bone, the lash of film,  
 Her waggoner a small grey-coated gnat,  
 Not half so big as a round little worm  
 Prick'd from the lazy finger of a maid;  
 And in this state she gallops night by night  
 Through lovers' brains, and then they dream of love;

*Romeo and Juliet*, act I, sc. IV, ll. 53–94.

The tone and imagery of the speech are in fact so heavily dependent on the dramatic context of the scene that one cannot, for instance, take it, as Tolkien seems to attempt to do, as an expression of Shakespeare's preferred aesthetic taste. In fact Queen Mab answers here not to Shakespeare's idea about the fairies but to that of Mercutio – a young man of no profound taste and fairly shallow intellectual vistas, intoxicated by the prospect of the imminent adventure. The Queen Mab of his imagination is to serve as a contrastive backdrop to the psychological sophistication of the real human relations which develop in the play.

Another reason for the transformation of the fairy characters into minute creatures, which Tolkien so bewails in the context of the passage, is the Renaissance microscope syndrome, so evident in the Metaphysical poetry – the fascination with the new possibilities offered by access to the new optical devices did usher in a temporary fashion for conveying the idea of refinement through the notion of the delicacy of small objects. While this tendency disappeared from European aesthetics by the second half of the seventeenth century (and in fact its sole lasting effect was the miniaturising of the fairies) it enjoyed its heyday at the turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> c, and it seems that Mercutio is an early victim of the vogue.

What Tolkien is right about is the fact that what underlies the description of Queen Mab in the context of the whole play is the conviction not just about the fairies non-existence, but of the inadequacy of the concept of the fairie for conveying anything profound about human existence. Queen Mab remains a shadowy presence in the overall context of the play; one cannot but notice the almost septic quality of the phrase "fairies' midwife" which indicates no princely glamour and is reducible to a term like "the usher in of things unreal". What Queen Mab brings to the consecutive dreamers is precisely the kind of dreams medieval science identified as *insomnium* or *enypnion* – a dream which is a confused replay of the customary daily activities of the person sleeping (one which Chaucer depicts in similar terms in the *Parlement of Fowles* (99–105)); it is emphatically not the kind of dreams from which any spiritual; significance may be gauged.

If we look now at Drayton's *Nymphidia* we may observed a very different context for the introduction of Queen Mab. First we have here a narrative poem which was composed some thirty years after Shakespeare's play and which gathers together various strains of literary trends and motifs (all of them long out of fashion) to perpetuate the tradition of the allegorical mock-heroic epic modelled

on Spencer's *Muiopotmos: or the Fate of the Butterfly*. In both cases muniturising the characters was a practice designed to highlight the comic dimension, and Drayton repeats the trick combining Spencer's tradition with *Romeo and Juliet*, *Midsummer Night's Dream*, the medieval ballads of fairy abduction, as well as the medieval allegorical tradition to create a highly derivative and conventional narrative where the aim is more the bawdy innuendo than Tolkien's Eucatastrophe.

The narrator claims to have received news of events in the Fairyland from a fairy called Nymphidia. Mab is there the royal wife of Oberon – the king of Fairies (through Jove is mentioned at the beginning). The king rightly suspects his wife of betraying him with a fairy knight called Pigwiggen – courtly love situation. They exchange letters and gifts and later on the queen leaves in the chariot for a secret midnight meeting. Oberon gets news about it and, in a fit of rage, runs at a wasp whom he mistakes for the queen's lover, which extricates itself with the threat of stinging the king. Oberon subsequently attacks a glow-worm, a hive of bees, and an ant. Then he falls into a lake. Meanwhile the Queen hides her lover in a nut, while Nymphidia – her chambermaid is on the look-out for Puck, who may tell on them to the king, the nymph does some herb magic to confuse Puck's senses. Puck is subsequently led into a muddy ditch where he nigh drowns. Meanwhile Pigwiggen cries defiance at Oberon for allegedly slandering the queen. Tomalin, a loyal knight of the king's is sent to parley and hears more defiance. A single combat between Pigwiggen and the king results. To prevent a bloody outcome Mab goes to Proserpina to ask her to use the water of Lethe to stop the fight. Proserpine arrives and produces mist which separates the combatants and gives them the water to drink. Both forget everything and peace is restored.

The action of the poem is set in a world where the minute dimensions of objects no longer convey the air of fashionable novelty but are, by now, a tedious reiteration of what has, in the meantime, become a dull, predictable and conventional elaboration on the Shakespearian passage:

Her Chariot ready straight is made,  
 Each thing therein in fitting layde,  
 That she by nothing might be stayde,  
 For naught must be her letting,  
 Foure nimble Gnats the Horses were,  
 Their Harnasses of Gossamere,  
 Flye Cranion her Chariottiere,  
 Upon the Coach-box getting.

Her chariot of a Snayles fine shell,  
 Which for the colours did excell:  
 The faire Queen *Mab*, becoming well,  
 So lively was the limming:  
 the seate the soft wooll of the Bee;  
 The cover, (gallant to see)  
 The wing of a pyde Butterflee,  
 I trowe t'was simple trimming.

The wheeles composd of Crickets bones,  
 And daintily made for the nonce,  
 For feare of ratling on the stones,  
 With Thistle-downe they shod it;  
 For all her Maydens much did feare,  
 If *Oberon* had chanc'd to heare,  
 that *Mab* his Queene should have bin there,  
 He would not have aboad it.

(*Nymphidia*, ll. 129–152)

In fact the unimaginative quality of the whole poetic exercise, together with the halting character of the verse, is the reason which determined the fate of Queen Mab henceforth, relegating her, together with the whole fairy nation, now diminished and degraded to the role of the machinery of the comic epic (as may be witnessed in Pope's *The Rape of the Lock*, for, while she herself does not make an appearance there the Queen of Spleen takes much after her).

In fact it was the fate of Queen Mab to wait for her another major incarnation until the second generation of the English Romantic poets<sup>4</sup>. Thus in 1813 the eighteen-year-old Percy Bysshe Shelley publishes, with some difficulty and apprehension, his first long narrative poem titled *Queen Mab*. The poem is a daring exercise in the youthful exuberance of the poet's teenage spirit and it combines a framework of the medieval dream allegory with a message of unrelenting vindictiveness and hatred for the Christian religion, especially in its institutional context.

The poem opens with a young woman called Ianthe falling asleep. Her spirit separates itself from the body to meet queen Mab who takes the spirit on an interstellar journey and they enter the Halls of Spells situated in the middle of the galaxy. From there the Queen presents the the spirit of the dreamer a vision of the past, present and future. The instinctual following of the natural inclination of the free spirit, which remains in contact with the universal spirit of light, is contrasted in the Queen's long tirade with the evils of following Christianity, which is described as responsible for social injustice, poverty, fanaticism and any instance of state suppression of all forms of free expression throughout European history. A utopian vision of freedom and happiness, which will come after the final rejection of Christianity by mankind, ends the poem.

As we can observe, the core of the poem's appeal was meant to lie in its forceful ideological message and not exploiting any deep dimension of the literary tradition of the faerie. Queen Mab steps here into the Beatrice kind of role of the supernatural medium conveying to the central character all manner of existential truth, but the choice of this particular character for the role stems not, it seems, from Shelley's interest in the poetic context of the fairyland but from his fascination with Spencer and the English Golden Renaissance narrative poetry (which in turn is caused by the young poet's fascination with the literary heritage of the Antiquity, which for him constitutes an example of a noble culture unpolluted by Christianity). The fact is that the Golden Elizabethan school of poetry had by then been forgotten and disparaged long enough to merit a revival. Here Shelley updates the imagery to make it convergent with the Romantic fascination with space travel

<sup>4</sup> Compare in this context Zipes 1992: 41–92; Zipes 2006: 41–89.

(parallel to Byron's *Cain*) and, interestingly, does not make Queen Mab small of stature, but rather conveys the idea of the Queen's chariot being enormous:

Behold the chariot of the Fairy Queen!  
 Celestial coursers paw the unyielding air;  
 Their filmy pennons at their word they furl,  
 and stop obedient to the reins of light:  
 These the Queen of Spells drew in,  
 she spread a charm around the spot  
 and leaning graceful from the aetherial car,  
 Long did she gaze and silently,  
 Upon the slumbering maid.

(ll. 59–67)

The reason why Tolkien would not consider the poem to merit a footnote in his argument is twofold. First he would consider the piece's overall message to be beneath contempt and only dignified silence would for him be the proper response. Secondly the poem takes the character of Queen Mab out of the context of the fairie altogether (except possibly that the poem utilises the notion of the fairies as outsiders to Christian order) and her dominant intertextual and cultural context is that she may be here taken as an antagonistic opposite of the allegorical character of the Christian Church, tutoring the dreamer in the shape of a beautiful woman (in accordance with the established allegorical reading of the Song of Songs) in the second Passus of Langland's *Piers Plowman*.

If we now disregard the offshoot of the Queen Mab's tradition which is the character of Queen Maeve in the poetry of W.B. Yeats<sup>5</sup>, we will pass Tolkien's essay and come to another incarnation of Mab done some years later by the author of the essay himself.

Thus in 1962 there appeared Tolkien's publication titled *The Adventures of Tom Bombadil*, which in some small way augments *The Lord of the Rings* for it contains hobbit folk poetry, collected from the oral tradition of the Shire's peasants:

The present selection is taken from the older pieces, mainly concerned with legends and jests of the Shire at the end of the Third Age, that appear to have been made by the Hobbits, especially Bilbo and his friends, or their immediate descendants. Their authorship is, however, seldom indicated. Those outside the narrative are in various hands, and were probably written down from oral tradition. (*The Adventures of Tom Bombadil* 1962: from the Preface, p. 191).

The overall idea is thus that the hobbit poetry offers a crude echo of the history of Middle-earth and a distant echo of the Elven culture reflected in a society existing on its far outskirts. Among the pieces in the collection one finds under nr 4 a little poem in a mock stanza resembling tail-rhyme

<sup>5</sup> In fact the strongest direct connection is Yeats's conviction that Shakespeare's Mab was directly inspired by the Celtic mythology whom he occasionally recreated in his poetry and drama (see *The Old Age of Queen Maeve*).

describing a character called a little fairy princess named Mee, who is much bewildered and confused on encountering her own reflection in a lake.

Little Princess Mee  
Lovely was she  
As in elven-song is told:  
She had pearls in hair  
All threaded fair;  
Of gossamer shot with gold  
Was her kerchief made,  
And a silver braid  
Of stars about her throat.  
Of moth-web light  
All moonlit-white  
She wore a woven coat,  
And round her kirtle  
Was bound a girdle  
Sewn with diamond dew.

She walked by day  
Under mantle grey  
And hood of clouded blue;  
But she went by night  
All glittering bright  
Under the starlit sky,  
And her slippers frail  
Of fishes' mail  
Flashed as she went by  
To her dancing-pool,  
Of windless water played.  
As mist of light  
In whirling flight  
A glint like glass she made  
Wherever her feet  
Of silver fleet  
Flicked the dancing-floor.

Here Tolkien returns to the essence of his argument from *On Fairy-Stories* seeking to incorporate the Queen Mab tradition into the world he himself created with a view to obliterate the tradition of the Victorian elves<sup>6</sup>. Thus full context of the poem may be only appreciated if one accepts that the

---

<sup>6</sup> In this context see also Jackson 1995: 141–156.

notion of the fairies as quaint innocent creature of microscopic stature is a product of a culture so far removed from the centre of Middle-earth's civilisation that the echo of the majesty of Galadriel is so faint when it reaches the Shire that it becomes transformed into a children's song. In this way the idea of the incomprehension of something reflected underscores the extraneous message stemming from the poem in the context of the Tolkienian epic. The idea of smallness of stature and extrahuman beauty is here again inextricably bound with harmlessness and innocence and is as such again opposed to the true glamour and menace of the real literary Fairyland and no attempt is made to combine the two. Instead the quaintness of the fake Victorian fairies is here given a relatively kinder perspective – it turns out that this sort of aesthetics may be capable of providing a very distant and distorted glimpse of something real – it is not so much a mystification but a miscomprehended reflection.

The issues addressed here by Tolkien concerned the central question of the underlying philosophy behind the literary notion of the fairie, which is one of the most fundamental points in the formal ramifications of the genre of fantasy. Because of this and because Tolkien himself provided the major stimulus for the re-emergence of the modern form of fantasy, authors continuing the genre in the last half-century have been decisively conditioned by Tolkien's overall philosophy. For this reason whenever the character of Queen Mab cropped up as it did occasionally in contemporary fantasy fiction, her role was limited to providing little more than a formal intertextual link with this particular strain of the fairy tradition.

It was thus only in 2006 when Susanna Clarke published her collection of short stories *The Ladies of Grace Adieu* that the literary history of Queen Mab received a major new twist. Among the stories in Clarke's collection we encounter one titled *Mrs. Mab*. As is the case with most of Susanna Clarke's writing, the stylistics of the story revolve around merging the genres of modern fantasy and the formal realist nineteenth century novel, and in this particular story the fantasy element centres around the tradition of Queen Mab.

The narrative is set in nineteenth century England and tells the story of a courtship between Miss Venetia Moore and Captain Fox of the nearby stationed military regiment. When, on receiving news of the illness of a lady of close acquaintance, Venetia leaves for Manchester, Captain Fox inexplicably shifts his attention to another lady of the neighbourhood – one Mrs. Mab. On returning home Venetia learns that the officer mysteriously disappeared after being invited to a game of cards at Mrs. Mab's. Intrigued by this the young woman approaches the vicinity of Mrs. Mab's mansion:

It was a quite and an empty place. The grass which covered the hills and the valley was as unbroken as any sheet of water and, almost as if it were water, the sunshiny breeze made little waves in it. On the opposite hill stood an ancient-looking house of grey stone. It was a very tall house, something indeed between a house and a tower, and it was surrounded by a high stone wall in which no opening or gate could be discerned, nor did any path go up to the house.

Yet despite its great height the house was overtopped by the bright sunlight forest wall behind it and she could not rid herself of the idea that she was actually looking at a very small house – a house for a field mouse or a bee or a butterfly – a house which stood among tall grasses. (*Mrs. Mab*, p. 75).

The woman subsequently regains consciousness at home, wearing a torn dress and remembering nothing but a vague and absurd sensation of being attacked by a whole army. While the affair is treated by her relatives and the neighbourhood as an evidence of a mild derangement caused by Captain Fox's apparent rejection of her, Venetia develops an obsessive interest in the identity of Mrs. Mab, who seems to have lived in the vicinity longer than any one can remember yet no one has apparently seen her, and there is no agreement as to the exact location of her house. Thus when the young woman tries to approach Mrs. Mab's place for the second time it is in fact located somewhere else:

Majestic trees of great size and height stood about a great expanse of velvety green lawn. The trees had all been clipped into smooth rounded shapes, each one taller than Kissingland church tower (...)

Yet there was something; at the one end of the lawn stood a round tower built of ancient-looking, grey stones, with battlements at the top and three dark slits for windows very high up. I was quite a tall tower, but in spite of its height it was overtopped by a monstrous hedge of pale roses that stood behind it and she could not rid herself of the idea that the tower was actually very tiny – a tower for an ant or a bee or a bird. (*Mrs. Mab*, p. 86).

The view is in fact all that Venetia manages to see before she hears music playing and she again regains consciousness at home with her shoes torn to pieces and her feet bleeding. From now on Venetia is assumed to rapidly develop signs of mental illness caused by the shock she must have received due to Captain Fox's abandonment of her. When the woman manages, after a couple of days, to sneak out of the house, she wanders in the countryside until she meets a group of children and proceeds to ask of them the location of Mrs. Mab's mansion. Venetia is informed by them that Mrs. Mab is to be found "the bottom of Billy Little's garden, (...) beneath a great heap of cabbage leaves" (p. 92). She straight away proceeds to the place:

Beyond the heap of cabbage leaves and other dark, decaying matter, the path led past a sad-looking pond and up a steep bank. At the top of the bank was a smooth expanse of bright green grass, at the end of which a dozen or so tall stones and slates were piled together. (...)

Venetia looked round and saw a quivering in the air. "A moth," she thought. She approached and the shadow of her gown fell across the stones, A dark, damp chill hung about them, which the sunlight had no power to dissipate. She stretched both hands to break apart Mrs. Mab's house, (...) (*Mrs. Mab*, p. 94).

After a vicious fight with butterflies Venetia is again taken home and the affair only adds to the generally held conviction about the woman's deranged mental condition, but it turns out that Venetia's destruction of the butterflies in due course prevails upon Mab to release the captain back into the human world.

What Susanna Clarke succeeds in achieving in her short story is, in the cultural sense, very substantial. The author is able to redefine the understanding of the fairie across the very deep cultural divide, which Tolkien's argument in *On Fairy-Stories* at once defined and helped perpetuate. In Clarke's story the neat recreation of the formal conventions of nineteenth century realistic prose incorporates into itself the fairy characters, as they were aesthetically conceived of in the Victorian period, and then invests them with the whole weight of the dread, menace, cold inhuman glamour and the despair of a forced madness which had been the fairies' characteristics when the concept of the fairie was enjoying its literary heyday during the medieval period<sup>7</sup>.

In this context the Victorian notion of the fairies' diminutive size becomes for the very first time incorporated into the traditional picture of the fairies and it becomes a key element in highlighting the precise quality of the danger the fairies may traditionally pose towards the humans. Thus the ability to seem small and big at the same time both deranges the most basic principles of human cognition and induces the victim with the desire to reach out against the more powerful opponent and consequently bring more madness on oneself.

It is difficult here not to be put in awe at the apparent easiness with which Susanna Clarke, in a sense, outwits Tolkien by creating an artistic statement which renders the argument in Tolkien's essay obsolete. In doing so the author mercilessly exploits all the possible conceptual limitations which Tolkien's argument, for all its sophistication and depth, cannot be free of.

It turns out, quite disquietingly for someone attached to the viewpoint expressed in *On Fairy Stories*, that it has been possible, through an author of great formal mastery, for the nineteenth century literary heritage not merely to reevaluate its relationship with the more classic literary heritage, but to virtually incorporate it into its own aesthetics. This goes an incredible way into bridging the gap between the literary culture which developed the notion of the fairie and the quite divergent literary culture of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> c, which had once nearly obliterated the literary taste and the mental apparatus behind the concept of the faerie.

An important thing is that both of the two separate realms of literary experience appear to gain by the intersection of the imagery and that Clarke's *Mrs. Mab* spans such an incredible breadth of cultural experience never for a second descending into pastiche, or the mannerism of predictable intertextual games<sup>8</sup>. It turns out instead that, with Susana Clarke, Queen Mab is able to reappear once again, this time arrayed in all the incredible magic great literature has to offer.

## Bibliography

**Chance, Jane (ed.)**(2003). *Tolkien the Medievalist*. London, New York.

**Clark, George, Timmons, Daniel (ed.)** ( 2000). *J.R.R. Tolkien and his Literary resonances. Views on Middle-earth*. Westport, Connecticut / London.

**Clarke, Susanna** (2006) .*The Ladies of Grace Adieu and Other Stories*. London.

**Drayton, Michael** (1953). *Poems of Michael Drayton*. London.

<sup>7</sup> See also in this context Todorov 1975: 41–57.

<sup>8</sup> As opposed to the finesse which which Clarke incorporates into the story motifs from Austen's *Sense and Sensibility*.

- Flieger, Verlyn** (2003). "There would always be a fairy tale?": J.R.R. Tolkien and the folklore controversy", in: Chance, Jane (ed.) (2003). *Tolkien the Medievalist*. London, New York.
- Jackson, Rosemary** (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*. London and New York.
- Rosebury, Brian** (2003). *Tolkien. A Cultural Phenomenon*. New York.
- Shelley, Percy Bysshe** (1971). *Poetical Works*. Oxford, New York.
- Swinfen, Ann** (1984). *In Defence of Fantasy*. London, Boston.
- Shakespeare, William** (1991). *Romeo and Juliet*. London.
- Todorov, Tzvetlan** (1975). *The Fantasts. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York.
- Tolkien, J.R.R.** (2008). *On Fairy Tales. Expanded Edition, with Commentary and Notes*. London.
- Tolkien, J.R.R.** (1962). *The Adventures of Tom Bombadil and Other Verses*. London.
- Wood, Tanya Caroline** (2000). "Is Tolkien a Renaissance Man? Sir Philip Sidney's *Defence of Poesy* and J.R.R. Tolkien's "On Fairy Stories"", in: Clark, George, Timmons, Daniel (ed.) (2000). *J.R.R. Tolkien and his Literary resonances. Views on Middle-earth*. Westport, Connecticut / London.
- Zipps, Jack** (1992) *Breaking up the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. New York.
- Zipps, Jack** (2006). *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of the Genre*. New York.

STRESZCZENIE: Przedmiotem analizy jest ewolucja jaką przechodzi w literaturze angielskiej przedstawienie postaci królowej Mab na przyszytych ostatnich czterystu. Argument rozwinięty jest w kontekście słynnego artykułu J. R.R. Tolkiena zatytułowanego *On Fairy -Stories*. Celem wyводу podjętego przez Tolkiena w eseju było przywrócenie koncepcji *Faerie* i *Fairies* ich pierwotnego znaczenia i konotacji kulturowych, które w ciągu poprzednich dwóch czy trzech stuleci uległy w przeważającym stopniu zapomnieniu lub przekręceniu. Na tym tle artykuł omawia prezentację postaci królowej Mab w *Romeo i Julii* Szekspira, poemacie *Nymphidia* Michaela Draytona, jak również w *Królowej Mab* P.B. Shelleya i w twórczości samego Tolkiena. Kulminację argumentu stanowi analiza opowiadania Suzanny Clarke *Pani Mab*, które reewaluuje tolkienowską tradycję patrzenia na prezentację postaci Elfów w literaturze.

## **Outcasts in a Perfect Empire: The Role of Changelings in the Victorian Era**

One of the main characteristics of humanity, as well as all life, is the need to survive. Among animals, those who are sick or could prove a danger to the herd are often left behind, at the mercy of predators. We humans are more than animals, yet some primitive, atavistic vein still survives within us. This paper will strive to show that the belief in changelings was a mechanism which allowed societies stigmatize misfit individuals who were breaking its rules of conduct or were a liability. This was especially true of the most vulnerable members of the society – children and women. The said belief endured until the 19th century, when the Victorian Middle Class morality made it popular even among the educated public. To the Victorians, the changelings became an internal enemy – alien beings who gnawed at the insides of an otherwise perfect society, corrupting them from within. In this, the changelings became the scapegoats, upon which all of the society's flaws were projected.

### **The Tipperary Horror and Other Sensational Tales**

On the 19<sup>th</sup> of May, 1884 the readers of the *Daily Telegraph* were no doubt shocked by one of the articles. It related a story of two women, Ellen Cushion and Anastatia Rouke, who put a three-year old on a red hot iron shovel. All this was done while the child's mother was away. The boy, named Philip Dillon, could not defend himself, as he was partially paralyzed and his illness was later stated as the reason why the two women tried to "cure" him with fire. He survived the torture, but was severely burned (Silver 2000: 59).

Almost 60 years before, a similar story became well-known. This time the victim was a four year old boy named Michael who also could neither walk, stand nor speak. His mother, following the advice of her grandmother, went to a near river during winter and bathed the child thoroughly thrice in its icy waters, which resulted in its drowning (Silver: 62).

Finally, a quite famous case, dubbed "The Tipperary Horror" by the journalists of the *Daily Telegraph*, happened as late as in the 1890s. A young woman named Bridget Cleary suddenly started to behave in a strange, wild manner. Her family had the money to afford a physicians visit. The doctor concluded that Bridget was suffering from some mental illness. When, however, conventional medicine failed to bring Bridget to her senses, her husband Michael resorted to other means, opting for the counsel of a fairy doctor. The doctor, assisted by the six members of Bridget's family tried to exorcise her. The treatment – actually quite brutal – proved no more successful than the conventional therapy, which is why some of Bridget's family members started to have second thoughts. But Michael, firmly believing that his wife had become a target of some supernatural foul play, poured oil on her and set her on fire, expecting her to "go up the chimney", which resulted in the woman's demise. Curiously the local police authorities were quite convinced by his version of

the events, as the charge against Mr. Cleary was changed from wilful murder to manslaughter as he “killed in the belief that an evil fairy has taken possession of her” (Silver: 65).

### Hostages of the Good Neighbours

To understand the rationale behind such atrocities, we must try to define what a changeling was. Basically, they were products of fairy abductions, with the term denoting either the fairy left in place of the abducted or, less often the abductees themselves. The reasons for such an abduction were numerous and depended on who was taken. The same criteria decided what was left in the place of the people abducted by the fairies. Such tales supernatural abductions are not limited to Great Britain, as they appear, for example, in Muslim folklore as well (Shiloh 1958: 238). This essay will, therefore, concentrate on the beliefs originating on the British Isles and those tales in which a fairy is put in place of the stolen human. Finally, it will describe the abductions of members of groups most likely to suffer from victimization, that is women and children. As Silver notices, a great majority of said tales dealt with abductions of the “dependent or subordinate” (66).

According to Katherine Briggs, the author of a comprehensive *Dictionary of Fairies*, in folklore a changeling child often took the form of either a malformed offspring or an old member of the fairy tribes (1977: 70). To the parents, their changed child would suddenly become noisy, mischievous and voraciously hungry. In such a situation the fairies did not care for their magic of illusion – the fake child often appeared physically deformed, with too much hair, wrinkled skin and strange, old eyes. Such a child would only lie in the cradle, expecting to be fed almost all the time.

Another group vulnerable to “becoming” a changeling were women, especially brides and young mothers. They were taken as midwives, as human milk was said to have an invigorating quality for the fairy tribes, whose women had problems with both producing the sufficient amount of milk and feeding their young. They were most at risk of being taken away just after giving birth or a wedding. Again, a more down to earth explanation was that the fairies would want to steal the brides beautiful gown (Smith 1987: 141).

### The Fairy Scapegoat Rises

Whatever the symptoms or reasons for becoming a changeling, such individuals became a liability to the society or began act in an unacceptable way. They were either too frail to work and, as we have mentioned, consumed prodigious amounts of food or were out of their wits. We may also speculate that there was a fear of a sympathetic connection. We must remember that the fairies were seen as living, sentient creatures, who had their whims and were easy to anger. Many of their attacks on humans were said to be caused by petty spite, so it was better not to attract their attention, even by studying them (Briggs: 158).

It should be mentioned at this point, that changelings as presented in the above examples intriguingly bring to mind the “persecution stereotypes” presented by René Girard in the second chapter of *Le Bouc émissaire* (1982). The changeling can be seen as breaking the first transgression, the killing of a child or a spouse. Likewise, the very definition of the fairy foundling implies some kind of deformity or characteristic which makes the person unlike his or her peers.

This presents a somewhat disturbing paradox. The sins of a changeling are enough to remove the above sanctions from its tormentors, who *de facto* commit infanticide or kill their spouse. Both Anastatia Rouke and Mr Cleary committed these atrocious acts, but firmly believed that they actually vindicated their loved ones, eye for an eye. Another prime difference between the examples of scape-goats given by Girard would be in the scale. The death of one does not save the community from imminent danger, but also from social disorder (Girard 1982: 25). To raise a changeling was not only a burden, it was seen as literally allowing a member of another group to torment them. Like with the cases presented by Girard, a decision to remove the changeling was almost always a group effort, with a person of authority legitimizing the changeling's ordeal (164). Most stories include consultations with an elder or a fairy doctor.

### The Sufferings of the Changelings

It, therefore, comes as no surprise, that the treatments meant to cure a changeling were life-threatening, almost torture-like. The premise was to make the "good neighbours" take pity upon the one of their own – the changeling's cries were to attract his fairy kin, who took him away and restored the original human (Briggs: 71). At this point we should reiterate the fact, that it was practically never believed that a child or a young woman treated with fire or practically left for the dead is in fact the real person. The above can be contrasted with demonic possession, a belief that a devil inhabits and controls the victim's body. An expulsion of the malevolent spirit was wholly spiritual, while a changeling was only a look-alike.

There were other theories to explain the cruel nature of the "cures" of changelingism. Some scholars believed that the rites of expelling a changeling were a reminiscent of ancient forms analogous to baptism, a rite that would defend the child against future supernatural aggression. One could see it even as an additional form of baptism – it was believed that those infants who did not receive the sacrament were prime targets of the fairy host (Smith: 137). Therefore, when the Christian rite seemingly failed, a substitute pagan in origin was used. Others claimed that it was some incubated memory of human sacrifice to either fairies or forgotten pagan deities. Such theory is ascribed by Smith to Alfred Nutt, British folklorist and Celticist.

Finally, it was claimed, quite straightforwardly, that changelings were a folk way of explaining various sudden or rare diseases. This interpretation seems to be the most reasonable. Sudden illness was, especially in Scotland, attributed to fairy intervention. Among others, Katherine Briggs mentions infantile paralysis (26), while Smith quotes one doctor von Sydow, for whom most of the symptoms of changelingism were similar to the onset of rickets (143). Such supernatural explanations were the only way for the rural folk to, paradoxically, rationalise the tragedies of their loved ones. The medical conditions connected with changelingism – strokes, child deformations and sudden insanity – were for many centuries a puzzle to city doctors, let alone country-dwellers.

Some ways to "treat" a changeling were already described at the start of our discussion. One of them was to tie the changeling up, place it on a shovel and put over a burning fire. This gruesome treatment was a combination of the heat and cold iron, the bane of all things fairy. Minturn and Stashak recount that this was also meant to tell a changeling from a real child (1982: 71). The former was to scream, while the real child would remain silent. One other way was to fling iron, and often quite

large and heavy, object on the changeling, an image peculiarly similar to stoning. They also included flogging. The victims were also often simply abandoned, for example near shores, in ditches or at crossroads, where nature-dwelling fairies would take away the “changeling” (Silver: 62). As we have mentioned with the baby Michael drowning, in the form of bathing a little child in often cold waters, was also seen as way to dispose of a changeling (Minturn, Stashak: 71).

It has to be mentioned that not all of the methods were comparably cruel. In some procedures, one could treat changelings with kindness and generosity, for which the good folk would restore the abducted mortal (Smith: 143). Another way was to simply make the changeling behave not like a child, to speak for example (Briggs: 71). Unfortunately, the humane treatments did not help, as they were rarely employed. In the end, most of the prescribed rites quickly became potentially lethal to the person branded as a changeling. And, as the wife of Mr. Cleary, they often died, relieving the society of a problem. Alisham emphasises, and the above examples indicate, the torturous treatments administered onto the changelings were always a group effort.

We have already mentioned that it were women and children, who were most often accused of being changelings. In the case of women, it is quite intriguing, that they were most at risk of being taken, when in time of mental stress – while giving birth to a child or getting married. We can only guess, that the reason for the latter were arranged marriages, still quite popular at the time. When a bride disagreed with her parents, she would risk being branded as a changeling, especially if the anxiety made the look mad. A similar situation occurred, when a child suddenly got sick or suffered mental retardation. In both situations, the fault would not lie in the parents’ actions or the custom, but could be blamed on a supernatural agent.

In this situation, it was not the woman who was found guilty, but the child. Again, this may be a symptom of atavistic group mentality. Since the child was already dead, why effectively lose another member of the group. According to William L. Langer some means of infanticide were sanctioned by some societies, as late as in the 19<sup>th</sup> century (Minturn, Stashak: 71). He even quotes a law form 1803, which included loopholes which could be twisted to sanction infanticide *de facto* if not *de iure*; it, for example, considered a child born only after it has left the mother’s womb fully.

In essence, a changeling became a universal scapegoat which was blamed for the society’s problems. This label became a brand, which allowed the group to eliminate physically a problem for which they had no other explanation or cure. The fault did not lie in the society – the changeling was the only person, or being, to blame. And, since it is not a real person, but an alien intruder whom we may kill to make everything normal again. In this, the treatment of a changeling exemplifies a pattern of how society deals with unacceptable transformation, especially in persons viewed as relatively powerless (Silver: 66).

### **A Flaw in the Empire’s Blood**

Though controversial, such notion was very much in line with the Victorian bourgeois way of thinking. The 19<sup>th</sup> century marked a transformation of fairy beliefs, the special case being Ireland, where it became an integral part of tradition in face of English occupation (Smith: 105). Paradoxically, this became true also for the oppressors. It would be an overstatement to say that the Victorians converted to the beliefs of the rural Irish and Scots. Yet while they were far from it, the folk motifs entered their daily lives through other means. The rise of folklore as a science and the popularity of

plays like *Midsummer Night's Dream* allowed the fairies to enter many aspects of the Victorian mass culture, from Christmas postcards to children's books. As Carole Silver puts it, most Victorians were aware of the basic characteristics of a changeling, which led to their obsession. In her work *Strange and Secret Peoples* she claims, the figure of changeling served not only as an explanation of "mysterious illness, and eccentric and bizarre behaviour", but was strongly connected with the notions of race and class, so crucial to the era (Silver: 60).

It is no wonder, therefore, that the 19<sup>th</sup> century saw a great popularity of the changeling motif. This fact had many reasons, one among them being the elevation of folklore studies to a full-fledged science by various scholars dedicated themselves to the study and preservation of the folk tales. This trend, whose most famous progenitors were the Brothers Grimm, was cultivated on the British soil by folklorists like Thomas Keightley, author of *Fairy Mythology* (1870) and Thomas Crofton Croker, who believed that the industrial revolution, rapid urbanization and subsequent depopulation of the countryside would destroy English culture.

Another quite important reason for the popularity of changelings was the sensational quality of the reports of changelings. The vast, for that time, media coverage of incidents like the Tipperary horror were not isolated events. Newspapers, like the *Daily Telegraph* above, described the fairy faith-driven mutilations of both children and adults, exploiting the sensationalist element of the stories. The Victorians, however did not despair over mistreated wives. The fact that most of such occurrences happened in the rural or Celtic areas, like Ireland, made the bourgeois English feel superior. For them, it was proof that such peoples did not rise above base barbarism (Silver: 67). The Anglo-Saxon (i.e. Victorian Middle class) saw the belief in changelings as well as the associated rites and "exorcisms" as a sign of the inferiority of the Celtic Roman-Catholics. However, we may find ironic, that they themselves stigmatized the changelings as cruelly, saw them as fruits of unholy unions of the lesser races.

The Victorians took the raising of their children, their enculturation very seriously. Some did not refrain from calling groups of working-class children playing in the streets "savages", while in 1880's children formed about 35 per cent of the whole Victorian society (Tucker 1999: 72). The epoch's obsession to raise children as the true inheritors of the Empire was very well justified. It comes as no surprise that any fault in the children themselves was attributed to some alien, malevolent force. One of the most crucial reasons why the changelings have evoked so much negativity in the Victorians may have been the perception of the alleged fairies as a total antithesis of the model *bourgeois* citizen.

While in the countryside the changeling myth was used to justify a cruel, but somewhat necessary practice, it were the Victorians, who truly used the changelings as scapegoats. The notion is closely connected with the racial theories of the time. The "good folk", and subsequently changelings were, quite literally, seen as a lower race of humanity. This line of thinking was presented quite early in the study of folklore by the brothers Grimm in their essay "On the origin of the Elves", translated and popularized by Croker, and was seen as a part of a universal Aryan mythic system that dominated the whole of Europe (Silver: 29). In the work the forefathers of the fairies were described as short, dark-haired and primitive pre-Aryan aboriginal inhabitants of the British Isles. They were driven from their settlements by the advanced, Aryan invaders, tall and fair-haired predecessors of the English and, by extension, the Victorians. They drove the pre-Aryans into hiding to secluded forests and caves. The subdued race began to decline and was forced to kidnap healthy Aryan children in order to survive. This, along with the iron weapons used by the invaders, was seen by such Victorian scholars

like Arthur Machen and John Rhys as a no doubt elegant way to sum up the traits and taboos of the “good folk”. The latter went as far as to claim that changelings were of the “Welsh aboriginal stock”, “dark-skinned” and “long-skulled” (Silver: 73).

As such, all of the misgivings of human nature – viciousness, gluttony and the like – were attributed to them, the “others”, not to the socially evolved Victorians. Therefore, the changelings became one of the Victorian scapegoats upon which all social wrongdoing and human flaws were blamed. Victorians generally saw themselves as near perfect both culturally and racially. All flaws were caused by an inside enemy, the changeling.

This can be glimpsed in the literature of the period. Characters who were “wild” or strange behaving, or wanted to be shown in a negative light were often called changelings, imps or the names of various fairies. One of the prime examples could be Heathcliff from *Wuthering Heights* (1847), whose wild, brooding personality and fits of rage were attributed to his otherworldly origins. The fact that he was a foundling raised by mister Earnshaw in place of his prematurely deceased son, as well as his dark complexion added to the effect.

The topic of victimization and scapegoating of women in the Victorian Era is far too vast to be explained only through the existence of the changeling phenomenon. For the middle class such name, not unlike red hair, was yet another brand to mark “fallen” women, fickle and irresponsible. Female protagonists often received a treatment similar to male changeling. Heathcliff’s step sister Cathrine Earnshaw was also described as having a wild temperament. It comes as no surprise, that when one character believes he saw her apparition, he comments “she must have been a changeling—wicked little soul!” (54) Being called a “nix” of “faerie”, very much like red hair, became the symbol of unladylike.

As soon as the belief entered the cities where it gained popularity among the working class, it became even more of an excuse for the upper classes to feel superior and widen the racial and class divide (Silver: 71). Yet even the bourgeois, seemed to have liked being portrayed as victims of fairy abductions. Such motifs in the literature of the time were mostly obscure, removed from their folk origins. As Silver claims, the bourgeois were more afraid of their children being kidnapped by “nurses and gypsies rather than denizens of the elfin world”(71). Perhaps such tales were meant to ease the fear of a quite real danger. In the case of children the explanation was most often a wasting disease, not fairy faith, yet still present. This was the case of Dickens’ Master Paul Dombey junior. The son of the protagonist of *Dombey and Son* (1848) is not only sickly, but described as old fashioned and, in the words of his teacher “he is often very unlike other young gentlemen of his age and social position” (226).

To claim that such a feeling of superiority was always the case would be to darken the image of the era. Many Victorian scholars, doctors among them, claimed that the belief in the existence of changelings was not purposeful cruelty and barbarism, but rather a way of the uneducated folk to deal with problems beyond their ken – potentially dangerous, but not ill-willed. As Correll recounts, even before the 19<sup>th</sup> century “members of the medical establishment disparaged fairy beliefs as dangerous impediments to scientific treatment”. However some of them, like Sir William Wilde claimed that the belief in the invisible “good folk” was the only way for some societies to explain unknown and incurable diseases. The source of the victims’ suffering was not intended cruelty, but rather superstition. For him, it simply meant that the rural inhabitants should be educated, not resented.

### Closing Remarks

We could say that the changelings could become scapegoats as readily, as foreign visitors in times of Plague. Yet what sets them apart is their supernatural origin. Since anyone could be abducted by the good folk, they provided a safety valve for the society even if no mundane aliens were at hand to take the blame. Another point is the fact, that most of the ways to deal with a changeling involved violence – the more humane treatments were rarely adopted. For the rural folk of Scotland and Ireland the belief was as much a potentially deadly superstition as it was a hard necessity. In the Victorian age the changeling returned to serve exactly the same function in a society that took pride in its perfection. For the Victorians, they became an excuse for misconduct and sin that laid bare the flaws of the middle class society. The imperfection was seen as coming from the outside, not within.

### Bibliography

- Ashliman, D.L.** *Changelings*, Online at <http://www.pitt.edu/~dash/changeling.html>
- Briggs, Katharine.** (1977), *A Dictionary of Faeries, hobgoblins, brownies, bogies and other supernatural creatures*, Hammondswoth.
- Brontë, Emiliy.** *Wuthering Heights*, Online at [http://books.google.com/books?id=rmt\\_jE2BpEwC&printsec=frontcover&dq=Wuthering+Heights&hl=pl#PPA1,M1](http://books.google.com/books?id=rmt_jE2BpEwC&printsec=frontcover&dq=Wuthering+Heights&hl=pl#PPA1,M1)
- Correl, Timothy Corrigan.** (2005), “Believers Sceptics and Charlatans: Evidential Rhetoric, the Fairies, and Fairy Healers in Irish Oral Narrative and Belief”, *Folklore* 116.
- Dickens, Charles.** *Dealings with the Firm of Dombey and Son, Vol. I.* Online at [http://books.google.com/books?id=HPkxwhU1AvoC&printsec=frontcover&dq=Dombey+and+Son&as\\_brr=1&hl=pl#PPA226,M1](http://books.google.com/books?id=HPkxwhU1AvoC&printsec=frontcover&dq=Dombey+and+Son&as_brr=1&hl=pl#PPA226,M1)
- Girard, René.** (1987), *Le Bouc Emissaire*, Trans. Mirosława Goszczyńska, Łódź.
- Minturn, Leigh and Jerry Stashak.** (1982), “Infanticide as a Terminal Abortion Procedure”, *Cross-Cultural Research*, Spring/Summer 1982: 70–90.
- Shiloh, Ailon.** (1958) “Middle East Culture and Health” in *Health Education Journal*, 16 1958: 232–243.
- Silver, Carole.** (2000), *Strange and Secret Peoples: Fairies and Victorian Consciousness*, Oxford.
- Smith, Peter Alderson.** (1987), *W. B. Yeats and the tribes of Danu*, Gerrards Cross.
- Tucker, Herbert F.** ed. (1999), *A Companion to Victorian Literature and Culture*, Blackwell Publishers.

STRESZCZENIE: Celem niniejszej pracy jest przedstawienie obecnego w kulturze brytyjskiej folklorystycznego motywu podmieńca oraz jego wpływu na kulturę wiktoriańską. Szczególna uwaga została poświęcona traktowaniu tej istoty *faerie* jako kozła ofiarnego, przyczyny chorób niemowlęcych lub szaleństwa dorosłych, zwłaszcza kobiet. Cytowane przykłady prozy oraz artykułów dziennikarskich wskazują, że motyw podmieńca jako kozła ofiarnego był nie tylko znany, ale i popularny w Epoce Wiktoriańskiej. Równocześnie jednak odszedł on od swoich celtyckich korzeni, by zostać zmodyfikowanym przez dziewiętnastowiecznych badaczy folkloru oraz ówczesne teorie rasowe.

## **The Creation of A. J. A. Symons' Literary Image in His *The Quest for Corvo***

A. J. A. Symons was once characterised by his brother Julian Symons, as “a dandy, a gourmet, a bibliophile, one of the founders of the Wine and Food society and of the First Editions Club ... a great collector of Victoriana [who] skated throughout his life on thin financial ice which somehow bore him to the end.” (Symons: 2001, I). A. J. A. Symons was also a biographer, who wrote biographies of Emin Pasha and H. M. Stanley, both of which were largely unnoticed. Barred from writing a biography of Oscar Wilde both by Lord Alfred Douglas' desire to withhold certain issues from the book, as well as his own opinion that he still did not have sufficient knowledge to engage in such an endeavour, he decided to settle on a different eccentric writer of the late 1890s and early 1900s, Frederick William Rolfe (1860 – 1913), commonly known by his pen-name, Baron Corvo. An interesting figure in his own right, he was remembered by a narrow circle of people when Symons began his research. When *The Quest for Corvo: An Experiment in Biography* was finally published in 1934 it caused a resurgence of interest in the forgotten author and secured both his and Symons' positions in the canon of British literature; it was also a significant factor which caused Rolfe's books to remain in print since then. This paper will examine how A. J. A. Symons created his literary image through that book, particularly by the appropriation and manipulation of Frederick Rolfe's image.

*The Quest for Corvo*, when it was written, represented an innovative approach to biography. Symons wanted to break with what he saw as the panegyric tradition of this genre (Symons, 1986: 127) and establish a new standard, in accordance with which a biography was supposed “not to record but to reveal” (Symons, 2001: X). This was possible particularly owing to the fact that Rolfe was an unknown literary figure before the book was published, many of his manuscripts and letters were lost, and the history of his life was based mostly on hearsay and rumour. Yet *The Quest for Corvo*, despite being labelled a biography of Rolfe, actually consists of another parallel story: that of A. J. A. Symons' search for information pertaining to Rolfe's life. Symons does not satisfy himself with the traditional role of a biography's author, and weaves an extensive account of his research into the narrative itself. He describes his encounters and correspondence with many of Rolfe's acquaintances, former friends as well as collaborators; he is assisted by others, who share his interest. He, along with his retelling of Rolfe's life, assumes the role of the book's protagonists. As a result of these procedures and the identification of the author, narrator and protagonist as one person, the autobiographical pact, as described by Philippe Lejeune (2006: 21–57), is established, and the book gains an additional dimension.

In his essay *What is Enlightenment?*, Michel Foucault writes about dandies as individuals who turn their own selves into works of art in a performative process (1984: 40–42). The way that Symons constructs his narrative in relation to Rolfe confirms this, and allows one to consider Symons as a dandy in the meaning presented in Foucault's article. In order to create a particular literary image of himself he manipulates Rolfe's image, as well as that of other characters in his narrative. However,

the roles that Symons assumed in the text are not only those of dandy and author, but also that of a person, who has postulated the need for a new type of biography, which would reveal new facts, rather than simply be a record of those previously known or a work praising its subject. As a result of this Symons could not manipulate Rolfe's image, nor anybody else's, to the point where he could be accused of telling a lie. He does so mainly by omitting certain pieces of information, both in relation to Rolfe and to his eponymous quest.

A. J. A. Symons acknowledged that the process of writing a biography is, in essence, a process of selection and filtering done by the biography's author (1986: 127). Autobiography, even though Lejeune's pact implies that the author should remain truthful, is often manipulated by the authors themselves, as well as editors or translators. As a result of such procedures the reader's perception of the author, or whatever elements were misrepresented, will also change (Lejeune, 2009: 243–250; Lefevere, 1992: 59–72<sup>1</sup>). Due to the scope of *The Quest for Corvo*, Symons portrays himself as a literary detective, and as such he is mitigated from any accusations of not mentioning anything about other aspects of his life, particularly those less favourable; there is no point of giving them, as they do not pertain directly to the nominal subject matter of the book. Yet Symons does supply other information that initially does not seem to have much to do with Rolfe's life, but contributes to his own literary image.

Symons' lengthy descriptions of two characters in the book are of particular interest: those of Christopher Millard and Maundy Gregory. Millard was a bookseller, with whom Symons often discussed books, which deserved more recognition than they received. During such a discussion, Millard lent him *Hadrian the Seventh*, and fascinated by it, as Symons claims in *The Quest*, he decided to write a biography of its author.<sup>2</sup> Along with this story, which is given as the origin of the *Quest*, the reader also learns about Millard. Symons presents him as an individual with a "knowledge of out-of-the-way literature," (2001: 3); the readers also learn that his taste in literature is shared by Symons. He notes that "[h]is queer character and odd way of living offered unending contradictions and problems for an intelligent observer: nevertheless I could rely on him to provide literary conversation and a glass of Val de Peñas, at almost every hour of the day or night." (3–4) Then, after informing the reader of Millard's poor financial situation, Symons states that:

...though his tastes were simple, his simplicity was of the sort that is satisfied only with good things. He would buy salmon for his supper, carry it home in greased paper, and cook it himself; but it must be Scotch, and a prime cut. Bread and cheese would suffice for his lunch, but the cheese must be a choice... In the matter of wine he was less exacting; he relied upon a reasonable Val de Peñas, which he bought cheaply from a shipper friend, and drank at any hour that pleased him. (5)

<sup>1</sup> These sources offer various readings of Anne Frank's diaries, based on the edition, translation, as well as Frank's own changes in the text, and what these changes imply on an interpretative level.

<sup>2</sup> In truth it only lead him to write a short piece on the life of Rolfe that he presented during a meeting of Ye Sette of Odd Volumes. Symons set on the writing of a the biography in the form of a book only after he had abandoned his plans of writing a biography of Wilde (1986: 113–114, 116–118).

Symons' discussion of Millard focuses on his eccentricities through more than three quarters of the account pertaining to him; Symons provides merely a passing mention of Millard's professional work, while recording his eating and drinking habits, as well as some other pieces of information which show Millard's specific customs, eccentricities as well as his personal tastes, such as a bookcase modelled on that of Aubrey Beardsley. This discussion is not overtly long, and is written in such a way that is highly unlikely to discourage a reader, but at the same time it is disconnected from the biographical aspect of the book.

Such elements appear throughout the book, but most often they are only passing mentions of these issues. Yet in the final chapter, Symons encounters Maundy Gregory. His account of Gregory is lengthy and detailed. He is depicted as an affable and affluent person: Symons is in awe of him. He starts by recounting Gregory's outer appearance, focusing on such elements as "an expensive flower in his button-hole (...) a glittering watchchain, good clothes (...) and very beautiful boots." (267). The following pages are also filled with much seemingly trivial information pertaining to Gregory's financial situation, most often outside the context of Frederick Rolfe. Symons mentions their dinner meetings, Gregory owning a cab with a driver, champagne (Symons makes the reader aware that they drank at least two bottles during a meeting), as well as the fact that Gregory owned two yachts, estates in London, Brighton, had many rare books, a cigarette case which was a present from the king of Greece, as well as that he had a cellar full of wine; he also mentions a meeting with Gregory in the Ambassador Club, which he describes as one during which "champagne flowed, large cigars and brandy followed" (270). This is followed by more information regarding Gregory's acquaintances, meetings, and his professional life (described as an "important post in the Secret Service"(270)). He also marks Gregory's wish to remain unnoticed in a way that manages to put a certain shroud of mystery around him.

Such minute attention to details associated with matters of interest to Symons, which are disconnected from the biography itself may be surprising. In the case of Millard such treatment could be understood as paying tribute to a friend (Millard died a few years before the book was published), yet the amount of attention given to Gregory's financial and social status, as well as certain traits of character as those mentioned previously, seems to be unsubstantiated from the point of view of a reader who is reading in order to learn of Rolfe's life, deeds and work. For Symons, however, these surprisingly long entries, though disconnected from the account of Rolfe's life, are crucial in the narrative as significant parts of its autobiographical aspect. Employed by Symons in order to tacitly depict himself as an individual with an interest in eccentricities, eating habits, and wines, as well as interests and activities lying outside commonly accepted norms, either as a result of their limited appeal, or their association with conditions of very prosperous financial well-being. Juxtaposed with a poor financial situation, which is shown in Symons' admiration for Millard's determination to live life as he pleases despite having very limited financial resources, this account is used to generate an image of a person with a fairly strong nonconformist will to live life in the way one desires even in the face of various difficulties.

Maundy Gregory's appearance in the text has an additional dimension in terms of the book's autobiographic content, as do those of many other characters, who help Symons in his search for materials pertaining to Rolfe. At first, such meetings appear as serendipity, as the example of Gregory shows:

he writes that the quest had stopped, and that he has not progressed with the work for a significant period of time. It is resumed only after Maundy Gregory provides him two manuscripts, which have been thought to be lost: *Don Renato* and *Herbert's Arthur*. These discoveries motivate Symons to return to his research. Although throughout most of the chapter Gregory is presented as the agent thanks to whom Symons decided to finish his quest, a short note in which he is introduced to Symons allows the reader to see Gregory's appearance not as a result of luck, but of the work that Symons already had done. As he states, Gregory had "read the works of Baron Corvo with fanatical admiration, my own article with zest; and meeting Mr. Leslie by chance, he had been advised by him to seek me out as the source of further knowledge" (267). Even though this might be seen as modesty on Symons part, it may also be seen as a short, but substantial assertion of the amount and quality of the work he had already done on the subject.

The accounts of Millard and Gregory are homological to many of Symons' own interests. He actively participated in many societies which revolved around literary and culinary issues (apart from the two already named, the Sette of Odd Volumes is worth mentioning). Financial matters also were of significance for Symons. He lived a life of credit and financial troubles, though he managed to provide for himself to a sufficient degree. Nonetheless his tastes could not have been fully quenched, and he himself states straightforwardly when describing Gregory's affluence: "since I was a schoolboy my inclinations have always exceeded my income" (271).

In this portrayal of himself as a literary dandy, the biographer skilfully omits the information that may produce a negative image of him, or those with which he associates. As a result of such a determination on his part he does not mention Maundy Gregory's role in the sales of peerages and his rumoured involvement in the disappearance of Victor Grayson, of which he must have been conscious before the book was completed. Similarly, although he mentions that Millard had had certain legal problems in his past, he provides no more information on the subject, concealing that his friend was known to be a pederast. In a 1934 letter to Symons, Lord Alfred Douglas described Millard as a "wholesale corrupter of youth" (in Weeks, 1971: 315).

Rolfe fits finely into the narrative situation above. His depiction can be seen as homologic with that of Millard, Symons and Gregory in terms of his rare tastes, and in homology with Millard and Symons in regard to one's poor financial situation. Yet Symons could not create an idealised portrait of Rolfe, as it would be in opposition to his approach to biography, which was supposed to be critical, not a work solely praising its subject. Fortunately, Rolfe's life offered him ample material both for a positive as well as a negative portrayal of Rolfe. His first account is that of the feelings which accompany his first readings of *Hadrian the Seventh*. He is enthralled:

It seemed to me then, it seems to me still, one of the most extraordinary achievements in English literature: a minor achievement, doubtless, but nonetheless a feat of writing difficult to parallel; original, witty, obviously the work of a born man of letters, full of masterly phrases and scenes, almost flabbergasting in its revelation of a vivid and profoundly unusual personality. (2001: 6)

Yet Symons does not refrain from criticism of the book and makes some remarks about its flaws:

I inferred that this remarkable experiment in fiction was the author's first book: first novel, at least. The plot, though well conceived and executed, gives evidence, in some details, of inexperience and an unpractised hand. Nevertheless the story is astonishing in its depth and force... (6)

Despite maintaining critical distance towards his subject, the overall opinion of *Hadrian the Seventh* is a positive one. Nonetheless, Symons soon introduces the reader to the Venice letters. This body of correspondence, originally sent to Charles Masson Fox, is described as a record of Rolfe's various sexual encounters with teenage males. Symons gives his reaction as one of shock caused by "the criminal delights that waited for the ignoble sensualist to whom they were addressed", adding that "[o]nly lack of money, it appeared, prevented the writer from enjoying an existence compared with which Nero's was innocent, praiseworthy, and unexciting: indeed it seemed that even without money he had successfully descended to depths from which he could hardly hope to rise" (14–15). Symons later elaborates on his initial reaction, which was not caused by Rolfe's homosexuality, but by his sexual attraction towards teenage boys, and such actions as offering them gifts in return for sexual favours.

Apart from Donald Weeks (1971: 319), no other scholar focusing on Rolfe had denied his homosexuality, though the question whether Rolfe was an active homosexual or lived in celibacy remains an open issue. Moreover, some scholars, most notably Andrew Eburne in his introduction to *The Desire and the Pursuit of the Whole*, have expressed their opinion that the contents of the Venice letters may be a product of Rolfe's imagination rather than experience (1993: XVI). At the same time sexual attraction towards teenage boys is obvious in a significant portion of his literature and photography.<sup>3</sup>

Symons was most criticised for his discussion of the Venice letters as a whole body of literary pederasty, whereas the letters fairly quickly become letters begging for financial help and describing his plight, a type of letter writing for which he was known. Additionally, as Sylvester Houédard maintains, out of the 17 letters, 5 postcards and 2 telegrams which make up the Venice letters, only three can be deemed unpublishable due to their sexual content (Woolf et al. 1961: 115), though most of them are characterised by such elements.

The purpose for such treatment of the Venice letters was to show Symons as possessing the appropriate critical distance towards his subject that British biography previously lacked: he sees both a genius in Rolfe, as well as a demoralised pederast. His subtly exaggerated description of the Venice letters in the book, perhaps originating from the assumption that they would never be published, is used to create textual counterbalance to his enthusiastic approach towards Rolfe's literary works, and, ultimately to contribute to an illusion of the biographer as a distanced individual, making all attempts at objectivity. The order of the presentation of these two differing opinions is also significant. Symons' positive account of *Hadrian the Seventh* is quickly followed by his decidedly negative reaction towards the Venice letters. The book ends in a similar manner: the penultimate chapter discusses Rolfe's attraction towards teenage boys, while the final consists of the story how Maundy

<sup>3</sup> Weeks also acknowledged this, but ascribed it to his own misconceptions of the relationships between teenagers and older men in ancient Greek times (1971: 317–348).

Gregory motivated Symons to re-engage in his quest, how many lost writings were uncovered, of which all but one are described in terms of high enthusiasm. By structuring the information in such a way, the text hints to the reader that Rolfe's literary talent either outweighs the vices that it presented, or that these issues should be judged as two different, perhaps independent, matters.

In respect to Rolfe's financial dealings and quarrelsomeness, Symons assumes a different position. He mostly quotes letters from his various correspondents, who have made Rolfe's acquaintance in the past. The citations are often lengthy, and Symons often withholds his opinions throughout these accounts. This is best seen in his discussion of Rolfe's life when he attended Oscott College and Scots College in Rome. He supplies the reader with a large body of letters, which give various portrayals of Rolfe: even if they differ in their approach towards him or in their interpretations of his behaviour, they agree about the facts. Symons attributes such changes to the differences in the temperaments of the letters' authors (2001: 75–76). This strategy allows Symons to be seen as an objective biographer, faithfully revealing new information about his subject, looking for other sources to corroborate the information he had received, but as some have claimed, this method was imperfect, as is the image of Rolfe it produced.

Cecil Woolf and Brocard Sewell argue that Symons' approach to the matter of Rolfe's vocation demonstrated in the letters of his colleagues from Oscott and Scots is superficial (1961: 12). Symons, by reprinting the communications he received, supports the story that Rolfe was devoid of vocation and lacked any interest in spiritual and theological matters. He is shown as neglecting his studies in order to devote himself to artistic issues, and his eccentricities seem to be completely incompatible with living and studying at a seminary. Yet in spite of his attitude towards Catholics, of whom he was extremely distrustful, Rolfe received much of his inspiration from religion, and as many of his letters and other writings prove, he had a significant amount of knowledge of Catholic dogma, tradition, as well as canonic law. Woolf and Sewell, closely analysing this aspect of his works, as well as the materials that Symons received, see Rolfe as not without vocation, but without the traits of character one is required to have in a seminary or an order, as well as his obvious problems with grasping reality. In the eyes of Woolf and Sewell, these were the primary causes for Rolfe's expulsion from Oscott and Scots (21–23).

Symons, by attempting to withhold his own analysis in order to emphasise his function as a biographer who does not only record, but also reveals, seemingly overlooks the fact that most of the letters he received were written by people, who not only knew Rolfe superficially, but were also young and inexperienced at the time. Canon Carmont described himself as such in a letter to Symons: "I had no experience of mankind, and was swayed by impulsive and immature prejudices" (2001, 76–77). It is hard to definitely state whether Symons consciously neglected the fact that his correspondents, when forming their opinions of Rolfe, probably were not experienced judges of character, and that Rolfe's condescending behaviour rendered him a generally disliked person at both colleges. Yet a person, who decides to enter a seminary out of whim, and ignores the rules governing such institutions in order to give himself to art seems much closer to what Symons wanted to attain in his portrayal of Rolfe.

As the amount of materials pertaining to Rolfe grows, Symons allows himself to share his own opinions of Rolfe with the reader. Despite remaining very fond of Rolfe's writing, Symons strives to

maintain an image of objectivity and is careful not to give an account in which the perspective of the entire narrative would seem one-sided. As a result of this, Rolfe is called “remarkable,” (2001: 76) but also “strange,” (93) and a “rapscallion” (43) in terms of his literary talent, his lifestyle, and his financial conduct, respectively. At the same time Symons makes every attempt for his narrative to adhere to the rules of a well-composed text, both in terms of style, as well as his handling of the subject. In spite of carefully balancing various opinions of Rolfe, he remembers that the biography has to prove his approach towards this genre. This is particularly visible in the case of his handling of the Aberdeen Attack, a collection of three articles published in 1898 in three different newspapers that derided Rolfe. When he relays them to the reader, he both confirms their general content (Frederick Rolfe’s brother, Herbert confirms the general issues of the text), but at the same time he strongly criticises the biased way in which Rolfe was presented in the articles. He does treat them as sources of biographical information, yet he is careful not to replicate the attack’s obvious prejudice, a stance which he makes the reader aware of (31–42).

Symons carefully describes his own role in the quest. The reader is offered an image of him sending letters to anyone who might have known Rolfe, anyone who attended the colleges he did, or anyone who had written about him in the press. His toil is aptly rewarded with information, as well as with Rolfe’s lost writings. His knowledge of literary circles, mostly through dining with them, as he himself emphasises, also has its rewards: through his friends he is able to arrange a meeting with Shane Leslie (57), and he learns that an acquaintance of his, Sholto Douglas, is Rolfe’s former collaborator (145). As much as this depiction is true, its appearance in the text is another symptom of the very strong autobiographical dimension of the *Experiment in Biography*. Symons is also careful about what information about him and his endeavour not to reveal to the reader, such as the aforementioned fact that Symons began the writing of the book only after he abandoned the idea of a biography of Oscar Wilde, as well as the fact that he obtained a significant part of his Rolfe collection from the estate of A. T. Bartholomew, a Cambridge librarian who died while he was working on a biography of Rolfe.<sup>4</sup>

Symons also mentions selling some of Rolfe’s writings to Maundy Gregory for a higher price than he originally purchased them. In the description, he claims to have given him such a price as a whim based on his belief that the buyer was wealthy. Just a passing note in the text, in reality Symons supported himself financially by speculating on rare books, a fact he kept in secret, fearing that it would damage the opinion others held of him (1986: 61).

Apart from being a depiction of Frederick Rolfe, *The Quest for Corvo* was also supposed to show its author, A. J. A. Symons, as an adamant literary researcher, a dandy, an individual with refined tastes in literature, food and wine. Such an autobiographical treatment of the text is not without effect on its biographical aspect. Even though some researchers who wrote about Rolfe after Symons’ narrative was published noticed this flaw in the book, the topic was only shortly commented upon, but its value as a biography with a very strong autobiographical aspect was commonly ignored. Sylvester Houédard, in his assessment of the book, stated that “having been given *Corvo* we are denied Rolfe” (1961: 114),

<sup>4</sup> Symons only mentions him in the prefatory note, in which he mentions that he “had access to the *Corvo* papers of A. T. Bartholomew” (2001: XVIII). In the main body of his narrative he creates the illusion that apart from what Shane Leslie had gathered in order to write his article, no other body of materials pertaining to Rolfe’s life existed.

and in her introduction to *The Quest for Corvo* A. S. Byatt noted that many people writing about Rolfe did so due to finding some of their own traits in him (2001: XV). Nonetheless, the book should be remembered as a narrative which offers much insight into the subjectivity and manipulation of one's literary image in both biography as well as autobiography.

### Bibliography

- Eburne, Andrew.** (1993), "Introduction", *The Desire and Pursuit of the Whole*, London.
- Houédard, Sylvester.** (1961), "A Request for Rolfe", *New Quests for Corvo*, ed. Woolf, Cecil and Sewell, Brocard, London: 113–128.
- Lefevere, Andre.** (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London.
- Lejeune, Philippe.** (2006) *Wariacje na temat pewnego paktu*, Kraków.
- Lejeune, Philippe.** (2009) *On Diary*, Honolulu, Hawaii.
- Michel Foucault.** (1984), "On Enlightenment", *The Foucault Reader*, ed. Rabinow, Paul, New York: 32–50.
- Symons, A. J. A.** (2001), *The Quest for Corvo*, New York.
- Symons, Julian.** (1986), *A. J. A. Symons. His Life and Speculations*, Oxford.
- Weeks, Donald.** (1971), *Corro*, London.
- Woolf, Cecil and Sewell, Brocard.** (1961), "The Clerk without a Benefice: A Study of Rolfe's Conversion and Vocation", *New Quests for Corvo*, ed. Woolf, Cecil and Sewell, Brocard, London: 11–46.

STRESZCZENIE: Artykuł ten omawia sposoby, w jakie A. J. A. Symons, kreuje swój wizerunek w swojej biografii brytyjskiego pisarza Fredericka Rolfe'a, zatytułowanej *The Quest for Corvo*. Poza faktem, że tekst Symonsa jest w znacznej mierze nacechowany autobiograficznie, autor manipuluje swoim portretem Rolfe'a w taki sposób, aby rezultat pozwalał na odczytanie biografę jako osoby, która zrywa z tradycją tego gatunku jako bezkrytyczną literaturą wychwalającą osobę opisywaną na rzecz bardziej krytycznego podejścia. Za to w warstwie autobiograficznej, przywołując na myśl stwierdzenia Foucaulta o dandysach, Symons tworzy swój wizerunek dokładnie, acz często subtelnie, poprzez rozmaite opisy, dygresje, selekcje materiałów, oraz poprzez podkreślanie cech, z którymi chce być kojarzony.

## **Traditional and Modern Aspects of Crime Literature in Hard-Boiled Detective Fiction**

In the 20<sup>th</sup> century detective stories and crime novels aroused a widespread interest among various critics and writers. The works of such well-known authors as Agatha Christie, G. K. Chesterton and Dorothy Sayers helped to constitute the canon of British crime literature and reflected the established social and cultural norms in this country before and shortly after World War II. Nevertheless, the classical model of this genre, deeply rooted in the European literary tradition, mostly in Great Britain and France, despite their ascents and triumphs at the turn and in the first half of the 20<sup>th</sup> century soon became questioned revealing structural and thematic weaknesses. First and foremost, the classic Golden Age novels used to be perceived as hermetically sealed stories, typically by location in a country house which represented an isolated setting as well as by their 'artificial' structural pattern, most notably, by their insertion of seemingly 'unreal' elements, such as the amateur status of the detective and the omission of any forensic and scientific police investigation (Abrams 2000: 194).

Together with the public's gradual tiredness and diminishing interest in the traditional model of this genre a new kind of detective literature began to flourish shortly overwhelming the previous one. The so-called hard-boiled fiction, with its origins in the early 20<sup>th</sup> century American crime literature constituted a strong reaction against highly artificial classical detective stories of the interwar period, mostly in Britain. Contrary to its former subgenre, this type of crime literature reflected the norms and standards of popular culture and social relations in the USA before and after World War II, such as the interest in police and detectives' work, their background, the quest for sensational subject-matter and the engrossment in the psychological aspect of crimes. Although it is generally assumed that hard-boiled detective fiction refers chiefly to the realms of the American popular culture of the 1930s, 1940s, 1950s and 1960s, some of its aspects, for instance the urban concerns of modernism, could be seen in the works of some prominent British writers, such as Agatha Christie. Taking into account the pattern and major constituents of hard-boiled detective novels, among others the presence of the detective, the criminal and the motive of the homicide, this type of crime literature, despite its modified structure and subject-matter, indubitably conformed to the rules and conventions of the classical detective fiction. It was not until the late 1960s and 1970s than there appeared new tendencies in this field of literature which reflected broader alterations and modifications in art and culture.

The crucial elements of the hard-boiled detective stories, that is a sensational and violent aspect of crime, the urban setting, a neutral and plain style, a colloquial, straightforward language devoid of rethoric and pathos, and a graphic, true-to-life depiction of events and characters. However, after inspecting this subgenre more closely one ought to refer to its other components and features, such as a personal and psychological dimension of crime, a detective (or a gumshoe) presented as a professional, the procedural side of the police investigation and, last but not least, the dominance of male protagonists in the narrative fiction.

When reading attentively the novels of Dashiell Hammett, Raymond Chandler or James M. Cain it becomes apparent that both the story and the plot are of equal importance. For this reason, such novels may fall into the category of the suspense, in particular into one of its two subtypes, namely 'the story of the vulnerable detective' (Todorov 1988: 164). In the works of Hammett, Chandler or Leonard the detectives lose their immunity and their lives are constantly put at stake. On the other hand, the circumstances of the homicide are shrouded in mystery, especially those concerning the identity of the culprit, thus the reader's curiosity is aroused till the final pages of the book.

As for the main characters of the hard-boiled fiction they assume similar roles to those played in the classical detective story though their status is quite different. The first of them, the detective is a professional gumshoe who endeavours to solve a criminal riddle and find a culprit on his own. Unlike the sleuth in the traditional detective novel, he is portrayed as a sophisticated hero, a tragic figure, a sensitive decent individual who operates in a world full of violence and corruption, and who is frequently confronted with the brutality and amorality of the police (Willett 1992). Taking into consideration the profession of the detective in the hard-boiled fiction, often called the 'tough school' of writing, he may be neither a private eye nor a police officer but instead he could be a journalist who solitarily investigates criminal cases and who invariably brings into light the corruption of the police system. From the above statement it transpires that this type of crime literature places the emphasis not exclusively on the discovery of the identity of the murderer and finding a solution to a criminal puzzle but also on the depiction of the police work and the exposition of the evil, wicked side of some high-rank police officers (Willett 1992). In this regard, the hard-boiled story reflects the themes characteristic of the police procedural rather than a pure crime novel (Hamilton 1993: 214). This is the case of Raymond Chandler's *Good-bye My Lovely*, *Killer in the Rain*, Elmore Leonard's *Glitz* or Paul Auster's *Squeeze Play*. The representatives of the above-mentioned tough school recurrently depict hostile, all the greater war-like relations between the main protagonist and one of the police officers, which evokes the struggle between the detective and the culprit. It seems from the above that the figure of the policeman and the murderer are frequently merged. Needless to say, unlike in the classical detective story, particularly in the whodunit, the positions of the detective and the criminal cannot correspond to those of the pursuer and the pursued. In the hard-boiled fiction it is rather the reversal of the roles: on account of his high position the murderer (the policeman) chases the pursued (the main character who plays the role of the detective). However, such model is one of a few possible scenarios written by many prominent authors of the hard-boiled detective literature who many a time, yet not always portray policemen as culprits. In doing so they strive to draw the readers' attention to the amorality and ruthlessness of the legal system in the USA, therefore their works have visible didactic and moralistic tones.

Another crucial element of the hard-boiled fiction is the setting or the milieu. It is the city, its lifestyle and culture that permeates the works of Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Elmore Leonard, or Paul Auster, and that gives a meaning and shape to their novels. Regarding the milieu described in the fiction of the above-mentioned writers Tzvetan Todorov classifies these hard-boiled novels as thrillers though their composition brings them closer to suspense (Todorov 164). Apart from that, some literary critics, among others Cynthia Hamilton or Emony Elliott refer to the hard-boiled detective stories as the successors of the 'city novels' since they epitomise the roots of crime and detection (Hamilton 321). Throughout the history of the hard-boiled detective fiction

and crime literature in general, the city has constituted a pivotal part of any detective story. First of all, the city reflects social and cultural relations among its main characters, in this case the tensions and clashes between the police and the criminals, as well as the conflicts between the ordinary citizens and local authorities. The city novels, the predecessors of the hard-boiled detective stories, shortly acquired great popularity in the United States due to its exposition of sensational crime, violence and frictions, the delineation of social tensions in the lawless world in which an individualist hero is forced to live and survive (Willett 1992).

Some critics claim that cities, in particular the metropolises graphically illustrated in Eugene Sue's *The Mysteries of Paris*, George Lippard's *The Quaker City*, James M. Cain's *The Postman Always Rings Twice* or Paul Auster's *The New York Trilogy* are frequently criticised owing to the fact that they represent the basest instincts of human society. Since they are built versions of Leviathan and Mammon they map the power and domination of the bureaucratic machine of the social pressures of money (Zukin 1995: 1). Accordingly, the urban realism which mirrors predominantly the US tradition and culture and which thus has become synonymous with American detective fiction betokens chaos, disruption and unflinching resolute criminality. Such bleak reality which indubitably casts a shadow over the American dream and which epitomises social dislocation, abuse of power and affluence, and the so-called diffused violence of late capitalism fit the pattern of the hard-boiled fiction, specifically its radical mode (Willett 1992).

The hard-boiled fiction is closely related to gender roles, another crucial element of this subgenre. The core of this kind of literature lies in the exposition of male toughness, their power and dominance. The world dealineated in such novels revolves around 'tough guys' in which there is little space for women. Female characters appear in the hard-boiled fiction exclusively as male sexual fantasies who "threaten the very life of the hero" (Elliott 1991: 371). It is a woman who brings about chaos and puts the detective's life in jeopardy, like Ellen Wade in Chandler's *The Long Goodbye*, Velma Valento/Helen Grayle in *Farewell, My Lovely*, or Judith Chapman in Auster's *Squeeze Play*. The above-mentioned characters embody sexy *femmes fatales*, they are represented as deviant, provocative in their (female) sexuality on the one hand and erratic in their "unfeminine" rejection of male supremacy on the other hand (Willett, 1992). Contrary to the classical detective story, especially a whodunit which focusses predominantly on the confrontation between a sleuth and a murderer, and on a detective's endeavour to solve a criminal riddle, the hard-boiled fiction places the emphasis on a gender conflict in which the "innocent" and naive gumshoe falls prey to a woman's wiliness and manipulation. In the hard-boiled detective stories female protagonists who frequently play the roles of murderesses and seductresses epitomise chaos and disorder of modern cities and the corruption of capitalist societies. Accordingly, their luxurious lifestyle, ostentatious display of wealth, power and provocative behaviour reflect social and cultural crisis of contemporary metropolises and threaten the dominant position of men. Hence, contemporary critics of the hard-boiled fiction many a time call it a misogynist type of detective literature due to the specifically ironic, all the more cynical way in which the authors of this kind of crime fiction depict female characters (Mickey Spillane *I, the Jury*, Raymond Chandler *The Lady in the Lake*, Paul Auster *Squeeze Play*).

One cannot fail to notice that structurally the hard-boiled literature mirrors accurately the thoughts and beliefs of their male protagonists. The novels of Hammett, Chandler, Leonard or Spillane are written from the perspectives of 'tough guys', the sleuths who attempt to solve criminal enigmas and

face the corruption and decadence of modern concrete jungles. For that matter, the language of the hard-boiled detective stories is marked by realism and plausibility, the style is plain and transparent, devoid of grandiloquence and pomposity. It is the concoction of linguistic rationalism, harshness, sensuality, laconic wit, a graphic, all the greater gruesome detail that pervade the works of Chandler, one of the icons of this subgenre.

The hard-boiled stories are marked by a street-corner style, they are at times pervaded by vulgar, crude language and a plain, colloquial style and therefore go beyond the classical model of this genre. This fiction refers to and closely reflects the realms and standards of popular culture, and lives up to the tastes and expectations of its readers. Nevertheless, according to postmodern critics the hard-boiled detective literature is equipped with various linguistic deconstructive procedures and mechanisms by means of which the language constitutes the play of signs which challenges traditional concepts of truth, certainty and reality. Once the hard-boiled novels are read and analysed in terms of linguistic deconstruction these texts become discussive, therefore their meaning dissolves. The hard-boiled texts, mirroring popular culture, constitute a blend of struggle and negotiation. In this regard part of the battle derives from the status of the crime novel as mimesis – that is, as registering a definite sense of the American urban setting, the salient examples of which are *Butter Medicine*, *Day of Wrath* and *LaBrava* (Willett 1992).

All things considered, the hard-boiled fiction has indubitably become one of the most popular subgenres of detective literature in the interwar years and shortly after World War II. Having its roots in the episodic city novel and referring to the tradition of the frontier written works, this type of crime fiction soon commenced touching upon social, political and cultural issues in the interwar and postwar America and thus became the icon of popular culture. Despite the fact the hard-boiled novels were by and large regarded as parts of ‘tabloid’ or popular literature, some critics, among others Howard Haycraft, William Marling and Steven Marcus place this kind of crime fiction in one of the categories of belles lettres. What currently remains disputable in the works of Hammett, Chandler or Leonard is the stereotyped depiction of male and female protagonists, and the authors’ biased attitude towards women characters. The reaction against the denigrated position and marginality of women outlined in the subgenre has recently been the spread of the feminist crime writing and literary criticism. The most impressive works could be found in Anne Cranny Francis’s, *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction* and Marilyn Stasio’s “Lady Gumshoes: Boiled Less Hard” (Willett 1992).

### Bibliography

- Abrams, M. H., A.** (1988), *Glossary of Literary Terms*, Chicago, San Francisco, Montreal, Philadelphia, Toronto, London, Sydney, Tokyo: The Dryden Press.
- Auster, Paul** (1999), *The New York Trilogy*, London, Los Angeles: Faber and Faber.
- Baldick, Chris** (1990), *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Chandler, Joseph and Gary Hentzi** (ed.) (1995), *Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, New York: Columbia University Press.
- Chandler, Raymond** (1964), *Killer in the Rain*, New York: Penguin Books.

- Cuddon, J. A.** (ed.) (1991), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford, Cambridge: Blackwell Reference.
- Dodsworth, Martin** (1994), *The Penguin History of Literature. The Twentieth Century*, London: Penguin Books.
- Elliott, Emony** (ed.) (1991), *The Columbia History of American Novel*, New York: Columbia University Press.
- Hamilton, Cynthia** (1993), "American Genre Fiction", *Modern American Culture. An Introduction*, Mick Gidley (ed.), New York: Longman: pp. 312–334.
- Head, Dominic** (2002), *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McHale, Brian** (1978), *Postmodernist Fiction*, London and New York: Routledge.
- McHale, Brian** (2007), *What Was Postmodernism?* <http://www.electronicbookreview.com/thread/fictionspresent/tense>, 23 August, 2008.
- Pope, Rob.** (1998), *The English Studies Book. An Introduction to Language, Literature and Culture*, London and New York: Routledge.
- Storey, John** (1993), *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf.
- Symons, Julian** (1962), *The Detective Story in Britain*, London: Longman.
- Thomson, H. Douglas** (1931), *Masters of Mystery. A Study of the Detective Story*, London: Collins' Clear-Type Press.
- Todorov, Tzvetan** (1988), "The Typology of Detective Fiction", *Modern Criticism and Theory*, David Lodge (ed.), London and New York: Longman.
- Zukin, Sharon** (1995), *The Cultures of Cities*, Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Holmes, Dan** (2005), "Paul Auster's deconstruction of the traditional hard-boiled detective narrative in *The New York Trilogy*." <http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Summer05/DanHolmes.html>, 10 March, 2009.
- Marling, William** (2001), "The Critical Response ro Hard-boiled Detective Fiction." <http://www.case.edu/artsci/engl/marling/hardboiled/Critical.HTML>, 7 February, 2009.
- Willett, Ralph** (1992), "Hard-boiled Detective Fiction." <http://www.baas.ac.uk/resources/pamphlets.asp?id=23>, 6 February, 2009.

STRESZCZENIE: Niniejszy artykuł ukazuje proces kształtowania się powojennej amerykańskiej literatury kryminalnej, w szczególności tzw. czarnego kryminału po okresie dominacji klasycznej angielskiej powieści detektywistycznej. Tekst ukazuje najważniejsze cechy dystynktywne czarnego kryminału odróżniające go od tradycyjnej powieści detektywistycznej, takie jak zmieniający się status detektywa, miejski realizm, sprawy płci kulturowej oraz zależność od kultury popularnej.

## Gender Monster – Who Is Afraid of the Siren?

The monster is a problem for cultural studies, a code or a pattern or a presence or an absence that unsettles what has been constructed to be received as natural, as human (Cohen 1996: xi).

The word 'monster' in Greek originates from the root: 'teras' and signifies an object which is wonderful and terrifying at the same time, a prodigy that is dreaded but also admired. The Latin origin of the English word comes from 'monere' – 'to warn'. The monsters therefore, are ambiguous and ambivalent creatures. Rosi Braidotti calls their existence "the paradox of aberration and adoration" (Braidotti 1997: 68). They inhabit the space between horror and fascination. On the one hand they are marvellous, on the other they symbolise chaos. They warn against disorder but also represent the very disorder they warn against.

Among the seven theses concerning monsters, J. J. Cohen mentions three which are going to be considered in this essay. He claims that "the monster's body is a cultural body", then he adds that "the monster is a harbinger of category crisis", and finally, "the monster dwells at the gates of difference". Using those three observations I am going to look closely at the monstrosity of the protagonist of *The Passion* (1987), a novel written by Jeanette Winterson. It is interesting to see how the heroine exemplifies Cohen's theses and it helps to understand the cultural significance of her existence. To answer the questions about the cultural body the heroine represents, the crisis she foretells and finally, differences which are inscribed on her body, one needs to look at her closer.

In order to explain her importance, I am going to apply some of Bhabha's thesis concerning hybridity. The claim that: "hybridity puts together the traces of certain other meanings or discourses" (Bhabha 1990: 211) is relevant to the discussion of the heroine.

Villanelle, the heroine of the dialogical novel *The Passion*, is a contemporary siren-like monster, or rather its new incarnation. She is a hybrid, a woman and a man, an animal and a human, a supernatural and a mortal creature in one. The ambiguity of the siren figure is complex. Present in our culture for centuries, it has carried a variety of meanings, being therefore not one but many monsters. Villanelle has webbed feet, this mark of a wading bird however, bears hardly any 'female' significance. Her feet are hidden and are in fact the mark of masculinity. According to an old Venetian legend all boatmen are born with webbed feet. Since the ritual of birth was violated when she was to be born, Villanelle, though a female, has masculine feet. This way she becomes a hybrid, a fantastic hermaphrodite who embodies two genders and two sexes. Villanelle's hybridized body trespasses many borders. As Cohen notices: "the monster is difference made flesh, come to dwell among us. Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic and sexual" (Cohen 1996: 9). The critic continues to argue that: "the difficult project of constructing

and maintaining gender identities elicits an array of anxious responses throughout culture” (Cohen 1996: 9). As a result of that, women who dare to trespass the boundaries of their gender roles become monsters e.g. Scylla, Weird Sister, Lilith, Bertha Mason, Gorgon or a Siren. They are products of culture and therefore they embody its elements. Yet, even though they contain elements of culture, they constitute a new identity, one that challenges the previous one. As Cohen comments: “The political – cultural monster, the embodiment of radical difference, paradoxically threatens to erase difference in the world of its creators” (Cohen 1996: 9).

Villanelle’s body is a monstrous body as it defies the standards of what is appropriate to a female body and defies categorization. It can be defined neither as female, nor as male. She displays the culture markers of both of them, yet she hybridizes them. Writing about monsters Cohen states that because of their ontological liminality, they notoriously appear at times of crisis. They undermine the binaries and problematize them, put them in motion and thus disturb the whole epistemological order. Villanelle with: “a fine head with a crop of red hair and a pair of eyes that made up for the eclipse of the sun” (Winterson 1996: 51) inscribes herself in the tradition of red haired witches, *femmes fatales* who bring destruction. She is a harbinger of disaster, but in a much more complex sense. Her birth coincides with the sun eclipse, the time considered in the past to be magical and threatening. The very fact that the sun disappears during the day is an aberration of the norms. From the very beginning Villanelle is marked. The analysis of the heroine therefore, can tell us more about the crisis and the extremes that clash.

Cohen writes about the monster’s body: “The monster is born (...) as an embodiment of a certain cultural moment – of a time, a feeling and a place. The monster’s body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and uncanny independence. The monstrous body is pure culture” (Cohen 1996: 4). The symbolism of Villanelle’s feet is therefore intricate. On the one hand it connects her with the siren tradition of half women and half birds.

Yet, being a wading bird, Villanelle is also linked to the mermaid tradition of half women and half birds. Being those two hybrids she becomes the third one: “There never was a girl whose feet were webbed in the entire history of the boatmen” (Winterson 1996: 51). A feature of masculinity is added to her monstrosity. Being a new hybrid she is the ‘newness’, the novelty which brings changes. In this way she could be read as the confirmation of the name she carries. Villanelle is a poem composed of five three-lined stanzas of tercets and a final quatrain in which “the first and third lines of the first tercet recur alternately in the following stanzas as a refrain and form a final couplet”. It was fixed in the 16<sup>th</sup> century by the French poet Jean Passerat and was originally used for pastoral poetry (1998: 973). The repetitive pastoral poem becomes a space in which a monster is created. Out of the old lines, repeated in a particular way, a new being comes to life, which will undermine and challenge the entire pastoral.

Her feet in the light of the legend are to symbolize masculinity. Following Cohen it could be argued that the siren hybrid, which had been previously occupying the space between animal and human, changed its locus and is now inhabiting the space between genders. Her masculine feet resemble to Henri a fan – a female attribute: “She unfolds them like a fan and folds them in on themselves in the same way. I wanted to touch but my hands were covered with blood” (Winterson 1996: 136). The monster, being a hybrid, cannot be classified. On the other hand, Villanelle’s body is perceived

by Henri in terms of a machine: “I grew dizzy with the circles she rowed and the speed she rowed at. The muscles in her arms stood out threatening to break the skin and when we passed some light I saw the outcrop of her veins” (Winterson 1996: 126). Villanelle stops being a human and becomes a terrifying superhuman. Henri admits: “I will always be afraid of her body because of power it had” (Winterson 1996: 123). What he means is not only the strength of it, but the protean ability of her body to adapt, to be just a tool she uses, not something that limits her. Villanelle’s monstrosity is connected with the fact that she is not bound by her body. It does not define her and, paradoxically, it does at the same time. It does by enabling her to choose who she wants to be, and therefore defines her as a mercurial creature and a monster. It does not, as the choice who she is going to be belongs to her. She is a monster who defies gender and as such is an incarnation of the “performative” theory.

Significantly enough Butler’s *Gender Trouble* was published in 1990. In the book Butler gives a theoretical background to the issues Winterson discusses. She deconstructs the idea of gender claiming it is of ‘performative character’: “Because there is neither an ‘essence’ that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires, and because gender is not a fact, the various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all” (Butler 1990: 140). Butler argues that ‘gender’ is a particular act or process. She points out that: “gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to pre-exist the deed” (Butler 1990: 25).

Villanelle becomes an exemplification of this thesis. Being a fantastic creature, she chooses between two genders and “performs” them and since her performance is determined by ‘the script of the gender’, the freedom depends not on the free creation of the script but on its choice. As Butler argues: “There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constructed by the very ‘expressions that are said to be its results’” (Butler 1990: 25).

The cross-dressing game Villanelle enters additionally emphasizes the conventionality of gender and its performative character: “I dressed as a boy because that’s what the visitors liked to see. It was part of the game, trying to decide which sex was hidden behind tight breeches and extravagant face-paste...” (Winterson 1996: 54). Ironically there are two sexes hidden ‘behind tight breeches’, which additionally make the notion of “sex” artificial.

Writing about the cross-dressing of Villanelle, Jane Hulsett draws attention to a distinction of a cross-dresser and a hermaphrodite. Villanelle has no problem exposing herself as a cross-dresser since: “A cross-dresser, with only one gender inscribed on her or his body, can choose to perform it or the opposite gender at will, but if naked, becomes visually a female or male body” (2007: 47). A hermaphrodite’s body is more complex, containing both male and female characteristics at the same time when it is naked, it is: “intrinsically and unalterably queer, subject to shame and rejection” (2007: 47). That is why Villanelle never takes off her shoes in front of her female lover. She does not mind to cross-dress but she refuses to be exposed as a hermaphrodite as it would inevitably mark her as a monster.

Her monstrosity is not obvious. Her feet hidden in the shoes seem to be safe enough and yet she is lethal to men. Men who come too close to her lose themselves. Her first husband, met in the casino, literally loses his heart for her, when it is cut out of his body. When she is

sold to the Napoleon's army she becomes *vivandière*, sleeping with the soldiers who are to die. This is significant as it reveals another aspect of female body discussed in the realm of queer politics: "because of economics and potential physical danger, women occupy a different place than men, a place that has material consequences for her body" (2007: 47). Being a woman makes her an object, however her monstrous qualities transform her destiny. Fulfilling the carnal desires of soldiers, she makes them forget about the mortality of their bodies. Yet, it is her very presence that is a clear sign of the approaching death. She becomes therefore an emblem of both: life and death, which again links her to siren figures in the Greek cemeteries. The ancient monster was to carry the souls to the other side of the Styx, while Villanelle, in a paradoxical way, is to help the soldiers sacrifice their lives, and she also accompanies them in this last journey. Her lethality spreads also to Patrick, a friend who escapes with her and Henri from the army and dies on the way. Henri himself loses his mind and spends the rest of his life in the asylum.

The monstrosity of Villanelle's body has another aspect. Her body becomes the monstrous, grotesque one. "The classical [beautiful] body is... closed, static, self-contained, symmetrical and sleek... the grotesque body is... multiple and changing... it is identified with... social transformation" (1995: 8). If therefore the idea of an ambivalent and indeterminate body is connected with the grotesque gender, all the normative gender behaviours are called into question and parodied. Uncertainty undermines them and shows their artificiality as well as conventionality. Villanelle is none of the genders, she is a gender hybrid, which makes her a gender monster.

Rosi Braidotti points out: "The monster is the bodily incarnation of difference from the basic human norm; it is a deviant, an a-nomaly, it is abnormal... the very notion of the human body rests upon an image that is intrinsically prescriptive: a normally formed human being is the zero-degree of monstrosity" (Braidotti 1997: 62). Villanelle therefore, is 'the difference' as her body suspends all the norms. Henri tries to learn to live her with all her ambiguities: "I am still in love with her. Not a day breaks but I think of her, and when the dogwood turns red in winter I stretch out my hands and imagine her hair. I am in love with her; not a fantasy or a myth or a creature of my own making" (Winterson 1996: 157). He decides, however that her proximity is too much to bear and he spends the rest of his life in the asylum. A monster and a human cannot coexist, as one is the contradiction of the other.

As we can see, it is difficult to clearly define the heroine. In Cohen's terms: "The monster always escapes because it refuses easy categorization" (Cohen 1996: 6). The critic further argues that: "[Monsters] are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions" (Cohen 1996: 6). It is clear by now that the gender and sex categorizations are challenged in Villanelle's monstrosity. She trespasses, however other borders too.

She is capable of miracles which connect her to the supernatural. It seems almost blasphemous when this webbed creature reenacts Christ's miracle of walking on water: "Christ had been able to walk on the water thanks to the same accident of birth" (Winterson 1996: 104). She crosses the border between sacred and profane, showing how shaky and blurry it is.

The difficulty of taxonomic placing of the heroine is strengthened by the "city of mazes" of which she becomes an emblem. A hybrid Villanelle occupies a hybrid space – Venice. Venice,

a harbour city, city on water, the meeting point of cultures and ideologies becomes a birth place for the “newness”. As Judith Seaboyer pointed out: “Venice is a figure for two privileged and inextricably linked psychoanalytic tropes: death and the body of the woman” (Seaboyer 1997: 485). Villanelle embodies it. She is defined by “Venice’s seductive, decorative beauty, its historical reputation for duplicity, and its topography, at once contained and enclosed by water and penetrated by it” (Seaboyer 1997: 485). The body of a woman, which through birth is associated with life, gains the additional mark of death. The monster inhabits liminal space between the two worlds: the world of the living and the world of the dead. Venice – “the city of Satan” (Winterson 1996: 104) becomes the city of the monster.

This essay is an attempt at showing how seemingly different ideologies meet in the “third space” and how insightful the outcome of such a meeting can be. One could wonder at the provenance of critics quoted here. On the one hand J.J. Cohen, dealing with medieval monsters, on the other Bhabha discussing postcolonial hybridity, and finally Judith Butler and queer theory. In fact, however, there is a space in which they meet. If one sees a monster as a hybrid it becomes quite obvious that there is a space they share. It is exactly the space in which a hybrid appears. Bhabha claims that “The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognizable, a new area of negotiation of meaning and representation” (Bhabha 1990: 211); J. J. Cohen adds that this “something different and new” has a cultural significance and is a result of culture processes. The hybrid appears when categories clash, a monster is “the unrecognizable”, it “intervenes in the exercise of authority not merely to indicate the impossibility of its identity but to represent the unpredictability of its presence” (Bhabha 1994: 114). When the dominant culture meets the other it produces a monster. Villanelle, therefore, is a result of the dominant ideology enforcing the existence of two separate genders based on two separate biological sexes. She is a monster because she contradicts them, and she is a harbinger of the crisis of those categories. The transformation of the siren figure into an androgynous being walking on water, reflects the concerns of the 90s and the issues troubling the beginning of 21<sup>st</sup> century. These are not merely abstract issues, divagations discussing female and male gender roles, but more ambiguous explorations of the very core of the gender are being undertaken. Villanelle as a character is an embodiment of the hybrid, she opens a space for discussion. It is not a coincidence that just three years after the novel appeared Judith Butler’s *Gender Trouble* was published. A new siren, a new monster has been created from the fears and doubts of its time. Cohen points out that the attempt to define the monster and classify it, and therefore “incorporate it into a coherent epistemological system” (Cohen 1996: 6) has failed and it does so because Villanelle does not belong to the epistemological system that created her. She goes beyond it and becomes a part of a new, hybrid system, which is going to last until finally it will give rise to a new monster. Villanelle is not another monstrous woman, she is something more – she is a femme fatale with masculine feet, indicating that what scares us most is not a dangerous femininity but the instability of gender or sex and the relativity of those terms. Created by Winterson in 1987, the monster was a harbinger of the collapse of the binary oppositions between male and female. The development of queer studies and the growing interest in the third gender or even third sex, yet again proved the monster to be “pure culture”.

**Bibliography**

- Butler Judith** (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London.
- Homi Bhabha** (1990), "The Third Space. Interview with Homi Bhabha", in: *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford, London, pp. 207–221.
- Homi Bhabha** (1994), "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817", in: *The Location of Culture*, New York, pp. 102–122.
- Jane Haslett** (2007), "Winterson's Fabulous Bodies", in: *Jeanette Winterson*, ed. Sonya Andermahr, London, pp. 41–54.
- Jeffrey Jerome Cohen** (1996), *Monster Theory*, Minneapolis, London.
- Joseph T. Shipley** (ed.) (1998), *Dictionary of World Literary Terms*, London.
- Mary Russo** (1995), *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*, New York.
- Rosi Braidotti** (1997), "Mothers, Monsters, and Machines", in: *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, ed. Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury, New York, pp. 59–79.
- Seaboyer Judith** (1997), "Second Death in Venice: Romanticism and Compulsion to Repeat in Jeanette Winterson's *The Passion*", *Contemporary Literature*, Vol 38, No. 3, pp. 483–509.
- Winterson Jeanette** (1996), *The Passion*, London.

STRESZCZENIE: Artykuł podejmuje dyskusję na temat bohaterki powieści Jeanette Winterson *Namiętność* (1987). Villanelle jest hybrydą, kobietą z błonami między palcami u nóg, które umożliwiają jej chodzenie po wodzie. Stopy w powieści symbolizują męskość, przez co bohaterka staje się hermafrodytą. Jako hybryda i potwór wpisuje się w tradycję potwornych kobiet. Artykuł, używając teorii o potworach J. J. Cohena, a także koncepcji „hybrydy” Homiego Bhabha’y jest próbą odpowiedzi na pytanie o granice, jakie Villanelle przekracza, a także o lęki, jakie symbolizuje.

## A Double Check on the Double in Jackie Kay's *Trumpet*

*Now I am ready to tell how bodies are changed  
Into different bodies.*

Ted Hughes<sup>1</sup>

The strikingly frequent term recurring in the vast body of critical literature about Scottish identity and culture is, undoubtedly, *dualism*<sup>2</sup>. The complexity of Scotland's historical, political and linguistic concerns has substantially contributed to the strongly ambivalent character of Scottishness. This phenomenon is perfectly illustrated in the recent study by Aniela Korzeniowska *Translating Scotland: Nation and Identity* (2008), where the very table of contents includes such telling expressions as schizophrenia, split, dichotomy, dualism, divisions, polarizations and dissentient voices. This ambiguous condition has found its expression in literature in the motif of the double which has become a distinct figure of Scottish fiction.

Being a cross-cultural zone, "(a) point of interchange of the intricate connective tissue of communication between cultures" (Warner 2002: 17), Scotland has constituted a fertile ground for the tales of metamorphosis. Popular as it was, the metamorphic tradition which explored the subject of the migration of souls, went counter to the Christian idea of personal uniqueness and unity (Warner: 28). Moreover, the key attribute of metamorphosis, namely, shape-shifting was perceived as a devilish property and therefore denounced. Similarly doubling – a variety of metamorphosis which assumed a permutation of identity – was explicitly associated with evil forces and consequently linked the double with the disquieting notion of wickedness and monstrosity.

The "canonical" representations of the literary double established by James Hogg in *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) and Robert Louis Stevenson in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) enhanced the highly distressing properties of a doppelgänger<sup>3</sup>. In Hogg's novel he takes the form of the protagonist's diabolical companion, capable of releasing in him the most wicked predispositions. The mysterious Gil-Martin drives Robert Wringhim into a life of crime and murder, using the protagonist's distorted belief in the doctrine of predestination which supposedly justifies even the most horrendous deeds of the elect. Haunted by the perverse advisor who is even able to assume his victim's appearance, Robert gradually loses his identity which leads in turn to his demise.

The deeply pessimistic Calvinist concept of corrupt human nature and the omnipresence of evil, so profoundly present in *The Private Memoirs*, returns sixty years later in Stevenson's masterpiece. This time, however, evil loses its supernatural connotations, becoming rather an inborn psychic

---

<sup>1</sup> M. Hofmann, J. Lasdun. *After Ovid*. London 1994, p. 3.

<sup>2</sup> The term appears in such books as G. Wallace: *The Scottish Novel since the Seventies* (1993), D. Gifford (ed): *History of Scottish Women's Writing* (1997), K. Miller: *Cockburn Millennium* (2008), C. Craig: *The Modern Scottish Novel* (1999), G. Carruthers: *Beyond Scotland* (2004).

<sup>3</sup> The term "doppelgänger", more common for German literary works, will be used in the paper interchangeably with "the double".

disposition. Although Jekyll's transformation into the monstrous Edward Hyde is conditioned by drinking a mysterious potion, the drug only "bring(s) to light divisions that were already within: the action tendencies elicited in Hyde (...) always lay dormant within Jekyll" (Gish 2007). Mr Hyde's appalling looks and his unspeakable deeds committed under the cover of darkness determined the literary image of the double as extremely revolting and perilous. The Scottish tradition of ambiguity and otherness was further explored by yet another outstanding Scottish writer Emma Tennant. Her novels *The Bad Sister* (1978) and *Two Women of London: The Strange Case of MS Jekyll and Mrs Hyde*. (1992) which reinterpret Hogg's and Stevenson's dualist texts respectively, introduced the relatively rare figure of the female double.

The malevolent representation of doubling originates in its powers offering "another disturbing and yet familiar set of personae" (Warner: 163). Be it the false twin who embodies "a triumph of mimesis and a monster" (Webber 1996: 7) or a dissimilar alter-ego able to reveal the hidden truth of the host, the double brings about disintegration and threatens the concept of the unified self. When discussing the condition of contemporary Scottish literature, Gavin Wallace<sup>4</sup> (1993) points to a "spectacular tradition of despair" (217) which permeates even the apparently affirmative texts. The chronic malaise of "duality, division and fracture" (220) has resulted in "narrators and protagonists, rarely, if ever, fully in control of their existences, and morbidly aware of the fact" (218). Much as the high incidence of the doubling motif suits the above diagnosis, it is worth approaching transformation in its more confirmatory aspect.

In her study *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*, Marina Warner emphasizes organic vitality which governs the phenomenon of metamorphosis in Ovidian cosmos. As a dynamic force, transformation poses a challenge to uniformity and stagnation and brings about revitalization and diversity (Warner: 4). Metamorphosis as fluid permanence corresponds to the idea of the transgressive self whose ever changing condition constitutes nowadays a staple theory of identity. Warner's affirmative analysis of the nature of transmutation may encourage an analogous approach to doubling. The figure of the double, identified with the frightening other which is capable of assuming control over the primary personae, may be viewed in an altogether different way as, indeed, a transgressive power struggling to find its expression versus cultural and social constraints. Such an interpretation may bring to mind the Freudian reading of the other as the embodiment of unconscious desires, however psychoanalytic approach emphasizes disintegrative effects produced by the other. The long established negative set of connotations evoked by the character of the double could yet be challenged by a diverse treatment that acknowledges within doubling an articulation of fulfillment and unity. Subversively, the emergence of the double self would denote a celebration of the metamorphic nature of human identity.

The self reoccurs as a pivotal theme in the poetry and prose of Jackie Kay. The daughter of a Scottish mother and a Nigerian father, adopted by a white couple and brought up in Glasgow, Kay has been deeply preoccupied with the tangled notion of identity since her early childhood. Ethnicity and gender, parenthood, language and history feature in all her writing, contributing to the multifaceted concept of the personal and cultural identity<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Wallace's study includes the texts written before 1993.

<sup>5</sup> Kay has explored identity issues in her collections of poetry *The Adoption Papers* (1991), *Other Lovers* (1993), *Off Colour* (1998) and the collection of short stories *Why Don't You Stop Talking* (2002).

*Trumpet* (1998) is a remarkable elaboration on the subject of identity, particularly interesting when read against the complex tradition of Scottish thinking about divided lives (Alexander 1997: 632). The life story of Joss Moody, the Black Scottish jazz trumpeter is told in retrospect, a few weeks after his passing away. It is only at his death that Moody's secret is revealed and the world finds out that the celebrated musician was born a woman but managed to live his entire adult life as a man and keep the secret even from his adopted son. The only person familiar with the truth is Moody's wife Millie, who, stalked by paparazzi, finds shelter in the family summer house in a remote Scottish village. While the bereaved widow struggles to come to terms with her loss, she also seeks the way to confront the sensation surrounding Moody's newly discovered identity. Simultaneously her son Colman, feeling embittered and deceived, agrees to assist a tabloid journalist and to disclose private details of his family life as a form of revenge on his parents. The other narrative voices, apart from the infamous journalist, belong to various people who came in contact with Joss Moody, either during his lifetime or after his death by being exposed to his body: his fellow drummer, the cleaner, the schoolmate, the doctor, the funeral director, the registrar. The plurality of fragmented narrative perspectives is primarily a means to recreate Moody's apparently split self from a patchwork of diverse emotions stirred up by his death. There are also other weighty reasons which determine Kay's choice of a multiple narrative structure which will be discussed later in the paper.

In her treatment of identity, Key employs a set of images, traditionally associated with the malevolent nature of the double and restores them in the context that challenges the deep-rooted connotations. Her main strategy, however, is overturning the fixed clear-cut division between the host and the double. The double is, essentially, defined as secondary, external and divergent towards the primary personae, and constitutes a point of reference for them. The case of Joss Moody escapes such classification. To all appearances, he emerges as the double of Josephine Moore – the woman who once decided to change her female name and identity. Hence he may be read as the realization of her desires, her liberated Other. It is Josephine who precedes the existence of Joss and who posthumously claims her long overshadowed position. Yet, Josephine herself displays the attributes characteristic of the doppelgänger which consequently undermine her primary status. In the life of Joss, she is the hidden, suppressed self, a closely guarded secret whose revelation is strongly apprehended by the musician. Joss talks about her in the third person and tells his wife to “leave her alone”. Josephine, or her bodily shape, reemerges only at night, when Joss takes off the bandages he wears wrapped tightly round his breasts during the day. The female aspect, therefore, materializes in association with darkness and mystery – the favourite properties of the frightening double. Having established such connotations, Kay immediately subverts them, juxtaposing the anticipated wicked deeds perpetrated by the literary doppelgängers under the cover of darkness with the act of love making between Joss and his wife: “(w)e go down into our other world, till we are both drowning in each other, coming up suddenly gasping for air and going back down again” (31).

The bandages, which, as Joss's wife recalls “were part of our life” play a vital role in Kay's strategy of restoring the image of the double. Being a metonymic representation of sickness, deformity and mummification, they bring to mind the misshapen, monstrous body of Frankenstein or Edward Hyde's dwarfish posture. The first time Millie comes to see them, she imagines they cover an awful scar. Also the doctor, who has to remove them from the musician's dead body becomes “quite apprehensive about what kind of injury (they) could be hiding”(43). The expectant atrocity turns out to be the

breasts. "Small. Firm. (...) staring up (...) in all innocence" (21, 110). Confronted with them, the mortician experiences the trauma of encountering the abject, as he senses they belong to the space between the object and the subject.

Holding had a strange feeling staring at those breasts that was difficult for him to articulate to himself. It was as if they knew they had hardly been seen by anybody. As if they knew they were secrets. There was something in his surprise that made him feel the breasts were some sort of archeological find, as if he himself had dug them up (110).

Located on Joss's body, the breasts look "in terribly good condition for someone of his years" (110) in Holding's opinion. Also the doctor is struck by "how young these breasts looked compared to the rest of the body. They hadn't aged. They were even a different colour from the rest of the body" (44). The doctor initially believed "they weren't real breasts at all. At least not women's breasts" (43). The breasts' preserved image evokes the memory of the uncanny properties of Dorian Grey's picture. They acquire an existence of their own, they are the essence of the transformation and the revelation that lies at the core of the secret. Belonging and non-belonging, too big for a man and too "unreal" for a woman, the breasts become the emblem of hybridity just like another "distinguished" pair of breasts, that of Tiresias. Like the prophet, "throbbing between two lives" (Eliot: 2007), Joss Moody is endowed with an insight inaccessible for others at the moment of crossing the borderline between life and death.

Marina Warner observes that metamorphosis frequently breaks out as "an expression of intense passion" (Warner: 16). Joss's posthumous monologue is the celebration of a profound transformation through music. The only form of identity he acknowledges is the one emerging out of a dissolution of the external reality:

When he gets down (...) he loses his sex, his race, his memory. He strips himself bare, takes everything off, till he's barely human (...). He can't stop himself changing. Running changes. Changes running. It all falls off – bandages, braces, cufflinks, suits (...). He is himself again, years ago (...) in a red dress. It is liberating. To be a girl. To be a man (...). All his self collapses – his idiosyncracies, his personality, his ego, his sexuality (...). Playing the horn is not about being somebody coming from something. It is about being nobody coming from nothing (135).

The doubling act of Joss/Josephine takes the form of an ongoing metamorphosis "(f)rom girl to young woman to young man to old man to old woman" (133). The reasons for the transformation and the time when it actually happens remain a subject of speculation for the reader. Joss could be included among such Ovidian characters as Daphne or Hyacinthus for whom "the shape into which they shift more fully expresses them and perfects them than their first form" (Warner: 4). However, Joss's metamorphosis is reversible. It is at the moment of death when his previous shape is restored. "I can see the dead Joss quite clearly now. He is quite different to the living one. He looked unlike himself when he was dying. Unlike the man I married. I don't know who he looked like. Maybe he looked more like her in the end. More like Josephine Moore" (94).

In his insightful analysis “The Double as Immortal Self” (Rank 1958), Otto Rank points to a curious phenomenon concerning the shifting perception of the double’s image: “Originally conceived of as a guardian angel, assuring immortal survival to the self, the double eventually appears as precisely the opposite, a reminder of the individual’s mortality; indeed, the announcer of death itself. Thus, from a symbol of eternal life in the primitive, the double developed into an omen of death in the self-conscious individual of modern civilization” (74). It is significant that the very embodiment of metamorphosis has itself been subject to a changing external evaluation. Jackie Kay reevaluates the deadly aspect of the double by endowing death with metamorphic rather than annihilating qualities. Death is inherently written in the novel’s narrative composed of posthumous deliberations on the nature of identity. Joss’s femininity brought to light in the very instance of death is by no means a single example of posthumous transformation: “It is the character of the dead that fascinates Albert ( ... ). There are as many different deaths as there are different people. Personality – people are born with one: people die with one. It might be the same one. Or it might change suddenly at the last minute in time for the next life” (103). The dead bodies in the mortuary are more or less agreeable, according to how they felt about the final departure during their lifetime:

Those who died before they were ready to go are often difficult corpses. Tetchy and irritable, stiffer than the rest, harder to move and handle (...) There are those who waited all their lives to be dead (...). Their corpses don’t stiffen in the same way. They are soft, pliable. They practically float. Easy as pie to dress and move; when he is powdering them, Holding often catches the tail end of a smile (102).

By means of personalizing corpses and extending the concept of self beyond life’s borderline, Kay achieves an effect of domesticating death, and, consequently an estrangement of the notion of identity. Identity becomes considerably broader – ranging, embracing various instances of transgression. The ghastly image of the double as an alien, destructive force who, having lurked in the dark, finally claims the host personality, is liberated from its horrifying affinities with death.

The pivotal issue subject to reinvention in *Trumpet* is, without a doubt, gender identity. The relationship between Joss and his wife escapes the clear cut definitions of homo- or heterosexuality. Millie does not seem to have perceived it as deviant in any way:

I managed to love my husband from the moment I clapped eyes on him till the moment he died. I managed to desire him all our married life. I managed to respect and love his music. I managed to always like the way he ate his food. I managed to be faithful, to never be interested in another man. I managed to be loyal, to keep our private life private where it belonged. (...) I know that I loved being the wife of Joss Moody (206).

Because Kay discloses neither the reasons for Josephine’s decision nor the moment in life when the transformation occurred, she accentuates the impenetrable nature of identity in flux. Joss’s cross-dressing<sup>6</sup> is thus primarily read as a liberating act of a personal choice that makes him a victor

---

<sup>6</sup> For an insightful analysis of *Trumpet* in the context of cross-dressing see: A. Walker: *As You Wear: Cross-dressing and Identity Politics in Jackie Kay’s Trumpet*, *Journal of International Women’s Studies* Vol. 8, 2 February 2007.

rather than a victim of society (Kay 1999). The question about the true nature of selfhood remains unanswered. Much as all narrative voices strive to deconstruct Moody's identity in the light of the shocking discovery, they grope in the dark, only confirming Millie's belief that "hindsight is a lie". Nevertheless, Joss's unfathomable metamorphosis exercises its spell on their lives too, teasing their former convictions and shaking the predictability of judgment: "It had never happened to him before. He had never had a man turn into a woman before his very eyes. He felt it to be one of those defining moments in his life that he would be compelled to return to again and again (11). Metamorphosis proves its dynamic power as both a centripetal and a centrifugal force.

According to Kay, her novel is about reinventing prejudices (Kay 1999). She achieves it through challenging the preconceptions concerning the predictability of the self. In *Trumpet* not only gender turns out to be a fluid component of identity, but also race and even name. The adopted boy Colman ponders over his alternative identity integrated with his real name which he would have kept had he not been adopted by his foster parents. His school friend, named after her dead sister lives in a half-borrowed selfhood, performing as a two-in-one for her parents. Neither is ethnicity a stable point of reference since for Black British people Africa remains only a phantasmagoria, a fantasy land "all in the head" (34). Colman is utterly annoyed at being stopped in the street and taken for a Black from any part of the world. It is not as much a case of mistaken identity but a lack of such whatsoever: "I thought the next fucker that asks me where I come from, I'm going to say, yes, I come from Hawaii, Morocco, Trinidad, or any place they ask. What does it matter anyway?" (58).

The disparate voices in the novel form a hybrid narrative, a construction that reflects the multifaceted nature of selfhood. The text which repeats the theme of a provisional character of identity may be treated as an equivalent of jazz music characterized by improvisation and returning patterns. Kay's attempt to expose and affirm the intricacies of the self chiefly by means of breaking the spell of the malevolent double and reinventing him as an incarnation of vital metamorphosis proves an effective remedy for perceiving "hybridity (...) as a constitutional weakness within Scottish identity" (Craig 2004: 229).

### Bibliography

- Alexander, Flora.** (1997), 'Contemporary Fiction III: The Anglo-Scots', *History of Scottish Women's Writing*, **Gifford, Douglas, McMillan, Dorothy** (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press: 630–641.
- Craig, Cairns.** (2004), 'Scotland and Hybridity', *Beyond Scotland*, **Carruthers, Gerard, Goldie, David, Renfrew, Alastair** (eds), Amsterdam: Rodopi: 229–253.
- Gish, Nancy K.** (2007), 'Jekyll and Hyde: The Psychology of Dissociation', *International Journal of Scottish Literature*, Issue Two, Spring/Summer; quoted after **Woody, Erik Z., Bowers, Kenneth S.**, 'A Frontal Assault on Dissociated Control' in *Dissociation: Clinical and Theoretical Perspectives*, (1994) New York: The Guilford Press: 53.
- Eliot, T.S.** (1922), *The Waste Land*. <everypoet.com.> Accessed 14 January, 2010.
- Hogg, James.** (1999). *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. New York: Oxford University Press.

- Kay, Jackie.** (1999), 'An Interview with Jackie Kay', *Bold Type: A Monthly Book Review by e-mail*, Volume 3.1 (April). Accessed 30 January, 2010.
- Kay, Jackie.** (1999), *Trumpet*, London: Picador.
- Korzeniowska, Aniela.** (2008), *Translating Scotland: Nation and Identity*. Warszawa: Zakład Graficzny UW.
- Rank, Otto.** (1958), *Beyond Psychology*, New York: Dover Publications.
- Stevenson, Robert Louis.** (1991), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, New York: Dover Publications.
- Tennant, Emma.** (1978), *The Bad Sister*. London: Victor Gollancz.
- Tennant, Emma.** (1992), *Two Women of London: The Strange Case of MS Jekyll and Mrs Hyde*. London: Faber & Faber.
- Wallace, Gavin.** (1993), 'Voices in Empty Houses: The Novel of Damaged Identity', *The Scottish Novel since the Seventies*. **Wallace, Gavin, Stevenson, Randall (eds)**., Edinburgh: Edinburgh University Press: 217–231.
- Warner, Marina.** (2002), *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*. Oxford: Oxford University Press.
- Webber, Andrew J.** (1996). *The Doppelgänger. Double Visions in German Literature*. New York: Oxford University Press.

STRESZCZENIE: Obecny w literaturze szkockiej motyw sobowtóra odzwierciedla charakterystyczne dla szkockiej tożsamości rozdzielenie jaźni wynikające z historycznych, kulturowych i językowych uwarunkowań regionu. Postać sobowtóra, kojarzona z diabelską inkarnacją bądź uosobieniem ciemnej strony ludzkiej natury, nieodmiennie budziła silnie negatywne skojarzenia. Podejmując dyskusję na temat rozmaitych aspektów tożsamości, Jackie Kay w powieści *Trumpet* (1998) przewrotnie rehabilituje postać alter ego, by w ten sposób obnażyć i przełamać funkcjonujące w społeczeństwie stereotypy dotyczące płci, rodziny, rasy czy języka.

*Patrycja Austin*

## **Amit Chaudhuri's Literary Habitation in *A Strange and Sublime Address* and *Afternoon Raag***

*Whatever delight there is in a scene, in a smell, in a melody  
- your delight will reside at its core. (Chaudhuri 2008: 29)*

These lines of the poem, starting with 'I have been invited / to the world's festival of joy', embrace the visible and material universe which, in Tagore's vision, is not the maya of the traditional Hindu religion, the illusion of the universe, but the deeper sense of enchantment with the visible world, as appearance is remade through perception, poetry and language. In this way Tagore fashions his habitation or, in Heideggerian words, his poetical dwelling in the world. (Chaudhuri 2008: 29–30)

In this paper I am going to have a look at how Amit Chaudhuri, one of the prominent contemporary Indian writers in English, in his early poetical narratives: *A Strange and Sublime Address*, and *Afternoon Raag* fashions his literary habitation to reflect his view on the contemporary reality, both at home and abroad. I will consider how he responds to the growing nationalistic sentiments and what alternative he puts forward in his novels. Firstly, I will look at the split within the self, as inspired by Tagore and the emphasis on the sensuous perception of the world. Then I will show how he applies the technique of defamiliarisation to strengthen the visual and auditory perception. Finally, I will comment on how music can make a statement of its own.

Amit Chaudhuri distances himself from both the Western nineteenth century realist tradition as well as from the post-colonial theory. The first one, he believes, aspires to represent totality; "it presumes the existence of, and also the possibility of representing, a continuous fabric of human and social interrelationship." (2008: 157) Such a model proposes novel as a nation-metaphor; and the novelist "as a bourgeois, respectable citizen-type: dull, conscientious, hardworking, interested equally in every segment of the society", but lacking in imagination (ibid). Modernist novel, in contrast, aspires towards the fragmentary and the partial; it is "itself discontinuous with the nation. (...)" Both its protagonists and its narrative mode become disjunctive, idiosyncratic, private." (ibid: 158) In modernism, the novel, like *Ulysses* and *Mrs Dalloway*, becomes "the act of perception on a large scale; essentially, it abnegates its responsibility to represent and contain totality, and becomes a disjunction in the fabric of the nation with its assumption of a knowable and representable – both politically and imaginatively – reality." (ibid)

This idea of continuities between the discourse we call the novel and the discourse we call 'the nation', however, has been crucial in the time of postmodernity and post-coloniality, (ibid: 158) in line with Frederick Jameson's notion of the 'national allegory'. This is rejected by Chaudhuri for its political focus in, as he claims, "the very apolitical world we live in". (Shukla 2004: 162) What postmodernism shares with modernism, is the attitude towards the role of the writer; Rushdie, for example, embraces the Renaissance manifestos according to which an "artist is no longer a worker bee, a mere craftsman dancing to a patron's tune, but polymathic, a master of anatomy, philosophy,

mythography, the laws of seeing and perception; an adept of the arcana of deep sight, able to penetrate the very essences of things.” (Rushdie 2000: 425) Although Chaudhuri shares with Rushdie the emphasis on seeing and perception, as will be shown in the course of this paper, he nevertheless disagrees with a true postmodernist who will deny the idea of fullness that a text can evoke and who will give up the idea that language has the power to renovate perception.

According to Chaudhuri, the post-colonial theory has itself ossified into an orthodoxy that it had replaced, becoming an instructive and pedagogic discourse on marginality wholly enmeshed in the problems of identity and language. What Chaudhuri is seeking to express is a kind of marginal experience to do with imagination, that is crucial to the life of a writer and that postcoloniality often finds itself unable to open up to. (2008: 11) He finds affinity with those writers who preceded the post-Rushdiesque boom in Indian literature in English, and with those contemporaries who are informed by internationalism as a way of reading, and not the present day mythology of travel, displacement, movement, and settlement, as these, he claims, only emphasize the awareness of the ‘other’, the foreign, and the native. He does not refute, but takes issue with the anxieties of the new kind of internationalism, like marginality, the vernaculars, commercialism, exoticization, and identity, but looks at them from a different angle. Among the multitude of the new epic and fantastic postcolonial narratives, Chaudhuri is striving to make room for the ‘real’ and ‘ordinary’. In his explorations, he is interested in “the elisions that direct the binaries (East, West; high, low; native, foreign; fantasy, reality; elite, democratic) within which (...) we generally position ourselves in relation to our cultural formation, binaries that, however, do not corroborate our experience of the world.” (14)

A similar approach can be found in Berthold Shoene’s recent study, *The Cosmopolitan Novel*. Here the author agrees with Ulrich Beck, who claims that “such a novel must do its best to demonstrate that ‘in a world of global crises and dangers produced by civilization, the old differentiations between internal and external, national and international, us and them, lose their validity and a new cosmopolitan realism becomes essential to survival.’” (Shoene 2009: 15) When the nations try to assert themselves, either against their former colonizers or the all embracing globalization, the world’s mutual interdependency of the global and the local is only further revealed (9) – instead, communities should “unlearn their nationalist modes of self-identification.” (1) At the same time, however, in order to contribute to the development of any meaningful world-communal future, they need to stress the significance of their own cultural symbols and local cultures; but rather than having recourse to their national belonging in order to resist the homogenising power of globalisation, communities should embrace ‘mondialisation’, or ‘the creation of the world’, a term which originates and stays rooted in the specific, unassimilable singularities of the local. (24) As Shoene believes, literature has “the unique pioneering capacity for envisioning the world.” It is never interested just in an accurate portrayal of reality, but invariably also – if not indeed always much more so – in the latter’s imaginative reconfiguration.” (25) I will now see how this creative portrayal of reality can resist *glomicity*, or in other words, “the suppression of all world-forming of the world” (ibid), on the example of Amit Chaudhuri novels.

Chaudhuri believes that culture and literature can be alternative sources of value, independent of the nationalistic enterprises as here, in place of the governance of religion and communal hierarchy, the highest prominence gain light and space, the metaphors of, and habitations for, the human ‘self’. (19) After Tagore he advocates a self-division, rather than a simple distrust of the colonizer, as an unending source of creative inspiration for the ‘high culture’ in modern India as a ‘competing

domain of value and freedom, resistant to “being incorporated into the narrative of the nation.” (21) Already for Tagore, the problem of what is foreign and what is inherently Indian – had little to do with the colonizer. Instead, he pointed to a gap within the self, whose integrity is constantly reordered by inconsistent memory and magic. In his essay on ‘Children’s Rhymes’ Tagore admitted: “It is impossible for me to dissociate my delight in savouring children’s rhymes from my memories of childhood. The present author does not have the acumen to judge how much of the sweetness of these rhymes is owing to those memories and how much to the perennial principles of literature. (...) I have yet to overcome that magic.” (Chaudhuri 2008: 23) Here his target was not the colonizer, the English language, or tradition, but the workings of memory and the self as the source of illumination. He counterposed ‘memory’ and ‘magic’ to history as presented by the nationalistic discourse, “and shows how the ‘inconsistent’ act of remembering – in that what is recalled is trivial rather than canonical – reorders the integrity of the self and what it values. Tagore also stressed the role of the senses in the construction of identity. There is a new moral weight placed on the gaze of the self looking out and ascribing value to the world as opposed to the all prevalent ‘gaze’ of the colonizer. Likewise, Amit Chaudhuri’s poetic novels, *A Strange and Sublime Address* and *Afternoon Raag*, are sensuous celebrations of the world.

The light, or logos, is the foundation of ‘seeing’ and is intimately connected with reason; Chaudhuri says: “The embrace of logos brings with it a privileging of the eye.” (19) There is a memorable scene in Satyajit Ray’s film, *Pather Panchali*, where a boy’s eye is closed as he pretends to sleep in one frame, and opens to the world in the next. In *ASASA* the world is viewed by a boy, Sandeep, who is visiting his family in his beloved Calcutta. Significantly, *ASASA* begins with the words: “He SAW the lane” (2000a: 7), the word SAW in capital letters. The twelve-year-old boy is endowed with childlike perception; his reality is fully palpable and tangible although endowed with childhood magic. This unusual point of view creates a sense of novelty and strangeness, which brings to mind Viktor Shklovsky’s “Art as technique”, where he advocated the poetic perception as a means of recovering the sensation of life, by making objects unfamiliar, forms difficult and by increasing the difficulty and length of perception. Like Satyajit Ray’s cinematic technique, Chaudhuri’s narrative technique aims to prolong the act of perception. “As a novelist, Chaudhuri is a camera, a slow-tracking one, observing places and people from continually changing angles.” (Shukla et al 2004: 10)

“And what does the self look out on; what does the light illumine?” (2008: 20) asks Chaudhuri. For Ray, “space is the cinematic frame; which, by arresting the story and detail, brings the frame as close as possible to space itself. It’s as if, after the passing of the old world, this eye is intent upon dwelling on, and delineating the borders of, the reality that has replaced it, before hurrying to catalogue its features.” (ibid) In this respect, the slow-pacing, camera-like perception differs from the act of Shklovsky’s defamiliarisation in that while for the latter the very object of perception is not important, the Indian modernists feel a deeply intimate connection with the reality they present. Chaudhuri explains: “By ‘defamiliarisation’ I mean more than the device it was for Shklovsky; I mean the peculiar relationship art and language have to what we call ‘life’ or ‘reality’. ‘Realism’ is too inexact, loaded, and general a term to suggest the gradations of this process, this relationship, and its perpetual capacity to surprise and disorient the reader.” (94–95) There is deep faith in the everyday, the mundane, in the immediate when rendered poetically, where a sense of novelty is evoked by the strong visual and auditory images. In *ASASA* Sandeep perceives his immediate surroundings, the house of his

uncle and the streets of Calcutta with the air of novelty, enchantment, or even magic, his narrative is dominated by the visual and the reflections it fosters. In *Afternoon Raag*, the new surroundings of the Oxford campus, as well as the house in Bombay to which the narrator's parents moved, provide for him a whole range of visual and auditory impulses.

So what did Sandeep see when he SAW the lane? "Small houses, unlovely and unremarkable" (2000a: 7) continues the first line of the novel. Let us now see how the boy's perspective transforms the otherwise unremarkable place. Sandeep is trying hard to understand the surrounding reality with whatever knowledge of the world he is equipped. For example, when he takes his first bath in his uncle's house, the narrator observes: "There was a tap in the middle; at the top, a round eye sprinkled with orifices protruded from a pipe that was bent downward like the neck of a tired giraffe; this was the shower. There was no hot water and no bathtub, but no one seemed to miss what was not there." (11) There is also a scene the boys watch on the parapet of pigeons performing a sexual act. The boys turn to Sandeep, the oldest among them, for an explanation: "'What are they doing?' Asked Babla, noting the nuances of the scene in fascination. Sandeep did not know. 'I think they're fighting,' he said, not sure of the validity of his own superior knowledge. 'If they are fighting,' said Abhi, 'why doesn't the other one struggle?' 'It's lost,' said Sandeep. It knows it's defeated.'" (43) This act of nonrecognition is one of the ways to achieve the effect of defamiliarization Shklovsky proposes in his essay.

As a child, Sandeep has not as yet classified the world as the adults have and, what is more, he often feels the superiority of his own views. He concludes that "the grown-ups were mad, each after his or her own fashion. Simple situations were turned into complex, dramatic ones; not until then did everyone feel important and happy. Will they never grow up?" (62) At some other time he decides that "one had to simply and unquestioningly tolerate the grown-ups. One had constantly to see the comic aspects of their character to remain sane." (69)

The child – adult reversal is best pictured in a scene where Babla, the youngest boy, is made to tread on his father's back in order to "stamp out the pain". Once he stands on his father's back, the picture is compared to that of the Shiv Tandav terrifying, cosmological dance of destruction. The sculptors traditionally represent it with Shiv dancing, arms gracefully apart, one leg raised, the other foot on a helpless child lying on his stomach. Here Babla, the child, danced on Chhotomama's back, while the latter lay on his stomach and made noises." (72) His father is defeated here by his youngest child who delights in his surroundings and everything he does.

In the course of the novel, after a double heart attack and a long stay in hospital, Chhotomama will himself recover a child's vision, "seeing things in startling and disturbing images." (113) He admires the diversity and the richness of colour and the pattern of the clothes his visitors in hospital wear, that "he had never taken the trouble to notice before." (ibid) He muses: "If a child could remember and record its first impressions after being born, the initial sense of colours and smells and faces as person after person leaned towards its cot and peered at it, scrutinized it, if it could retell its story of its first day in the world, would it be something like this?" (ibid) This change in perception of objects brings about also a change in his attitude towards his family. He notices he has responsibilities towards his much younger wife as well as towards his children. Therefore, the abandonment of the habits causes a change in the quality of his life. Habitualization no longer devours clothes, furniture, his wife or children: "It was so beautiful, getting to know his nephews, his sons, his brother, his sister, and his wife once again, probing them gently with trivial questions, renewing his acquaintance with them,

rediscovering their quirks and oddities which he had known for a lifetime, now, back from death, feeling a delicate surge of pleasure as he recognized these little ticks and jerks of movement and speech which constituted a life" (109–110) Thus the illness has helped him 'recover the sensation of life'.

'The sensation of life' can also be recovered through the sensitivity to the nuances of sound. The poem opening *Afternoon Raag* begins with the sound of the doorbell which brings with it the expectation of a sound feast when the music teacher comes in. The sound of the doorbell is repeated in Oxford, where it makes the narrator, "and perhaps every other student, specially alert and anticipatory. The narration is full of musical metaphors, like in a café, where people on a bench have to squeeze to let others pass, shrink and hunch, and then expand again, "in regular, accordion-like time" (2000b: 148) In *ASASA* Abhi's fingers massaging Chhotomama perform a sonata on his back: "the notes rose, lovely and exultant. Chotomama closed his eyes and sighed, intoxicated by music no one else could hear." (2000a: 71) There are also reverse metaphors, where music is likened to other images, for example, when tuning a tanpura, "a point is discovered where each string loses its flat metallic note, and buzzes, a hum like that of a wondering drone, or electricity" (153) and "the tabla- and harmonium players" who accompany the singing guru "behave like palanquin-bearers carrying a precious burden, or like solemn but indulgent guardians who walk a little distance behind a precious child as it does astonishing things, seeing, with a corner of their eye, that it does not get hurt, or like deferential ministers clearing a path for their picturesque prince." (2000b: 167–168)

Besides the metaphors drawing on musical imagery, there are numerous other sounds present in the novel: the radio babbles like a local idiot, a car makes a grating, earthy noise, "like a drunk man cracking an obscene joke in a guttural dialect and laughing at the same time" (2000a: 19) or the sound when the thunder spoke – "guruguruguru" (2000a: 67). In contrast, the lack of sound produces feelings of foreignness and solitude, like in the student room in Oxford: "there came a rounded silence, and Mandira closed the door. What was missing was the background sound of old people and children, of babies and mothers, of families." (2000b: 139)

Thus defamiliarisation is a very important creative tool for Chaudhuri. He admits: "For me the ability of writing is to renovate our perception of the physical world, of the world we live in." (Shukla et al 2004: 162)

The world in *ASASA* and in *Afternoon Raag* is magical but not because of the magic realism, but because of its melody and poetry, "the grace of which", as Rini Dwivendi proposes, "it is as impossible to dissect as the charms of a well sung raga." (89) I am going now to have a closer look at how the parallel between the classical Indian form of music and the novel can be made central to the structure of the novels.

Referring to Vikram Seth who also incorporates Indian classical music in his novel *A Suitable Boy*, Rama Kundu argues that the raag there is slowly performed, step by step, by elaboration, conclusion, while the main melody or tune continues to be at the core as the central controlling tune, thus giving a sense of sustained harmony throughout. (147). The feeling of fullness, completeness and aesthetic unity is, as Rama Kundu observes, frustratingly absent from *Afternoon Raag*. She says that beautiful bars are not rare in Chaudhuri's novel; these, however, "never lead to, or even evoke the idea of a whole tune." (71) When one reads the narrator's description of the different raags, it is clear that the focus is not on its all-inclusiveness and spaciousness, but rather the subtle tones of mood and emotions they are associated with. He differentiates between the raags sung on different times of day and in different

seasons, and justifies this strong division by saying: "Midday brings the smell of ripening jackfruit, the buzz and gleam of bluebottle flies, the fragrance of mango blossoms which, Tagore said, opens the doorways to heaven. The notes of Shudh Sarangh", on the other hand "define the bright inactivity of midday, its ablutions and rest, the peace of a household. Twilight cools the verandah; midday's boundary of protective shade separating household from street, inside from outside, is dissolved, (...) the notes of Shree (...) calm the mind during the withdrawal of light" (2000b: 218). All these emotions are conveyed in the narrative to prepare the reader for the enjoyment of the performance, each time, however, the expectations remain unanswered as, for example, when the narrator's mother prepares in the morning to practice the raag "Todi", and abruptly "leaves it there without touching upon the delicate and superb melody of this divine, superb, morning raag." (Shukla 2004: 72) or when the narrator and his music teacher sing "raag Bhairav" together, when their voices mingle and float "over the other sounds of the house" but, as Rama Kundu laments, "the wings do not take the promised flight but droop down instead, only to dwell at some length in a leisurely manner on the bare technicalities and grammar of 'raag' (...) followed by irrelevant details about the smell of oil in Guru's hair, the mosquitoes, the shops, and the broken pavements." (Shukla 2004: 72) This alleged deficiency remains, however in tune with Chaudhuri's fragmented narration and his striving to convey the mood of the present moment. To this end he chooses ellipsis rather than all-inclusiveness. What matters for Chaudhuri is the local colour and specificity; the raag sung by his guru, "bears the characteristics, the stamp, and the life of [his] region" (Chaudhuri 2000b: 217) including the faces, language, colour of the skin, clothes:

When a Rajasthani sings Maand, or a Punjabi sings Sindhi Bhairavi, he returns to his homeland, which for him is a certain landscape influenced by seasons, a certain style of dressing and speaking, a web of interrelationships and festive occasions. (...) The raags, like those sung by his guru, are for this reason unique and temporal. They are a history of the Northern Indian rural culture, that will die with the singer. Maand was a raag which, when sung by my guru or Sohanlal, revealed its airy, skeletal frame, with holes and gaps in it, its unnameable, magical beginnings, and its spirit-like mobility in covering distances, in traversing scorched mountainsides, deserts, horizons, water, following back on the route of migrations that had led away from that country." (ibid: 218)

In a similar vein, Chaudhuri's novels may be read as a witness to the culture of North Bengal, a record of its specificity and uniqueness, before the kaleidoscope turns and it is changed and replaced by a new culture.

To conclude, Berthold Shoene proposes that there is no world that does not commence at home. "Religion, the nation, the state or global capital, are revealed as profoundly inimical to the intricacies of love, hope, and individual desire." (2009: 130) Amit Chaudhuri's narrations are firmly rooted in the local cultures and traditions, which they render creatively. In the changing globalised world, it is necessary to maintain the balance between the global and the local to prevent the local cultures from being homogenized and to maintain the world's diversity without having recourse to nationalisms. Literature, as Amit Chaudhuri has shown, has the potential to envision the world and at the same time delight in its local colour.

**References**

- Beck, U.** (2006). *The Cosmopolitan Vision*. Tr. C. Cronin. Cambridge: Polity.
- Chaudhuri, A.** (2000a) *A Strange and Sublime Address. Freedom Song: Three novels*. New York: Vintage International.
- Chaudhuri, A.** (2000b) *Afternoon Raag. Freedom Song: Three novels*. New York: Vintage International.
- Chaudhuri, A.** (2008) *Clearing a Space*. Oxford: Peter Lang.
- Ghosh, S.R.** (2004) „Aalap: In Conversation with Amit Chaudhuri”, *The novels of Amit Chaudhuri*, Shukla, S., Shukla, A., New Delhi: 159–186.
- Kundu, R.** (2004) „Fine Patches of Canvas and Exquisite Scraps of Tunes”, *The novels of Amit Chaudhuri*, Shukla, S., Shukla, A., New Delhi: 69–90.
- Majumdar, S.** (2004) “Of that Time, of that Place: Modernism and Indian English Fiction”, *The novels of Amit Chaudhuri*, Shukla, S., Shukla, A., New Delhi: 19–37.
- Rushdie, S.** (2000) *The Ground beneath her Feet*. London: Vintage.
- Shoene, B.** (2009) *The Cosmopolitan Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shklovsky, V.** (1965) ”Art as Technique”, *Russian Formalist Criticism*, L.T. Lemon and M.J. Reis, Lincoln, NE: 5–24.

STRESZCZENIE: W tym artykule analizuję dwie powieści pisarza pochodzenia indyjskiego, Amita Chaudhuri, *A Strange and Sublime Address* i *Afternoon Raag*. W obliczu dwóch współcześnie istniejących tendencji – globalizacji, która grozi ujednoczeniem bogactwa kulturowego świata jak i nacjonalizmom, które usiłują się temu sprzeciwić – Chaudhuri proponuje skupienie się na tym, co lokalne, gdzie, w całej swojej złożoności, istnieje prawda o świecie w jego teraźniejszym wymiarze. W tych powieściach mocno zarysowuje się wpływ zarówno teorii Shklovsky’ego, jak i przedstawiciela indyjskiego modernizmu – Rabindranatha Tagore’a, które się tutaj wzajemnie uzupełniają. Jego kreatywny nacisk na to, co lokalne, jest również w zgodzie z duchem nowego kosmopolityzmu, propagowanego m.in. przez Bertholda Shoene’a, jak i Ulricha Becka.

## Johann Elias Schlegel.

### O naśladownictwie, podobieństwie i niepodobieństwie

#### Johann Elias Schlegel versus Charles Batteux

W roku 1746 ukazują się dwie prace z zakresu estetyki, które na długie lata wpływać będą na myśl estetyczną w Niemczech i całej Europie. Choć obie dotyczą tej samej kwestii: problemu naśladownictwa w sztuce i literaturze, to ich autorzy podchodzą do tego zagadnienia całkowicie odmiennie. Pierwsza z prac, o których tu mowa to *Rozprawa o naśladownictwie* (Abhandlung von der Nachahmung) Johanna Eliasa Schlegla, druga to *Sztuki piękne sprowadzone do jednej zasady* (Les Beaux-Arts réduits à un même principe) Charlesa Batteux. Rozprawa Schlegla, chociaż o wiele bardziej nowatorska niż praca Batteux, nie znalazła tak szerokiego kręgu odbiorców jak tekst francuskiego teoretyka sztuki, książka Batteux już w ciągu kilku lat po ukazaniu się została przetłumaczona na język niemiecki aż trzykrotnie, m. in. przez brata Johanna Eliasa Schlegla – Johanna Adolfa w roku 1751 i przez Gottscheda, który w roku 1754 opublikował wybrane fragmenty z pracy Batteux z własnymi komentarzami.

*Rozprawa o naśladownictwie*<sup>1</sup> składająca się z dwóch obszernych części: *O naśladownictwie jako takim* i *O właściwościach i regułach naśladownictwa, którego celem ostatecznym jest przyjemność* jest zwieńczeniem rozważań młodego Johanna Eliasa Schlegla<sup>2</sup> dotyczących związków sztuki i natury. Wcześniej pisał o tym problemie w rozprawie *List do pana N. N. o komedii pisanej wierszem* (Schreiben an den Herrn N. N. über die Komödie in Versen<sup>3</sup>) i w *Rozprawie o tym, że naśladownictwo*

---

<sup>1</sup> *Rozprawa o naśladownictwie* powstawała, jak to wynika z korespondencji, jaką ze sobą prowadzi-  
li Schlegel i Gottsched na przestrzeni dwóch lat, od roku 1742 do początku 1743 i została opublikowa-  
na w trzech częściach, co nie do końca zgodne było z intencjami autora, ale też nie wzbudziło jego sprze-  
ciwu. Pierwszą część (§ 1–15) Gottsched opublikował w *Critische Beyträge* w roku 1742 (Band 8, 29. St.,  
s. 46–75). W tym czasie Schlegel pracował nad dalszym ciągiem rozprawy, o czym pisze Gottschedowi z Dre-  
zna w liście z 25 grudnia 1742. Pozostałą część rozprawy Schlegel przesyła Gottschedowi już z Kopenhagi,  
o czym świadczy list wysłany 18 kwietnia 1743 roku. Gottsched publikuje w *Critische Beyträge* w roku 1743 (Band  
8, 31. St., s. 371–394) obszerny jej fragment, to jest § 16–21, bo jak pisze Schległowi w liście z dnia 16 października  
1743, całość byłaby zbyt obszerna, obiecując jednocześnie druk ostatniej części w kolejnym tomie. Ponieważ jednak  
w międzyczasie część manuskryptu zaginęła, a Schlegel jest w stanie przesłać Gottschedowi odtworzony tekst do-  
piero 2 kwietnia 1744, ostatnia część rozprawy nie ukazuje się już w *Critische Beyträge*, lecz zostaje włączona przez  
Gottscheda do pierwszego tomu *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (Band 1, 5. St.,  
Leipzig, November 1745) s. 415–432. Por. Bretzigheimer 1986: 84 i n.; Schlegel 1963: 637.

<sup>2</sup> W roku publikacji jej pierwszej części Schlegel miał zaledwie 23 lata.

<sup>3</sup> Rozprawa *List do pana N. N. o komedii pisanej wierszem* została opublikowana po raz pierwszy w roku 1740  
w *Critische Beyträge*, Band 6, 24. St., s. 624–651. Jest ona odpowiedzią Schlegla na tekst Gottloba Benjami-  
na Straubego *Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut sein könne* (Próba udowodnienia,  
że rymowana komedia nie może być dobra) opublikowany w 1740 także w *Critische Beyträge*, Band 6, 23. St.,  
s. 466–485., w którym autor opowiadający się za naśladownictwem realistycznym uważa mowę wierszowa-  
ną na scenie za nienaturalną i godzącą w podstawowy, jego zdaniem, wymóg, jaki się utworowi scenicznemu

*rzeczy musi być czasem do niej niepodobne* (Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse)<sup>4</sup>.

We wszystkich wymienionych tu pracach Schlegel podejmuje próbę przededefiniowania obiegowego pojęcia naśladownictwa, rozumianego jako możliwie wierne odwzorowanie przez sztukę obiektów występujących w naturze i, w odróżnieniu od Batteux, nie traktuje udanego naśladownictwa jako celu sztuki, lecz jedynie jako środek do osiągnięcia przyjemności. Takie określenie pojęcia naśladownictwa pozwala młodemu Schleglowi na rozluźnienie więzów łączących sztukę i naturę a następnie na nowe ich zdefiniowanie. Schlegel wprowadza obok pojęcia naśladownictwa pojęcie podobieństwa (Ähnlichkeit) i niepodobieństwa (Unähnlichkeit) i stawia, wydawałoby się nielogiczną, a przynajmniej karkołomną tezę, że udane naśladownictwo w sztuce polega właśnie na redukcji prostych i oczywistych podobieństw i umiejętnym stosowaniu niepodobieństw, co zwiększyć ma uczucie przyjemności zarówno u widza w teatrze jak i u odbiorcy sztuk plastycznych.<sup>5</sup>

Schlegel uderza zatem w samą istotę związku sztuki i natury i powątpiewa w sens perfekcyjnego naśladowania natury, które miałyby oznaczać jej kopiowanie, z tego prostego powodu, że, jego zdaniem, odbiorca sztuki, niezależnie od tego, czy będzie on widzem w teatrze śledzącym losy mitologicznych bohaterów, czy też będzie zachwycał się doskonałością namalowanego obrazu, gładkością i kształtem rzeźby, nie będzie mógł porównywać tych wytworów artysty z ich pierwowzorami istniejącymi w naturze, lecz jedynie z wyobrażeniami, jakie o nich posiada. Jeśli zatem, i to jest w roku 1746 niezmiernie śmiała i nowatorska teza, związek sztuki i natury polega na związku sztuki z wyobrażeniem o naturze, otwiera się możliwość przekształcania natury w taki sposób, aby odpowiadała ona zarówno wyobrażeniu samego artysty o niej jak i wyobrażeniu artysty o wyobrażeniach odbiorców sztuki o przedstawianej naturze. Tym samym Schlegel uwalnia sztukę od wymogu reprodukcji rzeczywistości i daje jej możliwość wolnej, ale nie dowolnej, o czym później, produkcji.

### Wykładnia pojęcia naśladownictwa

W *Rozprawie o tym, że naśladownictwo rzeczy musi być czasem do niej niepodobne* Schlegel już na wstępie tłumaczy, dlaczego uznaje za konieczne dokładniejsze zdefiniowanie pojęcia naśladownictwa

---

stawiać powinno, to jest zgodność przedstawienia scenicznego z przedstawianą rzeczywistością. Straube krytykuje Francuzów, którzy stali się niewolnikami rymów na scenie i Niemców niewolniczo ich kopiujących. Chwali natomiast Włochów i Anglików, którzy temu zniewoleniu rymem się nie poddali. Schlegel natomiast już w pierwszej części rozprawy neguje konieczność dokładnego naśladowania przez postaci kreowane na scenie sposobu mówienia ich pierwowzorów i sprzeciwia się dokładnemu i totalnemu kopiowaniu w teatrze świata rzeczywistego. Tym samym daje poecie prawo do swobodnego wyboru materii dzieła jak i sposobu odzwierciedlania w nim rzeczywistości. Twierdzi, że podobieństwo w teatrze nie polega na podobieństwie w warstwie języka (tu postuluje niepodobieństwo), a na podobieństwie faktów, zdarzeń i charakterów postaci. Rym w poezji traktuje jako wyraz dobrego smaku i źródło dodatkowej przyjemności, której sztuka napisana prozą sprawić nie jest w stanie. Niepodobieństwo zatem, z którego Schlegel uczyni zasadniczy temat kolejnej rozprawy, tutaj ograniczające się do formy językowej odbiegającej od rzeczywistej, jest, jak uważa, podyktowane i w pełni usprawiedliwione wymogami sztuki.

<sup>4</sup> *Rozprawa o tym, że naśladownictwo rzeczy musi być czasem do niej niepodobne* powstała w oparciu o tekst przemowy, jaką Schlegel wygłosił 2 grudnia 1741 podczas jednego ze spotkań towarzyskich (Vormittägige Rednergesellschaft), jakie organizował Gottsched. Miała zostać opublikowana w wydanym w roku 1743 przez Johanna Christopha Löschenkohla zbiorze *Sammlungen einiger Uebungsreden*, lecz ostatecznie ukazała się w roku 1745 w *Bremer Beiträge*, Band 1, 5. St., s. 499–511. (Por. Schlegel 1963: 635).

<sup>5</sup> Por. m.in.: Bretzighheimer 1986, Schonder, Hermann 1941, Petersen 2000: 183–187.

w sztuce. Chociaż pojęcie to, pisze, większości jest znane, to jedynie niewielu rozumie jego właściwe znaczenie: „prawdziwy i pełny sens pojęcia naśladownictwa nie jest tak rozpowszechniony jak samo to pojęcie”<sup>6</sup> (1963: 478). I o ile w tej samej pracy stwierdza, że nie ośmieliłby się podjąć kompletnego wypracowania, zdefiniowania i opisanego pojęcia, którego zakres wykracza poza ramy krótkiej rozprawy, a które to „mogłoby sobie rościć jako pierwsze prawo do opracowania w oddzielnej książce, jeśli w ogóle jakieś pojedyncze zagadnienie w naukach pięknych zasługuje na odrębne omówienie” (478), to już w liczącej kilkadziesiąt stron *Rozprawie o naśladownictwie* wprowadza do dyskursu o sztuce swój własny precyzyjny aparat pojęciowy i podejmuje próbę systematycznego omówienia problemu naśladownictwa w sztuce i literaturze. Proces twórczy, czynność mającą na celu wytworzenie rzeczy podobnej do innej Schlegel nazywa *naśladownictwem* (Nachahmung), rzecz naśladowaną *pierwowzorem* (Vorbild), a efekt naśladownictwa, a więc dzieło sztuki: obraz, rzeźbę, wiersz etc. *obrazem* (Bild). Materia dzieła sztuki, to jest jego tworzywo, nazywane jest *podmiotem* (Subjekt), *podobieństwo* (Ähnlichkeit) pomiędzy pierwowzorem a obrazem przejawia się w *porządku* (Ordnung), a więc adekwatności relacji poszczególnych elementów pierwowzoru i obrazu wobec siebie wewnątrz każdego z nich i we wzajemnej relacji obydwu wobec siebie. Porządek ten może być dostrzeżony wyłącznie poprzez *niepodobieństwo* (Unähnlichkeit) pomiędzy obrazem a pierwowzorem, gdyż to właśnie niepodobieństwo jest dla odbiorcy sygnałem, że ma do czynienia z dziełem sztuki a nie natury. Porządek spostrzeżony przez odbiorcę dzieła sztuki wywołuje u niego *przyjemność* (Vergnügen) będącą, zdaniem Schlegla, jedynym istotnym celem sztuki.

Zasadniczym novum w myśli Schlegla jest zatem rozluźnienie prostego schematu naśladownictwa rozumianego jako mniej lub bardziej wierne kopiowanie natury i stworzenie triady pojęć: naśladownictwo – podobieństwo – niepodobieństwo, z której autor wywodzi swoją teorię sztuki. W *Rozprawie o naśladownictwie* Schlegel pisze: „należy odróżnić od siebie najwyższy stopień naśladownictwa i najwyższy stopień podobieństwa” (499 i n.), dając jasno do zrozumienia, że nie akceptuje prostego rozumienia naśladownictwa jako procesu polegającego na wytworzeniu obrazu jak najbardziej zbliżonego wyglądem zewnętrznym do wyglądu pierwowzoru.

### Od podobieństwa do niepodobieństwa ... i z powrotem

Kluczem do zrozumienia Schleglowskiego pojmowania podobieństwa i niepodobieństwa są dwa określenia: relacja (Verhältniß) i porządek (Ordnung). Obraz i pierwowzór są podobne, nie wtedy, gdy wyglądają tak samo lub niemalże tak samo, lecz gdy stosunki pomiędzy ich elementami są takie same. W *Rozprawie o naśladownictwie* Schlegel pisze: „Rzeczy podobne do siebie muszą wykazywać takie same relacje pomiędzy swoimi częściami. A więc części obrazu muszą pozostawać wobec siebie w takim samym stosunku jak części pierwowzoru; obraz nie jest podobny do pierwowzoru a tym

---

<sup>6</sup> Podobną strategią pisarską posłużył się Goethe blisko czterdzieści lat później w swojej rozprawie dotyczącej tego samego problemu: *Proste naśladownictwo natury, maniera, styl (Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, 1789)*. Na wstępie napisze, że chce jedynie usystematyzować zagadnienie mimesis i sprecyzować pojęcia, jakimi w tym zakresie posługują się poetyka i estetyka: „Nie będzie może zbyt bezużyteczne wskazać dokładnie, co rozumiemy przez te słowa, którymi nieraz będziemy się posługiwać. Chociaż bowiem używa się ich już od dawna w pismach i chociaż wydaje się, że są one zdefiniowane w dziełach teoretycznych, to jednak przeważnie każdy używa ich według własnego rozumienia i mniej lub więcej sobie przy tym wyobraża, zależnie od tego, czy ostrzej, czy też mgliściej rozumiał pojęcie, które mają one wyrażać.” (Goethe 1981: 97).

samym jest nieudany (fehlerhaft), jeśli jego części nie pozostają wobec siebie w takim stosunku jak części pierwowzoru.” (490). A w pracy *List do pana N. N. o komedii pisanej wierszem* możemy przeczytać: „Naśladownictwo opiera się na podobieństwie obrazu do oryginału. Podobieństwo to wynika z tego, że części jednego posiadają te same proporcje, które dostrzegamy w częściach drugiego.” (411).<sup>7</sup> Tak rozumiane podobieństwo uwalnia artystę od przymusu prostego odtwarzania rzeczywistości i daje mu wolność wyboru: nie wszystkie elementy pierwowzoru muszą się znaleźć w obrazie, ale także i nie wszystkie relacje widoczne w pierwowzorze muszą w obrazie znaleźć swoje odbicie (por. 491). Zadaniem artysty jest naśladowanie jedynie tych istotnych i charakterystycznych części i relacji, których właściwości zawierają cechy pozostałych części i relacji pierwowzoru, tak, aby odbiorca mógł w łatwy sposób domyślić się, jakie właściwości, bądź jaki wygląd miał pierwowzór. Wybór tego, co ważne i charakterystyczne jest już domeną samego artysty. Innymi słowy artysta może i powinien przedstawiać rzeczywistość z pewnego określonego punktu widzenia, takiego, który to on uzna za najważniejszy, a raczej za najbardziej odpowiedni dla dzieła sztuki, to jest takiego, który sprawiłby odbiorcy największą przyjemność, a więc realizowałby zasadniczy cel sztuk pięknych.

Nie można żądać od malarza, aby ten zrezygnował z rysowania tuszem i tworzył swe rysunki i obrazy wyłącznie farbami oddającymi wiernie kolory przedstawianych rzeczy, a absurdem byłoby nakłanianie rzeźbiarza do tego, aby odpowiednio pomalował rzeźbę człowieka, którą wykuł w kamieniu, albo by na rzeźbę zwierzęcia naciągał jego futro, po to tylko, aby przybrać je w ubiór, jaki to nosi w naturze (por. 409 i n.). Sztuka nie może dążyć do stworzenia perfekcyjnego odbicia natury, gdyż osiągnięcie takiego stanu skutkowałoby nieuchronnie tym, że odbiorca sztuki nie wiedziałby czy ma do czynienia z dziełem sztuki, czy z wytworem natury. Zniknęłoby więc poczucie przyjemności płynącej z obcowania ze sztuką. Schlegel trafnie zauważa, że idealne odwzorowanie natury musiałoby skutkować śmiercią sztuki. Myśli odbiorcy sztuki błędziłyby pomiędzy oryginałem a jego obrazem, „myliły by je, a ponieważ w obrazie nie znajdowałyby się nic, co wskazywałoby na to, że obcuje nie z oryginałem lecz z samym obrazem, zniknęłaby cała przyjemność płynąca z naśladowania.” (411).

<sup>7</sup> Gerlinde Bretzigheimer stawia tezę, że pojęcie podobieństwa Schlegel zaczerpnął z myśli Wolffa, i podał jedynie „modyfikacji”. (Por. Bretzigheimer 1986: 88). Twierdzenie takie, wydaje się, jest błędne. Wolff rzeczywiście wprowadza do rozważań nad sztuką pojęcie podobieństwa, jednakże żąda od obrazu całkowitego podobieństwa z prototypem, w każdym pojedynczym elemencie i we wszystkich razem: „Doskonałość obrazu wynika z jego podobieństwa. Ponieważ obraz nie jest niczym innym jak przedstawieniem pewnej rzeczy na tablicy lub płaskiej powierzchni; jest wykonany dobrze, gdy nie dostrzeżemy w nim niczego, czego nie widzimy w samej rzeczy. Jeśli ma zatem właśnie takie właściwości, to jest doskonały; to jest też podobny.” (Wolff 1725: § 404). Schlegel natomiast operuje innym pojęciem podobieństwa. Fakt, że po wprowadzeniu idei podobieństwa relacji oraz niepodobieństwa, powraca do zasady podobieństwa, nie oznacza że jest kontynuatorem myśli Wolffa. W tym miejscu podkreślić należy raczej z należytą siłą nowatorstwo Schlegla wobec Wolffa. Wprawdzie sam Schlegel powołuje się na Wolffa, lecz warto zauważyć, że odczytuje go już na swój sposób, twierdząc, że Wolff postuluje wierne naśladowanie tych części prototypu, które są nośnikami jego podstawowych właściwości i w których zawierają się już cechy pozostałych: „Tak oto [malarz] w doskonały sposób naśladuje całość: części, które nie zostały pokazane na obrazie, tkwią w tych przedstawionych i wyobraźnia oglądającego obraz spieszy z pomocą naśladowcy i stwarza obraz w całości. Powyższe zgodne jest z wyjaśnieniami Pana Wolffa, który twierdzi, że podobieństwo jest zgodnością tych części, które stanowią o cechach charakterystycznych obu przedmiotów.” (Schlegel 1963: 493).

Obraz musi zawierać w sobie elementy, które odróżnić go będą od wzorca. W komedii takim elementem jest mowa wierszowana: „Komedia odróżnia się od tego, co odtwarza właśnie poprzez mowę wierszowaną (Verse), [...] nie tracąc jednocześnie nic, z tego co naśladuje. Naśladuje szczególnie działania ludzi w ich zwyczajnym życiu, przy czym wszystkie te działania, zwyczaje, słowa, ubrania, gesty i głosy mogą być zaczerpnięte bezpośrednio z życia, bo i tak harmonijne brzmienie i właściwy stosunek sylab wobec siebie, będą ją zawsze odróżniać od prawdziwego życia.” (413). Schlegel odpiera zasadniczy zarzut, że komedia pisana wierszem, musi wydawać się widzowi nie-naturalna, a postaci mówiące mową związaną z gruntu fałszywe, bo na co dzień nikt takim językiem się nie posługuje. Zbija go argumentami zawartymi implicite w nim samym: gładka proza w ustach prostych ludzi, służących i dziewczek byłaby równie nienaturalna jak poezja, wszyscy oni „nie mieli przecież nauczycieli języka, nie mogli zatem mówić tak płynnie i poprawnie, jak by się u nich kształcili.” (409). Poza tym, pisze, „prawdopodobieństwo słów, wynika z ich zgodności z myślami, a nie ze związku pomiędzy ich brzmieniem.” (418). Mowa poetycka nie jest w komedii czymś sztucznym, wprost przeciwnie, to właśnie ona skłania mówiącego do wyboru takiej formy językowej, która byłaby najbardziej adekwatna do opisywanej sytuacji. „Rym w naszej współczesnej poezji ma tę zaletę, [...] że zmusza nas już przez sam fakt swego istnienia do zatrzymania się na dłuższą chwilę przy każdym wersie, a przy tej okazji wybrania najlepszego sposobu wyrażenia się i głębszego zastanowienia się nad słowami, których mamy użyć” (419), twierdzi Schlegel. Jest więc on niezbędnym elementem komedii, gdyż pozwala wznieść się zarówno aktorowi na scenie, jak i widzowi na widowni ponad przeciętność codziennej rozmowy. Myśl tę powtórzy ponad sześćdziesiąt lat później Fryderyk Schiller we wstępie do dramatu wierszem *Oblubienica z Messyny* (*Die Braut von Messina*, 1803), który zatytułuje *O zastosowaniu chóru w tragedii* (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*). Pisze w nim, że zarówno „mowa metryczna” jak i chór stwarzają „żywy mur” oddzielający scenę od rzeczywistości i są jawnym dowodem na wypowiedzenie w sztuce wojny naturalizmowi. (por. Schiller o.J.: 258). Broniąc komedii pisanej wierszem Schlegel wymienia szereg przykładów nieprawdopodobnych zdarzeń w teatrze, nad którymi nie tyle przechodzi się do porządku dziennego, ile uznaje się je za konieczne, odkrywając w nich istotne składowe sztuki teatralnej, wywołujące uczucie przyjemności płynącej z uczestniczenia w spektaklu teatralnym. Te nieprawdopodobieństwa przytaczane przez Schlegla to m. in.: zasada jednej i zamkniętej akcji, nie przerywanej akcjami pobocznymi i zdarzeniami nieistotnymi dla jej przebiegu, tak różna od codziennego życia, będącego splotem mniej lub bardziej istotnych wydarzeń, jedno miejsce akcji oraz fakt, że osoby występujące na scenie mówią i zachowują się zgodnie z naszym wyobrażeniem, o tym, co powinny w danej chwili powiedzieć i jak się zachować.

Podczas gdy w rozprawie *Pismo do Pana N.N. o komedii pisanej wierszem* idea wolności artysty służy Schleglowi przede wszystkim do obrony mowy wierszowanej w teatrze i komedii, to już w *Rozprawie o tym, że naśladownictwo rzeczy musi być czasem do niej niepodobne* Schlegel idzie krok dalej i marginalizuje w dyskursie o sztuce rolę natury, uznając że ważniejsze od niej samej jest wyobrażenie o niej. Tym samym przenosi naśladownictwo w sferę odczuć i wrażeń artysty i odbiorcy sztuki. Schlegla nie interesuje związek pomiędzy dziełem a naturą, lecz relacja pomiędzy dziełem a wyobrażeniem odbiorcy o tym, jakie miałyby ono być, aby odpowiadało jego wyobrażeniu o naturze. „Jeżeli prawdą jest, pisze Schlegel, że naśladujemy w tym celu, by inni mogli dopatrzeć się w naszych obrazach podobieństwa z pierwowzorem, to musimy naśladować w taki sposób,

by obraz odpowiadał wyobrażeniu, jakie oglądający o tym pierwowzorze (Vorbild) posiadają. Albowiem według swoich wyobrażeń będą nas osądzać i albo chwalić podobieństwo obrazu, albo niepodobieństwo ganić i potępiać.” (1973: 485 i n.)<sup>8</sup> A ponieważ wyobrażenia, jakie ludzie posiadają o świecie, zwłaszcza historycznym, są często fałszywe, to fałszywość ta nie tylko zezwala artyście, lecz wręcz wymaga od niego odejścia od prostego kopiowania natury. (Por. 486 i n.) Kolejnym powodem, dla którego artysta powinien uciec się do stosowania niepodobieństw w sztuce jest fakt, że zwiększają one przyjemność, jaką czerpie odbiorca sztuki z obcowania z nią: „Im więcej przyjemności wywoła nasze naśladownictwo, tym okaże się piękniejsze. Włączenie niepodobieństwa w naśladownictwo nie jest zatem błędem, lecz sztuką, jeżeli daje w efekcie więcej przyjemności, jeżeli tylko ten, dla czyjej przyjemności naśladowujemy, zdaje się jeszcze dostrzegać podobieństwo, a nasza chęć sprawiania przyjemności w niczym mu jej nie zakłóca.” (487 i n.). I wreszcie zastosowanie niepodobieństwa jest nie tylko dobrze widziane, ale wręcz konieczne, gdy artysta chce oszczędzić odbiorcy nieprzyjemnych wrażeń, bądź ochronić jego poczucie przyzwoitości. Opisuując, przedstawiając, bądź malując cierpienie, bezsilność, śmierć, wściekłość i zło należy unikać dosłowności. (Por. 489).

Schlegel, uwalniając artystę od przykrego obowiązku prostego odwzorowywania w sztuce świata rzeczywistego, stawia przed nim o wiele trudniejsze zadanie: odkrycie wyobrażeń, jakie odbiorca sztuki może posiadać o otaczającym go świecie i podążanie za nimi. Tego, jak artysta ma to zrobić Schlegel jednak nie opisuje, nie znajduje rozwiązania tej psychologicznie trudnej kwestii. Popelnia błąd, składając uczucia i odczucia indywidualnych odbiorców w ofercie wspólnemu „my” ukształtowanemu historycznie i społecznie: „Obowiązek nawet nakazuje nam zachowywać fałszywe wyobrażenia o naszych władcach, bo umacniają nas one w posłuszeństwie; całe to szczęście, że posiadamy wygórowane mniemanie o wielkich tego świata, w przeciwnym bowiem razie bylibyśmy w jeszcze gorszym położeniu, gdybyśmy tych, którzy wyżej od nas stoją, mierzyli własną miarą”. (486). Sygnalizuje zatem istotny problem i wyciąga z niego wnioski, które są mu w kontekście rozprawy o niepodobieństwie potrzebne: jeśli nie istnieje jednoznacznie określony związek pomiędzy wyobrażeniem o rzeczywistości a samą rzeczywistością, nie może istnieć ścisła i jednoznacznie określona relacja między rzeczywistością a dziełem sztuki. I to jest w roku 1741 w osiemnastowiecznym dyskursie estetycznym wielki krok naprzód w stronę subiektywizacji sztuki. Dopiero pół wieku później Kant w *Krytyce władzy sądenia* przyzna odbiorcy sztuki pełne prawo subiektywnego odbioru dzieła sztuki a samo dzieło uwolni od prymatu matematyczno-geometrycznych doskonałości, snując już w pierwszym rozdziale rozprawy poświęconym sądowi smaku refleksje nie pozostawiające w tej kwestii żadnych wątpliwości: „Sąd smaku [...] jest więc sądem estetycznym, przez co rozumie się sąd, którego racja determinująca nie może być inna jak tylko subiektywna. Wszelkie odnośnienie się przedstawień, a nawet czuć, może być obiektywne [...] – z wyjątkiem odnoszenia się do uczucia rozkoszy i przykrości, które nie określa niczego w przedmiocie, lecz w którym podmiot odczuwa sam siebie, jak zostaje pobudzony przez przedstawienie.” (2004: 61 i n.).

To nie podobieństwo do naśladowanej rzeczy, jak chciałby tego Batteux, jest gwarantem jakości dzieła sztuki, lecz umiejętnie przejście obok niego, wzniesienie się ponad jednostkowość przedstawianej

<sup>8</sup> W niniejszym artykule wykorzystuję tłumaczenie Barbary Surowskiej fragmentu rozprawy Schlegla *O naśladownictwie*, które zamieszczono w antologii *Filozofia niemieckiego oświecenia*. Pozostałe, nie tłumaczone na język polski fragmenty z tej rozprawy, jak i innych, w moim tłumaczeniu.

rzeczy, umiejętność uogólniania i podążania za własnym wyobrażeniem i wyobrażeniem odbiorców sztuki. Sztuka, nie natura jest zdaniem Schlegla, miejscem, gdzie odnajdujemy prawdziwe piękno. W naturze jest ono nazbyt rozproszone i zbyt często towarzyszy mu ułomność, brzydota i nieład: „Nigdy bowiem natura ni ułomności, ni cnót ludzkich nie stworzyła w tak doskonałej formie, co naśladownictwo; nigdy nie istniała tak cudowna Wenus, jak stworzona przez artystę, który w jednym dziele złączył piękności wszystkich kobiet z całego miasta.”<sup>9</sup> (1973: 488). Blisko piętnaście lat później Winckelmann w rozprawie *Rozważania o naśladownictwie dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie* (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1755) tę zasadę uogólniania uzna za podstawowe prawo sztuki greckiej, a umiejętność posługiwanie się nią przez starożytnych za przyczynę, dla której sztuka grecka pozostaje wciąż niedoścignie doskonała. Napisze: „Częste okazje do obserwowania natury skłoniły greckich artystów do pójścia krok dalej, zaczęli oni tworzyć pewne ogólne pojęcia piękna poszczególnych części jak i całych stosunków ciał, wykraczające poza sama naturę: wzorem dla nich stała się natura duchowa, istniejąca jedynie w ich umysłach. [...] Reguła, aby postaci przedstawiane były zarazem podobne i piękniejsze od swoich pierwowzorów była przez cały ten czas najwyższym prawem, jakiemu poddali się greccy twórcy.” (1960: 35 i n.).

Mimo tak śmiałej koncepcji prymatu niepodobieństwa nad podobieństwem Schlegel pozostaje dzieckiem swojej epoki. Nie wyobraża sobie, aby można było wykluczyć ze sztuki zasadę naśladownictwa, pyta i odpowiada: „Ale może dopomogłem przez to niepodobieństwu do objęcia nieograniczonego panowania? Może otworzyłem pole, po którym można błądzić nie uznając reguł, i urojenia fantazji sprzedawać za naśladownictwo? Jak najdalszy byłem od tej myśli.” (1973: 490). Gani nadużywanie i niewłaściwe stosowanie niepodobieństwa, nie ma być ono pustą sztuką dla sztuki, lecz przemyślaną metodą przedstawiana w sztuce rzeczywistości: „Nadużycia tych, którzy bez przyczyny włączają niepodobieństwo do naśladownictwa, muszą się wydać tym poważniejsze, gdy okazało się, jak ważkich trzeba powodów na usprawiedliwienie niepodobieństwa. Tym silniej trzeba się starać, [...] by prawidłowe niepodobieństwo obrazu ukryć i zatrzeć innymi podobieństwami.” (490 i n.).

Dowodem prawdziwego kunsztu artystycznego będzie takie stosowanie niepodobieństwa, które poprowadzi odbiorcę sztuki bezpośrednio od przedstawienia ku jego wyobrażeniu o przedstawianej rzeczy. Niepodobieństwa wyeksponowane są, zdaniem Schlegla, jedynie przeszkodą na drodze do osiągnięcia przyjemności: „Albowiem odkrycie niepodobieństwa zawsze bywa nieprzyjemne. Jest ono usprawiedliwione, gdy wynika z konieczności i chroni przed większymi przykrościami, lecz dopiero wówczas zasługuje na uznanie, gdy pozostaje niezauważone i gdy w samym niepodobieństwie zdaje się kryć podobieństwo.” (491).

Innymi słowy artysta porusza się po bardzo cienkiej linii: jeśli chce uwydatnić pozytywne cechy postaci mające jeszcze dobitniej zaświadczać o jej doskonałości, bądź jeśli pragnie zredukować cechy negatywne lub nieprzyjemne, musi dodając bądź ujmując od obrazu rzeczywistości określone atrybuty, dbać o to, aby nie zmniejszyło to możliwości rozpoznania podobieństwa pomiędzy obrazem

<sup>9</sup> Wyższość sztuki nad naturą przejawia się, jak twierdzi Schlegel, nie tylko w przedstawianiu cech pozytywnych, ale także i negatywnych. Najwyraźniejszy ich obraz znajdziemy w satyrach i komediach: „Ileokroć wykonujemy wizerunek skąpca, obłudnika, kłótnicy, tyleokroć powstaje bez mała obraz Herkulesa, któremu – podobnie jak Grecy czyni wszelkich bohaterów – my przypisaliśmy czyny wszelkich skąpców, obłudników i kłótnic łącząc wszystkie śmieszności, jakie z tymi osobami kiedykolwiek mogłyby się wiązać.” (1973: 488).

a pierwowzorem, a tym samym nie zredukowało uczucia przyjemności płynącej z samego faktu dostrzeżenia podobieństwa.<sup>10</sup> „Jeśli słusznie czynimy, pisze Schlegel, wprowadzając niepodobieństwo do naśladownictwa, skoro dzięki temu udaje nam się osiągnąć więcej przyjemności, to winniśmy postępować tak zawsze, ilekroć zamierzona przez nas przyjemność miałaby uciepć skutkiem podobieństwa.” (489). Ostatecznym celem bowiem, do którego dążą wszystkie sztuki piękne nie jest ani naśladownictwo, ani też podobieństwo, lecz przyjemność<sup>11</sup>.

### Bibliografia

- Bretzigheimer, Gerlinde** (1986), *Johann Elias Schlegels poetische Theorie im Rahmen der Tradition*, München.
- Goethe, Johann Wolfgang** (1981), *Proste naśladownictwo natury, maniera, styl*, w: J. W. Goethe, *Wybór pism estetycznych*, Warszawa, s. 97–102.
- Kant, Immanuel** (2004), *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa.
- Nicolai, Friedrich** (1972), *Abhandlung vom Trauerspiele*, w: Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Herausgegeben und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse, München, s. 11–44.
- Petersen, Jürgen H.** (2000), *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München.
- Schiller, Friedrich** (o.J.), *Vorwort. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, in: *Schillers Werke Standard-Klassiker-Ausgabe in zehn Bänden*, Band 5, Hamburg.

<sup>10</sup> Schlegel nie odpowiada na pytanie, jak dalece artysta może posunąć się w dodawaniu cech pozytywnych i redukcji cech negatywnych, nie rozstrzyga, w którym momencie przyjemność płynąca z rozpoznania podobieństwa przeważyć może negatywne uczucia będące skutkiem oglądu nieprzyjemnej sytuacji, bądź kiedy nagromadzenie uczuć pozytywnych sprawi, że bohater stanie się „nieładzi”, a przez to nudny. Problemem tym zajmuje się dopiero Friedrich Nicolai w *Rozprawie o tragedii* (*Abhandlung vom Trauerspiele*, 1757), w której stara się określić cechy bohatera tragicznego: wielkiej postaci posiadającej jednak cechy negatywne, skazę (Fehler), która bohatera „uczłowicza”, czyni interesującym, a przez to i godnym współczucia a nie tylko podziwu: „te charaktery nazywam tragicznymi, które są w stanie wzbudzić silne emocje. [...] Ponieważ bohater tragiczny musi być nieszczęśliwy, a akcja ma wynikać bezpośrednio z samego charakteru, to, o ile jest on szlachetny, musi mieć jakąś skazę, która mogłaby być źródłem nieszczęścia.” (1972: 32 i n.). Przykładem bohatera szlachetnego i godnego ze wszech miar szacunku jest, zdaniem Nicolaia, Canut w tragedii Johanna Elia Schlegla. Nie jest on jednak bohaterem tragicznym; „Dobroć Canuta jest niewątpliwie wspaniała, ale nie zasługuje na prawdziwy podziw, odnajduje drogę do słabej strony naszego serca, to prawda, nie pozostajemy zimni, ale jesteśmy tylko lekko rozgrzani, a nie jak to powinno być w tragedii, rozpaleni. (25) [...] Wszystkie [jego] działania wzbudzają w nas słodką aprobatę, świadczą o wspaniałych cechach bohatera tragicznego, ale cechy te nim go jeszcze nie czynią; aby był takim, jego charakter musiałby być nie tylko dobry, ale też mieć jakąś skazę, będącą źródłem nieszczęścia, tak, aby wzbudzał nie tylko strach i współczucie, lecz by jego działania, które nam się jako takie podobają, godne były również naszego podziwu.” (34).

<sup>11</sup> O przyjemności będącej w refleksji estetycznej Schlegla głównym celem sztuk pięknych traktować będzie mój kolejny artykuł przygotowywany do publikacji w następnym tomie „Acta Philologica” poświęconym zagadnieniom literaturo- i kulturoznawstwa.

**Schlegel, Johann Elias** (1963), *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Werner Schubert, Weimar.

- *Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse*, s. 478–485.

- *Abhandlung von der Nachahmung*, s. 486–527.

- *Schreiben an den Herrn N. N. über die Komödie in Versen*, s. 408–424.

**Schlegel, Johann Elias** (1973), *Rozprawa o tym, że naśladownictwo rzeczy musi być czasem do niej niepodobne*, w: *Filozofia niemieckiego oświecenia*. Wyboru dokonali oraz wstępami poprzedzili Tadeusz Namowicz, Karol Sauerland, Marek J. Siemek, Warszawa, s. 485–491.

**Schonder, Hermann** (1941), *Johann Elias Schlegel als Übergangsgestalt*, Würzburg-Aumühle.

**Winckelmann, Johann Joachim** (1960), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, in: J.J. Winckelmann, *Kleine Schriften und Briefe*, Weimar.

**Wolff, Christian** (1725), *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen*, Halle.

STRESZCZENIE: W latach czterdziestych osiemnastego wieku młody, bo zaledwie dwudziestokilkuletni, Johann Elias Schlegel publikuje trzy rozprawy z zakresu poetyki i estetyki, które wprowadzają do dyskursu o sztuce nowe spojrzenie na jej podstawową kwestię, to jest związek dzieła sztuki z naturą: *List do pana N. N. o komedii pisanej wierszem*, *Rozprawę o tym, że naśladownictwo rzeczy musi być czasem do niej niepodobne* oraz *Rozprawę o naśladownictwie*. Schlegel podaje w nich w wątpliwość sens perfekcyjnego naśladowania natury, które miałyby oznaczać jej proste kopiowanie i tworzy triadę pojęć, na których buduje swoją teorię sztuki: naśladownictwo – podobieństwo – niepodobieństwo. O kunszcie artysty nie rozstrzyga, zdaniem Schlegla, umiejętność wytworzenia obrazu jak najbardziej zbliżonego wyglądem zewnętrznym do wyglądu pierwowzoru, lecz umiejętność posługiwania się niepodobieństwami, które stosowane we właściwy sposób nie tylko pozwalają artyście na wprowadzenie do dzieła sztuki subiektywnego punktu widzenia, ale też wielokrotnie ją przyjemność, jaką odczuwa widz w teatrze bądź odbiorca sztuk plastycznych.

## Herder o Osjanie. Badania nad pieśnią ludową

Przystępując do dyskusji o dziele Johanna Gottfrieda Herdera (1744–1803) należy zawsze mieć na uwadze, na jak wiele odrębnych płaszczyzn naukowych jego intelektualne dokonania wywarły istotny wpływ, i to nie tylko na kojarzone z nim filozofię, historię i wiedzę o literaturze, ale także wiedzę o sztukach pięknych, rodzącą się antropologię, folklorystykę, pedagogikę czy w końcu związaną z jego wykształceniem i profesją życiową teologię.

Refleksja nad literaturą Herdera przejawia się silnie we wszystkich okresach jego twórczości, już w czasach, kiedy mieszkał on w podległej Rosji Rydze, jak i później, kiedy osiadł na stałe w „republice uczonych”, jak nazywał późnoosiemnastowieczny Weimar.

Refleksje i badania literaturoznawcze Herdera z jednej strony wpisują się w zarysowujące się od początku XVIII wieku tendencje w badaniach literackich, z tym że tendencje te obecne są przede wszystkim w twórczości angielskiej i francuskiej. Herder jako jeden z pierwszych literaturoznawców przenosi te teorie na grunt niemiecki, wzbogacając je o własne, wyjątkowo liczne przemyślenia i refleksje, inspirując jako twórca *de facto* oświeceniowy odcinające się od niego takie ruchy literackie jak Sturm und Drang czy późniejszy romantyzm. Jest to o tyle istotne, że jego badania nad pieśnią ludową, uwieńczone wydaniem obfitego ich zbioru (pełne wydanie końcowe w roku 1789) *Volkslieder* – nazwanego później przez filologów *Stimmen der Völker in Liedern* (Herder 1987:XXIV), jest być może najważniejszym dokonaniem na przestrzeni okresu preromantyzmu, które najsilniej oddziało na charakter twórczości poetów wczesnego wieku XIX w samych krajach niemieckojęzycznych, ale przede wszystkim w literaturach narodów położonych na wschód od Niemiec – wpływ twórczości Herdera na samostanowienie się tych literatur jak i tworzenie się tam kultur narodowych jest w tym przypadku nieoceniony.

Ognikiem zapalnym do szerszych badań nad pieśnią ludową – należy dodać, nad pieśnią ludową wszystkich narodów – była dla Herdera bez wątpienia głośna dyskusja wokół wydania *Pieśni Osjana* i następująca niedługo po niej debata o charakterze ich niemieckiego przekładu.

Obok sprawy wokół *Pieśni Osjana* równie ważnymi zjawiskami przełomu myślenia o literaturze były dwa zjawiska występujące w literaturoznawstwie angielskim, które również istotnie przyczyniły się do poszukiwań nowego rodzaju literatury, odcinającej się już nawet nie tylko od dominacji siedemnastowiecznego klasycyzmu francuskiego, ale również od samych ideałów oświeceniowych. Pierwszym z tych zjawisk są zapoczątkowane przez Roberta Wooda nowoczesne studia nad Homerem<sup>1</sup>, w których poezja starożytnego aoida zostaje strącona z piedestału i jest traktowana jako wczesna twórczość prymitywnych Greków (w tym przypadku, paradoksalnie i anachronicznie, Homer zostaje potraktowany jako *Osjan Południa*). Innym, podobnym w założeniu zjawiskiem były studia nad Biblią Roberta Lowtha, które traktowały uważany jeszcze wtedy za najstarszy zapisany tekst ludzkości jako wczesną poezję ludu hebrajskiego, będącą nie tylko doktryną religijną, ale świadectwem życia

---

<sup>1</sup> W pracy *Essay on the Original Genius of Homer* (O oryginalnym geniuszu Homera) z roku 1769.

starożytnych Żydów, ich obyczajów, rytuałów, wierzeń, charakterów czy krajobrazów. Poezja Biblii była dla Lowtha dowodem na istnienie „naturalnych” praw poezji, w której istnieje związek między literaturą a życiem danej społeczności, ludu, rodu czy plemienia, w przeciwieństwie do pełnej maniery, naśladowniczej poezji nowożytnej, kopiującej – zgodnie z doktrynami klasycyzmu – wzory rzymsko-greckie. Do obu zjawisk, dotyczących Biblii oraz Homera, dochodzi sprawa *Pieśni Osjana*, w przypadku których – pominiwszy zagadnienie ich autentyczności – można mówić jako o dokumencie literackim ludów Północy.

Żywe i autentyczne zafascynowanie Osjanem i wyniki z niego refleksje wpłynęły definitywnie na program literacki Herdera: poprzez swój (podobny jak o Wooda czy Lowtha) krytyczny stosunek do XVIII wieku filozof nobilituje inne epoki w dziejach ludzkości, szczególnie średniowiecze, którego nie traktował jako czasy pełne barbarzyństwa i przemocy, lecz jako konieczny etap dziejów, w którym dobro i zło – jak w przypadku każdego innego okresu ludzkości – występowały w równych proporcjach.

Należy zauważyć, że zainteresowanie rodzimym średniowieczem nie jest wyłącznie nowatorstwem Herdera: już wcześniej Bodmer i Breitinger, tworząc opozycję do Gottscheda, za wzór wielkiej poezji uznali angielską poezję Shakespeare’a i Milтона jak i średniowieczną poezję niemiecką, w tym minnesang (por. Herder:XXXV).

Praca *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* powstaje, obok traktatu poświęconego Shakespeare’owi, już w roku 1771, wydana zostaje zaś dwa lata później w zbiorze *Von deutscher Art und Kunst*. Mimo iż zaliczane już do okresu weimarskiego, teksty te noszą silny charakter przemyśleń z czasów ryskich, gdzie jeszcze w 1764 roku napisał Herder zapowiedź swoich badań historycznoliterackich, *Von dem Ursprunge des Liedes überhaupt*.

Dla porządku warto pobieżnie przytoczyć kilka informacji na temat *Pieśni Osjana*. Zostały one wydane na terenie Zjednoczonego Królestwa (w Edynburgu) w 1760 roku pod tytułem *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland*, gdzie za ich zbieracza, tłumacza oraz redaktora podany został młody – wówczas dwudziestoczteroletni – początkujący szkocki poeta, James Macpherson. Zawierający kilkanaście poematów czy pieśni zbiór został opisany jako zebrane na północnych terenach Szkocji i Irlandii autentyczne pieśni ludowe, zachowane w przekazach ustnych w wymierającym już wtedy języku gaelskim, których tematyka skupiona została przede wszystkim wokół postaci Fingala (bądź też Finna), ojca Osjana – wojownika barda, którego Macpherson określił jako twórcę owych ustnie zachowanych pieśni, a który jest prawdopodobnie postacią przez niego samego stworzoną, której nadał jedynie autentyczne stare imię. Opublikowany przez Szkota tekst wzbudził niesamowite zainteresowanie najpierw w samej Szkocji, potem Anglii (głównie wśród czytelników londyńskich), a jeszcze później – na kontynencie. Popularność zbioru była tak duża, że dla Macphersona zostały przeznaczone specjalne środki na kontynuację badań, związanych z pieszą wędrówką po północnych górzystych terenach Szkocji i wyspach. Efektem tych podróży był wydany dwa lata później, w 1762 roku, kolejny poemat pt. *Fingal*, a jeszcze rok później, w roku 1763, wydanie zbioru pieśni *Temora*, który nie został włączony do angielskiego kanonu *Pieśni Osjana*, w związku z czym nie pojawia się również w zbiorowych tłumaczeniach (por. Macpherson 1980:LXXV).

Poezja osjaniczna – jak wkrótce zaczęto ją określać – fascynowała czytelników głównie swoim surowym, oszczędnym, jednak pięknym językowo i oryginalnym pod względem budowy metafor stylem,

zdecydowanie różnym od stylu starożytnych eposej południowych jak i tym bardziej ozdobnej, dbałej o walory językowe poezji nowożytnej.

Spory o autentyczność tekstów pojawiły się praktycznie natychmiast po publikacji pierwszego wydania, nie wpłynęły one jednak w żaden sposób na ich popularność jak i na triumfalny pochód Osjana przez cały kontynent europejski (aby nie wspominać odwołań do poezji osjanicznej w dziewiętnastowiecznej poezji Północnej Ameryki). Pojawili się z jednej strony wątpiacy o autentyczności *Pieśni Osjana*, z drugiej zaś strony jej obrońcy. Sam James Macpherson zrobił w Anglii niesamowitą karierę, zostając jako bardzo młody człowiek sekretarzem gubernatora kolonii brytyjskiej, jaką była jeszcze wówczas Floryda. Pod koniec życia nawet on sam zdaje się odżegnywać od swego największego dzieła młodości, unikając wszelkich wyjaśnień dotyczących autentyczności tekstów (por. Macpherson:XVII).

Jeśli chodzi o Herdera, wydaje się on wierzyć w Osjana, tak naprawdę jednak jego fascynacja jest tak silna, że w efekcie nie pozwala mu mieszać się w spory i zająć konkretnego w nich stanowiska. Należy być może wziąć w tym momencie pod uwagę fakt, że kiedy w 1760 roku pod raz pierwszy ukazały się *Pieśni Osjana*, Herder był szesnastoletnim młodzieńcem, wrażliwym na piękno literatury, a emocje związane z lekturą dzieła Macphersona były dla niego w tamtym okresie tak silne, że nawet posądzenia o nieautentyczność tekstu nie były w stanie zmniejszyć jego miłości i przywiązania do Osjana, tak wielkie wywarł on na nim wrażenie. Zdaje się potwierdzać tę tezę przytoczona w traktacie o Osjanie wzmianka o największej w życiu Herdera podróży – związanej z przeprowadzką z Rygi do Niemiec, która miała miejsce w 1769 roku i która została opisana w formie pamiętnika. Rejs z Rygi do Francji rozpoczął się w czerwcu. Herder wręcz z egzaltacją wspomina obserwowanie ze statków mijanych wybrzeży Danii, miejsc, które zamieszkiwały ludy spokrewnione z Osjanem, ludzko wręcz podobne do wybrzeży szkockich, oraz efekt rozbijających się o surowe skały zimnych fal morskich, który wywoływał w nim potężne uniesienia ducha (198nn).

W *Pieśniach Osjana* Herder dostrzega przede wszystkim nowy typ literatury, który powinien zainspirować twórców współczesnych, rodzaj, który prowadzi bezpośrednio do apoteozy literatury ludowej. Osjan jest przykładem poezji szukającej natchnienia w ludzie, nieskażonym cywilizacją dworską ani mieszczańską, jest poezją charakteryzującą się prostotą i naturalnością, daleką od literatury uczonej czy opisowej, zyskując przez to dynamikę i bogactwo w ukazywaniu świata, w którym codzienność łączy się z cudownością, zwykle sprawy stają się wzruszające i przejmujące, a wszystkiemu towarzyszy groza.

Wynikły z fascynacji Osjanem program Herdera opowiada się ze zdecydowaniem przeciw abstrakcyjnym regułom kompozycji, dając prymat żywej poezji zrodzonej z ducha narodu, który dla Herdera staje się najwyższą wartością poezji. Podążając tropem poezji osjanicznej, Herder doszukuje się ducha narodu przede wszystkim w pieśni ludowej, uważając ją za gatunek pierwotny dla poezji – z niej miały wyrosnąć inne, bardziej złożone i ozdobne (513). Jest to istotny przełom w nauce o literaturze, gdzie pieśń ludowa po raz pierwszy została uznana za dzieło sztuki.

Problemem zajmującym Herdera szczególnie jest kwestia przekładu Osjana na język niemiecki. Elementem kłopotliwym staje się dla niego sam język. Zdaniem Herdera, każda wielka literatura jest odzwierciedleniem ducha i charakteru narodowego w danym momencie dziejowym, w którym myśl i język, jak i treść oraz forma stanowiąc mają jedność. Powstałe niemieckie tłumaczenie autorstwa Michaela Denisa, austriackiego jezuita, który zniemczył dzieło heksametrem i przydał mu

nieprzystającego do wymiaru Osjana patosu, Herder poddaje krytyce na tle językowym i stylowym. Chwali Denisa jeśli chodzi o dbałość przekładu, z całej reszty nie jest jednak zadowolony. Herder dodatkowo podkreśla jeszcze jedną wartość tłumaczenia – efekt dźwięczności, oddziaływującej na zmysł słuchu (według niego cała literatura powinna oddziaływać na zmysły ludzkie, tylko wtedy jest to literatura naprawdę wielka, pobudzająca emocje). Jeśli chodzi o konsekwencje jego badań nad pieśnią ludową, Herder nazywa ją proroczko *budziwielem dusz* (184). Zagłębiając się w to zagadnienie, Herder czyni refleksje nad zjawiskiem aliteracji i elizji w poezji niemieckiej.

Innym, pokrewnym zagadnieniem, jest refleksja nad twórczością poety Friedricha Gottlieba Klopstocka (1724–1803): porównanie to ma w oczach Herdera taki sens, że widzi on w nim jedynego, którego twórczość można określić mianem „bardyjskiej” – podjął on w swej twórczości narodową tematykę Hermana<sup>2</sup>. Herder uznaje jego dzieło poetyckie za piękne, ale paradoksalnie „tylko” za piękne, podkreślając bowiem, że Osjan „nie jest piękny, ale autentyczny” (179). Duchowi poezji Klopstocka zarzuca Herder przede wszystkim nieadekwatność kunsztownej formy do ludowej treści (którą ten próbował podejmować), a która to forma nie oddaje ducha utworu (182). Ubolewa on również nad przemianą samego poety, którego wcześniejsze utwory wykazywały ów „bardyjski” charakter, późniejsza twórczość wskazuje jednak na zdecydowany zwrot w kierunku estetyki grecko-rzymskiej. Kunsztowna poezja Klopstocka nie oddaje autentyczności i surowości tekstu narodowego, jego ducha, prostoty, wielkiej, czarodziejskiej, uroczystej formy, dzikości, żywości, głębi wrażeń oraz bezpośredniości w oddziaływaniu – nie posiada więc wszystkich tych cech, które Herder tak bardzo wychwala w przypadku Osjana.

Wśród innych poetów zajmujących się tłumaczeniem Osjana nie można zapomnieć o samym Herderze, jak i o Petersenie, Goethem czy Johannie Gottlieb Rhode (który dokonał pierwszego przekładu całkowitego w roku 1800), z których każdy przełożył pieśni w innym stylu. W literaturze niemieckiej istnieje 8 przekładów całkowitych *Pieśni Osjana* oraz około 60 przekładów częściowych (por. Macpherson:XLIV). Podobnie sytuacja translacji Osjana wygląda w literaturze polskiej. Trzy najważniejsze przekłady z Osjana – Krasickiego, Książnika i jedyny istniejący przekład całkowity Seweryna Goszczyńskiego – to zarówno galeria różnych epok literackich jak i egzemplifikacja nieraz wyjątkowo różnorodnych stylów poetyckich.

Rezultatem badań nad *Pieśniami Osjana* jak i refleksją nad wartościami językowymi poezji charakterze ludowym jest program literacki nawołujący do odrodzenia niemieckiej literatury narodowej, opartej na badaniach pieśni ludowej, odwołując się do początków poezji danej narodowości, czyli – upraszczając – poszukiwania Biblii i „Homerów” w każdym odrębnym kręgu kulturowym.

Czynnikiem niezbędnym do odrodzenia literatury narodowej są badania nad literaturą średniowieczną, rozumianą w sposób ekstensywny: chodzi nie tylko o literaturę wysoką tworzoną wokół dworów i warstw panujących, ale również o legendy ludowe, dokumenty prawne, krzewienie mitologii.

Herder ubolewa nad brakiem zainteresowania tego typu twórczością w rodzimych Niemczech, za przykład dając – jak zazwyczaj czynił – Anglików, nie tylko będący dla niego najważniejszym

---

<sup>2</sup> Herman (niem. Hermann), znany też jako Arminius, to książę Cherusków, który w 9 roku pokonał liczne rzymskie legiony w Lesie Teutoburskim. Klopstock napisał na jego temat dramaty: *Hermanns Schlacht* (1769), *Hermann und die Fürsten* (1784) oraz *Hermanns Tod* (1787).

źródłem inspiracji zbiór *Reliques* Percy'ego<sup>3</sup>, ale również zbiory George Hickesa, który u samego progu wieku XVIII – w roku 1702 – wydał zbiór staro saksońskich, anglosaksońskich i starowysokoniemieckich pieśni ludowych, w tym wyjątkowo ważne dla Niemców i egzemplifikowane przez Herdera w przekładach dwa teksty: *Wyprawa Odyna do piekieł* oraz *Śpiew przędących Walkirii* (199–203).

Jedyne znane w czasach Herdera i wciąż żywe dzieła literackie, które godne są jego zdaniem zestawienia z „relikwiami” zbioru Percy'ego to pieśni Marcina Lutra, obecne w liturgii kościoła protestanckiego (były one śpiewane, ważne więc było w nich zjawisko dźwięczności poezji i oddziaływania na zmysły) oraz obecny w kulturze Niemiec, jednak strywializowany, gatunek romancy. W tej kwestii Herder żąda powrotu do oryginalnego charakteru romanc staroangielskich czy prowansalskich i odarcia istniejących w jego czasach trawestacji tego gatunku z niskiego humoru, komizmu czy burleskowości (226–229).

Wpływ na myślenie o pieśni ludowej u Herdera (a później także u Victora Hugo w słynnej przedmowie do dramatu *Cromwell*, gdzie autor *Nędzników* uznaje pieśń za pierwotny gatunek wyrażający wielkość czasów starożytnych, czasów Mojżesza) miała twórczość Giambattisty Vico (1668–1744), który uważał poezję za twór zbiorowy, a więc twór narodu, ale zmienny, którego wartość potrafią najlepiej ocenić wcale nie uczeni znawcy, ale ludzie prości (por. Herder:XXXIII). Poprzez to za najwyższą wartość poezji należy uznać nie jej wypracowane sztucznie piękno, ale naturalną wzniosłość.

Zainspirowany teorią Vico Herder w konkluzji pracy o Osjanie w zasadzie powtarza te tezy: poezja miała być „najbardziej namiętną, najprawdziwszą córą duszy ludzkiej”, a stała się „najbardziej wątpliwą, chromą, chwiejną” ze sztuk (208). Herder uważa, że jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest fakt, że poezja trafiła do szkół, gdzie została poddana sztucznym zabiegom udoskonalania poprzez wielokrotnie korygowane ćwiczenia uczniowskie i szkolne.

Owoce przemyśleń nad istotą pieśni ludowej i koronacją owego procesu jest bez wątpienia wydanie 18 lat później ostatecznej wersji zbioru poezji ludowej, *Stimmen der Völker in Liedern*. Istotną jednak kwestią jest w tym przypadku Herderowskie pojmowanie samego folkloryzmu: włącza on do swojego zbioru nie tylko literaturę pisaną przez lud, ale również literaturę pisaną dla ludu oraz twórczość warstw panujących, powstałą kilka wieków temu, w której według Herdera przejawia się duch narodowościowo-ludowy (Herder:LI). Jeszcze ciekawszym i ważniejszym spostrzeżeniem jest tutaj kosmopolityczny charakter zbioru (zawiera on pieśni różnych ludów i narodów europejskich, jak również próby uchwycenia twórczości ludowej ludów pozaeuropejskich – w ostatnim wydaniu pojawiają się np. pieśni peruwiańskich Indian), którego to fenomenu nie powtórzyły żadne późniejsze, pisane pod wpływem Herdera, zbiory twórczości ludowej – ani *Mildheimisches Liederbuch* z 1799 roku, ani sztandarowy *Des Knaben Wunderhorn*, wydany w wersji ostatecznej w roku 1806.

## Bibliografia

- Herder, Johann Gottfried.** (1987) Wybór pism, Wrocław.  
**Macpherson, James.** (1980) Pieśni Osjana, Wrocław.

<sup>3</sup> Chodzi o zbiór *Reliques of Ancient Poetry* Thomasa Percy'ego, wydany anonimowo w 1765 roku.

STRESZCZENIE: Okres zarysowywania się istotnych przemian w myśleniu o literaturze przypada na połowę XVIII wieku. Nowe tendencje pojawiają się w Anglii, gdzie badacze tacy jak Woods czy Lowth odczytują najstarsze zachowane teksty – Biblię oraz eposy homeryckie – w zupełnie nowy sposób. *Pieśni Osjana* (1760) stały się ostatnim brakującym elementem, który diametralnie wpłynął na zmiany zachodzące w myśleniu i pisaniu o literaturze. Johann Gottfried Herder, snując nad nimi refleksje i będący pod ich przemożnym wpływem, formułuje postulaty nowej literatury narodowej, zwracając zainteresowania twórców w stronę zabytków literackich, poezji wieków minionych oraz poezji ludowej, odnajdując w nich brakujący w tekstach klasycystycznych element *ducha narodu*. Literacki program Herdera w nieoceniony sposób oddziaływał na twórczość licznych pisarzy późniejszych epok XIX wieku.

## **Z dziejów rodziny Kolbergów – Krzysztof Juliusz Kolberg**

Rodzina Colberg vel Kolberg, herbu Kołobrzeg, przybyła na ziemie polskie z Niemiec, dokładnie z Meklemburgii. Pierwszym Kolbergiem, który pojawił się w Polsce był Krzysztof Juliusz Colberg. Pochodzący z niemieckiej rodziny Krzysztof Juliusz, syn radcy sądowego Juliusza Daniela Friedricha Colberga oraz Charlotte Dorothen z domu Fuchs, urodził się w Woldegu dnia 7 lipca 1776 roku. Jako dziecko Juliusz rozpoczął edukację domową, po czym ukończył szkołę miejską w Woldegu, a następnie, w wieku 17 lat, gimnazjum w Strzelcach (Strelitz). W 1794 roku wyjechał na studia do Berlina, gdzie uzyskał dyplom na Akademii Budownictwa. W roku 1796 Juliusz został mianowany inżynierem – topografem, pracował w Generalnej Dyrekcji Budowniczej w Berlinie, skąd wysłano go do pomiaru Prus Południowych. Efektem wykonanych przez Kolberga prac stała się wydana w Berlinie mapa województw: gnieźnieńskiego, poznańskiego, kaliskiego, łęczyckiego, sieradzkiego i części Mazowsza z Warszawą. Wyjazd do zajętej po trzecim rozbiornie przez Prusy części Polski zaowocował również poznaniem języka polskiego, który okazał się Juliuszowi pomocny w dalszym życiu i karierze (Łoza 1932: 23),<sup>1</sup> (Wyrzykiewicz 2009: 184).

Istotnym dla Juliusza rokiem okazał się być 1806, kiedy został mianowany inspektorem cła przy komorze celnej na Solcu w Warszawie. W tym też roku, 14 września, poślubił Karolinę Fryderykę Mercoeur, córkę pochodzącej z arystokratycznej rodziny pruskiej Henrietty von Arnim oraz potomka francuskich emigrantów, urzędnika Gotfrieda Mercoeur. O pochodzeniu swojej matki Oskar Kolberg napisał później: „Chcę tu mówić o twierdzeniu, jakoby matka moja była rodowitą Francuzką, gdy w rzeczywistości wyniosła ona z domu swego ojca jedynie francuskie nazwisko: Mercoeur. [...] Ojciec jej pochodził z tzw. Francuskiej kolonii, złożonej z emigracji, która jeszcze za czasów Ludwika XIV przeniosła się do Prus [...]. Ożenił się on w 1786 roku z panną von Arnim (z Pomeranii) i urzędował przy komorach celnych w Fordonie, Nieszawie, a w końcu w Warszawie, gdzie jako naczelnik komory wodnej zmarł w początkach bieżącego stulecia, pozostawiając po sobie wdowę i córkę (a moją matkę). Ta urodziła się w Fordonie nad Wisłą, dzieckiem jeszcze będąc, przybyła wraz z rodzicami do Warszawy, tu pobierała nauki i zaślubiła mego ojca. Była zatem (prócz nazwiska) w całym tego znaczeniu Polką” (Wróblewska-Straus 2005: 110). Małżeństwo z Karoliną Mercoeur było z pewnością decydującym powodem pozostania Juliusza Kolberga w Polsce, o czym wspomina stryjeczna wnuczka Oskara Kolberga, Stanisława Dębicka: „[...] gdzieś przed końcem panowania pruskiego w Warszawie pradziadek Juliusz poznał swoją przyszłą żonę, pannę Karolinę de Mercoeur, która była wychowana w Warszawie i czuła się Polką. Prawdopodobnie ona była tym najsilniejszym magnesem przyciągającym Juliusza do nowej ojczyzny. [...] Juliusz mówiący łamaną polszczyzną czuł się chyba

---

<sup>1</sup> Zob. też: Grzywka, Katarzyna (2007), *Kolbergowie. O niemieckich przyjaciolach Polski, którzy Polakami się stali*. W: *Interdyscyplinarność w glottodydaktyce. Język – Literatura – Kultura. II Ogólnopolska Konferencja Naukowa Instytutu Neofilologii Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Płock/ Soczewka 14–15 maja 2007*, Płock: 297–312.

niezbyt miło na ówczesnej warszawskiej ulicy, lecz przykrości łagodziło szczęście z młodą żoną, której dobroć, życzliwość dla ludzi, prawość charakteru oraz wielki takt stanowiły przez wiele lat ostoję dla całej rodziny” (Dębicka 1989: 60).

Kilka miesięcy po ślubie Juliusza Kolberga diametralnie zmieniła się sytuacja polityczna Warszawy. 6 listopada 1806 roku wojska pruskie wycofały się na Pragę, ustępując miejsca wojskom napoleońskim. „Nie były to z pewnością radosne przeżycia dla młodego Niemca, który dobrowolnie wybrał nową ojczyznę. Jest to istotnie sprawa raczej niezrozumiała i chyba można ją tylko wytłumaczyć niezwykłą niespożytością *lackiego ducha*, o którym mówił Juliusz w swoim domu, jakąś ogromną siłą asymilacyjną, która dała Polaków o wielkich sercach w rodzinach Grottgerów, Elsnerów, Pohlów, Chopinów, Lindów i innych. Te niegdyś tak obco brzmiące nazwiska jakże silnie wrosły w naszą historię i kulturę” (61–62).

W 1807 roku Kolberg został mianowany geometrą Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji, co wiązało się z nadzorem nad rządowym budownictwem i miernictwem. W roku 1808 objął stanowisko inspektora pomiarów przy Komisji Narodowej Spraw Wewnętrznych.<sup>2</sup> W tym okresie dokonał bardzo istotnego opracowania mapy Księstwa Warszawskiego – Karty Wielkiego Księstwa Warszawskiego, która posłużyła jako podstawa podziału administracyjnego kraju na powiaty i województwa (Łoza 1932: 23),<sup>3</sup> (Wyrzykiewicz 2009: 186).

W związku z niepewną sytuacją polityczną kraju Kolberg zrezygnował z kariery urzędniczej i postanowił przenieść się z rodziną – żoną, teściową oraz urodzonym w Warszawie 13 czerwca 1807 roku synem Wilhelmem Karolem Adolfem do Przysuchy, gdzie pełnił funkcję zarządcy zakładów hutniczych. W Przysusze, 24 kwietnia 1810 roku urodziła się córka państwa Kolbergów, Julia, 22 lutego 1814 roku syn Oskar, a 13 czerwca 1815 roku, w położonych niedaleko Machorach, syn Antoni Karol. W czasie pobytu Kolbergów w Przysusze, w 1818 roku zmarła ich jedyna córka Julia, a rok później także matka Karoliny Kolberg, Henrietta von Arnim Mercoeur. Kolejny potomek Kolbergów, syn Juliusz Adolf Aleksander urodził się w 1818 roku, w czasie pobytu Karoliny w Woldegk, w domu rodzinnym Juliusza (Wróblewska-Straus 2005: 104), (Wyrzykiewicz 2009: 186).

Dzieci państwa Kolbergów wychowywane były w duchu polskości, pielęgnowania tradycji i kultury narodu polskiego. „W domu Niemca Kolberga – jak wspomina Stanisława Dębicka – zakazane było używanie mowy niemieckiej, za zagwizdanie melodii z *Wolnego Strzelca* C. M. Webera, *szło się w szpangi* lub klęczało na grochu z fasolą. Za wyrwanie się z jakimś cytatem niemieckim płaciło się do skarbonki grosz *grzywny*” (Dębicka 1989: 62). Atmosfera domu rodzinnego i środowisko, w jakim wychowywały się dzieci Kolbergów po powrocie do Warszawy, „uksztaltowało ich charaktery i zamiłowania, dzięki którym zostawili narodowi polskiemu trwałą spuściznę” (67).

Kolbergowie powrócili do Warszawy po 1817 roku kiedy Juliusz, uznany geodeta, został powołany na stanowisko profesora geodezji, miernictwa, niwelacji i rysunku topograficznego na Uniwersytecie Królewsko Warszawskim.<sup>4</sup> Był to dopiero początek jego kariery naukowej.

<sup>2</sup> Hanna Wróblewska-Straus wskazuje datę objęcia przez Kolberga tego stanowiska na rok 1807, przy czym nie wspomina o podanym przez prof. Łozę fakcie pełnienia w 1808 roku funkcji inspektora pomiarów w Komisji Narodowej Spraw Wewnętrznych (Łoza 1932: 23), (Wróblewska-Straus 2005: 104).

<sup>3</sup> Zob. też: Wróblewska-Straus 2005: 104.

<sup>4</sup> Kolejna rozbieżność między informacjami Hanny Wróblewskiej-Straus a prof. Łozą dotyczy daty objęcia przez Kolberga funkcji profesora Uniwersytetu Warszawskiego. Prof. Łoza podaje datę 1807, Hanna Wróblewska-Straus natomiast rok 1817 (Łoza 1932: 23), (Wróblewska-Straus 2005: 104).

30 stycznia 1819 roku został bowiem mianowany przez Komisję Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego na profesora zwyczajnego miernictwa praktycznego i topograficznych rysunków w Oddziale Nauk i Sztuk Pięknych Królewsko Warszawskiego Uniwersytetu: „Komisja Rządowa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Dobrze sobie zalecanego z chwalebnych obyczajów i zdatności W. Juliusza Colberg mianuje profesorem zwyczajnym miernictwa praktycznego i topograficznych rysunków w oddziale sztuk pięknych Królewsko Warszawskiego Uniwersytetu z pensją etatową, i do pełnienia wedle przepisów właściwych obowiązków, niniejszym patentem wzywa” (Wróblewska-Straus 2005: 111), (Wyrzykiewicz 2009: 186–187). Objęcie katedry miernictwa wiązało się z przygotowaniem odpowiedniego programu nauczania oraz zgromadzeniem niezbędnej literatury fachowej i narzędzi, koniecznych do prowadzenia zajęć. W tym celu Kolberg przedłożył Komisji Rządowej wykaz niezbędnych materiałów, które następnie, za zgodą Komisji, zakupił podczas swojej podróży do Berlina i odesłał do Warszawy. „Pierwszy ten transport, stanowiący zawiązek gabinetu narzędzi matematycznych do kursu miernictwa i niwelacji, składał się z przedmiotów, przez najlepszych mechaników berlińskich zrobionych. Później przybyły wyroby sławnego Reichenbacha z Monachium. Ostatnie narzędzia pochodziły z Londynu” (Markiewicz 2004: 9),<sup>5</sup> (Wyrzykiewicz 2009: 187).

3 października 1823 roku Juliusz Kolberg uzyskał nominację na profesora radnego, a w 1820 roku stopień magistra sztuk pięknych i doktora filozofii Uniwersytetu Warszawskiego w uznaniu dokonania w dziedzinie kartografii oraz za wykonanie planimetru własnej konstrukcji. W tym samym roku podjął pracę nauczyciela w Szkole Wyższej Leśnej, a od 1828 roku był wykładowcą w Instytucie Agronomicznym w Marymoncie (Wróblewska-Straus 2005: 104). 3 lutego 1822 roku został także członkiem Towarzystwa Warszawsko-Królewskiego Przyjaciół Nauk: „[...] Przeważnie gdy Twoje Juliuszu Colberg, Profesorze Uniwersytetu Warszawskiego, znakomitą w naukach i umiejętnościach biegłość, szczególniejszą języka i rzeczy znajomość, tyle wybornych wiadomości, Towarzystwo nasze królewskie z wielu względów poznało, chcąc korzyści swoje mnożyć, po odbytym naradzeniu się, powszechnym głosem wezwać Cię do grona swego postanowiło [...]” (Wróblewska-Straus 2005: 112).

Aktywności naukowej Kolberga służyło z pewnością środowisko elity intelektualnej Warszawy, wśród której Kolbergowie nieustannie przebywali, zamieszkując w lewej oficynie Pałacu Kazimierzowskiego na terenie Uniwersytetu Warszawskiego. Bliskimi przyjaciółmi i sąsiadami państwa Kolbergów byli między innymi: profesor historii i literatury polskiej, Kazimierz Brodziński, dyrektor Liceum Warszawskiego, a zarazem twórca „Słownika języka polskiego” Bogumił Linde, kompozytor Józef Elsner oraz państwo Chopinowie, z których synem, Fryderykiem, serdecznie przyjaźnili się trzej młodzi Kolbergowie. Jak wspominał Oskar, „od czasu przenosin do Warszawy zamieszkaliśmy w jednym z długich pawilonów dwupiętrowych (w tak zwanych koszarach kadeckich, obok Liceum, Biblioteki i Uniwersytetu). Lokal nasz z 4 pokoi i kuchni, był na parterze, naprzeciwko nas (przez sieni) mieszkał poeta Brodziński, a na drugim piętrze (z tej samej sieni) Szopen, prof. jęz. franc., który utrzymywał pensjonarzy” (Wróblewska-Straus 2005: 105). Wyrazem przyjaźni między rodzinami Kolbergów i Chopinów było z pewnością odstąpienie „niezwykle pracowitej pomocy domowej, jaką była Zuśka Wawrzek. Pani Chopinowa, żeby dopomóc mężowi, prowadziła internat dla chłopców uczęszczających do liceum. Zuśka była roboczą siłą o niepożytej pracowitości, nadal nuczając swoje przyśpiwki, pomimo nawału sprzątanania i czyszczenia kilkunastu par butów codziennie.

<sup>5</sup> Zob. też: Grzywka 2007: 299.

Kochała się w swoim paniczu Frydrysiu, a panienki nauczyły ją trochę pisać i czytać” (Dębicka 1989: 67), (Wyrzykiewicz 2009: 187–188).

Oprócz pracy naukowej Juliusz Kolberg obejmował także wysokie stanowiska w administracji publicznej. Od 1818 roku pełnił funkcję generalnego inspektora miernictwa w Radzie Ogólnej Miernictwa, Budownictwa Dróg i Spławów przy Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych Królestwa Polskiego, od 1822 roku zasiadał w Komisji Egzaminacyjnej na geometrów Województwa Mazowieckiego, a w 1827 roku został członkiem Najwyższej Komisji Egzaminacyjnej Królestwa Polskiego (Wróblewska-Straus 2005: 105–106). „Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Prezydujący w Kommisji Naywyższej Examinacyjney Królestwa Polskiego. [...] Wzywa niniejszym W. Juliusza Kolberga Profesora nauk matematycznych w Królewsk. Warszawskim Uniwersytecie do składu Kommisji Naywyższej Examinacyjney, i zasiadania w Iey Komplecie ile razy Examina na Urzędy, do których też Nauki są potrzebne zdawanemi będą” (116).

Juliusz Kolberg opublikował wiele dzieł z dziedziny miernictwa i kartografii, wśród których znajdowały się między innymi: „Mappa Poczтовая i Podróznicza Królestwa Polskiego i Wielkiego Xięstwa Poznańskiego” z 1817 roku, „Atlas Królestwa Polskiego” z lat 1826–1827, „Mappa Królestwa Polskiego” z 1830 roku oraz „Plan Warszawy” z 1827 roku. Szczególnie ważnym dziełem z dziedziny metrologii było opracowane w 1819 roku „Porównanie terazniejszych i dawniejszych miar i wag w Królestwie Polskim używanych z dodaniem ważniejszych europejskich i innych z potrzebniejszymi tablicami zamiany jednych na drugie” (106). W uznaniu zasług, wniesionych przez Juliusza Kolberga w rozwój geodezji i kartografii, car Mikołaj I nadał mu w 1829 roku szlachectwo dziedziczne. W ukazie cara Mikołaja I czytamy: „z Bożey Łaski My MIKOŁAY I. Cesarz Wszech Rossy, Król Polski ect. ect. ect. [...] Chcąc wynagrodzić J Pana Juliusza Kolberga Profesora Naszego Królewsko – Warszawskiego Uniwersytetu za dziesięcioletnią służbę w zawodzie nauczycielskim, Postanowiliśmy udzielić i nadać, jakoż niniejszym dyplomatem szlachectwa istotne Udzielamy i Nadaiemy temuż Panu Juliuszowi Kolbergowi, dla niego i dla iego potomków prawnych i w prostey linii, tytuł i prawa szlachcica polskiego. [...] Udzielamy oprócz tego Panu Juliuszowi Kolbergowi i wyż-rzeczonym potomkom iego, herb: Kołobrzeg, to iest, na tarczy w polu błękitném, podzieloném, od prawey ku lewey, pasem czerwonym z brzegami srebnymi i trzema takimi różami, z iedney strony nad pasem łabędź w prawą obrócony, z drugiey strony, spodem, na skale wieża nadmorska, na której wierzchu rozniecony ogień. Nad tarczą hełm, ozdobiony trzema piórami strusiem, z których z lewey strony białe, z prawey czerwone, a środkowe błękitne i na niem róża srebrna” (109).

W sferze zainteresowań Juliusz Kolberga znajdowały się nie tylko geodezja i kartografia, ale także literatura i muzyka. Jak pisze Kazimierz Brodziński, „nie znałem człowieka w życiu moim z większym umysłem, pełniejszym prostoty jak był Juliusz Kolberg. [...]. Kolberg pisał wiele poezji w języku niemieckim, największą część na uroczystości kościelne, rodzinne. Wszystkie tchnęły ową anielską czystością uczuć, ową tęsknotą do wyższego świata, a pisane jak zwykle do okoliczności wielki czyniły skutek. Po słuchaniu jego poezji śpiewanych każdy czuł się przeniesiony w pogodne krainy, każdy czuł się w błogości i w uroczystym uniesieniu moralnym. Oczy jego, łagodnym blaskiem przenikające, zwiastowały w nim poezję, której żaden język, żaden instrument, dłuto i pędzel wyrazić by nie zdołały. [...] W obejściu swym miał cierpliwość, wytrwałość i łagodność, obok uczucia sprawiedliwości żadna obmowa, obraza i namiętność nie przylegała na chwilę do tej czystej duszy. Miłośnik poetów, szczególnie Jana Paula (Richtera) i Herdera, mało mógł się im oddawać.

Zajęty pracą nad mozolnymi mapami rysunkami, otoczony czworgiem dzieci, w szczupłym mieszkaniu, między mnóstwem kart i instrumentów mierniczych, z dala od poetyckiej swobody widoków natury, które tak lubił, pracował cierpliwie z najsłodszą rezygnacją [...]” (Dębicka 1989: 69–70). Oprócz własnej twórczości, Kolberg tłumaczył literaturę polską na język niemiecki, przełożył między innymi sielankę Brodzińskiego „Wiesław”, tworzył własne utwory literackie w języku niemieckim, układał pieśni i kantaty, które wykonywane były podczas uroczystości religijnych w kościele ewangelickim, na uroczystościach rodzinnych oraz w czasie spotkań Łoży wolnomularskiej - „Zur Halle der Beständigkeit”, dla której Juliusz napisał hymn „Der Genius der Freundschaft” do muzyki Józefa Elsnera (zob. Wróblewska-Straus 2005: 107), (Wyrzykiewicz 2009: 189).

Juliusz Kolberg zmarł na gruźlicę 5 września 1831 roku w Warszawie. Po jego śmierci wszystkie obowiązki związane z prowadzeniem domu oraz opieką nad dziećmi spadły na Karolinę Kolberg, która, jak wspominał Oskar, „starannym, wszechstronnym (sztukę śpiewu posiadała w wysokim stopniu), a zawsze narodowym wychowaniem, również jak i przymiotami serca i umysłu, umiała sobie zjednać licznych domu naszego przyjaciół i niewygasła pozostawić pamięć i wdzięczność w łonie synów, do których wychowania w wielkiej przyczyniła się części i których aż do zgonu swego macierzyńską otaczała miłością i opieką” (Turczynowiczowa 1969: 636–637), (Wyrzykiewicz 2009: 189–190).

Pierwszy z synów Juliusza Kolberga, Wilhelm Karol Adolf pozostawił po sobie dziewięcioro dzieci, pięciu synów: Bronisława Edwarda (13.05.1844 – 8.11.1900), Stanisława Oskara (13.07.1845 – 4.10.1876), Władysława (9.10.1853 – 21.05.1855), Juliusza Wilhelma Józefa (10.01.1858 – 24.01.1885), Wilhelma Edwarda (22.11.1860 – 8.01.1901) i cztery córki: Wandę (13.07.1807 – 4.06.1877), Jadwigę Karolinę (8.09.1848 – 17.10.1924), Emilię Annę (12.04.1853 – 25.07.1854) oraz Marię Eleonorę (27.09.1855 – 9.02.1913) (Łoza 1932: 26–27).

Pośród wnuków Wilhelma Karola Adolfa znany jest syn Wilhelma Edwarda, Roman Bronisław Teofil, urodzony 20 sierpnia 1891 roku, który zmarł 4 lutego 1919 roku (Wyrzykiewicz 2009: 205–206).

Także trzeci z synów Juliusza Kolberga, Antoni Karol posiadał liczne potomstwo, pięcioro dzieci z pierwszego małżeństwa: Karolinę Małgorzatę (6.06.1853 – 3.04.1855), Marię Elżbietę (16.08.1855 – 2.12.1878), Kazimierę Eleonorę (16.10.1858 – 2.10.1934), Henryka Wilhelma Edwarda (1.01.1861 – 10.06.1935), Antoniego Juliusza (10.10.1864 – 22.03.1931) i trzy córki z drugiego małżeństwa: Antoninę Natalię (2.04.1872), Julię Karolinę (17.09.1874 – 3.04.1876) oraz Walentynę Romanę Marianę (26.02.1877 – 7.11.1915) (Łoza 1932: 27–28).

Jeden z synów Antoniego Kolberga, Henryk Wilhelm Edward, doczekał się czterech potomków: Oskara Michała Józefa (ur. 17.02.1894), Stanisława Jerzego (12.02.1895 – 8.06.1920), Stefana Mariana (ur. 13.10.1896) oraz Henryka Ludwika (ur. 27.02.1898). Ostatnią linią rodu, o której wspomina profesor Stanisław Łoza, są synowie Oskara Michała Józefa Kolberga: Henryk Stefan (ur. 24.07.1926), Tadeusz Oskar (ur. 29.10.1927), Krzysztof Władysław (ur. 22.06.1932) oraz córka Monika (ur. 17.02.1932) (27–28).

Na tej ostatniej linii rodu kończy się właściwie „opowieść o warszawskim klanie Kolbergów, zamieszkujących kolejno Warszawę Księstwa Warszawskiego, Królestwa Kongresowego i dwóch powstań; klanie bardzo spójnym za życia Juliusza, prababci Karoliny i Wilhelma. Później więzy są już

bardzo luźne. Tylko dwóch młodych Kolbergów, synów Wilhelma, dożyło w stolicy początków naszego stulecia. Najstarszy Bronek, który się nigdy nie ożenił, i najmłodszy Wilhelm Edward, którego jedyny syn Roman [...] zginął w 1919 w Powstaniu Wielkopolskim.

W końcu XIX wieku w Petersburgu urodzi się, w odstępach jednorocznych, czterech dorodnych chłopców, synów Henryka, a wnuków Antoniego. Zjawia się oni w Warszawie, uciekając z Rosji ogarniętej zawieruchą rewolucyjną. [...]. Tylko najstarszy z nich, Oskar, imiennik swego stryjecznego dziadka, zostawi męskie potomstwo, a tylko jeden jedyny jego wnuk żyje obecnie w Polsce, a to już nieuchronny zmierzch tej rodziny” (Dębicka 1989: 208).

Kolbergowie należą do tych rodzin pochodzenia niemieckiego, które wniosły trwałą wkład w rozwój kultury i nauki polskiej. Z pewnością najbardziej znanym przedstawicielem tej rodziny jest Oskar Kolberg, wybitny etnograf, muzyk, kompozytor, folklorysta, którego ogromna skrupulatność i pracowitość przyczyniły się do zachowania tradycji i folkloru ludu polskiego. Oprócz Oskara Kolberga byli w tej rodzinie także zasłużeni malarze, inżynierowie i kartografowie, których pracowitość i sumienność, zapewniła trwałą rozwój naszego kraju. Kolbergowie, chociaż przybyli z Niemiec, Polskę właśnie wybrali za swoją nową ojczyznę i dla jej dobra, pomimo wielu niedogodności i problemów materialnych, pracowali przez całe życie. Jak stwierdza Stanisława Dębicka, to właśnie „niespożyty *duch lacki* drzemający w narodzie, który utracił swą niepodległość, działał w sposób iście cudowny, wciągając w swoją orbitę niezwykle jednostki twórcze, wnoszące do naszej kultury dzieła o nieprzemijających wartościach. A co jeszcze bardziej zadziwia, to fakt, że ci *neofici* ogarnięci duchem polskości byli w swoim sarmatyzmie niejednokrotnie aktywniejsi od rdzennych Sarmatów” (61–62), (Wyrzykiewicz 2009: 206–207).

## Bibliografia

- Dębicka, Stanisława** (1989) *W starym gnieździe. Z sagi rodu Kolbergów*, Warszawa.
- Grzywka, Katarzyna** (2007) *Kolbergowie. O niemieckich przyjaciółach Polski, którzy Polakami się stali*. W: *Interdyscyplinarność w glottodydaktyce. Język – Literatura – Kultura. II Ogólnopolska Konferencja Naukowa Instytutu Neofilologii Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Płocku. Płock / Soczewka 14–15 maja 2007*, Płock: 297–312.
- Łoza, Stanisław** (1932), *Słownik architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących*, Warszawa.
- Łoza, Stanisław** (1958), *Szkice warszawskie*, Warszawa.
- Markiewicz, Katarzyna** (2004), *Juliusz (Colberg) Kołobrzeg-Kolberg (1814–1890). Kartograf, geodeta, metrolog, profesor Uniwersytetu Warszawskiego*. Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze, Oddział Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu.
- Skrukwa, Agata** (1995), *Dzieje spuścizny rękopiśmiennej Oskara Kolberga i jej obecny stan*. W: *Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury*. Instytut Polskiej Akademii Nauk, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa: 37–53.
- Skrukwa, Agata; Markiewicz, Katarzyna** (2004), *Oskar Kolberg (1814–1890). Etnograf, folklorysta, kompozytor*. Przewodnik po muzealnej ekspozycji. Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze, Oddział Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu.

**Turczynowiczowa, Maria** (1966), *Korespondencja Oskara Kolberga*, Warszawa.

**Wróblewska-Straus, Hanna; Markiewicz, Katarzyna** (2005), *Fryderyk Chopin i bracia Kolbergowie na tle epoki*. Warszawa.

**Wyrzykiewicz, Dominika** (2009), *‘Warszawiakiem stałem się z wyboru’*. *Wkład warszawskich rodów pochodzenia niemieckiego w rozwój kultury polskiej w XIX i XX wieku*. Warszawa.

STRESZCZENIE: Rodzina Kolberg przybyła do Polski z Meklemburgii. Pierwszym Kolbergiem, który pojawił się w Warszawie i tu osiedlił był urodzony 7 lipca 1776 roku Krzysztof Juliusz Kolberg, inżynier – topograf wysłany do Polski w celu dokonania pomiaru Prus Południowych. W 1806 roku poślubił Karolinę Fryderykę Mercoeur z którą doczekał się licznego potomstwa, czterech synów: Wilhelma Karola Adolfa (1807), Oskara (1814), Antoniego Karola (1815), Juliusza Adolfa Aleksandra (1818) oraz córki Julii (1814–1815). Wilhelm Kolberg pełnił w ciągu swego życia szereg funkcji publicznych, był m.in. profesorem nauk matematycznych na Królewskim Uniwersytecie Warszawskim, Generalnym Inspektorem Miernictwa, członkiem Najwyższej Komisji Egzaminacyjnej Królestwa Polskiego. Opublikował wiele książek z dziedziny miernictwa i kartografii. Zmarł 5 września 1831 roku w Warszawie.

## **Fryderyk (Frédéric) Chopin und Adam Mickiewicz**

### **I**

Fryderyk Chopin und Adam Mickiewicz, der geniale polnische Komponist und der geniale polnische Dichter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bevor ich zur Vorstellung dieser beiden hervorragenden Künstler und ihrer gegenseitigen Beziehungen komme, möchte ich kurz an die historischen Ereignisse, im weit verstandenen Vorfeld dieser Relationen erinnern.

### **II**

Mit dem Tod des polnischen Königs Sigismund II. August im Jahre 1572 ist die Dynastie der Jagellonen zu Ende gegangen. In diesem Jahr wurde auch die freie Königswahl eingeführt, die sich für Polen in den nächsten Jahrhunderten als Verhängnis erwies. Um die polnische Krone bewarben sich Thronkandidaten aus allen Ecken Europas. Mit Hilfe Russlands kamen so der sächsische König August der II. (1697–1706 und 1709–1733) und sein Nachfolger August der III. von Sachsen (1733–1763) auf den polnischen Thron. Beiden Königen waren die Interessen Polens fremd.

Nach dem Tod Königs August des III. von Sachsen wurde durch die Bemühungen der russischen Kaiserin Katharina II. 1764 die Wahl des Grafen Stanislaus August Poniatowski zum König von Polen durchgesetzt. Auf Betreiben Preußens kam es bald zur ersten Teilung Polens (1772) zwischen Russland, Preußen und Österreich. Durch den Petersburger Teilungsvertrag vom 5. August 1772 verlor Polen an Russland, Preußen und Österreich 215 000 km<sup>2</sup> seines Territoriums sowie fünf Millionen Einwohner. In diese Zeit fällt aber auch die Blüte der Aufklärung in Polen. Mit der sog. Edukationskommission 1773 entstand in Polen das erste Bildungsministerium Europas. Am 3. 05. 1791 wurde durch das so genannte Vierjährige Parlament (es beriet 4 Jahre lang) die erste demokratische Verfassung in Europa und, nach der amerikanischen, die zweite in der Welt verabschiedet, die u.a. den Einfluss der Fürsten einschränkte und dem Bürgertum gewisse Rechte einräumte. Als Antwort darauf erfolgte 1792 die zweite Teilung Polens und bald, 1795, die dritte. Damit war Polen restlos unter seine Nachbarn Russland, Österreich und Preußen aufgeteilt. Polen verschwand also als Land für 123 Jahre von allen Landkarten Europas. Warschau befand sich in russischen Händen.

Die patriotischen Kräfte, die seither in der Emigration lebten, verknüpften ihre Hoffnungen auf Wiederherstellung der Unabhängigkeit Polens mit der französischen Republik. Napoleon I. bildete 1807 aus den von Preußen und Österreich annektierten Gebieten das Herzogtum Warschau. Nach dem Sturz Napoleons I. schuf der Wiener Kongress 1815 das Königreich Polen. Mit der Zerschlagung Polens auf dem Wiener Kongress war das Territorium, bezogen auf den Bestand von 1772, zu 82 Prozent von Russland annektiert worden, zu 10 Prozent von Österreich und zu 8 Prozent von Preußen. Der russische Großfürst Konstantin Pawlowitsch, Bruder der russischen Zaren Alexander I. und Nikolaus I., wurde als Vizekönig sowie als Generalissimus und Oberbefehlshaber der polnischen Truppen nominiert.

Infolge der Nachrichten von den gelungenen Revolutionen in Frankreich und Belgien brach am Abend des 29. November 1830 in Warschau ein Aufstand aus. Eine aus knapp 20 Männern bestehende bewaffnete Schar junger Offiziere stürmte unter dem Kommando des Leutnants Piotr Wysocki in Warschau das Schloss Belvedere. Dieses im klassizistischen Stil gebaute Schlösschen war die Residenz von Konstantin Pawlowitsch, dem Großfürsten von Russland. Aber der Sturm auf das Schloss Belvedere misslang, Konstantin wurde von seinen Gardien gerettet. Es gelang ihm nach Russland zu entfliehen, wo er 1832 an der Cholera starb.

Die Bevölkerung Warschaus hatte aber die Verschwörer stark unterstützt. Es brachen Kämpfe aus, die an Stärke immer mehr zunahmen. Im Februar 1831 kam es in Warschau zu einer blutigen Schlacht, in der beide Armeen – auf der russischen Seite kämpften 60.000 Soldaten, auf der polnischen 40.000 – schwere Verluste erlitten. In Folge dieses Kampfes verzichtete der russische Feldmarschall Iwan Diebitsch auf den Sturm und auf die geplante Eroberung Warschaus. Im August 1831 stand wieder eine 80.000 Mann starke russische Armee, unter dem Befehl des Generals Iwan Paskiewitsch, vor den Toren von Warschau. Es brachen wieder blutige und vernichtende Kämpfe aus. Am 8. September 1831 erfolgte die Kapitulation der Hauptstadt Warschau. Im Oktober 1831 brach der polnische Novemberaufstand endgültig zusammen.

In den folgenden Wochen und Monaten zogen Tausende Flüchtlinge, die sich auf dem Wege nach Frankreich und in die Schweiz befanden, durch Deutschland. Sie erfreuten sich überall einer freundlichen und begeisterten Aufnahme. Enthusiastisch wurden sie begrüßt, als sie in Triumphzügen durch die Straßen deutscher Städte zogen. Der polnische Freiheitskampf gegen den russischen zaristischen Absolutismus löste in vielen Ländern Europas Sympathie und Begeisterung aus. Für die Volksmassen der deutschen Länder sowie für alle fortschrittlichen Geister Europas wurde Polen damals zum Symbol des Kampfes gegen Diktatur und Knechtschaft, zum Symbol des Ringens von Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker. Die Presse in Deutschland und Österreich berichtete viel über den Verlauf des Aufstandes. Die Kommentare waren natürlich, je nach der Orientierung der Zeitungen, unterschiedlich. „In einer Fülle von publizistischen und wissenschaftlichen Abhandlungen befasste man sich mit Polens Geschichte, seiner Verfassung, seiner Kultur und mit den sozialen Verhältnissen. Als Beispiel sei nur Richard Otto Spaziers *Geschichte des Aufstandes des Polnischen Volkes in den Jahren 1830 und 1831* (Altenburg 1832) genannt, ein Werk, das eine heftige Diskussion heraufbeschwor und auf dessen Besitz im russisch annektierten Teil von Polen die Todesstrafe stand“ (Kozielek, Polenlieder, 1982, S. 8).

Der polnische Freiheitskampf wurde zum Vorbild für das Streben der demokratischen Kräfte in Deutschland nach Einheit und Freiheit ihres Landes. Ihr Eintreten gegen den Absolutismus deutscher Fürsten und ihre Rufe nach Einheit manifestierten am 27. bis 30. Mai 1832 etwa 25.000 Teilnehmer des Festes in Hambach. Das Nebeneinander der deutschen und polnischen Nationalfarben sowie Ansprachen, Grußadressen und Lieder, in denen auf das Vorbild Polens hingewiesen wurde, geben den Geist dieser großartigen Kundgebung wieder. In welchem universalem Aspekt die polnische Frage auf dem so genannten Konstitutionsfest in Hambach in Deutschland gesehen wurde, beweist ein Fragment aus der Rede von Johannes Fitz: „Ohne Polens Freiheit keine deutsche Freiheit! Ohne Polens Freiheit kein dauernder Friede, kein Heil für alle anderen europäischen Völker! Drum fordert auf zum Kampfe für Polens Wiederherstellung, es ist der Kampf des guten gegen das böse Prinzip! Es ist der Kampf für die edle Sache der ganzen Menschheit! Es ist das Sühn-Opfer, welches

die zivilisierten Völker jetziger Zeit den Enkeln der großen polnischen Nation bringen müssen, um den Schandfleck wieder abzuwaschen, welchen die scheußliche Politik des vorigen Jahrhunderts durch die Teilung Polens dem deutschen Namen aufgedrückt hat“ (Kozielek, Polenlieder, 1982, S. 85f).

### III

Der polnische Novemberaufstand von 1830/1831 fand ein breites Echo in Literatur und Kunst. „Deutsche Zeugnisse zu diesem Aufstand umfassen in ihrer Gesamtheit einerseits die Literatur in ihren drei Gattungen, Epik, Lyrik und Dramatik, dann auch Briefe, Autobiographien, Memoiren, Reisebeschreibungen, Tagebücher und andererseits Zeitungen, Flugblätter und Flugschriften, die von Dokumentensammlungen und Buchpublikationen populärwissenschaftlichen und wissenschaftlichen Charakters ergänzt werden. Hinzu kommen weitere Materialien aus anderen Kunstbereichen bzw. Wissenschaftszweigen. Es sind Karten von Polen, Musikwerke, vor allem Vertonungen polnischer Nationallieder, Volkslieder und deutscher Polenlieder, sowie Graphik und Malerei, mit Porträts polnischer Insurgenten, Generälen und Staatsmännern, ferner mit Stichen und Bildern, die verschiedene Szenen aus dem Novemberaufstand darstellen. Zu den wichtigsten Quellen gehören Einzeldrucke der Polengedichte bzw. Flugblätter, Zeitungen mit den Erstdrucken und Abdrucken deutscher Polenlyrik, Gedichtsammlungen eines Dichters, Anthologien deutscher Polenlyrik bzw. anderer Gedichte, in denen die dem Novemberaufstand gewidmete Poesie berücksichtigt wurde. (...) Auch politische und literarische Zeitungen der dreißiger Jahre enthalten viel Material zur Literatur und Historiographie zum Novemberaufstand. Besonders wichtig sind Artikel, Rezensionen, Buchbesprechungen, die über die Aufnahme literarischer Werke als auch gesellschaftspolitischer Literatur über die Novemberinsurrektion konkret Auskunft geben. (...) Hinzu kommen andere literarische Texte, u.a. Kurzformen der Epik, wie Anekdoten oder Historien, die in Zeitungen abgedruckt werden. Schließlich müssen wir Sammlungen verschiedener – vor allem politischer und literarischer – Texte bzw. Dokumente zum Novemberaufstand und der deutschen Polenfreundschaft in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhundert nennen“ (Jaroszewski, Novemberaufstand, 1989, S. 3–7, passim).

### IV

Die politische Lage im damaligen Königreich Polen verursachte eine starke Emigration zahlreicher Intellektueller aus Polen in die Schweiz und nach Frankreich. Man schätzt, dass nach dem Scheitern des Novemberaufstandes etwa 6000–7000 Polen nach Paris kamen. Es seien sowohl junge Aufständische als auch greise Generäle, Dichter und Journalisten, Maler und Musiker, Aristokraten und schöne Damen gewesen. August Zamoyski, einer der Biographen Chopins behauptet, Paris sei bald zu der neuen Hauptstadt Polens, die die interessantesten Splitter der zerstreuten Warschauer Gesellschaft versammelt habe. „Trotz der weltanschaulichen Differenzierung und der politischen Zerstreuung, trotz der Atmosphäre der Auseinandersetzungen, die durch das Scheitern des Aufstandes hervorgerufen wurden, bildete sich an der Seine langsam ein ideelles Zentrum jener Emigration, die als ‚gross‘ bezeichnet wurde“. „Gross“ im Hinblick auf die Rolle, die sie in der Geschichte der polnischen Kultur spielte (Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 244).

## V

Seit 1831 und 1832 befanden sich in Paris auch die beiden polnischen Künstler Fryderyk Chopin und Adam Mickiewicz. Schon im August 1832 trafen sie sich bei ersten Abenden der Emigration, an denen beide improvisierten. Mickiewicz besuchte Konzerte von Chopin und noch häufiger hörte er ihn in Salons. Chopin begeisterte sich sehr für die Idee, die *Totenfeier* auf französisch, mit einer Einführung von George Sand, herauszugeben, die sich besonders für das Werk von Mickiewicz interessierte. Mickiewicz war damals eine unbestrittene Autorität innerhalb der Emigranten und für das unterdrückte Land. Bevor ich zu dem Hauptthema meines Aufsatzes, zu den Beziehungen zwischen diesen beiden Künstlern übergehen werde, möchte ich kurz einige biographische Daten von ihnen in Erinnerung rufen.

## VI

Adam Bernard Mickiewicz, der bekannteste Dichter der Polen, wurde am 24. Dezember 1798 in Zaolzie bei Nowogródek geboren, gestorben ist er am 26. November 1855 in Konstantinopel. Er stammt aus einer adligen Familie, sein Vater war Advokat. Nach Absolvierung der Schule in Nowogródek ging er 1815 an die Universität Wilna und nach dem Abschluss des Studiums arbeitete er als Lehrer für Latein und Polnisch an der Schule in Kowno. Er war Mitbegründer des studentischen Geheimbundes der Philomaten. Im Philomatenprozess von 1823 musste er nach mehrmonatigem Gefängnis Litauen für immer verlassen und wurde zur Verbannung nach Russland verurteilt. 1820 vollendete er das Werk *Ode an die Jugend*, das als Aufruf zur Erneuerung der Welt im Kampf gegen Unfreiheit und Unterdrückung durch gemeinsame Anstrengung der Jungen aufgefasst wurde. Dem dürren Rationalismus stellte er „Gefühl und Glaube“ entgegen, die die für den menschlichen Verstand unzugängliche Natur der Welt zum Ausdruck bringen könnten. Um dieses poetische Programm zu erfüllen, wandte sich Mickiewicz der Einbildungskraft und dem Volksglauben als Quelle wahrer Poesie und zugleich Quelle des Empfindens moralischer Ordnung und des Sinns des Lebens zu. Dadurch wollte er gegen den moralischen und politischen Konformismus sowie gegen Konventionen und Aberglauben protestieren, die das persönliche Glück eines Menschen zerstören. Hier kommt die typisch romantische Empörung eines Einzelnen gegen den Alltag und die Welt deutlich zum Ausdruck. Die Gedichte *Balladen und Romanzen* sowie die folgende Verserzählung *Grażyna*, 1823, und Teile II und IV des dramatischen Poems *Totenfeier*, 1823, bedeuteten einen Bruch mit dem Klassizismus und begründeten die polnische Romantik.

Über Petersburg ging Mickiewicz nach Odessa, von wo er die Krim besuchte. Künstlerisches Ergebnis seines Aufenthaltes in Südrussland waren im Jahre 1826 u.a. die meisterhaften *Krim-Sonette*. Das Motiv der tragischen Zerrissenheit und Einsamkeit verbindet sich mit der Vision einer wilden, orientalischen Natur. Dann reiste er nach Moskau. Seine Beziehungen zu den fortschrittlichen Kräften in Russland, u.a. zu Puschkina, spiegeln sich 1828 in dem Poem *Konrad Wallenrod* wieder, das einen hervorragenden künstlerischen Beitrag zum nationalen Befreiungskampf der Polen darstellt. Im Jahre 1834 entsteht in Paris das reifste Werk des Dichters, das unübertroffene Gesellschaftsbild: *Pan Tadeusz, (Herr Thaddäus)*.

1829 unternahm Mickiewicz in Begleitung von Edward Odyniec eine Reise ins Ausland. Mitte August 1829 besuchten die beiden Dichter Johann Wolfgang von Goethe zu seinem 80-ten Geburtstag in Weimar. Diese Reise führte die beiden weiter nach Italien. 1831 besuchte Mickiewicz

Posen und 1832 ging er über Dresden nach Paris. 1834 heiratet er Celina Szymanowska, Tochter der bekanntesten polnischen Klavierspielerin Maria Szymanowska, die er noch aus Petersburg kannte. Die Sorge um seinen Lebensunterhalt zwang ihn, 1839 einen Lehrstuhl für Latein und antike Literatur in Lausanne zu übernehmen, den er 1840–1844 gegen den am College de France in Paris neu errichteten Lehrstuhl der slawischen Literaturen tauschte. Hier hielt er Vorlesungen über slawische Literatur und Kultur. Die Teilnahme von Mickiewicz am mystischen Treiben Andrzej Towiański (1799–1878), unter dessen zeitweiligem Einfluss sich Mickiewicz befand, veranlasste die französische Regierung, den Professor seiner Lehrtätigkeit zu entheben. Die Jahre der Emigration in Frankreich waren von reger politischer und publizistischer Tätigkeit erfüllt. Es erwachte bei ihm auch die Sehnsucht nach der Heimat und den Eindrücken seiner Kindheit und er dichtete das größte ländliche Epos in 12 Gesängen, das die Weltliteratur kennt: den *Pan Tadeusz (Herr Thaddäus)*, Paris 1834, deutsch von Otto Spazier, Leipzig 1836, das 1811–1812 in Litauen spielt, voll zahlreicher vortrefflicher Naturbilder, bis ins Kleinste ausgeführter Schilderungen der Menschen und voll köstlichen Humors. In Prosa gab er heraus die *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Paris 1832, (*Die Bücher des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft*), deutsch 1833, eine Apotheose der Vergangenheit und Zukunft Polens, mit einem Programm der Emigration.

1848 ging Mickiewicz nach Rom, um polnische Legionen im Kampf gegen die Okkupanten, Preußen, Russland und Österreich, zu organisieren, kehrte wieder nach Paris zurück und redigierte *La Tribune des Peuples*, in der er über neunzig dem internationalen Freiheitskampf gewidmete Artikel veröffentlichte. Dank der Vermittlung seiner Freunde erhielt der alternde Dichter das bescheidende Amt eines Bibliothekars in der Arsenal-Bibliothek in Paris. Bei Ausbruch des Krimkrieges ging er in die Türkei, um abermals polnische Legionen gegen Russland zu bilden. Er starb am 26. November 1855 an der Cholera, als er die polnischen Legionen aufstellte. Sein Leichnam wurde 1856 nach Paris gebracht und auf dem Friedhof Montmorency beigesetzt. 1890 wurden seine Gebeine nach Kraków auf die Königsburg Wawel überführt, wo ihm 1898 ein Denkmal errichtet wurde. Der Dichter Adam Mickiewicz bedeutet den unübertroffenen Höhepunkt künstlerischer Meisterschaft in der polnischen Poesie. Mit seinem Werk, das den Sieg der neuen romantischen Richtung in der polnischen Literatur bedeutete, brachte er eine Revolution in der literarischen Welt hervor, durch Stoff und Form zugleich.

## VII

Nur 50 Kilometer entfernt von der polnischen Hauptstadt Warszawa, an der von Warschau nach Posen führenden historischen Strasse, befindet sich am kleinen Fluss Utrata das Dörfchen Żelazowa Wola. Die Geschichte dieses Dörfchens reicht in alte Zeiten zurück, denn es wurde schon im 16. Jahrhundert in amtlichen Dokumenten der polnischen Adelsrepublik erwähnt. Die Eigentümer von Żelazowa Wola haben wohl nie vermutet, dass dieses bescheidene Dörfchen im Laufe der Zeit zu einer Kultstätte werden würde. In dieser Ortschaft nämlich wurde am 1. März 1810 Fryderyk Chopin geboren, gestorben ist er am 17. März 1949 zu Paris, einer der genialsten Musiker aller Zeiten und unsterblicher Schöpfer von Mazurkas und Polonaisen. Dieses kleine Dörfchen hat im 19. Jahrhundert wechselvolle Zeiten erlebt. Die Erbeigentümer der Grafenfamilie Skarbek kümmerten sich nicht besonders um den Geburtsort des Komponisten. 1859 plante Adam Towiański, Sohn von Andrzej Towiański (1799–1878), dem bekannten Philosophen und Vertreter des Mystizismus, eines Freundes

von Adam Mickiewicz, in Żelazowa Wola eine Gedenkstätte einzurichten. Seinen Plan verfolgte er nicht zu Ende. Im Jahr 1891 kam der russische Komponist Milij Balakiriew (1836–1910), ein aufrichtiger Verehrer der Musik von Chopin, nach Warschau. Dank ihm sowie der Warschauer Musikgesellschaft wurde in Żelazowa Wola ein Obelisk aufgestellt. Das Chopin-Haus mit einem Teil des angrenzenden Gartens wurde aus Privathand erworben, man restaurierte es im Stil der Epoche im Jugendalter Chopins. Heute steht Żelazowa Wola unter der ständigen Obhut der Fryderyk-Chopin-Gesellschaft in Warschau und ist ein weithin ausstrahlendes Zentrum der Chopin-Verehrung. In der Frühjahrs- und Sommersaison finden an den Feiertagen Chopin-Konzerte statt, die von Kunstfreunden aus aller Welt besucht werden.

Gehen wir nun, in aller Kürze, zu dem Lebenslauf Fryderyk Chopins, geboren am 1. März 1810 in Żelazowa Wola, gestorben am 17. Oktober 1849 in Paris, über. Im Jahre 1787 kam sein Vater Nikolaus Chopin nach Warschau, geboren am 15. April 1771 in Marainville (Franche-Comté), wahrscheinlich polnischer Abstammung, der zur Zeit der Geburt von Fryderyk Erzieher im Hause des Grafen Skarbek war. 1806 heiratete er Justyna Krzyżanowska, geboren am 14. September 1782 im Dörfchen Długie, in der Landschaft Kujawien, eine verarmte Verwandte der Gräfin Skarbek. Nur wenige Monate nach der Geburt von Fryderyk verließ die Familie Chopin Żelazowa Wola und zog nach Warschau, wo Nikolaus Chopin die Stelle des Lehrers für französische Sprache und Literatur am damals im Saski-Palais in Warschau befindlichen Warschauer Lyzeum und seit 1812 an der Artillerie- und Ingenieurschule in Warschau übernahm. Er eröffnete zugleich in seinem Hause ein Internat für Söhne vermögender Familien. Die ungewöhnliche musikalische Begabung von Fryderyk trat sehr früh in Erscheinung. Die ersten Klavierstunden erteilte ihm seine ältere Schwester Ludwika. Den weiteren, systematischen Unterricht bekam er im Jahre 1816 von dem aus Böhmen stammenden Warschauer Klavierlehrer Wojciech Żywny (1756–1842). Nach verhältnismäßig kurzer Zeit erklärte Żywny, dass er seinem genialen Schüler nichts weiter beibringen könne. Der zehnjährige Virtuose und Komponist war nämlich schon in den kulturellen aristokratischen Kreisen Warschaus bekannt. Sein Improvisationstalent erregte lebhaftes Interesse für den jungen Künstler. Im Jahre 1817 erscheint im Druck im J. J. Cybulski Verlag in Warschau seine erste Komposition, *Polonäse B-Dur*, gewidmet der Gräfin Wiktorja Skarbek. 1826 nahm er das Studium der Kompositionslehre unter der Leitung des bekannten Komponisten und Pädagogen Józef Elsner (1769–1854) – er hinterließ u.a. 38 Bühnenwerke, 120 Musikstücke mit religiösem Charakter, 8 Sinfonien – an der Warschauer Musikhochschule auf. Nach drei Jahren notierte Elsner in dem von ihm geführten Berichtheft die folgende Beurteilung über Chopin: „Besonders geeignet, musikalisches Genie“.

Seine ungewöhnliche musikalische Begabung trat sehr früh in Erscheinung. Im Jahre 1828 reist er in Begleitung von einem Freund des Vaters, von Professor Feliks Jarocki (1790–1864) nach Berlin, der an einer Tagung von Naturwissenschaftlern teilnimmt. Fryderyk hört dort fünf gut präsentierte Opern. In jener Zeit gibt Adam Mickiewicz in Petersburg das patriotisch intendierte Werk *Konrad Wallenrod* heraus. 1829 besucht Chopin in Antonin bei Posen das Haus des Fürsten und polnischen Komponisten Anton Radziwiłł (1775–1833), der als erster Komponist die Musik zu Goethes *Faust* komponiert hat. Im Februar 1830 spielt er in Warschau sein f-Moll Klavierkonzert mit einem kleinen Orchester. Am 11. Oktober 1830 gibt er ein Abschiedskonzert mit der öffentlichen Uraufführung des e-Moll Klavierkonzertes. Am 2. November 1830 reist der zwanzigjährige Chopin, ein zweites Mal, über Breslau nach Wien. Dort verdankte er nicht nur seinem Klavierspiel, sondern auch seinen

Kompositionen einen beachtlichen Erfolg. Auf die Nachricht vom Ausbruch des Novemberaufstandes in der Nacht vom 29. auf 30. November 1830 in Warschau gegen Russland wollte er sofort nach Warschau zurückkehren, jedoch die Briefe seiner Eltern brachten ihn von diesem Vorhaben ab. Auf die Nachricht von der brutalen Niederschlagung des Aufstandes durch russische Truppen komponierte Chopin seine berühmte Etüde c-Moll, die so genannte *Revolutionsetüde*.

Am 20. Juli 1831 reist Chopin aus Wien über Salzburg, München und Stuttgart nach Paris, wo der zweite Abschnitt seines Lebens beginnt. Am 11. September 1831 traf er in Paris ein. Der junge polnische Künstler knüpfte Beziehungen zur kulturellen und gesellschaftlichen Elite von Paris, zu Paër, Cherubini, Rossini, Kalkbrenner, Baillot, Mendelssohn, Liszt, Hiller, Berlioz, Balzac, Meyerbeer, Heine. Sein erstes Konzert, am 26. Februar 1832, brachte ihm sogleich große Popularität. Es ist nicht die Absicht des vorliegenden Beitrages, das Schaffen von Fryderyk Chopin zu behandeln und seinen Stil zu charakterisieren. Ich möchte mich in dem vorliegenden Aufsatz vielmehr auf die Beziehungen zwischen den beiden genialen polnischen Künstlern Fryderyk Chopin und Adam Mickiewicz konzentrieren.

## VIII

Nach der Niederschlagung des Novemberaufstandes im Oktober 1831 setzten in der polnischen Hauptstadt russische Repressionen ein. Es finden Deportationen nach Sibirien statt, Vermögen werden eingezogen, die Warschauer Universität und die Hochschule für Musik werden geschlossen. Nach Paris treffen immer mehr Persönlichkeiten aus der Welt der polnischen Kultur ein. Adam Mickiewicz schreibt in Dresden den dritten Teil der *Dziady* (*Totenfeier*), die in Paris in Druck erscheinen.

Józef Elsner versucht Chopin zu überreden, eine Oper zu einem Libretto von Adam Mickiewicz zu komponieren. Das Thema dieser Oper sollten die jüngsten Ereignisse der polnischen Geschichte sein. 1834 erscheint in Paris das Epos *Pan Tadeusz* (*Herr Thaddäus*) von Adam Mickiewicz. Gegen Ende des Jahres finden zahlreiche Musikabende bei Chopin statt, an denen u.a. auch Adam Mickiewicz teilnimmt. Im Dezember 1840 besuchen Chopin und George Sand Vorlesungen von Adam Mickiewicz über slawische Literatur im College de France.

## IX

Zum ersten Mal wurde Mickiewicz in einem Brief Chopins an Jan Białobłocki vom 8. Januar 1827 erwähnt. In diesem Brief dankte Chopin seinem Freund für den Erwerb der wahrscheinlich ersten Ausgabe von *Poezje* (Gedichte) von Mickiewicz, zwei Bände, Wilna 1822–1823 oder auch seiner *Sonety* (Sonette), Moskau 1826. Die nicht zahlreichen, jedoch etwas intensiveren Kontakte der beiden Künstler in Paris datieren erst auf das Jahr 1842. In einem Brief an Chopin vom Juni/Juli 1842 bittet ihn Mickiewicz um Hilfe beim Besorgen des belgischen Visums für Ferdynand Gutt, einen Arzt und inbrünstigen Anhänger und Bekenner des Mystizismus, dessen Vertreter Andrzej Towiański war. Als Professor für slawische Literatur am College de France unterstützte Mickiewicz im Frühling 1844 öffentlich Towiańskis mystische Grundsätze. Seine Auftritte waren mit der Glorifizierung Napoleons verbunden, daher wurde Mickiewicz von der französischen Regierung vom Lehrstuhl entfernt. Mickiewicz beendete den Brief an Chopin mit der Bitte um Hilfe beim Besorgen des Visums für Ferdynand Gutt mit den Worten „Der freundliche Verfolger“ (Briefwechsel, 1955, Bd. II, S. 66). Diese Formulierung kann eine Anspielung auf den beständigen Wunsch Mickiewiczs sein, Chopin

werde der Schöpfer der polnischen Nationaloper. Bald darauf nahmen Gerüchte zu, dass Chopin eine Oper schrieb, die sich auf irgendein Werk von Mickiewicz stütze, was in einem Brief der Schwester von Chopin, Ludwika Jędrzejewiczowa zum Ausdruck kam, die am 16. Oktober 1842 ihrem Bruder mitteilte, dass die Leute wieder erzählten, Chopin schreibe sicherlich etwas Großes zusammen mit Adam Mickiewicz (Briefwechsel, 1955, Bd. II, S. 72). Chopin schätzte Mickiewicz hoch, respektierte ihn und empfand größte Bewunderung für ihn. Chopin eröffnete Robert Schumann einst, „dass ihn zum Schreiben der Balladen die Gedichte von Mickiewicz bewogen hätten. Damit berechtigte er uns dazu, die These aufzustellen, dass seine Kunst gewissermaßen die Widerspiegelung der polnischen romantischen literarischen Kultur war, dass die Stimme der zeitgenössischen polnischen Poesie die Geistigkeit des großen Schöpfers von Polonaisen beeinflusst hatte“ (Jachimecki, Chopin, 1949, S. 154). Ein paar Seiten weiter schreibt Jachimecki, Schumann „bemerkt in der Kritik über Chopins Balladen, insbesondere in der Ballade F-Dur, dass es umgekehrt sein könnte, dass diese tief bewegende Musik die dichterische Vorstellungskraft zum Schaffen hätte inspirieren können. Aus der Tradition des künstlerischen Vergleichs der Werke von Mickiewicz und Chopin wissen wir, dass nicht nur Mickiewicz's *Ballady* (Balladen) i *Romance* (Romanzen) allein den Ursprung der Balladen von Chopin bildeten. Das künstlerische Ziel von Chopins Musik ragt viel höher und weiter über Mickiewicz's Balladen hinaus. (...) Lediglich die zweite Ballade von Chopin, F-Dur, können wir als einen mit einer der Balladen von Mickiewicz, und zwar mit der *Świtezianka* konzentrischen Kreis betrachten“ (Jachimecki, Chopin, 1949, S. 220).

Samson charakterisiert die Beziehungen zwischen Mickiewicz und Chopin auf der politischen Ebene. Er schreibt, Chopin habe den mystischen, messianistischen Nationalismus abgelehnt, den Mickiewicz propagierte und der vielleicht für den polnischen Nationalismus im Exil charakteristisch gewesen sei. „Noch entschiedener verschmähte er jene Art von offener politischer Stellungnahme durch Oper oder Programmmusik, wie man sie seit seinen Anfängen oft genug von ihm gefordert hatte. Dies überließ er den polnischen Komponisten in der Heimat, und die Ergebnisse sprechen für sich“ (Samson, Chopin, 1991, S. 12). Samson setzt fort, Chopin sei also zurückhaltend in seinem Nationalismus. Ganz gewiss ginge vieles von dem, was ihn anregte, auf sein privates, zweifellos idealistisches Polenbild zurück, das sehr wohl über historische Erinnerungen und ländliche Eindrücke hinausgereicht hätte. Fortwährend habe ihn, ebenso wie Adam Mickiewicz, das traurige Schicksal Polens beschäftigt. Es habe zu dem tragischen oder melancholischen Affekt beigetragen, der in seinen bedeutendsten Kompositionen vielfach vorherrsche. Für polnische Hörer seien mit Chopins Musik bis auf den heutigen Tag starke nationale Vorstellungen verknüpft, stellt Samson heraus (vgl.: Samson, Chopin, 1991, S. 12f). Chopin versuchte Polens Tragödie in seiner Musik auszudrücken. Das berühmte Wort von Robert Schumann lautete: „Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen“. Tomaszewski schreibt, im Chopinschen Oeuvre aus den 1840er Jahren seien Gedanken und Töne Mickiewicz'scher Provenienz zu finden: das Nachsinnen über das Schicksal der Nation, das untrennbar mit der eigenen Existenz verbunden werde (vgl.: Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 81).

Franz Liszt berichtet in der „Gazette Musicale“ über ein Konzert von Chopin, das am 26.04.1841 bei Pleyel stattfand. „Vor rund 10 Jahren war Chopin nach Frankreich gekommen, als die Pianisten überall wie die Pilze aus dem Boden schossen. Er kämpfte weder um den ersten noch um den zweiten Platz. Er liess sich kaum in der Öffentlichkeit hören. Seiner poetischen Veranlagung entsprechend

verspürte der keine Neigung dazu. Was er brauchte, war eine Atmosphäre der Ruhe und der inneren Sammlung, um den Melodienreichtum, der in ihm schlummerte, frei entfalten zu können, ähnlich jenen Blumen, die ihre duftenden Kelche erst am Abend öffnen. Musik war seine Sprache, eine Himmelsprache, in der er den Gefühlen Ausdruck verlieh, die nur die Wenigsten verstanden haben. Wie dem großen Dichter, seinem Freund und Landsmann Mickiewicz, gab ihm seine Heimat Lieder ein, und Polens Klage lieh seinem Klang die geheimnisvolle Poesie, die mit nichts vergleichbar ist für den, der sie erfühlt [...]. Und da er eher vor eine geschlossene Gesellschaft als vor ein Publikum trat, konnte er sich ganz so zeigen, wie er ist, als tiefgründigen elegischen Poeten. Er hat es nicht nötig, zu verblüffen und die Zuhörer zu überwältigen. Eher sucht er leise Sympathie als lauten Beifall [...]"<sup>4</sup>

Schulc schreibt in der Zeitschrift *Tygodnik Literacki* (1842): „Monsieur Chopin erbt die Macht von Mickiewicz, ewige Feuer der Nationalität in unseren Herzen zu unterhalten“ (nach: Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 218).

## X

Chopin schuf 19 Lieder, die im op. 74 vereinigt wurden. Alle Lieder wurden auf Texte von polnischen Dichtern komponiert, von Adam Mickiewicz, Bohdan Zaleski, Zygmunt Krasiński, Ludwik OSIŃSKI, Wincenty Pol und Stefan Witwicki. Mickiewicz kannte alle Dichter. Die meisten Lieder, zehn, entstanden zu den Texten des frühromantischen Warschauer Dichters Stefan Witwicki aus dessen Gedichtsammlung *Piosenki sielskie (Idyllische Liedchen)* (1830).

Chopin vertonte zwei Gedichte von Adam Mickiewicz: *Precz z moich oczu*, (*Mir aus den Augen*), englische Version *Out of my sight* von R. Swingler, op. 74 Nr. 6 und *Moja pieśzczołka*, (*Mein Liebchen* auch *Meine Freuden*), englische Version *Mysweetheart* von J. Lindsay, op. 74 Nr. 12. Man kann vermuten, meint Tomaszewski, dass Chopin in ganz bestimmten Momenten nach den beiden Liebesgedichten gegriffen habe. Das erste seiner Lieder, *Precz z moich oczu*, begann er schon 1827 zu skizzieren. 1830 war das Lied fertig komponiert. Es fand seinen Platz im Stammbuch von Emilia Elsner, der Tochter seines Lehrers. Es wurde in der Atmosphäre des sentimental Stils gehalten. Tomaszewski behauptet, mit einem schönen Gedicht, nach der Anfangszeile *Mir aus den Augen* genannt, habe Chopin nichts anzufangen gewusst. Er habe rhetorische und melodramatische Töne angeschlagen, *appassionato*, *fortissimo*; das Lied sei dadurch schwer zu singen geworden, wolle man Künstlichkeit und Emphase vermeiden (vgl.: Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 223). In dem Lied *Moja pieśzczołka* sind die Worte eines Liebesliedes von Mickiewicz mit einem effektvollen Salonwalzer unterlegt. Dieses Lied hat Chopin im Jahre 1837 fertig komponiert. Es fand Platz in einem anonymen Stammbuch. Es ist durch eine zärtliche Grundstimmung gekennzeichnet. Das Liebeslied *Moja pieśzczołka* „fand in Chopin (...) einen idealen Interpreten. Ein subtiles und effektvolles Gedicht von Mickiewicz brachte den Komponisten auf die Idee, das Gedicht zu strukturieren, und zwar als tanzartige Narration mit zwei effektvollen Kulminationen. Nach Zdzisław Jachimecki gelang es Chopin, die ‚erotische Temperatur‘ des Gedichtes mit musikalischen Mitteln auszudrücken“ (Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 223).

Beide Lieder erschienen posthum im Druck. Sie seien von Julian Fontana ausgesucht, gesammelt und redigiert und 1859 – mit Einverständnis der Familie – in Berlin und Warschau herausgegeben worden. In die Öffentlichkeit und in das Musikleben seien sie also mit großer Verspätung getreten. Als Chopin seine Lieder geschaffen habe, setzt Tomaszewski fort, habe in der polnischen Musik nichts

Vergleichbares existiert. Die Lieder und Gesänge von Chopin hätten eine Synthese von drei Arten polnischen Liedgutes gebildet: des künstlerischen, des nationalen und des Volksliedes. Hier seien die Anfänge des polnischen romantischen Liedes (vgl.: Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 221).

Tomaszewski meint, der Einfluss des Werkes von Adam Mickiewicz und seiner Persönlichkeit auf Fryderyk Chopin sei vielfältig. Lyrische Texte des Dichters hätten Chopin inspiriert, Liebeslieder zu schreiben. *Balladen* und *Romanzen* von Mickiewicz (1822) hätten gewissermaßen die Voraussetzung für Chopins *Balladen* „ohne Worte“ gebildet. „Der Dichter erwartete vom Komponisten eine Kunst, die dem polnischen Schicksal angemessenen Ausdruck verleihen könnte. Mit dem Urteil dieser damals höchsten Autorität musste auch Chopin rechnen“ (Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 81). Tomaszewski setzt fort, Balladen hätten im Oeuvre Chopins als eines romantischen Komponisten einen Höhepunkt markiert. Mit den *Nocturnes* gemeinsam bilden sie ein Paar – analog zu jenem Paar der poetischen Gattungen, das der kommenden Epoche den Ton angeben sollte, in der Gedichtsammlungen von Bürger, Goethe und Mickiewicz unter dem Titel *Balladen und Romanzen* erscheinen. Vor Chopin seien keine instrumentalen Balladen komponiert worden; ihm werde also die Übertragung jener Gattung aufs Klavier zugeschrieben, die für die früh-romantische Dichtung so kennzeichnend gewesen sei. Schumann folgend, setzt Tomaszewski fort, nähmen wir an, die Idee, Klavierballaden zu schaffen, bei der Lektüre der Balladen von Mickiewicz geboren worden sei. „Er sprach damals auch davon, dass er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei“ (Tomaszewski, Frédéric, 1999, vgl. S. 151 und 171). Tomaszewski beschreibt den Charakter einer musikalischen Ballade: „Diese Musik ‚erzählt‘ vor allem und ‚schildert‘, versetzt den Zuhörer in Zeit und Raum, spinnt ‚Geschichten‘ aus, entwickelt ‚Handlungen‘, malt ‚Hintergründe‘, führt durch Abenteuer zur Katastrophe oder zum Triumph. Und dies so mitreißend, dass der Zuhörer den Eindruck gewinnen muss, er sei selbst Zeuge dieses ‚Geschehens‘, von dem erzählt wird. Dabei lässt sich die Musik hier weder aufs Illustrative noch auf ein Programm ein. Als Sprache und Gesang des Klaviers – manchmal im Flüstern oder Schreien ‚sans paroles‘ – ist sie voller Ausdruck und Sinn“ (Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 150). Tomaszewski berichtet, Balladen – originale und aus dem Deutschen übersetzte – seien in Warschau der 1820er Jahre sehr verbreitet gewesen. Gern seien sie dort auch gesungen, z.B. mit Musik von Karol Kurpiński oder Maria Szymanowska. Die Balladen von Franz Schubert habe Chopin in Wien kennengelernt, in Paris sei die Erfahrung dank Adolph Nourrit erneuert worden. Balladen seien Chopin auch in der romantischen Oper begegnet. Die Balladen, unabhängig von ihrer Provenienz, hatten eines gemeinsam, schreibt Tomaszewski: „die Fähigkeit, eine besondere Stimmung hervorzurufen, voll des Ungewöhnlichen und Geheimnisvollen, meist tragisch gefärbt“. Diese Stimmung sei greifbar „durch die Handlung, in deren Verlauf sie ansteigt und wächst, bis zur tragischen Katastrophe“ (Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 151). Des weiteren seien Balladen, nach Tomaszewski, gekennzeichnet durch ein großes emotionales Spektrum, eine Vorwegnahme von Ereignissen in der Erzählung, aber auch durch den überraschenden Eintritt oder den plötzlichen Umschlag der Handlung, das Ausspinnen der Geschichte und ihr unerwartetes Abbrechen, durch die hartnäckige Wiederkehr einzelner Motive und gewaltiger Steigerungen (Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 151). Seine Überlegungen versucht Tomaszewski am Beispiel der *Ballade g-Moll* op. 23 darzustellen, die ganz unterschiedliche Deutungen gefunden habe und bis heute finde. Huneker sei sicher gewesen, dass Chopin hier ein bestimmtes Programm im Sinn gehabt hätte. Bemühungen, dieses Programm zu erschließen, hatten wiederholt zu Texten von Mickiewicz geführt. „In der musikdramatischen Struktur der *Ballade* habe man das Schicksal

der Helden von *Pieśń Wajdeloty* (*Wajdelotgesang*) aus *Konrad Wallenrod* (1828) wieder erkannt. Noch häufiger sei versucht worden, den Ausdrucksgehalt der *Ballade* beim Namen zu nennen und ihren Sinn zu erfassen (Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 153). Für Zdzisław Jachimecki sei es selbstverständlich, dass das verheimlichte Programm der *Ballade F-Dur* op. 38 das Schicksal der Helden von der Ballade *Świtezianka* von Adam Mickiewicz bilde“ (Tomaszewski, Frédéric, 1999, S. 153).

Baur charakterisiert in ihrer Chopin-Biographie die politische Lage in Polen und die Atmosphäre, in der der junge Chopin zu Hause aufwuchs. Sie schreibt, binnen weniger Wochen habe Zar Nikolaj Polen in einen Polizeistaat verwandelt. Seine Spione tauchten bei öffentlichen Versammlungen auf, in den Redaktionen der Zeitungen würden Zensoren sitzen, Schulen, Akademien und die Universität würden unter Polizeikontrolle stehen. Nicolas Chopin sei keiner, der sich in der Politik engagiere. Im Hause Chopins „lesen Eltern, Töchter, Pensionsgäste und Salonbesucher Adam Mickiewicz. Er, der den Landadel in Versen feiert und den Nationalgeist in seinen Gedichten beschwört, erst vor zwei Jahren aus der Haft entlassen, dann aus seiner litauischen Heimat verbannt, der sich mit Puschkina und anderen Verdächtigen angefreundet hat, ist kein Dichter für Literaturzirkel, er ist ein Held. Helden sind derzeit gefragt, gerade solche des Wortes“ (Baur, Chopin, 2009, S. 45). Die Welt bebe, Fryderyk kaufe sich einen Band mit Romanzen und Balladen von Mickiewicz und er brenne. „Für Mickiewicz, für Polen. Und für die Liebe, so wie Mickiewicz sie besingt“ (Baur, Chopin, 2009, S. 45).

## XI

Zusammenfassend wäre folgendes zu sagen: Fryderyk Chopin lernte sehr früh, noch in der Mitte des zwanziger Jahre, das Werk von Adam Mickiewicz kennen, der sein ganzes Leben lang mit intellektuellen Mitteln für seine Heimat kämpfte. Seit 1831 und 1832 befanden sich in Paris beide polnische Künstler: Fryderyk Chopin und Adam Mickiewicz. Schon im August 1832 trafen sie sich bei ersten Abenden der Emigration, an denen beide improvisierten. Mickiewicz besuchte Konzerte von Chopin und noch häufiger hörte er ihn in Salons. Chopin mit George Sand besuchte dann regelmäßig Slawistik-Vorlesungen, die Mickiewicz am College de France gehalten hat. Chopin habe den mystischen, messianistischen Nationalismus abgelehnt, den Mickiewicz propagierte und der für einige Polen im Exil in Paris charakteristisch war. Chopin begeisterte sich sehr für die Idee, die *Totenfeier* auf französisch, mit einer Einführung von George Sand herauszugeben, die sich für das Werk von Mickiewicz besonders interessierte. Mickiewicz stellte damals eine unbestrittene Autorität innerhalb der Emigranten und für das unterdrückte Land dar. Ein wesentliches Element in Chopins Schaffen war seine Bindung an die polnische Nationalmusik. Er versuchte Polens Tragödie in seiner Musik auszudrücken. Józef Elsner versuchte Chopin zu überreden, eine Oper zum Libretto von Adam Mickiewicz zu komponieren. Das Thema dieser Oper sollten die jüngsten Ereignisse der polnischen Geschichte sein. Fortwährend hat den Komponisten, ebenso wie Adam Mickiewicz, das traurige Schicksal Polens beschäftigt. Es hat zu dem tragischen oder melancholischen Affekt beigetragen, der in seinen bedeutendsten Kompositionen vielfach vorherrsche. Für polnische Hörer sind mit Chopins Musik bis auf den heutigen Tag starke nationale Vorstellungen verknüpft. Fryderyk Chopin vertonte zwei Gedichte von Adam Mickiewicz: *Precz z moich oczu*, (*Mir aus den Augen*), englische Version *Out of my sight* von R. Swingler, op. 74 Nr. 6 und *Moja pieśczołka*, (*Mein Liebchen* auch *Meine Freuden*), englische Version *My sweetheart* von J. Lindsay, op. 74 Nr. 12. Man kann vermuten, dass Chopin in ganz bestimmten Momenten nach den beiden Liebesgedichten gegriffen habe. Der Einfluss des Werkes von Adam Mickiewicz und seiner Persönlichkeit

auf Fryderyk Chopin sei vielfältig. Lyrische Texte des Dichters hätten Chopin inspiriert, Liebeslieder zu schreiben. *Balladen* und *Romanzen* von Mickiewicz (1822) hätten gewissermaßen die Voraussetzung für Chopins *Balladen* „ohne Worte“ gebildet. Chopin äußerte sich einmal auch darüber, dass er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt wurde. Der Dichter Mickiewicz erwartete vom Komponisten eine Kunst, die dem polnischen Schicksal angemessenen Ausdruck verleihen könnte. Mit dem Urteil dieser damals höchsten Autorität musste auch Chopin rechnen.

### Literatur

- Baur, Eva Gesine:** Chopin oder die Sehnsucht. Eine Biographie. C.H.Beck, München 2009. Zit.: Baur, Chopin, 2009
- Chopin: Complete Works. Editor Paderewski.** Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Printed in Poland 2009, XVII, Songs. Zit.: Chopin, songs, 2009
- Chopin, Fryderyk: Briefe. Herausgegeben mit einem Vorwort und Kommentaren von **Krystyna Kobylańska**. Henschelverlag, Berlin 1983. Zit.: Chopin, Briefe, 1983
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Deutscher Taschenbuch Verlag Bärenreiter-Verlag,** München 1989. Zit. MGG, 1989
- Jachimecki, Zdzisław:** Chopin. Rys życia i twórczości. Instytut Wydawniczy „Sztuka“, Warszawa 1949. Zit.: Jachimecki, Chopin, 1949
- Jaroszewski, Marek:** Der Novembereufstand in der zeitgenössischen deutschen Literatur und Historiographie. Warszawa 1989. Zit.: Jaroszewski, Novembereufstand, 1989
- Kozielek, Gerard** [hrsg.]: Polenlieder. Eine Anthologie. Stuttgart 1982. Zit.: Kozielek, Polenlieder, 1982
- Liszt, Franz: Bericht über das Konzert von Chopin am 26.04.1841 bei Pleyel.** In: Gazette Musicale vom 2.05.1841. Zit.: Gazette Musicale, 1841
- Lotz, Jürgen:** Frédéric Chopin. Rowohlt, Reinbek 2006. Zit.: Lotz, Chopin, 2006
- Oliferko, Magdalena:** Fontana i Chopin w listach. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2009. Zit.: Oliferko, Chopin, 2009
- Orga, Ates:** Chopin. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999. Zit.: Orga, Chopin, 1999
- Przybylski, Ryszard:** Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina. Znak, Kraków 1995. Zit.: Przybylski, cień, 1995
- Samson, Jim:** Reclams Musikführer Frédéric Chopin. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1991. Zit.: Samson, Chopin, 1991
- Sydow, Bronisław Edward** (bearb.): Korespondencja Fryderyka Chopina. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1955, t. I-II. Zit.: Korespondencja, 1955
- Tomaszewski, Mieczysław:** Frédéric Chopin und seine Zeit. Laaber Verlag, Regensburg 1999. Zit.: Tomaszewski, Frédéric, 1999
- Tomaszewski, Mieczysław:** Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans. Wydawnictwo Podsiadlik-Raniowski i Spółka, Poznań 1998. Zit.: Tomaszewski, Chopin, 1998
- Tomaszewski, Mieczysław:** Chopin fenomen i paradoks. Kaudium Verlag, Lublin 2009. Zit.: Tomaszewski, fenomen, 2009

- Weber Bożena:** Chopin. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003. Zit.: Weber, Chopin, 2003
- Weissmann, Adolf:** Chopin. Schuster & Loeffler Verlag, Berlin 1912. Zit.: Weissmann, Chopin, 1912
- Wierzyński, Kazimierz:** Życie Chopina. Krajowa Agencja Wydawnicza. Białystok 1990. Zit.: Wierzyński, życie, 1990
- Zamoyski, Adam:** Chopin. Der Poet am Piano. Editio Elke Heidenreich bei C.Bertelsmann, München 2010. Zit.: Zamoyski, Chopin, 2010

STRESZCZENIE: Powstanie listopadowe przeciw carskiemu uciskowi wybuchło w zaborze rosyjskim w listopadzie 1830 roku i po początkowych militarnych sukcesach zostało brutalnie zdławione w październiku 1831 roku. Dla postępowych warstw w Europie Polska stała się wówczas symbolem walki z dyktaturą polityczną i uciskiem społecznym, symbolem zmagania ujarzmionych przeciwko swym gnębielom. Lata trzydzieste XIX wieku przynoszą ogromną ilość dzieł z dziedziny sztuk pięknych i literatury, których autorzy gloryfikują polską walkę o wolność i ubolewają nad jej upadkiem. Po upadku powstania listopadowego wiele osób wyemigrowało z Polski do Francji, gdzie spodziewali się bezpieczeństwa i poparcia. W 1831 roku przybył do Paryża Fryderyk Chopin, a w 1832 roku Adam Mickiewicz. Wkrótce wzrosła polska kolonia w Paryżu do kilku tysięcy osób. Dla Chopina miała się ona stać trwałym ogniwem łączącym go z ojczyzną, a muzyka jego stała się dla emigrantów światłem przewodnim wiary w uzyskanie przez Polskę upragnionej niepodległości i symbolem woli przetrwania Polaków. Adam Mickiewicz pozostawał podczas swego pobytu w Paryżu w częstych kontaktach z Fryderykiem Chopinem i George Sand. Chopin i Sand słuchali wykładów na temat literatury słowiańskiej w College de France prowadzonych przez Mickiewicza. Mimo iż Mickiewiczowi podobała się muzyka Chopina, zarzucał mu marnowanie talentu poprzez „łaskotanie po nerwach francuskiej arystokracji” zamiast swoją muzyką rozsiewać ziarno rewolucji. Chopin cenił wiersze Mickiewicza na tyle, by wykorzystać dwa z nich w swojej muzyce. Wielka różnica temperamentów obydwu twórców nie pozwoliła im jednak nigdy stać się bliskimi przyjaciółmi.

Anhang

FRYDERYK CHOPIN  
C O M P L E T E W O R K S

XVII  
SONGS

FOR SOLO VOICE  
WITH PIANO ACCOMPANIMENT

EDITORIAL COMMITTEE

I. J. PADEREWSKI

L. BRONARSKI

J. TURCZYŃSKI

TENTH EDITION

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA  
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE SA

# 6. PRECZ Z MOICH OCZU...

Słowa Adama Mickiewicza

Op. 74 Nr 6

Larghetto (♩ = 72) *f appassionato p*

Głos

Fortepian

Precz z mo-ich o-czu! po-

*f p*

-stu - chamod ra - zu! Precz z me - go se - rca! i se - rce po -

*ff p*

-stu - cha. Precz z mej pa - mię - ci! Nie! te - go roz - ka - zu

22

mo - ja i two - ja pa - mięć nie po - stu - cha,

17

35

*poco rall.*

mo - ja i two - ja pa - mięć nie po - stu - cha.

(*a tempo*)

21

*poco rall.*

*p*

26

32

Tad. \*

*Andantino espressivo*

*mp*

Jak cień tym dłu - ższy gdy pa - dnie z da - le - ką, tym sze - rzej  
Na ka - żdym miej - scu i o ka - żdej do - bie, gdzie z to - bą

33

*p*



## 12. MOJA PIESCZOTKA

Słowa Adama Mickiewicza

Op. 74 Nr 12

Allegretto (♩ = 120)

Głos

Fortepian

Mo - ja pie - szczo - tka, gdy w uie - so - tej chwi - li  
 poco cre - scen -  
 po - cznie szcze - bio - tać i kwi - lić, i gru - chać, tak mi - le gru - cha,  
 - do  
 szcze - bio - ce i kwi - li, że nie chcąc sió - wka za - dne - go po - stra - dać

*mf*  
*dimin.*  
*p*  
*dimin.*  
*p*

7  
 13  
 19

♩ = 120

38

nie śniem prze - ry - wać, nie śniem, nie śniem od - po - wia - dać i ty - lko

25

chciał - bym słu - chać, słu - chać, słu - chać! I ty - lko chciał - bym

30

słu - chać, słu - chać, słu - chać! Lecz mo - wy ży - wość gdy o - czki za -

35

*cresc.* *sf* *(rit.)* *(a tempo)* *poco cre - -*

⌘ \*

-pa - li i po - cznie mo - cniej ja - go - dy ró - zo - wać, pe - rło - we

40

*dim.* *p*

*dim.* *p*

*stretto*

zą - bki bły - sną śród ko - ra - li; ach! ach! uten - czas, ach!

46 *stretto*

*e sempre più crescendo*

uten - czas, uten - czas śmie - lej wo - czę - ta, wo - czę - ta po -

53 *e sempre più crescendo*

*ed acce - le - ran - do*

- głą - dam, u - sta po - my - kam i słu - chać nie łą - dam, ty -

60 *ed acce - le - ran - do*

*rall. - f - poco - a*

- lko ca - to - wać, ca - to - wać, ca -

67 *rall. - poco - a*

40

73

*poco* *a tempo*

-to - wać! ca - to - wać!

*poco* *a tempo*

*mf*

80

*p*

Ed. \* Ed. \* Ed. \*

FRYDERYK CHOPIN  
C O M P L E T E W O R K S

SONGS

FOR SOLO VOICE  
WITH PIANO ACCOMPANIMENT

VOCAL PART  
WITH ENGLISH TEXT

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA  
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE SA

## 6. OUT OF MY SIGHT

Words by A. Mickiewicz  
English version by R. Swingler

Larghetto (♩=72)

Op. 74 Nr 6

*f* *passionato* *p*

Out of my si - ght! So be it. I o - bey you.

*p*

Out of my hea - rt! My heart can - not gain - say you.

*ff* *p*

Out of my thou - ght! No, no, that ul - ti - mate sur - ren - der

memo - ry, nor yours nor mine, could ev - er ren - der.

*poco rall.* 8

Memo - ry, nor yours nor mine, could ev - er ren - der.

*mp* *Andantino espressivo*

As shad - ows length - en a - cross the eve - ning dis - tance  
At eve - ry sea - son in these re - mem - bered pla - ces

and wid - er reach out their arms in sad in - sist - ence,  
where we have min - gled our laughter, tears, - and ga - zes,

*pp*

so shall my im - age, the fur - ther we're di - vid - ed, on - ly the  
I shall be with you, though lost be - yond re - ca - ll, for there in -

clear - er fall on your in - ner e - ye, on - ly the  
- hab - its a frag - ment of my so - ul, for there in -

*Dal segno* 4

clear - er fall on your in - ner eye.  
- hab - its a frag - ment of my soul.

## 12. MY SWEETHEART

Words by A. Mickiewicz  
English version by J. Lindsay

Allegretto (♩-120)

Op.74 Nr12

When in her frolics, as my darling pleases,  
bird-like she grows with enjoyment of cheeping, chirruping,  
cooing, trilling as she teases, then while I savour each  
moment of sweetness, seeking to take in all the notes in their com-  
- plete-ness, I only want to listen, listen, listen, I only  
want to listen, listen, listen. But when her eyes in  
merri-ment glint brightly, redness of berries her cheeks warmly  
steeping, pearl-y her teeth in coral flashing white-ly, ah,  
ah, straight-way, ah, straight-way, straight-way, in-to her  
eyes then, her eyes, stare I bolder, close up her mouth at last,  
wanting to hold her on-ly to kiss her, to  
kiss-her, to kiss-her, to kiss her.

## **Aleksandra von Oppeln-Bronikowskiego ujęcie kwestii narodowościowych i religijnych w powieściach ukazujących historię Polski**

W czasach piastowskich Polska nie wykazywała większych różnicowań pod względem narodowym, językowym, czy religijnym. Sytuacja ta zmieniła się diametralnie, kiedy doszło do rozszerzenia granic Polski na Ruś Czerwoną oraz po zawarciu unii z Litwą. Od połowy XIV wieku w granicach państwa znaleźli się Rusini, którzy nie dość, że mówili i pisali w innym języku, to wyznawali także inną wiarę – prawosławie.

Do Polski przybywali przedstawiciele różnych narodowości: Niemcy, Żydzi, Ormianie, Włosi, czy Wołosi. Wiele miast polskich założonych zostało na prawie niemieckim, osadnictwo niemieckie pozostawało tam długo czynnikiem dominującym. Koegzystencja różnych narodowościowo i religijnie społeczności nie była sprawą łatwą, ale konieczną: „Od dobrej koegzystencji tak licznych i odmiennych religijnie i językowo, obyczajowo i prawnie społeczności zależało powodzenie w funkcjonowaniu państwa” (Chwalba 2006: 30). Proces ten przebiegał szybciej na wsi i wolniej w miastach.

Ze względu na różnice natury religijnej i obyczajowej nieco inaczej kształtowały się stosunki między społecznością polską i żydowską, która pojawiła się w Polsce przynajmniej od połowy XI wieku. Żydzi różnili się od ludności zamieszkującej ziemię polskie pod względem języka, religii i obyczajów. Mimo, że dochodziło do konfliktów między mieszkańcami miast polskich a Żydami, przybywali oni do Polski chętnie, gdyż byli tu traktowani lepiej niż w innych krajach, bowiem państwo polskie roztaczało nad nimi opiekę: „To lepsze traktowanie zapewniały im specjalne przywileje, posiadanie samorządu i odrębności prawnej, zagwarantowanych przez monarchów” (31). Jednak korzystna pozycja Żydów wzbudzała wobec nich niechęć. Mimo, że zdarzały się wobec nich akty wrogie i prześladowania, to nie były one zjawiskiem powszechnym: „Dochodziło do prób ograniczenia przez władze miast przywilejów Żydów, a nawet do przejawów nienawiści i prześladowań. Nie przybrały jednak one takiej postaci i skali w jakich występowały na zachodzie Europy” (31).

Reformacja przyniosła ważne zmiany w kwestii religijnej. Przyszła do Polski z Niemiec i znalazła dogodne warunki. Początkowo nawet osiągnęła duży sukces nie tylko w życiu duchowym, ale i literackim. Wiara luterańska objęła swoim wpływem głównie miasta, podczas gdy kalwinizm zdobywał sobie zwolenników pośród szlachty. Do tego dochodziły jeszcze wpływy wygnanych z Czech braci czeskich oraz rodzimych arian. Szczytowym okresem powodzenia reformacji oraz różnowierców były lata 1570 oraz 1573. W roku 1570 różnowiercy w Sandomierzu postanowili zgodę, której zwłaszcza luteranie często nie przestrzegali, a wiek XVII przyniósł całkowite jej zapomnienie. Natomiast w roku 1573 uznano podczas konfederacji warszawskiej swobodę sumienia jako zasadę, ale tylko w odniesieniu do szlachty. Następne lata przynoszą już tylko regres. Przyczynia się do tego kontrreformacja, a w szczególności jezuiti: „W wyniku różnorodnych działań rozwój reformacji został niemal całkowicie zahamowany za panowania Zygmunta III Wazy. Szeregi wyznań reformowanych opuścili wtedy liczni przedstawiciele magnaterii i szlachty, a bez ich protekcji Kościół ewangelicki zaczął podupadać” (119).

Unia Polski z Litwą przyniosła wzmocnienie prawosławnego i rusińskiego żywiołu, co spowodowane było tym, że w skład państwa litewskiego wchodziły podbite przez nią obszary Białej i Małej Rusi.

Doba kontrreformacji przyniosła próbę wciągnięcia tych terenów w orbitę wpływów kościoła rzymskiego, co zaowocowało w roku 1596 unią brzeską, która przyniosła jednak tylko bardzo ograniczone skutki. Unia wprowadziła sankcjonowała dotychczasowy obrządek, jednak narzucała również prymat i dogmaty papieskie. W efekcie końcowym unia nie zdała egzaminu, gdyż: „Nie powiodło się jednak porwać narodu” (Brückner 1937, t. 2: 388).

Wspomniana przez Brücknera kategoria narodu stwarza jednak problemy w przypadku próby jej definicji w odniesieniu do mieszkańców pierwszej Rzeczypospolitej. Problem ów od dawna pozostaje w orbicie zainteresowań historyków i budzi nadal liczne kontrowersje. Jednak niektórzy proponują zbadanie staropolskiej świadomości narodowej przy zastosowaniu współczesnych kryteriów.

Najmniej wiadomo na temat świadomości narodowej chłopów i mieszczaństwa. Szlachta zamieszkująca tereny rdzennie polskie odczuwała jakiś rodzaj poczucia związku z polską wspólnotą narodową, lecz nie jest jasne, czy i na ile w jej oczach do tej wspólnoty należał stan chłopski i mieszczański.

Dodatkową komplikację stanowi fakt, że w wyniku unii Polski z Litwą państwo stało się wielonarodowe. Nastąpiła szybka asymilacja i polonizacja szlachty litewskiej i rusińskiej, co było wynikiem atrakcyjności przywilejów stanowych gwarantowanych polskiej szlachcie. O ile szlachta ulegała polonizacji, to chłopci przeciwnie: „[...] ruskim pozostał prosty lud i wobec „pana” zachowywał się wrogo a co najmniej nieufnie (Brückner 1937, t. 2: 390). Dla wielu przedstawicieli szlachty Polak to kategoria polityczna, która określała obywatela Polski: „Najlepiej ilustruje to przypisywane Stanisławowi Orzechowskiemu określenie *Gente Ruthenus natione Polonus*” (Chwalba 2006: 121).

Z poczuciem narodowościowym wiąże się ściśle kwestia religijna. We Lwowie wyróżniano urządzenie trzy nacje: polską, ruską oraz ormiańską, a kryterium podziału stanowiło wyznanie. Do polskiej, czyli katolickiej, zaliczano Niemców, a do ruskiej obok Rusinów także prawosławnych Greków.

Kłopotów przysparza również pojęcie ojczyzny, które rozumiano początkowo jako dziedzictwo, czy też ojcowiznę. Dopiero w II połowie XVI wieku pojawia się ono w dzisiejszym znaczeniu u Kochanowskiego, czy Skargi. Jedni uważali za swoją ojczyznę obszar całej Rzeczypospolitej, inni zaś tylko jej część np. Litwę. Odbijało się to echem jeszcze na początku XIX wieku, kiedy to wieszcz rozpoczął inwokację od słów „Litwo, ojczyzno moja...”. Jeszcze inaczej pojmowali ojczyznę mieszczenie i chłopci. Dla pierwszych było to rodzinne miasto, a dla drugich odziedziczona ojcowizna.

Nacje zamieszkujące tereny dawnej Rzeczypospolitej posługiwały się także własnymi językami: „Mapa historycznej Rzplitej nie mogłaby zostać pokryta jedną tylko barwą, gdyby barwa przedstawiała lud-język” (Bruckner 1937, t. 1: 492). Najmocniejszą pozycję, co może budzić spore zaskoczenie, miał język używany na Rusi, który dzielił się na dwie grupy. Pierwsza z nich obejmuje Ruś Kijowską i wołyńską na południu, druga zaś grupa to język używany na Rusi Białej i Czarnej.

Język polski choć zajmował dopiero drugie miejsce pod względem etnicznym, to z powodów politycznych i kulturowych miał pozycję dominującą i stał się językiem, którym posługiwały się szlachta, duchowieństwo i mieszczaństwo i choć był rozprzestrzeniony na olbrzymim obszarze, to jednak jako język książkowy był jednolity.

Język niemiecki poza pograniczem Wielkopolski nigdzie nie stanowił obszaru jednolitego, jednak w miastach zwłaszcza odgrywał ważną rolę jako język używany w cechach, sądzie, kościele i radzie. Te trzy języki: ruski, polski i niemiecki były w pierwszej Rzeczypospolitej wiodące: „Był więc czas, kiedy

w obrębie całej Rzplitej istniały, jak dwa wyznania, tak i dwa języki państwowe i urzędowe, łaćnińsko-polski i ruski; po miastach tylko był trzeci urzędowy, niemiecki” (Brückner 1937, t. 1: 494). Z czasem język polski zdominował pozostałe dwa: „w XVII i XVIII wieku sprowadzono je do jednego polskiego, bez najmniejszego urzędowego nacisku [...]” (494).

Aleksander von Oppeln-Bronikowski<sup>1</sup> w swych powieściach historycznych zajmował się także tematyką religijną. Dawna Polska jawi się w jego utworach jako kraj, który mimo przewagi katolicyzmu, był także ostoją innych wyznań: prawosławia, unitów, protestantów, arian, czy też judaizmu. Wprowadzie wątek religijny nie jest dominujący, jednak uważny czytelnik może odnaleźć cenne uwagi na ten temat. Dostyc mało można znaleźć informacji na temat prawosławnych, których pisarz określa mianem schizmatyków, oraz unitów. Pisarz ogranicza się do krótkich wzmianek na ten temat. Jako przykład może posłużyć rozmowa pewnego wikarego oraz pana Bielawskiego na temat starosty pińskiego Lackiego: „Ależ bo to – zarzucił wikary z niejakim wstrętem – ten pan Lacki, jest-to stary schizmatyk i nie należący do unii kacerz. [...] – Jan Lacki jest już człowiekiem wieku – mówił Bielawski. – Wprowadzie dziękuję ja Bogu, że dał mi się zrodzić w chrześcijańskiej katolickiej wierze, ale gdyby przyszło do tego, żebym miał porzucić wiarę ojców, będąc już na brzegu grobu, to naprawdę dobrze bym się pierwiej nad tym zastanowił. Prawda na nieszczęście, jest teraz tyle kacerstwa na świecie, że już prawie nikt dobrze nie wie, w co wierzy, i odkąd nowa nauka przybyła z Wittenbergi, to za pozwoleniem waszmości, przy ołtarzu staje niejeden ksiądz, który... ale co to do nas należy? Wszak jednakowoż pan Piński swego jedynego syna pozwolił wychować w wierze matki [...]” (Bronikowski, Boratyński 1875: 23)<sup>2</sup>.

Kwestia tolerancji religijnej wobec wyznawców innych niż katolicka religii była przedmiotem debaty na sejmie w Piotrkowie w roku 1549, kiedy to królowi Zygmuntowi Augustowi zarzucano zbytnią pobłażliwość wobec innowierców. W sposób niezwykle plastyczny ukazał to pisarz w formie debaty sejmowej: „Powtóre i potrzenie, czynią uwagę stany najjaśniejszej Rzeczpospolitej, iżże jego królewska mość zaniedbał obrony dawnego Kościoła i uśmierzenia niesnasek religijnych, które powstały ze starodawnej nauki Wschodniego Kościoła i z nowej nauki Wittenbergskiej, równie jako też z nauczań Socyna i Aryusza; a do czego jednak zobowiązał się był przysięgą w czasie koronacyi” (298). Poglądowi temu mocno przeciwstawiła się izba poselska, która podjęła następująca uchwałę: „[...] szlachta wszelkiego wyznania, bardziej wprawna do oręża i do sztuki rycerskiej, aniżeli do teologicznych sporów i krasomówstwa, podobnież jak większa liczba senatorów, i przyzwyczajona przyjmować mniemania religijne tak, jak im je sumienie i własne przeświadczenie przedstawia, nie zgłębiając ich bynajmniej, nie może prawdy ich albo też fałszu inaczej udowodnić, jedno szablą w rękę; aby jednakowoż uniknąć tak zgubnego dla Rzeczpospolitej rozstrzygnięcia, stan rycerski uprasza króla, jako wszystkich pana, by w mądrości swojej usiłował ziarna niezgody wytępić wprzód, nim się rozwiną i dobro kraju potłumią” (300–301). Jak z tego wynika, w sejmie wytworzyła się większość popierająca tolerancję religijną. Ogromnie ułatwiło to wzięcie innowierców w obronę królowi, który przeciwnikom tolerancji takiej oto udzielił odpowiedzi: „I jakże my co przecież tylko człowiekiem jesteśmy, potrafimy rządzić umysłami, które sam Bóg swoją dłonią kieruje? Jakże możemy powziąć wyrok zadawalniający wszystkich, których ustami

<sup>1</sup> Urodzony w Dreźnie syn Niemki i Polaka Alexander von Oppeln-Bronikowski w Polsce znany jest bardziej jako Aleksander Bronikowski. Obszerną biografię tego autora przedstawił Ludwik Rath w: *Aleksander A. F. Bronikowski. Rozdział z dziejów powieści polskiej*. Lwów 1937.

<sup>2</sup> Cytując posługuję się tłumaczeniami na język polski, których autorzy są niestety anonimowi. Tłumaczenia te weszły do polskiego obiegu czytelniczego.

w szczególności coraz inaczej przemawia samolubna żądza, jaką każdy ukrywa pod płaszczem gorliwości religijnej? I cóż możemy począć? Jaką wziąć radę? Chyba tylko zawołać na to burzące się grono ludzi, że jako ludzie poddani są jednemu Panu na niebie, a jako obywatele jednemu królowi? Oby ten, którego przedstawicielem tu na ziemi jesteśmy, mógł oświecić ich ciemny umysł poznaniem, że to podwójne dostojeństwo człowieka i obywatela wkłada na nich dwoisty obowiązek: wspólnego działania dla królestwa Boskiego i Rzeczypospolitej! Kiedy zaś Boska i ludzka mądrość rozproszą chmury, które obłąd, przesąd i zuchwała ciemnota nagromadziły, wtenczas dopiero będziemy mogli być wam przewodnikiem na drodze prawdy; a będziemy nim wedle naszej przysięgi, którąśmy przy koronacji złożyli, i która nas do podobnych rzeczy zobowiązywać nie może” (301).

Omówiona powyżej scena debaty sejmowej w sposób dobitny podkreśla tradycje tolerancji religijnej w Polsce, gdzie nigdy nie doszło do zakrojonego na szerszą skalę konfliktu na tym tle. Podczas gdy poza granicami Rzeczypospolitej rozgrywały się właśnie, które niejednokrotnie przeradzały się w wojnę, ukazana przez Bronikowskiego Polska przedstawiona jest jako kraj poszanowania odmiennej wiary, gdzie nie lamano ludzkich sumień, a sam władca był strażnikiem tolerancji.

Podobnie jak Zygmunt August także Kazimierz Wielki ukazany został przez Bronikowskiego jako obrońca tolerancji i uciśnionych. W *Kazimierzu Wielkim i Esterce* ukazana jest scena, kiedy Żyd Mardechai prosi Króla o posłuchanie, a zebrana na rynku w Miechowie gawiedź wytacza przeciwko Mardechaiowi katalog typowych antysemitycznych zarzutów, mimo to Kazimierz Wielki bierze go w obronę: „I czemuż więc go, tak iak innych nie przepuścicie? Zapytał król: a lud zaczął wołać: to Żyd, to nieprzyjaciel Chrześcian: on ani Królowi, ani chłopu nie dochowa wiary. I znowu ktoś inny odezwał się: to lichwiarz, to piiiawka Mardechai: on od mego pociota dwa tuczne woły wyhandlował. I do tego czarnoksiężnik, rzekła jedna z kobiet: niedawno on mnie nawiedził, a gdym mu nie chciała sprzedać mój len za marne pieniądze; iął mruzczyć pod nosem i zamówił mi dwie maciorki, które zaraz na zaiutrz zdechły. A mnie, zaczęła wyrzekać inna, wyklął pszczoły w pasiece. Jeszcze wielu innych występowało z podobnymi słowami [...]” (Bronikowski, Kazimierz Wielki, 1828, t. 1: 100–101). Król Kazimierz Wielki mimo tak ciężkich zarzutów wziął Mardechaia w obronę i dopuścił przed swoje oblicze: „Jeżeli kto przeciw Żydowi miał zażalenie, rzekł dopiero król Kazimierz, czemuż nie wystąpił, kiedy Herold o to wzywał wszystkich? Kto nie odezwał się w ów czas, niechże teraz milczy. Wiecie, że każdy w Polsce jest równy w obliczu prawa i Króla: wiecie także, że Król was broni, gdy was gnębią magnaci, szlachta i bogacze: źle się zatem w moich oczach wydacie, kiedy wy znowu gardzić i brzydzić się będziecie tymi, których macie za niższych od siebie. Przepuścież tedy biednego Żyda, niech i on się przypatrzy zbliżająca się Kazimierzowi Piastowi, który równie iego, iak i waszym jest Królem” (101–102). Z tej tak plastycznie przedstawionej przez pisarza sceny przebija zasada tolerancji wyznaniowej, której głównym propagatorem i obrońcą jest monarcha.

Bronikowski, jak wiadomo, miał niemieckie i polskie korzenie, co miało implikacje dla wątków poruszanych w twórczości. Wartym wzmianki jest wątek niemiecko-polski ukazany w *Janie Trzecim* w powiązaniu z relacjami religijnymi zachodzącymi między wyznawcami katolicyzmu, luteranizmu i kalwinizmu. Jak w soczewce przedstawił to pisarz na przykładzie gospody znajdującej się na polsko-niemieckim pograniczu. Dokładne miejsce nie zostało określone, gdyż pisarz ograniczył się do stwierdzenia, że gospoda znajdowała się w Polsce, niedaleko niemieckiej granicy: „[...] do małej ale dość porządnej gospody, blisko traktu, który z Wielkopolski prowadzi do brandenburskiego miasta Frankfurtu nad Odrą, zjechali w znacznej liczbie ludzie” (Bronikowski, Jan Trzeci, 1883, t. 2: 42). Pisarz nie określa

przynależności narodowej zarówno domowników jak i gości: „[...] między zgromadzonymi w niej kilku tylko było w ubiorze narodowym, a polszczyzna, którą oni lub domownicy mówili, była zepsuta, daleko zaś więcej popisywano się niemieczyzną, nie wiele lepszą od tamtej” (42). Dobitnie swoją labilność narodową potwierdza właścicielka gospody: „[...] ale przecież jakakolwiek wiarę wyznajesz, zawsze jesteś Polką i dlatego nie przystoi, abyś się wyrzekła twojej ojczyzny. – ! Co tam – odparła imość – moja ojczyzna jest tam, gdzie mi dobrze. Powiadacie, żem Polka? To prawda, o ile się to dotyczy ziemi, na której mieszkamy: ale też można mnie i Niemką nazwać, bo ja w niemieckim języku modłę się i śpiewam psalmy”(52). Właścicielka gospody okazuje się więc być wyznawczynią luteranizmu, co według Bronikowskiego było przyczyną indyferentyzmu narodowego. Pisarz spuentował to ustami jednego z gości w sposób następujący: „- Tymci gorzej – zawołał tamten – z wiarą odszczepiają się język i serca” (52).

Bronikowski ukazał czytelnikowi konflikt religijny w Polsce nie tylko pomiędzy protestantami i katolikami, ale także wskazał na podział wewnątrz obozu protestanckiego. Światło rzuca na te sprawy dysputa toczona w tejże karczmie między cystersiem a wyznawcą luteranizmu, który piastował stanowisko zakrystiana: „-Toście wy Lanctantius Bankbein? Wykrzyknął zakonnik z uciesznym zadziwieniem, jużem słyshał o was. Ale cóż będziecie porabiać w Lesznie, które, ile wiem, ma roje nienawistnych wam Kalwinów? Po małej pauzie odpowiedział zakrystjan: niektórzy zacni handlarze, wyznawcy czystej nauki doktora Lutra, położyli we mnie zaufanie i polecili niejedną światową czynność, jaka po nich zaległa w mieście, z którego ich wyparto. To tedy między wami protestantami nie masz zgody? – zagadnął go zakonnik – i sami gotujecie sobie prześladowanie, o które panujący kościół obwiniać? – A cóż robić westchnął Lactanius – kiedy najwyżsi w narodzie, którzy powinni utrzymywać spokój i sprawiedliwość, odwracają od nas oczy i zaledwie mają nas za godnych oddychania tem powietrzem [...]” (50). W dalszej części dysputy prowadzonej w gospodzie pisarz opisuje kolejny konflikt na tle religijnym, jaki toczył się między katolikami a protestantami, kiedy to wspomniany już zakrystian bez ogródek oskarża katolików nie tylko o prześladowania ale również o stosowanie wobec protestantów gwałtu i przemocy: „[...] ale cóż, kiedy nie raz używano przeciw nam laski wytępienia, jak tego świadkiem jest rok 1656, w którym mieszczanie Leszna w liczbie 4000, uciekając przed mieczem i pożogą katolickich prześladowców, opuścili swe siedziby” (51). Warte podkreślenia jest, że pisarz przedstawiając omawiany tu konflikt starał się zachować obiektywizm i stosując zasadę *audiatur et altera pars* ustami katolickiego żołnierza przedstawia odpowiedź na podniesione przez protestanckiego zakrystiana zarzuty. Żołnierz nie pochwała przemocy, jednak uważa, że protestanci zachowywali się podobnie: „- Co do tego, to nie można chwalić, ale też musicie przyznać, że Lutrzy i Kalwini nie lepiej sobie postąpili po katolickich wsiach i miastach. Ja sam byłem tego świadkiem, kiedy jeszcze w młodzieńczym wieku moim musiałem z mymi rodzicami uciekać z folwarku, unosząc życie z pożaru przez waszych jednowierców zrządonego. O! Nie była to bogobojna sprawka” (52). Na koniec żołnierz ów oskarżył Brandenburgię o udzielenie wsparcia protestantom w Polsce i współudział w gwałtach i przemocy, jakie dotknęły katolików: „Spustoszenie i zhańbienie kościołów równie wam mało uczyniło honoru jak Brandenburgcykom, którzy z obrazą praw wszelkich pałace i wsie rabowali i palili” (52). Pisarz daje karczmarce szansę na odparcie tychże zarzutów, która uważa, że Rzeczpospolita traktuje protestantów po macoszemu: „- Jak też, moi panowie – wtrąciła, ujmując się za ganionymi, imość pani gospodni – możecie na Brandenburczyków powstawać, przecież Brandenburczykowie są dobrymi sąsiadami, a ich elektor jest mądrym i pobożnym panem, który swoich jednowierców w kraju i zagranicą proteguje. Pożal się Boże rządów polskich. Bodaj byśmy w Brandenburczyku znaleźli pana i ojca, zamiast w królu,

który stad daleko w Warszawie mieszka i z nami jak ze swymi pasierbami wychodzi” (53). Wypowiedź ta dała żołnierzowi asumpt do natychmiastowej riposty i przerzucenia oskarżeń na protestantów i Brandenburgię: „- Otóż masz – rzekł markotny ułan do zakonnika – wyjechała z tem właśnie, czegom się spodziewał. Ich odszczepieństwo podaje elektorowi sposobność wdawania się w sprawy polskie. Nie daj Boże, aby za tym początkiem miało pójść wszystko” (52). I rzeczywiście. Obrona innowierców w Polsce stała się w przyszłości jednym z pretekstów, jakiego mocarstwa ościenne użyły, by dokonać rozbioru Polski.

Kończąc wypada stwierdzić, że Bronikowski inaczej niż tworzący później Sienkiewicz nie ukazał na kartach swych powieści całej palety narodowościowej i religijnej dawnej Rzeczypospolitej. Pisarz wspomina wprawdzie o Litwinach czy Rusinach, ale najwięcej miejsca poświęca zgłębieniu relacji polsko-niemieckich. Bronikowskiego zdecydowanie bardziej zajmują kresy zachodnie niż wschodnie.

Podobnie rzecz się ma, jeśli idzie o wątek religijny. Wprawdzie pisarz nie zapomina o prawosławiu, unitach, czy arianach, ale o wiele bliższe jego sercu były związki między katolikami a wyznawcami luteranizmu i kalwinizmu. Zaskakujący jest fakt, że wywodzący się z rodziny o kalwińskich korzeniach Bronikowski wykazuje dużo sympatii wobec katolików, choć nie pomija milczeniem konfliktów religijnych i nieszczęść, jakie one z sobą niosły. Właśnie w rozszczeniu religijnym upatrywał Bronikowski początek wynarodowienia Polaków.

Pisarz ukazywał też tolerancję religijną i narodową panującą w Polsce. Czytelnik zagraniczny po lekturze jego powieści historycznych mógł się dowiedzieć, że choć Rzeczpospolita także nie była wolna od konfliktów i wstrząsów o charakterze religijnym czy narodowościowym, to nie dochodziło tu do wojen i rzezi na tym tle.

### Bibliografia

- Bronikowski, Aleksander** (1875), *Hipolit Boratyński*, Warszawa.
- Bronikowski, Aleksander** (1883), *Jan Trzeci i dwór jego*, Lwów, t. 1–2.
- Bronikowski, Aleksander** (1828), *Kazimierz Wielki i Esterka. Powieść historyczna z XIV wieku*, Warszawa, t. 1–2.
- Bogucka, Maria** (1987), *Dzieje Kultury polskiej do 1918 roku*, Wrocław.
- Brückner, Aleksander** (1937), *Encyklopedia staropolska*, Warszawa, t. 1–2.
- Chwalba, Andrzej** (2006), *Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, Warszawa.
- Gloger, Zygmunt** (1978), *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, Warszawa t. 1–4 .
- Kałążny, Jerzy** (1996), *Fiktion und Geschichte. Alexander von Oppeln-Bronikowski und sein Geschichtserzählen*. Poznań.
- Rath, Ludwik** (1937), *Aleksander A. F. Bronikowski. Rozdział z dziejów powieści polskiej*. Lwów. Wrocław 1991.
- Spórna, Marcin / Wierzbicki, Piotr** (2006), *Słownik władców Polski i pretendentów do tronu polskiego*, Kraków.
- Tazbir, Janusz** (2002), *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – Upadek – Relikty*, Warszawa.

STRESZCZENIE: Aleksander von Oppeln-Bronikowski przedstawiał w swoich powieściach historycznych Polskę przedrozbiorową jako kraj różnych kultur, zamieszkiwany przez przedstawicieli wielu narodów, języków i religii. Ta pokojowa koegzystencja nie była oczywiście wolna od konfliktów i napięć, które jednak nie prowadziły, jak to częstokroć gdzieindziej w Europie bywało, do wojen.

## **Czy Kurt Schwitters był dadaistą?, cz. I**

„Tak jak w wielu centrach dadaistycznych ruch naznaczony był poprzez kolektywne akcje, tak Kurt Schwitters pracował sam i ucieleśniał może bardziej, niż wszyscy inni anarchistycznego i fantastycznego ducha dadaizmu“ (Sanouillet, *Dadaismus und metaphysische Malerei*, s. 103)<sup>1</sup>. Schwitters konsekwentnie działał w pojedynkę od początku do końca. Analogicznie było w przypadku Waltera Sernera, który próbował stworzyć w Genewie warunki dla rozwoju dadaizmu. Lecz nie był on, nawet w zbliżonym stopniu, tak pracowity, bystry, uważny i twórczo płodny, jak Kurt Schwitters. Ponadto Serner wkrótce zaniechał myśli budowania odrębnego szwajcarskiego nurtu i stał się jednym z beneficjentów zuryskiego dada, słusznie czyniąc, bowiem sam niezbyt wiele by wskórał, a tutaj wszelako koledzy z „Galerie Dada“ stworzyli mu szanse rozwoju artystycznego – zarówno jako lekarza, jak i dadaisty. Wracając do Schwittersa, w pierwszym wersie zaznaczono ogromną pracowitością, cechę, którą nie mogli szczycić się wszyscy dadaiści. Zaprzyjawniony ze Schwittersem przed laty Hans Richter w następującym fragmencie tekstu kreśli jego sylwetkę: „Schwitters był bezgranicznie i absolutnie przez dwadzieścia cztery godziny na dobę oddany sztuce. Jego geniusz nie interesował się ani reformowaniem świata, ani zmianą systemu wartości, ani przekształcaniem teraźniejszości, przyszłości czy przeszłości, słowem nie interesowało go nic z tego, co w Berlinie głoszone przy dźwiękach trąb. Schwitters nigdy nie mówił o śmierci sztuki, o anty-sztuce. Wręcz przeciwnie: wszystko, każdy bilet tramwajowy, każda koperta, opakowanie, opaska zdjęta z cygara, zniszczona podeszwa, kawałek sznurowadła, drut, piórko, szmata, wszystko, co ktoś gdzieś kiedyś wyrzucił mogło liczyć na miejsce w jego sercu i odegranie jeszcze pewnej roli w życiu. Życie i twórczość Schwittersa były jedną barwną epopeją. Ciągłe przytrafiało mu się coś niezwykłego. Walki pod Troją nie były z pewnością bardziej urozmaicone niż jeden dzień w jego życiu. Jeśli nie pisał wierszy, robił kolaże, jeśli nie zajmował się klejeniem, pracował przy swojej kolumnie, nogi mył w tej samej wodzie, w której kąpały się jego świnki morskie, garnek z klejem ogrzewał we własnym łóżku, w rzadko używanej wannie hodował żółwia, deklamował, rysował, drukował, ciął czasopisma na kawałki, przyjmował gości, wydawał pismo *MERZ*, pisał listy, kochał się, projektował dla Günтера Wagnera druki reklamowe, udzielał lekcji rysunku, rysował wyjątkowo nieudane portrety i ciął je na kawałki, które wykorzystywał potem komponując swoje abstrakcyjne kolaże, montował z połamanych mebli kompozycje *MERZ*, upominał żonę, żeby uważała na syna, zapraszał przyjaciół na bardzo skąpe obiady i pośród tego wszystkiego nie omieszczał podnieść czegoś z ziemi i schować do kieszeni. Wszystko to odbywało się w stanie napięcia instynktu i intelektu, którego intensywność się nigdy nie zmniejszała” (*Dadaizm*, s. 236–237). Wspomniana tu przez Richtera kolumna Schwittersa będzie przedmiotem rozważań lecz w dalszej części tego podrozdziału pracy.

---

<sup>1</sup> War in den meisten Dada-Zentren die Bewegung durch kollektive Aktionen gekennzeichnet, so arbeitete Kurt Schwitters allein und verkörperte vielleicht mehr als alle anderen den anarchistischen und phantastischen Geist des Dadaismus. (Michel Sanouillet, *Dadaismus und metaphysische Malerei*, s. 103).

Bardzo pochlebnie o talencie Schwittersa wyraża się cytowany w pierwszym zdaniu Sanouillet, pisząc: „Stworzył sobie powoli własną wizję sztuki, zrezygnował z tradycyjnych materiałów malarza i zastąpił je materiałem organicznym, przede wszystkim odpadkami różnego rodzaju, które wybierał ze śmietników. W jego pracach odnaleźć można bilety autobusowe, strzępy plakatów i gazet, guziki, kawałki materiału, korki itp. Połączone genialnymi dłońmi Schwittersa, przeobrażały się owe odpadki w piękne obrazy, w których kolory i moc łączyły się w zaskakującej harmonii” (s. 103) <sup>2</sup>.

Szczodry w komplementach pod adresem Schwittersa jest również Jose Pierre, podkreślając w swoim rozległym szkicu *Futurismus und Dadaismus*: „Dziwnym przypadkiem w historii dada jest Kurt Schwitters. Ten samotny i wyizolowany artysta zachowuje najdłużej, przynajmniej na niwie artystycznej, dadaistyczną pozę. Z politycznymi zainteresowaniami berlińskich dadaistów nie ma nic wspólnego, a jednak jego dzieło jest bezapelacyjnie rewolucyjne” (s. 93) <sup>3</sup>. Schwitters, mimo swojego wyizolowania i autonomiczności, został zauważony przez innych dadaistów. Swoje nowatorskie formy w sztuce rozwijać zaczął w 1918 roku, przedtem wiernie hołdował ekspresjonistom, czyli w okresie rozkwitu zuryskiej „Galerie Dada” i raczkującego dadaizmu w Berlinie. Koledzy zuryscy docenili Schwittersa na tyle, że zamieścili w łączonym 4 i 5 numerze *Dada* jego prace. Kurt Schwitters miał jednak zakusy, by zrzeszyć się z berlińskim „Klubem dada”. Lecz, tutaj wszyscy są jednomyślni, jego nie przyjęcie do klubu spowodował Huelsenbeck i jak to niestety bardzo często bywa, górę wzięły animozje, a nie kompetencje i umiejętności. Powyższe informacje wymagają wszak pewnego uściślenia.

Zgodnie z informacjami przekazanymi przez Richtera na zabiegi i umizgi Schwittersa, mające na celu ulokowanie swojej skromnej osoby w cenionym w artystycznym berlińskim półświatku wyglądały następująco: „Któregoś dnia Schwitters doszedł do wniosku, że musi poznać Grosza. Ale Grosz był bardzo opryskliwy i nienawiść bijąca z jego obrazów niekiedy także w życiu prywatnym uderzała mu do głowy. Schwitters zadzwonił, a kiedy Grosz otworzył, powiedział: «Ja nie jestem żaden Grosz» i zatrasnął drzwi” (s.242).

Zaskakuje tu jednak nie zachowanie, bądź co bądź nieco dadaistyczne, lecz fakt przedstawiania sobie obu panów. Z innych źródeł wynika, że Schwitters i Grosz poznali się znacznie wcześniej, już w 1907 roku. W biografii Karin Otard *Kurt Schwitters. His life and work* (Kurt Schwitters jego życie i twórczość) jej autorka przedstawia następujące wydarzenia: „Schwitters po raz pierwszy odsunął się od statecznej mieszczańskiej egzystencji w 1907 roku, kiedy porzucił szkołę i zapisał się do Kunstgewerbeschule [Szkoły Rzemiosła Artystycznego] w Hanowerze, w której zdobył swoje podstawowe umiejętności artystyczne. Już po dwóch latach, w 1909 roku, opuścił tę szkołę i rozpoczął kurs malarstwa w Königlich Sächsischen Akademie der Künste [Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych] w Dreźnie, tam otrzymał podstawy w klasycznych dyscyplinach portretu, anatomii, malarstwa

<sup>2</sup> Er schuf sich allmählich eine eigene Kunstauffassung, verzichtete auf die traditionellen Materialien des Malers und ersetzte sie durch organische Stoffe, vor allem durch Abfälle verschiedenster Art, die er aus den Müll-eimern nahm. In seinen Bildern finden sich Autobusfahrtscheine, Fetzen von Plakaten und Zeitungen, Knöpfe, Stoffstücke, Korken usw. Von Schwitters genialen Händen zusammengefügt, verwandelten sich diese Abfälle in großartige Bilder, in denen sich Farbe und Volumen in erstaunlicher Harmonie vereinigen.

<sup>3</sup> Der merkwürdige Fall in der Dada-Geschichte ist Kurt Schwitters. Dieser einsame isolierte Künstler beharrt am längsten, wenigstens auf bilderischem Gebiet, die dadaistische Haltung, in den politischen Interessen der Berliner Dadaisten hat er nichts im Sinn, und doch ist sein Werk unbestreitbar revolutionär.

animalistycznego i rodzajowego” (s. 18)<sup>4</sup>. Hanne Bergius relacjonuje natomiast w biogramach dadaistów, stanowiących epilog szkicu *Dada in Europa. Werke und Dokumente* następujące fakty: „Georg Grosz, 1909–1912 studia malarstwa w Akademii Sztuk w Dreźnie” (s. 418)<sup>5</sup>. Wówczas, jak i teraz, Akademia Sztuk Pięknych w Dreźnie była i jest jedna. Na kierunku malarstwa zapewne uczyło się niewiele osób. Skoro Grosz i Schwitters rozpoczęli studia w tym samym roku na jednym kierunku w wąskiej grupie osób, byłoby bardzo wątpliwe, że chociaż się sobie nie przedstawili. Kto studiował, ten wie, ile czasu spędza się razem podczas wspólnych zajęć. Wszystko wskazuje więc na to, że przytoczone przez Richtera fakty nie do końca zgodne są z rzeczywistymi wydarzeniami. Inny berliński dadaista, Raoul Hausmann, wspomina, że: „Podszedł do mojego stolika w *Cafe des Westens* garbaty i ryzowłosey gazer Richard i powiedział: «Jest tam ktoś, kto chce z panem mówić» Poszedłem. Istotnie, czekał na mnie mężczyzna mniej więcej w moim wieku, o kasztanowych włosach, niebieskich oczach, prostym nosie, nieco zaokrąglonych ustach i lekko wystającym brzuchu. Ukoronowaniem tego wszystkiego był wysoki kołnierzyk i ciemny krawat.

«Nazywam się Schwitters, Kurt Schwitters». Kiedy usiedliśmy, zapytałem: «Kim Pan jest?» «Jestem malarzem, tworzę obrazy przy użyciu gwoździ».

To było coś nowego, co budziło sympatię. Kontynuowaliśmy więc naszą zabawę w pytania i odpowiedzi i tak dowiedziałem się, że ten człowiek pisze również wiersze. W końcu Schwitters powiedział: «Chciałbym zostać przyjęty do Klubu Dada. Oczywiście nie mogłem o tym decydować. Powiedziałem więc, że porozmawiam z członkami klubu i powiadomię go o naszej decyzji». Jednakże Huelsenbeck nie mogący znieść filisterskiej fizjonomii Schwittersa był nieprzejednany. Schwitters wrócił niepyszny do Hanoweru i niemal natychmiast sporządził paszkwil, w którym wściekle atakuje Huelsenbecka. Pisze o tym między innymi Dietmar Elger, prezentując fragment owego artykułu w swojej książce: „Na odrzucenie przez berlińskich dadaistów, w szczególności atak Huelsenbecka, Schwitters zareagował z pewnością siebie i z polemiką” (*Dadaismus*, s. 21)<sup>6</sup>. Schwitters w pierwszych zdaniach swojego artykułu piętnuje Huelsenbecka pisząc: „Początkowo byli tylko rdzenni dadaści. Jednak «huelsendadaści» odcięli się od pierwotnych korzeni pod wodzą Huelsenbecka, zabrawszy ze sobą podczas podziału kawałki rdzenia (...) Merz bezwzględnie i energicznie odrzuca niekonsekwentne i dyletanckie poglądy o sztuce pana Huelsenbecka”<sup>7</sup>. Z sympatią odniósł się do innych dadaistów, szczególnie zuryskich, ale też ciepłe słowa padły pod adresem Hausmanna, z którym to w kilka lat później Schwitters organizował eskapady dadaistyczne, na wzór berlińskich, między innymi z Theo Doesburgiem do Holandii. Lecz jest to zupełnie inny temat.

Schwitters postanowił więc samotnie realizować się na płaszczyźnie artystycznej i literackiej i stworzył odrębną w dadaizmie, jakby spółkę córkę dadaizmu, formę wypowiedzi artystyczno-litera-

---

<sup>4</sup> Schwitters first move away from a staid bourgeois existence was made in 1907, when he left school and enrolled at the College of Arts and Crafts in Hannover where he learned basic artistic skills. Only two years later, in 1909, he left the college and commenced a course of study in painting at the Royal Academy of Art in Dresden, receiving instruction in the classic academic disciplines of portrait, anatomy, animal and genre painting.

<sup>5</sup> 1909–1912 Studium an der Kunstakademie in Dresden.

<sup>6</sup> Auf die Ablehnung durch die Berliner Dadaisten und speziell auf Huelsenbecks Angriffe reagierte Kurt Schwitters selbstbewußt und mit einer eigenen Polemik.

<sup>7</sup> Kurt Schwitters [w]: *Dadaismus*, s. 21, Ursprünglich gab es nur Kerndadaisten. Die Huelsendadaisten haben sich von diesem ursprünglichen Kern unter ihrem Führer Huelsenbeck abgeschält und bei der Abspaltung Teile des Kernes mitgerissen.

cko-muzycznej nazwaną przez samego jej twórcę, Kurta Schwittersa, sztuką *MERZ*, będącą podstawowym przedmiotem poruszanych w tym rozdziale zagadnień. W kolejności omówione zostaną tutaj następujące wątki: malarstwo i kolaże, architektura *MERZ*, czasopismo *MERZ*, poezja *MERZ*.

Swoją hanowerską filię dadaizmu Schwitters określił mianem *MERZ* i wkrótce, analogicznie jak w przypadku DADA i dadaistów, *MERZ* stało się emblematem schwittersowskiej twórczości. Iście dadaistyczne jest wszakże też pojawienie się pojęcia *MERZ*, o czym niejednokrotnie opowiadał sam Schwitters na łamach wspomnień. W jednym z nich, pod tytułem *Kurt Schwitters. Das literarische Werk* (Kurt Schwitters. Dzieło literackie) budowniczy sztuki *MERZ* następującymi słowami opisuje jej narodziny: „Nazwałem moją nową twórczość opartą o każdy materiał *MERZ*. To druga sylaba *Kommerz*. Powstała przy obrazie *MERZ*, pewnym obrazie, na którym w abstrakcyjnych formach słowo *MERZ*, naklejone i wycięte z ogłoszenia *Kommerz und Privatbank*, można było przeczytać. Możecie Państwo zrozumieć, że nazwałem obraz ze słowem obrazem *MERZ*. Od tej chwili wszystkie moje obrazy jako formę zgodnie z charakterystycznym obrazem, nazywałem obrazami *MERZ*. Później rozszerzyłem określenie *MERZ* najpierw na moją poezję, ponieważ od 1917 roku zajmuję się poezją, w końcu na całą moją działalność. Teraz samego siebie określam *MERZ*” (s. 272)<sup>8</sup>. Owe obrazy w obrębie formy *MERZ* charakteryzowało, jak zresztą całą tę koncepcję, wielorakość i bogactwo środków wyrazu artystycznego. Za pomocą odpadków i śmieci Schwitters tworzył nowy świat. Mimo wszystko w tym pozornym rozgardiaszu paradoksów i przypadku, szczególnie w kolażach, assemblażach dostrzec można pewne poprawności. Wskazuje na to w biografii Schwittersa cytowana już Karin Otard, opisując jego pierwszy obraz *MERZ* wyżej wspomniany przez samego Schwittersa: „Jego kompozycja jest zdominowana przez linie diagonalne, które tworzą efekt skrajnego napięcia, jeśli widziane są w odniesieniu do ramy. Podobny efekt na koło w prawej części obrazu, jak i kilka małych prostokątów i kwadratów w części dolnej. Te główne elementy nie są w większej części namalowane. Użyte materiały to: drut, struna, druciana sieć i kratka, kawałki papieru, kartonu, niektóre z nadrukami, inne pozostawione gładkie, dzięki którym kombinacja liter *MERZ*, mimo iż domalowana, wyróżnia się szczególnie wyraźnie, a kompozycja całości pozostaje jednak dobrze zrównoważona” (*Kurt Schwitters. His life and work*, s. 22)<sup>9</sup>. Przewaga Schwittersa w tworzeniu obrazów i kolażów *MERZ* polegała na dowolności doboru kolorów i przedmiotów, bądź zastępowania materiału, dowolnie innym. W miejsce drewna mógł pojawić się materiał, zamiast materiału sznurek, sznurek mogła zastąpić gąbka, gąbkę z kolei papier, i tak w nieskończoność. W koncepcji swojej malarstwo *MERZ* ewoluowało w stronę bezgraniczności dzieła totalnego, lecz granice obrazu wyznaczały jego ramy. W związku z tym należało wymyśleć coś, co nie byłoby ograniczone przestrzennie, ani czasowo. Wtedy Schwit-

<sup>8</sup> Ich nenne meine neue Gestaltung mit prinzipiell jedem Material *MERZ*. Das ist die zweite Silbe von *Kommerz*. Es entstand beim Merzbilde, einem Bilde, auf dem unter abstrakten Formen das Wort *MERZ* aufgeklebt und ausgeschnitten aus einer Anzeige der *KOMMERZ UND PRIVATBANK* zu lesen war. Sie können es verstehen, dass ich ein Bild mit dem Worte *MERZ* das *MERZ*bild nannte. Ich nannte nun all meine Bilder als Gattung nach dem charakteristischen Bilde *MERZ*bilder. Später erweiterte ich die Bezeichnung *MERZ* auf meine Dichtung, denn seit 1917 dichte ich, und endlich auf all meine entsprechende Tätigkeit. Jetzt nenne ich mich selbst *MERZ*.

<sup>9</sup> Its composition is dominated by diagonal lines which, when viewed in relation to the frame, create an effect of extreme tension, and also by a circle on the right and a number of small rectangles and squares in the bottom part of the picture. These dominating elements are for the most part unpainted. The materials used are wire and string, wire mesh and wire grating pieces of paper and cardboard, some with lettering, others left blank, whereby the combination of the letters *MERZ*, though partially overpainted, stands out particularly clearly and the composition as a whole is well balanced.

ters wpadł na pomysł stworzenia kolumny *MERZ*, dzieła o tyle imponującego, co i niezwykłego. „Wewnątrz domu nr. 5 przy ulicy Waldhausen w Hanowerze powstawało kontemplacyjne przeciwieństwo wszystkich ukierunkowanych na zewnątrz działań, najbardziej przedziwny twór artystyczny pierwszej połowy XX wieku: *Merzbau*. Początki tego swojego, jak sam później określił, dzieła życiowego są niejasne, nie można ich odatować, a właściwie nigdy nie było ich początku w sensie planu. *Merzbau* jest najczystszy wyrazem idei *MERZ*, a ta nie zna żadnych granic zarówno w rodzajach sztuki jak i w materiale ani miejsca ani czasu. *MERZ* jest widoczny i niewidoczny, akcją i medytacją, wewnątrz i na zewnątrz zarazem. *MERZ* nie zna początku ni końca. Budowa Merz ukazuje zarazem integracyjne założenie *MERZ*” (Nündel, *Kurt Schwitters*, s.50)<sup>10</sup>.

Wybitny niemiecki badacz twórczości Kurta Schwitters, Ernst Nündel mówiąc o *MERZ* sięga od razu po analizę artystycznych założeń pomysłu, lecz warto w tym miejscu przedstawić też stanowiska innych naukowców i dadaistów, wśród przemyśleń, których nie brak ciekawych, a niekiedy bardzo barwnych opisów schwittersowskiej koncepcji dzieła totalnego. Sięgnąć zatem należy pierwiej do Piotra Szuberta, który w *Sztuce świata*, w tomie IX, w szkicu pod tytułem *Dadaizm. Duchamp i Schwitters* dzieli się z czytelnikiem następującymi refleksjami: „W odziedziczonej po ojcu hanowerskiej willi pracował nad niezwykłym dziełem, pełnym magicznej siły wyrazu, które ochrzcił mianem *Merzbau*. Było to dzieło totalne, swoistego rodzaju kolumna, składająca się z wypukłości i zagłębień. Schwitters nadał jej niejako zdolność rozrostu żywego organizmu. Każdego dnia dodawał do tej kompozycji nowy element pochodzący z codziennego żniwa – to znaczy przyniesionych do domu odpadków. Według relacji świadków, w latach dwudziestych, kolumna miała kształt kubizowanej bryły, pełnej wnęk, zwanych przez autora grotami. Każda z nich dedykowana była innej osobie. Tak więc były tam między innymi grotki Pieta Mondriana, Hansa Arpa, Nauma Gabo, Theo van Doesburga i El Lissitzky'ego. W każdej z nich tkwił jakiś drobiazg – pamiątka związana z daną osobą. W grocie Doesburga był umieszczony kawałek krawata, a w grocie Richtera obcięty kosmyk włosów. Hanowerska piramida zawierała ponoć bardziej bulwersujące pamiątki, jak na przykład mostek dentystryczny czy też buteleczkę moczu opatrzona nazwiskiem dawcy” (s.106). Równie malowniczo wspomina hanowerską kolumnę dadaista Hans Richter, którego liczne zasługi na niwie dadaistycznej obligują autora do częstego cytowania go w tej rozprawie. W swoich wspomnieniach Richter następująco opisuje oględziny *Merzbau*: „(...) Kolumna rosła i rosła. Będąc u niego trzy lata później stwierdziłem, że zmieniła się nie do poznania. Po grotach i zakłębłościach, które niegdyś zamieszkiwaliśmy, nie pozostało śladu. Zniknęły we wnętrzu monstrialnej kolumny pod warstwą nowych wyżłobień, nowych ludzi, nowych kształtów, kolorów i drobiazgów. Był to rozwój nie mający końca. Przy tym, o ile uprzednio kolumna miała wygląd mniej lub bardziej konstruktywistyczny, to obecnie przybrała kształt raczej opływowy. Przede wszystkim jednak niesamowity i trwający nadal wzrost kolumny doprowadził do tego, że pomieszczenie, w którym się znajdowała, zaczęło

<sup>10</sup> Im Innern des Hauses Nr.5 der Waldhausenstrasse in Hannover entstand zur gleichen Zeit das kontemplative Gegenstück zu allen jenen nach außen gerichteten Aktivitäten, das merkwürdigste Kunstgebilde der ersten Hälfte des 20 Jahrhunderts: *Merzbau*. Die Anfänge dieses seines, wie er später schreibt, Lebenswerks liegen im dunkeln, sie lassen sich nicht datieren, genauso genommen hat es nie einen Anfang im Sinne eines Plans gegeben. Der *Merz*-Bau ist der reinste Ausdruck der *Merz*-Idee und die kennt keine Grenzen, weder der Kunstgattungen noch des Materials, weder des Raums noch der Zeit, *Merz* ist sichtbar und unsichtbar, Aktion und Meditation, Innen und Außen zugleich. *Merz* kennt keinen Anfang und kein Ende. Der *Merzbau* demonstriert zugleich das integrative Prinzip von *Merz*.

niejako pękać w szwach. Ponieważ wszere nie mogła się już rozrastać, dalszy ciąg mógł odbywać się tylko do góry. Ale na przeszkodzie stał przecież sufit! Problem ten Schwitters rozwiązał w sposób najprostszy: będąc właścicielem domu wymówił lokatorom mieszkającym nad nim, wybił dziurę w suficie i kontynuował kolumnę na wyższym piętrze” (*Dadaizm*, s.256). Także berliński adwersarz Schwittersa, Richard Huelsenbeck, nie omieszkał w swoich wspomnieniach z okresu dada napomknąć o konstrukcji Hanowerczyka, czyniąc to nie bez sarkazmu: „Schwitters mieszkał z żoną i z dziećmi w Hanowerze, porządnym niemieckim mieście, które jednak w jednym względzie dominowało nad pozostałymi niemieckimi miastami: drobnomieszczańskim usposobieniem (...) W rzeczy samej zaskakujące jest, że w takiej atmosferze tak w dużej mierze rewolucyjny artysta, jak Schwitters, mógł żyć i pracować. Było to jednak możliwe tylko poprzez dopasowanie swoich własnych przyzwyczajęń do środowiska. Jego rewolta musiała z tego względu być romantyczna. Nie pozostało mu nic innego, niż grać klauna (...) Z Berlina odwiedziliśmy go około Bożego Narodzenia. W salonie świeciła się choinka, a pani Schwitters przeprosiła nas, bowiem miała do wykąpania jedno z dzieci. To było życie rodzinne w pełnym rozkwicie. Schwitters pokazał nam swoją pracownię, w której wybudowana była wieża. W tej wieży, czy drzewie, czy domu były otwory, wyżłobienia i grotty, w których, jak mówił Schwitters, przechowywane były pamiątki, fotografie, daty imiennin i inne godne i mniej godne dane. Pomieszczenie ukazywało mieszkankę beznadziejnego bałaganu i wstydlivej akuraczności. Widać było pozaczynane kolaże, skulptury z drewna, obrazy z gipsu i drewna” (*Mit Witz, Licht und Grütze*, s. 98–99)<sup>11</sup>.

Wywody Huelsenbecka są utrzymane w konwencji mającej na celu może nie tyle ośmieszenie Schwittersa, co ukazanie go jako drobnomieszczańskiego gryziopiórka, który w obliczu wielkich, przybyłych ze stolicy Niemiec weryfikatorów dadaizmu, rewolucyjnych mentorów, powinien paść przed nimi na kolana i dziękować, że w ogóle zechcieli doń przybyć i przekroczyć, jak sugeruje Huelsenbeck, progę jego arcydrobnomieszczańskiego domu. Huelsenbeck, opisując świąteczną atmosferę, podkreśla przywiązanie do tradycji, wspomina, że żona artysty kąpała jedno z wielu ich dzieci. Nie są to jednak informacje do końca prawdziwe. Schwitters miał jedno dziecko: syna Ernsta, który po śmierci ojca wiele uczynił, by rozslawić jego sztukę. Analogicznie jak Huelsenbeck. On też miał jednego syna, Jimmiego, z tą różnicą, że ten nie wyrażał po śmierci ojca żadnych chęci, by jego dzieło kontynuować. Schwitters całe życie wierny był powołaniu artysty i do końca swoich dni był oddany sztuce. Huelsenbeck nigdy z pióra ani z pędzla nie żył, za to wiódł żywot wiktoriańskiego mieszczucha w USA, gdzie pracował jako lekarz, a po dyżurze karnie wracał do domu, by pucować kredens. A na domiar złego zmienił nazwisko i w swojej nowej ojczyźnie kazał tytułować się, Charles

<sup>11</sup> Schwitters wohnte mit Frau und Kind in Hannover, einer guten deutschen Stadt, die aber viele deutsche Städte in einer Eigenschaft überragte: kleinbürgerlicher Gesinnung (...) Es ist in der Tat erstaunlich, dass in einer solchen Atmosphäre ein so wesentlich revolutionärer Künstler wie Schwitters leben und arbeiten konnte. Das war aber nur möglich, indem er viele seiner eigenen Gewohnheiten der Umgebung anpasste. Seine Revolte musste deshalb romantisch bleiben. Es blieb ihm nichts anderes übrig als den Clown zu spielen (...) Von Berlin aus besuchten wir ihn um Weihnachten herum. Im Wohnzimmer brannte der Baum, und Frau Schwitters entschuldigte sich, da sie eins der Kinder zu baden hatte. Es war ein Familienleben mit allem drum und dran. Schwitters zeigte uns seinen Arbeitsraum, in dem ein Turm gebaut war. In diesem Turm oder Baum oder Haus gab es Öffnungen, Einbuchtungen und Aushöhlungen, in denen wie Schwitters sagte, Andenken, Photos, Namenstage und andere würdige und weniger würdige Daten aufbewahrt wurden. Der Raum zeigte eine Mischung aus hoffnungsloser Unordnung und peinlicher Akkuratessse. Man sah angefangene Collagen, Skulpturen aus Holz, Bilder aus Stein und Gips.

Hulsbeck, żeby być w pełni amerykańskim Amerykaninem. Gdy przyjrzeć się temu bliżej, nie wiadomo, kto tu bardziej mieszczański i bogobojny, lecz to uwagi tylko na marginesie, niemające większego znaczenia w kontekście tematu pracy.

Budowa *MERZ* była bardzo śmiałym, jak na owe czasy wyzwaniem artystycznym, a także wyzwaniem jej twórcy dla pracy innych twórców. Nawiązywała ona do koncepcji Hugona Balla, postulowanych w jego dziennikach, *Flucht aus der Zeit* „Ucieczka z czasu”, jakże często w pracy cytowanych. Ball już w swoim „okresie berlińskim”, poprzedzającym rozkwit dada w Zurychu pod jego przewodnictwem, był gorącym orędownikiem dążenia do sztuki totalnej. Wskazują na to jego przemyślenia z lat 1914–1916. Swoje wizje artystyczne, podobnie jak Ball, w okolicach dzieła totalnego sytuował wybitny malarz, grafik, poeta i pedagog rosyjski, Vassily Kandinsky, później także inni znani artyści jak Ernst, Ray, Arp czy Piscator. Jednym z nich w pełni realizującym ową koncepcję wzajemnego przenikania wszystkich form sztuki był Kurt Schwitters. Budowa *MERZ* była jedną z integralnych części finalizacji owej eklektycznej koncepcji, choć dzieło totalne z założenia pozostaje otwarte na kolejne zmiany i artystyczne innowacje. Prześmiewcza relacja Huelsenbecka, przy całym dla niego szacunku, iż niemal z każdym stąpieniem zewsząd sypał się kurz i czuć było skostnienie, świadczy raczej o braku jego wnikliwości. Schwittersowski *MERZ*bau niesie ze sobą ponadto egzystencjalne przesłanie. Był on pewnego rodzaju procesem, ukazaniem etapu realizacji twórczej artysty, jego rozwoju, zdobywania kolejnych doświadczeń, dojrzwania psychicznego, a także i emocjonalnego, syntezą jego doznań, niekiedy przepełnionych gorzką ironią i drwiną. Zważywszy na to, że Schwitters, co podkreślił Richter: „był przez dwadzieścia cztery godziny na dobę wiernie i bezgranicznie oddany sztuce” (*Dadaizm*, s. 235), to *MERZ*bau był sterowanym przez niego artystycznym procesem o eklektycznym charakterze życia, sztuki, niezależności, przynależności i przeznaczeniu.

Zdaniem autora postrzeganie *Merzbau* ewaluować powinno w tym właśnie kierunku, a nie rozpatrywania go wyłącznie w kategoriach sztuki. Postępowanie Huelsenbecka z punktu widzenia analizy twórczości Schwittersa jest nieporozumieniem. Pozorna przaisuść jego koncepcji, nowatorstwo w realizacji samego dzieła jest przepełniona refleksją nad przemijaniem, zadumą nad sensem egzystencji, co w gruncie rzeczy zbliża bardziej Schwittersa do egzystencjalistów, niżeli do konstruktywistów.

„Czymże jest ta kolumna? Jest po pierwsze jedną z wielu mniej więcej jedną z dziesięciu. Nazywa się *Katedrą erotycznej nędzy*, lub w skrócie KdeE, żyjemy w czasach skrótów. Oprócz tego nie jest gotowa i to z założenia”<sup>12</sup> – tak o swoim monumencie pisał Schwittersa na łamach wydawanego przez siebie samego czasopisma *MERZ* nr 21/1931 w artykule „Ich und meine Ziele” (Ja i moje cele). Wkrótce okazało się jednak, że celem głównym Kurta Schwittersa będzie ochrona gigantycznej kolumny przed jej zniszczeniem. W dwa lata później, 30.01.1933, Adolf Hitler został kanclerzem i niemal natychmiast rozpoczęły się rządy dyktatury NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei), która rozprawiła się z politycznymi oponentami, w tym oczywiście też z komunistami, choć Schwittersa z komunizmem w żaden sposób łączyć nie należy. Z początkiem hitlerowskiej dyktatury stworzono tajną policję państwową (Gestapo), a następnie komisję do spraw sztuki, która miała rekwirować nieadekwatne, co do poglądów zasiadających w komisji „specjalistów” dzieła i represjonować ich autorki i autorów. Twórczość, niemieszcząca się w ramach ustalonych konwencji, określano jako

<sup>12</sup> Ja was ist die Säule? Sie ist zunächst nur eine von vielen, etwa eine von zehn. Sie heißt *Kathedrale des erotischen Elends*, oder abgekürzt KdeE, wir leben in der Zeit der Abkürzungen. Außerdem ist sie unfertig und zwar aus Prinzip.

*Entartete Kunst*, (sztuka zdegenerowana), a celem głównym owej „speckomisji” stało się jej likwidowanie. Nietrudno się domyśleć, że pierwsze pozycje na liście artystów ściganych były obsadzone nazwiskami dadaistów. Dlatego tak wielu z nich musiało opuścić Niemcy i szukać schronienia często poza granicami Europy. Wśród pilnie poszukiwanych artystów znalazł się, rzecz jasna, Schwitters. Od roku 1934 roku ukrywał się i głównie przebywał na terenie Norwegii, a w 1937 roku ostatecznie musiał opuścić Niemcy. Sam artysta następującymi słowami opisuje swoje ucieczkę: „Drugiego dnia Świąt Bożego Narodzenia pojechaliśmy po ciemku nad ranem do Hamburga. Było lodowato, leżało nieco śniegu, drzewa były oszronione. Przy Lüneburgu zrobiło się jasno. W Hamburgu była duża mgła. Wycie syren było straszne. Do tego cichy deszcz”<sup>13</sup>. Tak Schwitters trafił do Norwegii, choć zawsze miał nadzieję, że kiedyś wróci. Niestety resztę życia musiał spędzić na emigracji. „Katedrę erotycznej nędzy” zniszczono ostatecznie w 1943 roku, wskutek jednego z kilku nalotów bombowych sił angielskich na Hannover, paradoksalnie nie na zlecenie władz niemieckich.

### Bibliografia

- Arp, Hans/ Huelsenbeck, Richard/ Tzara, Tristan:** *Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik.* Zürich 1957. Zit.: Arp/Huelsenbeck/Tzara, *Die Geburt*, 1957.
- Ball, Hugo:** *Die Flucht aus der Zeit.* Luzern 1946. Zit.: Ball, *Flucht*, 1946.
- Bazyłow Ludwik:** *Historia powszechna 1789–1918.* Warszawa 1986. Cyt.: Bazyłow, *Historia*, 1986.
- Bergius, Hanna:** *Dada in Europa. Werke und Dokumente.* Berlin 1977. Zit.: Bergius, *Dada*, 1977.
- Boone, Dieter:** *Picasso.* Paryż 1989. Cyt.: Boone, *Picasso*, 1989.
- Brown, John:** *Historia teatru.* Warszawa 1999. Cyt.: Brown, *Historia*, 1999.
- Busch, Werner:** (Hrsg.) *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen.* München 1987. Zit.: Busch, *Funkkolleg*, 1987.
- Dziamski, Grzegorz:** *Awangarda Europy Wschodniej.* Kraków 2006. Cyt.: Dziamski, *Awangarda*, 2006.
- Elger, D:** *Dadaismus.* Taschen Verlag, Köln 2004.
- Huelsenbeck, Richard:** *Dada Almanach.* Berlin 1920. Zit.: Huelsenbeck, *Dada*, 1920.
- Huelsenbeck, R:** *En avant dada.* Lutz Schulenburg Verlag, Hamburg 1997.
- Huelsenbeck, R:** *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus.* Lutz Schulenburg Verlag, Hamburg 1992.
- Janson, Karl:** *Malerei unserer Welt.* Köln 1960. Zit.: Janson, *Malerei*, 1960.
- Jarosiński Zbigniew:** *Antologia futuryzmu polskiego.* Wrocław 1978. Cyt.: Jarosiński, *Antologia*, 1978.
- Korte, Hermann:** *Die Dadaisten.* Hamburg 1994. Zit.: Korte, *Die Dadaisten*, 1994.
- Nündel, E:** *Kurt Schwitters.* Rowohlt Verlag, Hamburg 1999.
- Nündel, E:** *Wir spielen, bis der Tod uns abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten,* Hannover 1870.
- Nündel, E:** *Wir spielen, bis der Tod uns abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten.* Ullstein Verlag, Frankfurt 1975. Zit.: Nündel, *Frankfurt*, 1975, *Hamburg* 1999.

<sup>13</sup> Am zweiten Weihnachtsfeiertag fuhren wir bei Nacht ganz früh nach Hamburg. Es war eisig kalt, es lag etwas Schnee, die Bäume waren bereift. Bei Lüneburg wurde es hell. In Hamburg war starker Nebel. Das Tuten der Schiffe war ganz scheußlich. Dazu leiser Regen. Kurt Schwitters [w:] Ernst Nündel, „Kurt Schwitters”, Hamburg: 1981, (s. 102).

- Orchard, Katrin:** *Kurt Schwitters. His life and work*, Oxford 1998. Cyt.: Orchard, Kurt Schwitters, 1998.
- Poprzęcka, Maria:** *Arcydzieła malarstwa polskiego*. Warszawa 2002. Cyt.: Poprzęcka, Arcydzieła, 2002.
- Richter, Hans:** *Dadaizm*. Warszawa 1983. Cyt.: Richter, Dadaizm, 1983.
- Riha, Karl:** *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*. Hamburg 2002. Zit.: Riha. Texte, 2002.
- Schwitters, Kurt: *Eile ist des Witzes Weile*. Köln 2003. Zit.: Schwitters, 2003.
- Sanouillet, M:** *Dadaismus und metaphysische Malerei*. Taschen Verlag, Köln 1987.
- Szyrocki, Marian:** *Dzieje literatury niemieckiej*. Warszawa 1969. Cyt.: Szyrocki, Dzieje, 1969.
- Wat, Aleksander:** *Wspomnienia o futuryzmie*. Miesięcznik literacki, nr 2, 1930r. Cyt.: Wat, Wspomnienia, 1930.
- Zaworska, Helena:** *O nową sztukę*. Warszawa 1963. Cyt.: Zaworska, O nową sztukę, 1963.
- Zaworska, Helena:** *Przemiany polskiego futuryzmu*. Warszawa 1975. Cyt.: Zaworska, Przemiany, 1975.

STRESZCZENIE: Artykuł traktuje o niemieckim artyście Kurcie Schwittersie i jest próbą usytuowania go w obrębie dadaizmu z zaznaczeniem, iż w gruncie rzeczy Schwitters dadaistą nie był. Jedynie w aspektach jego twórczości dada odbiło się szerokim echem, lecz artysta nie spełniał kryteriów bycia dadaistą w aspekcie duchowym. Artykuł podzielony jest na dwie części. To jest część pierwsza.

## Sakralisierung des Detektivs. Zur Metamorphose des *ingroup*-Typus bei Kemelman und Chesterton

Schon sehr früh etablierte sich in der Kriminalliteratur ein spezifischer Detektivtypus, der noch bis heute, bis in die Moderne hinein, vorherrschend ist. Der Ermittlende als Outsider, als sozialer Außenseiter, der im Grunde schwer in der Realität Fuß fassen kann, avancierte im Zeitalter der sog. *Big Four* zum Markenzeichen der klassischen Detektivgeschichte. Das Bild eines aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Alleingängers wurde stark von A.C. DoYLES Holmes-Figur und von E.A. Poes Dupin geprägt (Suerbaum 1984: 30–69). Im modernen sozialkritischen Krimi, dem hauptsächlich Anstöße aus Skandinavien in Form von den das Sozialsystem Schwedens monierenden Kriminalromanen des Duos Wahlöö/Sjöwall gegeben worden sind, findet man auch die Rand-Detektivtypen, die sich im Abseits nicht nur des Plots, sondern auch der ‚erzählten‘ Wirklichkeit bewegen (vgl. Nusser 2003: 129 ff.). Zu nennen in diesem Zusammenhang sind u.a. der türkische Privatfahnder Kayankaya von Jakob Arjouni oder der schwedische Journalist Mikael Blomkvist aus der Millennium-Trilogie von Stieg Larsson. Alle operieren in einer total moralisch zerstörten und virulenten Gesellschaft, alle ermitteln in verkommenen Verbrecherräumen und alle müssen, um dem Mörder bzw. den Mördern auf die Spur zu kommen und das Rätsel zu knacken, sowohl mit dem gesellschaftlichen Strom, als auch gegen die sozialen (Struktur-)Trends schwimmen. Erst durch diese Kombination von Inklusion und Exklusion sind die zeitgenössischen Detektive in der Lage, des Rätsels Lösung zu finden und den Schuldigen der Gerechtigkeit auszuliefern.

Zwar ist das Porträt eines außenstehenden und introvertierten Detektivs immer noch narrativbildend, aber interessanterweise eröffnet das Genre Krimi auch Freiräume für die Schaffung eines anderen Detektivpsychogramms. Da dem Label Kriminalroman verschiedene Schemas zugrunde liegen,<sup>1</sup> wird auch den Krimiautoren eine weit reichende Palette an narrativen Gestaltungsoptionen angeboten. Krimis seien immer Variationen von Storys, die eine thematische Basis vorzuweisen haben. Nicht nur die Geschichte der Verbrechen wird in den Krimis auf diverse Art und Weise mit anderen Erzählmitteln durchdekliniert, auch die Geschichte der Lösung wird verschiedenartig durchexerziert. Wobei man jedoch auf der stringenten und üblichen Krimi-Schablone: 1) Verbrechen, 2) Fahndung, und 3) Aufklärung beharrt (Suerbaum 1998: 86); sogar im modernen Krimi, der paradoxerweise eine Affinität zur Entmodernisierung des Krimisujets aufzeigt, indem er die Story zeitlich zurückversetzt und sie in einem historischen Rahmen ansiedelt (Akunin, Krajewski etc.), ist solch eine Dreieckskonstruktion sichtbar. Wenn die Kriminalliteratur, trotz deren Schematismus und deren 08/15-Bauweise, als zur Variabilität neigende Gattungsform in Erscheinung tritt, liegt die Annahme nahe, dass auch die konturierten Detektivfiguren nicht nur nach einer gewissen vormodularisierten und festzementierten Grundform erzähltechnisch ‚gebastelt‘ werden. Auch die *ingroup*, d.h. die Protagonisten aus der Gruppe der Ermittlenden (Nusser 2003: 54–60), erweist disparate Charakterzüge

---

<sup>1</sup> In diesem Punkt wird abgesehen von der Diskussion um die Klassifizierung und Unterscheidung der *detective stories*, Thriller und Krimis.

und erfüllt in den Krimis differenzierte Funktionen, des weiteren auch narrative Aufgaben. Infolge der Definierung des Krimis als ein System von Fragen und Antworten (vgl. Alewyn 1998: 57f.), in dem nur das Verbrechen, die Rekonstruktion der Straftat und die Wiederherstellung einer intakten Welt von Belang sind, wird auch der Inszenierung, Charakterisierung und Funktionalisierung der Detektive viel Spielraum gelassen. So nimmt es daher kaum Wunder, dass man dem isolierten Detektivhelden, der – um es eindeutig zu fixieren – immer noch im Krimi dominiert, einen, weichen, in ethischer und moralischer Hinsicht herausragenden Fahndenden gegenüber gestellt hat, für den die diffizile Gesellschaftsproblematik wichtiger ist als die Überführung des Täters. Solche Detektivtypen sind als Kontrast zum sozial ausgeklammerten Holmes oder Dupin angelegt. Der Simplizität wegen könnte man diese Komplexität des Repertoires an potenziellen Detektivsilhouetten reduzieren und ins Feld die duale Teilung in: 1) Outsiderfiguren, und 2) Insiderfiguren führen. Unter dem Begriff „Insiderfiguren“ werden vor allem zwei Detektivmodelle verstanden, die sich im Laufe der Zeit herauskristallisiert haben. Und zwar geht es um G.K. Chestertons Pater Brown und H. Kemelmans David Small, die in der Krimidichtkunst ihresgleichen suchen. Beide sind keine sozialen Außenseiter, geschweige denn in die soziale Thematik nicht eingeweihte Personen, weil sie wegen ihrer beruflichen Tätigkeit immer auf dem neuesten ‚Stand‘ bleiben müssen; Pater Brown ist ein katholischer Priester, David Small ein Rabbi. Sie sind nicht am Verbrechen als Code, den man entschlüsseln muss und als Training für ihr Ratio interessiert; sie legen größeren Wert auf die Menschen, die diese Verbrechen begangen haben und versuchen immer wieder hinter der Maske des Täters ein menschliches Gesicht zu erkennen. Wenn im Falle von Holmes die ganze Fahndungsprozedur profaniert wurde, indem man nur auf die Kategorien des rationalen Denkens aus war, dann wird der Ermittlungsvorgang bei Kemelman und Chesterton ‚sakralisiert‘, zumal zwei Geistliche am Werk sind.

Die Orientierung der Priester-Detektive weniger an Ratio, als vielmehr an Theologie und Teologie soll nicht heißen, dass man auf einen logischen Denkapparat verzichtet. Wie Kracauer in seinem Essay aus der ersten Hälfte der 1920er Jahre konstatiert, sei der Detektiv einem Gott ähnlich; der Detektiv richte sich nicht nach der Ratio, sondern er sei ihre Personifikation: „Wie Gott den Menschen nach seinem Ebenbild schafft, so gebiert sich die ratio in dem abstrakten Schemen des Detektivs, der sie von vornherein repräsentiert, statt durch die Hinwendung zu ihr in sie einzugehen“ (1998: 26). Das Göttliche kommt ins Spiel, aber der Detektiv, so Kracauer in seinen Überlegungen weiter, sei nicht direkt Gott; ihm gehöre nur das Prädikat des „Widerspruchs Gottes“ an. Er fungiere als „Detektiv-Gott“ in einer von Gott verlassenen Welt: „er beherrscht das Wesenlose und waltet über Funktionen, denen es an Trägern gebricht“ (27). Nach Kracauer gilt der Detektiv als Vertreter Gottes in den niederen Regionen und als solchen betrachtet er auch Chestertons Pater Brown. Dies tut Kracauer eher abwertend und desavouiert ihn vor dem Hintergrund einer zeitgenössischen Auffassung des Krimis, die auf die Rationalisierung und Potenzialisierung des Genres abzielte. Der kleine, dicke Priester Brown war in dem rational-logischen Detektivgefülle der 1920er Jahre ein Novum. Chestertons Modus der Detektiv-Darstellung fand jahrzehntelang kein Echo. Niemand hat sich an diese plakativ gemachte und nicht konventionalisierte Detektivform gewagt. Erst Mitte der 1960er Jahre fand Chesterton einen Nachahmer in Kemelman. Es stellt sich allerdings die Frage, wieso man überhaupt Chestertons Pater Brown außen vor gelassen hat. Die von Chesterton teilweise in Angriff genommene Revidierung des klassischen Krimikanons konnte keinesfalls als eine ernstzunehmende Probe der Transformation angesehen werden, zumal der Krimi ständig neuen Variationen Tür und

Tor offen hielt. Eine sozialkritische von Chesterton geprägte Praxis war allerdings nicht das, was sich die ‚Philosophie‘ des Kriminalromans erwünscht hätte. Denn in den Detektivgeschichten stehen im Mittelpunkt nicht die Kritikansätze, sondern der Spannungsaufbau. Auf diese Aktions-Komponente hat sogar Bloch hingewiesen, wenn er von der „Spannung des Ratens“ sprach und seinen Akzent auf die Entdeckung und Entlarvung setzte (1998: 41). Nur die Ertappung des Schuldigen schien elementar zu sein; der Hinterfragung des gesellschaftlichen Tusches wurde kaum Beachtung geschenkt. Und in diese ‚Lücke‘ sprang Chesterton mit seinen Pater Brown-Erzählungen.

Chestertons Geschichten bleiben im Allgemeinen dem Erzählergerüst der klassischen Detektivstory verpflichtet. Vom Verbrechen wird nur gesprochen, selbst wird es nicht in Szene gesetzt. Es überwiegt die Erzählung von Ereignissen, in den Dialogen kommt allerdings die Erzählung von Worten vor. Diese evoziert eine Distanzabnahme, jene eine Abstandsvergrößerung. So erweisen sich Chestertons Erzählungen mit Pater Brown in der Hauptrolle als eine Mischung vom narrativen *telling* und *showing* (vgl. Martinez et al. 2005: 48). Von dieser Dualität werden fast alle klassischen Kriminovellen getragen. Das Verbrechen bei Doyle hat sich meistens noch vor dem Anfang des Berichts von Watson ereignet. Was folgt, ist eine Rückwendung auf die Vergangenheit im Modus der erzählten Gegenwart. Dabei bedient sich der Ich-Erzähler Watson einer intradiegetischen Erzählweise, wenn er im Rahmen seiner Primärerzählung sekundäre Erzählungen aus dem Mund der Kunden von Holmes mit einflicht. So wie Doyle dem Schema die Treue hielt, so bleibt auch Chesterton in *Der Fluch des Buches* [Fluch] dem schematischen Aufbau der Geschichte treu. Er modifiziert nur die Detektivfigur und überträgt die tradierte Form des Detektivrationalisten auf einen reflexiven Pater im Dienste der katholischen Kirche. Der Verlauf der *story* und der Verlauf des *discourse* bleiben über weite Strecken unverändert. Was jedoch transponiert wird, ist die Methode der Enträtselung und die Wiedergabe des Tatherganges. Der Er-Erzähler Chestertons, obwohl er sich schon im Hinblick auf seine Fokalisierung von dem Ich-Erzähler Doyles unterscheidet, verfügt über dieselben erzähltechnischen Werkzeuge wie Watson. Dies ist dadurch legitimiert, dass Watson sehr oft in der Gestaltung und Abbildung der Berichte von Holmes' Klienten auf die Struktur der Binnenerzählung zurückgreifen muss. Dadurch wird die Ich-Erzählinstanz auf der extradiegetischen in die Ich-Erzählfigur auf der intradiegetischen Ebene ‚umqualifiziert‘. Deshalb findet man in den meisten Erzählungen von Holmes eine weitgehende Berichterstattung, die in einer Ich-Erzählvariante gehalten worden ist – denn da erzählt die in Dialoge verwickelte Figur -, die aber von dem Ich-Erzähler des ganzen Erzählgeflechts demonstriert wird. Der *discourse* der narrativen Schilderung unterliegt keinen Veränderungen, aber der *discourse* des Ermittlungsprozedere weicht schon von der gängigen klassischen Perspektive ab. Da ein Geistlicher, der ein Händchen für alles Gesellschaftliche hat und immer sein Ohr den zu Bemitleidenden leiht, investigativ nachhakt und dabei weder auf sein rationales Denken, noch auf seine Empirie und sein ‚Feeling‘ für das menschliche Schicksal verzichten muss, ist er imstande, alle Facetten des Verbrechens und viel wichtiger des Täters zu beleuchten. Pater Brown unterschätzt die Indizien nicht, die auf den möglichen ‚schweren Jungen‘ verweisen könnten, sondern er interpretiert sie auf eine andere Art als sein Vorgänger Holmes. Auf der Suche nach Humanität und dem Aspekt des Menschentums, begibt sich Pater Brown auf das Gebiet der Religiosität. Im Religiösen seien alle Lösungen zu finden, die Religion liefert Antworten auf alle Fragen. Pater Brown als Seelsorger und Beichtvater, der Eigenschaften eines guten Nachbarn, dem man sein ganzes Herz ausschütten könnte, hat, agiert als Kritiker der Kunst des Verbrechens (Nusser 2003: 88). Sein Anliegen besteht darin, nicht die Physiologie, sondern

die Psychologie ins Visier zu nehmen und sie zu verstehen. Als „bürgerlich getarnte[r] Erzengel“ (Suerbaum 1984: 72), als streng-konservativer Verfechter des Glaubens gibt er eine „theologische Figur“ ab (Heißenbüttel 1998: 117); er stellt in seiner ‚Kriminalgeschichte‘ nicht die Fragen, die nach dem Muster des *Whodunit* geschnitten sind, sondern eher nach dem Muster des *Whydunit* (W.B.). Für Brown zählt nicht das *Wer?*, vielmehr ist das *Warum?* signifikant. Demnach könnte man ihn als Vorläufer des sozial engagierten Krimis aus der Feder Mankells oder des Autorenteam Boileau/Narcejac begreifen. So sind schon bei Chesterton Ansätze einer modernen Krimikonstruktion zu erblicken (vgl. Suerbaum 1984: 161–191).

Die Sakralisierung des Detektivhelden hat nicht nur die Umorientierung des Ermittlungs- und Auslegungsganges zur Folge; sie hat auch Auswirkungen auf die Komposition und Modellierung des Verbrecherbildes. Als Resultat der ‚geistlichen‘ Fahndung Browns wird auch ein neues Licht auf die Täterfigur geworfen. Spuren für diese Umgestaltung sind in *Fluch* zu erkennen. Wie immer fängt Chestertons Erzähler mit einer langen Introdution an. Alle Figuren aus dem Figurenensemble werden eingeführt, der Backstage der Handlung wird akkurat skizziert. Aus einem Gespräch zwischen Pater Brown und Professor Openshaw, der Interesse an Aberglaubenritualen hat, drückt der Erzähler anhand der Erzählung von Worten die psychische Kondition des Wissenschaftlers aus und präsentiert seinen Pessimismus in Bezug auf die ritualisierten Praktiken: „Professor bekam jedes Mal einen Tobsuchtsanfall, wenn man ihn als Spiritisten bezeichnete oder behauptete, daß er an Spiritismus glaube“ (2006: 76). Schon diesem kurzen Dialog kann man entnehmen, dass der Professor nicht viel von Menschen überhaupt hält und vor allem von seinem Sekretär. Nach dem Abschied verlässt Brown die Bühne, auf der er erst am Ende – im Epilog – wieder auftaucht. Es folgt eine typische Chesterton-Erzählsequenz. In der Abwesenheit des Pater Brown wird die Handlung weitergesponnen, immer neue Details werden zutage gefördert. Ein Kunde, der den Professor im Büro aufsuchte, wendet sich an ihn mit einem Problem. Es handelt sich um ein verfluchtes Buch: jeder, der es aufmacht, verschwindet auf der Stelle. Der dem Spiritismus abgeneigte Professor glaubt zuerst nicht an den Wahrheitsgehalt der von dem Missionär ihm aufgetischten Geschichte. Erst wenn sein Büroassistent nach dem Öffnen des Buches vermisst wird, wird ihm Angst und Bange. Obwohl er dies mit seinen eigenen Augen nicht sehen konnte, beginnt er der Geschichte Glauben zu schenken. Es ergibt sich, dass schon vier Personen dem Buch zum Opfer gefallen sind. Mit der Schlusszene im Restaurant geht eine andere für die Gesamtheit der Erzählung essenzielle Schlüsselsequenz einher, die für die Verständlichkeit des Ermittlungsverfahrens von Brown relevant ist. Pater Brown, um die Wartezeit im Restaurant zu überbrücken, unterhält sich mit dem Kellner. Auf die Frage des Professors, wieso er doch ein Gespräch mit dem Ober pflege, antwortet der Pfarrer: „Ich pflege alle zwei bis drei Monate hier zu essen, und da unterhalte ich mich immer mit ihm“ (92). Dies will Openshaw nicht in den Kopf, wenn es in der Erzählerrede heißt: „Der Professor, der fünfmal in der Woche hier aß, war noch nie auf den Gedanken gekommen, sich mit dem Kellner zu unterhalten“ (92). Genau hier liegt die Krux einerseits, und die Enträtselung andererseits. Da Brown Menschenkenntnisse besitzt, und da ihm die Menschen nicht egal sind, behält er einen genauen Überblick über die menschliche Konstitution, anders als der egoistische Professor, der in seinem verschwundenen Assistenten nur eine „Rechenmaschine“ sieht (95). Browns Sichtweise ist die eines Theologen; der Blickpunkt Openshaws ist der des Holmes, d.h. eines Rationalisten. Brown wurde von Chesterton als „Anti-Holmes“ konzipiert (Suerbaum 1984: 71). Browns Tätigkeit beschränkt sich in Wirklichkeit auf die

Exegese der menschlichen Beziehungen, die er aus einer humanen und theologischen Perspektive zu eruieren versucht. Und seine Methode hat Erfolg: er glaubt an den Glauben und nicht an den Aberglauben; er glaubt an das Gute im Menschen und will dahinterkommen, welche Faktoren dazu geführt haben, dass das Gute zum Bösen wurde. Allerdings hält sich auch das Böse bei Chesterton in Grenzen. Mordtaten, die in seinen Erzählungen begangen worden sind, sind wahrhaft keine Morde, denen man das Etikett ‚exceptionell‘ oder ‚dämonisch‘ verleihen könnte. Chestertons Morde sind immer an die Gesellschaft gekoppelt und erweisen eine weitgehende Kausalität. Nichts passiert zufällig, nichts ist dem Prinzip Zufall geschuldet. Für Chesterton und dessen Er-Erzähler sind die Geschichten hinter der Leiche-Geschichte wichtig. In diesem Falle könnte man sogar die Trias-Axiomatik der Krimistruktur um einen vierten Punkt erweitern: nach der Aufklärung kommt die Aufklärung des Hintergrunds. So wie in der humanen Theologie die Konsekutivität der menschlichen Handlungen bedeutsam ist, so ist sie auch bei Chesterton bedeutsam. Ein akribischer Leser, der schon im Krimi geschult ist, kann schon auf den ersten drei Seiten des *Fluch* latente Hinweise auf den möglichen ‚Schuldigen‘ finden. Unter dem Verweis auf das mangelnde Interesse des Professors für seine Mitmenschen und seinen Mitarbeiter, macht Chestertons Erzähler eine Anspielung auf den Täter. Der stets von dem Professor vernachlässigte Sekretär wollte ihm einen Streich spielen; Openshaw konnte kein Wort über die äußere Beschaffenheit, das Aussehen seines Büroassistenten verlieren, weil er mit ihm nicht nur nicht gesprochen, sondern auch ihn nicht richtig wahrgenommen hat. Deshalb hat er ihn auch nicht wiedererkannt, als sich der Sekretär umgezogen hat und bei ihm im Gewand des Missionärs erschienen ist. Brown kommt sofort dem Rätsel auf die Schliche und aufgrund seiner Menschenkenntnisse errät er, wer sich unter dem Talar versteckt haben konnte. Der Professor wird eines Besseren belehrt, seine rationale Einstellung geht im Kampf mit der Humanität des Pater Brown als Verlierer vom Schlachtfeld. Das Primat der Humanität und eine theologische Ausrichtung auf die Menschlichkeit obsiegen; der sakralisierte Detektiv in der Gestalt des Pater Brown hat dem rationalen, emotional distanzierten Detektiv wie Holmes einiges voraus. Erstens einen humanitären Gedanken; zweitens eine theologische Verankerung seines Denkgebäudes, das zwar mit der Ratio gepaart ist, sich aber nicht nur auf die Parameter dieser beschränkt; drittens einen sozialen Spürsinn für Unrecht und Recht, für das Gute und Böse. Und zu guter Letzt hegt er keine ausgeprägte Antipathie gegen die Menschlichkeit. Die Menschen verüben Morde oder kleine Delikte; sie tragen dafür die Verantwortung, aber mitverantwortlich dafür scheint auch der soziale Kontext zu sein. Diese gesellschaftliche Kontextualisierung kommt auch bei Kemelman und dessen jüdischem Ermittler Small zum Ausdruck.

Die Handlung der Small-Serie spielt sich in den 1960er und 70er Jahren in den USA ab. Als Setting wurde eine kleine amerikanische Kleinstadt gewählt, in der disparate Kulturen, Religionen und Weltansichten aufeinandertreffen. In der Ortschaft Barnard's Crossing behält die jüdische Gemeinde in jederlei Hinsicht die Oberhand. Dies hat zwei Gründe. Zum einen setzt sich der Großteil der Bevölkerung aus Juden zusammen, und zum anderen hat der Rabbi David Small ein Mitspracherecht, wenn es um die regionalen Politikfragen geht. Dabei wird Small durch den Er-Erzähler als eine ziemlich geistig abwesende Figur dargestellt, die vielmehr Interesse an der Auslegung der Streitfragen und kniffligen Bibelstellen zeigt, als an administrativ-politischen Problemen. Für Small und seine Ehefrau seien nicht die komplizierten Maschinerien der Verwaltung von Bedeutung, sondern das Einzelschicksal des Menschen. Small zieht keine Trennlinie zwischen

seinen jüdischen Mitgenossen und den ‚Andersgläubigen‘. Sein Leben wird durch ein Beisammensein von verschiedenen Religionen bestimmt; er pflegt gute Beziehungen zu dem örtlichen Polizeikommissar, der Katholik ist; er hat ein Ohr für die Nichtjuden in der Stadt. Allen hört er zu und versucht, ihnen mit Rat und Tat zur Seite zu stehen. Als Detektiv ist Small – ähnlich wie Brown – zu Holmes, Dupin oder sogar Poirot kontrapunktisch angelegt. Im Gegensatz zu seinen literarischen Vorgängern weist er keine egozentrischen und exzentrischen Attribute auf. Nur sein stets präsenter Drang zur Wahrheitsfindung auf der Grundlage der Heiligen Schrift und des Talmud können von seiner Exzessivität zeugen. Die Schriften, die für den jüdischen Glauben maßgebend und konstitutiv sind, machen teilweise den Kern des Lebens vom Rabbi aus. Es gibt keinen Tag, so wie in den zwei Romanen *Am Samstag aß der Rabbi nichts* [Samstag] und *Am Freitag schlief der Rabbi lang* [Freitag], an dem sich David Small mit der Exegese der Schrift und der Entschlüsselung der (religiösen) Probleme nicht beschäftigt hätte. Dabei verwendet er bei der Interpretation der realen Fragen die Prämissen des Talmud und dessen Auslegungsmodi: die Methoden, die sich bei dem Verstehensprozess der Schrift gut bewährt haben, sollten auch zur Meisterung der weltlichen Alltagsprobleme taugen. Die Fähigkeit Smalls, die Prinzipien des *pilpul* auf die Bewältigung des alltäglichen Zwistes anwenden zu können, fundiert nicht nur seine priesterlich-kirchliche Arbeit. Es stellt sich im Laufe des Erzählganges heraus, dass sich auch die detektivischen Tätigkeiten des Rabbi aus dem Sammelbecken seiner Erfahrungen mit der *pilpul*-Strategie speisen. In *Freitag* wird mehrmals von *pilpul* Gebrauch gemacht. Es fällt dabei ins Auge, dass er unterschiedlich gehandhabt wird und ihm in diversen Kontexten eine verschiedene Schlüsselfunktion zukommt. Kemelmans Rabbi-Romane fangen in der Regel mit dem Mord nicht an; das Verbrechen ereignet sich erst etwa in der Mitte des Buches, sobald alle sozialen Zusammenhänge vom Erzähler explizit und implizit präsentiert worden sind. Der Rabbi Small muss sich in *Freitag* zu Anfang mit einem Mordfall nicht auseinandersetzen; er muss im Konflikt zwischen den Mitgliedern seiner Gemeinde vermitteln. Bei der Frage, wer den Wagen zu Schrott gefahren hat, bedient sich Small des *pilpul* und seiner Varianten (*din-tojre*). Erst nach der Beendigung dieses verbalen ‚Scharmützels‘, also nach einer Behebung des ersten Problems, wird Raum für andere Probleme geschaffen. Der heterodiegetische Erzähler widmet sich dann anderen Situationen (wie der Vertragsangelegenheit), in Einzelszenen illustriert er in Ausschnitten das Kleinstadt- und Gemeinde-Leben. Der Erzähler modelliert den Erzählverlauf fast filmisch. Szenensprünge, lange Dialoge, genaue Beobachtung gehören somit zur strukturellen Erzähl-Tagesordnung. Was die Erzählinstanz schildert, stellt sich als purer Akt der Observation heraus. Dem Leser wird auf diesem Wege zum einen nichts vertuscht, aber zum anderen wird ihm auch nicht weisgemacht, er wäre selbst in der Lage, den Fall zu knacken. Wenn Rabbi, verdächtigt des Mordes an einem jungen Hausmädchen, das in der Brüstung vor seiner Synagoge gefunden wurde (1966: 54–59), in der der Rabbi die halbe Nacht mit Büchern verbrachte, sich mit dem Fall befasst, um ihn aufzuklären, dann zieht er nicht nur seine performative Beobachtungsgabe zu Rate. Er zieht auch Nutzen aus seinem Talent, den Menschen zuzuhören, sich in sie hineinzusetzen, sie zu verstehen und vor allem sie zu akzeptieren und nicht zu ignorieren. Small richtet seinen Fokus nicht direkt auf den Mörder, sondern versucht hinter die Kulissen zu schauen und die „gesellschaftliche[n] Implikationen des Verbrechens“ auszuloten (Nusser 1998: 495). Der Mord an dem Mädchen, das schwanger war, sowie der Mord an dem nicht mehr praktizierenden Juden Hirsch in *Samstag*, werden nicht als Einzelfälle entlarvt, in denen dem Individuum die Hauptschuld in die Schuhe geschoben wird. Der Mord bei Kemelman hat immer soziale Ursachen

und ist als Konsequenz der Zertrümmerung und Entmoralisierung der Gesellschaft zu begreifen. Um jedoch die gesellschaftlichen Verwobenheiten in einer Kleinstadt und in einer religiös geprägten Gemeinde zu verstehen, muss man ‚mittendrin sein, statt nur dabei‘. Die Perspektive von Small auf den Mordfall ist eine doppelte: erstens ist sie eine externe (externe Fokalisierung), denn man muss die Ereignisse, die Strukturen und die gesellschaftlichen Systemverwicklungen in Augenschein nehmen. Und zweitens ist sie eine interne Perspektive des in die Handlung und den Hergang der Ermittlungen involvierten Protagonisten (interne Fokalisierung), denn Small muss ein Gespür für den Anderen, für Freund und Feind entwickeln, um in seine Denkmuster hineinzudrängen. In beiden Fällen profitiert der Rabbi erneut von *pilpul* – einem Exegeseverfahren des Talmud, das einen Gedanken aufgreift, ihn dreht und wendet, zur Diskussion stellt, Pro- und Contra-Argumente abwägt, um dann eine Vielfalt an Möglichkeiten dar bieten zu können. Diese produzierte Bandbreite an eventuellen Verständnismodellen der Schrift stellt Rechnung der Potenzialität dieser Schrift. Was gedacht wird, ist niemals *per se* falsch; auch falsche Aussagen können an Wert gewinnen, wenn sie Argumente vorführen, die nicht widerlegt werden können: „Wir lasen einen Passus [aus dem Talmud], eine kurze Darlegung des Gebotes. Dann folgten Einwände, Erklärungen, Argumente der alten Rabbiner [...] Ehe es uns bewußt war, steuerten wir unsere eigenen Argumente bei, unsere eigenen Einwendungen, unsere eigenen Haarspaltereien und Verdrehungen“ (116). Smalls Glauben an die Wahrhaftigkeit des Talmud und an die Überzeugung, dass der Talmud die Lösung aller menschlichen Probleme sei, reicht soweit, dass er mithilfe des *pilpul* (Pfeffer) inklusive des von Gott geschenkten Menschenverstandes die Mordfälle aufzuklären beginnt. Ohne diese Kontiguität von Menschenverstand (Beobachtung) und *pilpul* (Glauben) wäre es für ihn sehr schwer gewesen, den Mörder des Mädchens dingfest zu machen. Als Täter entpuppt sich ein Streifenpolizist, der das Mädchen geschwängert hat, aber parallel dazu sich mit einer anderen verlobte und Elspeth Bleech im Auto des Rabbis, das auf dem Parkplatz vor dem Gotteshaus stand, erdrosselte (147 ff.). Indem der Rabbi den Mörder ‚gefasst‘ hat, hat er gleichzeitig den Verdacht von sich gewiesen, obwohl keiner der Einwohner von seiner Unschuld überzeugt war. So wie Small die nächsten Schichten und semantischen Deutungsmöglichkeiten der Schrift interpretiert hat, so interpretiert und kommentiert er den Mordfall. Im Zuge der Aufdeckung der nächsten Schicht kommt eine neue Schicht ans Licht. So entsteht ein „Palimpsest interpretatorischer Kommentare“ (Klein et al. 1998: 438). Es ist schwer zu sagen, ob ein rein rational denkender und handelnder, atheistischer Detektiv die Fälle von Small schneller lösen könnte. Es hat den Anschein, dass der Rabbi dank seiner gesellschaftlichen Position den Mitbürgern mehr Geheimnisse entlocken könnte, als der außenstehende und starre Holmes. Da den Predigern immer Tribut gezollt wird, verfügen sie über einen besseren ‚Draht‘ sowohl zu den Gläubigen, als auch zu den Nichtgläubigen. Dies hat allerdings auf den ersten Blick einen Nachteil, den Small im Nachhinein in einen Vorteil ummünzen kann. Die Anerkennung für den Rabbi für dessen biblisches Wissen vonseiten der Bevölkerung steht außer Frage. Was man jedoch diffamiert und nicht wahrnehmen möchte, ist sein Spürsinn und sein detektivisch-polizeiliches ‚Näschen‘. So denkt die Mehrheit der Verdächtigen, sie hätten ein leichtes Spiel mit dem Rabbi und könnten ihn sprichwörtlich über den Tisch ziehen. Small lässt sich allerdings nicht dúpieren: was ihm als Schwäche sekundiert wird, verwandelt er in seine Stärke wie im *Samstag*-Roman.

Die Mord-Handlung dieses Krimis setzt wieder ungefähr in der Mitte ein. Ähnlichkeiten mit der Erzählweise und den Erzählstrategien einer Agatha Christie sind kaum zu übersehen. Der soziale

Tusch ist im ersten Teil von besonderer Wichtigkeit, der den Grundstock für den weiteren Verlauf des Mordes, der Fahndung und der Aufklärung bildet. Was den Leser jedoch in solchem Aufbau stört, ist die quasi paratextuelle Auflistung der Hauptpersonen des Romans. Aus dem Personenverzeichnis, das dem Zentraltext vorangesetzt wurde, erfährt der Leser von einem gewissen Hirsch, dem Opfer „eines Unfalls, dessen Begleitumstände sonderbar sind“ (1967: 5). Der Leser wird auf diesen Unfall vorbereitet, kennt schon vom Beginn des Leseprozesses die Leiche, die im Grunde noch keine Leiche repräsentiert. Von diesem Moment an dient der erste Teil des Krimis dem Spannungsaufbau, dessen Kulminationspunkt der Mord an Hirsch, der in seiner Hausgarage vollbetrunken tot aufgefunden wird, darstellt. Die Polizei legt den Fall *ad acta*. Ergebnis: unglücklicher Unfall, der betrunkene Hirsch erstickte an Autoabgasen (42–51). Man vermutet sogar Selbstmord, und weil der Judentum den Suizid als ein sündhaftes Vergehen verdammt, wird auch die Luft für den Rabbi, der Hirsch nicht am Rande, wie die Regeln besagen, sondern inmitten des Friedhofs beigesetzt hat, immer dünner. Als Selbstmord/Unfall abgetan will die Polizei in dem Hirsch-Fall keine weiteren Ermittlungen anstellen. Vor Ort fahndet nur ein Privatdetektiv der Versicherung, die für einen selbstgewählten Exitus der Witwe keinen Cent zahlen würde. Aus einem lockeren Gespräch zwischen dem *Privat Eye*, dem Polizeichef Lanigan und dem Rabbi geht hervor, dass der Unfall in Wirklichkeit ein Mord gewesen sein könnte. Der sakralisierte Detektiv Small kommt durch den *pilpul* zu dem folgenden Schluss, der von Lanigan artikuliert wird: „[d]as ist ja Mord!“ (83). Es werden etliche Möglichkeiten durchgespielt: Warum wurde Hirsch auf dem Beifahrersitz gefunden? Wie konnte das Tor geschlossen werden? Welche Rolle könnte die Mülltonne gespielt haben? Small spürt die „feinsten Unterscheidungen“ (81) auf und legt sie auch seinen Ermittler-Freunden ans Herz. Von Belang erweist sich dabei die zeitliche Situierung des Mordes: am Freitag dem Jon Kippur-Fest waren fast alle Juden in der Synagoge versammelt. In der größtenteils von Juden ‚belagerten‘ Kleinstadt konnte niemand den nach Hause zurückgekehrten Hirsch sehen. Die von Small ‚vernommene‘ Ehefrau Hirschs sagt aus, dass der Chemiker Hirsch, der in einem nicht weit entfernten Labor arbeitete, zwar nicht praktiziert, aber die Rituale, auf denen der Judentum mehr oder minder fußt, nie missachtet habe. Aus dem Gespräch – der discourse wird im Wesentlichen durch den dramatischen Modus und die Erzählung von Worten gesteuert – mit Ben Goralsky erfährt Small mehr über Hirschs Leben und dessen Alkoholproblem. Hirsch war als Kind mit der Unternehmerfamilie befreundet, aber später kam es häufig zu Missverständnissen, deshalb wurden die Kontakte auf Eis gelegt. Nichtsdestotrotz verdankte Hirsch seinen Posten im Laboratorium Goralsky, dessen Konzern mit der wissenschaftlichen Anstalt zusammengearbeitet hatte. Small setzt einen Puzzlestein zu dem anderen, häuft Argumente und Gegenargumente. Allerdings fügen sie sich nicht zu einem Gesamtbild zusammen. Denn es besteht nicht nur aus Einzelindizien und direkt mit dem Fall verbundenen Vorgängen. Dieses Gesamtporträt der Lösung enthält auch Erzählmomente, die im ersten Teil des Krimis vorgestellt werden vor allem die Tatsache, dass Smalls Gattin schwanger ist. Dies mag absurd klingen, aber ohne die Schwangerschaft Miriam Smalls wäre der Rabbi-Detektiv auf den richtigen Täter nicht gekommen. Während eines Städtetrips gibt Smalls Wagen den Geist auf, seine Ehefrau bekommt Wehen und durch Zufall fährt der ehemalige Mitarbeiter von Hirsch, Syke, vorbei. Spätestens dann geht Small ein Licht auf, er erkennt die Zusammenhänge. Hinter dem Lenkrad des Sportboliden von Syke, der ihm angeboten hat, sofort in seinem Wagen ins Krankenhaus zu fahren, findet Small einen Bestätigungszettel aus der Kfz-Werkstatt. In dieser hat ein jüdischer Mechaniker den Rennwagen über die Feiertage stehen lassen und deshalb konnte Syke allein nicht

nach Hause zurückfahren (124 ff.). Auf den Heimweg machte er sich im Fahrzeug vom ‚blauen‘ Hirsch; er brachte ihn in die Stadt, fuhr in die Garage, stellte den Motor nicht ab und schloss das Einfahrtstor. Small entdeckt die Motive: Ungereimtheiten in der Arbeit, drohende Suspendierung, begangene Fehler (128–139). Small gelangt zur Lösung auf einer sozusagen ‚sakralen‘ discourse-Ebene, die vorwiegend auf einem dialogischen Darstellungskonstrukt basiert. Und diese Dialoge haben einen antropomorphen-theologischen Charakter.

Sowohl Chestertons Pater Brown, als auch Kemelmans Small stehen für einen speziellen *ingroup*-Typus. Sie sind in erster Linie keine Detektive, die Tag für Tag mit der desaströsen Verbrecherwelt fertig werden müssen; sie sind Priester, deren Aufgabe es ist, den Menschen zuzuhören und ihnen im Rahmen ihrer Möglichkeiten zu helfen. Alle detektivischen Aktivitäten verüben sie am Rande ihrer Primärpflicht. Die auftauchenden Mordfälle und Kriminaldelikte jeder Art verabscheuen sie, aber simultan dazu verfluchen sie nicht den Menschen, der hinter dieser Tat steckt. Gesunder Menschenverstand und angeeignetes theologisches Denken verhindern, dass sie dem Täter den Rücken kehren und ihn als bloßes Biest dastehen lassen. Jedes Verbrechen hat einen ‚Sinn‘, denn jedes Verbrechen stellt die Absurdität der gesellschaftlichen Normen und Konventionen bloß. Der geschichtlich-soziale Kontext rechtfertigt auf keinen Fall den von der Einzelperson begangenen Mord, aber er ist selbst an den Morden schuld. So gibt es zwei Schuldige: den Täter und das Milieu. In solch einer Konstellation kommt den Wächtern der kirchlichen Ordnung, den sakralisierten Detektiven wie Brown und Small, eine enorme Bedeutung zu: sie können zwar die Welt selbst nicht verbessern, aber sie sind imstande, auf der Grundlage ihrer theologischen Poiesis die nicht immer emergenten sozialen Störfaktoren aufzuzeigen und somit die konfuse und abstruse Irrsinnigkeit dieser gesellschaftlichen Verbindungen zu denunzieren. Religiöse Detektivhelden leisten im Gegensatz zu den rein deduktiven Ratio-Detektivfiguren einen größeren Beitrag dazu, die Schattierungen der zerstörten und ins Wanken geratenen Welt darzustellen und sie minimal zu verändern. Erstaunlicherweise korrespondieren sie somit mit den *hardboiled*-Typen. Vor diesem Hintergrund mag die Einsicht erschüttern, dass im Krimi die Welt nicht mehr mit dem Verstand ‚repariert‘ werden kann. Nur mit Brutalisierung (*violence-for-fun*) und Sakralisierung (Religiosität und Menschenkenntnis) kann man im Krimikosmos bestehen und den ruinierten Sozialstrukturen Paroli bieten.

## Literatur

- Alewyn, Richard.** (1998), „Anatomie des Detektivsromans“ (1968/71), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, Vogt, München: 52–72.
- Bloch, Ernest.** (1998), „Philosophische Ansicht des Detektivromans“ (1960/65), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, Vogt, München: 38–51.
- Chesterton, G.K.** (2006), „Der Fluch des Buches“, *Erliesene Verbrechen. Kriminalgeschichten*, Keel/Kampa, Zürich: 76–98.
- Heißenbüttel, Helmut.** (1998), „Spielregeln des Kriminalromans“ (1963/66), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, Vogt, München: 111–120.
- Kemelman, Harry.** (1966), *Am Freitag schlief der Rabbi lang* (1964), Reinbek bei Hamburg.
- Kemelman, Harry.** (1967), *Am Samstag aß der Rabbi nichts* (1966), Reinbek bei Hamburg.

- Klein, Kathleen Gregory/Keller Joseph.** (1998), „Der deduktive Detektivroman: Ein Genre, das sich selbst zerstört“ (1986), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, Vogt, München: 428–443.
- Kracauer, Siegfried.** (1998), „Detektiv“ (1925), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, Vogt, München: 25–32.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael.** (2005), *Einführung in die Erzähltheorie*, München.
- Nusser, Peter.** (1998), „Aufklärung durch den Kriminalroman“ (1971), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, Vogt, München: 486–498.
- Nusser, Peter.** (2003), *Der Kriminalroman*, Stuttgart/Weimar.
- Suerbaum, Ulrich.** (1984), *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, Stuttgart.
- Suerbaum, Ulrich.** (1998), „Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch“ (1967), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, Vogt, München: 84–96.

STRESZCZENIE: Powieści kryminalne, mimo swojej schematycznej budowy, były powieściami, które pod względem narracyjnej inscenizacji przestępstwa, śledztwa oraz rozwiązania niejednokrotnie się zmieniały. Zmieniały się również postaci detektywów. Kiedy w klasycznych *crime* dominowali jeszcze detektywi-outsiderzy, którzy żyli poza społeczeństwem, to już w modernistycznych kryminałach istnieje tendencja do uspołecznienia detektywa. Dla takich ‘nowych’ dochodzących ważne są aspekty etyczne, moralne oraz socjalne. Do tej grupy należą m.in. detektywi-duchowni: katolicki ojciec Brown z opowiadań G.K. Chestertona oraz rabin David Small z powieści Harry Kemelmana. Obaj są przykładem sakralizacji tzw. *ingroup*. Dowodzą oni, że działając zgodnie z teologicznymi prymatami można nie tylko rozwiązać kryminalny rebus, ale też w minimalnym stopniu naprawić amoralny świat zbrodni.

## **Idea teatru versus myśl ścisła w twórczości Friedricha Dürrenmatta**

### **Wprowadzenie**

Dramaturgia klasyczna była w pewnym stopniu częścią obrazu świata, w którym kategorie substancji i kauzalności zostały zachowane przez tysiące lat. Od początków XX wieku gdy narodziła się „nowa fizyka” zaczęły obowiązywać nowe kryteria nie tylko w nauce lecz również w filozofii, literaturze i sztuce. Brak zachowania zasady trzech jedności w sztuce teatralnej zaczęło nabierać nowego znaczenia.

Powstanie i rozwój teorii kwantowej oznaczało zdaniem Dürrenmatta przełom na skalę przewrotu kopernikańskiego; przejście z deterministycznego, zamkniętego obrazu świata do systemu otwartego stworzyło kompletnie nowe perspektywy. Konsekwencjami nowych teorii było zrewidowanie roli przypadku i „bytu” obserwowanego.

Analiza myśli ścisłej w twórczości Friedricha Dürrenmatta nie jest bezpodstawna. W wielu pismach i wywiadach „szwajcarski dioskur” wypowiadał się o roli nauki w dramaturgii i literaturze w ogóle. W wywiadzie ze Svenem Michaelsenem pisarz mówi: *Zawsze mnie intrygowała możliwość ujęcia w dramaturgii świata. To jednak jest niemożliwe bez odniesienia się do nauki w ogóle bowiem tym co świat zmienia nie jest polityka, sztuka lecz właśnie nauka (...) nie rozumiem pisarzy, którzy nie są wykształceni w naukach przyrodniczych.* (Dürrenmatt, 1993, 15). Na pytanie o towarzyszące dramaturgowi codzienne książki, Dürrenmatt odpowiada: *czytam książki o nierozwiązywalnych problemach matematycznych* (1993: 14).

### **Etyka versus logika<sup>1</sup>**

Podejmując się analizy myśli ścisłej w kontekście sztuk teatralnych Dürrenmatta warto przyjrzeć się bliżej systemowi moralnemu, którego „kwalitatywność etyczną” dramaturg przedstawił w trakcie procesu kategoryzacji i klasyfikacji kondycji moralnej mieszkańców Güllen w *Wizycie starszej pani*. Mieszkańcy mogą symbolizować „żyjących na kredyt” obywateli tzw. „Cywilizacji Zachodniej”.

Starsza Pani, która w życiu miała okazję poznać skłonności ludzkie; dążenie do hedonizmu (konsumpcjonizm, życie na kredyt), relatywizowanie i podporządkowywanie zasad moralnych wartościom niższego rzędu wykorzystwała niniejsze cechy i skłonności w swojej formie zemsty co również wskazywało na jej znajomość zachowań społecznych. W przypadku następstw czynów mamy w dramacie Dürrenmatta do czynienia z pewnego rodzaju „negatywnym procesem inflacji” czynów moralnych;

---

<sup>1</sup> Niniejsza część tekstu dotyczy aspektu niejednoznacznej klasyfikacji czynów moralnych bohaterów najsłynniejszego dramatu Dürrenmatta. Autor tekstu podejmuje się próby wyeksplikowania tezy: czy oparty o judeo-chrześcijańskie wartości system kategoryzacji czynów moralnych człowieka (ludzi) w podlegającym rozwojowi społeczeństwie zachodnim uległ pewnej akomodacji do nowych warunków. Zamierzeniem tekstu jest również stworzenie pewnych podstaw do dyskursu traktującego o semantycznej klasyfikacji czynów moralnych.

czyn Illa powoduje efekt sprzężeń zwrotnych w postaci decyzji Klary, czyli powrotu do miasteczka i złożenia oferty burmistrzowi i jego mieszkańcom. Należy jednak zauważyć, że czyn Illa nie jest wprost proporcjonalny do czynu Klary Zachassian, czyli oferty złożonej mieszkańcom miasteczka. Klara pozostawia mieszkańcom jednak pewien wybór pomimo, że sama tego wyboru nie miała. Poczynania Starszej Pani można oprzeć na pojęciu racjonalizacji w postępowaniu moralnym oraz pewnej formy sprzężenia zwrotnego, które miało na celu zrekompensowanie uczynionego jej cierpienia i krzywdy.

Opierając klasyfikacje czynów moralnych o teorie poziomów moralności Jeana Piageta (1896–1980) i Lawrence Kohlberga (1927–1987) należy stwierdzić, iż zarówno postępowanie Illa, Klary jak i następujące po nich czyny mieszkańców można zakwalifikować do poziomu anomii moralnej, czyli najniższej normy zachowań ludzkich. Przeprowadzając kategoryzację dokonywanych przez Illa, Starszą Panią oraz w konsekwencji mieszkańców miasteczka Güllen czynów można dokonać ich klasyfikacji przypisując im następujące kategorie: czyn lekki, czyn średni, czyn ciężki. Próbuując udowodnić w postawie etyczno – moralnej bohaterów dramatu Dürrenmatta działanie zasad sprzężeń zwrotnych możemy rozważyć następujące pytania (eksperymenty)<sup>2</sup>: **P1** : Czy uczynek Illa w stosunku do Klary oraz Klary w stosunku do mieszkańców Güllen należy do lekkich? **P2**: Czy uczynek Illa w stosunku do Klary oraz Klary w stosunku do mieszkańców Güllen należy do średnich? **P3**: Czy uczynek Illa w stosunku do Klary oraz Klary w stosunku do mieszkańców Güllen należy do ciężkich? Uczynki głównych bohaterów dramatu, Illa i Klary Zachanassian pociągają za sobą kolejne; na zasadach sprzężeń zwrotnych: ujemnego lub dodatniego.

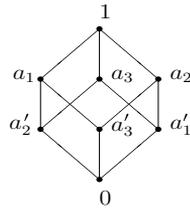
Wobec powyższego powstaje pytanie, czy uczynki Illa i Klary można zakwalifikować do jakiejś z wymienionych powyżej kwestii? Każde w powyższych pytań jest równoważne. (tzn. ma zawsze te same odpowiedzi; **Tak** lub **Nie**):

$$P1 \equiv \neg P2 \wedge \neg P3$$

<sup>2</sup> Do analizy systemu etycznego dramatu *Wizyta Starszej Pani* F. Dürrenmatta została wykorzystana semantyka algebraiczna. Jest ona semantyką wartości logicznych. Składają się na nią wartości logiczne prawdy i fałszu, zwykle w logice klasycznej oznaczane symbolami 1 i 0. Semantykę algebraiczną można skonstruować dla każdego systemu logicznego. Jeżeli w danym systemie logicznym utożsamiamy te zdania, które logicznie z siebie wynikają, to można traktować to, co powstało w wyniku utożsamiania, jako nowy obiekt, niezależny od sposobu w jaki powstał. Zakładane jest, że dany jest pewien układ symulujący w tym wypadku wartości etyczno- moralne, którym przeprowadzany jest eksperyment pytań. Odpowiedzi na pytania potwierdzają lub obalają z góry jakąś hipotezę. Pytania zostaną tak skonstruowane, że jedynymi odpowiedziami są „Tak” oraz „Nie”. Niech 1 i 0 oznaczają pytania, na które odpowiedź brzmi odpowiednio: „tak” i „nie”. Zatem 1 i 0 są odpowiednio zawsze prawdziwe i zawsze fałszywe. Należy przyjąć również, że dla dowolnych pytań P, Q  $P \leq Q$  wtedy i tylko wtedy, gdy pytanie Q ma odpowiedź „tak”, jeśli tylko P ma odpowiedź „tak”. Pytania P i Q nazywamy równoważnym  $P \equiv Q$  wtedy i tylko wtedy, gdy  $P \leq Q$  oraz  $Q \leq P$  Pytania równoważne mają zawsze te same odpowiedzi. Niech P będzie obiektem, który nazywać będziemy osądem etyczno-moralnym (a w sensie logicznym sądem). Osąd moralny jest prawdziwy, gdy choć jedno odpowiadające mu pytanie jest prawdziwe, w przeciwnym wypadku osąd ten jest fałszywy. Osądy prawdziwe w danym układzie etyczno – moralnym odpowiadają aktualnym własnościom układu, zaś inne sądy – własnościom potencjalnym. Negacją pytania P nazywamy pytanie  $\neg P$  takie, że  $\neg P$  jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy P jest fałszywe. Negacją osądu etyczno – moralnego a wyznaczonego przez pytanie P nazywamy sąd wyznaczony przez pytanie  $\neg P$ . Relacja  $\leq$  określona na zbiorze wszystkich pytań w naturalny sposób przenosi się na relację na zbiorze wszystkich osądów, którą oznaczać będziemy tym samym symbolem  $\leq$ . Relacja  $\leq$  jest relacją częściowego porządku na zbiorze wszystkich osądów. Relacja ta wyznaczać będzie na tym zbiorze strukturę kraty L, którą nazywać będziemy kratą układu etyczno.

<sup>3</sup> Każde z powyższych pytań jest pytaniem przykładowym ponieważ można zadać je na różne sposoby np.: czy uczynek Illa w stosunku do Klary był lekki? Czy uczynek Klary w stosunku do mieszkańców Güllen należy do ciężkich? Czy stosunek Illa w stosunku do mieszkańców Güllen był średni? Itd...

Biorąc na uwadze pytania otrzymujemy zbiór ewentualnych osądów tworzących pewien układ – tj. „system moralny”. W tradycyjnym układzie czynów moralnych, jeżeli czyn jest lekki, to nie jest średni ani ciężki; innymi słowy czyny są albo lekkie albo średnie lub ciężkie. Żaden czyn nie może być jednocześnie zakwalifikowany jako lekki, średni i ciężki. W formalnym zapisie w terminach operacji kratowych utworzonego układu, który symuluje układ etyczny mamy przykłady<sup>4</sup>:



**czyn lekki**<sup>5</sup>  
 $a1 \wedge a2 \wedge a3 \equiv 0$

**czyn średni**<sup>6</sup>  
 $a1 \vee a2 \vee a3 \equiv 1$

**czyn ciężki**<sup>7</sup>  
 $(a1 \vee a2)' \equiv a3$

Nie istnieje zatem możliwość aby w sztuce *Wizyta Starszej Pani* Friedrich Dürrenmatt postulował względność zasad moralnych lub możliwości ich potencjalnej wewnątrz systemowej relatywizacji. Uczynki głównych bohaterów dramatu nie mogą być dwuznaczne podobnie jak określający i kategoryzujący je system etyczny – moralny. W przypadku *Wizyty starszej Pani* można mówić o pewnego rodzaju inflacji czynów w odniesieniu do procesów masowo – statystycznych

<sup>4</sup> Do formalnego zapisu i klasyfikacji czynów moralnych została wykorzystana ośmioelementowa algebra Geoga Boole'a (1815–1864). (Patrz rys. 1). Semantyka algebraiczna jest metodą badawczą, którą umożliwia stosować metody matematyki dla badań logicznych. W związku, że w postępowaniu moralnym bohaterów dramatu *Wizyta Starszej Pani* Friedricha Dürrenmatta można zauważyć elementy logiki oraz możliwość klasyfikacji czynów, ich podziału w naturalny sposób odpowiada ona pewnym systemom algebraicznym. Zapis w tekście jest przykładowym odzwierciedleniem czynów moralnych za pomocą wyrażeń algebraicznych Boole'a.

Stworzony układ opisuje własności prostego eksperymentu jakim jest pewna kategoryzacja i klasyfikacja ludzkich czynów do których należą m.in. (np.: morderstwo) Zauważmy jednak, że eksperyment ten ma podobną strukturę co inne, nawet bardzo złożone eksperymenty (również stricte naukowe/fizyczne).

<sup>5</sup> Poniższa charakterystyka operatorów języka układu, a w tym wypadku będzie to pewien układ systemu etyczno-moralnego opartego o wartości judo–chrześcijańskie, które miały największy wpływ na kształtowanie wartości społeczeństw zachodnich, pozwala ukazać doświadczalnym sposobem, jaką logiką rządzi się dany układ. Postać kraty układu zależy od samego układu etyczno-moralnego (przypominającego układ fizyczny), jednocześnie algebraiczne własności tej kraty pozwalają wyznaczyć semantyczne własności operatorów logicznych, a tym samym logikę samego układu.

$a \wedge b$  jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy  $a$  jest prawdziwe i  $b$  jest prawdziwe. Co oznacza, że operator  $\wedge$  posiada, niezależnie od właściwości układu, wszystkie cechy klasycznego spójnika koniunkcji.

<sup>6</sup>  $a \vee b$  jest prawdziwe, jeśli  $a$  jest prawdziwe lub  $b$  jest prawdziwe. Należy zwrócić uwagę na to, aby  $\vee$  było klasycznym spójnikiem koniunkcji musiałoby zachodzić także wynikanie w przeciwną stronę: jeśli  $a \vee b$  jest prawdziwe, to  $a$  jest prawdziwe lub  $b$  jest prawdziwe. Jak pokazuje następna własność, nie w każdym układzie zachodzi. Na to aby zachodził warunek  $a \vee b$  jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy  $a$  jest prawdziwe lub  $b$  jest prawdziwe potrzeba i wystarcza, aby  $L$  była kratą dystrybutywną. Własność ta dostarcza algebraicznego kryterium klasyczności operatora  $\vee$ , który jest spójnikiem klasycznej alternatywy dokładnie w takich układach gdzie krata jest dystrybutywna.

<sup>7</sup> Jeśli dla dowolnego sądu  $a$ ;  $a$  jest sądem prawdziwym lub jego negacja  $a'$  jest prawdziwa, to  $L$  jest algebra Boole'a. Należy zwrócić uwagę, że jeśli  $L$  nie jest kratą dystrybutywną to operator  $\vee$  nie jest klasyczną alternatywą i w tym wypadku powyższa własność nie jest równoważna własności: dla dowolnego  $a$ ;  $a \vee a'$  jest prawdziwe.

w społeczeństwie. Z punktu widzenia społeczności miasteczka Güllen czyny są moralnie dobre ponieważ pozwalają uniknąć ewentualnej kary i kłopotów jego mieszkańców. Ze względu na oczekiwaną nagrodę (miliard zaoferowane przez Starszą Panią), zachowanie socjalne jest wynikiem nacisku grupowego na jednostkę, która zachowuje się zgodnie z narzuconymi normami ze względu na oczekiwaną nagrodę (lub karę).

Spółeczeństwo zamieszkujące miasteczko Güllen cechuje się brakiem empatii, niską kwalitatywnością postępowania moralnego oraz wyzbyciem się uczuć wyższych. Mieszkańcy Güllen ukazani przez pisarza w dramacie cechuje ponad to również pewne nastawienie instrumentalno – relatywistyczne, czyli klasyfikacji czynku dobrego jako takiego, który zaspokaja potrzeby ich samych a przy okazji również potrzeby innych (nastawienie na wymianę i wzajemność; miliard dolarów w zamian za zabicie Illa).

W *Wizycie Starszej Pani* Friedrich Dürrenmatt uczynił ze zbiorowości ludzkiej „negatywnego bohatera”. W historii teatru nie jest to zabieg nowy, gdy więcej niż jednej postaci zostaje przypisana wspólna, spoista cecha charakterologiczna. Zbiorowość ludzka w „Wilhelmie Tellu” Friedricha Schillera stała się po raz pierwszy jednym z bohaterów dramatu. O ile u Schillera społeczeństwo szwajcarskie przedstawione zostało w czasach panowania monarchii, okresie ucisku z entuzjazmem wykazywało się zachowaniami nonkonformistycznymi bez względu na poniesione konsekwencje i dążyło ku lepszej przyszłości, to w przypadku dramatu Dürrenmatta demokratyczne społeczeństwo Szwajcarii kieruje się wartościami hedonistycznymi i postawą konformizmu.

Pytania, które w pewnym sensie dokonują oceny czynu moralnego bohaterów można doprecyzować (poszerzając jednocześnie możliwości klasyfikacji czynów) następującym pytaniem: **Pn:** Czy jakkolwiek uczynki bohaterów w dramacie *Wizyta Starszej Pani* można sklasyfikować jako **n**, czy  $\pm$  pół lekki (bardzo lekki, półśredni, półciężki, bardzo ciężki itd.)?<sup>8</sup>

W sztuce Dürrenmatta mamy do czynienia z pewnego rodzaju manifestacją „cywilizacji śmierci”, jawiącą się jako inflacja niejednoznacznych czynów moralnych, które niekoniecznie można zakwalifikować do ciężkich mimo, że ich efektem jest wcześniej zamierzona, świadoma, zbrodnicza śmierć. Nie należy mówić o inflacji, dewaluacji lub dewaloryzacji tradycyjnego systemu moralnego w obliczu rozwijającej się we współczesnym społeczeństwie idei „lichwy”, lecz o krytyce kondycji etycznej ludzkiej populacji.

### Nieokreśloność – nieoznaczoność versus sztuka teatralna<sup>9</sup>

W opowiadaniu kryminalnym pt. *Zlecenie albo o obserwacji obserwatora obserwatorów* Dürrenmatt pisze zdanie, które można rozumieć jako objaśnienie nieookreśloności personalnej w ostatniej sztuce *Achterloo: Twierdzenie o tożsamości*  $A = A$  jest prawdziwe, jako, że podstawia tu

<sup>8</sup> Dla  $0 \leq n \leq 4$  W tym wypadku jest to pomiar stricte fizyczno- matematyczny zastosowany do semantyki układu etycznego. Struktura kraty L tego układu nie ulegnie zmianie. Nadal będzie to algebra Boole'a. Nie będzie ona miała 8 elementów (jak na rysunku nr 1), lecz elementów 2 do 4 potęgi (rysunek, szkic takiego układu jest niemożliwy do wykonania)

<sup>9</sup> W niniejszej części tekstu została przedstawiona próba eksplicacji zagadnienia nieokreśloności personalnej protagonistów w ostatniej sztuce Dürrenmatta pt. *Achterloo*. Autor stara się udowodnić ścisły związek pomiędzy ideami związanymi z nowym paradygmatem wynikającym z fizyki kwantowej (której założeniami Dürrenmatt był zafascynowany), oraz jej odniesieniami względem pojęcia tzw. dzieła literackiego jakim jest sztuka teatralna.

dwa identyczne  $A$ , podczas gdy istnieć może tylko jedno identyczne ze sobą  $A$  i jakkolwiek by było, to w odniesieniu do rzeczywistości jest to bez sensu, bo żaden człowiek nie jest identyczny ze sobą, ponieważ podlega wymiarowi czasu i ściśle biorąc w każdym momencie jest inny niż przed chwilą... (1993: 11).

Dürrenmatt porusza w nim kwestię świadomości podmiotu myślącego jakim jest człowiek. Spostrzeżenie pisarza należałoby uzupełnić o uściśloną wiedzę, iż zarówno procesy dające się ująć jedynie przez nieliniowe systemy matematyczne (czyli albo niedobrze komprimowane algorytmicznie albo skończenie ergodyczne bez rekurencji), nie są w stanie uchwycić ludzkiej świadomości. Szwajcarski dioskur nie rozpatruje kwestii tożsamości „ $A$ ” w odniesieniu do twierdzeń limitacyjnych lecz w stosunku do pojęcia jakim jest homeostat psycho-somatyczny człowieka (tworzący i posiadający świadomość samego siebie) oraz w oparciu o czas – determinujący życie istoty ludzkiej. Pisarz próbuje wyeksplikować zasadność ludzkiej egzystencji w oparciu o pojęcie „sensu rzeczywistości”. Dürrenmatt pisze: *w odniesieniu do rzeczywistości jest to bez sensu*. Powstaje zatem pytanie: w jaki sposób określić sens i czym on sam w sobie jest? Cokolwiek stanowi odniesienie do rzeczywistości jest przez nią zdeterminowane. Sensem jawi się jedynie odbierana przez receptory ludzkich zmysłów informacja, która następnie przetwarzana przez pryzmat doświadczeń powstałych w trakcie dotychczasowego życia jest interpretowana i określana jako sens (w interpretacji informacji niebanalną rolę odgrywa poziom i możliwości intelektualne jednostki oraz wszelkie wpływające na jednostkę czynniki kulturowe).

Koncepcja, pomysł Dürrenmatta mimo, że nie wsparty w jego opowiadaniu materiałem empirycznym (w oryginalnej formule przedstawiona była widocznie jako zarys), wydaje się mieścić w sobie kilka istotnych zagadnień, które zostały wykorzystane przez dramaturga podczas tworzenia postaci występujących w ostatniej sztuce *Achterloo*, która przez znawców twórczości pisarza jest określana jako „pożegnanie z teatrem”.

W ostatnim dziele scenicznym *Achterloo*, Dürrenmatt pisze: *Logika, kończy się zawsze paradoksem sprzeczności*<sup>10</sup>. *Świat jest siecią. Człowiek jest jak komputer załadowany plikami z informacjami, obrazami (...) osobami, tym co niesie myśl i słowo. Moje całe życie jest ujęte w sieci wspomnień (...). To ja powołałem ze swojej pamięci, co potrzebowałem aby napisać *Achterloo*. Wyłynęło to z podświadomości. Zaprogramowałem więc mój komputer (umysł) nowymi informacjami, załadowałem nowy program, ale nikt poza mną nie wie, jakie jest oprogramowanie, nikt nie zna mojego kodu (...)* (1998: 230).

Niech scena jako miejsce odgrywania *Achterloo* zostanie oznaczone jako zbiór  $S$ ; zbiór  $S$  stanie się zatem pewną wielkością umowną, w której czynnikiem wiążącym będzie tekst sztuki.  $S$  potraktujemy jako zbiór występujących protagonistów. Sztuka teatralna zostanie potraktowana jako interakcja pomiędzy protagonistami z danego zbioru. Zakładamy, że strzałka oznacza czas, któremu podlegają występujący w *Achterloo* postaci – jako indeksy przy zbiorze  $S$ . Bytowanie protagonistów konstituujących zbiór  $S$  zostaje zatem ograniczone do pewnego continuum czasoprzestrzennego, którym będzie scena przedstawienia teatralnego: (1)  $S : \{S_a, \dots, S_n\}$  (2)  $S_n : \{x_n^1, \dots, x_n^n\}$  (3)  $x_n^n \in \langle b, d \rangle$

<sup>10</sup> Dürrenmatt zauważa, że pojęcia prawdy i fałszu występują w każdej teorii, która jest oparta na zjawiskach jakimi są liczby naturalne.

$$\overbrace{
 \begin{matrix}
 S_a \begin{pmatrix} x_a^1 \\ x_a^2 \\ \dots \\ x_a^n \end{pmatrix} S_b \begin{pmatrix} x_b^1 \\ x_a^1 \\ \dots \\ x_b^1 \end{pmatrix} \left( \begin{matrix} \dots \end{matrix} \right) S_n \begin{pmatrix} x_n^1 \\ x_n^1 \\ \dots \\ x_n^n \end{pmatrix}
 \end{matrix}
 }^S$$

Występujący w *Achterloo* protagoniści żyli faktycznie w różnych epokach historycznych. Można zatem potraktować ich występowanie na wspólnej płaszczyźnie „bytu” jakim jest scena, jako spłaszczenie znanej nam z życia „trójwymiarowości” czasowej; następstwa czasowego (przeszłość-teraźniejszość- przyszłość) do pojedynczego wymiaru sceny, na której widzowi zostaje przedstawiona wyłącznie teraźniejszość<sup>11</sup>. Bytowanie protagonistów występujących w *Achterloo* jest ograniczone przez ich indywidualne żywoty (ziemskie ≠ sceniczne), które można rozumieć jako przedział pomiędzy narodzinami (b) i śmiercią (d). Potraktujmy S jako dystrybutywny zbiór protagonistów (uosabiających wybitne postaci z historii ludzkości), trwających w czasie odgrywania sztuki. Przyjrzyjmy się naturze relacji, które łączą poszczególnych protagonistów w „uniwersum *Achterloo*”.

Wobec powyższego, dramaturg mógł kierować się pojęciem informacji nieprzetłumaczalnej i odnoszącej się do zakresu wiedzy dla danego twórcy. Teoretycznie można porównać taką informację do pojęcia informacji osobistej (Moles 1966: 129). Informacja osobista stanowiłaby nie podlegające analizie zjawisko kulturowe. Abraham Moles (1921–1992), ustalając termin informacji estetycznej próbuje zaznaczyć, że tzw. dzieło literackie jest czymś bardziej złożonym i pozornie spontanicznym, niż to mogą wykazać ściśle obliczenia (Moles 1966: 124).

## Podsumowanie

*Wizyta starszej pani*: Należy zauważyć, że Dürrenmatt poddaje krytyce w oparciu o wartości etyczne powstałego w dużej mierze w procesach masowo- statystycznych zjawiska społeczne, w których również przypadek odgrywał ważną (dominującą) rolę<sup>12</sup>. System moralno-etyczny mający podstawy głębokiego racjonalizmu i oparty o logiczne następstwa jest w kulturze często utożsamiany z wartościami i pojęciami transcendentnymi. Jakość układu moralnego opartego na „logice klasycznej” (oraz uwarunkowaniach przyczynowo- skutkowych), nie jest w stanie utrzymać w równowadze homeostatu społecznego i uchronić go przed szkodliwymi następstwami. Innymi słowy; wszelkie zasady moralne i kodeksy etyczne nie są w stanie powstrzymać mas ludzkich od czynu ciężkiego, jakim jest według wszelkich kategoryzacji i klasyfikacji samego układu np.: popełnianie, zamierzone,

<sup>11</sup> Dürrenmatt zwraca uwagę, że jesteśmy w stanie interpretować rzeczywistość jedynie z perspektywy czasu przeszłego. Stany przeszłe (historia) są połączone ze stanami przyszłymi za pomocą teraźniejszości, którą stanowi w *Achterloo* scena. Pojęcie teraźniejszości jest zatem w danym języku pewną ukonstytuowaną wielkością, która jest dla człowieka nieuchwytna ponieważ każdorazowe „wydarzenie się” odbierane jest tylko wtedy, kiedy już się wydarzy.

<sup>12</sup> W *Filozofii przypadku* Stanisław Lem stawia tezę, że aksjomatyka w kulturze rozwijała się bez żadnych ograniczeń zachowując potrzebne do przeżycia minimum kooperacyjne. Lem zwraca uwagę, że w takim procesie nie występują żadne wartości uniwersalne ani absolutne. Zasady moralne powstały wskutek przeistoczenia się przypadku w stereotyp.

świadome morderstwo. Zestawiając kwestie etyczne i odpowiedzialność moralną naprzeciw korzyści, które niesie ze sobą rozwój ekonomiczno-gospodarczy „Cywilizacji Zachodniej”, Dürrenmatt dokonał (prawdopodobnie nieświadomie), w swojej sztuce pewnej kwalitatywnej refutacji bazujących w dużej mierze na logicznych (przyczynowo-skutkowych), również opartych na przesłankach transcendentnych (kulturowych) judeo-chrześcijańskiego kodeksu etycznego. Można wywieść tezę, iż stworzony przez człowieka system etyczny jest za słaby aby poradzić sobie z masami ludzkimi; miejsce suwerennych decyzji moralnych podejmowanych przez mieszkańców miasteczka Güllen jest zajmowane przez decyzje rządzone przez prawo masowo – statystyczne. Warto zwrócić uwagę, iż normy etyczne powstałe w dużej mierze podczas procesów uśredniania i pewnego prakseologicznego utrwalania się nie są w stanie zahamować typowych dla tzw. społeczeństwa ucywilizowanego zachowań masowych. W przypadku sztuki „szwajcarskiego dioskura” możemy do nich zaliczyć m.in. proces zadłużania się społeczności Güllen. Można zatem mówić o pewnym paradoksie kulturowo- historycznym. Powstałe w procesach statystycznych (przypadkowych) mających na celu przetrwanie społeczności ludzkiej kodeksy etyczne zostały skonfrontowane z kolejnymi tym razem niskokwalitatywnymi zjawiskami społecznymi, w których decyzje zdolnej do wyboru wolnej jednostki zostały zastąpione zachowaniami typowymi dla ludzkich mas. Układ etyczny nie uległ jednak socjologicznej akomodacji<sup>13</sup>.

*Achterloo*: Zbudowane w oparciu o innowacyjne zasady tzw. dzieło literackie można rozumieć jako pewien homeostat informacyjny, który może być zrozumiany jedynie wtedy, kiedy informacje są uporządkowane według zasad obowiązujących w danym homeostacie kulturowym, „uniwersalnej” logiki. *Achterloo* Dürrenmatta można zatem potraktować jako nową formę przekazu literackiego, generującego ideę, która jest sprzeczna z głównymi założeniami kultury europejskiej<sup>14</sup>. W przypadku ostatniej sztuki szwajcarskiego dramaturga deterministyczny przekaz jaki zakłada analiza tekstu literackiego jest niewystarczająca do uchwycenia potencjalnej, zawartej w *Achterloo* informacji. Celem odbiorców (filologów) mogłoby być stworzenie aparatu pojęciowego (ad- hoc) umożliwiającego analizę znaczeń zawartych w „indeterministycznych” dziełach literackich rzędu *Achterloo*. Termin informacja jako forma uporządkowanego przekazu byłaby w przypadku *Achterloo* niepoprawna ponieważ zakłada przyjęty przez daną kulturę determinizm. *Achterloo* nie cechuje się znaną z doświadczenia literackiego większości odbiorców, repetycją form ekwiwalentnych.

Warto zauważyć, iż występujące w kulturze powielające się struktury znajdują swoje odbicie nie tylko w języku zatem lecz również we wszelkich „wytworach literatury”. Powszechne nasycenie uporządkowaną według określonych przez kulturę formą jest zdeterminowane poprzez korelacje pomiędzy formą a redundancją, co zostaje przedstawione w tekście literackim (jako części składowej kultury) w postaci poszczególnych wzorców i znaczeń. Należy zatem założyć, że Friedrich Dürrenmatt

<sup>13</sup> Użycie dedukcji i indukcji matematyczno- logicznej umożliwiło pisarzowi doprecyzowanie krytyki „Cywilizacji Zachodniej”; przedstawienia uprzedmiotowienia istoty ludzkiej, które zostało pomnożone przez elektroniczne, „usiecione” urządzenia (np.: wizyta telewizji z całego świata w trakcie uroczystości w Güllen), może świadczyć o cywilizacyjnej degrengoladzie jako pseudo-agonalnej fazie schyłku. W dokonanej przez Dürrenmatta krytyce „Zachodniej Cywilizacji” cechującej się beznadziejnością egzystencji tworzących ją społeczeństw została ukazana amputacja sensu oraz brak „wielkości prakseologicznych”. Punktem wyjścia uściśnionej myśli Friedricha Dürrenmatta są aksjomaty logiki klasycznej, którą pisarz interpretuje na gruncie literackim oraz płaszczyźnie kulturowej (moralność), jak w przypadku krytyki tradycyjnego układu etycznego w *Wizycie starszej pani* opartego na klasycznym aksjomacie prawdy i fałszu.

<sup>14</sup> Pojęcie kultury należy rozumieć w tym kontekście poprzez pryzmat tworzącej ją w znacznej mierze literatury.

postuluje kompletnie nową ideę przekazu informacji literackiej, co można interpretować jako próbę tworzenia opartego na odmiennych zasadach przetwarzania informacji (literackiej). Niniejsze sugestie dramaturga skłaniają do sklasyfikowania „sztuki teatralnej” *Achterloo* jako dzieła literackiego, w którym został wpisany probabilistyczny światopogląd Dürrenmatta.

Warto oddać głos „szwajcarskiemu dioskurowi”, którego intelektualna maksyma brzmiała: *Nie należy nigdy zaprzestawać, wyobrażania sobie takiego świata jaki byłby najbardziej rozsądny* (1966: 217).

### Literatura

- Dürrenmatt, Friedrich.** (1998), *Gesammelte Werke*, Bd. 3, *Stücke und Hörspiele, Achterloo*, Zürich.
- Dürrenmatt, Friedrich.** (1988), *Wizyta starszej pani*, Warszawa.
- Dürrenmatt, Friedrich.** (1993), *Zlecenie albo o obserwacji obserwatora obserwatorów*, Warszawa.
- Dürrenmatt, Friedrich.** (1966), *Theater – Schriften und Reden*, Zürich 1966.
- Sven, Michael.** (1993), „Dürrenmatt über Dürrenmatt: Man wird immer mehr eine Komödie“, *Friedrich Dürrenmatt. Über die Grenzen. Fünf Gespräche*, Michael Haller, Zürich: 11–27.
- Jacyna-Onyszkiewicz, Zbigniew.** (02.03.2010), *Matematyka a transcendencja*, [www.staff.amu.edu.pl/~zbigonys/matematyka.htm](http://www.staff.amu.edu.pl/~zbigonys/matematyka.htm)
- Malinowski, Jacek.** (27.02.2010), *Semantyka algebraiczna a mechanika kwantowa*, [www.home.umk.pl/~jacekm/psem\\_quant\\_pf.pdf](http://www.home.umk.pl/~jacekm/psem_quant_pf.pdf)
- Moles, Abraham.** (1966), *Information Theory and Esthetic Perception*, przekł. ang. Joel E. Cohen, Illinois.
- Ziemiński, Zygmunt.** (1994), *Logika praktyczna*, Warszawa.

STRESZCZENIE: Celem przedłożonego tekstu pt. *Idea teatru versus myśl ścisła w twórczości Friedricha Dürrenmatta* jest próba stworzenia dyskursu dotyczącego relacji pomiędzy podejmowaną w sztuce teatralnej problematyką (w przypadku *Wizyty starszej pani*: kondycja etyczna człowieka, w *Achterloo*: nieokreśloność – nieoznaczoność personalna i zawarty w tzw. dziele literackim nieliniarny przekaz informacji), a myślą ścisłą i naukami formalnymi (logika, matematyka). W artykule przedstawione zostały relacje pomiędzy klasyfikacją ludzkich czynów wg. obowiązującego w społeczeństwie zachodnim systemu etycznego a logiką klasyczną. Autor tekstu stara się wyeksplikować również problem indeterminizmu w przekazie informacji (odautorskiej) ostatniej sztuki Dürrenmatta.

## Heroizm w utworach tragicznych Lodovico Dolcego. Przypadek bohaterów dziecięcych

Nie jest chyba wyłącznie kwestią rozwlekłości stylu Lodovico Dolcego ani jakichś poważniejszych różnic w traktowaniu dzieci pomiędzy starożytnością a wiekiem XVI fakt, iż małoletni bohaterowie jego dramatów przemawiają zdecydowanie obszerniej i częściej aniżeli ich pochodzące od Eurypidesa, tudzież Seneki, pierwowzory<sup>1</sup>. Wypowiedzi Polikseny z *Hekuby* rozrastają się blisko dwukrotnie w stosunku do swych antycznych źródeł, Ifigenii i Menojkeusa prawie o połowę, z kolei ta sama Poliksena w *Trojankach* z postaci całkowicie pozbawionej głosu – a podobnie rzecz się ma z Astianaksem i Orestesem – przeradza się w całkowicie świadomą swego losu „dramatis personam”, odważnie podejmującą dialog z dorosłymi, dyskutującą o sprawach życia i śmierci na przestrzeni niemal dwustu wersów dziewczynkę.

Wyodrębnienie tematu dzieci<sup>2</sup> jako zagadnienia autonomicznego, istotnego dla tragicznej twórczości tego arcyplódnego weneckiego humanisty, swoista próba czytania jego utworów jak jednej, opowiadanej wciąż od nowa historii dziecięcego męczeństwa uzasadnione są ponadto takimi a nie innymi wyborami dramaturga-adaptatora: z ważniejszych ujmujących tę kwestię dzieł jego starożytnych mistrzów zabrakło tu jedynie *Oszalałego Heraklesa*. Poza tym w aż pięciu z sześciu przeróbek Dolcego – *Hekubie*, *Tiestesie*, *Ifigenii*, *Medei* i *Trojankach* – śmierć małych bohaterów stanowi punkt dojścia, a przynajmniej bezsprzecznie kluczowy element akcji. Jeżeli zaś, jak w przypadku *Jokasty*, następuje ona na peryferiach zasadniczego konfliktu, i tak zyskuje pod włoskim piórem odpowiednio na znaczeniu. Nie od rzeczy będzie też przypomnienie, iż o ile interesujący nas temat nie pojawia się w *Dydonie*, wraca w innej oryginalnej, i chyba najsłynniejszej, tragedii Wenecjanina, *Mariannie*, gdzie wbrew historycznym przekazom<sup>3</sup> losy Aleksandra i Arystobula splecione zostają z ponurym losem ich matki, a postaci obu chłopców wykazują daleko idące powinowactwo z ich sportretowanymi wcześniej rówieśnikami.

Skrupulatniejsze przyjrzenie się podjętemu przez nas zagadnieniu ma jeszcze ten dodatkowy walor, iż pozwala dotknąć sedna problemu, który w badaniach nad twórczością tragiczną Dolcego zajmuje miejsce pierwszoplanowe, to znaczy jej relacji względem tradycji antycznej z jednej, a całością dramatu renesansowego z drugiej strony. Kwestię tę, sygnalizowaną w poświęconych Dol-

---

<sup>1</sup> Brane przez nas pod uwagę w pierwszym rzędzie *Hekuba* (1543), *Jokasta* (1549), *Ifigenia* (1551) i *Medea* (1558 stanowią swobodne przeróbki dramatów Eurypidesa (odpowiednio *Hekabe*, *Fenicjanek*, *Ifigenii* w *Aulidzie* oraz *Medei*), *Tiestes* (1543) i *Trojanki* (1567) natomiast – noszących te same tytuły utworów Seneki.

<sup>2</sup> Zob S. Rota, *Bambini e giovani nelle tragedie di Seneca*, [w:] *Seneca e i giovani*, a cura di I. Lana, Lavello 1997, s. 157–196; W. Jamróz, *Postaci dzieci w tragediach Seneki, Meander*, R. 34 (1979), z. 5–6, s. 295–307.

<sup>3</sup> *Marianna* powstaje w oparciu o XXII rozdział pierwszej księgi *Wojny żydowskiej* Józefa Flawiusza. Ten sam autor donosi o dalszych latach życia braci aż do ich tragicznej śmierci z rozkazu ojca, podejrzewającego obu o przygotowywanie spisku, to jest do roku 7 przed Chr.: dwadzieścia dwa lata po ukazanych w dramacie Dolcego wydarzeniach – J. Flawiusz, *Wojna żydowska*, przeł. J. Radożycki, Poznań 1980, s. 129; M. Grant, *Herod Wielki*, przekł. P. Krupczyński, Warszawa 2000, s. 224.

cemu opracowaniach monograficznych<sup>4</sup>, z pełną mocą, i to w odniesieniu do ogółu włoskich dramatopisarzy epoki, podkreśla Salvatore Di Maria<sup>5</sup>. Trudno ponadto o właściwsze jej naświetlenie bez uwzględnienia tak konstytutywnego dla omawianego gatunku elementu, jak heroizm, wiążący się ściśle z określoną wizją rzeczywistości i miejscem, jakie zajmuje w niej człowiek.

Dziecięce postaci z utworów Dolcego giną, zawsze w drastyczny i odpowiednio uwidoczniiony sposób, potwierdzając gorzkie refleksje na temat praw rządzących światem, jakie nieustannie przeżywają się w wypowiedziach bohaterów i monodiach Chóru<sup>6</sup>. Bezwzględny los czyni z nich ofiary okrucieństwa dorosłych, mimowolnych uczestników konfliktów, w jakie tamci z całą zaciekłością się angażują. W imię cudzych interesów odbiera się im wszystko to, co przynależne ich młodemu wiekowi: szczęście rodzinne, bez troskę, bezpieczeństwo, a zadającymi śmiertelny cios opawcami okazują się często ich najbliżsi. W świecie amoralnym, poddanym bezprawiu i wzmagającej się agresji, zmiennym obrotom Fortuny i kaprysom rządzących, dzieci wydają się najłatwiejszym z celów, po który sięga dłoń zabójcy, zwłaszcza że wraz z daniem upustu własnej złości nadarza mu się sposobność, by jak najdotkliwiej ugodzić prawdziwy obiekt swej wrogości. Małeńkie, skrwawione szczątki dzieci obowiązującej w tak pojętym świecie brutalności stają się najbardziej czytelnym emblematem, widocznym wyrazem rozszalałego, nie baczącego na młody wiek i niewinność, zła, a faktu tego nie jest w stanie zmienić żadne kamuflowanie zbrodni pozorami religijnego rytuału<sup>7</sup>.

Czasem o życie małoletnich bohaterów Dolcego upominają się bogowie. Ofiara Ifigenii odwrócić ma zagniewanie Diany i utorować achajskiej flocie szlak ku Troi, śmierć Menojkeusa ma być ceną za odparcie wrogiego ataku na Teby. Poliksena i Astianaks, najmłodszy bohaterowie *Trojanek*<sup>8</sup>, okupują szczęśliwy powrót Greków po wiktorii nad Ilionem. Czasem tracą życie w wyniku cynicznej gry wielkich tego świata, bardziej niż z jakiegokolwiek innego powodu, z racji tego, czymi są potomkami i jaką polityczną rolę odegrać mogliby w przyszłości. Jak w przypadku Polydora, który ginie z rąk wiarołomnego opiekuna, gdy ten postanawia zaskarbić sobie życzliwość zwyciężskich Achajów, pragnących dopełnić dzieła zniszczenia rodu Priama<sup>9</sup>. Albo nieletnich synów

<sup>4</sup> R. H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto 1997, s. 93; A. Neuschäfer, „*Ma vorrei sol dipingervi il mio core, / E haver un stile che vi fosse grato*”: *Le commedie e le tragedie di Lodovico Dolce in lingua volgare*, Venezia 2001, s. 12–16.

<sup>5</sup> S. Di Maria, *The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*, London 2002.

<sup>6</sup> Wśród licznych refleksji natury ogólnej, przynależnych w pierwszym rzędzie Chórowi, szczególnie wiele tych konstatujących nędzę ludzkiego losu, w tym nędzę losu kobiecego, kruchość wszelkich zamiarów i ulotność doczesnego piękna, a postacią, która w obszarze tego typu skojarzeń pojawia się najczęściej, jest Fortuna. Antidotum na jej rozpanoszenie się mają być – zgodnie zresztą z renesansową konwencją – ideały stoicyzmu, ale przede wszystkim ufność we wszechmoc Boga.

<sup>7</sup> Odnośnie tego, charakterystycznego zwłaszcza dla Seneki-tragika, sposobu ujęcia zbrodni zob. F. Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Courtry 1995, s. 189–222.

<sup>8</sup> Należy zaznaczyć, iż temat męczeństwa trojańskich dzieci podejmuje Dolce zarówno w inspirowanej Eurypidesem *Hekubie*, jak i w redagowanych na wzór Seneki *Trojanekach*. W pierwszym przypadku uwagę swą skupia na potomstwie tytułowej bohaterki: na Poliksenie i Polydorze. W pisany pod koniec życia drugim z tekstów podąża Wenecjanin za logiką maksymalizowania „horridum” i – jak żaden z jego antycznych poprzedników – ukazuje dramacie całej trójki, to znaczy Astianaksa, Polikseny i Polydora; o śmierci tego ostatniego matką dowiaduje się w akcie czwartym sztuki. Pod tym względem *Trojanek* stanowiłyby ukoronowanie dotyczącej dzieci twórczości Lodovico Dolcego.

<sup>9</sup> Te same pobudki – chęć wyeliminowania zawczasu przyszłego mściciela – przyświecają Ulissesowi, który w *Trojanekach* wydziera z rąk Andromachy małego Astianaksa. Wypowiedziany ustami Kalchasa boski wyrok w sprawie chłopca wydaje się dla zwyciężskich Achajów jedynie nadzwyczaj fortunnym pretekstem.

Tiestesa, których iście diaboliczny stryj Atreusz podstępem wciąga w swe konszachty przeciwko bratu. Zwiedzeni czułymi gestami i zapowiedzią szczęśliwej rekonyliacji, nie dość, że padają pod morderczymi ciosami miecza, to ich poćwiartowane i odpowiednio przyrządzone szczątki służą za danie, jakim ugoszczony zostaje ich ojciec. Nieco inaczej we wzorowanej na Eurypidesie *Medei*, gdzie dzieci tytułowej heroiny padają ofiarą jej ostrego zatargu z mężem. Mimo iż po wielokroć zaświadcza o swej miłości do synów, w finale sztuki morduje ich na oczach strwożonego Jazona, by tym samym ukarać go za bolesne odrącenie<sup>10</sup>.

W odróżnieniu od nieco starszych wiekiem postaci, jak Eteokles i Polinejes, tragiczna śmierć spada na dziecięcych bohaterów Dolcego w sposób absolutnie niezasłużony, ich podstawowym zaś przymiotem jest stale podkreślana niewinność<sup>11</sup>. Jako „innocenti fanciulli” (M 2184) określani zostają maleńcy synowie *Medei*, jako „carni ... giovanili e innocenti” (Th 1054) – beztłonie usmiercone ofiary *Atreusza*. „Innocente” jest *Ifigenia* (If 13, 2169) oraz *Poliksena* (H 140, 627, Tr 2719), której śmierć nabiera cech nieskazitelnej ofiary tym bardziej, że stosuje się do niej określenie „agnella in sacrificio” (H 308). „Un semplice agnelletto, / che ancor non peccò mai” (H 1581–1582) to z kolei *Polydor*, którego białą pierś („il bianco petto”: H 1580) otwarły „crudel man, crudel ferro” (H 1579). Rozrzewniający jest widok jego dryfującego bezwładnie ciała, nim wyrzucone zostanie na trojański brzeg, gdzie spocznie „ignudo e molle” (H 96). I tak, jak wcześniej wystawione było na działanie gwałtownych fal („l' onde irate”: H 94), tak teraz smaga je wiatr („a l' aure e a i venti giace”: H 96). Wrażenie bezbronności wobec żywiołów i okrutnego zabójcy potęguje dopisany przez *Włocha* lament *Hekuby*, kontemplującej „mano innocente e bella” (H 1577) oraz twarz, niegdyś rumianą i piękną (mowa tu o barwie róż i lilii), w której odbijał się wizerunek samego *Priama*.

Twarz dziecka, w równym stopniu wyrażająca ujmujący wdzięk małego bohatera, co i genetyczny związek z rodzicem, faktyczny powód jego tragicznej doli, istotną rolę odgrywa również w przypadku *Dolceańskiej* adaptacji *Tiestesa*. Najpierw w mocno uwydatnionej scenie wzajemnych czułości *Atreusz* dostrzega w rysach dawno nie widzianego *Plistenesa* młodzieńcze oblicze swego brata, a składając na nim stryjowski pocałunek jedynie antycypuje przyszłą zbrodnię. Niedługo później na wyrazie twarzy nieletnich ofiar tyrana zatrzyma się uwaga relacjonującego krwawe zdarzenia *Posłańca*. Powtórna wymiana spojrzeń pomiędzy bezwzględnym oprawcą i całkowicie zdanymi na jego łaskę chłopcami, widok błagalnie w nim utkwionych, zalanych łzami oczu i zdradzających przedśmiertną trwogę barw, jakie przybierają ich oblicza, nie tylko odwlec ma na krótko moment ostatecznego ataku, ale i stanowić właściwy punkt odniesienia dla przejętego z *Seneki* obrazu czyhającej na dwójkę cieląt *tygryscy*.

<sup>10</sup> *Medeę* i *Atreusza*, oprócz wielu innych podobieństw, łączy i to, że oboje w cyniczny sposób dla zrealizowania powziętych przez siebie zbrodniczych zamierzeń wykorzystują niewinność swoich własnych dzieci: synowie *Kolchijki* z polecenia matki wręczają *Kreuzie* zatrutą szatę, a młodzi *Agamemnon* i *Menelaos* przekazują stryjowi ojcowskie zaproszenie do *Argos*.

<sup>11</sup> W dalszych rozważaniach skupimy się na tych ustępach z tekstów Dolcego, w których odstają one od swych antycznych pierwowzorów, jako na tych w bardziej zdecydowany sposób świadczących o preferowanej przez autora lekturze dawnych mitów.

Użyte przytoczenia pochodzą z następujących wydań: *Le tragedie di M. Lodovico Dolce, cioe Giocasta, Medea, Didone, Ifigenia, Thieste, Hecuba, di nuovo ricorrette et ristampate, appresso Domenico Farni*, Wenecja 1566; *Le troiane. Tragedia di M. Lodovico Dolce recitata In Vinegia l' anno 1566, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari*, Wenecja 1567. Oznaczenia literowe odwoływać będą do tytułów poszczególnych utworów: H – *Hekuba*, J – *Jokasta*, If – *Ifigenia*, M – *Medea*, Th – *Tiestes*, Tr – *Trojanki*, towarzyszące im liczby – do konkretnych wersów.

Obok niewinności wreszcie, bezbronności i dziecięcego powabu podkreśla się młody wiek bohaterów. „Fanciulli sono” (Th 503): przypomina Atreuszowi Sługa, gdy ten rozważa wprowadzenie Agamemnona i Menelaosa w tajniki swego planu. O los swych synów drży Tiestes, gdyż jak sam stwierdza, a nie znajdujemy takich informacji w łacińskim pierwowzorze, jeden z nich nie ukończył jeszcze lat piętnastu, pozostali dwaj – dziesięć i dziewięć. Podobnie, w początkowych słowach dramatu *Piastunka Medeji* wspomina o siódmym urodzinach najstarszego z mających zginąć dzieci („Di cui il maggior non passa il settim’ anno”: M 100), a nie mogący zaznać pośmiertnego spokoju Polydor żali się, iż przyszło mu zakończyć życie „nel vago fior de i bei verdi anni, / Anzi ne la immatura etate acerba” (H 83–84).

Poczucie wyjątkowej niesprawiedliwości, żal, współczucie czy rozkłiewienie, jakie ewokować mają podobne stwierdzenia, w przypadku *Ifigenii* wynikają nie tylko z cech przypisanych jej dziewczęcości (tu również przypomina się, iż nie skończyła ona jeszcze lat siedmiu), ale i z postawy, jaką przyjmuje wobec swych rodziców i gotowanego dla niej losu. Utrzymana w intymnym nastroju familiarnej czułości jest zwłaszcza początkowa scena aktu trzeciego poświęconej jej tragedii, gdzie mała potomkini *Peleidów* po przybyciu do *Aulidy* z szacunkiem całuje ojcowską dłoń, siebie nazywa jego służką „per volontà e per debito” (If 969), a wyczytawszy z twarzy *Agamemnona* dręczące go strapienia, dopytuje o ich przyczynę i stara się o ich odpędzenie. Dramatyzmu całej sytuacji dodaje fakt, iż całkowicie nieświadoma jest ona prawdziwego celu, dla którego opuścić musiała rodzinny dom, a szczególnie poruszająco brzmią słowa gotowości, by podporządkować się we wszystkim woli ojca: „Hor fate pur di me, quanto mi piace; / Però che ‘l mio voler pende dal vostro” (If 1042–1043). Deklaracja ta wiążąca okaże się nie wobec publicznie anonsonowanych planów małżeńskich, lecz okrutnego wyroku śmierci, jaki wydały na nią niebiosy.

Tragedia *Ifigenii* jest zresztą i tragedią *Agamemnona*, który najpierw strzec pragnie córkę przed zbliżającym się zagrożeniem, a gdy staje się to niemożliwe, długo wzbrania się przed wyjawieniem jej prawdy. Mimo słów potępienia ze strony *Klitajmestry* współczucie budzi dramatyczna alternatywa, przed jaką zostaje postawiony, tym bardziej, że nie daje on sposobności, by wątpić w prawdziwość jego ojcowskich uczuć. Przywołać warto nie tylko entuzjastyczne powitanie, jakie gotuje swym dawno nie widzianym żonie i dzieciom:

Dolcissima figliuola, e tu consorte  
 Da me diletta, e tu mio caro Oreste,  
 Sallo Dio, che ‘l veder voi, che mi sete  
 Tutto quel, ben, che goder posso in terra;  
 Per tenerezza a lagrimar m’ induce

(If 973–977),

ale również takie padające z jego ust sformułowania, jak „Sangue di questo sangue, e ossa e carne / Di queste carni e ossa” (If 1065–1066)<sup>12</sup>, czy wreszcie deklarację złożenia ofiary z własnego życia w zamian za uchronienie przed śmiercią małej *Ifigenii*. W zatroskaniu o los córki *Agamemnonowi* nie daje się wyprzedzić, co oczywiste, *Klitajmestra*, a to jedynie udośćwiania nieszczęście dotykające

<sup>12</sup> Biologiczny związek z własnym potomstwem podkreśla też *Medea*, dla niej wszakże staje się on usprawiedliwieniem dokonanej właśnie zbrodni dzieciobójstwa: „Io quelli ho partorito, io quelli ho uccisi” (M 2305).

mykeńską królowę, ale i wzmaga szczególne emocjonalne napięcie, jakie wątkowi jej towarzyszy. W równym stopniu nadaje ono zasadniczy ton całemu utworowi, jak i wyznacza charakter projektowanych odczuć odbiorcy, poruszonego, na równi z jej rodzicami, smutną dola bohaterki.

O niebagatelnym znaczeniu określonego emocjonalnego wydźwięku, jaki nadać pragnie swym sztukom Dolce, a tendencję tę z powodzeniem uznać można za ściśle włączoną do jego adaptatorskiej strategii, świadczą podobne, wcale nie jednostkowe, przykłady z innych jego utworów. Ze łzami w oczach Priam powierza swego syna Polymestrorowi, pewność, iż nic nie grozi Polydorowi, otuchy dodaje Hekubie, która z kolei z pełnym przejęciem drży nad losem Poliksena, nazywanej przez nią sercem („il mio cuore”: H 1001) i światłem dla oczu („luce de gli occhi miei”: H 450). Tiestes stwierdza, iż żyje życiem własnych dzieci („Et voi vivendo, la mia vita vive”: Th 656), a wiele macierzyńskich uczuć potrafi z siebie wykrzesać nawet Medea.

Rodzicom nie pozostają dłużne ich dzieci. Znaczący jest choćby casus Astianaksa, z pietyzmem zwracającego się do grobu Hektora jako do skromnego domu ojca, czy synów Jazona, którzy na sugestię, iż ten nad ich dobro przedkłada pragnienie korony, odpowiadają zdecydowanym: „S’egli ci ama, noi tenuti siamo / Ad amar lui” (M 263–264) oraz „Perche non deve amarci?” (M 262). Znacznemu rozbudowaniu u Dolcego ulega zwłaszcza pożegnalna rozmowa Hekuby z Polikseną, kiedy to w odpowiedzi na wyrażone przez matkę pragnienie podzielenia tragicznego losu córki, ta druga z dużym zapalem zaklina ją, by pozostała przy życiu, a w tym celu przywołuje i mleko, jakie ssła swymi wargami („per quel latte caro / Che asciugar queste labra”: H 952–953), i otrzymane od rodzicielki słodkie pocałunki („per quei dolci / Baci, che già mi deste”: H 953–954), a nawet trud porodu („per gli affanni / Che a voi diè il parto mio”: H 954–955). Nie dość na tym. Na krótko przed rozstaniem Poliksena zachęca matkę do fizycznej czułości i choć pomysł ten autor przejmuje od Eurypidesa, kształt, jaki nadaje wspomnianemu fragmentowi, znacznie przekracza zdawkowość oryginału.

Intensywność rodzicielskich uczuć kulminację swą osiąga w momencie, gdy śmierć ich potomstwa staje się przykrym, a często bezpośrednio uwidocznionym faktem. Wszelkie emocje znajdują wówczas ujście w niczym nieskrępowany sposób, co ma oczywiście swój trudny do zignorowania walor inscenizacyjny. Po usłyszeniu braterskich rewelacji strwożony tym, co zaszło, Tiestes najpierw wydaje z siebie trzykrotne „Oime!” (Th 1592), później tulić pragnie pozostawione przez oprawcę resztki chłopięcych ciał, a wreszcie przeklina czasy, w których przyszło mu żyć, i żąda dla siebie tego samego okrutnego losu.

Znacząco rozrastają się partie lamentacyjne przydzielone kobiecym bohaterkom Dolcego: nad śmiercią Ifigenii z emfazą rozpacza Klitajmestra, skrwawione zwłoki córki włosami osuszyć gotowa jest Hekuba, a nowina o zmarłym Polydorze na myśl przywodzi jej postać Niobe. Stricte żałobnego charakteru nabiera między innymi końcowy akt *Trojanek*, zdaniem włoskiego autora, jak należy przypuszczać, przez Senekę potraktowany w tym względzie nazbyt wstrzemięźliwie. Systematycznie podnoszona temperatura bolesnych przeżyć apogeum dobiega najpierw za sprawą tragicznego znaleziska nad brzegiem morza, a zaraz potem w chwili, gdy zebrane do urny szczątki Astianaksa wnosi Starzec. Przejęty z Senecjańskiej *Fedry* epizod umożliwia odbywającą się na oczach widzów kontemplację namacalnego znaku dopełnionej tragedii<sup>13</sup>. Zbolała matka dopytuje o minioną urodę („dove / E’l tuo bel viso? dove son le

<sup>13</sup> Ekspozycja resztek dziecięcych ciał to również jedna z najbardziej zapadających w pamięć scen *Tiestesa*, niosąca z sobą wszakże mniej liryzmu, a więcej bezprzykładnej grozy czy wręcz makabry. Topos ten, ochoczo przejęty przez włoski dramat epoki renesansu, pozostaje w zgodzie z typową dla gatunku zaawansowaną teatralizacją zbrodni i jej sugestywnym unaoznianiem widzowi. Zob. S. Di Maria, op. cit., s. 162–176.

chiome?": Tr 2982–2983) i o dłonie mające zapewnić słuszną pomstę na Achajach („Ove le man che di si chiaro padre / Dovean far memorabile vendetta, / E ritorar cotanti nostri danni?": Tr 2984–2986), a następnie żałuje, iż nie potrafi własnej krwi zmienić w łzy, które obmyłyby dziecięce członki. Potęgowane i z zapalem rozbudowywane żale sprawiają, iż sama „katastrophe” niejako zastyga w czasie, a jej świadkom pozwala się dogłębniej ją przeżyć. Co do samych zaś ofiar, nabieramy przekonania, iż nagła śmierć wyrwa je z objęć kochających je osób, powodując stratę nie do powetowania.

W ewidentnej opozycji do rozgorączkowania dorosłych stoi nadzwyczajny spokój, jaki w obliczu ostateczności zachowują dzieci. Z ich młodym wiekiem z trudem koresponduje rzadka nieustraszonność, która towarzyszy ich ostatnim chwilom, a czasem prawdziwe bohaterstwo, gdy ofiarowują własne życie ze względu na innych: tak jak gotowy zginąć za siostrę Orestes albo jeden z synów Medei błagający o cios, który pozwoliłby mu dołączyć do brata. Wyraz swej nieugiętej postawie dają zresztą w sposób jak najbardziej eksplicytny w licznych słownych interwencjach i podniosłych perorach, jakich Dolce im nie szczędzi, zwłaszcza na chwilę przed tragiczną śmiercią.

Patriotyczne pobudki powodują Menojkeusem i Ifigenią. Syn Kreona, nim sięgnie po miecz, oświadcza przed zgromadzonym tłumem: „Uccido me, perche viviate voi” (J 2026), a jego rówieśnica, odrzucając wcześniejszą trwogę, pragnie ze swego ciała uczynić dar dla Grecji („a Grecia tutta / Io fo del corpo mio cortese dono": If 2344–2345) i ręką zwycięstwa nad Troją. Astianaks nie tylko z podniesionym czołem staje naprzeciw Kalchasa, a jako syn Hektora za niegodne uznaje szukanie schronienia przed tym co nieuchronne, ale i z troską pociesza rozpaczającą Andromachę, powołując się przy tym na spodziewaną nagrodę w niebie. Jeszcze silniej perspektywa Boga niosącego zadośćuczynienie za poniesione krzywdy, przywracającego zakłócony porządek moralny, obdarzającego zbawieniem przejawia się w zdecydowanych słowach Polikseny. „Forse lasciando una perpetua notte / Troverò col morir perpetuo giorno” (H 864–865): stwierdza, pomna na szlachetność swego rodu, ale i pozorność wszelkiej ziemskiej chwały. Starając się w pierwszym rzędzie o zachowanie czystości, z ochotą wystawia się na zabójczy cios: „Io volentieri moro, volentieri / Porgerò il collo al destinato ferro, / Ne mi spaventa la vicina morte” (H 1272–1274), a w swoich „ultima verba” zwraca się w modlitewnym tonie do Stwórcy:

padre

De le create cose, eterno Giove,  
Raccogli l' alma mia pura e innocente.  
E se v' è alcuna marchia, che l' offenda,  
Io la laverò tutta entro 'l mio sangue.  
E tu luce mortal, ch' agradi tanto,  
Rimanti a chi la vuol, ch' io mi diparto

(Tr 2818–2824)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Męczeństwo Polikseny staje się tematem zarówno *Hekuby*, jak i *Trojanek*, i w obu utworach włoski autor zdradza podobne inklinacje, co skłoniło nas do jednolitego niejako potraktowania tej postaci. Nie przysmykamy wszakże oczu na zarysowujące się w tym względzie różnice, które wynikają tak z odmienności samych tekstów wyjściowych, jak i między innymi z odważniejszego, jak się wydaje, posługiwania się pojęciami chrześcijańskimi w *Trojanekach*.

Kolejny raz wreszcie po historię Astianaksa i Polikseny sięga Dolce przygotowując translację Senecjańskich *Troades*, wydanej razem z pozostałymi dramatami Rzymianina w tomie *Le tragedie di Seneca* (Wenecja 1560). O modyfikacjach, nieodległych w gruncie rzeczy od obserwowanej już wcześniej praktyki, jakim poddaje tłumacz scenę śmierci obojga, zob. R. Rusnak, *Seneca noster, cz. 1: Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodsze*, Warszawa 2009, s. 277–284.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że postać Polikseny kształtowana jest na podobieństwo chrześcijańskich dziewic, takich jak święte Małgorzata, Agnieszka czy Martyna, a jej śmierć nabiera cech męczeńskiej również za sprawą jawnie uwznioślającego sposobu jej przedstawienia: cios nie w gardło, lecz obnażoną, śnieżnobiałą pierś, superlatywy odnośnie dziewczęcej urody, żywe reakcje tłumu, wzmianka o duszy zmierzającej ku niebu. Z drugiej strony Bóg, o którym mówi, jak zresztą w dziesiątkach innych napotkanych u Dolce przypadków<sup>15</sup>, mimo tradycyjnej nomenklatury i powierzchownych odwołań do pogańskiej obrzędowości, w swych podstawowych atrybutach jest Bogiem na wskroś chrześcijańskim. Rezerwując dla niego kluczowe miejsce w świecie przedstawionym swych dramatów Dolce sprzeniewierza się oczywiście klasycznemu modelowi tragedii z wyeksponowaną pozycją fatum i przesuwając twórczość swą ku konwencjom dramatu doby kontrreformacji, a przynajmniej w taki a nie inny sposób interpretuje on odziedziczoną po starożytności spuściznę. Jak zaznacza w prozatorskiej dedykacji do *Hekuby*, tak tragedia, jak i komedia wskazywać miały poddanym wszechwładzy Fortuny śmiertelnikom, iż trwałego spełnienia („perpetua contentezza”: k. 2r) i prawdziwej szczęśliwości („la vera ed eterna felicità”: k. 2r-v) szukać powinni poza tym, co doczesne. Stąd już krok od jawnej chryścianizacji własnych, wzorowanych na antycznych, tekstów i równie nieortodoksyjnego pojmowania samego tragizmu<sup>16</sup>, w oparciu o kategorię niezawinionej, nie mieszczącej się w ramach widzialnego świata kary.

Wymarzonym bohaterem tragicznym wedle takiej optyki okazuje się właśnie dziecko, uosabiające niewinność, a w naszym przypadku jeszcze wysoko urodzone, tyleż bliskie wzniosłym postaciom z hagiografii czy „histoires tragiques”, co dalekie od Arystotelesowskiego bohatera, „który jest do nas podobny”. Kapryśny los uderza w nie z gwałtownością szczególnego rodzaju, a nastawiony na przeżycia katarytyczne widz nie znajduje uzasadnienia dla rozmiaru wyrządzonej krzywdy. Nic zatem dziwnego, że takiego uwydatnienia doczekują się pod piórem Dolce watki dziecięce. Ponadto swą istotą wartością dodaną, jaka wyróżnia jego Ifigenię, Poliksenę czy Menojkeusa, jest fakt, iż odrzucając pasywność i uprzedmiotowioną względem przemocy i srogięgo losu rolę swych antycznych pierwowzorów, a poprzez odważnie wyartykułowany, autonomiczny akt woli z postaci jedynie tragicznych przeradzają się w postaci heroiczne, pozornie nadal podporządkowane zewnętrznym wobec siebie siłom, faktycznie jednak wolne i obdarzone suwerennym głosem. Wyrażona explicite zgoda na ofiarę z własnego życia oraz niezachwiana ufność w rychłe zbawienie nabierają cech deklaracji wiary, jaka poprzedzać zwykła śmierć męczenników, a pozostają one z pewnością nie bez związku ze szczególną kondycją chrześcijanina połowy wieku XVI. Uwikłanie w dylematy wiary, jakie przyniósł rozwój reformacji i kontrofesywne działania katolicyzmu<sup>17</sup>, bez wątplenia podobnej zindywidualizo-

<sup>15</sup> Od konotacji ewangelicznych nie jest wolna relacja z samobójczego skoku Astianaksa. Nie bez powodu dominuje w scenie tej głos Kalchasa, usiłującego raz jeszcze usprawiedliwić wyrok wydany na życie chłopca, skoro użyty przezeń argument: „certo è minor male, che mora un solo, / Che patisca di voi la turba tutta” (Tr 2649–2650), brzmi jak ten, który posłużył tłumowi domagającemu się śmierci Chrystusa. Więcej prawdziwości odnajdujemy w innych słowach achajskiego wieszczka: „ne la morte d’ un garzon sia posto / L’ util non sol, ma la salute vostra” (Tr 2648).

<sup>16</sup> Zob. J. Abramowska, *O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*, [w:] *Estetyka – poetyka – literatura*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1973, s. 64–66; eadem, *Tragizm*, [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1998, s. 986–989.

<sup>17</sup> Sam zresztą Lodovico Dolce okazał się nieodrodnym dzieckiem swej epoki, na którego religijne poszukiwania sprowadziły podejrzenia o związki z weneckimi ewangelikami i dwa procesy przed obliczem Sant’ Uffizio – R. H. Terpening, op. cit., s. 20–23.

wanej, aktywistycznej postawy wymagało. Zauważmy, iż w przypadku Menojkeusa i Astianaksa usankcjonowaniu podlega także, jako heroiczna i par excellence sprzężona z jednostkową wolą, śmierć samobójcza.

Doczesnym wyrazem chwały, wiara w którą towarzyszyła małym bohaterom do końca, jest uhonorowanie ich szczątków przez pograżonych w żalu rodziców. Z troską za przygotowanie uroczystości pogrzebowych zabiera się Kreon, ciało zaś Ifigenii obsypane zostaje kwiatami i liśćmi. Akcentem autotematycznym natomiast nazwać można zapowiedź Chóru *Ifigenii*, iż wieść o okrutnym czynie Agamemnona głoszona będzie wszystkim mieszkankom Ziemi, oraz podobne w tonie życzenie Polydora:

Forse, ch' alcun ne gli honorati inchiostri  
 Facendone talhor qualche memoria  
 Renderà il nome mio chiaro e immortale,  
 A mal grado del fero empio e crudele,  
 Che innanzi tempo mi levò di vita

(H 12–16).

Znajome elementy powracają w wydanej w 1565 r. *Mariannie*. Choć początkowo obaj synowie Heroda wydają się być niezagrożeni ojcowskimi napadami okrucieństwa, ostatecznie i oni dzielą los oskarżanej o zdradę matki. Chorobliwie podejrzliwy władca uznaje ich za nieślubnych potomków Soema i bez chwili zastanowienia skazuje ich na śmierć przez uduszenie. Powodem królewskiego gniewu i przedwcześnie wydanego wyroku jest nieustępliwość, z jaką chłopcy stają w obronie Marianny. Powołując się na więzy rodzinne i autorytet Boga, apelują do ojca o opamiętanie, a gdy to jeszcze bardziej go rozjusza, z mieczami w dłoniach stawiają opór nasłanemu na nich oddziałowi wojska. Ich rycerskość, męstwo i odwaga kontrastują z postępkami zdegenerowanego, owładniętego fantazmatami Heroda. Pod wieloma względami nienawykłe do odpowiedzialności dziecko przypomina on sam.

Śmierć Aleksandra i Arystobula poprzedza, ale i dopełnia tragedię tytułowej Marianny, której zwyrodniały monarcha każe przyglądać się egzekucji synów. Wypróbowany wcześniej chwyt, polegający na włożeniu w usta „moribunda” heroicznej, uwznioślającej dokonujący się akt oracji, znajduje tu swoje udane rozwinięcie w postaci bezpośredniego zwrotu do matki. Obaj chłopcy podtrzymują swą rodzicielkę na duchu, zapewniając o rychłym połączeniu się całej trójki w niebie. Scena ta, choć relacjonowana przez Posłańca, niesie ze sobą tak silny ładunek dramatyzmu, że ulega mu nawet sam oprawca, który w gwałtownym przypiływie wyrzutów sumienia żałuje zbyt pochopnie podjętych decyzji i błaga ofiary swe o przebaczenie. Zadośćuczynienie, jakiego pomordowani skosztują w raju, uwidacznia się zatem już na ziemi, i to w trybie niemal natychmiastowym. Odbiorca odnosi wrażenie, iż śmierć spotkała ich za sprawą przypadku, nagłego zawirowania okoliczności, chwiejnych jak natura despoty i wszystko, co doczesne. Nieustraszeni i nieugięci w swej postawie Aleksander i Arystobul należą, wraz z Marianną, do świata, który nie podlega zmianom ani nie przemija, a znakiem tej ich przynależności będzie złożenie martwych ciał „w grobowce dawnych królów”.

**Bibliografia podmiotowa:**

*Le tragedie di M. Lodovico Dolce, cioe Giocasta, Medea, Didone, Ifigenia, Thieste, Hecuba, di nuovo ricorrette et ristampate, appresso Domenico Farni, Wenecja 1566.*

*Le troiane. Tragedia di M. Lodovico Dolce recitata In Vinegia l' anno 1566, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, Wenecja 1567.*

**Bibliografia przedmiotowa:**

**J. Abramowska**, *O szesnastowiecznych koncepcjach tragizmu*, [w:] *Estetyka – poetyka – literatura*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1973.

**J. Abramowska**, *Tragizm*, [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1998, s. 986–989.

**S. Di Maria**, *The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*, London 2002.

**F. Dupont**, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Courtry 1995.

**J. Flawiusz**, *Wojna żydowska*, przeł. J. Radożycki, Poznań 1980.

**M. Grant**, *Herod Wielki*, przekł. P. Krupczyński, Warszawa 2000.

**W. Jamróż**, *Postaci dzieci w tragediach Seneki, Meander*, R. 34 (1979), z. 5–6, s. 295–307.

**A. Neuschäfer**, „*Ma vorrei sol dipingervi il mio core, / E haver un stile che vi fosse grato*”: *Le commedie e le tragedie di Lodovico Dolce in lingua volgare*, Venezia 2001.

**S. Rota**, *Bambini e giovani nelle tragedie di Seneca*, [w:] *Seneca e i giovani*, a cura di I. Lana, Lavello 1997, s. 157–196.

**R. Rusnak**, *Seneca noster, cz. 1: Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodszego*, Warszawa 2009.

**R. H. Terpening**, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto 1997.

STRESZCZENIE: Artykuł omawia kreacje postaci dzieci w dramatach Lodovico Dolcego pod kątem ich roli w fabule i znaczenia w świetle literackich konwencji epoki, z uwzględnieniem filozoficznych i egzystencjalnych implikacji losów dzieci.

## **L'analisi della formazione letteraria delle protagoniste di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert e *L'Illusione* di Federico De Roberto**

In questo lavoro ho preso in esame due romanzi e due protagoniste. Il primo è il capolavoro di Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), il secondo, pubblicato più di trent'anni dopo, è *L'Illusione* di Federico De Roberto (1891). L'aspetto più determinante del carattere delle eroine, rispettivamente Emma Bovary e Teresa Uzeda, è, per l'appunto, la loro formazione letteraria.

Il bovarismo, inteso nel modo generale<sup>1</sup>, si basa sulla forza della letteratura in quanto fattore mediatore. Di conseguenza, dobbiamo innanzi tutto capire il modo in cui Flaubert e De Roberto costruiscono il loro mediatore e rintracciare ciò che emerge dal confronto tra le tappe della formazione letteraria di *Madame Bovary* e della Signora Uzeda, andando oltre il lavoro di Jean-Paul de Nola che elenca i libri senza commentare il processo di imitazione che De Roberto avviò nei confronti del romanzo flaubertiano.

Vari critici collegano le protagoniste, chiamando Teresa “la sorella di *Madame Bovary*” (De Frenzi 1904: 132) o “la Bovary siciliana” (Baldacci 1952: 65). Notiamo inoltre che *L'Illusione* è interpretato come una riscrittura di *Madame Bovary* solo fino a un certo punto e, in più, non con lo scopo d'imitazione ma piuttosto con quello di capovolgere il modello. Di conseguenza, Teresa viene percepita non quanto alter ego di Emma, ma come se fosse una sua versione un po' più femminista, una donna capace di prendere le decisioni e le iniziative (Ganeri 2005: 33–35). Lo deve senz'altro alla sua posizione sociale più elevata: ecco perché Vittorio Spinazzola chiama Teresa “una Emma Bovary aristocratica” (1961: 94). Lo scopo di De Roberto era quello di creare una Emma che avrebbe avuto tutto quello di cui la vera Bovary era privata: la possibilità di lasciare il marito (che è, si noti bene, più antipatico di Charles) e il possesso del proprio patrimonio.

L'idea di capovolgere il modello flaubertiano portava con sé la necessità di riconsiderare la lista di libri. La divisione dei libri letti dalla Francese proposta da Jean-Maurice Gaultier – in “lectures homogènes” che illustrano i sentimenti dell'autore e della eroina e “lectures hétérogènes” che contrastano le preferenze dello scrittore e la situazione della protagonista (1982: 59) – funziona solo fino a un certo punto. Qui veniamo al nocciolo di questione, ovvero all'atteggiamento di Flaubert e di De Roberto verso il romanticismo. Flaubert non si considerava romantico, anzi provava nei confronti delle idee romantiche un profondo disgusto<sup>2</sup>. E c'è di più: egli non accettò neanche l'etichetta di scrittore realista, trovando le banalità della vita quotidiana addirittura rivoltanti.

---

<sup>1</sup> Il bovarismo in quanto termine psicologico coniato da Jules de Gaultier non si limita però solo all'imitazione nata dai libri. Per saperne di più: Jules de Gaultier, *Le bovarysme. Mémoire de la critique. Suivi d'une étude de Per Buvik. Le principe bovaryque*, Paris 2006; Jules de Gaultier, *Le bovarysme. La psychologie dans l'oeuvre de Flaubert. Suivi d'une série d'études réunies et coordonnées par Per Buvik*, Paris 2007.

<sup>2</sup> Nella lettera del 30 ottobre 1856 a Edma Roger de Genettes, Gustave Flaubert addirittura confessò di aver scritto *Madame Bovary* “en haine du réalisme” (la lettera del 30 ottobre 1856).

De Roberto, a sua volta, come Goethe o Carducci, vide nel romanticismo un tipo di malattia che contaminava l'ordine classico e nonostante la sua assoluta devozione a Flaubert<sup>3</sup>, lo considerò un romantico. Dunque, se seguiamo De Roberto nell'ottica del romanticismo in quanto malattia mentale e psicologica, troviamo in Emma e Teresa le migliori rappresentatrici della lettura smodata o addirittura della bulimia letteraria, a detta di Stefano Calabrese (2003: 567). Di conseguenza, il bovarismo, "l'étrange conjugaison de sexe et de la lettre" (Allouch 1994: 288) è l'apice dell'illusione fittizia, l'identificazione empatica, *homoiosis*, con un carattere letterario (Calabrese 2003: 571).

Tenendo conto della vicinanza tra sogni e maschere (Bachelard 1970: 204–205), notiamo che i personaggi diventano maschere che un lettore può indossare. Sembra che sia proprio il caso delle due protagoniste che, impossessandosi di maschere-sogni, interpretano ruoli diversi. Pur provenendo dai diversi ceti sociali, entrambe si considerano superiori ognuna nel proprio ambiente: Emma disprezza Charles con cui la conversazione "était plate comme un trottoir de rue" (GF 42)<sup>4</sup>; Teresa invece sostiene: "Io non le posso soffrire le persone brutte"<sup>5</sup> (FDR 9).

Di conseguenza ci pare necessario indicare il percorso della formazione letteraria di Madame Bovary e Signora Uzeda, concentrandosi sui momenti più rilevanti. Il primo libro importante per Emma è *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. Dal punto di vista cronologico la sua vera educazione letteraria comincia nel convento dove la protagonista si dedica alla lettura dei testi religiosi di Abbé Frayssinous e quelli di Chateaubriand. Poi, sempre nel convento Emma scopre i romanzi e comincia a considerarsi una eroina romantica, una donna mancerosa, propensa ai sogni. Diventa una lettrice appassionata di romanzi e poesie dove abbondano i cliché romantici che Flaubert elenca con una sorprendente e ironica erudizione:

„Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêt sombres, troubles du coeur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes." (GF 324–235)

È cruciale il fatto che Emma inizia l'educazione letteraria nell'ambiente chiuso e isolato del convento (Czyba 1983: 61–63). Ci viene detto che Emma, cresciuta in campagna, si intendeva della vita agricola. Dunque ciò che la colpisce particolarmente nei testi romantici sono gli aspetti sconosciuti: le burrasche e i ruderi abbandonati. Così ella comincia a immaginare il mondo fuori, fuori il convento e oltre la campagna, nel modo descritto nei libri. Quando il padre la riporta a casa è ormai troppo tardi, il danno è già arrecato, Emma è già formata come persona. E come tale sposa il grossolano medico di campagna.

<sup>3</sup> Nella lettera del 7 marzo 1891 all'amico Fedinando Di Giorgi scrisse di Flaubert "non c'è che lui, non c'è che lui!"

<sup>4</sup> D'ora in poi, tutte le citazioni di *Madame Bovary* provengono dall'edizione di *Oeuvres* di Gustave Flaubert del 1951, a cura di Albert Thibaudet e René Dumensil e saranno segnate: GF n. di pagina.

<sup>5</sup> D'ora in poi, tutte le citazioni de *L'illusione* di Federico De Roberto provengono dall'edizione di *Romanzi, novelle e saggi* di Federico De Roberto del 2004 a cura di C. A. Madrignani e saranno segnate: FDR n. di pagina.

Per quanto riguarda la Uzeda, il suo primo contatto con i libri viene da lei percepito piuttosto come deludente. *Invito a Lesbia Cidonia* di Lorenzo Mascheroni “è una seccatura che, a cercarla col lanternino, non si poteva trovare l'eguale in tutto il mondo” (FDR 54).

Successivamente, Teresa scopre la libreria dello zio, piena di romanzi francesi: Ella pensava che si dovessero trovare ancora uomini così disinteressati, arditi ed eroici, sempre pronti a metter mano alla spada, a sfidare ogni pericolo per il sorriso d'una dama, per un capriccio, per una fantasia. [...] A poco a poco si abituò a vivere di quelle letture, sino a dimenticare per esse le amiche, le occupazioni d'ogni giorno e lo stesso appetito. (FDR 73) [...] passò il tempo leggendo, divorando romanzi sopra romanzi, d'ogni genere e dimensione, fino a stordirsi, fino a ubbriacarsi (FDR 181).

La morte di sua madre<sup>6</sup>, avvenuta poco dopo la morte di sua sorella Lauretta provoca la melanconia e il desiderio di nascondersi nel mondo della immaginazione: “[...] si stimava simile a qualcuna delle eroine belle e infelici che aveva preso a modello, che le parevano altrettanto maestre di vita, dalle quali aveva la secreta ambizione di essere approvata in ogni atto e in ogni pensiero” (FDR 75). In più, il capovolgimento del modello flaubertiano permette a De Roberto di entrare nel gioco intertestuale con il romanzo francese. Le eroine sono come le sorelle di Teresa: “Ella le vedeva tutte, quelle grandi amate di cui si narravano le fortunate storie; i loro nomi le risonavano continuamente all'orecchio: Andreina, Matilde, Emma, Cecilia” (FDR 79).

Nutrite dalle speranze, fantasticherie, sogni e *rêveries*, la Bovary e la Uzeda rifiutano di accettare la realtà. Il bovarismo permanente di Emma e quello temporaneo di Teresa si basa sul disaccordo tra “qui” e “là”: “il sognatore si trova dove egli non è ed è assente dove effettivamente si trova” (Janion 1991: 30). Tuttavia, Emma muore per i suoi sogni e Teresa invece scopre la natura illusoria dell'esistenza.

Occorre qui precisare che nella letteratura internazionale, Emma Bovary è considerata un carattere archetipico. Elsa Morante identifica tre comportamenti tipici dei personaggi letterari verso la realtà: Achille per cui la realtà è naturale e piena di speranze, Don Chisciotte a cui la realtà non basta e si rifugia nel mondo della fantasia e Amleto che rinuncia sia alla realtà che alla fantasia e decide di non esistere affatto (1990: 1468). Emma è la versione femminile di Don Chisciotte, la sua più vicina e perfetta reincarnazione (Stara 2004: 137). Tuttavia la sua scelta di suicidarsi l'allontana da don Chisciotte che nel finale rinsavisce e rinnega il suo amore per i valori del mondo cavalleresco. Pur non essendo amletica, Emma sceglie la morte perché si rende conto di essersi illusa; in più il rifiuto del vero, l'assenza del senso di realtà la rendono patologica. Teresa invece è un modello nuovo: vive al contempo la tentazione delle fantasie e la guarigione dal bovarismo. Il suo è quindi un quarto modello che in parte l'accosta a Don Chisciotte e in parte la rende più vicina ad Amleto in quanto modello di pensiero filosofico del dubbio.

Per capire meglio la vera natura del romanzo di De Roberto in quanto riscrittura del capolavoro flaubertiano occorre studiare meglio le differenze tra le protagoniste.

Il primo bersaglio di attacchi di Flaubert è il romanticismo, visto come una cultura morta dai sintomi come clichés e kitsch. Di conseguenza, lo scrittore giudica severamente la sua protagonista, come se

---

<sup>6</sup> Qui occorre notare che tutt'e due le protagoniste perdono precocemente la madre e crescono con la figura paterna quasi assente.

<sup>7</sup> Andreina è la francese Andrea, la protagonista di *Andrea la Charmeuse* di Emile Richebourg, Matilde di *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, Cecilia di *Cécile* di Alexandre Dumas padre e sappiamo benissimo chi è Emma.

volesse proiettare su di lei la sua antipatia per la cultura romantica. De Roberto invece, non critica la sua protagonista, anzi, nella lettera del 16 ottobre 1891 a Di Giorgi definisce *L'illusione* “un monologo di 450 pagine” (FDR 1733). Nella lettera precedente spiega la sua definizione dell'illusione:

L'illusione, [...] è [...] l'amore; ma più che l'amore, è la stessa vita, l'esistenza, questo succedersi di evanescenze, questo continuo *passare* di fatti, di impressioni, delle quali nulla resta, il cui ricordo non ha nulla che lo distingua dal ricordo delle impressioni e dei fatti sognati, *inesistiti*. La mia protagonista vive unicamente per l'amore, gli altri vivono per l'amore, per gli affari, per il potere, per l'arte, per tante altre cose; ma il significato *ultimo* che io avevo cercato di dare al mio libro, è questo: che *tutta* l'esistenza umana, più che i *movimenti* dell'attività di ciascuno, si resolve in una *illusione* (FDR 1731).

Teresa inizia a percepire l'amore come un'illusione: diventa dunque una proiezione dell'autore. Diversamente a Flaubert, De Roberto ne *L'illusione* adatta il punto di vista della donna che prima soffriva del bovarismo ma riesce a guarire: però è solamente per un breve periodo di tempo che De Roberto si sostiene dalla sua solita misoginia (Ganeri 2005: 16). Non si percepisce l'ironia in questa decisione dell'autore, anzi sembra come se gli piacesse essere Teresa Uzeda per un po'<sup>8</sup>. Sette anni dopo però, in *Un'intenzione della Duffredi*, egli cambia opinione e descrive Teresa come un'eterna vittima dell'illusione. Tuttavia ancora alla fine del romanzo Teresa concepisce la realtà in modo razionale: “nel credersi diversa dagli altri, come s'era ingannata! La sua storia era la storia d'ognuno!” (FDR 405) confermando così il parere dell'autore sulla natura dell'esistenza.

Un altro aspetto fondamentale è la differenza nel *milieu* in cui crescono le due protagoniste. Il sogno di Emma di entrare nel ceto sociale superiore inizia a partire dal ballo nel castello del marchese d'Andervilliers. Qui nasce la sua ossessione per Parigi: la donna vive di certezza che solo nella capitale potrebbe vivere un'altra vita e la frase di Léon, “cela se fait à Paris” la convince subito a salire in carrozza. Immersa nel mondo dell'immaginazione, non riconosce più la differenza tra i grandi scrittori come Balzac e Dumas e i creatori degli oggetti kitsch. I sogni di fuga e la nostalgia del cambiamento si concentrano attorno al desiderio di entrare a far parte del ceto sociale più alto. Teresa, dal suo canto, non nutre simili desideri, essendo parte di questo mondo falso. Nonostante ciò, il fascino libresco prevale: “Viveva, sí, in mezzo al lusso [...]; era servita ad ogni più breve cenno, amata e invidiata; eppure tutto si sbiadiva, diventava semplice, comune, quasi volgare paragonatamente alle visioni che le stavano sempre dinanzi agli occhi” (FDR 76).

Le differenze si notano anche nell'atteggiamento di Emma e Teresa verso la lettura. Emma, discutendo con Léon, ripete le opinioni sulla opera e su Parigi che ha sentito dire durante il ballo e sottolinea la preferenza per i romanzi gotici a dispetto della poesia. Contrariamente a Emma, per Teresa la poesia è essenziale anche se all'inizio non riesce a coglierne bene il significato:

<sup>8</sup> Le nozioni della scissione della personalità, del camaleontismo e del travestitismo, così tipiche di De Roberto, vengono spiegate in modo dettagliato nello studio, già menzionato, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto* di Margherita Ganeri.

“Ella pensava d'essere una creatura provata dalle sventure, superiore alle altre; dotata d'un cuore più sensibile, d'una fantasia più impressionabile, votata a un destino più arcano degli altri. La poesia era per lei un bisogno; leggeva i versi del Prati, del Leopardi, dell'Alfieri; di molti passi non intendeva il senso, ma quanti la facevano piangere!” (FDR 85).

Eppure la differenza marcata tra le due eroine corre altrove. Dopo la rottura col deputato Arconti, pur sempre influenzata dai libri (all'epoca era Feuillet il suo autore prediletto) Teresa piano piano si rende conto dell'impatto negativo dei libri:

“I libri le avevano fatto un gran male, eccitando la sua immaginazione, pascendola di allettanti fizioni, di chimere seducenti; ma oramai era troppo tardi per smettere, il male era già fatto, e nonostante la sua sfiducia, le restava in fondo al cuore inasapito il bisogno di commozioni, di scosse, di palpiti” (FDR 337).

Il frammento appena citato dimostra la consapevolezza di Teresa dell'effetto dannoso provocato dai libri; è una consapevolezza che la Bovary non raggiunge mai. Qui siamo testimoni della fine del rapporto innocente e emotivo verso la letteratura:

“Divorava gli opuscoli morali di Dumas figlio, esclamava [...], col libro fra le mani: „Sì, è così!” ai passaggi dove vedeva precisato il proprio confuso pensiero; ma incontrando un paradosso, qualche contraddizione, pensava di scrivere lunghe lettere all'autore; o piuttosto si proponeva di confidargli la sua storia che giudicava soggetto degno di studio, e di chiedergli consigli, di proporgli tante questioni.” (FDR 354).

Loggetto dell'interesse cambia, e diventa visibilmente più serio. Il modo di leggere però non evolve: una relazione infantile, soggettiva e intima coi testi la porta a considerare di scrivere a Dumas per descrivere la sua vita e chiedere consigli sui problemi, per esempio “Avrebbe ella potuto uscire trionfante dalla lotta nella quale era stata vinta?” (FDR 354). Le risposte le ottiene però solo alla fine del romanzo e senza aiuto di Dumas.

Ma andiamo per ordine. Analizzando i romanzi in questione in modo generale, possiamo dire che entrambi si concentrano su due temi che sono stati determinanti per la sociologia, storia, cultura e letteratura del Novecento, cioè la cultura di massa e la cultura della crisi.

Secondo Mary McCarthy *Madame Bovary* è il primo romanzo moderno, non solo grazie allo stile innovativo di Flaubert, ma per via del modo in cui viene trattato il nuovo fenomeno della cultura di massa rappresentata nel romanzo da libri, biblioteche e piante grasse (1970: 87). Con Léon, Emma gode dei primi segni della globalizzazione, i due passano delle ore leggendo e aspettando l'un l'altra alla fine di ogni pagina (un po' come Paolo e Francesca nella *Divina Commedia*). Per lo più, Léon regala a Emma le piante grasse: un oggetto-cult, un trend imposto da un libro. Il leggere sostituisce il contatto fisico: Tony Tanner nella sua analisi della relazione tra Emma e Léon sottolinea la prossimità

di due parole “lèvres” e “livres”<sup>9</sup> (1981: 294). Questo aspetto della letteratura come qualcosa di illecito, come un frutto proibito, emerge anche ne *L'illusione*: nella libreria Teresa legge di nascosto i volumi vietati dallo zio, “che gli prestavano i suoi amici” (FDR 73).

Come abbiamo detto, il secondo tema principale è la cultura di *fin de siècle*. La nozione di Schopenhauer del pendolo che oscilla tra la noia e il dolore trova una conferma nei personaggi qui discussi. Entrambe le donne fondano la propria vita sul desiderio, la cui realizzazione non garantisce la soddisfazione, anzi porta all'inevitabile noia e tedio. Qui veniamo al cuore della filosofia flaubertiana, presentata così esplicitamente ne *L'Educazione sentimentale*. Alla fine del romanzo, il protagonista Moreau insieme a Deslauriers, rammemorando la vita passata, ne vedono il momento più bello nella visita, mai realizzata ma preparata nei minimi dettagli, in una casa di tolleranza. Il piacere della vita sta nell'anticipare, nell'aspettare, non nell'avere. Emma accetta solo i brividi dai libri o dagli eventi che assomigliano alla trama romanzesca. L'arte del vivere l'ha imparata dai libri, ma i libri non potevano insegnarle ad affrontare la vera realtà, non quella fittizia.

Ed ecco dove corre la differenza più palese tra Emma e Teresa. La Signora Uzeda non solo vive la vita come se fosse una trama del romanzo, ma anche trae una lezione notevole da uno dei libri. È Leopardi la sua fondamentale conoscenza letteraria. All'inizio l'apprezza in un modo tipicamente soggettivo, poi il suo rapporto con i testi leopardiani evolve e diventa un legame profondo e intellettuale. Alla fine del libro, al momento della morte della balia, Teresa, grazie al poeta, raggiunge una saggezza, che fa anche parte delle poesie leopardiane, come *Alla luna* o *A Silvia* (Ganeri 2005: 20):

“La sua storia era la storia d'ognuno! [...] Quante volte l'ingrata realtà le si era svelata? Ed aveva accolto sempre nuove lusinghe! Quante volte aveva creduto di conoscere la vita? [...] la vita che prima di essere vissuta era piena di tante promesse, non si riduceva a un mero sogno, a una grande illusione, tutta?... E poi? E dopo la vita?... “ (FDR 405–406).

All'inizio abbiamo detto che *L'illusione* costituisce un tentativo alla riscrittura di *Madame Bovary*, ma anche un sollevamento del suo modello. Teresa è una Emma che sopravvive alla delusione, che sconfigge il suo fallimento. Si rende conto degli errori e consapevolmente ammette di essersi sbagliata. Guarisce dal bovarismo, si condanna alla solitudine, diventa una intellettuale dedicata allo studio di testi morali e filosofici.

È dunque necessario mettere l'enfasi sulla presenza di Leopardi nel finale del libro. Il riferimento al poeta di Recanati nell'ultimo monologo della protagonista getta un fascio di luce sull'universalità del destino umano: come s'è visto, Teresa si rende conto che “la sua storia era la storia d'ognuno”. Nel suo diario, *Lo Zibaldone*, Leopardi mostra e conferma che l'incapacità di adattarsi alla realtà porta alla noia, all'indolenza e al vuoto interiore. Questa consapevolezza, il cosiddetto pessimismo cosmico, viene raggiunta da Teresa, mentre Emma, travolta dal suo fallimento, non ci arriva mai. Sul letto di morte non abbandona l'illusione, anzi, attraverso un suicidio abbastanza teatrale cerca di imitare le sue predilette eroine romantiche. Tuttavia, la sua morte è una vivisezione puramente realistica, addirittura naturalistica, corporale, fisiologica e crudele; non ha niente in comune con una sublime

<sup>9</sup> La vicinanza è visibile anche in italiano “labbra” e “libri”, scompare invece in inglese, la lingua originale dello studio di Tanner: “lips” e “books”.

e pietosa morte romantica. Emma in agonia non smette di recitare la sua parte, il ruolo di una banale esistenza. L'intenso desiderio di fuggire dalla mediocrità la porta all'autodistruzione senza raggiungere l'autoconsapevolezza.

Gustave Flaubert fu un autore crudele che non risparmiò sofferenze e delusioni alla protagonista e distrusse tutte le sue aspirazioni, speranze e sogni. Non solo fece sì che la vita di Emma diventasse volgare ma in più la privò della possibilità di comprendere e accettare il fallimento. Madame Bovary senza la consapevolezza poteva addirittura non essere affatto esistita. In questa luce, De Roberto sembra un autore molto più indulgente, nei confronti della sua protagonista. La lascia fallire, questo sì, ma guarita dal bovarismo, consapevole della sua situazione. L'abbandona senza illusioni, ma le dà una possibilità di sopravvivere, "sola a pensare, ricordare, affrontare il significato dell'esistenza umana" (Ganeri 2005: 34).

### Bibliografia Primaria

**De Roberto, Federico.** (2004), *Romanzi, novelle e saggi*, Milano.

**Flaubert, Gustave.** (1951), *Oeuvres*, a cura di Albert Thibaudet e René Dumensil, Paris.

**Flaubert, Gustave.** (1980), *Correspondance*, a cura di Jean Bruneau, Pléiade, Paris.

#### Opere Citate e Consultate:

**Allouch, Jean.** (1994), *Marguerite ou l'aimée de Lacan*, Paris.

**Bachelard, Gaston.** (1970) *Le droit de rêver*, Paris.

**Calabrese, Stefano** (2003), "Wertherfieber, bovarismo e altre patologie della lettura romanzesca"; *Il Romanzo*, ed. Franco Moretti, Torino.

**Ganeri, Margherita.** (2005), *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Firenze.

**Gautier, Jean-Maurice.** (1982), "Les lectures d'Emma"; *Le lecteur et la lecture dans l'oeuvre*, Actes du Colloque présentés par Alain Montandon.

**Janion, Maria.** (1991) „Madame Bovary i żebrak”, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkic o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa.

**Krasnopolska, Zuzanna.** (2009) „Literary readings of Emma Bovary and Teresa Uzeda: two cases of literary bulimia”, *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Oxford.

**Madrigani, Carlo** (1972), *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari.

**McCarthy, Mary.** (1973), *La scritta sul muro e altri saggi letterari*, Milano.

**Morante, Elsa.** (1987), *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano.

**Nola, Jean-Paul de.** (1975), *Federico De Roberto et la France*, Paris.

**Spinazzola, Vittorio.** (1961), *Federico De Roberto e il verismo*, Milano.

**Stara, Arrigo.** (2004), *L'Avventura del personaggio*, Firenze.

**Tanner, Tony.** (1981), *Adultery in the novel. Contract and Transgression*, Baltimore and London.

STRESZCZENIE: Celem tej pracy jest konfrontacja Emmy Bovary z jej włoską odpowiedniczką, Teresą Uzedą. Porównanie tych bohaterek skupia się przede wszystkim na analizie wpływu, jaki na obie kobiety wywarły książki. Autorka koncentruje się na prześledzeniu intertekstualnej gry, którą De Roberto prowadzi z oryginałem Flauberta, tj. na wyszukaniu różnic i podobieństw w edukacji literackiej Emmy i Teresy, na charakterystyce rozwoju ich bowaryzmu (uzewnętrznionym w przeciwstawnych zakończeniach powieści).

## Storia di una donna e deformazione del mito

Aleramo era ammirata da Joyce e Gorki, amata da Cena, Campana, Cardarelli, Papini, Boine, Quasimodo, – Sibilla Aleramo era una un'antesignana del femminismo italiano. In questo articolo mi propongo di presentare la figura di Aleramo, in quanto la prima donna scrittrice nel '900 letterario italiano che deformò il mito della maternità.

*Da una “fanciullezza libera e gagliarda” ad un'adolescenza “balda, temeraria e trionfante”  
(Aleramo, 1980: 15, 20)*

Rosi Braidotti in *Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (descrivendo i soggetti nomadici) pensa del nomadismo come uno stile di vita, una prova di mettere di nuovo a posto i pezzetti del mosaico chiamato una donna. Se prendessimo in considerazione quella definizione – era nomadismo puro la vita di Sibilla Aleramo. Intensa, con molte storie sentimentali, tra cui quella tempestosa con Dino Campana alla quale si erano ispirati gli autori del film *Un viaggio chiamato amore* tratto dal libro omonimo.

La scrittura e l'amore sono le prime parole che vengono in mente quando uno comincia a parlare di Aleramo. Due parole che mescolandosi formano una costruzione dalla quale si deve partire ricercando chi era Sibilla Aleramo. Infatti, l'amore e (nel)la scrittura di Aleramo è fondamentale.

“Sibilla molto ha amato e scritto, senza mai assestarsi in una collocazione definitiva, né nella vita né nella scrittura, ma con l'intenzione piuttosto di utilizzare l'una e l'altra in un processo più profondo e continuo di definizione del sé, di ‘svelamento’ in pubblico” (Caviglioli, 1995/50). La sua scrittura era divisa tra la ragione e l'istinto, univa le caratteristiche sia maschili che femminili, diabolici ed angelici. Cosciente della mediocrità della letteratura femminile rispetto a quella maschile, si sentiva intrappolata tra due tradizioni letterarie: quella ricca – maschile e quella quasi inesistente della donna. La chiamano – prima scrittrice femminista italiana, pioniera del femminismo, ed è grazie ad un romanzo che viene pubblicato nel 1906 che divenne per tutti – Sibilla Aleramo. *Una donna* è un libro profetico della coscienza femminile, che come il primo descrive la situazione di una donna che può diventare un modello per le altre.



*Sibilla Aleramo.*

La protagonista diventa *everywoman*. Dunque, è Sibilla Aleramo che è stata la prima scrittrice ad inserire nella letteratura italiana un personaggio della donna ormai cosciente della sua situazione e pronta ad adottare decisioni importanti nella sua vita, tra cui la scelta fra la carriera e la famiglia.

In realtà si chiamava Rina Faccio e la sua vita fu lunga e intensa.

Aleramo (anagramma di “amorale”) nacque nel 1875 ad Alessandria. All'inizio con il padre Ambroggio – professore di scienze, e madre Ernesta, una casalinga, vive a Milano.

Ci trascorse i suoi primi dodici anni, poi la famiglia si trasferì a Porto Civitanova, nelle Marche, dove a suo padre viene offerta la direzione di un'azienda industriale. Subito dopo Rina comincia il lavoro di contabile nella ditta paterna. Ancora adolescente subisce uno stupro da un lavoratore della fabbrica, Ulderico Pierangeli, con il quale, avendo 16 anni, viene costretta a sposarsi. Mette alla luce un figlio, Walter. La malattia e la follia della madre che soffre di depressione e tenta il suicidio e inoltre il crollo del mito della figura paterna (il padre abbandona la famiglia e mette su un'altra) concorrono a creare il quadro di un'adolescenza tutt'altro che felice. Vivendo con il marito non amato Sibilla si trova in uno stato di abbandono e miseria, tenta il suicidio. Dopo, nel suo primo libro criticherà il rapporto coniugale definendolo: oppressivo e frustrante. Infine, in qualche modo, dopo tutte le perturbazioni, troverà conforto nella scrittura. La scrittura appunto divenne per lei l'unica fuga. In quel tempo cerca di “ripararsi”; pur avendo ottenuto solamente istruzione elementare, dal 1897 comincia a pubblicare molti articoli nei vari giornali, come «Gazzetta letteraria», «L'Indipendente», nella rivista femminista «Vita moderna», ed anche nella «Vita internazionale». Avendo una relazione con il poeta Damiani, ma piuttosto per rincorrere il sogno della libertà e dell'indipendenza, si trasferì a Roma abbandonando la famiglia.

Per circa trent'anni non vedrà suo figlio Walter.

Cercando di capire la scelta rievoco le parole di Simone de Beauvoir nel *Secondo sesso*, dove scrive che effettivamente la vita domestica dà alla donna la possibilità della fuga da se stessa. Perché è un impegno minuzioso, particolareggiato e caotico, senza fermarsi e senza fine. A casa, una donna civetta subito arriva ad un momento di tale esaurimento, di tale vuoto mentale, che tutto sommato, questi sintomi cominciano ad eliminarla.

Anche nel romanzo – *Una donna*, la scrittrice presenta il personaggio femminile attraverso un crescendo della sua individualità. Mostra il passaggio da una vita spensierata a quella dura, che porta ad odiare il ruolo che si era attribuito alla donna, moglie e madre. Ne nasce l'esigenza della protagonista di cercare la sua vera identità.

Nel 1899 Aleramo si trasferisce a Milano dove dirige il giornale «L'Italia Femminile». Benché il suo amico Emilio Cecchi le consigli di essere (come artista) “sola come una puttana intellettuale” (in Caviglioli, 48) Sibilla preferisce mescolare molti intrecci della sua vita con personaggi famosi dell'epoca (D'Annunzio, Cena, Campana, Papini, Cecchi, Croce, Quasimodo). Ed è forse grazie a questa scelta di inserirsi in un ruolo di una *femme maudite*, di sfruttare l'erotismo, che le permette di partecipare nei circoli intellettuali di quei tempi. Di più, basandosi su questo, Aleramo crea il suo essere donna ed artista (Caviglioli, 48).

Dopo il successo di *Una donna* seguirono altre sue opere come *Il passaggio*, *Andando e stando*; *Amo, dunque sono*; *Il frustino*, *Gioie d'occasione*, *Orsa minore*, *Dal mio diario*, *Il mondo è adolescente*, *Gioie d'occasioni* e raccolte di liriche come: *Momenti*, *Poesie*, *Sì alla Terra*, *Selva d'amore*, *Aiutatemi a dire*, *Luci della mia sera*.

***La seconda vita. Perché Una donna è il “libro di bandiera”?***

Ci sono molte rappresentanti della letteratura femminile italiana che fanno parte della produzione letteraria del XX secolo a cui Sibilla Aleramo diede l'avvio e che sembrano riconoscere la loro “madre” proprio in lei, tra loro: Elsa Morante, Grazia Deledda, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg, Lalla Romano, Dacia Maraini, Fabrizia Ramondino; insomma le scrittrici più grandi del ‘900 italiano.

Nel XX secolo le scrittrici raggiunsero molti successi, ma nessun libro conseguì lo statuto del “classico”. Era il lavoro arduo far fronte all’immaginazione e ai miti della donna nella cultura italiana, dovevano combattere contro una convinzione che la scrittura non è un’impiego adatto alle donne. (A Dacia Maraini, negli anni 60, all’inizio della sua carriera, è stato detto, che una donna dal suo aspetto non deve scrivere).

Fu Sibilla Aleramo ad avanzare la richiesta di indipendenza e la riforma della scrittura femminile, a permettere alle donne di scoprire la loro voce.

“Il manoscritto [...] non era un’opera d’arte: era una confidenza. Questa non è che la sostanza che io devo plasmare in opera d’arte, o dirò meglio – perché io non voglio affatto fare dell’arte – in opera di verità” – scrisse Aleramo a proposito del suo primo romanzo nella lettera del 7 luglio 1903 all’amica Ersilia Majno.

Il romanzo uscì nel novembre del 1906 e fu pubblicato da STEN Società Tipografica Editrice Nazionale (già Roux e Viarengo). All’inizio del secolo un libro che racconta tra l’altro dell’abbandono del figlio da parte della madre suscitò un vero scandalo, infatti era un precursore della coscienza della letteratura femminile. La Aleramo seppe trasportare i suoi pensieri sulla vita, costruendo immagini di donne capaci di uscire dalle convenzioni e dai pregiudizi nei quali si trovano rinchiusi. Kazimiera Szczuka in “Kopciuszek, Frankenstein i inne” ricorda che Roland Barthes in un articolo “Powieści i potomstwo” (“Romanzi e discendenza”-traduzione propria) affermava che le donne sono sottoposte ad un eterno statuto della femminilità. Le donne possono scrivere (o cercare di scrivere), tuttavia dovrebbero occuparsi della maternità, perché è ciò che richiede la natura. Di più, aggiunge Barthes, l’ideologia non esiste nella società come l’unico sistema. Aleramo deforma il mito della maternità (pensato come una specie di oppressione, o meglio, il mito tradizionale della femminilità), ordinando alla sua protagonista di abbandonare la famiglia e il figlio per recuperare se stessa. Concludendo, oso di affermare che questo era un forte punto nel libro grazie a cui diventò famoso e così scottante.

Prima di *Una donna* la protagonista femminile nella letteratura italiana si definiva prevalentemente come madre, sorella, moglie o figlia. Era l’Altro, il secondo sesso di cui scrive Simone de Beauvoir nel libro omonimo. Per l’uomo, la donna svolse sempre il ruolo dello specchio. Virginia Woolf nella *Stanza tutta per sé* scrive che la donna era uno specchio nel quale il ritratto dell’uomo era ingigantito e in cui poteva guardarsi immaginando di essere *übermench*. Tuttavia, nel momento in cui la donna cominciava a dire la verità, il riguardo e l’energia della vita iniziavano a diminuire. L’uomo – scrive la Woolf – privo dello specchio morirà subito come un tossicodipendente senza la sua droga.

Il romanzo di Aleramo è il primo nella storia del femminismo italiano che, seguendo la vita (in gran parte quella di Rina), esprime concetti forti sul ruolo della donna nella società, soprattutto nella famiglia e nella vita privata. È uno stimolo al cambiamento, ad aprire gli occhi ed a combattere contro i limiti della mentalità.

*Una donna* oltre ad essere considerato una testimonianza della condizione femminile dell'epoca, nella vita privata fa nascere Sibilla e seppelisce Rina, comincia la cosiddetta seconda vita della scrittrice. Infatti, la testimonianza è solo un punto di partenza. "Partire da questi condizionamenti per risalire al fantasmato è uno dei percorsi possibili, e simile sembra infatti essere stata l'idea di Rina Faccio [...] nel suo romanzo [...] sin dall'inizio ideato come femminista. Si tratta di raccontare il vissuto di una donna, mettendo a fuoco i condizionamenti sociali per presentare una via d'uscita per la protagonista e per la collettività delle donne in genere." (Serkowska, 2007/91)

Nel romanzo Aleramo mostra che una donna non è una realtà acquisita, ma un eterno diventare; rivela i confini delle possibilità individuali di una donna, il giogo sagomato dalla specie, che non è una specie naturale ma un'idea storica. L'essere umano non è un essere già dato ma un essere in continua creazione di se stesso. Dunque non è la natura che definisce una donna, ma è lei da sola che si definisce individualmente. In questo punto si deve ricordare che ravamo all'epoca in cui non si pensava ancora al genere come "plasmato" socialmente.

Resta un fatto che in questo romanzo la donna, per la prima volta, non è mostrata come era prima nella letteratura italiana, come il portone, il ponte, la chiave e Beatrice che porta Dante nell'aldilà; qui la donna è una nomade che cerca di riguadagnare la dignità verso se stessa.

Le figure maschili: del padre prima illuminato, libero pensatore, e di un marito che è cieco e egoista, sono mostrate accanto alla figura della madre – personaggio femminile in disfacimento, debole: «E per la prima volta ella mi era apparsa come una malata: una malata cupa che non vuol essere curata, che non vuol dire nemmeno il suo male» (Aleramo, 36).

Lina, la protagonista racconta anche delle sue impressioni in confronto del femminismo (che è uno dei protagonisti del libro), leggiamo: "Era in quello scritto, la parola *femminismo*. E quando la vidi così, stampata, la parola dall'aspro suono mi parve d'un tratto acquistare intera la sua significazione [...] quasi mi rendessero la mia immagine già purificata e mi convincessero ch'io poteva vivere intensamente e utilmente. Vivere!" (Aleramo, 125)

Fausta Cialente ne *La vampira liberty che il dolore riempi di rughe* del 1977 scrive<sup>1</sup>:

"Nella sua (di Sibilla) vita l'amore ha un posto grandissimo ed è stato vissuto, esaltato, cantato su tutti i toni. Non so, probabilmente ho torto a non volerle lasciare il vanto d'essere stata una grande amatrice; però a me piace di più l'altra Sibilla, quella che affronta la vita con coraggio, quella che si batte per l'emancipazione femminile cercando – come si direbbe oggi – una sua faticosa liberazione di donna."

La protagonista del romanzo cerca di liberarsi dagli oneri legati al sesso. Cerca di essere/diventare "se stessa", di conoscere la propria identità.

Benché *Una donna* non sia né diario né biografia, ha le caratteristiche di tutte e due. Non è nemmeno un romanzo, piuttosto un esercizio di "autoanalisi interiore" – il progetto di "opera di verità" – come la definiva Aleramo stessa – opera che contiene la prova di rigenerazione di sé in una figura ideale di donna. *Una donna*, Marina Zancan la chiama – proiezione della coscienza. L'opera letteraria, tuttavia, assomiglia a una ragnatella, benché non vistose siano le membra, simultaneamente sono totalmente collegate con la realtà – scrive la Woolf.

Aleramo sfruttò la parte della tradizione femminile che è la più "svilupata" – il diario, il racconto dei sentimenti. Visto che fino al XVIII secolo le donne non avevano una tradizione molto ricca,

<sup>1</sup> <http://www.sibillaaleramo.it/>

cominciarono a scrivere per se stesse, di nascosto, privatamente. Appunto scrissero di tutto ciò che le circondava: vita privata, famiglia, casa, intimità, solitudine ecc.<sup>2</sup>

Cercando di turare una falla dell'istruzione, spesso si appellarono all'emozione, cercarono di esprimersi e lo fecero in modo un po' incontrollato, spontaneamente. "Le donne hanno sviluppato una tradizione di scrittura diaristica segnata dall'isolamento e dalla loro reazione ad esso, in parte perché l'ambito delle loro vite si è spesso limitato all'ambiente domestico e alle reazioni personali [...] << Viviamo in casa, quiete, recluse e i nostri sentimenti ci assalgono, ci consumano >> così afferma Anne Elliott in *Persuasione*." (Simons, 2000/223)

Potremmo chiamarla la "non-tradizione" (o "quasi-tradizione") quella da cui escono le donne, cioè dalla soggettività e autocreazione con lo scopo di lasciare la traccia. Nondimeno, le scrittrici non solo usano la loro "quasi-tradizione", sfruttano anche gli elementi della tradizione maschile. Sono proprio loro a cominciare a creare altri modelli di donne, non più solo le eroine o donne fatali, ma le figure consapevoli del proprio sesso e del ruolo nella storia.

Simone de Beauvoir nota che le scrittrici non hanno una loro tradizione letteraria e non hanno pure ricca esperienza. *Middlemarch* di George Eliot non uguaglia *Guerra e pace*, *Cime tempestose* pur essendo un libro importante non è un'opera così rilevante come *I fratelli Kramazov*.

Nonostante fossero passati 100 anni, i temi femminili proposti dalla Aleramo sono ancora attuali. Molte donne rifiutano la loro esistenza in nome della dedizione al marito, figlio, accettazione passiva dalla parte loro. "Amare e sacrificarsi e soccombere" scrive Sibilla a proposito del ruolo delle donne. *Una donna* è il libro dell'analisi profonda non solo della condizione della donna di allora, ma di più, leggendolo oggi – è un ponte che unisce queste condizioni di ieri e di oggi. Si indica la inferiorità giuridica delle donne, la soggettività economica all'uomo.<sup>3</sup> Il romanzo racconta anche dei motivi che determinano la vita della donna: le eredità familiari, le difficoltà economiche, l'ipocrisia, l'ignoranza, le superstizioni.

Era Aleramo la prima ad aver mostrato nella letteratura italiana una donna reale ritratta dal punto di vista di una donna senza badare a come la vedeva l'Altro, e senza offrirsi all'Altro come specchio o filtro.

Sibilla Aleramo morì nel 1960 a Roma.

Un anno prima, sul giornale *l'Unità*, Sibilla scrisse: "Nella sua più profonda, più segreta essenza la donna va rivelandosi a se stessa, ora che il campo della sua attività ogni dì meravigliosamente s'estende. Quanto più ella si sente partecipe e necessaria nel grande lavoro di costruzione della nuova umanità, tanto più il suo spirito coglie le differenze con lo spirito maschile, le avverte d'uguale valore, ma direbbe, più fresche, più pure, sì, e ne prova un tacito stupore che dà al suo sorriso una grazia quasi infantile. Un sorriso che credo sia avvertito dagli uomini e li sprona a essere degni per la maggior gloria del tempo che sopraggiunge".

<sup>2</sup> Anche Aleramo inizia a tenere i diari nel 1940 e finisce di scriverli il 2 gennaio 1960, pochi giorni prima della sua morte. Sono usciti nel libro: *Diario di una donna*.

<sup>3</sup> "La legge diceva che io non esistevo. Non esistevo se non per essere defraudata di tutto quanto fosse mio, i miei beni, il mio lavoro, mio figlio!" (Aleramo 78: 183)

**Bibliografia**

**Aleramo, S.** (1978), *Una donna*, Torino.

**Braidotti, R.** (2009), *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, Warszawa.

**Caviglioli, R.** (1995), *La fatica di iniziare il libro*, Torino.

**De Beauvoir, S.** (1972), *Druga płeć*, Kraków.

**Serkowska, H.** (2007), "Il pensiero progettuale di Aleramo", *La figura femminile nella narrativa e nella drammaturgia europea del primo Novecento*, Cezary Bronowski (red.), Toruń.

**Simons, J.** (2000), *Esibire e celare: i diari delle donne*. *Letteratura e Femminismi*, Maria Teresa Chialant ed Eleonora Rao (red.), Napoli.

**Wood, S.** (1993), *Italian Women Writing*, New York.

**Zancan, M.** (1998), *Il doppio itinerario della scrittura*, Torino.

**Szczuka, K.** (2001), *Kopciuszek, Frankenstein i inne*, Kraków.

**Sito:** <http://www.sibillaaleramo.it>

STRESZCZENIE: Powieść *Una donna* Sibilli Aleramo od początku pomyślana jako powieść feministyczna, mimo wcześniejszych prób, jest pierwszą taką pozycją we Włoszech. Ukazuje kobietę niezależną, świadomą swoich czynów, potrafiącą podejmować ważne decyzje, decydować o swoim losie. Spojrzała krytycznie na tradycyjny mit kobiecości wyjawiając jego opresyjność poprzez deformacje mitu, tworząc tym samym model kobiety, którego nie było do tej pory we włoskiej literaturze, wcześniej była ona przedstawiana albo jako kobiet-anioł, albo *femme fatale*. To Sibilla Aleramo zapoczątkowała głębokie przemiany pisarstwa kobiet, pozwoliła kobietom przemówić ich własnym głosem. Pisarki, takie jak Elsa Morante, Grazia Deledda, Natalia Ginzburg czy Dacia Maraini właśnie Aleramo uważają za swoją poprzedniczkę. Życie Sybilli Aleramo (1875–1960) (naprawdę Riny Faccio) obfitowało w liczne historie miłosne ze znanymi postaciami włoskiej sceny kulturalnej, między innymi z Campaną, Ceną, Papinim, Quasimodo. Pomimo 100 lat od ukazania się pierwszej włoskiej pozycji feministycznej, tematy zawarte w niej są nadal aktualne.

## **Pierwsza wojna światowa we włoskojęzycznej literaturze triesteńskiej**

### **1. Kulturalna specyfika Triestu**

Zastanawiając się nad obrazem pierwszej wojny światowej, jaki przynosi włoskojęzyczna literatura powstająca w Trieście, wypada na początek wyjaśnić pokrótce na czym polegała specyfika kultury triesteńskiej w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku i jakie powody skłaniają do wyodrębnienia piśmiennictwa tworzonego przez triesteńczyków z całokształtu literatury włoskiej tego okresu. Triest długo postrzegany był jako „głęboko odmienny od innych miast włoskich” (Montale 1966: 133–134), a to dlatego, że jako wielokulturowe, wielonarodowościowe<sup>1</sup> miasto pogranicza ukształtował swą własną tradycję kulturalną, zdecydowanie bliższą środkowoeuropejskiej niż włoskiej. Na przełomie XIX i XX wieku włoskojęzyczni literaci z Triestu, czwartego pod względem wielkości miasta i najważniejszego portu Monarchii Austro-Węgierskiej, częściej niż literaturę włoską czytali Schopenhauera, Nietzschego i niemieckich romantyków, a studia odbywali chętniej w Berlinie, Wiedniu albo Pradze niż w Rzymie czy Florencji, gdzie traktowano ich jak prowincjuszy.

Mało znany poza granicami Włoch triesteński pisarz Scipio Slataper (1888–1915) jako pierwszy starał się określić kulturalną specyfikę Triestu, przypisując mu szczególną funkcję pośredniczenia między różnymi kulturami. Sformułował twierdzenie, wielokrotnie później powtarzane, że „historycznym zadaniem Triestu jest być tygłem i ośrodkiem promieniowania” współistniejących w nim kultur (Slataper 1954: 119). Domagał się tym samym uznania wielokulturowości Triestu za wzorzec, punkt odniesienia i źródło wartości dla kultury włoskiej i europejskiej. Slataper należał do pisarzy określanых nieraz wspólnym mianem „moralistów triesteńskich”. U podstaw specyficznej moralności triesteńskiej leżał mieszczański etos pracy, podczas gdy tradycja literacka reszty Włoch była w przeważającej mierze elitarna i arystokratyczna. Slataper starał się zdefiniować kulturę Triestu w opozycji do kultury Włoch, pojmując ją nie tylko w kategoriach estetycznych, jako ekspresję artystyczną i refleksję filozoficzną, ale przede wszystkim jako wielką powinność intelektualistów, styl życia i działanie dla wspólnego dobra w zróżnicowanym społeczeństwie.

### **2. Triest i wojna**

W chwili wybuchu wojny Triest należał do Austro-Węgier. Włochy pozostawały w sojuszu z Niemcami i Austro-Węgrami na mocy Trójprzymierza, zawartego w 1914 roku i odnowionego

---

<sup>1</sup> Wystarczy wspomnieć, że w 1910 r., 50% z 230 000 mieszkańców Triestu deklarowało jako język ojczysty włoski (a raczej jego dialektalną odmianę), 25% słoweński, pozostałe 25% inne języki. Językiem urzędów był wówczas niemiecki. Ludność zamieszkująca tereny podmiejskie była w przeważającej większości słowiańskojęzyczna. W Trieście mieszkało wówczas ok. 10% całej populacji Żydów włoskich.

w 1912. Pod wpływem środowisk nacjonalistycznych i wielkiego kapitału rząd włoski przystąpił jednak do wojny, podpisując w kwietniu 1915 roku układ z państwami Ententy, w zamian za obietnicę, że po zwycięstwie Włochy otrzymają Trydent z Południowym Tyrolem, Triest i Dalmację z wyłączeniem miasta Fiume (dzisiejsza Rijeka).

Kiedy Włochy przystępowały do wojny, dla triesteńczyków trwała już ona od 10 miesięcy. Kilka dni po zamachu w Sarajewie, 2 lipca 1914 roku, przez miasto przeszedł uroczysty kondukt żałobny: z portu morskiego na dworzec kolejowy przenoszono zwłoki arcyksięcia Franciszka Ferdynanda i jego żony Zofii, aby dalej przetransportować je pociągiem na pogrzeb do Wiednia. Zaraz potem, w sierpniu, nastąpiła mobilizacja: do armii cesarskiej wcielono ponad 30 000 poborowych z Triestu i najbliższych okolic. Większość wysłano na front wschodni, do Galicji. Niewielka część tych żołnierzy zdezerterowała, niektórzy młodzi mężczyźni jeszcze przed poborem zdążyli uciec do Włoch: liczbę triesteńczyków, którzy zaciągnęli się w 1915 do wojska włoskiego, szacuje się w przybliżeniu na tysiąc osób (z czego poległo ok. 300). To właśnie spośród nich rekrutuje się znakomita większość autorów wspomnień i włoskojęzycznych relacji o I wojnie światowej. Wojna trwała ponad trzy lata, była „przede wszystkim wojną pozycyjną, wycieńczającą. Aż do października 1917 roku pomimo prób ofensywy obu walczących stron: Włochów nad rzeką Isonzo (Socza) i Austriaków wzdłuż doliny Adygi (...) linia frontu niewiele się zmieniła” (Procacci 1983: 441). Walki toczyły się tuż za miastem, wzdłuż granicy austriacko-włoskiej, która przekształciła się we front. Triesteńczycy walczyli po obu jego stronach. Front był tak straszny, że żołnierzom, których tam posyłano, celowo nie mówiono, dokąd jadą. W krwawych bitwach, jakie rozegrały się nad Isonzo, poległo ponad 200 tysięcy żołnierzy włoskich.

### 3. Propaganda i mityzacja wojny we Włoszech i w Trieście

We Włoszech środowiska literatów, zwłaszcza młodych, powitały przystąpienie do wojny z entuzjazmem. Już w 1909 roku Marinetti głosił w imieniu futurystów: „ślawimy wojnę – jedyną higienę świata” (Marinetti 1909). W chwili wybuchu wojny pisał, że „wojna tak samo pasuje do mężczyzny, jak macierzyństwo do kobiety”, a „obecna wojna jest najpiękniejszym poematem futurystycznym, jaki się dotychczas ukazał” (Marinetti 1968: 286–287)<sup>2</sup>. W tym samym czasie Giovanni Papini deklarował: „Kochajmy wojnę i rozkoszujmy się nią jak smakosze, dopóki trwa. Wojna jest straszna – i właśnie dlatego, że jest straszna, przerażająca, okrutna i niszczycielska, musimy ją kochać całym naszym męskim sercem” (Papini 1914).

Po przystąpieniu Włoch do wojny propaganda prowojenna stała się sprawą państwa. Od maja 1915 obowiązywał specjalny dekret, zakazujący gazetom rozpowszechniania wiadomości różniących się od oficjalnych komunikatów. Naczelnym dowódcą, generałem Cadorna, praktycznie uniemożliwił dziennikarzom dostęp do frontu. Zgodnie z ideą „frontu wewnętrznego”, prasa została zmobilizowana do walki pod groźbą restrykcji wobec niepokornych dziennikarzy. Przedstawiano wyidealizowany obraz wojny: ani słowa o gwałtach, masakrach czy użyciu gazów bojowych. Wojna jawiła się jako zbiorowy akt heroiczny, złożony z bohaterских czynów pojedynczych żołnierzy. Nieprzyjaciół natomiast demonizowano i przedstawiano jako jednoznacznie „złych” przy pomocy

<sup>2</sup> Ten i wszystkie następne cytaty w moim tłumaczeniu.

stałego repertuaru stereotypów: Austriak (Niemiec) był określany jako zacięty, zimny, małomówny, okrutny, brutalny, pozbawiony uczucia litości<sup>3</sup>.

Dzienniki o zasięgu ogólnokrajowym zagrzewały do wojny, starając się wywoływać i wzmacniać nastroje prowojenne. Luigi Albertini, naczelny redaktor „Corriere della Sera”, pisał w czerwcu 1915 roku: „Wojna jest wybawieniem. Jest także niebezpieczeństwem, ale takim, które już w chwili jej wypowiedzenia ocaliło nas od niebezpieczeństwa znacznie gorszego, od konieczności przyglądania się, jak tonie nasz honor, a cała nasza potęga rozbija się o rafy nieszczęśliwej przyszłości”. Prasa opozycyjna (np. socjalistyczny dziennik „Avanti”, opowiadający się za neutralnością Włoch) ukazywała się często z białymi kolumnami, z powodu zakwestionowania tekstu przez cenzurę.

Bardzo ciekawą formę propagandy stanowiły ulotki, już wcześniej stosowane z powodzeniem przez futurystów w celu reklamowania własnej twórczości. Prowojenne akcje ulotkowe i happeningi odbywały się przed przystąpieniem Włoch do wojny w różnych miastach. Do najbardziej znanych należy wymarsz Batalionu Lombardzkiego (*Battaglione Lombardo volontari Ciclisti ed Automobilisti*) z Mediolanu na front, wśród niebywałego aplauzu tłumnie zgromadzonych mieszkańców (przez miasto przejechało 500 rowerów, 20 motocykli i 4 ciężarówki). Później, już w czasie działań wojennych, ulotki zrzucano z samolotów, wystrzelivano je też z dział artyleryjskich.

Do historii przeszły loty Gabriela D’Annunzia nad Triestem. 7 sierpnia 1915 r. z samolotu Farman poeta zrzucił setki ulotek następującej treści: „Odwagi, bracia! Odwagi i wytrwałości! Walczymy do utraty tchu, żeby was jak najszybciej wyzwolić”. 17 stycznia 1916 r. rozrzucił, tym razem z hydroplanu, ulotki z tekstem: „Trieście, przynosimy na twoje niebo wielkie życzenia od Italii, na nowy, rozpoczynający się właśnie rok, rok wyzwolenia, który stanie się pierwszym rokiem twojego nowego życia”<sup>4</sup>.

Z perspektywy Triestu wojna od początku wyglądała zupełnie inaczej. Zaogniła tłące się w mieście konflikty, doprowadzając do otwartej walki między Słowianami a Włochami. Tuż po rozejściu się wieści, że Włochy wypowiedziały wojnę Austro-Węgrom, w nocy z 23 na 24 maja 1915 r. spłonęła siedziba „Il Piccolo”, najważniejszego organu irredentystów triesteńskich (zwolenników zbrojnej walki o przyłączenie miasta do królestwa Włoch). Przed wojną włoskojęzyczna prasa triesteńska<sup>5</sup> z powodów politycznych podlegała kontroli; było to o tyle zrozumiałe, że z punktu widzenia władz austro-węgierskich Triest, w którym Włosi stanowili połowę populacji, był postrzegany jako zarzewie irredentyzmu. Mimo to jednak dwa największe dzienniki włoskojęzyczne, „L’Indipendente” i „Il Piccolo”, miały stosunkowo dużą swobodę wypowiedzi. Istotną rolę odegrał zwłaszcza „Il Piccolo”, który otworzył łamy dla pisarzy, starając się systematycznie pośredniczyć między nastrojami panującymi we Włoszech i tym, co się działo w Wenecji Julijskiej. Przygotowywał grunt intelektualny dla irredenty, prezentując włoskie oblicze Triestu oraz kulturotwórczą rolę włoskiego dziedzictwa duchowego i artystycznego.

Zaraz po wybuchu wojny wprowadzono ścisłą cenzurę. Irredentystów uciszono, a inne dzienniki włoskojęzyczne, takie jak np. „Cittadino di Trieste”, nie dość, że prezentowały oficjalne stano-

<sup>3</sup> Zob. Giorgio La Rosa (pod red.), *L’inizio della fine. La Prima Guerra Mondiale e le sue conseguenze sulla storia d’Europa tra pensiero politico, istituzioni e cultura*.

<sup>4</sup> Pełny tekst ulotek jest dostępny na stronie <http://www.storiadetrieste.it/paginstoria.php>.

<sup>5</sup> Na ten temat zob. Giuliano Gaeta, *Opinione pubblica e giornalismo a Trieste dal 1914 al. 1938*, Edizioni Delfino, Trieste 1938.

wisko władz, to jeszcze oprócz tego publikowały paszkwile na zwolenników przyłączenia Triestu do Włoch, przedstawianych w negatywnym świetle, zgodnie ze stereotypem wroga. W miarę rozwoju działań wojennych coraz wyraźniej dawały się słyszeć głosy pacyfistyczne. W ostatnim roku wojny powołano do życia dwa pisma, które już w tytułach niosły przesłanie pacyfistyczne i humanitarne: „Umana”, które założył tuż po powrocie z internowania w Linzu wybitny dziennikarz Silvio Benco i „La società delle nazioni”, które w tych ostatnich miesiącach wojny (kiedy cenzura praktycznie przestała działać i postępowała destabilizacja struktur państwowych) otwarcie domagało się włączenia Triestu do Włoch.

#### 4. Obraz wojny w piśmiennictwie triesteńskim

W przededniu wojny literaci triesteńscy w większości nie podzielali prowojennego entuzjazmu młodej inteligencji włoskiej. Nie patrzyli na wojnę jako na dzieło sztuki, okazję do przygody ani wielką nacjonalistyczną imprezę. W ich podejściu do wojny nie widać żadnych akcentów ludycznych. Emblematyczne pod tym względem wydają się słowa wspomnianego już wcześniej Scipia Slatapera (poległ w grudniu 1915 roku pod Monte Podgora w Gorycji). W przededniu przystąpienia Włoch do wojny Slataper mówił o wielkim zadaniu etyczno-politycznym, o konieczności rezygnacji i wyrzeczenia się wszelkich radości, w tym także twórczości poetyckiej, o złożeniu własnego życia na ołtarzu szczytnych ideałów (Ara, Magris, 1982: 88–89). Mieści się to całkowicie w duchu tzw. moralizmu triesteńskiego, postawy, którą młodzi triesteńscy pisarze pielęgnowali w tym samym czasie, gdy na Półwyspie Apenińskim estetyzujący dekadentyzm mieszał się z obrazoburczymi pomysłami futurystów. Nawet jej zwolennikom wojna jawi się więc w zupełnie innych kategoriach, niż ich rówieśnikom z Królestwa Włoch; nie jako bohaterska, długo wyczekiwana przygoda, lecz jako trudny obowiązek poświęcenia w obronie wartości wyższych. Postrzegana jest w kategoriach służby, a udział w niej ma być ofiarą, która stanowi usprawiedliwienie własnego życia. Mamy zatem do czynienia nie tylko z mityzacją wojny, jak w przypadku futurystów, ale wręcz z jej sakralizacją.

Zderzenie z wojenną rzeczywistością spowodowało upadek mitów. Zachowało się wiele świadectw, ale niemal wszystkie wyszły spod pióra ochotników walczących w wojsku sabaudzkim. Po dziesiątkach tysięcy mieszkańców Wenecji Julijskiej, wcielonych do armii austro-węgierskiej i wysłanych na front wschodni, pozostało jedynie trochę listów i fragmentarycznych wspomnień. Dopiero stosunkowo niedawno Fabio Todero<sup>6</sup> dokonał przeglądu tych nielicznych świadectw. Na szczególną uwagę zasługuje *Diario di guerra di un adolescente* Carla Pokrajaca, opisujący wojnę widzianą oczami osiemnastolatka, niewykształconego wiejskiego chłopaka, który przymusowo został wcielony do armii i pozostał w niej od 1914 roku aż do powrotu w lipcu 1919 roku. Jego dziennik to skrupulatny zapis żołnierskiego życia, bez żadnych upiększeń, dzień po dniu, dokładny, rzeczowy rejestr monottonnych, codziennych czynności, przemarszów (od Triestu przez Galicję po ogarniętą rewolucyjnym zamętem Rosję) i walk. Pokrajac, niczym Wittlinowski Piotr Niewiadomski, nie rozumie

<sup>6</sup> Zob. Fabio Todero, *Carlo e Giani Stuparich. Itinerari della Grande Guerra sulle tracce di due volontari triestini*, LINT, Trieste 1997 oraz tenże, *La Grande Guerra nella memoria letteraria a Trieste*, „Qualestoria” n. 1–2, dicembre 1998.

ideologicznych racji i wielkiej polityki. Jak pisze we wstępie do jego relacji Alessandro Morena, „bardziej niż dziennik czasów wojny jest to dziennik o szaleństwie i absurdzie wojny, dziennik o tym, jak niewyobrażalnie wielka odległość dzieli propagandystyczną retorykę o ‘pięknej śmierci’ od prawdziwej rzeczywistości” (Pokrajac 2006: 5).

Do tego samego typu „naiwnych” relacji należy opublikowany w 1989 roku *Diario della Grande Guerra* Ettore Bulligana, prostego murarza, który w czasie wojny był jeszcze dzieckiem; w tym wypadku nie są to więc wspomnienia czynnego uczestnika działań bojowych, lecz ich świadka i ofiary, opisującego, po latach, chaos ostatnich miesięcy wojny, gehennę ludności cywilnej, przerażający czas nędzy, głodu, choroby i śmierci.

Równie okrutny obraz wojny przynoszą relacje wyrafinowanych triesteńskich literatów, którzy, uzbrojeni w szlachetne ideały, czując się duchowymi spadkobiercami Garibaldiego, jako ochotnicy zaciągnęli się do armii włoskiej i na długie miesiące, a niekiedy lata, utknęli w błotnistych okopach, tuż pod bokiem wroga, wśród rozkładających się ciał zmarłych na cholera współtowarzyszy.

*Guerra del '15* Gianiego Stuparicha to dziennik pierwszych wojennych miesięcy, spędzonych wraz z bratem Carlem (poległ w maju 1916) w okopach nad Isonzo. Wojna wyłania się z kart tej książki, wydanej w 1931 roku (Stuparich zapewniał, że są to przepisane notatki z okopu), jako doświadczenie brutalne i niszczące. Również w opowiadaniach z tomu *Il ritorno del padre* znajdujemy zapis wojennego życia, które okazało się „nędzne i bez perspektyw”. Wojna nie jest już postrzegana w kategoriach *sacrum*, a własna śmierć przestała być pojęciem abstrakcyjnym, podlegającym racjonalizacji. W sytuacji, gdy „wszystko wewnątrz nas jest bólem, a wszystko, co na zewnątrz, sprawia cierpienie” (Stuparich 1961: 225), myśl o śmierci staje się wszechobecna, przenika niemal każdą stronicę, towarzysząc nawet krótkim chwilom wytchnienia. Wszystko staje się znakiem i zwiastunem śmierci indywidualnej, odartej z wszelkiej ideologii: „Idziemy naprzód. Po krótkim marszu zapadamy się w dół: to okop. (...) Tuż obok mnie odłamki uderzają w kamienny murek (...) jeden odbił się i upadł koło mojego łokcia: biorę go do ręki, parzy, jest jak mała, lśniąca kostka do gry. Nigdy nie byłem tak spokojny. Śmierć będzie pogodna, wśród tych białych, czystych kamieni, w słoneczny dzień” (243). Ogarnięty wojną znany i swojski istryjski krajobraz ulega przeobrażeniu, staje się miejscem wrogim, krainą strachu, bólu, samotności i odczłowieczenia: „Spoglądam na twarze towarzyszy, którzy pozostali przy życiu, i widzę w nich swoje odbicie: jakie to bolesne, dostrzec, że dusza nie lśni już w niczyich oczach” (338).

W podobnym duchu pisał wybitny poeta dialektałny Biagio Marin (urodzony w Grado, zamieszkały w Trieście), przywołując taki oto obraz wojny-apokaliptycznego pożaru świata: „Pali się świat/ jak las w sierpniu;/ dniem i nocą/ wyje wiatr wojny;/ ludzie mordują swoich braci/ drżę ziemia” (Marin 1951).

W tomiku *Poeti combattenti* Paolo Blasi kreśli sylwetki ponad dwudziestu młodych poetów z Triestu i Wenecji Julijskiej, walczących jako ochotnicy w armii włoskiej. Większość z nich poległa w okopach na płaskowyżu Carso. Pozostały po nich świadectwa wojennych przeżyć w postaci wprawek poetyckich i fragmentów listów. Teksty te, o bardzo nierównej wartości artystycznej, są przede wszystkim dokumentalną rejestracją grozy egzystencjalnej, oczekiwania na bezsensowną śmierć, która może nadejść bez ostrzeżenia w każdej chwili. Niektórzy z nich nie wypowiadają się wprost, uciekając się do metafor, jak Guido Devescovi w wierszu *Pietre del Carso* (*Kamienie Carso*): „Czas toczy się jak lawina,/ ześlizguje się ku śmierci./ A ja, porwany

przez nurt żywiołu,/ słyszę już huk kaskady,/ która spada w nicość” (Blasi 2007: 42). Inni, przeciwnie, zapisują wyłączone konkretne zdarzenia, nieświadomie nadając im wymiar uniwersalny. Za przykład może posłużyć wiersz Giulia Cambera, napisany po śmierci przyjaciela, poety i współtowarzysza z okopu, Enrica Elii: „Z torsem na zewnątrz,/ z pochyloną głową,/ z ręką opartą na piersi,/ Enrico strzelał.../ Nagle usłyszałem jego głos:/ przyjacielu, mój przyjacielu!/ Wziąłem go w ramiona./ Był błądy/ jak chore dziecko,/ uśmiechał się, jakby mówiąc:/ ‘Prawda, że jestem dzielny?’/ Jego koszula też była czerwona./ Powiedział mi jeszcze wzrokiem:/ przyjacielu, mój przyjacielu!” (52).

Obraz wojny zdecydowanie odmienny od tego, który został zapisany w bezpośrednich relacjach o traumatycznych, całkowicie zmieniających postrzeganie rzeczywistości przeżyciach, przynoszą liczne teksty popularne, szeroko rozpowszechniane. Należą do nich między innymi piosenki wojenne, najczęściej anonimowe, które powstawały na sąsiadujących z Triestem terenach objętych walką. Do najbardziej znanych zalicza się bez wątpienia *La leggenda del Piave* (*Legenda o Piave*), przywołująca cztery dramatyczne epizody wojenne: marsz żołnierzy na front, odwrót spod Caporetto, obronę frontu nad rzeką Piave, zwycięską ofensywę końcową. Każdemu z nich odpowiada jedna zwrotka. Całość zbudowana jest wokół pojęć Ojczyzna, Bohater, Wróg, przynosi klarowny, jednoznacznie dychotomiczny obraz świata. Wiadomo, po czyjej stronie leży racja, wojna jest słuszna i musi prowadzić do zwycięstwa.

Jednak oprócz tego typu patriotycznych pieśni i piosenek żołnierskich, zagrzewających do boju, sławiących bohaterstwo w walce i zwycięstwo nad wrogiem, istnieje spora grupa innych, o wiele bardziej zbliżonych w swym nastroju do refleksyjnych utworów poetyckich, jakie powstawały w okopach. Nie ma w nich mowy o słusznej sprawie, trudno też doszukać się uproszczonego podziału na „swoich” i „wrogów”. Do najczęściej podejmowanych tematów należą: śmierć towarzyszy z pola walki, żal, że przyszło im w tak młodym wieku stracić życie, okrucieństwo rządzących, cierpienie żołnierzy (*Montenero*). Temat śmierci i zagrożenia śmiercią często splata się z motywem rozłąki i tęsknoty za rodziną i zwyczajnym, codziennym życiem (*Ta pum, Il testamento del capitano*). Śmierć w krwawych walkach nad Piave jest jedynym tematem oskarżycielskiej w swej wymowie piosenki *La tradotta* (*Konwój*): „Pociąg wojskowy, który wyjeżdża z Turynu / nie zatrzymuje się w Mediolanie/ jedzie prosto nad Piave/ na cmentarz młodzieży (...)/ Wyjechało nas dwudziestu siedmiu/ powróciło tylko pięciu/ pozostałych dwudziestu dwóch/ umarło w San Donà”.

Obraz pierwszej wojny światowej w literaturze triesteńskiej to przede wszystkim dojmujące świadectwo prawdy o porażce mitu w zderzeniu z historią. Wojna, początkowo idealizowana i sakralizowana, odkrywa swój rzeczywisty wymiar, jawi się jako ślepa, niszcząca siła, przerażające królestwo śmierci, która dotyka jednakowo wszystkich, niezależnie od tego, po której stronie frontu się znaleźli.

## Bibliografia

**Ara Angelo, Magris Claudio.** (1982), *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino.

**Blasi, Paolo.** (2007), *Poeti combattenti*, Trieste.

**Bulligan, Ettore.** (1998), *Diario della Grande Guerra*, Comune di Lestizza.

**Marin, Biagio.** (1951), *I canti de l'isola*, Udine.

**Marinetti, Filippo Tommaso.** (1909), *Manifeste de fondation du futurisme*, „Le Figaro”, 20.02. 1909.

- Marinetti, Filippo Tommaso.** (1968), *Teoria e invenzione futurista*, Milano.
- Montale, Eugenio.** (1966), *Lettere*, Bari.
- Papini, Giovanni.** (1914), *Amiamo la guerra*, „Lacerba”, II, 20, s 274.
- Pokrajac, Carlo.** (2006), *Diario di guerra di un adolescente*, Monfalcone.
- Procacci, Giuliano.** (1983), *Historia Włochów*, przeł. B. Kowalczyk-Trupiano Warszawa.
- Slataper, Scipio.** (1954), *Scritti politici*, Milano.
- Stuparich, Giani.** (1961), *Il ritorno del padre*, Torino.

STRESZCZENIE: Treścią artykułu są refleksje na temat kulturalnej specyfiki Triestu na początku XX wieku. Główna część rozważań dotyczy problematyki związanej z literackim obrazem pierwszej wojny światowej we włoskiej literaturze i propagandzie prowojennej oraz we włoskojęzycznych tekstach pisanych przez triesteńczyków (w większości uczestników walk nad Isonzo i Piave).

*Tomasz Skocki*

## **Le guerre coloniali italiane tra storia e letteratura**

### *Colonialismo e letteratura postcoloniale*

Parlando di letteratura postcoloniale o di (post)colonialismo in generale, si pensa innanzitutto all'ex Impero Britannico, dalle cui vecchie colonie sono emersi nella seconda metà del Novecento numerosi scrittori e scrittrici che hanno contribuito all'affermazione di tale corrente letteraria. Si pensi, per fare un esempio lampante, al successo mondiale di un autore come Salman Rushdie. Anche la stragrande maggioranza della critica relativa al postcolonialismo in letteratura proviene dal mondo anglosassone. Troviamo però anche numerosi autori provenienti dalle vecchie colonie di altre potenze europee che scrivono nelle lingue dei colonizzatori. Per quanto riguarda la lingua italiana, negli ultimi anni sono comparsi diversi autori, anzi perlopiù autrici, alle cui opere si può attribuire la definizione di postcoloniali. Scrittrici come Igiaba Scego, somala nata in Italia, o Erminia Dell'Oro, figlia e nipote di coloni italiani in Eritrea, che raccontano ricordi, esperienze, tragedie di un passato che unisce l'Italia e le sue ex colonie in Africa. Si tratta però in un certo qual senso di una narrativa di nicchia, o perlomeno non di primo piano nel panorama letterario italiano. In parte forse perché l'eredità del colonialismo italiano, associato al Ventennio fascista, è particolarmente scomoda, oltre che quasi dimenticata. Lo storico Giorgio Rochat scrive che "l'Italia non ha mai fatto i conti col suo passato africano: la perdita delle colonie con la seconda guerra mondiale le ha risparmiato i traumi della decolonizzazione, ma ha incoraggiato il disinteresse del paese verso vicende considerate sbrigativamente come marginali e concluse." (1991: 173) Un discorso storiografico riguardante questo aspetto della storia italiana comunque esiste ed è in crescita. Lo studioso più importante della storia coloniale italiana è Angelo Del Boca, che per molti decenni ha denunciato i crimini del fascismo nelle colonie, spesso taciuti e rimossi dallo stesso mondo politico. Altri importanti storici del colonialismo sono Rochat o Nicola Labanca.

Storicamente il colonialismo italiano è spesso visto come secondario, poco rilevante, di durata troppo breve rispetto alle avventure coloniali di Inghilterra o Francia. Un colonialismo "straccione" quello di Mussolini, l'impresa di un'Italietta eccessivamente ambiziosa, un'avventura africana ormai anacronistica. Eppure il progetto coloniale portato avanti dall'Italia liberale prima e dal fascismo poi ha avuto un impatto non indifferente, anche e soprattutto a causa della violenza con cui vennero assoggettate le popolazioni locali.

### *Il colonialismo dell'Italia liberale*

Guido Quazza parla di tre fasi dell'impresa coloniale italiana prima dell'ascesa di Mussolini: un periodo iniziale piuttosto timido, con tante manovre diplomatiche ma poche e limitate annessioni territoriali a fini commerciali (1867–1882); una seconda fase più aggressiva (1883–1896) interrottasi violentemente con il disastro di Adua; e una terza fase (1897–1913) che si conclude con l'impresa

libica giolittiana, proseguita comunque negli anni successivi e portata a termine solo negli anni Trenta dal fascismo, con metodi via via sempre più cruenti.

L'interesse per le colonie nacque pochi anni dopo l'Unità: il nuovo Paese si stava ritagliando uno spazio nello scenario internazionale e indubbiamente una politica coloniale che andasse di pari passo con quella francese e inglese avrebbe portato notevole prestigio all'Italia. Già nel 1867 iniziò a muoversi qualcosa, con la fondazione della Società Geografica Italiana a Firenze. L'avventura coloniale venne avviata da un'impresa privata, benché fortemente appoggiata dal mondo politico: nel 1869–70 la ditta dell'armatore genovese Rubattino ottenne delle fette di territorio nella baia di Assab, dove aveva già un suo scalo commerciale. Nel 1882 lo Stato italiano rese queste terre suoi possedimenti, che ufficialmente avevano fini esclusivamente commerciali e senza mire espansionistiche, dato che l'Italia si dichiarava potenza amica degli eritrei, per portare sviluppo e civiltà. Negli anni successivi tuttavia seguì una politica di espansione ai danni delle popolazioni locali che era destinata a scontrarsi con la resistenza degli abissini. Nel 1885 Massaua fu occupata pacificamente e dichiarata colonia italiana. Già nel 1887 però un contingente di oltre 400 soldati italiani venne annientato nella battaglia di Dogali, un episodio che suscitò grande clamore. Nel luglio dello stesso anno divenne presidente del Consiglio Francesco Crispi, che avrebbe attuato una politica più aggressiva rispetto al precedente governo Depretis.

Negli anni a seguire l'Italia riuscì ad annettere altri territori, mentre rendeva suoi protettorati i sultanati di Obbia e Migiurtinia, che più avanti avrebbero formato la Somalia Italiana insieme ai porti della zona costiera del Benadir, ottenuti grazie ad un accordo col sultano di Zanzibar. Il 5 gennaio 1890 venne proclamata ufficialmente la Colonia Eritrea, che corrispondeva ai territori sul Mar Rosso. Ora il governo italiano aspirava all'occupazione dell'impero etiopico e ben presto le tensioni con *negus* Menelik II sfociarono in guerra aperta.

Nel 1895 si arrivò al conflitto, che dopo una serie di scontri portò alla disastrosa battaglia di Adua. Il 1° marzo 1896 le forze di Menelik infersero un durissimo colpo alle truppe italiane, che persero oltre seimila uomini. Dopo questa clamorosa sconfitta l'impeto coloniale subì una brusca frenata e, dopo la pace di Addis Abeba dell'ottobre 1896, nel 1900 furono stabiliti i confini tra l'impero di Menelik e la colonia italiana. All'Italia rimase dunque l'Eritrea, colonia ormai consolidata, e una parte della futura Somalia. L'Etiopia invece sarebbe rimasta indipendente per quasi quattro decenni, fino al momento in cui le ambizioni imperiali del duce avrebbero portato nuovamente alla guerra.

Quindici anni dopo Adua, sotto il governo Giolitti, iniziò una nuova impresa coloniale, questa volta da tutt'altra parte: l'obiettivo erano la Tripolitania e la Cirenaica, all'epoca in mano turca. Il 29 settembre 1911 l'Italia dichiarò guerra all'Impero Ottomano. Sconfitti i turchi e firmato un accordo di pace l'anno successivo, gli italiani si lanciarono alla conquista della nuova colonia, incontrando però una forte resistenza che avrebbe protratto il conflitto per un altro ventennio.

### *Il colonialismo dell'Italia fascista*

Dopo l'avvento del fascismo la politica coloniale in Libia subì una forte accelerazione. Con la creazione di veri e propri campi di concentramento in cui furono deportate le popolazioni seminomadi locali (e in cui morirono di stenti decine di migliaia di persone), gli uomini di Mussolini privarono i partigiani libici del supporto necessario alla resistenza, il che contribuì alla sottomissione dei territori libici, terminata nel 1932.

Ma il più grande piano coloniale di Mussolini era l'invasione dell'Etiopia. Matteo Dominioni specifica che il progetto del duce, in tutta la sua grandiosità imperiale, non andava molto oltre il trionfo militare e il consenso in patria. In ogni caso la particolarità dell'impresa del regime in Etiopia era il carattere nazionale del conflitto: tutta l'Italia venne coinvolta nel progetto della guerra coloniale, con enormi masse di soldati supportate da un arsenale moderno e devastante e dall'aviazione. Il tutto era parte della retorica imperialistica del regime, ma Mussolini voleva anche assicurarsi una vittoria schiacciante, schierando una forza militare che non lasciasse all'impero etiopico nessuna speranza di vittoria. Tutta la campagna dell'Italia fascista contro l'Etiopia fu inoltre permeata dal disprezzo verso il nemico, verso la secolare civiltà etiopica, la sua cultura, la sua religione (cristianesimo copto-ortodosso).

Per tutto il 1935 la politica dell'Italia fascista nei confronti dell'Etiopia dell'imperatore Hailè Selassie si fece sempre più aggressiva. Nonostante gli appelli del sovrano etiopico alla Società delle Nazioni, la comunità internazionale fece ben poco per frenare Mussolini. La guerra scoppiò il 3 ottobre 1935, senza una dichiarazione formale da parte dell'invasore, e nonostante la valida controffensiva etiopica si concluse dopo una serie di aspre battaglie il 5 maggio dell'anno successivo con la presa di Addis Abeba. L'imperatore fuggì in Europa, dove chiese ancora aiuto alla Società delle Nazioni; di nuovo, non ottenne alcunché.

Con la conquista di Addis Abeba fu quindi istituito l'impero coloniale dell'AOI (Africa Orientale Italiana) che includeva anche la Somalia Italiana. Al potere nell'impero si succedettero Pietro Badoglio, Rodolfo Graziani e il Duca d'Aosta, comunque sempre pilotati dal duce. L'occupazione coloniale dell'Etiopia fu però a lungo ostacolata dai patrioti abissini che condussero azioni di guerriglia, spesso represses con inaudita violenza; e violenta fu anche la politica del fascismo verso la popolazione civile sottomessa.

Secondo Angelo del Boca, anche se durante le guerre coloniali di Crispi o di Giolitti le truppe italiane mostravano ferocia, crudeltà e razzismo nei confronti delle popolazioni locali, tutte queste forme di violenza non erano comunque codificate, ovvero non facevano parte di un programma sistematico, ma erano manifestazioni individuali di violenza e razzismo. Inoltre l'opinione pubblica in patria era spesso contrariata dinanzi a questi fatti e furono numerosi i dibattiti riguardanti le colonie e il comportamento degli italiani nei confronti degli africani. Con il fascismo invece la violenza divenne sistematica e premeditata: da un lato, dice Del Boca, abbiamo un nutrito schieramento di ufficiali spietati, primo fra tutti Graziani, pronti ad eseguire gli ordini più crudeli del duce; dall'altro le leggi razziali che proclamano l'inferiorità dei neri i quali devono essere segregati e tenuti sotto controllo. Ne nasce un modello di segregazione che ricorda da vicino quello che si ebbe più avanti in Sudafrica. Il razzismo diventa legge e i soprusi si trasformano in ordinaria amministrazione. Manca inoltre un'opposizione interna allo Stato italiano: il regime totalitario blocca ogni forma di opposizione, la violenza coloniale diventa legge indiscutibile.

Dunque anche se già le autorità coloniali di fine Ottocento attuarono spesso dure repressioni, si macchiarono di torture ed esecuzioni sommarie e costruirono prigioni dove i dissidenti versavano in condizioni disumane, scatenando non poche polemiche in patria, fu con il fascismo che si arrivò ad una violenza sistematica ed assolutamente premeditata. E Mussolini, che gestiva personalmente dall'Italia l'impresa coloniale, fu il diretto responsabile della stragrande maggioranza delle atrocità compiute dai suoi luogotenenti. Vale la pena di citare alcuni episodi particolarmente cruenti per sottolineare l'assoluto disprezzo degli occupanti nei confronti degli etiopi.

Il 19 febbraio 1937, a seguito di un attentato contro Graziani, si scatenò la violenza nei confronti degli etiopi, e non da parte dell'esercito: per tre giorni le squadre di camicie nere si accanirono contro gli abitanti di Addis Abeba. Non si conosce il numero esatto di morti, ma furono certamente diverse migliaia. Nei mesi successivi continuarono le esecuzioni di chiunque fosse ritenuto implicato nell'attentato alla vita del governatore della colonia. Qualche tempo dopo, tra il 19 e il 27 maggio, avvenne la strage di Debrà Libanòs, una comunità monastica sospettata di aver appoggiato l'attentato. Furono uccisi probabilmente oltre duemila tra monaci e novizi. Questi due episodi sono solo i momenti più atroci di un'occupazione che fu piena di violenze.

Un capitolo particolarmente grave dell'invasione e della successiva occupazione dell'Etiopia da parte dell'Italia fu l'utilizzo massiccio di armi chimiche. La Convenzione di Ginevra del 1925, di cui anche l'Italia era firmataria, vietava l'utilizzo bellico dei gas. Eppure il fascismo portò avanti la produzione di bombe e proiettili d'artiglieria carichi di gas vescicanti e lacrimogeni come l'iprite e l'arsine. Queste armi chimiche furono utilizzate dall'aviazione in alcune battaglie della guerra di conquista e più tardi i fascisti non esitarono a farne un uso massiccio contro la resistenza etiopica. L'uso massiccio spesso gratuito dei gas venne sempre tenuto nascosto dal regime fascista e solo negli anni Novanta lo Stato italiano ammise ufficialmente la veridicità delle tesi di Del Boca, che da decenni lottava perché fosse fatta luce su questo lato particolarmente atroce e controverso del colonialismo italiano.

Il dominio italiano in Africa non durò a lungo: lo scoppio della seconda guerra mondiale portò rapidamente ad un conflitto con i britannici, appoggiati dalla resistenza delle popolazioni locali, e già nel 1941 il sogno dell'impero coloniale fascista tramontò definitivamente. Tuttavia molte atrocità commesse dai fascisti durante gli anni dell'impero furono a lungo tenute nascoste, trattandosi evidentemente di verità troppo scomode. Solo negli ultimi anni la tematica coloniale è tornata alla ribalta, tanto nella storiografia quanto nella letteratura.

### *Il colonialismo italiano in letteratura*

Un romanzo fondamentale nel contesto del colonialismo fascista è *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, pubblicato nel 1947 e primo vincitore del Premio Strega. Il libro narra le grottesche vicende di un innominato tenente italiano in Africa Orientale, il quale per una serie di circostanze sfortunate e a causa della sua stessa mediocrità finirà in molte situazioni sconvenienti: in libera uscita per curare un mal di denti, incontra una donna africana, Mariam, di cui fa la sua amante ma che quella stessa notte uccide per errore; più tardi si ammala apparentemente di lebbra, malattia che teme di aver contratto dalla donna, fugge, si ritrova disertore, provoca un disastro dietro l'altro a causa della sua stoltezza ed indolenza, ma alla fine del romanzo torna sano e salvo tra i suoi commilitoni, in piena salute e con l'onore militare intatto, pronto ad essere imbarcato per il ritorno in patria. Un protagonista insulso, pigro e privo di risolutezza, che non riesce a fare niente se non per errore e che tuttavia agli occhi dei suoi commilitoni appare scaltro, uno che la sa lunga, e che alla fine riesce a scamparla per puro caso nonostante abbia una fedina degna della corte marziale. Lui stesso sembra alla fine quasi deluso per essere sfuggito alla punizione che sapeva di meritare.

Nel romanzo Flaiano rifiuta il realismo affermando l'impossibilità di rappresentare l'Africa, quell'Altro così diverso da essere incomprensibile per l'uomo europeo che tenta di imporvi il proprio

dominio. E certamente il tenente non riesce ad entrare in sintonia con la realtà africana, che vede come qualcosa di estraneo, primitivo e lontano tanto nello spazio quanto nel tempo. Egli sembra riunire in sé una miriade di figure di soldati italiani in colonia, un insieme di storie di cui lo scrittore fu testimone durante la sua esperienza militare in Etiopia. Gli italiani si trovarono a contatto con una terra del tutto sconosciuta, inesplorata, che non comprendevano: dalla mancanza di carte geografiche aggiornate e precise, all'ignoranza della lingua, delle tradizioni e dei costumi locali, un'ignoranza che portava al disprezzo.

Una testimonianza importante è costituita dal romanzo autobiografico *Memorie di una principessa etiope*, opera di Martha Nasibù, figlia del *degiac* Nasibù Zamanuel (una grafia alternativa del nome è Nassibou), uno dei più fedeli generali di Hailè Selassìè. La Nasibù narra le vicende della sua famiglia prima, durante e dopo la guerra italo-etiopica: si inizia con la vicenda biografica del *degiac* e della moglie fino al 1935, arrivando infine all'invasione voluta da Mussolini e all'esilio della famiglia di Nasibù Zamanuel, morto poco dopo la fine della guerra d'invasione. La seconda parte del libro segue le vicende di Martha, di sua madre e del resto della famiglia in esilio, costantemente trasferiti da un luogo all'altro, mai a casa propria. *Memorie di una principessa etiope* è un libro che mostra la società e la cultura dell'Etiopia prima dell'invasione, oltre a fornirci un altro punto di vista sulla guerra coloniale, vista per così dire dall'altra parte della barricata.

*Asmara addio* di Erminia Dell'Oro, uno dei primi romanzi in italiano appartenenti di diritto alla corrente postcoloniale, descrive invece la vita degli italiani in Eritrea fin dagli inizi dell'avventura coloniale, il rapporto dei coloni con i neri, con il fascismo e con i cambiamenti spesso violenti che ebbero luogo nella prima colonia italiana dagli anni Trenta in avanti. La scrittrice non ha mancato di criticare la mancanza di una memoria coloniale in Italia. *Asmara Addio* è un romanzo parzialmente autobiografico, anche se i nomi dei personaggi sono di fantasia. La protagonista, Milena, passa tutta la sua infanzia e giovinezza ad Asmara e ha modo di vedere la convivenza tra italiani ed eritrei, l'invasione dell'Etiopia, la perdita delle colonie, l'amministrazione inglese dell'Eritrea dopo la guerra, infine l'annessione da parte dell'Etiopia di Hailè Selassìè, tornato sul trono nel 1945. Intanto leggiamo mille altre storie, come quella della famiglia della madre, ebrea, in fuga dall'Italia a causa delle leggi razziali, o le vicende dei diversi domestici eritrei che lavorano a casa Costa nel corso degli anni. Un rapporto di sottomissione, quello tra la famiglia di Milena e gli eritrei, ma comunque rappresentato in maniera positiva. Altre volte però la Dell'Oro descrive il razzismo e la violenza dei colonizzatori e le atrocità della guerra voluta da Mussolini: un episodio particolarmente truce è quello del lago Ascianghi, avvelenato con l'iprite, con effetti devastanti per i soldati etiopici che cercarono di dissetarsi o lavarsi nelle sue acque, episodio trovato dalla scrittrice negli studi di Del Boca.

Della violenza dei militari italiani nelle colonie possiamo trovare una scena fin troppo esemplare nel romanzo *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego. Uno dei fili narrativi mostra la storia della Somalia attraverso le vicende di Famey e Majid, i genitori di Elias, a sua volta padre delle due giovani protagoniste del romanzo. Durante un viaggio il veicolo su cui si trovano viene fermato da un gruppo di soldati coloniali, accompagnati da un ufficiale tedesco. Il colonnello italiano Guglielmi uccide il chiacchierone Muqtar che l'ha involontariamente offeso, per poi dare il via alla violenza.. Tanto Famey quanto Majid vengono violentati e, mentre la ragazza riuscirà a superare il trauma, il suo futuro marito non riuscirà mai più a sentirsi un uomo. Anche se i due avranno un figlio, Majid rimarrà impotente, umiliato e distrutto per tutta la vita.

Nel 1950 l'ONU affidò all'Italia l'amministrazione della Somalia al fine di guidare la transizione verso l'indipendenza del Paese. LAFI (Amministrazione Fiduciaria Italia) durò fino al 1960, quando venne proclamato lo Stato somalo. Nel romanzo della Scego troviamo un commento pieno d'amara ironia riguardo la restituzione della Somalia ai vecchi padroni, nonostante i cambiamenti politici dopo la guerra. I fascisti non sono più al potere, certo, ma qualcosa della vecchia eredità coloniale rimane. E così può accadere che il povero Majid, che nella nuova realtà somala lavora come cuoco presso una famiglia italiana, si ritrovi a servire la cena ad un anziano zio dei suoi datori di lavoro in cui egli riconosce immediatamente il suo stupratore di tanti anni prima, il colonnello Guglielmi: oltre al danno la beffa. I fascisti non sono più al potere, ma l'ombra della violenza coloniale rimane nelle terre un tempo occupate.

### Bibliografia

- Al-Hesnawi, Habib Wadaa** (1991), "Note sulla politica coloniale italiana verso gli arabi libici (1911–1943)", *Le guerre coloniali del fascismo*, Angelo Del Boca, Roma-Bari: 31–48.
- Baraldi, Matteo** (2004), "Il cuore di tenebra di un uomo ridicolo", *Quaderni del '900*, 2004 (IV), 97–104.
- Del Boca, Angelo** (1991), "I crimini del colonialismo fascista", *Le guerre coloniali del fascismo*, Angelo Del Boca, Roma-Bari: 232–255.
- Dell'Oro, Erminia** (1988), *Asmara addio*, Milano.
- Dominioni, Matteo** (2008), *Lo sfascio dell'impero: gli italiani in Etiopia 1936–1941*, Roma-Bari.
- Flaiano, Ennio** (1947), *Tempo di uccidere*, Milano.
- Johnson, Erica L.** (2003), *Home, Maison, Casa: The Politics of Location in Works by Jean Rhys, Margherite Duras, and Erminia Dell'Oro*, Cranbury, NJ-London.
- Nasibù, Martha** (2008), *Memorie di una principessa etiopica*, Vicenza.
- Quazza, Guido** (1991), "Continuità e rottura nella politica coloniale da Mancini a Mussolini", *Le guerre coloniali del fascismo*, Angelo Del Boca, Roma-Bari: 5–30.
- Rochat, Giorgio** (1991), "Le guerre coloniali dell'Italia fascista", *Le guerre coloniali del fascismo*, Angelo Del Boca, Roma-Bari: 173–197.
- Scego, Igiaba** (2008), *Oltre Babilonia*, Roma.

STRESZCZENIE: Artykuł dotyczy historii włoskiego kolonializmu w XIX i XX w., w szczególności w okresie faszystów, kiedy po podboju Etiopii powstało w Afryce włoskie imperium, oraz zbrodni popełnionych przez władze kolonialne w latach okupacji. Część historyczną dopełnia omówienie kilku dzieł literackich, w większości należących do nurtu postkolonialnego i opisujących realia Afryki wschodniej w epoce kolonialnej.

**Niente satira politica... siamo italiani!**  
**I limiti della libertà di parola sotto il governo Berlusconi:**  
**alcune considerazioni sui comici italiani (Sabina Guzzanti,**  
**Daniele Luttazzi) e la loro lotta contro l'imbavagliante 'regime'**

La satira (dal lat. *satura lanx* che vale a dire: 'una scodella piena di frutta'), le cui origini risalgono ai tempi della Magna Grecia, è stata sempre un genere (letterario, teatrale o di altre arti) politicamente e socialmente impegnato. Si occupava degli eventi di stretta attualità delle *polis*, mostrava le loro contraddizioni e molto spesso aveva un notevole impatto sull'opinione pubblica (specialmente alla vigilia delle elezioni). Non può quindi stupire che fosse temuta e invisa da molti governanti ed esponenti politici di turno. Con il passar del tempo, il genere subiva mutamenti ed elaborazioni, raggiungendo la massima fioritura nell'Illuminismo (tra l'altro, grazie al pensiero filosofico di Voltaire pronunciato nell'opera *Candido*). Si è tramandata fino all'età moderna, e oggi assume spesso forme di uno spettacolo più sviluppato e multimediale. Tuttavia, oggi sempre più frequentemente appare la domanda se la satira politica abbia ancora una funzione da svolgere, e se è in grado di assolvere ancora alle sue funzioni di origine?

Analizzando l'attività recente degli artisti italiani come Sabina Guzzanti, Daniele Luttazzi, Beppe Grillo o Marco Travaglio, forse sarebbe ingiusto sostenere che la satira italiana sia in declino, ma è sicuramente giusto sostenere che essa subisca una grave crisi dovuta alla limitazione della libertà di espressione e questo costituisce l'argomento di cui vorrei occuparmi nel mio intervento.

Prima di entrare nello specifico dei problemi emersi a seguito dell'apparizione di due programmi satirici nella televisione pubblica italiana, vorrei soffermarmi su alcune questioni teoriche relative all'opposizione tra il mondo dei media e il mondo della cultura *sensu stricto*. Uno dei maggiori criteri che differenzia in maniera palese il linguaggio artistico da quello massmediatico (o per essere più precisi: lo stile artistico da quello pubblicistico secondo la distinzione proposta da Aleksander Wilkoń nell'articolo *Język a styl tekstu literackiego in: Język artystyczny*, 1978: 11–12) è la pluridimensionalità del testo letterario, in virtù della quale, quello che non è possibile esprimere nel linguaggio della comunicazione quotidiana diventerebbe attuabile nell'enunciato d'autore, artistico (*licentia poetica*) che gli permetterebbe di non obbedire strettamente alle regole imposte *a priori* da nessuno. Questa constatazione pare applicabile anche al genere della satira politica siccome l'obiettivo dell'artista non è di informare, ma innanzitutto di influire sulla sfera emotiva del destinatario (si tratta, quindi, della prevalenza della funzione poetica del linguaggio su quella informativa riferendosi al famoso schema della comunicazione di Roman Jakobson). Un altro vantaggio dello stile artistico nei confronti di qualsiasi altro tipo di linguaggio, enumerato dallo stesso Wilkoń, è l'esistenza degli enunciati non-testuali (1978: 14). Questo viene realizzato attraverso il canale extralinguistico che permette, specialmente nel caso delle arti audiovisive, l'uso di gestualità, caricatura o pantomima. Sono i componenti essenziali di varie forme dello spettacolo (teatro, cabaret ecc.) che non trovano applicazione all'interno del solito comunicato informativo. Per questo motivo la satira, essendo una

delle otto categorie di comicità secondo la tipologia di Wolf Schmidt-Hidding (accanto a barzelletta, umore, ironia, scherzo, assurdità, sarcasmo e cinismo), e specialmente la satira politica, adopera un vasto repertorio di strumenti per deformare la realtà agli occhi del destinatario, per procurargli delle sensazioni piene di ilarità, ma anche, paradossalmente, per rendere il volto del politico più umano e più caldo. Vengono accentuati, in proposito, gli aspetti caratteristici dei personaggi con tutti i loro possibili difetti (sia fisici come l'obesità, la calvizie che quelli mentali: il balbetto, la "r" moscia, la scimmiettatura ecc.).

Come l'esito finale sia dei forti intrecci tra il mondo dell'informazione e della cultura popolare che dello sviluppo dinamico delle tecnologie moderne, nella seconda metà del XX secolo è nato, negli Stati Uniti, il genere dello show televisivo. Il primo programma di tale formula, *Today*, condotto da Dave Garroway e trasmesso sul canale NBC a partire dai primi anni Cinquanta, rappresentava uno stile del tutto innovatore a quell'epoca rispetto a quanto avveniva precedentemente all'interno dell'arte visiva. Mescolando gli elementi di notiziario, intervista ai politici e alle celebrità, tale programma proponeva una narrazione divertente, piena di *humour*, con un ampio margine di improvvisazione e di notevole spontaneità. Secondo Brian Rose, è difficile formare un insieme di regole per classificare tale produzione per via della sua natura complessa, ovvero dato il legame delle principali forme del dramma con un forte senso di intimità che nessun'altro genere della *fiction* è in grado di assicurare. Il *talk show* è quindi un «genere intermedio» (Rose / Alley, 1985: 329) tra il formato di varietà e il telegiornale, tra la pubblicità e la pubblicistica, tra il giornalismo e la didattica. La diffusione di questa convenzione nelle reti televisive europee (la televisione italiana inclusa) ha attirato una vasta *audience*, ma dall'altra parte ha suscitato anche diverse controversie. I conduttori, oscillando tra il *reality* e la *fiction*, talvolta si permettevano delle battute che beffeggiavano eccessivamente gli ospiti o le persone terze (che, non essendo presenti nello studio, non potevano difendersi) e perciò alcune trasmissioni comportavano successivamente una responsabilità giuridica portando gli autori e le reti televisive in giudizio.

Detto questo, vorrei concentrarmi sui due casi clamorosi di *talk show* italiani i cui conduttori, pagando un alto prezzo per il proprio impegno politico, sono riusciti a sconvolgere l'opinione pubblica italiana dei primi anni del XXI secolo e al tempo stesso hanno posto in essere un interrogativo cruciale sui limiti della libertà di espressione nei media, ammissibili in un paese democratico come Italia. Il primo di essi sarà il programma satirico *RaiOt: Armi di distrazione di massa* ideato e condotto nel 2003 da un'attrice e comica Sabina Guzzanti, figlia del giornalista e deputato Paolo Guzzanti. Il suo show, inizialmente articolato in sei puntate e destinato ad essere trasmesso su RaiTre, con il nome assonantico, foneticamente somigliante a «Rai Otto» è divenuto *topos in fabula* della comicità e simbolo della 'resistenza' antiberlusconiana che voleva porsi in qualità di unica televisione indipendente siccome altri sette canali (compresi quegli statali e quelli della Mediaset) restavano nelle mani del premier. L'obiettivo della Guzzanti e degli artisti associati al programma RaiOt (tra cui: Paolo Rossi, Beppe Grillo, Roberto Herlitzka e altri) è stato di deridere, attraverso gli strumenti di parodia, imitazione, caricatura, pantomima ecc. alcune delle maggiori assurdità della vita pubblica dell'Italia di oggi: «il presidente del consiglio che racconta barzellette, [...] gli attori che governano, i giornalisti che fanno varietà, i giudici che scendono in piazza, [...] i medici che riempiono di silicone le

*persone malate di mente*»<sup>1</sup> ecc. Al centro dell'interesse si trovavano uomini politici (Silvio Berlusconi e i ministri del suo governo), giornalisti (Bruno Vespa, Barbara Palombelli, Ludovico Cerchiobot), ma anche l'allora presidente della RAI Lucia Annunziata (detta «di garanzia»). L'attrice e i suoi compagni, impersonando alcune delle figure sopraccitate, presentavano i loro vizi, trasmettendo situazioni, fatti e immagini in cui apparivano palesi «gli agganci» del presidente del consiglio con la loggia massonica P2 nonché alla legge Gasparri sulla radiotelevisione che ha salvato il canale Rete4 e ha rafforzato il monopolio Mediaset. Il programma ha scatenato polemiche violente già a partire dalla prima puntata il 16 novembre 2003 e, di conseguenza, è stato presto soppresso. La direzione della Rai3, pur essendo l'unico canale della televisione pubblica rimasto nelle mani dell'opposizione, ha deciso di ritirarlo dal palinsesto viste le apprensioni di carattere giuridico nei confronti della Mediaset. Dopo la trasmissione dello show di Guzzanti, l'impresa del premier, configurandosi in quanto la parte danneggiata il 3 dicembre 2003 ha proposto la querela contro il trasmittente chiedendo un risarcimento di 20 milioni di euro. I suoi avvocati vi sostenevano quanto segue:

«È noto, in verità, che la satira sorge per l'innato bisogno di irridere personaggi noti e potenti e non risponde, a differenza della cronaca e della critica, a finalità informative. La giurisprudenza più volte sul punto ha infatti espresso che «il diritto di satira a differenza del diritto di cronaca non assume l'informazione come proprio obiettivo (primario o anche solo concorrente)» (Dir. Inform., 1989, 520). Non può dunque fondamentalmente affermarsi che la satira contribuisca alla formazione della pubblica opinione e questo perché il mezzo espressivo prescelto è intrinsecamente connotato dall'intento dissacratorio. Ragion per cui, se una funzione si deve assegnare alla satira, essa va individuata nell'esercizio di un controllo sociale verso il potere; la satira, in definitiva, attraverso l'arma incruenta del sorriso assolve la funzione di «moderare i potenti», di smitizzare ed umanizzare i personaggi famosi, di umiliare i protervi, favorendo la diffusione di un clima di tolleranza che attenuerebbe le tensioni sociali.

È allora evidente quindi la diversità di funzione rispetto alle altre manifestazioni del pensiero, atteso che **la satira non può, per sua natura, perseguire il fine di contribuire alla formazione della pubblica opinione**.<sup>2</sup>

L'argomentazione della parte risultava infondata e incoerente sin dall'inizio: che la satira non abbia come obiettivo principale quello di fornire le informazioni di attualità agli spettatori, sembra comprensibile, ma al tempo stesso ciò non equivale al non essere legittimata alla formazione della pubblica opinione. Se fosse così, varrebbe a dire che la satira non solo non debba, ma anche non possa dare da pensare. Il pubblico ministero Giuliano Turone, esaminata la querela, il 4 febbraio 2004 ha deciso pertanto di archivarla. Dopo l'ulteriore appello degli avvocati di Berlusconi, il giudice per le indagini preliminari ha disposto per il non luogo a procedere siccome la fattispecie non costituiva reato. Il messaggio della Guzzanti, oltre a raccontare le malfamate vicende del premier,

<sup>1</sup> RaiOt. *Armi di distrazione di massa*, 1° puntata del 16.11.2003

<sup>2</sup> Frammento della querela proposta da Mediaset contro la RAI del 3.12.2003 (l'evadenza in grassetto dell'autore).

consisteva anche nel richiamare l'attenzione del pubblico sul problema della censura. Secondo quanto denunciato all'interno della puntata, l'Italia occupa appena il 53-mo posto nella classifica mondiale sulla libertà di informazione dopo Ghana, Madagascar o Bolivia, il che sembra incredibile vista la situazione geopolitica del paese, comunque, si è soliti pensare, democratico. Nonostante l'umiliazione provata dalla Guzzanti, il sistema della giustizia italiano le ha comunque dato ragione motivando che «il [suo] beffardo sillogismo [...] non viola i limiti richiesti per l'esercizio del diritto di satira»<sup>3</sup>. L'artista, essendo però irrevocabilmente emarginata se non allontanata dalla televisione pubblica, ha deciso di fare il 'trasloco' del suo spettacolo a teatro dove ha conseguito un successo ancora più notevole (e dando, casualmente, il via al nuovo genere dello spettacolo: la «neotelevisione», come lo descrive Oliviero Ponte di Pino).

Il secondo caso, cronologicamente anteriore a quello della Guzzanti, ma che è diventato nuovamente clamoroso insieme alla sospensione di *RaiOt*, è costituito da *Satyricon* di Daniele Luttazi. La formula del programma, mantenuto tutto nel tono scherzoso (e liberamente ispirato al modello degli *show* televisivi americani di Jay Leno o David Letterman), si riassume in un monologo iniziale del conduttore con le battute sferzanti relative all'attualità socio-politica dell'Italia, seguito dalle interviste agli ospiti in studio intervallate da vari *sketch*. Nell'episodio del 14 marzo 2001 è apparso il giornalista Marco Travaglio per presentare il suo ultimo libro (scritto con Elio Vetri) *L'odore dei soldi*. L'autore vi ha indicato, basandosi sui documenti processuali di alcune cause in corso, le possibili fonti della fortuna di Silvio Berlusconi (il libro cominciava dalla domanda «Cavaliere, dove ha preso i soldi?»). L'intervista ha proseguito parlando di Vittorio Mangano, un mafioso portato da Marcello Dell'Utri nella villa di Berlusconi, che lo aveva assunto negli anni Settanta. Il suo lavoro consisteva anche nei servizi di vigilanza: la sicurezza della proprietà e la scorta dei figli a scuola pur essendo pregiudicato sin dagli anni Sessanta. Travaglio, in seguito, ha citato la dichiarazione di Ezio Cartotto, collaboratore di Dell'Utri e Berlusconi alla nascita del partito Forza Italia, secondo il quale il futuro capo del governo negli anni 1992 e 1993 si aggirava per le sue aziende dicendo «se non andiamo in politica ci accuseranno di essere mafiosi». Il giornalista ha rivolto delle critiche asprissime verso il potere mediatico del Cavaliere sostenendo che «in Italia abbiamo inventato questo genere letterario dell'intervista senza domande, almeno quando il politico è l'ospite»<sup>4</sup>, riferendosi a questo proposito al caso della famosa video-chiamata del magistrato Paolo Borsellino, svolta pochi giorni prima della sua uccisione. Nella battuta finale, invece, ha metaforicamente paragonato il suo colloquio con Luttazi alla morte suicida di quest'ultimo, alludendo così alle possibili conseguenze negative: «Mi veniva in mente una cosa: quel governatore della Pennsylvania che un giorno si presentò in televisione e si infilò la canna di una pistola in bocca e si sparò: credo che tu stasera, più o meno...»<sup>5</sup>.

Come era prevedibile, l'intervista ha suscitato l'immediata reazione da parte di Silvio Berlusconi che ha citato in giudizio la RAI e gli autori del libro *L'odore dei soldi* per diffamazione chiedendo un risarcimento miliardario. Il tribunale, in entrambe le sentenze, non ha accertato alcun presupposto diffamatorio da parte dei convenuti e ha condannato Mediaset al risarcimento delle spese processuali. Ma ciò non ha, ovviamente, terminato la questione, perché dopo la successiva vittoria elettorale di

<sup>3</sup> Frammento del decreto del giudice per le indagini preliminari per il non luogo a procedere del 8.05.2004

<sup>4</sup> *Satyricon*, la puntata del 14.03.2001

<sup>5</sup> *ibidem*

Forza Italia, il premier ha pronunciato la famosa dichiarazione del 18 aprile 2002 (denominata in seguito «l'editto bulgaro» per il fatto che la conferenza stampa si è svolta durante la visita di Berlusconi a Sofia) facendo riferimento alle trasmissioni televisive ostili nei confronti del suo ambiente: «*Luso che Biagi, come si chiama quell'altro...? Santoro, ma l'altro... Luttazzi, hanno fatto della televisione pubblica, pagata coi soldi di tutti, è un uso criminoso. E io credo che sia un preciso dovere da parte della nuova dirigenza di non permettere più che questo avvenga.*»<sup>6</sup> Le parole del premier sono state un preannuncio della decisione del neoeletto Consiglio d'Amministrazione della RAI sull'effettiva sospensione di *Satyricon* insieme ad altri due show scomodi per il governo: *Sciucià* di Michele Santoro e *Il fatto* di Enzo Biagi. Il licenziamento dei conduttori dei programmi di maggior *audience* ha provocato molte polemiche dei personaggi politici dell'opposizione, giornalisti e uomini della cultura. Questa è stata la prima volta quando l'ingerenza politica arrivava così espressamente nelle strutture della televisione e colpiva i singoli giornalisti *ad personam*. Nonostante i ricorsi che hanno avanzato e l'appoggio ricevuto da vari ambienti mediatici ed artistici, nessuno dei tre conduttori è mai tornato nel proprio programma di origine. In quell'atmosfera si cominciava a parlare della limitazione della libertà di parola, ma a quel tempo non tutti ancora volevano crederci, e si pensava che l'espressione "libertà limitata della parola" fosse in ogni modo a crescere. Quando il fenomeno si è verificato anche nel caso Guzzanti a distanza di soli due anni, nessuno aveva più dubbi: si trattava della censura vera e propria.

Le circostanze che abbiamo qui richiamato complicano la tesi secondo cui il linguaggio artistico sia ancora capace di criticare, in maniera efficiente, la politica odierna senza provocare rappresaglie e danneggiare chi pratica la satira. Nel dirlo si intende sottovalutare il prezioso operato degli artisti in quanto creatori e trasmettitori delle proprie idee al pubblico. Il problema è che la forza di persuasione attribuita loro, pur essendo polifonica, pluridimensionale ed equivoca nei termini del linguaggio adoperato, resta mercè degli attacchi dei politici e alle accuse di diffamazione che spesso comportano responsabilità giuridica. I casi dei comici Sabina Guzzanti e Daniele Luttazzi hanno costituito una sorta di precedente: visto il loro duplice ruolo sia di giornalisti (intanto conduttori dei programmi televisivi) che di artisti (nel senso di autori – creatori), nonostante quanto vi è seguito, sono paradossalmente riusciti a raggiungere in parte i loro obiettivi. Specialmente la Guzzanti, dando vita al *reality* d'autore, ha costruito una nuova dimensione artistica, una sorta di realtà tuttora parallela a quella veramente esistente che enfatizzava i punti più nevralgici della quotidianità italiana e la derideva con tutti i suoi vizi. Malgrado le avversità che entrambi hanno incontrato tramite il licenziamento, la sospensione del programma e lo scoraggiamento vissuto in pubblico, hanno ribadito le loro idee nel procedimento giudiziario vincendo le relative cause. Ma anche il 'regime' ha raggiunto il proprio scopo originale di imbavagliarli, di farli tacere davanti ai telespettatori privandoli della possibilità di continuare a mandare in onda i loro messaggi. È stata una situazione imbarazzante anche per la satira stessa, che così non era capace di adempiere all'obbligo che si prefigge, ovvero quello di 'educare' la società attraverso l'umorismo. Oggi non si parla più di quello che volevano trasmetterci la Guzzanti, Luttazzi o Travaglio, che trattavano dei conflitti d'interesse del capo di governo e dei suoi agganci ormai non più oscuri con la mafia. L'accento del discorso pubblico, invece, è stato spostato su di loro, sui buffoni e giullari

<sup>6</sup> Frammento della trascrizione della conferenza stampa di Silvio Berlusconi del 18.02.2002

che hanno osato offendere l'uomo di stato e perciò sono stati puniti con l'esclusione dai mezzi di comunicazione di massa e scoraggiati con ulteriori atti intimidatori. Ecco il messaggio che i governanti vogliono imporre alla gente.

In conclusione, vorrei riferirmi ancora alla domanda introduttiva se «la satira di oggi è ancora in grado di criticare la politica»? Quanto ammette Dario Fo «*la satira deve entrare dentro le situazioni tragiche dell'individuo. Deve parlare di politica. Tutto il teatro che conta [...] è pieno di situazioni che trattano di politica. [...] Insomma, fai l'artista, fai l'attore! Non preoccuparti di entrare dentro. Lascia fare i politici la politica. Tu facci ridere.*»<sup>7</sup> Diamo subito ragione al celebre uomo di teatro e Nobel italiano. Eppure, una triste riflessione che ne consegue è che il teatro si politicizza a misura della teatralizzazione (o spettacolarizzazione) della politica che in modo spudorato si serve di ogni mezzo di trasmissione, segnatamente della televisione, per mandare a effetto i propri scopi spesso nefandi. Non sarei tuttavia d'accordo non la motivazione presentata dal drammaturgo, bensì con la forma. Siccome quest'ultima si rivela esposta agli attacchi da parte degli avversari, forse sarebbe più giusto trovare forme meno vulnerabili, ma altrettanto efficaci nella critica della classe dirigente, per esempio facendo subire al messaggio un grado di finzionalizzazione più alto. Forse film e romanzi di fantapolitica che non a caso da alcuni anni proliferano in Italia sono una risposta. Eppure la realtà di oggi diventa spesso più strana della *fiction*. E non fa ridere, anzi, fa piangere anche agli artisti...

### **Bibliografia di riferimento**

#### *Libri*

**Guzzanti S.** (2005), *Reperto RaiOt*, Milano, Rizzoli,

**Rose B., Alley R.** (a cura di), *TV Genres. A Handbook and Reference Guide*, London, Greenwood Press

#### *Articoli*

**Arie S.** (2003), *No political satire please... we're Italian* in: *The Observer*, 23.11.2003

**Ponte di Pino O.** (2004), *La neo-televisione può nascere dal teatro* in: *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, 15.05.2004

**Tomanelli A.** (2007), *Il 'caso RaiOt'* in: *Difesa dell'informazione*

**Wilkoń A.** (1978), *Język a styl tekstu literackiego* (=Il linguaggio contro lo stile del testo letterario) in: *Język artystyczny* (=Il linguaggio artistico), n. 1, Uniwersytet Śląski, Katowice

#### *Filmografia*

**RaiOt. Armi di distrazione di massa**, 1° puntata, 16.11.2003

**Satyricon**, puntata del 14.02.2001

**Viva Zapatero!**, regia di Sabina Guzzanti, Rizzoli, 2005

<sup>7</sup> Frammento della trascrizione dell'intervista a Dario Fo tratto dal film *Viva Zapatero!* di Sabina Guzzanti, 2005

STRESZCZENIE: W części wprowadzającej artykułu, po krótkiej wzmiance na temat historii satyry politycznej jako gatunkowi literackiemu i teatralnemu na przestrzeni dziejów, nakreślone zostają główne cechy charakterystyczne różnicujące język artystyczny od medialnego (a dla ścisłości: styl artystyczny od publicystycznego w oparciu o dystynkcję dokonaną przez Aleksandra Wilkonia). Przy tej okazji mowa jest również o instrumentarium i środkach ekspresji wykorzystywanych przez satyryków w programach telewizyjnych wczoraj i dziś. Następnie, autor prezentuje głośny kasus dwóch włoskich transmisji talk show: *RaiOt* Sabiny Guzzanti oraz *Satyricon* Daniela Luttazziego, których emisja została wstrzymana przez włoską telewizję publiczną przed kilkoma laty. Przedstawione zostają na tę okoliczność oficjalne motywy podjęcia takowej decyzji przez zarząd RAI oraz kulisy tychże wydarzeń, jak również finał, który doczekał się rozstrzygnięcia na drodze sądowej – mimo, iż pomyślny dla artystów, nie spowodował jednak ich powrotu na antenę. W konkluzji, autor artykułu usiłuje udzielić odpowiedzi na pytanie czy satyra (i język artystyczny w ogóle) jest w stanie wciąż skutecznie krytykować i komentować dzisiejszą scenę polityczną nie powodując przy tym represji ze strony rządzących, oraz próbuje ustalić, gdzie znajduje się granica wolności słowa w dzisiejszych mediach, której satyrycy nie powinni przekraczać i czy wyznaczenie takowej jest jeszcze w ogóle możliwe.

## **I relia della realtà ovvero la sfida del lettore Italiano Marzi. La Polonia vista con gli occhi di una bambina di Marzena Sowa e Sylvain Savoia**

Alla generazione dei poco più che trentenni di oggi sono ben familiari le ghirlande di rotoli di carta igienica con le quali, volenti o nolenti, ci toccava sfilare per le vie della città; le interminabili code davanti ai negozi quasi sempre vuoti, dove, a causa della vendita pro capite, venivamo messi a fare la fila dai genitori e dove ci annoiavamo da morire. Tutti ricordiamo il mitico *Telexeranek* mai andato in onda, lo shampoo alle ortiche, i tappeti gelosamente custoditi dietro le tende e i piccoli roditori domestici, spesso e volentieri chiamati *Perekka*. Ogni tanto però capitavano nel grigiore comunista gli squarci colorati e profumati dell'occidente. Non solo Marzi sfogliava le riviste colorate e teneva come piccole reliquie le confezioni vuote di cioccolata.

Adesso forse ci viene da ridere, perché ci siamo distanziati, come anche l'autrice stessa, ma all'epoca tutto questo non era affatto così spassoso. In fondo però possiamo dire che la storia ci ha dato la possibilità di vivere un'infanzia diversa, forse anche più intensa da certi punti di vista e sicuramente distante anni luce da quella dei bambini di oggi e dei nostri coetanei dell'oltrecortina. La nostra realtà a loro può sembrare inverosimile ed esotica. Sowa stessa definisce il suo fumetto una sorta di racconto sulla vita di tutti i giorni ai tempi delle anormali difficoltà (Buczak: 2007). In fondo, nonostante gli storici eventi in corso e le assurdità della PRL (Repubblica Popolare Polacca) si viveva una vita più o meno normale.

Tutto questo ci viene raccontato da un'angolazione particolare, *La Polonia vista con gli occhi di una bambina*, con grandi occhi sbarrati che osservano, cercano di capire e commentano. Sowa è riuscita a tornare bambina e al contempo distaccarsi dalle cose raccontate, persino sul piano linguistico. Scrivendo in francese, una lingua piuttosto reticente e *resistente* ai forestierismi, nel nostro caso ai *polacchismi*, riesce però ad *importarne* e *sdoganarne* un numero non indifferente.

La traduzione italiana del fumetto è particolare e degna di attenzione da vari punti di vista. Facilmente leggibile e scorrevole, ma al tempo stesso priva di appiattimenti ed addomesticamenti. È una traduzione estraniante (Venuti 1999: 45) che però non infrange in modo snaturato la lingua d'arrivo, affronta a testa alta le alterità del mondo (Venuti 1999: 45). "O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore." (Schleiermacher in Nergaard 2002: 153). Ma Francesca Scala sembra essere riuscita a servire i due padroni (cfr. Rosenzwaig in Ricoeur 2008: 34). Non cerca di rendere familiare la Polonia degli anni Ottanta al lettore italiano (cfr. Venuti 1999: 46, Berman 2003: 25), ricorrendo agli equivalenti più o meno pertinenti, ma gli permette di immergersi in essa. Riesce ad ottenere il difficile e delicato equilibrio tra l'estraneo e il proprio. Non guida il lettore, ma lo assiste da una certa distanza, rendendolo capace di aggirarsi autonomamente per Stalowa Wola, Kamień, Skowierzyn o Cracovia.

Il mondo nel quale viene scaraventato è popolato da personaggi dai nomi strani e spesso impronunciabili come zia Niusia (p. 13), Magda (p. 19), Ania (p. 19), Andrzej (p. 19), Jacek (p. 28), zio Czesiek (p. 29), cugino Janusz (p. 35), "zio" Zdzich (p. 46), nonna Jadzia (p. 48), Justyna (p. 73),

Jarek (p.73), Joasia (p. 73), zia Stasia (p. 88), cugina Basia (p. 105), zio Jasiiek (p.116) signora Zosia (p. 134), Kinga (p. 138), zio Zygmunt (p. 150), zia Dzizia (p. 154), zio Mietek (p. 155), Karolina (p.155), Józek (p. 183), Gosia (p. 202), Wiesiek D. (p. 226), Bronisława (p. 226), zio Włodek e sua moglie Hela (p. 229) o Bożena (p. 243).

Camminando per le vie legge sulle insegne Sklep Spożywczy ( p. 32, 60), Pieczywo (p. 33), Delikatesy (p. 56), Mięso (p. 56), Drób (p. 56), Sklep Odzieżowy (p. 106), Sprzęt RTV AGD (p. 106).

A volte il lettore italiano può contare sull'assistenza linguistica. Il traduttore in quei casi è però come Paganini, non ripete.

#### scritte varie:

- [Dobry karpik na udane święta] e sotto [Una bella carpa per un bellissimo Natale] (p. 9);
- [Tanie karpie na sprzedaż] – [Vendo grosse carpe a buon mercato] (p. 9);
- [Kupon, Mięso, Wędlina, Masło] – “Domani portano il manzo, noi però non abbiamo più tessere fino alla fine del mese” (p. 34);
- [Karta benzynowa Typ-3] – “tessere di razionamento della benzina” (p. 188);
- sul disegno si vedono le confezioni con la scritta [ocet], [musztarda], e sotto si legge “L'unica cosa che non manca mai sono la senape e le bottiglie d'aceto” (p. 36);
- sul disegno ci sono libri dai titoli in polacco affiancati da cartellini con la traduzione [Biblia dla dzieci] [la Bibbia illustrata per bambini], [Biblia] [la Bibbia normale], [Stary i Nowy Testament], [l'Antico e il Nuovo Testamento], [Bajki braci Grimm] [Le favole dei fratelli Grimm], [Ewangelia] [i Vangeli] e quindi nella pagina seguente ci si può limitare a [Encyklopedia PWN] senza la spiegazione dell'acronimo, ed [Ewangelia], [Biblia], [Stary i Nowy Testament] (p. 119);

#### nomi propri parlanti:

- “L'ho chiamato Perelka, in italiano vuol dire Perlina” (p. 140)
- “Łatka (Macchiolina)”

ma non “Dratewka” (p. 157). Si viene a sapere solo che è un giovane ciabattaio.

#### toponimi

- “Kamień in italiano significa ‘sasso’. Dicono che la gente che ci abita abbia il cuore duro come il nome della città” (p. 64) il che poi permette di ricorrere al toponimo parlante nel gioco di parole “Ci divertiamo a far rimbalzare i sassi sulla superficie dell'acqua, ma non è facile trovarne. Eppure siamo a Kamień.” (p. 73);
- “Nowa Huta (che vuol dire ‘Nuova Fabbrica’). È un paese che assomiglia molto al mio: Stalowa Wola (‘Volontà d'Acciaio’). Sono due città comuniste di cemento che esistono grazie alla fabbrica da cui prendono il nome” (p. 155). Non mi convince solo *fabbrica* dato che si tratta piuttosto di un'*acciaieria* o *stabilimento siderurgico*;

#### varia

- “Mi sono presa la zapalanie uszu, l'orecchite” (p. 67) Sic! o calco linguistico?
- “La Piazza del Mercato, la Rynek Gowny” (p. 162) dove al Rynek maschile viene ascripto il genere femminile;
- “Smok Wawelski” (p. 152) come titolo del capitolo, spiegato a p. 156 “ ‘Smok Wawelski’ (il drago di Wawel)” per poi servirsene liberamente all'interno della frase “È arrivata per posta la foto in cui siamo davanti alla statua di smok” (p. 163);

La sensazione che abbiamo a che fare con una realtà linguistica che non è quella italiana, si ha sin dalle prime pagine del fumetto: “Mio padre va prestissimo al mercato del centro, il sabato. Lì si può comprare tutto quello che l’anima desidera (si dice così in polacco)” (p. 8). In effetti è l’espressione idiomatica polacca *wszystko, czego dusza zapagnie* tradotta alla lettera in italiano (cfr. Berman 2003: 54) che non assume le sembianze dell’uso improprio, dato che veniamo subito a sapere che proprio così si dice in polacco.

Ma il polacco non è l’unica lingua che si sovrappone a quella della traduzione. Durante la visita di una zia dalla Francia, Hélène, Marzi pronuncia le sue prime parole in francese, che tali rimangono “Le dico: ovuà (au revoir). È la mia prima parola in francese” (p. 152). Durante il *Telewizyjny Koncert Życzeń*, cioè il Concerto degli Auguri, uno dei programmi più attesi della domenica pomeriggio, dove “due presentatori, un uomo e una donna, leggono le cartoline inviate dai telespettatori con sopra un augurio per congiunti, amici, parenti...” (p. 192), dallo schermo si sente la voce di Anna Jantar: “Tyle słońca w całym mieście nie widziałeś tego jeszcze, popatrz oh popatrz! Szerokimi ulicami niosą szczęście zakochani, popatrz, oh popatrz!” (p. 192). Quando arriva il turno di Al Bano e Romina Power che cantano: “Ci sarà. Una storia d’amore e un mondo migliore! Ci sarà! Un azzurro più intenso e un cielo più immenso! Ci sarà” (pp. 192–3), Marzi commenta col padre:

Marzi: “Mi piace tanto come cantano...” (p. 193)

Padre: “Cantano in italiano” (p. 193)

Marzi: “Sai l’italiano?” (p. 139)

Padre: “No, ma si sente che è italiano” (p.139)

E la molto, molto bella Mireille Mathieu non poteva fare altrimenti che “Plein de bléé sur nos terreus dans nos maisoons pleeeines de fleuuurs, protégez, ceux que j’aimeuu” (p. 193)

Infine un tanto di cirillico sul frigorifero Минск 15 м prodotto in СССР (p. 80) e sulla sbarra небезпека accostato a danger e stop (p. 172)

Difficile da disambiguare possono rivelarsi alcuni richiami intertestuali alle canzoni, programmi e cartoni animati di quell’epoca:

#### Ogórek, ogórek...:

Durante uno dei ritrovi sul pianerottolo i bambini cantano a squarciagola la canzone sul cetriolo, „ogórek, ogórek, ogórek, zielony ma garniturek, i czapkę i sanadały, zielony, zielony jest cały” (p. 19) scritta da Gellner, con la musica di Kukulski ed eseguita da Fasolki.

#### Teleranek:

Al capitolo del flashback *Terrore* (p. 93) fa da illustrazione proprio la caratteristica sagoma del gallo che a partire dal 1972 con il suo canto ci teneva compagnia la domenica mattina. Il più famoso Teleranek è quello mai andato in onda il fatidico 13 dicembre del 1981. Programma-simbolo, tolto dall’onda proprio quest’anno.

#### Reksio:

È il cartone animato preferito di Marzi, sogna di poterlo guardare a colori (pp. 104–6). Anche qui, analogamente al caso di Teleranek, all’apertura del capitolo *La TV verità* troviamo l’immagine iniziale della puntata con la dicitura “Centralna Rozpowszechnialnia Filmów i Telewizja Polska przedstawiają film z serii ‘Reksio’ pt. ‘Reksio rozjemca’” (p. 103)

Poszła żabka...

„Poszła żabka po wodę z zimnego źródła za nią bociek rach ciach ciach nie dał jej spokoju” (p. 181) sono parole della canzone per bambini che ascolta Marzi durante lunga assenza del padre.

Dżeki i Nuka

Il cucciolo, figlio di Łatka, portato dallo zio Włodek viene chiamato “Dżeki, come il personaggio del cartone animato ‘Mali mieszkańcy wielkich gór’” (p. 234), cartone animato basato su *Monarch : The Big Bear Of Tallac* che narra la sorte di due cuccioli di orso dei quali, dopo la morte della mamma orsa, si prende cura un piccolo pellerossa con la sua amica, viso pallido.

Ty pójdiesz górą...

Le anziane del villaggio, compresa la nonna Jadzia, quando si riuniscono in una delle lunghe serate invernali a pulire le piume d'oca e a farne cuscini tra un salmo e un rosario, intonano anche *Ty pójdiesz górą a ja dolinę*, canto popolare diffuso durante l'insurrezione del 1863 e reso famoso da Orzeszkowa nel primo capitolo di *Nad Niemnem*.

Lulajże Jezuniu...

Anche le parole del canto natalizio vengono riportate in originale “Lulajże Jezuniu, lulajże lulaj, a Ty Go Matulu z płaczu utulaj” (p. 97)

Ci sono anche dei realia non tradotti, ma naturalizzati attraverso l'aggiunta dell'articolo e/o desinenza e infine descritti, spiegati o parafrasati:

- “ I pierzyna (piumoni mooolto grossi che mi mette mia madre, quando sono malata, per farmi sudare e far andare via la malattia in frettissima!)” (p. 116);
- “Per fortuna cucina degli ottimi pierogis (sono tipo ravioli)” (p. 66);
- “Riusciamo comunque a svignarcela a ad andare a raccogliere i bazies, dei cespuglietti che hanno come fiore una pallina di peluche.” (p. 73)
- “A casa loro c'è sempre del piernik. È una torta col miele e le spezie, che mi fa impazzire.” (p. 229) anche se più che una *torta* si tratta di un *dolce* simile al panpepato.
- “Gli ZOMO (i reparti antisommossa)” (p. 258)
- “Mi offre una caramella, una krówki, sono buonissime, ma appiccicano tantissimo. Riusciamo a malapena a muovere le mandibole.” (p. 256) e non fa niente se *krówki* è al plurale.

In due casi di realia la traduttrice ricorre solo alla spiegazione:

- zupa mleczna viene presentata come “una zuppa caldissima, col latte e la pasta, come piace a lui” (p.57)
- zsyyp è il “locale immondizia che si trova tra un piano e l'altro” o “condotto dei rifiuti condominiale” (p.90)

Infine, oltre a davvero numerosi *polacchismi* in qualche maniera avvicinati al lettore italiano, il testo del fumetto è irto di parti non spiegate né tradotte alcune delle quali abbiamo potuto già osservare nelle tipologie precedenti. La loro funzione è tuttavia deducibile dal contesto. Rimarrebbero ancora:

- le imprecazioni dei vicini davanti all'ascensore bloccato “Psiakrew! Cholera jasna! Chryste Panie”(p. 20)
- l'esclamazione gioiosa “Pomarańcze!!!” (p. 36)
- il grido del proprietario delle galline spennacchiate “gówniarze śmierzące!” (p. 166)
- domande quasi retoriche in un negozio vuoto: “Zucchero? Nie ma! Farina? Nie ma! Sapone? Nie ma! Carta igienica? Nie ma!” (p. 250)

Marzi sembra un mosaico, un intreccio di lingue, che in un certo senso rispecchia la plurilinguistica realtà in cui si muovono i suoi lettori. Per questo la sua versione originale in francese e la traduzione italiana del fumetto non dovrebbero stupire per le loro caratteristiche di ibridismo linguistico.

**Bibliografia**

**Berman, A.** (2003), *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata.

**Nergaard, S.** (2002), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano.

**Ricoeur, P., Torop, P.** (2008), *O tłumaczeniu*, Gdańsk.

**Sowa, M., Savoia, S.** (2009), *Marzi. La Polonia vista con gli occhi di una bambina*, Bologna, trad. dal fr. in it. di Francesca Scala.

**Venuti, L.** (1999), *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma.

**Sitografia:**

**Buczak, D.** (16.10.2007), Komiksowa Sowa

<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,103260,4572982.html>

**STRESZCZENIE:** Artukul jest próbą przybliżenia warsztatowi translatorskiego autorki włoskiego przekładu komiksu Marzeny Sowy z ilustracjami Sylvain Savoia pt. *Marzi. La Polonia vista con gli occhi di una bambina* z perspektywy włoskiego czytelnika.

**Karolina Kumor**  
**Katarzyna Moszczyńska**

## **El compromiso social de Paloma Pedrero: hacia un “teatro que cura”**

La tarea del dramaturgo debe consistir principalmente en observar el mundo y prestar la voz al otro al transformándola en materia dramática. Así al menos lo considera Paloma Pedrero, una de las dramaturgas españolas actuales más comprometidas socialmente:

Miro y escucho porque ese es mi oficio [...] (Tengo) una vocación profunda de intentar comprender lo que les pasa a los otros y a mí misma... Es la empatía... la capacidad de ponerte en el otro. Ser el otro. Identificarte con la maldad o la bondad del extraño. Se trata de superar la perplejidad que el otro te provoca para ir, poco a poco, penetrando en su pensamiento, en su movimiento, en su sentir. (Pedrero 1999: 26–27)

Esta vocación de comprender al otro, de escuchar y mirar a los marginados se hace muy patente sobre todo en *Magia Café* y *Caidos del cielo*, obras escritas a partir de la experiencia personal de Paloma Pedrero de impartir talleres teatrales a personas sin techo. Dichos talleres han sido organizados por la Fundación RAIS (Red de Apoyo a la Inserción Sociolaboral) con la que la dramaturga colabora desde el año 2000. Como confiesa, esta experiencia era “algo muy importante en [su] vida” y le hizo “darles voz” a los indigentes (Serrano 2006: 43). En dichas obras, la autora intenta propiciar el cambio social al identificarse con los rechazados por la sociedad y convertirlos en protagonistas de su teatro:

Yo siempre me he identificado con la gente que está fuera del sistema, con la gente que intenta hacer su propio camino, aunque ese camino les lleve a meterse, a veces, en algo de lo que no saben cómo salir. Me interesa mucho el alma de esas personas. Me interesan mucho los procesos que llevan a la gente a marginarse. Además, me parecen personajes mucho más poéticos. Yo en los rebeldes, en los marginados, veo poesía. Yo, en un vagabundo veo poesía, en una mujer veo poesía. En un hombre de éstos, típico, de negocios, que viene del banco y tal, es que no veo poesía. (Pedrero en Harris 1993: 32)

Así pues, en *Magia Café* (2005) las voces marginadas plantean un “desafío [...] al mundo materialista e inerte que nos ha tocado vivir” (Rodríguez Méndez 2006: 5). Estas voces pertenecen a indigentes, mendigos, alcohólicos, drogadictos y ex-prisioneros que cada tarde se reúnen en una casa abandonada en el centro del parque, rehabilitada en función de un café para los sin techo. La iniciadora de este proyecto es *Magia*, una mujer que desinteresadamente quiere “darles una taza de café en un lugar bonito” (Pedrero 2005: 54). Al mismo tiempo, este *Café* ha de servirles como

espacio a una suerte de sesiones terapéuticas basadas en psicodrama: los participantes se suben al escenario provisional para contar sus historias en público y afrontar sus traumas. De este modo nos enteramos tanto del pasado como de los anhelos íntimos de los protagonistas, entre los cuales se encuentran un drogadicto (Pajarito), una ex-prisionera de procedencia latinoamericana (Frida), una retrasada mental (Amparo), un gitano parado (Quin) y un alcoholico (Mudo). Éste último, por ejemplo, establece desde el escenario un interesante diálogo con Frida y Magia sobre el proceso de marginalización:

Mudo. [...] Del trabajo al paro, del paro al trabajo,  
del trabajo al paro, del paro...

Frida. Del paro a la botella, mi amor.

Magia. Bueno, a la botella se llega desde muchos sitios, ¿no? Porque, vamos a ver, ¿quién puede decir que tiene bien apretados todos los tornillos de la cabeza? ¿Quién se atreve? (27).

A su vez, Frida se sube al tablado para reconocer públicamente que ha estado en la cárcel y que tiene miedo a su pasado oscuro. Con el tiempo, supera el trauma al confesar el motivo de su encarcelamiento. Moviada por la pobreza, cayó en la trampa del dinero fácil que promete el narcotráfico y decidió contrabandear cocaína en su estómago, lo cual casi acabó con su vida: “Fíjate, en el fondo tuve suerte, porque si no llegan a detenerme en el aeropuerto me hubiera muerto en minutos. Tenía dos bolas ya abiertas adentro, a punto de reventar. Me llevaron al hospital y me hicieron cagarlas una a una. Sola, con la policía afuera. Ese día, Magia, ese día se me fue la bondad por el retrete. Y no he podido volver a encontrarla” (82). Estas experiencias negativas de la vida se hacen muy patentes en las oraciones que unen la voz de Frida con otras voces marginadas, reproduciendo así los deseos y prejuicios de los tertuliantes de talleres de teatro con los que ha trabajado la autora:

Señor, ahuyenta de nosotras a los poderosos de la tierra.  
A los que apartan su mirada de los pobres.  
A los que van sin mancha [...]  
Ahuyenta de nuestro lado a los que sólo piensan en ahorrar.  
A los que nunca han caído en el abismo.  
Protégenos de los que tienen techo.  
De los que tienen despacho y soldados.  
De los que nadan encima de la ola.  
De los que han pactado con su diablo. (47)

También Magia, organizadora de encuentros de los marginados, quiere superar recuerdos de una infancia traumática, marcada por abusos sexuales de parte de su padre. Como reconoce la misma protagonista, ella –al igual que sus protegidos– también tiene “un mal pasado”, pero afortunadamente ha conseguido encontrar “un camino, una misión en la vida” (55): su Café. La acción dramática de la obra se potencializa en el momento en que la existencia del lugar está puesta en peligro, porque las autoridades han amenazado a Magia con la orden de expulsión.

El objetivo de esta medida es desprenderse de los indigentes del centro de la ciudad, hacerlos invisibles encerrándolos en una especie de gueto en las afueras:

Magia. [...] no voy a consentir que nos echen de aquí. Éste es nuestro Café y está en un sitio guapo porque ya está bien de que nos intenten meter en cloacas. Este parque es tan nuestro como de todos los pijos del barío. (33)

De este modo, Magia, portavoz de Paloma Pedrero, critica la tendencia “exclusionista” y “segregacionista” que se da en las ciudades posmodernas, divididas en “guetos voluntarios”, elegidos por sus habitantes como los únicos espacios en los que entran, y “guetos involuntarios”, zonas en la que están confinados sus habitantes, excluidos de los demás (Bauman 2005: 142-143; 2006).

Para defender el centro, la protagonista decide oponerse al alcalde; durante una conversación con él llega a acusar a la sociedad de consumo que marginaliza a los pobres y diligentes (*vid.* Bauman 2003) sin ofrecerles ningún tipo de salida:

Magia. Escuche, yo estoy intentando dar a mi gente lo que la sociedad tendría que darles y no les da. Y no se lo da porque les importa un carajo que se mueran todos. Mejor, ¿no? Pues éstos, éstos que ha visto su espía aquí son ciudadanos de su ciudad, señor alcalde, ciudadanos a los que un día la cabeza, o el corazón. Y ahora, ahora no les pueden coger y tirar a la basura de su limpiísima y desalmada ciudad.

(Pedrero 2005: 87)

Aunque la protagonista logra salvar el centro, no se trata de un final feliz. El precio que ha tenido que pagar es muy alto: un pacto oscuro con el alcalde. Éste decide apoyar la iniciativa de Magia a cambio de su silencio para tapan el asesinato de uno de los tertuliantes, Quin. Mientras que los medios de comunicación masiva le presentan como “el alcalde de los pobres”, Magia no es capaz de disfrutar de la victoria al sentirse culpable de callar las verdaderas circunstancias de la muerte del gitano y colaborar con el poder: “Con el cuerpo de Quin se llevaron mi pureza, la de mi corazón. Estoy sucia. [...] No se quita. [...] El poder es un insecto ciego que te llena de negro si lo tocas” (99).

Si bien *Magia Café* es una obra de ficción, *Caídos del cielo* (2008) no sólo se inspira en hechos reales, sino que además incluye los testimonios de los marginados que han tomado parte activa en su escritura y representación. Como explica Paloma Pedrero, durante los talleres de teatro primero se formó un grupo teatral llamado “Pacientes Ambulantes”<sup>1</sup>; después, surgió la idea de escribir y representar una obra que reflejase su visión del mundo. Entonces uno de los participantes propuso como tema central la historia de la trágica muerte de Rosario Endrinal, una vagabunda barcelonesa quemada viva por unos adolescentes. Alrededor de este suceso se ha creado una pieza en la que todos los participantes “aportaron sus ideas, sus vivencias y, más tarde, sus improvisaciones con franca

<sup>1</sup> Como explica Paloma Pedrero (2008: 13), el nombre tiene su origen en el hecho de que la mayoría de los sin techo padece de una enfermedad, pues son pacientes, pero al mismo tiempo deambulan con paciencia por las calles.

generosidad” (Pedrero 2008: 14). Los marginados fueron, pues, coautores del texto y formaron parte del grupo de los actores que estrenaron la obra el 30 de octubre de 2008 en el Teatro Fernán Gómez en Madrid. Como admite Perales, la obra de Paloma Pedrero “no es teatro que imita la realidad, sino un fragmento de realidad contado en forma teatral ¿Sería un ejemplo de teatro documento? Lo sería, pues en ella se trata la vida de gentes sin hogar con protagonistas y testimonios verídicos” (2008: en línea).

El resultado de esta peculiar colaboración es una obra de carácter metaliterario y metateatral que describe la escritura dramática, los ensayos y finalmente el mismo espectáculo. De este modo, asistimos, pues, como espectadores a la escenificación del génesis de la obra, así como a todo el proceso creativo por el cual pasa Luz, uno de los personajes de *Caidos del cielo*, el *alter ego* de Paloma Pedrero. La protagonista tiene que afrontar los mismos problemas que experimentó Pedrero y que pueden surgir cuando uno intenta dar la voz a los sin techo haciéndoles parte del espectáculo. El esfuerzo creativo combinado con el compromiso social lo ejemplifican tanto el testimonio de Pedrero como las palabras de la protagonista:

Yo quería que todos se sintiesen representados, que todos tuvieran sus parlamentos, su importancia en el reparto. Mi deseo y el miedo se dieron la mano. Pero, ¿podrán? ¿Seguirán viniendo? ¿Estarán cuando abramos el telón? (Pedrero 2008: 14)

Luz/Escritora. Sí, sí, quiero escribir sobre ellos, pero, ¿para qué? A la gente no le interesa... Pero, ¿por qué? ¿Piensan que son gentuza? ¿Que son violentos? No es verdad. Ellos no son los que matan. [...] Tienen que demostrar de lo que son capaces. Pero, ¿podrán? ¿Vendrán? ¿Aparecerán cuando entre el público? (39)

La protagonista busca pues la mejor manera para plasmar las vivencias de los marginados y al mismo tiempo asiste a los ensayos interviniendo en el texto y modo de actuar de los actores. Estos funcionan a dos niveles, es decir, como actores que encarnan sus respectivos papeles en la pieza intercalada y como participantes del taller que nuevamente recurren a las técnicas de psicodrama para improvisar y contar sus propias experiencias. Así pues unos son drogadictos, como Jato y Violeta, otros locos y enfermos, como Manuel, Antonio y Nata. Hay también entre ellos emigrantes sin papeles que vienen a España en busca de una vida mejor (Marcelo), víctimas de la violencia doméstica (Luis), o los que en un momento dado se vieron incapaces de adaptarse a la sociedad. Entre éstos últimos está Amadeo Lanza, quien se describe como “un hombre que no ha podido entrar en el juego”, es decir “estudiar, encontrar un trabajo, una mujer, casarte, tener hijos... Verte con la familia en los bautizos, comuniones, bodas y enfermedades, visitar a los padres los domingos, heredar” (33), o Félix abandonado por su mujer cuyas palabras evoca en el escenario: “necesito tus manos. Tus manos para cargar la compra, para levantar a los críos, para fregar la cubertería. [...] necesito que pienses, que pienses qué hay que hacer, qué hay que cambiar, qué hay de comer. Tú solo vives en el presente, como los niños” (53).

Si bien cada uno de los “Pacientes Ambulantes” recrea ante el público una parte de su experiencia, la trama principal se centra en la trágica historia de Charo –personaje dramático basado en los hechos

reales de la vida de Rosario Endrinal-, que tras realizar varios tratamientos psiquiátricos fallidos para los adictos al juego de azar, acabó en la calle. Al final de la obra *Violeta*, quien asumió el papel de la vagabunda barcelonesa, recrea ante el público las circunstancias de la muerte de su personaje. Aquella trágica noche Charo decidió protegerse del frío en un cajero del banco en que trabajaba antes como secretaria de la dirección. Cuando se quedó dormida en el suelo, unos adolescentes entraron y comenzaron a insultarla:

Uno, que era guapísimo, me lanzó una baliza, otro se sacó... la cola y comenzó a mearme. Se estaban divirtiendo mucho conmigo. Uno actuaba y el otro grababa con su móvil la escena [...] todo fue muy rápido, patadas, empujones, risas. El pequeño, el de la cara del ángel, salió y volvió corriendo con algo, una especie de bidón. Uno de los mayores, el que estaba grabando, lo agarró y vertió un poco de líquido en el suelo. Después encendió un mechero [...] Todo se incendió, yo me incendié. (90-91)

Paralelamente a la historia de Charo, se evoca otra muerte trágica que también es un hecho real relatado por la prensa. Un vagabundo anónimo, quien en la obra recibe el nombre de Abelino, perdió su vida cuando buscaba comida en la basura. Uno de los "Pacientes Ambulantes" que lo encarna cuenta: "caí dentro del cubo con las manos por delante. Agarré la caja y la abrí. [...] Allí, en mis manos, estaba una hamburguesa completa doble de queso. De pronto sentí un ruido. Después, algo que levantaba mi cubo por el aire. Después caí, caí con la hamburguesa en la boca, en la trituradora del camión" (91).

Como hemos podido ver, las dos obras aquí analizadas plantean una pregunta clave: ¿dónde está la frontera entre los marginados y el resto de la sociedad, entre la gente "normal" y la "gente de la calle"? Para *Magia*, ésta se difumina, pues "cualquiera, el más convencional, el más triunfador, puede un día verse abandonado, sin familia, sin casa, sin fuerza" (Pedrero 2005: 54). Estas palabras encuentran su plena confirmación en la intervención de José Luis Álvarez, del grupo "Pacientes Ambulantes": "No es necesario ser alcohólico, drogadicto, o no estar higiénicamente presentable para ser una persona sin hogar. Nadie está libre de poder serlo, y tienen que escuchar y respetar a los que se cruzan por la calle" (Pedrero, 2008: 17)

*Magia y Luz*, al igual que Pedrero, intentan "concebir horizontes diferenciales —restituir un poco de utopía, sobre todo ahí donde parece ya no haber[la]" (Malczynski 2006: 36). En ambas obras la dramaturga introduce voces marginadas en el escenario y con ello, en un acto de toma de posición responsable, se ubica a sí misma en el umbral para potencializar el cambio social, o, usando sus propias palabras, para "contribuir a transformar" "una realidad dura" (2006: 124). La construcción de "horizontes diferenciales" es justo lo que se propone Paloma Pedrero: "Siempre soñé con transformar el mundo —confiesa—. Este canalla e injusto mundo que nos abraza" (Pedrero 1999: 28). Como comentan los participantes de talleres teatrales, la dramaturga ha logrado este objetivo particularmente con la escritura y la puesta en escena de *Caidos del cielo*. No sólo ha prestado la voz a los marginados, como ya lo ha hecho en *Magia Café*, sino que también ha involucrado a los indigentes en cada etapa de la producción teatral consiguiendo crear un teatro terapéutico, un teatro que cura. Prueba de ello es, sin duda alguna, el caso de Félix, uno de los sin techo que improvisó su propia historia durante los talleres y que luego ésta

se convirtió en parte del texto dramático. Gracias a su participación en los talleres y la escenificación de la obra, así como con el apoyo de la fundación RAIS, consiguió reinsertarse en la sociedad.

Para concluir, citemos las palabras del otro miembro del grupo “Pacientes Ambulantes”, Rubén Sosa, quien destaca la dimensión social de la obra y, por extensión, el compromiso de su autora:

*Caídos del cielo* traslada un cuadro de la realidad social al teatro, sin discurso político partidista, con poesía. Y es en el escenario donde se verá si somos personas destruidas física y moralmente, derrotados sin redención posible, carentes del alimento de los sueños propios, desengañados de la vida y de nosotros mismos, o conservamos nuestra dignidad a pesar de todo: una dignidad genuina, una inocencia personal, capaz de exculpar errores y pecados. Yo soy Marcelo, os lo juro. (19)

### Bibliografía

- Bauman, Zygmunt.** (2006), *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*, Barcelona.
- Bauman, Zygmunt.** (2005), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires.
- Bauman, Zygmunt.** (2003), *Modernidad líquida*, Buenos Aires.
- Harris, Carolyn.** (1993), “Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras”, *Estreno*, 19. 1: 29–35.
- Malcuzyński, M.-Pierrette.** (2006), “Yo no es un O/otro”, *Acta Poetica*, 27. 1: 21–43
- Pedrero, Paloma.** (1999), “Sobre mi teatro”, *Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*, ed. Halsey and Phyllis Zatlín: 23–31.
- Pedrero, Paloma.** (2005), *Magia Café*, Madrid.
- Pedrero, Paloma.** (2006), “Sobre mi poética”, *Género y géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas*, ed. Ángeles Encinar, Eva Lofquist, Carmen Valcárcel, Madrid.
- Pedrero, Paloma.** (2008), *Caídos del cielo*, Madrid.
- Perrales, Liz.** (2008) “Escena terapéutica. Paloma Pedrero estrena *Caídos del Cielo*”, *El cultural*, 30.10.2008. Consultado en: [www.elcultural.es](http://www.elcultural.es) [14.03.2010].
- Rodríguez Méndez, José María.** (2006), “Los hijos de Platón”, *Estreno*, 32. 1.: 5.
- Serrano, Virtudes.** (2006), “Paloma Pedrero, veinte años en el teatro”, *Estreno*, 32. 1.: 41–46.

STRESZCZENIE: W niniejszym artykule zanalizowano dwie sztuki Palomy Pedrero, jednej z czołowych przedstawicielek współczesnej dramaturgii hiszpańskiej: *Magia Café* oraz *Caídos del cielo*. Punktem wyjścia było zaangażowanie społeczne dramatopisarki i jej działalność w warsztatach teatralnych organizowanych dla ludzi bezdomnych. Wspomniane warsztaty przerodziły się w terapię zajęciową i jednocześnie stały się metodą pracy twórczej artystki. Obydwa dramaty wykorzystują technikę psychodramy i zawierają prawdziwe wypowiedzi uczestników sesji. Co więcej, w przypadku *Caídos del cielo* bezdomni uczestniczyli w procesie tworzenia i wystawienia sztuki. W ramach teatru-dokumentu autorka zastanawia się nad losem najuboższych i przyczynami ich alienacji w społeczeństwie późnego kapitalizmu.

## **Traduções do polaco publicadas em Portugal (1855–2009): alguns traços mais salientes**

### **1. Introdução**

Muito embora vários autores afirmem que o fluxo de traduções entre línguas fornece informação pertinente sobre o modo como culturas interagem e se influenciam (Delisle e Woodsworth 1995: 25; Lefevere 1992: 112; Venuti 1998: 67, etc.), relativamente pouco é sabido sobre o assunto. A principal razão deste estado de coisas prende-se com o défice de dados fiáveis referentes à publicação de traduções e das subsequentes reedições. Ainda menos é sabido sobre o fluxo de traduções de culturas consideradas semi-periféricas para as chamadas periféricas, como são os casos das culturas polaca e portuguesa, respectivamente.<sup>1</sup> A esta luz, apesar dos notáveis esforços de vários estudiosos (entre os quais são de realçar Almeida 1967; Danilewicz-Zielińska e Mucznik 1992; Lima 1938; Milewska 1984 e 1991; Ziejka 2008 e Zieliński 1987), até à data não se conhece profundamente a posição da Eslavística portuguesa relativamente aos textos vertidos do polaco.

Para preencher estas lacunas, o presente artigo centrar-se-á na breve amostragem e análise de alguns dados preliminares coligidos no âmbito da investigação, ainda em curso, que visa estudar a história da importação, pelo panorama cultural lusitano, de textos pertencentes ao património cultural polaco. Na impossibilidade de comentar toda a informação acumulada sobre o assunto, este trabalho incidirá em alguns dos traços mais salientes que contribuem para constituir um panorama geral da presença de textos polacos, na versão traduzida, em Portugal.

Quanto ao objecto de estudo, importa salientar que a selecção recaiu sobre traduções de textos escritos originalmente em língua polaca para português europeu, publicadas em Portugal, em livro, entre 1855 (data da primeira tradução) e 2009 (data da conclusão da pesquisa de dados bibliográficos ao abrigo da investigação aqui descrita).<sup>2</sup> A esta luz, optou-se por excluir textos surgidos em periódicos, textos destinados a representações teatrais não publicados em livro, textos da autoria de escritores considerados polacos mas redigidos em língua diferente da polaca, bem como traduções do polaco publicadas no Brasil, apesar da sua abundante existência no escopo temporal em apreço.

### **2. Fluxo de traduções**

A aplicação dos critérios acima enunciados permitiu a selecção de um *corpus* de 137 textos de chegada (incluindo 12 antologias), traduzidos por 102 tradutores e publicados por 69 editoras.

---

<sup>1</sup> As designações “semi-periférica” e “periférica” atribuídas a estas línguas baseiam-se na tipologia estabelecida por Heilbron (1999).

<sup>2</sup> Não se justifica, ao abrigo do presente artigo, abrir um espaço à problematização dos critérios que orientaram a definição do objecto de estudo. Contudo, veja-se, a este respeito, Pięta, 2010a. Para uma apresentação e discussão de fontes bibliográficas secundárias utilizadas na recolha de dados remete-se o leitor para Pięta, 2010b.

O gráfico da Fig. 1 resulta de uma análise diacrónica do fluxo de traduções, bem como de uma categorização temática dos textos efectuada de acordo com o primeiro nível da Classificação Decimal Universal (CDU).

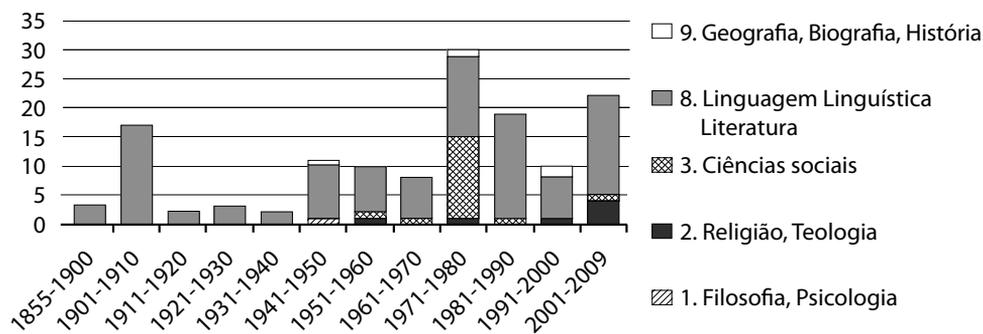


Fig. 1 – Evolução, por década, do número de traduções do polaco publicadas em Portugal (1855–2009). Repartição por categorias temáticas (CDU).

No que toca à evolução diacrónica, a primeira tradução do polaco em volume, curiosamente de um romance da autoria de Jan Czyński, foi publicada em 1855. A publicação seguinte em volume, desta vez de *Quo Vadis?* de Henryk Sienkiewicz, surgiu apenas quase meio século depois, em 1900. Esta publicação marca o início de um primeiro surto significativo de traduções da língua polaca, incremento este que se pode apelidar de verdadeiro “boom sienkiewicziano” (16 traduções só na primeira década do século XX). Contudo, a presença forte do Nobel polaco no panorama editorial lusitano não resultou numa importação acelerada de outros autores polacos. Assim, até à década de 30 foi vertido para português apenas mais um autor polaco, a saber Józef Ignacy Kraszewski (*Christal*, de 1902). Após o grande acréscimo de traduções acima referido, é possível observar uma queda claramente marcada nos anos 20 e 30. O traço que mais sobressai é a subida constante de traduções, entre as décadas de 40 e de 70 inclusive, ainda que de forma pouco regular, com avanços e retrocessos. A leitura do gráfico permite concluir que os números da tradução da língua polaca, embora modestos comparativamente com as traduções de outras línguas (cf. Seruya, 2009), sofreram um aumento relevante sobretudo nos anos 70, registando-se nesta década o número máximo de 30 obras vertidas. Como consta do gráfico da fig. 1, esta subida deve-se, maioritariamente, ao incremento impressionante de textos pertencentes à categoria “ciências sociais”, que serão tratados mais adiante. É interessante verificar que do período de 95 anos compreendido entre 1855 e 1950 para o período de 59 anos decorrente entre 1950 e 2009 o número de volumes traduzidos quase triplica (de 38 volumes para 99). Por outras palavras, a média anual de volumes publicados no segundo período considerado (aproximadamente 16 volumes em cada 10 anos) é o quádruplo da média no primeiro (cerca de 4 volumes em cada 10 anos). O único caso que destoa dos aumentos constantes são as últimas duas décadas do século XX, registando-se neste período uma descida considerável no número de traduções.

### 3. Classificação temática de traduções

A tabela 1 representa a proporção quantitativa de várias categorias temáticas no total de volumes traduzidos do polaco para português no escopo temporal em apreço.

Tabela 1 – Repartição, por categorias temáticas CDU, de traduções do polaco para português (1855–2009).

<b>Categoria CDU</b>	<b>Número de traduções (1855–2009)</b>
Filosofia, Psicologia	1
Religião, Teologia	7
Ciências Sociais	18
Linguagem, Linguística, Literatura	107
Geografia, Biografia, História	4
Total	137

A análise da informação contida na tabela *supra*, aliada à leitura da Fig. 1, evidencia a incontestável predominância de traduções de textos literários, tanto em termos quantitativos (78% da totalidade de textos vertidos), como em termos temporais (obras literárias do polaco foram constantemente (re) traduzidas durante todo o período em apreço, não existindo uma só década em que se tenha deixado de publicar este tipo de textos). A segunda categoria mais representada é a das ciências sociais, com representação de 13%. Seguem-se as obras de cariz religioso, com uma fatia de 5% do total de traduções. Os textos registados sob a categoria “geografia, biografia, história” correspondem apenas a 3% da totalidade dos encontrados, sendo reservada uma posição igualmente modesta (1%) às obras filosóficas. Ao que tudo indica, até à data não foram traduzidos textos pertencentes às restantes 3 categorias da CDU, i.e., às designadas como “matemática e ciências naturais”, “ciências aplicadas, medicina, tecnologia” e “arte, belas-artes, lazer, música, jogos, desporto”. Por razões de limitação de espaço, o foco dos dois capítulos que se seguem incidirá sobre as duas categorias mais representadas, i.e., literatura e ciências sociais.

### 4. Importação constante de traduções de literatura

Ao interrogar-se sobre as possíveis causas que levaram à predominância quantitativa e temporal de textos literários entre a totalidade de traduções do polaco, parece justo apontar para os hábitos de leitura da população portuguesa. Bastará folhear obras de referência que se propõem acumular toda a produção bibliográfica dos prelos portugueses (como é o caso do *Boletim Bibliográfico de Bibliografia Portuguesa* (Biblioteca Nacional Portuguesa 1935–87)) para verificar que a literatura apresenta um volume claramente superior ao de todas as outras categorias temáticas.

No que toca à distinção genológica dos textos literários traduzidos do polaco, a esmagadora maioria pertence à narrativa, sendo o romance histórico que, dentro deste género literário, encabeça claramente todas as restantes subcategorias. Para a incontestável liderança do romance histórico

contribuíram, em grande medida, as numerosas (re)traduções de *Quo Vadis?*, de Henryk Sienkiewicz<sup>3</sup>. A lírica e o drama ocupam posições muito modestas, correspondentes a 5% cada.

No que diz respeito ao número de autores de textos literários polacos vertidos e à frequência com que foram traduzidos para português, de um total de 48 escritores, 32 foram traduzidos apenas uma vez<sup>4</sup> e 7 duas vezes<sup>5</sup>. O diagrama representado na Fig. 2 cartografa as flutuações no número de títulos vertidos dos autores mais traduzidos, i.e., dos restantes 9 autores, com mais que 2 títulos traduzidos.

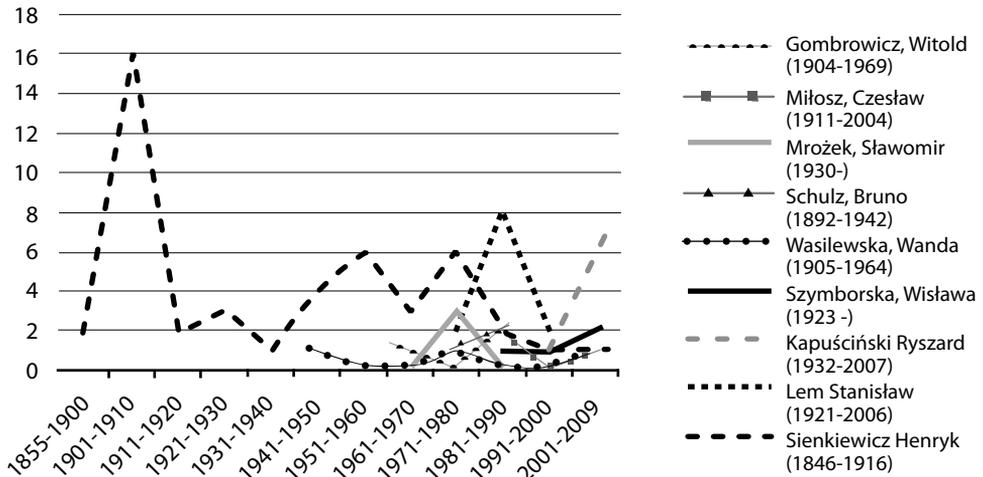


Fig. 2. Evolução histórica do número de títulos traduzidos de autores com mais que 2 títulos (1855-2009).

A Fig. 2 revela a incontestável liderança de Sienkiewicz, tanto em termos cronológicos, como em termos do número de títulos publicados. Digno de registo é o facto de que, de entre o total de 107 volumes de traduções da literatura polaca publicados no escopo temporal em apreço, 47 (44% do total) são da sua autoria. A esta luz, a primeira metade do século XX é esmagadoramente dominada pelas versões deste autor. Querendo tirar alguma conclusão sobre o segundo e o terceiro autor mais traduzido, é justo hesitar entre Ryszard Kapuściński e Stanisław Lem. Porém, a simples contagem de títulos traduzidos faz pender a balança nitidamente para o lado deste último. De acordo com os

<sup>3</sup> No total, entre 1900 (data da primeira tradução) e 1998 (data da última), foram publicadas 27 (re)traduções desta obra.

<sup>4</sup> Por ordem alfabética: Borowski, Tadeusz (1922-1951); Brandys, Kazimierz (1916-2000); Czeszko, Bohdan (1923-1988); Czyński, Jan (1801-1867); Dąbrowska, Maria (1889-1965); Dobraczyński, Jan (1910-1994); Dygat, Stanisław (1914-1978); Fiałkowski, Konrad (1939-?); Filipowicz, Kornel (1913-1990); Grabiński, Stefan (1887-1936); Holuj, Tadeusz (1916-1985); Jawień, Andrzej pseud. de Wojtyła, Karol (1920-2005); Kawalec, Julian (1916-?); Kościan, Władysław (?-?); Kraszewski, Józef Ignacy (1812-1887); Krynicki, Ryszard (1943-); Kuczyński, Bogusław (1913-?); Libera, Antoni (1949-); Moczarski, Kazimierz (1907-1975); Nałkowska, Zofia (1884-1954); Nowak, Tadeusz (1930-1991); Pagaczewski, Stanisław (1916-1984); Parandowski, Jan (1895-1978); Przymanowski, Janusz (1922-1998); Rudnicki, Adolf (1909-1990); Strykowski, Julian (1905-1996); Stypułkowski, Zbigniew (1904-1979); Szczypiorski, Andrzej (1924-2000); Szpilman, Władysław (1911-2000); Tyrmand, Leopold (1920-1985); Witkiewicz, Stanisław (1885-1939); Żukowski, Wojciech (1916-2000).

<sup>5</sup> Por ordem alfabética: Andrzejewski, Jerzy (1909-1983); Huelle, Paweł (1957-); Iwaskiewicz, Jarosław (1894-1980); Reymont, Władysław (1867-1925); Różewicz, Tadeusz (1921-); Żeromski, Stanisław (1864-1925); Herbert, Zbigniew (1924-1998).

resultados da análise quantitativa, ilustrados no gráfico *supra*, a presença de Lem, em versão traduzida, aparenta ser um fenómeno efémero, sendo a primeira tradução deste autor publicada em 1977 (numa antologia de contos vertida por José Saramago) e a última em 1991. Durante os 18 anos decorrentes entre estas duas datas traduziram-se 12 títulos da sua autoria. A consulta do gráfico permitiu verificar que ao decréscimo do número de títulos traduzidos de Lem segue-se um aumento significativo de obras da autoria de Kapuściński. Aos olhos de hoje, é este o autor que, em termos quantitativos, lidera claramente na primeira década do século XXI, tendo sido possível apurar 7 traduções das suas obras, a primeira datada de 1997 e a mais recente de 2009.

No que se refere às possíveis causas da predominância de Sienkiewicz, Lem e Kapuściński no universo de traduções para português, parece plausível, ainda que provisória, uma justificação que aponte para (a) a universalidade do conteúdo temático das suas obras, (b) o reconhecimento no panorama editorial internacional (acompanhado, no caso dos dois últimos, pela gestão diligente na divulgação e venda). No caso de Sienkiewicz poder-se-á acrescentar ainda (c) o desrespeito pelos direitos de autor e as irregularidades no panorama editorial internacional, que permitiram às editoras praticar uma política de preços módicos nas obras publicadas. No que toca a Lem e Sienkiewicz, aos estímulos acima enunciados, pertencem igualmente (d) os êxitos de várias adaptações cinematográficas baseadas nas suas obras, que, de certo modo, incentivaram a divulgação dos textos polacos.

Aos três nomes supracitados deve-se igualmente acrescentar um elenco, inventariado por ordem crescente do número de títulos traduzidos (como primeiro critério) e alfabética (como segundo), dos seguintes autores polacos que mais se traduziram para português europeu: Wisława Szymborska (4 traduções publicadas entre 1985 e 2006), Witold Gombrowicz (3 entre 1969 e 1988), Czesław Miłosz (3 entre 1985 e 2004), Sławomir Mrozek (3 entre 1971 e 1978), Bruno Schulz (3 entre 1977 e 1987) e, por último, Wanda Wasilewska (3 entre 1945 e 2005).

### 5. Aumento de traduções de ciências sociais

Como se pode observar na Fig. 1, a importação de textos classificados como ciências sociais intensifica-se na década de 70. Durante este período foram traduzidos 14 textos, correspondentes a 78% da totalidade do volume traduzido desta categoria. Com o intuito de explicar o aumento súbito de traduções desta temática, torna-se indispensável considerar o contexto sócio-político vigente nas culturas de partida e de chegada na década em questão. Assim, na Polónia, os anos 1971–1980, coincidentes quase na íntegra com a liderança política de Edward Gierek, caracterizam-se pela alegada abertura a países do ocidente europeu (que, entre outros factores, se manifestou pela criação, em 1972, da Cátedra de Estudos Ibéricos na Universidade de Varsóvia), pelo endividamento do estado comunista e as subsequentes greves e manifestações trabalhistas (Junho de 1976), pela escolha do Cardeal Karol Wojtyła para Sumo Pontífice (1978) e a sua primeira visita à terra natal (1979) e pela legalização do sindicato independente *Solidarność* (1980). Em Portugal, por seu turno, estes dez anos devem ser caracterizados, enquanto período conturbado pelas instabilidades dos últimos momentos do Estado Novo, pelas vicissitudes inerentes à Revolução de 25 de Abril, pelo agravamento da situação económica aliado às consequências da guerra do Ultramar, pelos condicionalismos ligados à consolidação do sistema democrático, pelo termo dos mecanismos censórios do sistema salazarista, por vários pronunciamentos de carácter socialista (em 1976 realizaram-se eleições legislativas que

deram a vitória ao Partido Socialista), pela abertura a influências provenientes de culturas eslavas (o restabelecimento, em 1974, de relações diplomáticas com a Polónia) e por muitos outros eventos exteriores ao universo literário.

Foi precisamente este contexto que criou condições propícias à importação de textos de cariz político e económico oriundos da Polónia. Assim, por um lado, traduziram-se obras de autores, se não ligados ao aparelho comunista polaco, pelo menos por ele aceites, cujas obras foram banidas no Portugal salazarista.<sup>6</sup> Por outro, foram igualmente importadas obras de autores cuja circulação oficial foi, a certa altura, proibida na Polónia comunista.<sup>7</sup> Convém frisar que, comparativamente com as traduções de literatura, e devido à eficiência dos mecanismos censórios vigentes no pré – 25 de Abril, a importação de textos pertencentes à categoria “ciências sociais” se mostra bastante tardia, sendo possível apurar um intervalo médio de 10 anos que separa a data da publicação do original polaco da data da sua tradução para português. Os únicos casos que destoam desta tendência de importação tardia são as traduções de dois textos polacos que se ocupam de acontecimentos da política de então<sup>8</sup>. Após 1982, a importação de textos políticos e económicos da Polónia diminuiu drasticamente, sendo publicada, 21 anos depois, apenas mais uma tradução, desta vez de temática muito diferente, a saber *O gueto de Varsóvia* (Poterański 2003). A fim de evitar juízos precipitados na formulação de uma ideia redutora sobre as razões subjacentes a esta queda no número de traduções de textos de ciências sociais, torna-se imperativo pressupor uma causalidade múltipla latente tanto no contexto cultural de partida, como no de chegada. Assim, por um lado abre-se um vasto campo de investigação sobre hábitos de leitura no panorama português, por outro fica patente a urgência do estudo da produção de textos políticos no contexto polaco.

## 6. Em jeito de conclusão

Como consta das palavras introdutórias, pretendeu-se com este artigo contribuir para a resenha de um panorama geral da presença de textos polacos, veiculados pela tradução, em Portugal no período 1855–2009. Os dados preliminares aqui apresentados permitem concluir, ainda que provisoriamente, que o panorama em questão está directamente condicionado pela situação cultural e política que então se vivia nas culturas receptora e emissora. Para além disso, as informações resultantes deste levantamento, que desde o início se entendeu preliminar, permitiram identificar várias pistas de investigação futura, entre as quais merecem destaque: (1) identificação dos agentes culturais (i.e., tradutores, editores, académicos, críticos, escritores nacionais, etc.) que terão exercido maior influência na divulgação da literatura polaca em versão traduzida; (2) averiguação de outros

<sup>6</sup> Trata-se do economista Paweł Bożyk (1939–) – uma tradução de 1977, do historiador Janusz Gołębiewski (1928) – uma tradução de 1978, do economista e político Oskar Lange (1904–1965) – 4 traduções publicadas entre 1971 e 1980, do economista Bronisław Minc (1913–2004) – uma tradução de 1977, do historiador e pedagogo Bogdan Suchodolski (1903–1992) – 4 traduções entre 1970 e 1976, e do sociólogo Włodzimierz Wesolowski (1929–) – uma tradução de 1977.

<sup>7</sup> Como é o caso do economista Włodzimierz Brus (1921–2007) – uma tradução de 1977, de um dos líderes da oposição Jacek Kuroń (1934–2004) – uma tradução de 1977, e do Cardeall Stefan Wyszyński (1901–1981) – uma tradução de 1959.

<sup>8</sup> I.e., *Documentos sobre a repressão e a luta dos operários na Polónia – 1976* (Komitet Obrony Robotników 1977) e *Programa do Solidariedade: texto integral das teses elaboradas pelo congresso de Gdańsk em 7 de Outubro de 1981* (Solidarność 1982).

condicionamentos culturais, políticos e económicos que terão influenciado as oscilações no fluxo de traduções de polaco para português; por fim, (3) averiguação da influência que as obras traduzidas do polaco terão exercido sobre a literatura lusitana (terão ajudado a manter o *status quo* literário ou, bem pelo contrário, introduzido inovações). Mas destas últimas matérias não cabe tratar aqui, e, por isso, deixamo-las para outra circunstância.

### Bibliografia

- Almeida, Luís Ferrand de.** (1967), “Portugal e Polónia”, *Dicionário de História de Portugal*, Joel Serrão (dir.), 3º vol, Lisboa/Porto, Iniciativas Editoriais/Livraria Figueirinhas: 410–415.
- Biblioteca Nacional Portuguesa.** (1935–1987), *Boletim Bibliográfico de Bibliografia Portuguesa*, Lisboa, BN.
- Danilewicz-Zielińska, Maria e Mucznik, Lúcia Liba** (coord.). (1992), *Imagem da Polónia*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Delisle, Jean e Woodsworth, Judith.** (1995), *Translators through History*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins.
- Heilbron, Johan.** (1999), “Toward a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System”. *European Journal of Social Theory* 2 (4): 429–444.
- Komitet Obrony Robotników.** (1977), *Documentos sobre a repressão e a luta dos operários na Polónia – 1976*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- Lefevere, André.** (1992), *Translation/History/Culture: A sourcebook*, London & New York, Routledge.
- Lima, Henrique Campos de Ferreira** (org.). (1938), *Catálogo da exposição bibliográfica e iconográfica luso-polaca*, Lisboa, Tipografia da Liga dos Combatentes da Grande Guerra.
- Milewska, Elżbieta.** (1984), *A Polónia e Portugal, relações ao longo dos séculos*, Varsóvia, Agência Polaca Interpress.
- Pięta, Hanna.** (2010 a), “Portuguese Translations of Polish Literature published in book form. Some methodological issues”, *CETRA 2009 Selected Papers* <http://www.kuleuven.be/cetra/papers/papers.html> (consultado em Dezembro 2009), (no prelo).
- Pięta, Hanna.** (2010 b), “Fontes bibliográficas utilizadas no estudo da história da tradução da literatura polaca em Portugal: apresentação e discussão, Itinerários, 11” (no prelo).
- Poterański, Wacław.** (2003), *O gueto de Varsóvia*, Lisboa, Âncora.
- Seruya, Teresa.** (2009), “Introdução a uma bibliografia crítica da tradução de literatura em Portugal durante o Estado Novo”, *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*, Teresa Seruya (ed.), Lisboa, Universidade Católica Editora: 69 – 86.
- Solidarność.** (1982), *Programa do Solidariedade: texto integral das teses elaboradas pelo congresso de Gdansk em 7 de Outubro de 1981*, Lisboa, Polemos.
- Venuti, Lawrence.** (1998), *The Scandals of translation. Towards an ethics of difference*, London & New York, Routledge.
- Ziejka, Franciszek.** (2008), *Moja Portugalia. [Meu Portugal]* Cracóvia, Universitas.
- Zieliński, Adam.** (1987), *Um emissário polaco em Portugal em 1856: a insurreição da Polónia (1863) e o auxílio português aos refugiados*, Coimbra, Faculdade de Letras.

**STRESZCZENIE:** Artykuł przedstawia ogólny zarys tendencji w przepływie tłumaczeń z języka polskiego, opublikowanych w Portugalii w okresie 1855–2009. We wstępie zostają omówione cele i obiekt badań. Następnie zostają przedstawione dane liczbowe na temat ilości, kolejności i częstotliwości publikacji omawianych tekstów oraz ich podział tematyczny. Jak wynika z obliczeń, to teksty należące do kategorii „literatura” i „nauki społeczne” były najczęściej tłumaczone na język portugalski. W związku z powyższym, w dalszej części artykułu przeprowadzona zostaje analiza danych dotyczących tłumaczeń, na język portugalski, polskich dzieł literackich oraz tekstów o tematyce politycznej i ekonomicznej.

## Relación entre el quechua y el castellano en la realidad peruana reflejada en el lenguaje literario de José María Arguedas en *Los ríos profundos*

La mayoría de los críticos literarios analiza la obra de José María Arguedas desde el punto de vista antropológico, tratándola como reflejo fiel y vivo de la heterogeneidad cultural de la sociedad peruana y calificando como, por usar un término inventado por Fernando Ortiz, *transculturada*<sup>1</sup> (cf. Dorfman 1972: 214, Cornejo Polar 1970: 47). Asimismo, muchos estudios hacen énfasis en la contribución del escritor en dar un nuevo enfoque a la literatura neindigenista, haciendo hincapié en su bilingüismo, el cual le permitió a reflejar en su narrativa sincera y nítidamente la dualidad de la cultura del Perú (cf. Rovira 1995: 155–156, Rivera Martínez 2004: 51–63, Urello 1974: 17–42, Pantigoso 1981: 59–68). Algunos especialistas en la materia calibran también la dimensión poética de los textos de Arguedas, pormenorizando diferentes recursos literarios de los que se sirvió para conciliar los pequeños universos de los cuales se compone el mundo andino (cf. Ortega 1982: 44–92, Astvalsson 2003: 253–280). No obstante, pocos son los que profundizan en las operaciones sobre lenguaje realizadas por el autor en sus libros, las cuales han sido, de hecho, inseparables de su proyecto transculturador. Más aún, dicho proyecto no hubiera sido posible sin la aplicación de algunas soluciones lingüísticas que aquilataremos a continuación.

Antes de estudiarlas, cabe mencionar que el problema del lenguaje era para Arguedas la cuestión clave a la hora de buscar los recursos más adecuados para describir la complejidad de la realidad peruana. Sirviéndonos de las palabras de Dora Sales Salvador, [*Arguedas percibía el lenguaje como*] *materia prima de la praxis narrativa, [...] como lugar de lucha, repositorio de fricciones y problemáticas, pero también como espacio exploratorio* (2002: 2). Los distintos matices de las cavilaciones del escritor sobre el tema se manifiestan abiertamente en sus trabajos críticos, entre los cuales destacan dos artículos, es decir, *Entre el quechua y el castellano la angustia del mestizo* (1939) y *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* (1950). Mientras que en el primero Arguedas cuestiona la posibilidad de transmitir lo particular del mundo andino en castellano -ya que sostiene que la lengua natural del Perú y, por ende, la que mejor se adecúa a aquella realidad es quechua-, en el segundo texto citado opta por el bilingüismo en su narrativa, aunque la lengua dominante en sus textos posteriores es español.

Para entender en qué exactamente estriba este fenómeno lingüístico inherente del mundo peruano y de la narrativa de Arguedas, es decir, la fusión del castellano y quechua, vale referirnos a su novela cumbre *Los ríos profundos*, la cual, indudablemente, es la que más destaca entre sus obras por ser una culminación de sus esfuerzos de buscar formas y construcciones verbales que mejor reflejen las particularidades de relaciones interlingüísticas en el Perú. En este breve trabajo analizaremos con

---

<sup>1</sup> La transculturación es un término que se refiere a un proceso el cual consiste en la incorporación de elementos culturales ajenos por una etnia que se encuentra en contacto con otra (cf. Ortiz 1963: 103)

detenimiento los procedimientos aplicados en el libro mencionado, gracias a los cuales Arguedas consiguió plasmar en la esencia de este "crisol" de las lenguas y recopilaremos los estudios teóricos más relevantes que abordan el tema.

Uno de los pilares fundamentales de nuestro análisis consisten en las consideraciones de Raimundo Lazo, que distinguía netamente dos tendencias básicas entre los narradores de "lo andino". Una de ellas consiste en la estilización del español al habla imperfecta de los indios e implica *deformaciones léxicas [...] e incorrecciones sintácticas* (Lazo 1971: 90). Otra se basa en el empleo de palabras indígenas dentro del texto español (cf. 90). La obra de José María Arguedas es una mezcla de estas dos opciones destacadas por Lazo. Como mencionamos en nuestro artículo <<Los ríos profundos>> de José María Arguedas como intento del diálogo intercultural, en <<Los ríos profundos>> el castellano no deja de ser castellano, pero el quechua también marca su presencia (Popek 2007: 130).

Arguedas es, incuestionablemente, un maestro en manejo del material lingüístico y no incurre en el peligro [de] *quechuismos y regionalismos, que traban la comprensión de un texto y restringen su validez al ámbito de lo folclórico* (Yurkievich 1963: 241). Lo consigue no sólo gracias a las traducciones al castellano de las expresiones o incluso de las canciones enteras en quechua que inserta en el texto, sino también a través del empleo directo de los vocablos quechua en el texto español. A veces van acompañados con las explicaciones del autor a pie de página, pero con más frecuencia simplemente forman parte de los fragmentos escritos en castellano como si no hubiese palabras españolas que pudiesen ser equivalentes de las en quechua. De esta manera, podemos observar que dichas lenguas no sólo coexisten en el mismo territorio, sino que también interactúan y se complementan mutuamente.

No obstante, de vez en cuando José María Arguedas ayuda al lector hispanohablante de su obra a asimilar algunas nociones quechua. En el capítulo tres, por ejemplo, el escritor explica la etimología del nombre del pueblo de Abancay: *se llama <<amankay>> a una flor silvestre, de corola amarilla, y <<awankay>> al balanceo de las grandes aves. <<Awankay>> es volar planeando, mirando la profundidad* (Arguedas 2006: 187–188). En cambio, en el capítulo sexto, titulado *Zumbayllu*, hace una extensa disquisición de cuatro páginas poniendo en claro el significado del nombre de este trompo indígena (cf. 235–239). Asimismo, en los primeros capítulos Arguedas, para aclarar algunos fenómenos intrínsecos del mundo peruano, se sirve de la figura del padre de Ernesto. Sus conversaciones con el muchacho abundan en explicaciones acerca de la cultura andina. Descendiendo al terreno de lo concreto, al final del capítulo primero Ernesto le pregunta a su padre por las aves que vuelan encima de la fortaleza Sascayhuaman:

- [...] ¿No recuerdas que <<huaman>> significa águila? <<Sascay huaman>> quiere decir <<águila repleta>>.
- ¿Repleta? [volvió a preguntar Ernesto] Se llenarán con el aire.
- No, hijo. No comen. Son águilas de la fortaleza. No necesitan comer; juegan sobre ella. No mueren. Llegarán al juicio final (170).

Para reflejar la dualidad lingüística de los habitantes del Perú, José María Arguedas plantea, fundamentalmente, dos soluciones. Una de ellas consiste en mezclar en un enunciado los elementos en quechua con aquéllos en castellano con el fin de hacer más comprensibles para los hispanohablantes los diálogos discurridos en original en esa primera lengua. Lo ilustra la conversación entre Ernesto

y el pongo -o sea, *indio de hacienda que sirve gratuitamente, por turno, en la casa del amo* (141) – que se refiere a continuación:

- <<Taita>> -le dije en quechua al indio-. ¿Tú eres cuzqueño?
- <<Mánan>> -contestó [el pongo]-. De la hacienda. (157)

La segunda solución ideada por Arguedas en *Los ríos profundos*, es la de las transformaciones del castellano, que Mario Vargas Llosa define como *medio real, medio inventado, [porque] es distinto, más controlado, funcional, flexible, y expresa con más matices la pluralidad de asuntos, personas y particularidades del mundo* (1996: 176–177). Las operaciones lingüísticas con el español las podemos dividir, como propone Elena Aibar Ray, en tres grupos, es decir, los cambios fonéticos, sintácticos y léxico-semánticos (cf. 1992: 248).

Los cambios fonéticos atañen, sobre todo, a las vocales “u”, “o” y “e” (cf. 248–250). Lo demostraremos citando algunos fragmentos. El primero, es el enunciado del forastero de Chalhuanca que visita al padre de Ernesto para pedirle ayuda jurídica en su pleito con un hacendado. En un momento, el chalhuanquino dice: “¡Ahura verán!” (Arguedas 2006: 194). El segundo fragmento se desarrolla cuando Ernesto encuentra el perro de doña Felipa atado a un palo. Entonces, un soldado que pasa al lado de Ernesto se dirige al muchacho:

- *Tu perro?*
- *De doña Felipa [respondió Ernesto]*
- *¡judido! Le daremos un tiro. Un tiritito más* (350).

Sin embargo, como bien observa Elena Aibar Ray (cf. 1992: 249), una de las citas quizás más ilustrativas en cuanto a las transformaciones fonéticas del castellano en *Los ríos profundos* es la siguiente:

- *¡Yu, patroncito! –decía lloriqueando un soldado. Mezclaba su castellano bárbaro con el quechua rukana- Yo... jefe. <Aguila, wamanchallay, patu rialchallay>  
¡Cuatro ya, judidu; sigoro preñada, ya de mí, en pueblo extraño! ¡Yo...! <¡Runapa llak'tampi ñokachallay...!> (Arguedas 2006: 354).*

Esta expresión de un soldado de origen indio, que presume de sus conquistas sexuales, no se parece mucho al castellano estandarizado. Todas las vocales subrayadas resultan ser transformadas. Podemos observar que hay una tendencia constante de cambiar *o* en *u* (*judidu* en vez de *jodido*, *patu* en vez de *pato* o, en la cita anterior, *ahura* en vez de *ahora*), *e* en *i* (*rial* en vez de *real*, *sigoro* en vez de *seguro*) y *u* en *o* (como en el ejemplo ya citado, o sea, *sigoro* en vez de *seguro*). También, resulta interesante la casualidad de algunas transformaciones, como en el caso de los pronombres *yu* y *yo*. Además, el último fragmento citado presenta otro rasgo peculiar que es la incorporación de los primeros versos de un huayno (*Aguila, wamanchallay, patu rialchallay*) -o sea, una variante de la canción regional quechua- en un discurso caótico y emocionalmente cargado del soldado. De esta manera, Arguedas trata de reflejar en su libro el papel primordial de la música en la cultura peruana que analizaremos pormenorizadamente más tarde.

Volviendo al tema de las operaciones lingüísticas de Arguedas en la novela, nos ocuparemos de los cambios sintácticos. Como hace notar Andrés Alencastre, las oraciones quechua se caracterizan por la posición final del verbo principal, mientras que las españolas, en la mayoría de los casos, siguen el orden sujeto-verbo-objeto (cf. 1953: 34). Por eso, la construcción lógica de la oración en castellano, *va de lo principal a lo secundario y también de las palabras determinadas a las determinantes* (36). Por el contrario, las oraciones en quechua requieren una ordenación al revés, es decir, las palabras regidas antes de las regentes. Dicho de otro modo, la información secundaria precede a la primaria (cf. 34). En *Los ríos profundos* en muchos enunciados pronunciados en castellano se invierte el orden sintáctico estándar de este idioma. Cuando las chicheras amotinadas insultan a los soldados, gritan: *Al coronelcito no me lo hagan tragar pues* (Arguedas 2006: 336). Una construcción muy parecida nos la ofrece también un músico indio: *-Huayno abanquino, hermoso, el corazón entibia viendo bailar, oyendo – dijo don Jesús, siempre en quechua* (383). Ambos fragmentos muestran la preferencia de los hablantes a la colocación del verbo al final de la frase, según el modelo quechua.

Otro rasgo particular del quechua es el hecho de que esta lengua carece de los recursos y de los conceptos que podrían reflejar la diferencia entre los verbos españoles *ser*, *estar* y *haber*, ya que *filosóficamente forman una entidad global que es <<existir>>* (Yáñez Cossío 2001: 44). Aludiendo otra vez al análisis del lenguaje literario de Arguedas hecho por Elena Aibar Ray, parece interesante señalar que en *Los ríos profundos* el escritor confunde muchas veces los verbos españoles *ser*, *estar* y *haber*, empleándoles como sinónimos. Por supuesto es un error deliberado, ya que en realidad muchos habitantes bilingües de las tierras peruanas lo cometen por imitar subconscientemente el verbo quechua de esencia y existencia *Kay* (cf. Aibar Ray 1992: 255).

En cuanto a los cambios léxico-semánticos en la novela de Arguedas, conviene referirse otra vez al análisis de Elena Aibar Ray. La autora observa, esencialmente, dos tendencias reiterativas en el lenguaje literario de Arguedas: *la repetición de palabras que crean un tono especial, de tipo enfático, y las figuras de comparación de seres humanos con animales o plantas* (260). Podemos enumerar, entre otros, los siguientes ejemplos de la reduplicación de palabras en *Los ríos profundos*: *Avanzo, avanzo* (Arguedas 2006: 274); *¡Soy un perro, soy un perro!* (268); *Kachi, kachi* (276), *Doña Felipa, ¡Doña Felipa!* (278); *Au mamacita, ¡Au mamacita!* (282); *¡Sangre! ¡Sangre!* (275). Estas repeticiones típicas de la lengua quechua dan más fuerza expresiva a las palabras particulares y producen cambios rítmicos, adaptando el texto en castellano a las normas del idioma quechua.

Respecto a las comparaciones entre los hombres y el mundo de la fauna y la flora, éstas tienen que ver con el tratamiento especial de la naturaleza en la cultura andina. Descendiendo al terreno de lo concreto, una de las escenas más emblemáticas en la novela, en este sentido, es la descripción del paralelismo entre el indio pongo y el gusano (capítulo primero del libro). El pongo, al igual que el gusano se arrastran por el suelo, sin embargo, el gusano lo hace literalmente, para poder moverse, mientras que el pongo es simplemente humillado (Arguedas 2006: 157).

De nuestro estudio de las transformaciones en castellano propuestas por Arguedas se infiere que el autor, gracias a todas esas operaciones, ha logrado reflejar en su novela no solamente las peculiaridades del dualismo lingüístico existente en el Perú, sino también lo propio del lenguaje criollo, cuya existencia es científicamente comprobada por Rodolfo Cerrón-Palomino. Según el lingüista, este idioma *estrictamente hablando no es ni español ni quechua; es, si se quiere, ambas cosas a la vez: español por su sistema léxico y su morfología, y quechua por su sintaxis* (1972: 157).

Dejando de lado los escollos puramente lingüísticos, que José María Arguedas consiguió superar en su proyecto transculturador, cabe señalar que una de las mayores dificultades a la hora de expresar mediante palabras la complejidad del universo peruano ha sido la cuestión de la transición al castellano de la oralidad del mundo indígena. Mercedes López-Baralt subraya las perennes reiteraciones de la palabra *dicen* en la novela *Los ríos profundos* (2005: 332–332). Cuando doña Felipa se escapa de Abancay, uno de los compañeros de Ernesto, se lo relata de la siguiente manera: *Dicen que ha huido de noche. Pero la han visto. Han salido a perseguirla; un sargento con muchos gendarmes. Ella ha bajado a Pachachaca. Dicen que tiene parientes en Andahuaylas* (Arguedas 2006: 337). Durante la conversación de Ernesto con uno de los militares, el muchacho le informa: *Con los chunchos, dicen, ha de volver doña Felipa* (350). Asimismo, una de las canciones sobre las supuestas vivencias de doña Felipa, que se convirtió en un mito tras su huida del pueblo, empieza así: *Huayruros, huayruros, mana atincho, mana atincho*. Arguedas lo traduce como *Dicen que el <<huayruro, huayruro>> no puede, no puede* (384)\*. En todos esos fragmentos marca su presencia el verbo *dicen*, mediante el cual José María Arguedas resalta la omnipresencia de la oralidad en la cultura peruana. Gracias a esto, el escritor consigue *el dialogismo entre oralidad quechua y escritura española* (López-Baralt 2005: 323).

El concepto de la oralidad quechua se relaciona con el papel de la música en esta cultura. Como hemos mencionado más arriba, al citar las palabras de un soldado que se vanagloriaba ante otros militares de sus conquistas sexuales, las canciones regionales forman parte de la expresión individual de los pobladores del Perú. A menudo, les resulta más fácil transmitir algo mediante la música que a través de las palabras. Por lo tanto, la novela de Arguedas abunda en canciones quechuas que van acompañadas por traducciones al español hechas por el autor. Ernesto recuerda, por ejemplo, el día en que emprendió el viaje por el interior peruano con su padre. Entonces las mujeres indias le cantaron un *jarahui* (un tipo de canción implorativa) de despedida (Arguedas 2006: 202). En las chicherías la gente se divierte improvisando diferentes *huaynos* (209–210). En el colegio de Ernesto, en cambio, los muchachos compiten tocando *huaynos* (216). Asimismo, canta la naturaleza a la que el hombre peruano se siente tan apegado. Cuando Ernesto describe los alrededores de Abancay, hace muchas alusiones a la musicalidad ubicua en la naturaleza: *Iría la música por los bosques ralos que bajan al Pachachaca* (Arguedas 2006: 334); *El <<Markaska>> me llevó siempre a la alameda. Cantaban, como enseñadas, las calandrias, en las moreras. [...] Cantaban también, balanceándose, en la cima de los pocos sauces que se alternan con las moras* (347); *Su canto [de la calandria] transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes [...]* (348). Además, la música es un puente que une con el pasado. El protagonista principal de *Los ríos profundos* confiesa que *iba a las chicherías, por oír la música, y a recordar. Acompañado en voz baja la melodía de las canciones, se acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fue feliz* (211).

Reflexionando sobre el problema de la musicalidad en la cultura peruana, recurriremos a las consideraciones de William Rowe, según el cual, *la onomatopeya [es] esencia del quechua* (2003: 232). Por ello, para este autor, el fragmento clave de *Los ríos profundos* es la mencionada anteriormente

---

\* La elección de las citas de la obra de Arguedas está basada en la selección hecha por Mercedes López-Baralt (cf. Bibliografía).

descripción de la etimología del nombre del trompo indígena *zumbayllu* que se extiende en las primeras páginas del capítulo seis de la novela. Como explica Arguedas, *la terminación quechua <yllu> [...] representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves* (2006: 235). Además *tankayllu* es en español un tábano que zumba moviendo el aire con sus alas. En cambio, *pinkuyllu* es el nombre de la quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales (237). Por el contrario, el *wak'rapuku* es una corneta hecha de cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y torcidos (238). En resumen, observamos que el *zumbayllu* reúne una serie de características que nos hacen recurrir al mundo de la música. Solo su nombre, por la misma combinación de las voces que lo componen, produce un efecto fónico. Parece ser, entonces, un nombre muy adecuado para un objeto cuya particularidad consiste en producir una especie de ruido. Aparte de todo eso, es un vocablo que consta de dos partes, o sea, la raíz española *zumba-* (del verbo *zumar*) y la terminación quechua *-yllu*. Por ende, el *zumbayllu* apunta en la heterogeneidad lingüístico-cultural, convirtiéndose en un símbolo de transculturación. Parece, pues, que William Rowe tenía razón formulando una tesis, de acuerdo con la cual *es la dimensión onomatopéyica del quechua la que constituye su traducibilidad* (2003: 232).

A tenor de lo dicho arriba, nos parece pertinente recalcar la importancia que tiene la novela escrutinada en la aproximación a las particularidades del mundo peruano, cuyas complejidades lingüísticas nunca antes se ha reflejado en la literatura tan ajustadamente y, a la vez, claramente. Obviamente, hemos alegado solamente algunos ejemplos seleccionados de los experimentos de Arguedas con el lenguaje, los cuales, a nuestro juicio, eran más ilustrativos y mejor plasmaban lo difícil que era la tarea de expresar por escrito la relación de complementariedad que se creó entre el quechua y el castellano en el Perú. Para sustanciar nuestras afirmaciones, aludiremos a las reflexiones del propio Arguedas sobre los dilemas lingüísticos con los cuales se enfrentó a la hora de describir en sus libros la realidad peruana:

*Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Esa es la dura, la difícil cuestión. La universalidad de este raro equilibrio de contenido y forma... ¿existe en el fondo de esa obra el rostro verdadero del ser humano y de su morada? Si está pintado ese rostro con desusados colores no sólo no importa: puede tal suceso concederle mayor interés al cuadro. Que los colores no sean sólo una maraña, la grotesca huella del agitarse, del ser impotente; eso es lo esencial. Pero si el lenguaje así cargado de extrañas esencias deja ver el profundo corazón humano, si nos transmite la historia de su paso sobre la tierra, la universalidad podrá tardar quizás mucho; sin embargo vendrá.*  
(Arguedas 1950: 62–63).

**Bibliografía:**

- AIBAR RAY, Elena** (1992) *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ALENCASTRE, Andrés** (1953) *Fonética, semántica y sintaxis quechua*. Cusco, Universidad Nacional del Cusco.
- ARGUEDAS, José María** (1950) "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú". *Mar del Sur* II (Lima). III (9): 67-72.
- ARGUEDAS, José María** (2006) *Los ríos profundos*. Madrid, Catedra Letras Hispánicas.
- ASTVALSSON, Astvaldur** (2003) "Sondeando el pasado naciente: expresiones del paisaje andino en <Los ríos profundos> de José María Arguedas". En: James Higgins (coord.) *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar: 253-280.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo** (1972) *El reto del multilingüismo en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- CORNEJO POLAR, Antonio** (1970) "El sentido de la narrativa de Arguedas". En: J. Larco (coord.) *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Casa de las Américas: 45-72.
- DORFMAN, Ariel** (1972) *Imaginación y violencia en América: ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo, Arguedas, Vargas Llosa*. Barcelona, Anagrama.
- LAZO, Raimundo** (1971) *La novela andina: pasado y futuro: Alcides Arguedas, César Vallejo, Ciro Alegría, Jorge Icaza, José María Arguedas, previsible misión de Vargas Llosa y los futuros narradores*. México, Editorial Porrúa.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes** (2005) *Para decir al otro: literatura y antropología en nuestra América*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert.
- ORTIZ, Fernando** (1963) *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura.
- PANTIGOSO, Eduardo** (1981) "José María Arguedas y la nueva concepción del indigenismo". *Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* (San José), 5: 2, 59-68.
- POPEK, Katarzyna** (2007) "Los ríos profundos de José María Arguedas como intento del diálogo intercultural". En: Agnieszka Flisek (coord.) *II Jornadas de Literatura en español*. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos y Facultad de Filologías Modernas de la Universidad de Varsovia: 125-132.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo** (2004) "Arguedas y el neoindigenismo". En: Roland Forgues (coord.) *Arguedas y <<Los ríos profundos>>*. Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail: 51-159.
- ROVIRA, José Carlos** (1995) *Entre dos culturas. Voces de identidad hispanoamericana*. Alicante, Universidad de Alicante.
- ROWE, William** (2003) "Sobre la heterogeneidad de la letra en <Los ríos profundos>: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad". En: James Higgins (coord.) *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar: 223-251.
- SALES SALVADOR, Dora** (2002) *Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas: Hervores en la encrucijada de lenguas y culturas*. Texto presentado en: I Congreso Internacional de Traductores e Intérpretes/II Congreso Nacional de Traductores organizado por el Colegio de Traductores del Perú junto con la Universidad Femenina del Sagrado Corazón y la Universidad Ricardo Palma, 1-4 octubre 2002, Lima.

- URELLO, Antonio** (1974) *José María Arguedas: El nuevo rostro del indio, una estructura mítico-poética*. Lima, Librería-Editorial J. Mejía Baca.
- VARGAS LLOSA, Mario** (1996) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- YÁNEZ COSSÍO, Consuelo** (2001) *Dos lenguas en contraste. Quichua-español*. Quito, Ediciones Culturales Abya-Yala.
- YURKIEVICH, Saúl** (1963) "José María Arguedas: encuentro con una narrativa americana". En: J. Larco (coord.) *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Casa de las Américas: 235: 250.

STRESZCZENIE: Powieść José Maríi Arguedasa *Los ríos profundos* [*Głębokie rzeki*] jest jednym z najbardziej reprezentatywnych tekstów literatury peruwiańskiej zarówno z punktu widzenia antropologicznego, jak i socjolingwistycznego. Książka stanowi zwieńczenie wieloletniej pracy autora, podczas której poszukiwał on metody pozwalającej na zobrazowanie w utworze literackim wielokulturowości oraz dwujęzyczności rzeczywistości Peru. W niniejszej pracy podjęliśmy próbę analizy języka literackiego powieści José Maríi Arguedasa, starając się opisać zabiegi językowe zastosowane przez pisarza, ukazujące powiązania pomiędzy współistniejącymi na terytorium Peru językami quechua i hiszpańskim. Ponieważ temat ten był już podejmowany w wielu wcześniejszych pracach krytycznych, artykuł jest również swoistą syntezą dotychczasowych publikacji na temat dyskursu literackiego Arguedasa.

## **Reflexión crítica y anhelo utopista en el ensayo martinecestradiano**

### I

Ezequiel Martínez Estrada (1895–1964) es un clásico de las letras hispanoamericanas. Se trata del ensayista argentino más importante y polémico del siglo pasado. Su influencia en la tradición de pensamiento crítico-cultural de Argentina ha sido decisiva. Aunque su obra es vasta y multiforme, tras adquirir fama y reconocimiento como poeta, su prestigio mayor lo obtuvo gracias a su producción ensayística, que incluye títulos fundamentales como *Radiografía de la pampa* (1933), *La cabeza de Goliath* (1940), *Sarmiento* (1946), *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948 y 1958) y *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951), entre muchos otros aparecidos póstumamente. En la obra ensayística martinecestradiana, de constante aliento crítico sociocultural, culmina –aunque por supuesto no finaliza– la acentuada disposición autorreflexiva sobre la propia nacionalidad que ha caracterizado al ensayo argentino desde los inicios mismos de la vida independiente.

El presente trabajo ofrece una breve aproximación a uno de los problemas más interesantes que surgen con el estudio y lectura del escritor argentino, un problema, además, al que el propio autor dedicara páginas no exentas de controversia por su espíritu combativo. Se trata del problema de la relación entre la labor intelectual, concebida, ante todo, como *reflexión crítica* de los condicionantes históricos y sociales de una nación –ante los que muchas veces dicha reflexión se rebela indignada por sus vicios y defectos–, con el *anhelo utopista*, constructivo y revolucionario, que con frecuencia también la acompaña. En efecto, al menos en el caso del último Ezequiel Martínez Estrada, las palabras de Graciela Scheines son del todo correctas: “Crítica más utopía producen una tensión tan fuerte, una urgencia tal por acercar la realidad imperfecta a la patria soñada, que sólo se alivia con la praxis.” (1994: 65) Al intentar un somero acercamiento a los elementos constitutivos de la vigorosa motivación crítico-constructiva martinecestradiana, resulta de especial significado conectarla con algunos de los planteamientos de Wolf Lepenies, expresados en su conocido y sugestivo trabajo sobre el vínculo entre la disposición melancólica de intelectuales y escritores y el impulso utopista por imaginar y diseñar mundos y sociedades mejores. Con posterioridad y como complemento de lo anterior, se proponen algunas relaciones entre la posición martinecestradiana, interpretada parcialmente, como ya se indicó, a luz de ciertas ideas de Lepenies, con las opiniones del no menos destacado pensador polaco, Leszek Kołakowski sobre lo que ha sido el papel de los intelectuales en la cultura occidental. El trabajo finaliza con algunos comentarios sobre la pertinencia de ubicar al artista e intelectual Martínez Estrada en los moldes sugeridos por Lepenies y Kołakowski.

Para empezar con la versión del sociólogo alemán, es preciso destacar una de las características más llamativas del intelectual melancólico, al menos en una de sus principales variedades: su deseo por erradicar, mediante la proyección de utopías –modelos por excelencia de *orden* social– los desarreglos individuales y colectivos ocasionados por la tristeza, el aburrimiento, y la visión taciturna de la realidad. Curiosa paradoja la que expresan, según Lepenies, algunos artistas, filósofos o pensadores melancólicos que han reflexionado hondamente sobre la (su) melancolía y los medios para su superación: cuanto

más su ánimo los inclina a la pasividad y la resignación, tanto más abogan por la *vita activa*, individual y colectivamente considerada, como terapia contra los decaimientos del espíritu.

¿Qué puede ser más contrario a la vivencia desencantada y resignada de la realidad –típica del pensador abatido por la melancolía–, podría creerse, que el activismo extremo del sujeto transformador social por antonomasia, el revolucionario? Es aquí donde interesa concentrarse en la figura de Martínez Estrada: ¿calza el autor de *La cabeza de Goliath* con el perfil que traza Lepenies de la “clase quejumbrosa”, de aquel grupo numerosísimo de intelectuales que Paul Valéry denominaba “les malheureux qui pensent”? (Lepenies 1998: XVIII). En principio, la respuesta es afirmativa aunque demanda también, como habrá oportunidad de ver, algunas precisiones. Recuérdese antes que nada que el retraimiento agresivo del intelectual de la actividad política concreta, tuvo y tiene que ver, como lo mostró ampliamente Lepenies en su enjundiosa investigación, con un papel cada vez más disminuido o insignificante en cuanto a influencia efectiva en la sociedad.

Al pensador dominado por una visión básicamente pesimista de la realidad se le abren dos rutas principales para enfrentarla; o bien buscará apartarse de la sociedad, huir *del mundo* hacia realidades más amables y hospitalarias, o bien procurará encarar y cambiar *en el mundo real* las causas de su desilusión –al menos para algunos de ellos la utopía *literaria* no es suficiente–. Interesantemente pueden encontrarse en Martínez Estrada trazos de ambas estrategias. En su obra aparece en forma alternada tanto el deseo de huir del mundo de las miserias humanas –de ahí su añoranza por una especie de Argentina pre-civilizada y pre-industrializada– como –sobre todo en sus últimos años de vida– el no menos vigoroso anhelo de involucrarse en su transformación concreta: revolucionaria, violenta, si es preciso.

Igual de atrayente resulta el hecho de que a esa doble faceta resignada y activa de la obra de Martínez Estrada, propensa a la vez al fatalismo y a la confianza redentora de la Revolución Cubana, se le sobrepone una concepción que no puede sino calificarse de *romántica* –en el sentido desarrollado por Barzun (1975)– sobre el artista y el escritor modernos: creadores rebeldes de mundos nuevos y sociedades mejores. Esta idea heroica de la creación intelectual y literaria cristaliza en el personalísimo método crítico martinecestradiano, “fríamente intelectual en un momento, apasionadamente emocional en el otro.” (Earle 1971: 22)

## II

Según parece, el despertar de la conciencia crítica martinecestradiana, lo que puede estimarse como el nacimiento propiamente dicho de una actitud de denuncia inmisericorde e insobornable de la realidad social argentina, se puede fijar en el momento en que un golpe militar a Hipólito Yrigoyen lleva al poder al general José Félix Uriburu el 6 de septiembre de 1930. Como ha escrito una intérprete, dicho acontecimiento desempeñó en él un papel similar al del llamado proceso Dreyfus entre los letrados franceses del siglo antepasado. A partir de ese momento,

“Martínez Estrada toma conciencia de que su lugar en la sociedad es el de los intelectuales, clase pensante que no está constituida por políticos, pero que hace política; que no pertenece al pueblo, pero se erige en su portavoz, y que ve justificado su puesto en la comunidad, no sólo por su creatividad, sino también por su espíritu crítico y su ‘compromiso.’” (Weinberg de Magis 1992: 31–32)

Por aquella época, el producto más célebre de las preocupaciones del autor lo sería *Radiografía de la pampa* (1933), un escrito que aún hoy continúa siendo emblemático tanto del pulido estilo literario martinecestradiano como de su pesimismo cultural, particularmente acentuado durante los años treinta. La forma en que Martínez Estrada entendía a la sazón su papel de servidor incondicional de la justicia, así como su autonombramiento como fustigador implacable de la corrupción, azote del vicio y paladín de la verdad histórica, está ilustrada con fidelidad en la semblanza que le dedicara a su admirado –aunque tampoco exento del todo de cierta complicidad– Paul Groussac. En dicho ensayo el santafecino enumera, casi con sádico detalle, las causas del desplome espiritual y moral de la Argentina después del ascenso militarista de Uriburu:

El fraude, la burla a las instituciones, el peculado, la política corrompida, que asesina en la cámara a los representantes del pueblo por matones protegidos, la obra sistemática de depravación, el patriotismo sobornado, la violencia del puño de duras cerdas y anillos de brillantes, la prédica inane de los maestros, vendidos, entregados a ruines intereses, todo eso ha derrumbado al país. Hoy no significamos nada en el concierto espiritual de América. Tenemos nombres falsos, hemos puesto en los sitios de las academias y de los institutos a falsarios y corruptores de la cultura; premiamos y cubrimos de dinero y honores a los traficantes del desorden; aplastamos a los talentos que se inician con vigor, emasculamos a los espíritus libres y sanos, juntamos como en la baraja los nombres respetables y los candomberos de las letras. (1967b: 113)

Curiosamente, a pesar de los fuertes sentimientos de desánimo que expresan numerosos textos martinecestradianos sobre la vida nacional argentina, lo cierto es que aun en lo más hondo del pesimismo y el desencanto, prevalece en el autor de *Radiografía de la pampa* un ánimo intelectual constructivo. Es decir, la disposición melancólica, críticamente reflexiva del ensayista argentino, en ningún momento desemboca en el individualismo, ni menos aún en el indiferentismo o el solipsismo social absolutos. Todo lo contrario: de forma coherente con el esbozo de interpretación presentado al inicio de este trabajo, la creación literario-intelectual de Ezequiel Martínez Estrada encontrará, en el acontecimiento histórico marcado por la Revolución Cubana y durante el último lustro en la vida del autor, la justificación y confirmación finales de sus ímpetus utopistas. Con todo, en el caso de Martínez Estrada, otro aspecto interesante de esta relación entre ánimo intelectual (melancólico-reflexivo) y alineamiento político (revolucionario-utopista) es la forma en que sus escritos finales resultan también coherentes con las dos disposiciones fundamentales, la intimista y la socialista, tan características, desde sus mismos inicios, de su obra total.

El movimiento revolucionario cubano tuvo, como ha sido ampliamente discutido entre los estudios martinecestradianos, un hondo impacto en la vida del escritor. Pese a la relativa brevedad de su relación con la realidad revolucionaria, algunas de las ideas previas de Martínez Estrada sobre el significado y justificación del quehacer intelectual sufrieron, si no modificaciones sustanciales, de seguro enriquecimientos significativos. La Revolución Cubana encarnó para él, desde un comienzo, aquel levantamiento popular masivo que nunca pudo ver realizado en su propio país. El entusiasmo revolucionario martinecestradiano asumió en verdad sesgos casi religiosos, en especial vinculado al culto martiano. Y es que la veneración de Martínez Estrada hacia la figura de Martí se relaciona,

punto que no se puede enfatizar demasiado, con su admiración por ciertos personajes que han logrado armonizar, superándola, la dicotomía entre la teoría y la práctica, entre el quehacer intelectual-libresco y la acción político-revolucionaria concreta.

Además de Martí, otros personajes, como Che Guevara y, desde luego, Marx, encarnan esa vocación de sacrificio por una causa noble a la que solo el auténtico intelectual está convocado. Martínez Estrada plantea la alternativa de apoyar o no la nueva situación revolucionaria cubana casi en términos de la vieja división sarmientina entre civilización y barbarie. En suma, “se trata de aceptar la marcha incontenible de la civilización o de tomar partido por las fuerzas retrógradas que han demorado y ensangrentado la historia de la humanidad.” En el mismo lugar reitera su compromiso total con la causa revolucionaria:

Estar o no con la Revolución Cubana no es, pues, cuestión de que concierte o no con las ideas que cada ciudadano tenga del derecho político, la división de poderes, la representación parlamentaria, la democracia, el sufragio, etc., sino de aceptar o no un nuevo sistema económico y político que proscriba la explotación del hombre por el hombre y de las naciones sub-desarrolladas por las imperialistas. (1965: 65)

El tono ‘marxista’, que se superpone al lenguaje panfletario del texto, de ningún modo implica una adhesión por parte del autor a doctrinas marxistas específicas. Pues en definitiva, como ha escrito la especialista Teresa Alfieri, la admiración de Martínez Estrada hacia Marx no se basaba en sus convicciones marxistas, que no las tenía en sentido estricto, sino en sus anhelos por un mundo mejor. Así, Martínez Estrada expresa su admiración por la figura de Marx a la que inviste, como a la del mismo mártir cubano –y con claros intentos de autoidentificación–, de rasgos profético-religiosos, casi sobrehumanos:

Lo más importante y grandioso de Marx fue la lucha por la liberación económica y política y por la redención moral y espiritual del hombre. A ello sacrificó su posición social, su familia, su bienestar, su mujer, sus hijos, su fama, su salud, su vida. Perseguido, desterrado, en un hogar de pobreza y soledad, compartido por una noble mujer de sangre valiente, todo por haber proclamado la necesidad de la revolución social, no por haber escrito la obra monumental de Economía Política. (Citado en Alfieri: 274)

Martínez Estrada saluda con entusiasmo la nueva situación revolucionaria, y es el primero en criticar a sus colegas escritores, en “Réplica a una declaración intemperante”, su ceguera y mala fe ante la nueva realidad que se está gestando en la isla. En este texto, una agria respuesta a un manifiesto de diversos intelectuales argentinos (Borges, Bioy Casares, Mallea, entre otros) que en su momento condenaron la Revolución Cubana, Martínez Estrada afirma: “registran ustedes en ese documento una mínima en la curva descendente del pensamiento político argentino, y me conforman en mi vieja certeza de que la ‘intelligensia’ de ese país, cuyas desdichas ustedes acrecientan con impávida irreflexión, está afectada de la dolencia endémica que Groussac definió como atrofia de los órganos pensantes.” (1965: 126–127)

El escrito anterior es interesante por varias razones, quizá la más importante es que en él hay un claro desplazamiento del acento respecto del tema de la responsabilidad social de los escritores. Mientras que todavía a mediados de los años cincuenta Martínez Estrada aseveraba que la misión del escritor “es inevitablemente, social, religiosa, artística, intelectual: pero no podría decir que también política [...] Unos cumplen esa misión tirando y otros empujando, como se dice en la técnica del arco del violín” (1956: 169), más tarde, bajo el impacto de la Revolución, sus opiniones se modificarán en forma ostensible. Desde ese momento ya no se trata solo de que la misión creativa del intelectual deba corresponder con el llamado de una “fuerza superior misteriosa, incognoscible e ineludible” (1956: 168), sino que ahora esa vocación debe estar al servicio de una fuerza de efectos más concretos e históricamente determinantes. En forma sorpresivamente radical –para muchos de sus contemporáneos–, Martínez Estrada se deshace en su etapa de intelectual revolucionario de aquella distinción más o menos clara entre individuos que tiran y empujan en los procesos de cambio social. El autor argentino llega incluso a cuestionar la validez de la libertad creativa del artista y escritor, otrora tenida casi como sacrosanta. La vocación por el estudio, la apreciación de la sensibilidad, el gusto por el refinamiento estético, etc., son ahora tenidos como enojosos resabios pequeño burgueses:

Creo que la mentalidad burguesa, la inteligencia y la sensibilidad forjadas en el estudio, la meditación y la afinación de los instrumentos expresivos, sea el lenguaje artístico o matemático, son en esta fase de la vida cubana un óbice, uno de los estorbos que integran la impedimenta de la retaguardia de heridos, enfermos, exhaustos y valetudinarios. Lo digo con respeto, y con el penoso deber de ser sincero, pues yo también me considero un soldado de la impedimenta. La tropa está en marcha y sólo podremos ser útiles si abandonamos nuestras bruñidas armas de panoplia y empuñamos las de los compañeros; si cambiamos la lira por la espada [...]. (1965: 200–202)

De acuerdo con Martínez Estrada, el auténtico intelectual es una figura comprometida de lleno con la valiente denuncia de injusticias, con el revelamiento de las verdades más amargas pero más ocultas a la opinión pública. El intelectual se presenta a sus ojos como un auténtico tribuno del pueblo, a quien estima como víctima del engaño sistemático por parte de los políticos de turno con sus cómplices en las iglesias, las escuelas y los organismos administrativos del estado. Pero, si bien es cierto que los verdaderos intelectuales son los rebeldes por antonomasia, al mismo tiempo saben, según Martínez Estrada, cuál es el momento oportuno para cambiar la lira por la espada –como él mismo decía en la cita del párrafo precedente–, y cuáles son los medios idóneos para el combate por los ideales de justicia y verdad. Desde su punto de vista, ciertas figuras de la historia han alcanzado, gracias a su profunda comprensión de la naturaleza humana, la cúspide en su realización como seres humanos, ciudadanos y pensadores. Individuos como Gandhi, Martí, Tolstói, Thoreau, por ejemplo, constituyen modelos insuperables de humanidad para el ensayista argentino. La vocación humanista de tales figuras no se basa en todo caso para Martínez Estrada en una visión ingenuamente optimista de la historia, sino en su prudente comprensión del funcionamiento de las instituciones sociales, con todo su repertorio de riquezas y carencias. Considérese el caso, tan admirado por el argentino, de Henry David Thoreau –por su anarquismo y pacifismo tan afines a su

propio temperamento-. El escritor estadounidense sabía “que el único camino para obtener que el opresor y el inquisidor perdieran el dominio de sus artefactos era el de no combatir con sus mismas armas, las de la guerra.” (1967a: 100) En forma harto llamativa, el Martínez Estrada revolucionario puso entre paréntesis por unos años su proverbial pacifismo –representado en su noble linaje con los autores arriba mencionados– para apoyar en forma apasionada la realidad revolucionaria cubana: ante sus exigencias hasta la comúnmente intocable libertad artística podía y debía ser sacrificada.

### III

Si la imagen quizá predominante de los intelectuales –a menudo por ellos mismos fomentada, como en el caso de Martínez Estrada– como individuos rebeldes a los dictados de la tradición, de hecho, como proveedores casi inagotables de nuevas y radicales ideas sobre la sociedad y sus instituciones, no resulta, a la luz de una consideración histórica más atenta, enteramente sostenible –por decirlo de forma más bien moderada–, lo cierto es que esta tensión constante entre aspiración y realidad tiene que ver, como lo ha explicado L. Kołakowski, con rasgos propios del quehacer intelectual. Un quehacer en el que chocan, como argumenta el filósofo polaco, deseos no solo diferentes sino antagónicos entre sí. Varios de los puntos anotados por Kołakowski podrían aplicarse –como aún se comentará en un momento– al caso Martínez Estrada:

Los intelectuales aspiran a menudo a ser, en forma simultánea, profetas y heraldos de la razón, pero estos papeles son desde luego incompatibles. En ocasiones, ufanándose de ello, desean ser intelectualmente independientes, pero justo por esto experimentan más una necesidad de identificación que otra gente, y de lo mismo de lo que se jactan genera en ellos un embarazoso sentimiento de inferioridad. (Kołakowski 1990: 40)

Con demasiada frecuencia, como anota con acierto Kołakowski, los intelectuales han experimentado su independencia y libertad creativa “como un desierto que los convierte en seres aislados e inútiles.” De ahí que el conflicto de conciencia y la necesidad de identificarse con alguna causa común, justa y noble, haya llevado a muchos de ellos a estimar como un mal menor la renuncia a la independencia, lo que a su vez conduce “a una pérdida casi increíble de pensamiento crítico, como ha sido confirmado por todos los bien conocidos intelectuales que se han identificado con el estalinismo, el nazismo, el maoísmo, y varias sectas fanáticas.” (Kołakowski 1990: 40) Por lo menos a partir de su compromiso con la Revolución Cubana, Martínez Estrada no parece haber pensado que su preciada imagen del artista libre y rebelde fuese incompatible con la del combatiente comprometido con la lucha revolucionaria. Sobre todo en sus últimos años de compromiso cubano, estuvo convencido de que la autonomía creativa solo puede alcanzar sus cuotas más altas de expresión puesta al servicio de altos fines sociales, a su vez inseparables de la lucha armada. De nuevo, la figura venerada de José Martí –a la que dedica extensos estudios durante su estancia en Cuba, aun no íntegramente publicados– se cierne como modelo absoluto del ideal martinecestradiano de justicia y moralidad.

Ahora bien, ¿constituye la figura de Martínez Estrada un ejemplo de esa infame pretensión de muchos intelectuales de querer ser, a la vez, como decía Kołakowski, profetas y heraldos de la razón? Una respuesta objetiva a esta pregunta exige recordar, antes que nada, que durante buena parte de su

carrera literaria el ensayista argentino, pese a sus protestas, desempeñó, es cierto, el papel de profeta de las malas noticias para su país, y puesto que en muchos tramos de su vida también pareció estar totalmente seguro tanto de las causas de los males nacionales como de sus curas, resulta que su figura se ciñe en buen grado a lo dicho por el filósofo polaco sobre la dualidad de aspiraciones de muchos intelectuales.

Como ya se dijo, el talante melancólico, la proclividad a mirar y sentir con ánimo apesadumbrado el discurrir de los acontecimientos personales y sociales, puede predisponer tanto hacia una huida del mundo y su problemas, como hacia un inusual compromiso práctico con ellos, es decir, puede fortalecer la idea de resolverlos de modo definitivo y radical. En ambos casos, la disposición melancólica puede estar acompañada también por visiones sociales utópicas. Sombrias y desesperanzadas en un caso, optimistas y esperanzadoras en otros. Cuando en determinadas circunstancias, más bien excepcionales, los sentimientos desesperanzados ceden su lugar a rejuvenecidos anhelos utopistas –cosa que aunque infrecuente no es del todo imposible–, entonces esto puede conducir, como en el caso de Martínez Estrada, a la defensa de posiciones extremas, en apariencia incompatibles con la anterior trayectoria vital del artista. Parece natural entonces acusar al escritor de contradictorio e inconsecuente, de infidelidad con los principios fundamentales de su actividad creativa y filosofía personal de vida.

No obstante, si se toman en cuenta los distintos elementos mencionados a lo largo de este trabajo, resulta fácil darse cuenta de cuán injusto sería calificar la posición ideológica final de Martínez Estrada de contradictoria con sus principios fundamentales. La razón de ello es que la postura personal del ensayista argentino estuvo constituida desde un principio por una amalgama ecléctica y flexible de inclinaciones anarquistas y socialistas, antiimperialistas e idealistas que le permitieron moverse con gran libertad de alineación ideológica, a la vez que respetaba una línea central de preocupaciones humanistas y sociales. Precisamente, lo sugerente de la interpretación de Lepenies es que ayuda a explicar esa búsqueda anhelante tanto de un orden político justo como de una sólida seguridad personal basada en la libertad creativa que Martínez Estrada –si se toma como intelectual de inclinaciones melancólicas– expresa en sus reflexiones críticas de la sociedad y vida argentinas.

Según Susan Sontag (2002: 212), el pensador melancólico mantiene con su propio yo una relación de tipo hermenéutico muy especial. El yo constituye para él tanto un texto a descifrar como un esbozo por planear. Ambas formas de leer ‘literariamente’ la propia existencia: como problema –a veces traumático– heredado del pasado y como reto por afrontar en el futuro, se adaptan muy bien al caso martinecestradiano. En varias etapas de su vida, Martínez Estrada contempla su transitar en el mundo como una especie de enigma, como un sorprendente resultado de casualidades y aparentes rumbos prefijados. Justo como un misterio abrumador que, cuajado de la conjunción entre azar y necesidad y del cruce entre la tradición y la aspiración de modernidad, no admite respuesta o interpretación definitiva algunas. No obstante, la conflictiva vida individual forma parte de un contexto social mayor: individuo y sociedad se hallan –por ejemplo según la propia versión de Martínez Estrada– supeditados a una suerte de destino común. Es este sino compartido el que inquieta al artista de constitución melancólica, lo inspira con frecuencia a imaginar mundos mejores, y, a veces, lo convoca también a la acción, al compromiso político radical.

**Bibliografía**

- Alfieri, Teresa.** 2004, *La Argentina de Martínez Estrada*, Buenos Aires.
- Barzun, Jacques.** 1975, *Classic, Romantic, and Modern*, Chicago & London.
- Earle, Peter G.** 1971, *Prophet in the wilderness. The Works of Ezequiel Martínez Estrada*, Austin.
- Kořakowski, Leszek,** 1990, "The Intellectuals", *Modernity on Endless Trial*, Chicago & London: 32–43.
- Lepenius, Wolf.** 1998, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a. M.
- Martínez Estrada, Ezequiel.** 1967a, *En torno a Kafka y otros ensayos*, Barcelona.
- Martínez Estrada, Ezequiel.** 1967b, *Para una revisión de las letras argentina. Prolegómenos*, Buenos Aires.
- Martínez Estrada, Ezequiel.** 1965, *Mi experiencia cubana*, Montevideo.
- Martínez Estrada, Ezequiel.** 1956, *Cuadrante del pampero*, Buenos Aires.
- Scheines, Graciela.** 1994, "De la desilusión a la utopía", *Ezequiel Martínez Estrada: La pampa de Goliat*. Roberto Fernández Retamar *et al.*, Buenos Aires: 52–68.
- Sontag, Susan.** 2002, "Im Zeichen des Saturn", *Melancholie oder Vom Glück, unglücklich zu sein*, Peter Sillem, Hrsg., München: 204–227.
- Weinberg de Magis, Liliana Irene.** 1992, *Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*, México.

STRESZCZENIE: Przedmiotem artykułu jest literacka refleksja i utopijne założenia na temat społeczeństwa, historii i kultury Argentyny w twórczości Ezequiela Martineza Estrady. Wychodząc od pesymistycznego światopoglądu argentyński pisarz w ostatnich latach życia doszedł do politycznego zaangażowania w Rewolucję Kubańską. Chociaż generalnie postawa Martineza Estrady wydaje się zbieżna zarówno ze znaną charakterystyką intelektualisty jako melancholika W. Lepeniesa oraz krytyką „intelektualnej frywolności” Leszka Kořakowskiego, nieuprawnione jest, historycznie rzecz biorąc, widzenie jego postawy jako fatalistycznej i frywolnej.

## **As figuras femininas no romance *Neighbours* da escritora moçambicana Lília Momplé**

*Nós alertamos para possíveis problemas que este país possa ter.  
Alertamos duma maneira literária sobre problemas que podem  
ser muito graves se as pessoas não tomarem atenção.*

Lília Momplé

Lília Momplé (n.1935) é uma das poucas escritoras em Moçambique, onde a desigualdade de género continua profundamente arraigada. Além da actividade literária, Lília desempenhou papéis importantes na vida pública. Exerceu várias funções – funcionária da Secretaria de Estado da Cultura, directora do Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique, secretária-geral da Associação de Escritores de Moçambique (1995–2001), presidente dessa mesma Associação (1997–2003) e representante do Conselho Executivo da UNESCO (2001–2005).

Com colaboração dispersa na imprensa, Lília Momplé publicou colectâneas de contos *Ninguém Matou Suhura* (1988) e *Os Olhos da Cobra Verde* (1997), o guião para o galardoado filme *Muhupitit Alima* (1988) e a sua obra prima – o romance *Neighbours* (1996). Recebeu vários prémios literários como, por exemplo, o prémio Caine para Escritores de África (2001) e o 1º Prémio de Novelística no Concurso Literário do Centenário da cidade de Maputo, com o conto *Caniço*. A sua obra não tem ainda rica bibliografia crítica, mas os seus contos foram alvo de estudo na tese de doutoramento de Lúcia Maria Marques Seia Borrego (2004) *A realidade moçambicana (política, social, económica e cultural) nos contos de Lília Momplé*.

O livro mais importante de Lília Momplé, o romance *Neighbours*, inspirado em factos reais, descreve os trágicos acontecimentos que tiveram lugar em Maputo, capital de Moçambique, em três casas diferentes, desde as 19 horas de um dia de Maio de 1985 até às 8 horas da manhã seguinte. Durante esta longa noite o leitor conhece três famílias diferentes que não se conhecem mas cujos destinos juntam-se na história dum assassinato provocado pela ingerência da minoria racista da África do Sul em Moçambique onde, na década de oitenta muitos moçambicanos foram assassinados por ordem dos defensores de apartheid. Como explica no prefácio a autora, os protagonistas são pessoas que têm (1996: 5): “(...) o seu destino fatalmente interligado (...) por vontade e por ordem do apartheid que tão bem sabia aproveitar-se das humanas fraquezas, taras, paixões, anseios e inseguranças.” Assim, ao longo da narrativa conhecemos três casas: a primeira de Narguiss, a segunda de Leia e de Januário e a terceira de Mena e Dupont. É este último que, junto com Romu e Záliua, espera pelos sul-africanos para todos juntos irem matar Leia e Januário, dois moçambicanos pretos que vivem numa *flat* ao lado de uma outra ocupada por elementos do ANC<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Congresso Nacional Africano – movimento nacionalista sul-africano que lutava contra o apartheid

Propositadamente, deverá parecer que os atacantes tenham confundido o alvo da sua acção, pois o objectivo da missão é provocar a insegurança e o pânico entre a população. Os homens matam o casal e também Narguiss, a vizinha que, ao ouvir o barulho, saiu para ver o que se passava. Assim o romance, organizado em cinco capítulos que correspondem às horas diferentes da noite (19h, 21h, 23h, 1h e 8h) e divididos em subcapítulos que contam os acontecimentos em cada uma das casas, tem por tema o problema de apartheid e as análises que se faz desta obra centram-se sempre nesta problemática.

Neste artigo, contudo, queremos chamar atenção a um outro aspecto, que com toda a certeza não é o mais relevante mas que, na nossa opinião, vale a pena evocar. Queremos propôr uma análise das personagens femininas, que apesar de não serem tão minuciosamente retratadas como as dos romances da outra escritora moçambicana Paulina Chziane, são interessantes. A situação complicada da mulher na sociedade moçambicana já é alvo de vários estudos feministas e de estudos de género. Seguindo os passos dos sociólogos da literatura acreditamos que a imagem literária da condição feminina pode nos conduzir à melhor compreensão da mesma.

De entre as personagens femininas do romance, escolhemos três: Narguiss, a sua filha Muntaz e Mena para ver como são apresentadas e como a autora constrói as suas identidades.

A primeira que conhecemos é Narguiss, casada com Abdul e mãe das três filhas: Muntaz, Rábia e Dinazarde. Conhecemo-la preocupada com a ausência do marido na noite de Ide, uma das mais importantes festas muçulmanas, celebrada, cada ano no fim de Ramadão, pelos muçulmanos no mundo inteiro e também em Moçambique. Ide é um dia de agradecimento em que os muçulmanos se reúnem numa alegre atmosfera para expressarem a sua gratidão a Deus, por tê-los ajudado a cumprirem as respectivas obrigações espirituais. Este tipo de festas caracteriza-se por um forte traço comunitário, daí ser tão importante para Narguiss que o seu marido esteja presente. Este porém, apaixonou-se por uma mulher da etnia macua e prefere passar o tempo com a amante do que com a família.

Conhecemos então a Narguiss preocupada com a ausência do marido e com o facto de a lua não sair o que, segundo a tradição, é uma condição necessária para poder começar a celebrar a festa. Quando a filha lhe diz que apesar de não haver a lua, já podem começar a festejar o Ide, Narguiss "não pode conformar-se com tal prática que é contrária a toda a sua vivência" (Ibid: 11). Assim, o narrador apresenta-nos esta mulher como uma guardiã das tradições e costumes. Este papel da mulher africana de conservar e transmitir costumes seculares é muito importante não só em Moçambique mas em muitos países africanos. Lendo os textos das escritoras africanas de língua portuguesa: Ana Paula Tavares, Paulina Chiziane e de Lília Momplé, podemos chegar à conclusão que a capacidade de conservar os saberes, de os transmitir à noite inventando histórias encantadoras é uma das importantes marcas identitárias das mulheres africanas.

Narguiss recebeu uma educação tradicional segundo a qual a mulher tem que obedecer ao seu marido, servir-lhe, aceitar tudo o que este faz, todo o tipo de humilhações e até agressões sem o criticar nem exigir dele nada. Narguiss é nos apresentada como protótipo da vítima no entender de Pierre Bourdieu na sua famosa *Dominação Masculina* (1999). A mulher aceita o facto de o marido ter muitas amantes e não se revolta, embora as traições lhe provoquem um sofrimento profundo. Conforma-se porque apesar de tudo ama o marido e até "agradece a Alá por o seu Abdul" que "sempre sustentou a família de modo a esta não passar privações" (Momplé, op. cit: 12), assim que se "não

fossem os constantes problemas com mulheres, Narguiss considerá-lo-ia um marido perfeito.” (Ibid) A mulher estima tanto o marido e ama-o com um amor tão cego que até o justifica, deixando toda a culpa às suas amantes. Não protesta quando o marido passa as noites fora de casa nos braços das outras mulheres, nem quando lhes constrói casas particulares. Descobrimo uma relação de quatro anos com uma amante macua, Narguiss culpabiliza unicamente Zena, dizendo que as mulheres desta etnia são muito perigosas e gostam de roubar maridos às outras. O problema da poligamia é muito grave em Moçambique, onde os homens não cumprem mais as regras da poligamia tradicional, têm muitas amantes e não tomam nenhuma responsabilidade pelos filhos que nascem destas relações. Paulina Chiziane comentou a situação actual em Moçambique do modo seguinte (Laban, 1998: 976–977):

Numa situação de poligamia, os filhos têm todos um lar, têm todos um pai, uma mãe, não são filhos desamparados – o que já não acontece nos dias de hoje. Bem, a sociedade moçambicana actual vem da poligamia e os homens ainda não estão habituados à ideia da monogamia. Então, oficialmente, para todo o mundo ver, são casados com uma mulher, mas têm sempre duas, três, quatro, e vão fazendo filhos por aí. (...) Os filhos estão por aí, perdidos, não conhecem o pai, não têm ligações com a família, enfim, não têm aquele afecto à comunidade. Ficam um bocadinho sem a tal identidade – o que numa família tradicional já não acontece.

Na mesma linha do pensamento situa-se a seguinte reflexão de Hilary Owen (2004: 172–173):

Official opposition to polygamy was an important point of ideological continuity linking Christian colonial missions and post-independence marxism-leninism. Monogamy became a notorious source of hypocrisy and double-speak among FRELIMO men, who had much to gain from practicing public monogamy and clandestine polygamy.

A filha de Narguiss, Muntaz tem um olhar muito mais crítico, e não se deixa enganar tão facilmente quando se trata das leviandades do seu pai. Fica admirada com a sua mãe para quem “são sempre as mulheres que o perseguem até o apanharem, pobre homem, nas suas garras lúbricas.” (Mompilé, op.cit: 12) Ao mesmo tempo a filha sente compaixão “por esta mulher gorda, de uma estupidez tão generosa, tão predisposta a perdoar” (Ibid: 29). Muntaz tem realmente pena da sua mãe, porque (Ibid: 72): “Não é justo fazê-la sofrer assim, agora que está gorda e feia (...) é como tirar-lhe toda a possibilidade de viver.” Nisso aliás, consiste toda a tragédia de Narguiss, o marido é para ela o centro da sua vida, a mulher vive mais a vida dele do que a sua. Contudo, o marido não o merece. A amarga verdade é que Abdul enviou a sua mulher com as filhas para a capital onde, Muntaz estuda medicina, para se livrar delas e para poder viver com a amante em sua própria casa. Também levou a irmã mais nova de Zena e “as mais maldosas afirmam que ele dorme com as duas” (Ibid: 13). Tratada sem respeito, Narguiss não questiona a realidade em que vive, aceita a relação com o seu marido baseada na discriminação e humilhação por parte deste e mesmo assim acha que o matrimónio, em que a mulher tem que satisfazer todas as necessidades dum homem, é o único fim da vida de qualquer mulher. Esta postura é a consequência da educação que recebeu (Ibid: 74): “Narguiss, tal como as irmãs, foi educada como

uma ‘verdadeira mulher’, quer dizer, dentro de casa e no quintal (...) Jamais frequentou escola (...) Aprendeu, sim, a cozinhar primorosamente com o supremo objectivo de agradar ao homem que um dia a escolhesse.” Reparámos nesta citação, não só a ironia da narradora, mas também uma informação que nos pode parecer chocante, nomeadamente, o facto de o homem escolher a mulher e esta não ter parecer sobre o assunto. Só se pode resignar e aceitar o seu destino. O que observamos então em Narguiss, desesperada pela ausência do marido num dia bastante importante para a vida familiar, é o estado da perda da identidade. Não é a primeira vez que Narguiss é abandonada pelo marido. Antes de casar com Abdul, foi casada uma vez com um homem que a enganava muito. Por isso, a mulher “tão perdida se encontra de si própria” (Ibid) que não se sabe definir a si própria. Não sabe mais quem é, não tem auto-consciência nem auto-estima absolutamente nenhuma. O único que encontra são as lembranças da infância e do tempo do noivado durante o qual recebeu muita atenção e muitos sinais de admiração por parte do primeiro marido, como jóias, pulseiras, brincos e colares. O sofrimento no primeiro casamento fez com que o velho pai fosse buscá-la e a levasse para casa, pondo assim fim ao matrimónio. No momento em que o pai chegou a falar com marido, os dois discutiram muito e Narguisse “em silêncio, no meio dos dois vendo-os decidir o seu destino como se este não lhe pertencesse” (Ibid: 76). Neste estado de desespero conheceu Abdul que, primeiro, ofereceu-lhe muito carinho e fez-lhe descobrir a sua sexualidade pela qual nunca se preocupou o primeiro marido (Ibid): “Ao contrário daquele que a possuía com um espécie de impaciência, Abdul acariciava-a com extrema doçura e, simultaneamente, com tanta paixão, que ela própria se surpreendeu com a espontânea resposta do seu corpo.” Esta descoberta foi tão grande e tão importante na vida de Narguiss, que quando ficou de novo perante a situação de ter de partilhar o marido com outras mulheres, convenceu-se a si própria que repartir o marido, era o seu destino e decidiu ser feliz mesmo assim. Como todas as mulheres abandonadas ou enganadas, Narguiss acha que é ela quem tem culpa e por isso (Ibid: 76-77):

Amá-lo apesar de tudo, é também, para ela, uma maneira de se fazer perdoar pelo seu corpo, deformado pela gordura que se foi instalando, lenta e insidiosamente, desde o nascimento da segunda filha. Em vão Narguiss lutou contra ela (...) E as aventuras amorosas do marido impelem-na a compensar-se com guloseimas que a fazem inchar cada vez mais. Hoje não é possível reconhecer, na mulher disforme em que se transformou, a rapariga esbelta que Abdul conheceu. Por isso Narguiss lhe perdoa as escapadelas e o aceita quando ele a procura, feliz e agradecida por ele a desejar (...)

Podemos observar como ficou destruída a personalidade de Narguiss, primeiro pela educação patriarcal e machista, e depois, pelos homens. Se protagonistas de Paulina Chziane que lutam contra este estado das coisas, ganham a sua batalha, Narguiss de Lília Momplé nem tem consciência da possibilidade de uma possível luta.

Muito diferente é a sua filha Mutaz, muito consciente das injustiças que cometem os homens mombicanos com as mulheres. Observando como funciona o matrimónio na sua família e na sociedade, não quer casar e dedica-se aos estudos, mostrando uma teimosia e força de carácter impressionantes. As suas duas irmãs Rábia e Dinazarde, pelo contrário, querem “agarrar maridos” mas não o conseguem. Narguiss que tem medo “de se tornar a ridícula mãe de três filhas solteironas”(Ibid: 14)

já frequentou os mais famosos curandeiros, pensando que só por algum feitiço forte os rapazes primeiro atraídos pela “beleza agressiva e sensual” (Ibid) das raparigas, acabam por se afastar delas. Assim, Rábia e Dinazarde querem casar mas não encontram os candidatos, Muntaz não o quer, o único que deseja é estudar “de uma maneira que toda a família considera muito pouco feminina” (Ibid). Mesmo a sua prima Fauzia não tem grande apreço por ela, achando Muntaz (32): “sonsa com aquela mania de estudar, tão diferente das irmãs que, na sua opinião, são raparigas normais e gostam mais é de se divertir e de vestidos bonitos, como é próprio.” Pela mesma razão, os pais não entendem a postura da filha mais nova e fazem tudo o possível para desanimar a rapariga, explicando-lhe (Ibid): “Estudar tanto para quê? Mulher não é para encher cabeça”. Para persuadir os pais, Muntaz usou todos os meios que encontrou à sua disposição (Ibid): “desde rogos e silêncios acusatórios, até à recusa de comer”. Por conseguinte, os pais deixam-na não só acabar a escola secundária mas também começar os estudos na única universidade então existente em Maputo. Narguiss, não ficando nada contente, deixa, finalmente, a filha em paz quando se convence de que nada consegue com os seus conselhos.

A atitude de Muntaz não é nada comum em Moçambique. A rapariga é teimosa, sabe perfeitamente bem o que quer conseguir na vida e a sua atitude mantém-se firme ao longo do romance. Portanto, Muntaz pode ser caracterizada como uma pessoa emocionalmente independente que não permite aos outros que a limitem, nem as suas ambições, nem as suas aspirações.

Outra mulher fascinante do romance de Lília Momplé é Mena, a mulher de Dupont, um dos autores da matança de Leia e de Januário. Mena vive assustada pelo marido que a humilha e agride frequentemente. Conhecemo-la quando fica preocupada ao ver os colegas de ar suspeito do seu marido na sua casa, pressentindo que algo mau vai acontecer. Quer falar com o marido e pedir-lhe alguma explicação da reunião, durante a qual esperam pelos sul-africanos. Mas ele sempre lhe responde da mesma maneira – “cala a boca” e dá-lhe bofetadas violentas. Efectivamente, estabelecer uma conversa com Dupont é quase impossível, o marido trata a mulher com tanto desdém que (Ibid: 22):

na verdade, é lhe quase sempre impossível manter um diálogo com Dupont. Às vezes chega a duvidar de que ele a considere um ser humano que pensa e sente como qualquer pessoa, ou se a tem em casa como uma máquina para realizar os serviços domésticos e da qual pode também dispor para fazer amor à sua maneira sófrega e apressada.

O mais triste de tudo é que Dupont que bate na mulher, considera-se a si próprio um marido digno e perfeito. Mena, suspeitando que o marido tira lucros de algum assunto pouco honesto, quer saber de onde vem dinheiro para comprar uísqui, vinho, carne e galinhas. Dupont, porém, sempre subestimando a capacidade de raciocínio das mulheres e especialmente da sua, não lhe oferece nenhuma explicação satisfatória. Mena, porém, apesar da sua modesta quarta classe, apercebe-se logo que os negócios do marido são perigosos. Tenta persuadi-lo para não avançar os assuntos suspeitos, mas perante ameaças, cede. “Mena cala-se, consciente de que não vale a pena argumentar, não vale a pena nada. Apodera-se dela um profundo desânimo e uma irreprimível vontade de chorar” (Ibid: 24)

Os amigos do marido tratam-na como um objecto de desejo sexual que a humilha. O marido dá-lhe ordens de preparar, aquecer e servir a comida, sendo isto a única coisa que espera da mulher.

Casou com ela porque Mena era mulata e não negra o que, na sua opinião, o nobilitava. Além disso, Mena impressionava todos com o seu refinamento e argúcia natural, era uma mulher simples mas não vulgar, escondia em si uma certa elegância e um certo mistério. Quando Dupont decidiu casar com ela, Mena não tinha nada a dizer, porque como quase todas as raparigas foi educada para receber por marido qualquer homem escolhido pelos pais. Dupont escolhido pelos pais, nunca porém a tratava bem nem com respeito, nem enquanto namorada e ainda menos depois de casar (Ibid: 48): “sempre tratou a mulher com uma raiva surda que explode ao menor contratempo. E, quando descobriu que agredindo-a fisicamente se aliviava, por momentos, da permanente tensão em que vive, passou a sová-la com (...) violência.” Mena não protesta, porque sabe que receber pancadas de homens é o destino de muitas mulheres. Para Mena, o comportamento do marido é natural e comum na sociedade em que vive. Esta “normalidade” e falta de ajuda provoca-lhe, porém, um profundo mal estar. Os seus comportamentos agressivos “provocavam na jovem uma angústia tanto mais profunda quando não a podia partilhar com ninguém” (Ibid: 46).

Mena resignou-se e aceitou a sua sorte, conformou-se com as surras do seu marido e com constantes humilhações. Uma vez, porém, conseguiu opôr-se à vontade do marido que queria partir para Portugal. Mena protestou e recusou-se firmamente a acompanhá-lo e “nem os insultos nem as surras conseguiram demovê-la” (Ibid: 48). Pode parecer-nos curioso este protesto por parte duma mulher acostumada a uma constante submissão e obediência. Não é a última vez, contudo, quando Mena tenta dificultar os planos do marido. Quando este se prepara para sair com os sul-africanos para matar um casal negro, Mena que ouviu os homens a falar sobre plano, embora sem pormenores, suplica ao marido para não ir. Sem resultado, porém, o marido sai para cometer um crime. Mena, acostumada a não actuar, a tomar sempre uma postura passiva, desta vez, revolta-se e liga à polícia. O problema é que ninguém acredita nas palavras duma mulher e passa muito tempo até que um dos polícias leva a sério as palavras de Mena. A intervenção é demasiado tardia, a polícia aparece no local do crime no momento em que os assassinos já mataram duas pessoas completamente inocentes que deixaram uma filha pequena. A única coisa que a polícia conseguiu, foi matar dois dos agressores, entre os quais, Dupont. Mena toma conhecimento do sucedido pelas notícias televisivas. Depois de uma noite cheia de medo e de reflexões sobre a sua vida, Mena pergunta-se, pela primeira vez, como foi capaz de viver tanto tempo com um homem tão mau como Dupont. É como se o trágico acontecimento da noite mudasse toda a consciência de Mena que com uma clareza espectacular, reparou nas coisas em que tinha preferido não pensar. Este comportamento de Mena faz-nos lembrar o pensamento de Heidegger, o qual constata que a nossa interpretação dos factos e das situações actuais baseia-se, muitas vezes, nas nossas vivências anteriores, guardadas na memória. Por isso, os factos sempre podem ser reinterpretados à luz de novos acontecimentos. Por conseguinte, o processo de compreender e de interpretar não é um processo linear. É exactamente o que acontece com Mena. Aguentando em silêncio os comportamentos do marido, durante toda a vida, começou a achá-los normais. Só a descoberta do plano do assassinato preparado por Dupont é que lhe mostrou a horrível verdade sobre o seu marido. Num momento de introspecção, Mena reinterpreta todo o passado vivido ao lado do marido cruel e sem escrúpulos. Apesar de todo o horror da situação, apesar de enorme tragédia que aconteceu (Ibid: 104–105): “sente apenas que, pela primeira vez, tem a sua vida nas mãos, vida que lhe pertence (...) Ao fechar a porta, ela sabe que acaba de encerrar também o seu passado

edá os primeiros passos para um novo e imprevisível futuro.” Efectuando o processo da reinterpretação do passado e descobrindo a verdade, embora dolorosa, sobre o presente, a mulher liberta-se. Começa a construção da sua identidade que, como defende a crítica feminista não é apenas um objectivo a alcançar, mas, antes de mais nada, um processo de autoconsciência (Amaral at al. 2005: 101). Pois, como observa Patricia Hill Collins, no seu interessantíssimo livro *Black Feminist Thought* (1990: 106): “Identity is not the goal but rather the point of departure in the process of self-definition.” O mesmo sentido transmite o termo identidade “forjada” de Donna Haraway (1989, 1995).

O que parece querer transmitir Lília Momplé às mulheres é que é necessário as moçambicanas deixarem de aceitar passivamente a realidade que as oprime. É preciso lutarem pela sua dignidade apesar das regras da sociedade patriarcal em que vivem. O empenho social é muito bem visível na escrita desta grande intelectual moçambicana que acredita que sim, a literatura é capaz de mudar o mundo. Na entrevista para *Notícias* Lília Momplé disse que o que a literatura dá, é uma capacidade de renovação, de descoberta e de sair da rotina. Para Irigaray (1977) e Cixous (1975), o meio pelo qual as mulheres podem descobrir a sua identidade feminina é a tentativa de a exprimir artisticamente. Assim algo impalpável e não definido, toma uma forma bem concreta e facilita o processo de consciencialização. Parece que o desenvolvimento deste processo, através da criação artística, é cada vez mais valorado pelas mulheres que repararam que a expressão artística da identidade feminina permite trazer à superfície o que foi e, continua a ser, reprimido pelos padrões masculinos. Graças à literatura as mulheres começam a se ver capazes de tentar subverter a ordem. Neste aspecto performativo da escrita acreditam profundamente as escritoras moçambicanas: Paulina Chiziane, Awaji Malunga, Sónia Sultuane, Ana Mafalda Leite e, como demonstrámos, Lília Momplé.

### **Bibliografia**

- Amaral, Ana Luísa at al.** (2005) *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto.
- Borrego, Lúcia Maria Marques Seia.** (2004), *A realidade moçambicana (política, social, económica e cultural) nos contos de Lília Momplé*, Lisboa. (Tese de Doutoramento).
- Bourdieu, Pierre.** (1999), *A Dominação Masculina*, Rio de Janeiro.
- Cixous, Hélène.** (1975), “Le rire de la Méduse”, *L'arc* 6, 39–54.
- Collins, Patricia Hill.** (1990), *Black Feminist Thought*, Nova Iorque.
- Haraway, Donna, J.** (1995), *Ciencia, “cyborgs” y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid.
- Haraway, Donna, J** (1989), *Primate vision: gender, race and nature in the world of modern science*. Nova Iorque.
- Irigaray, Luce.** (1977), *Ce sexe qui n'est pas un*. Paris
- Laban, Michel.** (1998), *Moçambique: encontro com escritores*, Porto.
- Momplé, Lília.** (1985), *Neighbours*, Maputo.
- Momplé, Lília.** (1988), *Ninguém Matou Suhura*, Maputo.
- Momplé, Lília.** (1997), *Os Olhos da Cobra Verde*, Maputo.
- Owen, Hilary.** (2004), „Sexual/ Textual Empires: Gender and Marginality in Lusophone African Literature”, *Lusophone Studie*, 2004, 2, 137 – 175.

STRESZCZENIE: Lília Momplé (ur.1935) jest, obok Pauliny Chiziane, najciekawszą pisarką mozambicką. Niniejszy artykuł poświęcony jest analizie postaci kobiecych jej powieści *Neighbours*. W Mozambiku kobiety zajmują podrzędną pozycję w patriarchalnym systemie społecznym, który ogranicza ich wolność i dostęp do edukacji, narzuca sztywne wzorce postępowania i określa rolę i sposób funkcjonowania w społeczeństwie. Mozambijki zmuszane są do akceptacji narzuconych im przez męską tradycję norm kobiecego zachowania (egzystowanie w poligamicznych rodzinach, usługiwanie kochankom męża, bycie bitymi i upokarzonymi). W artykule analizując zachowania bohaterek Lílii Momplé zastanawiamy się, jak w tych trudnych dla kobiety warunkach przebiega proces kształtowania się kobiecej tożsamości i w jakim stopniu literatura może wpłynąć na zmiany społeczne w Mozambiku.

## **Staropanieństwo z wyboru jako przejaw wolności według Gabrielle Suchon (XVII wiek)**

Francuskie społeczeństwo XVII wieku było społeczeństwem patriarchalnym, w którym kobieta miała do spełnienia dwie podstawowe role: żony i matki. W społeczeństwie, w którym prawo stanowili mężczyźni nie było miejsca na kobietę samowolę. Rodzina podporządkowana była ojcu lub mężowi. Taki model obowiązywał we wszystkich grupach społecznych. Król był ojcem narodu, szlachcic ojcem poddanych, itd. Dorastająca panna miała do wyboru dwa wyjścia, podyktowane zresztą względami rodzinnymi, zamążpójście lub klasztor. Życie w stanie wolnym, tak powszechne w dzisiejszych czasach, nie było akceptowane przez społeczeństwo Ancien régime'u. Rodziny były wielodzietne i niewielu ojców było stać na zabezpieczenie jednakowej przyszłości dzieciom. Poświęcano zazwyczaj najmłodszą latorośl, by ułatwić start życiowy pierworodnym. Dotyczyło to tak samo dziewcząt jak i chłopców.

Kobiety pozostające w stanie wolnym burzyły ustanowiony porządek chociaż najczęściej były pod opieką rodziny, ojca, brata, szwagra lub innych krewnych, którzy czuwali nad ich moralnością. Nawet kiedy osiągnęły pełnoletniość potrzebowały opiekuna, jeśli zmuszone były do pojawienia się w sądzie bądź też chciały rozporządzać własnym majątkiem. Prawo narzucające wolnym kobietom obieranie opiekuna nie krępowało ich całkowicie. Czasem nawet mogły cieszyć się one względną wolnością. To pojęcie wolności kłóciło się z porządkiem społecznym.

Pomimo ogólnie panującej niechęci do stanu wolnego, w siedemnastowiecznej Francji żyły kobiety ceniące samotność, swoje staropanieństwo gwarantujące im wolność. Nawet jeśli w przypadku kobiety trudno jest mówić o szeroko pojętej wolności zwłaszcza prawnej, to jednak kilka znanych kobiet udowodniło, że życie w celibacie pozwoliło im na rozkwit i działalność zwłaszcza naukową i literacką, a więc w dziedzinach z gruntu zarezerwowanych dla mężczyzn. Do znanych i „wielkich” starych panien lub raczej kobiet, które wybrały stan wolny i niezależność należą niewątpliwie Marie de Gournay, Anne Marie von Schurman, Madeleine de Scudéry czy też Gabrielle Suchon. Niestety, większość samotnych kobiet nie mogła się poszczycić takimi osiągnięciami, niejednokrotnie też ich staropanieństwo czy też celibat nie były kwestią wyboru lecz splotem życiowych wydarzeń.

Wyjątkowe miejsce wśród francuskich myślicielek zajmuje Gabrielle Suchon, dla której pojęcia celibatu i wolności są ze sobą nierozzerwalnie związane. Jest ona autorką kilku traktatów filozoficznych między innymi *Petit traité de la faiblesse, de la légèreté et de l'inconstance qu'on attribue aux femmes mal à propos* (1693), *Traité de la morale et de la politique: la liberté* (1693), *Traité de la morale et de la politique: la contrainte* (1694) oraz *Du célibat volontaire ou la vie sans engagement* (1700). Ta mało znana siedemnastowieczna erudytką, równolatka tak wielkich filozofów jak Baruch Spinoza (ur. 1632), czy też John Lock (ur. 1632) przyszła na świat w Semur-en-Auxois w 1631 roku, w rodzinie prawniczej. W bliżej nieokreślonych okolicznościach została oddana do klasztoru jakobinek w Semur-en-Auxois. Najprawdopodobniej skorzystała z istniejącego w prawie francuskim casusu zwanego *gwaltem na sumieniu*, który pozwalał, po dostarczeniu odpowiednich dowodów,

anulować zawarte małżeństwo wbrew woli, bądź uzyskać rewokację złożonych ślubów zakonnych. Gabrielle udało się opuścić mury klasztoru, pojechała nawet do Rzymu, gdzie otrzymała od papieża specjalną dyspensę. Niestety, komuś w rodzinie zależało bardzo na tym, by przywdziała ponownie habit. Być może chodziło o sprawy majątkowe? Orzeczenie Parlamentu w Dijon nakazywało jej powrót do klasztoru w Semur-en-Auxois. Gabrielle Suchon nie dała jednak za wygraną. Udało się jej jakimś cudem obejść prawo. Ostatecznie wróciła do matki i resztę życia spędziła w Dijon, gdzie poświęciła się dalszemu samokształceniu, a także nauczaniu dzieci. Zmarła w 1703 roku jako osoba niezależna, która nigdy nie wstąpiła w związek małżeński<sup>1</sup>. Prawdopodobnie pod wpływem osobistych przeżyć napisała traktat o dobrowolnym celibacie czyli o życiu wolnym od narzuconych zobowiązań – *Du célibat volontaire ou la vie sans engagement*. Jak to już było wspomniane przed kobietą stawiano wybór między dwiema drogami – małżeństwem lub klasztorem. Gabrielle Suchon sprzeciwia się takiej alternatywie która, godzi w podstawowe pojęcie wolności, a przeciwieństwo pozbawianie wolności oznacza zmuszanie do zachowań stojących w sprzeczności z własną wolą, zaś każdy, bez względu na płeć, powinien mieć prawo wyboru własnej drogi życiowej, którą Gabrielle Suchon nazywa egzystencją autonomiczną.

Autorka traktatu *Traité de la morale et de la politique: la liberté* twierdzi, że nie należy zamykać kobiet w monasterach. Według niej wolność jest rzeczą tak drogocenną, że nie ma człowieka, który nie pragnąłby jej posiadać i zachować (1988: 36). Przede wszystkim zaś to Bóg, kiedy stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo, obdarzył go wolnością i niezależnością. Dlatego rodzaj ludzki nosi w sobie pierwiastek Stwórcy. Można więc rzec, że wolność jest najinteligentniejszym dziełem jakie wyszło spod bożych rąk. Dzięki temu człowiek może tworzyć rzeczy doskonałe, korzystać z natury, z oświecenia, które otrzymał przez wolność (1988: 40).

Gabrielle Suchon zauważa wprawdzie, że istnienie wolności absolutnej w ludzkim świecie jest trudne ze względu na wyższą władzę, która wolność tę ogranicza a także ze względu na ludzką małość i kierowanie się niskimi pobudkami to jednak osobom, które wybrały trzeci rodzaj życia – życia w celibacie – nie powinno się ograniczać praw cywilnych a także należnego i godnego życia w społeczeństwie. Gabrielle Suchon używa często w swym traktacie słowa celibat (*célibat*), na określenie egzystencji autonomicznej. Słowo celibat pojawiło się w języku francuskim w drugiej połowie XVI wieku, w czasie trwania soboru trydenckiego i odnosiło się do duchownych, którym nakazano życie w stanie bezżennym. Francuski *célibat* został zapożyczony z łacińskiego słowa *caelibatus* i miał zarazem dwa znaczenia: z jednej strony życie samotne, bez rodziny, z drugiej zaś życie niebiańskie, duchowe. Tak więc celibat jako równoważnik życia samotnego i zarazem niebiańskiego utrzymał się do końca Ancien Régimu, gdyż duchowni pozostający w celibacie, żyli bez żony i zajmowali się sprawami duchowymi. Określenie to nie funkcjonowało w odniesieniu do osób prywatnych lecz duchownych katolików. Tymczasem autorka posługuje się celibatem w nowoczesnym, niemalże dzisiejszym znaczeniu, gdyż odnosi go do osób prywatnych, zarówno kobiet i mężczyzn, nie związanych z żadną formą kapłaństwa. Warto zaznaczyć także, że nie używa ona słowa stara panna (*vielle fille*). Nie określa stanu trzeciego pejoratywnym mianem staropanieństwa. Posługuje się innymi określeniami niosącymi pozytywne skojarzenia m.in.: *genre neutre, vie dégagée, célibat volontaire*.

<sup>1</sup> Informacje biograficzne zaczerpnięte z noty biograficznej opracowanej przez Séverine Auffret załączonej do dzieła Gabrielle Suchon, *Traité de la morale et de la politique: La contrainte* (1693), première partie, deuxième section, Paris, Indigo & Côté-Femmes, 1999, s. 124–125.

W swoim traktacie kładzie także podstawy nowego statusu moralnego i politycznego jednostki, nie determinując jej płci. Jednostka, według Suchon, jest konkretną istotą ludzką, która powinna cieszyć się pełnią praw, wolnością i swobodami obywatelskimi. Ta wolność jednostki jest jednak podporządkowana nade wszystko wiedzy i autorytetowi. Człowiek, w pojęciu Gabrielle Suchon, jest obdarzony rozumem i może z niego w pełni korzystać bez względu na to czy jest mężczyzną czy kobietą. Jej traktat jest w pewnej mierze programem zmierzającym do uznania, z prawnego punktu widzenia, tego co już częściowo jest realizowane w życiu społecznym – samotnego życia konkretnych jednostek. Forma egzystencji autonomicznej powinna być dostępna dla reprezentantów obydwu płci, dlatego Gabrielle tworzy nowe słowo, pisane dużą literą, *Neutraliste*. Chociaż w większości *Neutraliste* odnosi się do kobiety, to także mężczyzna, w oczach Suchon ma prawo decydować o własnym życiu wybierając drogę opartą na własnym przekonaniu. Autorka zauważa, że zachowanie bezżeństwa jest azylem, który pozwala ustrzec się przed wieloma potknięciami. Celibat jest wspaniałym wyjściem dla kobiet, które nie mają powołania, i które nie chcą wyjść za mąż. Wybierając stan wolny nie popadają wówczas w konflikt z samymi sobą (1994: 25). Według niej zachowanie celibatu jest takim samym zaangażowaniem jak zawarcie małżeństwa czy wstąpienie do klasztoru, z tą jednak różnicą, że jest to zobowiązanie dobrowolne, akt moralny wynikający z potrzeby serca i nie wymagający zgody osób trzecich (1994: 27). Nie może to być jednak zwykła decyzja, niezbędne jest do tego boże błogosławieństwo, gdyż wytrwanie w stanie wolnym jest trudnym wyzwaniem, a kobiety samotne często narażone są na kpiny ze strony otoczenia i na całkowity brak zrozumienia: „Pewien znany poeta – pisze Gabrielle Suchon – pragnąc uzmysłwić nam wspaniałość swojej sztuki, porównuje poezję do złotej monety; porzucona przez kilku ignorantów, którzy nie umieli rozpoznać jej wartości, nie traci nic ze swojej ceny ani piękna. Podobnie możemy powiedzieć o dobrowolnym celibacie; gdyż chociaż nie cieszy się on powszechną aprobatą tak jak pozostałe stany, nie oznacza to jednak, że nie posiada w sobie wielu zalet” (1994: 23).

Autorka traktatu podkreśla, że jednym z podstawowych przywilejów życia w stanie wolnym jest fakt, że można go zawsze zmienić, wychodząc za mąż lub wybierając spokój murów klasztornych. Jednakże według Gabrielle Suchon celibat jest niemalże stanem świętym, który może wieść każdy, gdyż najważniejszą rzeczą jest wolność serca i ducha. Obranie właśnie takiego trybu życia jest również użyteczne społecznie. Osoby wolne, jak zauważa autorka, mogą poświęcić czas na formowanie samych siebie, na pomoc innym, na niesienie ulgi potrzebującym pokrzepienia i wątpięcym. Mogą pomagać w szpitalach, uczyć dzieci oraz wykonywać wiele innych pożytecznych zajęć, które wymagają dysponowania czasem. *Neutralistes* są lepiej zorganizowani przez co wydajniej służą swemu królowi czy księciu, gdyż nie są absorbowani przez sprawy rodzinne. *Neutralistes* pracującym w wymiarze sprawiedliwości łatwiej jest również wydawać bezstronne wyroki (1994: 51)<sup>2</sup>. Wreszcie, osoby wybierające życie w celibacie i dysponujące czasem wedle swych potrzeb i potrzeb bliźnich, pomagają lub wspierają rodziców bądź rodzeństwo w wychowywaniu ich latorośli.

<sup>2</sup> Kwestie rządzenia i wydawania wyroków dotyczą wybitnie płci męskiej. Można więc śmiało zaryzykować twierdzenie, że traktat *Du célibat volontaire ou la vie sans engagement* jest wyjątkowo postępowy, a wręcz rewolucyjny. Gdy inni autorzy, a zwłaszcza autorki, zaangażowane w *querelle des femmes* poruszają przede wszystkim kwestie związane z własną płcią, Gabrielle Suchon spogląda na zagadnienie z szerszej perspektywy, dostrzegając fakt, że prawo do decydowania o własnym losie należy się tak samo kobietom jak i mężczyznom. Zasadniczą kwestią jest więc samo człowieczeństwo i jego naturalne prawa, chociaż główny nacisk Suchon położyła na problem kobiecej jako najbardziej palący.

Niestety, na takie poświęcenie nie mogą sobie pozwolić kobiety zamężne. Nawet jeśli prowadzą jakąś działalność charytatywną, to najczęściej w ograniczonym zakresie, gdyż do ich podstawowych obowiązków należy opieka nad dziećmi, mężem i zarządzanie sprawami domowymi. Mężatki nie mogą więc bez reszty poświęcić się osobom trzecim. Byłoby to nawet sprzeczne z ich podstawowym obowiązkiem wynikającym z bycia żoną i matką (1994: 32).

Gabrielle Suchon zauważa ponadto, że osoba żyjąca w stanie wolnym ma z reguły mniej potrzeb, gdyż nie musi zapewnić utrzymania rodzinie. Obce jej są więc pogody za stanowiskami i troska o jak najlepsze wyposażenie dzieci. Osoba taka nie odczuwa też cierpień związanych z utratą dzieci lub męża. W tym właśnie kontekście, Suchon używa czasem innego określenia niż celibat – życie szczęśliwe albo życie godne pożądania (1994: 33).

Zresztą pisząc o zaletach życia w celibacie nie krytykuje pozostałych stanów, gdyż małżeństwo i kontemplacja w zakonach zostały ustanowione przez Boga i posiadają inne wartości niż pozostawanie w stanie wolnym. Suchon stara się tylko wykazać, np. w przeciwieństwie do pani de Maintenon, że jest to życiowy wybór równie pożądany i społecznie pożyteczny jak zamążpójście czy życie w klaszorze. Oczywiście zdaje sobie sprawę z faktu, że nie łatwo jest zachować czystość. Ale upadki zdarzają się każdemu, z tą jednak różnicą, że w przypadku osób niezamężnych skandal z reguły jest większy. Dlatego Gabrielle jest przekonana, że aby wytrwać w postanowieniu pozostania w stanie wolnym, potrzeba wiele samozaparcia i odwagi. Trzeba też wykazać wiele wyrozumiałości, a także z wielkodusznością znosić złe traktowanie, czasami wręcz prześladowania ze strony osób, które nie chcą zaakceptować życia pozostającego w opozycji z poglądami większości (1994: 73).

Autorka traktatu zauważa, że decydując się na małżeństwo lub klasztor, nie ma możliwości powrotu do poprzedniego życia. Wejście w jeden z tych dwóch stanów bez powołania i bez przekonania naraża na zgubę. Osoby takie czują się jedynie rozżalone, nie będą więc umiały podołać swoim obowiązkom. Gabrielle Suchon stwierdza, że nawet życie klasztorne nie jest instytucją doskonałą. Wprawdzie łatwiej jest tam wieść życie święte, ale to stan wolny daje nieograniczone możliwości w niesieniu pomocy innym. Atutem przemawiającym za celibatem jest możliwość wybrania sobie spowiednika, osoby będącej przewodnikiem duchowym. W razie rozczarowania ze współpracy z przewodnikiem duchowym osoba żyjąca w stanie wolnym w wypadku zawodu może zawsze zwrócić się o pomoc do kogoś innego. Takich przywilejów nie posiadają zakonnice.

Autorka odpowiada także na zarzuty tych, według których jedynie małżeństwo lub życie zakonne są zgodne z prawem bożym. Gabrielle podkreśla, że ludzkości nie obowiązuje już boskie przykazanie, by napełniać Ziemię. Przykazanie to dotyczy pierwszych rodziców, nie zaś całego ich potomstwa. I wreszcie to Bóg wkłada w serca ludzkie powołanie do życia zakonnego. Tak więc powołanie nie może być ludzkim nakazem regulującym kwestie społeczne lecz odpowiedzią na głos serca (1994: 132–135).

Gabrielle Suchon nie widzi właściwie żadnych wad w stanie, który sama obrała, gdyż mogła w nim realizować najważniejsze cele związane przede wszystkim z pomocą bliźniemu i modlitwą. Niestety, społeczeństwo nie doceniało takich kobiet jak Gabrielle Suchon o ile nie były wybitnymi osobistościami jak Madeleine de Scudéry czy Anna Maria von Schurman, wybitna uczona z Utrechtu, władająca czternastoma językami, którą podziwiali nawet mężczyźni. Prowadzili z nią dysputy naukowe, traktując jej kobiecy umysł jako ewenement. Inna stara panna Madeleine de Scudéry robiła karierę jako pisarka, najpierw przy boku brata, który podpisywał się pod jej twórczością literacką,

a wreszcie samodzielnie, zyskując wielkie uznanie. Autorka *Artamène ou le Grand Cyrus* i słynnej *Carte de Tendre* z powieści *Clélie histoire romaine* została nawet w 1671 roku laureatką Akademii francuskiej. Trzeba przy tym zauważyć, że w odniesieniu do twórczości wspomnianych autorek, poglądy Gabrielle Suchon choć śmiało nie były przecież całkowicie obce oświeconej opinii francuskiej.

Prawo do wolności, do możliwości dokonywania wyborów nie było respektowane w społeczeństwie XVII wieku. Staropanieństwo, postrzegane jako stan naganny mogło jednak być formą samospelnienia, samorealizacji. Udało to się niektórym kobietom. Znalazły one także odwagę, by głosić, a wręcz domagać się dla życia w stanie wolnym, gwarancji prawnych. Szczególne zasługi położyła w tej kwestii Gabrielle Suchon widząc w zachowaniu celibatu możliwość rozwoju, a tym samym przysłużenia się całemu społeczeństwu. Życie w stanie wolnym nie miało być więc ucieczką przed przeciwnościami losu, gwarancją „świętego spokoju”, czy też hołdowaniem miłości platonicznej. Życie *Neutralistes* było wyzwaniem, które powinno zasługiwać na szacunek wszystkich członków społeczeństwa.

### Bibliografia

**Suchon Gabrielle**, 1994, *Du célibat volontaire ou la vie sans engagement* (1700), Paris

**Suchon Gabrielle**, 2002, *Petit traité de la faiblesse, de la légèreté et de l'inconstance qu'on attribue aux femmes mal à propos*, Paris

**Suchon Gabrielle**, 1999, *Traité de la morale et de la politique. La contrainte* (1694), cz. 1, Paris

**Suchon Gabrielle**, 1988, *Traité de la morale et de la politique. La liberté* (1693), Paris

**Aronson Nicole**, 1986, *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au pays de Tendre*, Paris

**Timmermans Linda**, 2005, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris

STRESZCZENIE: W XVII wieku, poza niewielkimi wyjątkami, kobieta miała do wyboru dwie drogi życiowe – małżeństwo albo klasztor. Z reguły o przyszłości córki decydowali rodzice kierując się nie tyle dobrem dziecka ile korzyściami związanymi z przyszłością rodziny. Innymi słowy wybór drogi życiowej ustalała rodzinna ekonomia. Ale w tym tradycyjnym społeczeństwie pozostawał też spory odsetek kobiet stanu wolnego: tzw. starych panien oraz wdów. Kobieta samotna kojarzyła się z istotą słabą, pozbawioną opieki a przede wszystkim narażoną na niebezpieczeństwa zwłaszcza natury moralnej. Gabrielle Suchon stara się zerwać z tradycją nakazującą kobiecie zostać mężatką i matką albo zakonnicą. W swym traktacie *Du célibat volontaire ou la vie sans engagement* (1700) przedstawia staropanieństwo jako wybór innej ale godnej i twórczej drogi życiowej.

## Entre texte et image : les illustrations dans les récits de voyages aux antipodes (XVIIe-XVIIIe siècles)

[...] L'un écrit, même s'il n'est pas nécessairement celui qui juge le mieux. Mais nous lirons toujours sur son visage quelque chose comme un reflet de l'Autre et, dans sa prose, le palimpseste de ce qu'il se cache à lui-même. (Moureau 2005 : 7)

Ces mots de François Moureau semblent faire plus que développer une observation liminaire d'il y a plus de trente ans de Michèle Duchet : « l'homme sauvage est objet, l'homme civilisé seul est sujet » (Duchet 1971 : 17). Sera-t-il possible de récupérer leur *entre les deux*, « entre texte et image » ? Image qui serait, d'abord, le reflet de l'Un dans les représentations de l'Autre, ensuite l'indicible de leur relation éphémère ?

Le témoignage visuel que les historiens des mentalités avaient mis à contribution, sous l'œil scrutateur des historiens de l'art, a fait l'objet d'une analyse critique de L. B. Dorléac (1997 : 1-11) qui s'attaque aux quatre tendances ou « illusions » repérables dans l'histoire contemporaine, à savoir : l'illusion de la vérité, de la hiérarchisation (la hiérarchie de la société étant supposée directement transférable sur l'art), du reflet de la vie sociale, et enfin – la plus chère aux artistes eux-mêmes – l'illusion du pouvoir du *Künstler*, héros extralucide du poème de Schiller (1789), prophète, source du savoir et de la morale. Or, les artistes eux-mêmes, ceux de la plume comme ceux du pinceau, auraient contribué à entretenir ces illusions diverses. Les écrivains des XVIIe-XVIIIe siècles, en dépit de toutes leurs précautions, y ont aussi leur part, observe encore L. B. Dorléac.

En prenant le contre-pied de cette critique d'une certaine histoire de l'art (et de l'histoire fondée sur elle), il serait donc recommandable de traiter les arts visuels mis au service de la littérature documentaire – comme dans le cas des illustrations gravées pour les récits de voyages – selon les quatre préceptes, maintenant formulés à rebours : il en découlerait que, 1°, l'art est un mensonge - il vit du décalage entre vrai et faux, se nourrit d'ambivalence en vue d'une séduction, à travers l'idéalisation et la stylisation de la réalité ; 2° le petit y vaut bien le grand, le disparate et le monstrueux valent l'harmonieux, au gré de la diversité, recherchée avant tout ; 3° tourné vers la séduction, l'art possède une dynamique qui lui est propre, autonome par rapport aux rythmes politique, économique ou démographique ; 4° en dépit de, voire à cause de son génie, l'artiste, de même que son oeuvre, sont le produit d'un milieu et d'une époque, au confluent de différentes pressions ou tentations.

Toutes ces remarques ne valent que pour l'art moderne, précise L.-B. Dorléac (1997: 1) : celui qui naît à partir du XVIe siècle, lorsque le schisme de Luther, entre autres, a fissuré le bloc lisse et uni de la vérité à laquelle avait puisé la culture occidentale.

La traduction de ce fonctionnement de l'art face au témoignage sur le lointain, impossible à vérifier directement et sur le champ, permet d'expliquer certaines licences que nous observons chez les auteurs de récits de voyages illustrés, durant les deux siècles pivots de la modernité en Europe.

J'ai déjà eu l'occasion de parler d'une transposition stylistique à propos des illustrations contenues dans l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal (Zatorska 2007 : 63–67). Dans le sillage de Lise Andries (1995 : 37), qui y constate le passage de l'allégorie à la narration, j'ai pu voir, sur l'exemple de l'histoire du « perfide Anglais » (ayant vendu comme esclave sa maîtresse indienne, qui lui avait sauvé la vie), entre la gravure de Charles Eisen et celle de Jean-Michel Moreau le Jeune, le glissement de la tragédie vers le drame : le texte lui-même n'ayant pas changé, le premier des dessinateurs met pourtant l'accent sur le malheur inhumain de la victime, confrontée avec la brutalité et la mesquinerie des blancs, dont les éléments – ciel, rochers – sont des témoins muets et impassibles. La première Indienne, une noire plutôt, taillée d'un bloc, rigide, comme si clouée sur place par la chaîne, est déceamment recouverte par un morceau de toile, telle une allégorie *exotisée* de l'humanité en oppression ; tandis que Moreau le Jeune, conforme au goût du public qui court après l'attendrissement, représente la jeune femme en belle mulâtresse, dont la posture, infléchie, implore d'autant mieux la pitié du lecteur que, ses « charmes » étant à découvert, on a dû mal à comprendre la décision de l'amant ingrat : l'émotion se fait alliée de la morale. Une trame sentimentale se tisse en dessous, dans laquelle, plus que d'aveugles instincts, sont inculpés des intérêts et des ambitions, exaspérés par l'injustice des institutions politiques et économiques.

Ce n'est pas ainsi que les illustrateurs (dessinateurs, graveurs) envisageaient leurs modèles au XVIIIe siècle. Modèles qu'ils n'avaient d'ailleurs jamais, pas plus que les artistes du siècle suivant, vus de leurs propres yeux. Même au XVIIIe siècle, le seul dont les dessins illustrent ses mémoires et voyages depuis le Kamtchatka jusqu'à Madagascar, Beniowski, n'a exécuté que des cartes et plans, sinon des paysages (déserts : ils reconstruisent le relief des terres abordées). Les scènes du genre y incluses viennent déjà de ses éditeurs. Les illustrations qui accompagnent les récits de voyages, même dans le cas des éditions scientifiquement orientées (*Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost ou l'*Encyclopédie*, sans oublier l'ouvrage de l'abbé Raynal et Cie déjà évoqué), seraient donc gravées sous la dictée des goûts du public, qui en attend du dépaysement et de l'extraordinaire ; mais ce goût aurait été traduit dans un dispositif bien codé. Si bien que trouver des emprunts, citations ou variations dans ce domaine devient le pain quotidien des chercheurs. Tout comme dans l'illustration du roman, ce dispositif pourra évoluer. Ainsi, selon une prospection récente, « la fonction des gravures incluses dans les pages d'un roman s'étendra [après 1760] de l'ornementation en passant par la figuration jusqu'à la suggestion qui enrichit le plaisir de la lecture » (Martin 2005 : 26). Nous chercherons les apparences de l'évolution dans l'imagerie des relations de voyage, évolution entendue comme symptôme du changement de rapport entre texte et image. Ce rapport lui-même pouvant être déterminé, déjà au départ, à titre d'hypothèse, dans le sillage de la prospection de François Moureau, comme « une sorte de sas entre deux mondes, voire une fatalité éditoriale qui pousse les libraires à fournir en souscriptions ces collections gravées dont les amateurs sont très friands », le « livre de voyages » – livre illustré s'entend – ayant, toujours selon Moureau, « d'une certaine manière créé la littérature des voyages » (Moureau 2005 : 42).

A cette hypothèse, qui donne à l'image (et au marché qui en sollicite l'essor) une priorité sur le texte, nous pourrions joindre – à titre de complément – l'hypothèse de Louis Van Delft, auteur d'une *Littérature et anthropologie* ; à travers une « cartographie morale » à l'œuvre chez les moralistes du Grand Siècle, il étudie l'image liée aux « caractères des nations » : l'objectif du texte, comme celui de son support, serait analogue, à savoir donner un repère à l'*homo viator*. La *carte-instrument* des

cartographes devient une *carte-image* des moralistes, dans un registre soit spirituel (le *Mapp shewing the Order & Causes of Salvation & Damnation* dessiné par John Bunyan [1664]), soit « laïc » (profane) « dont la *Carte du Tendre* constitue le fleuron » (1993 : 68). Le texte peut se donner enfin lui-même comme une terre à parcourir, ses références internes créant un réseau de cartographie *mentale*, repérable depuis Montaigne et analysée chez La Fontaine (1993 : 76–85). Cette expression nouvelle de l'anthropologie (au sens : étude de l'homme par lui-même) au XVIIe siècle (grâce à la découverte de l'inconscient, selon P. Bénichou, 1993 : 86) coexiste pourtant avec des « genres » aussi séculaires que « les caractères des nations », proches « du principe, et même de l'esprit, de l'entreprise d'Aristote et de Théophraste. Ce sont bel et bien des caractères éthiques en même temps qu'éthniques » (1993 : 87), source des clichés dont une partie survit à nos jours (1993 : 89–90)<sup>1</sup>.

En réunissant les deux vertus, les représentations des peuples exotiques en caractères des nations – « qui rendent possible la mise en ordre de la confusion existentielle », assumant le rôle réfléchi d'information sécurisante assigné de nos jours au stéréotype, moule nouveau pour les « caractères » anciens – tout en offrant une possibilité de maîtrise sur la réalité, en informent en filigrane l'image, par l'écart qui s'installe entre ces illustrations et le texte de la relation (souvent sujet à caution, car dicté par des vues intéressées). Comme nous l'avons observé tout au début, un jeu de miroirs – encadré par l'éditeur ? – entre l'Un et l'Autre s'y déploie. Deux exemples puisées dans les récits de voyage à Madagascar au XVIIe siècle pourraient de le prouver.

En apparence, rien de plus noble, ni de plus digne que les portraits en pied des Malgaches dessinés pour l'*Histoire de la Grande Isle Madagascar* d'Etienne de Flacourt<sup>2</sup>. Et rien de plus ambivalent, voire ouvertement hostile, que la description dans le style du « caractère des nations » produite par l'auteur ; de même chez Carpeau de Saussay qui lui emprunte ses images extraites du fond riche en détails réalistes ; surtout lorsqu'il relate telle embuscade, comme le célèbre assassinat du Père Etienne qui était parti évangéliser (avec trop de zèle, reconnaîtra le secrétaire de la Compagnie de Indes, Souchu de Rennefort) un grand ancien allié français : Carpeau, qui a perdu dans ce massacre un ancien page et ami, parle de « démons incarnez, qui exercèrent sur leurs corps tout ce que la rage peut inventer de plus cruel » (1722 : 193). « Generalement parlant, ils sont dissimulez, vindicatifs, traîtres, cruels, avars au suprême degré, & capables d'égorger un homme pour lui prendre une pippe de tabac ; cette expression n'est point hyperbolique, rien n'est plus vrai : leur défaut c'est la gueuserie » (250–251). Ensuite le narrateur nous apprend comment les Français abusaient de la simplicité des insulaires, « autrefois ». « Mais les choses sont bien changées ; ils sont devenus aussi fins & aussi spirituels, qu'ils étoient stupides auparavant [...] » (251).

Curieusement, c'est au long des mêmes pages au chap. XXVIII que défilent les quatre illustrations qui représentent les « naturels » en posture digne (1722 : 246–252). Cette repartition paraît d'abord conforme au classement proposé dans la description : « Les Habitans sont de deux sortes, les Noirs & les Blancs ; les premiers sont originaires du païs ; les autres sont venus autrefois de Mazambique [!] » (246) ;

<sup>1</sup> Non sans quelque retournement cocasse : ainsi, « dans une peinture datant des années 1710–1720 [...] que l'on peut voir aujourd'hui au musée de Bad Ausee, dans la région de Graz », parmi les 170 cases qui la composent pour décrire 10 nations européennes, on trouve, par exemple, l'Allemand *franc* mais *aimant la boisson*, tandis que le Polonais y figure comme *rustique* mais *aimant la noblesse*.

<sup>2</sup> Editée en 1658 et 1661 (édition posthume, augmentée entre autres d'un projet de colonisation de « Terres Australes »). Les beaux Malgaches se retrouvent curieusement dans le *Voyage de Madagascar* de Carpeau de Saussay, édité seulement en 1722, bien que le voyage eût eu lieu dans les années 60. du siècle précédent.

dans la suite on voit que la division opérée dans les images offre une curieuse disposition : un homme « blanc » avec l'enfant, puis sa femme, ensuite les « noirs », la femme avec un petit, l'homme – seul. On croirait à une symétrie renversée, sans rapport au texte qui parle des deux sexes chez les deux « sortes » d'habitants, mais sans citer les enfants<sup>3</sup>. Dans la description de l'habillement des femmes comme dans les détails décoratifs de tous, le dessin semble en léger décalage : si les hommes « vont presque nuds » (247), les femmes en revanche « se couvrent depuis le dessous du sein jusqu'aux pieds avec une manière de jupe » ; « d'autres ont une espèce de pourpoint, qu'elles appellent Acange, qu'elles mettent comme nous mettons nos chemises. Ce vêtement n'a point de manches, et ne descend point plus bas que les genoux de sorte qu'elles n'ont que la tête, les bras & les pieds nuds » (248). En effet, aucun dessin ne montre une femme autrement que les pieds nus.

Aucun des personnages ne semble non plus porter au cou quelque chose qui ressemble à « leur Oly » ou amulet, dont le contenu abominable est décrit plus loin (257)<sup>4</sup>. Censuré, le portrait? L'écart (Linon-Chipon 2004 : 136)<sup>5</sup> s'explique lorsque nous retournons vers la matrice des relations de Madagascar au XVIIe siècle (quoiqu'il ne s'agisse guère d'une première), l'*Histoire de la Grand Isle Madagascar*. Chez Flacourt sont spécifiés quatre groupes ethniques, ou plutôt quatre couches sociales, car c'est ainsi qu'ils sont représentés, ces hommes et femmes accompagnés d'enfants, l'abrégé des populations entières. On voit comment le dessinateur a découpé les modèles dans la description du commandant de Fort-Dauphin, en leur enlevant quelques éléments de couleur locale ; relégués à l'arrière-plan chez Flacourt, tel le zébu ou la culture de riz, ils sont effacés du *Voyage de Carpeau*, mais par leur présence ou absence ils confirment le caractère plus ou moins ethnologique de la relation : si Carpeau est concentré sur ses propres aventures, Flacourt ne relate les démêlées avec les insulaires que dans la seconde partie de son *Histoire*, une fresque de la soumission de l'île, la première étant la description d'une civilisation, description assez fiable pour servir les voyageurs jusqu'à la fin du XIXe siècle. Pourtant, il est manifeste que son propos est loin de renforcer par l'image la réalité belliqueuse de cette période de colonisation manquée.

Le rôle de propagande assumé par certaines illustrations de l'*Histoire* de Flacourt ressort mieux dans sa confrontation avec un ouvrage de plus d'un siècle postérieur, mais qui traite aussi d'une tentative de colonisation qui échoue. Il s'agit des *Mémoires et voyages* parus à Londres en 1790 dans deux versions : l'originale, en français, et celle en anglais, due au rédacteur et ami de l'auteur.

<sup>3</sup> Il en sera question au chapitre XXIX, surtout à propos de la facilité avec laquelle les dames malgaches font leurs couches; une curieuse remise en cause de « l'arrêt que Dieu a prononcé contre Eve » (253), l'une de celles dont Jean-Jacques se souviendra en 1755. Ainsi que de la pratique d'assassiner (plutôt : exposer) les enfants nés les jours néfastes, contre laquelle combattront les chefs d'établissement au XVIIIe s., Maudave et Beniowski.

<sup>4</sup> « Oly est l'Idole qui est le plus reveré par toute l'Isle de Madagascar ; je n'en puis donner une meilleure définition qu'en disant ce que c'est. Representez-vous une petite boîte comme un sifflet de Chaudronnier , où il y a davantage de tuyaux qui sont tous remplis de mille saletez, comme du Sang de serpent , des fleurs des femmes qu'ils aiment, des prépuces des enfants circoncis, (la Circoncision se pratique parmi eux) de certaines racines qui excitent à la luxure, de la chair des François qu'ils ont égorgez, & de celle de crocodile.

Toutes ces drogues mises séparément dans chaque trou, avec d'horribles grimaces, & dans un certain temps, sont ce qui compose cet Oly, ce Dieu, en qui ils ont tant de confiance, sans lequel ils ne vont jamais, & avec lequel ils se croient capables de tout. (...) Je demandai à mon vieux Neigre , pourquoi leur Oly , en qui ils mettoient toutes leurs esperances, souffroient qu'ils fussent tuez à la guerre, ou dévorez par des crocodilles : il me répondit que ceux à qui cela arrivoit , étoient de méchantes gens , qui n'avoient pas de foi. (...) »

<sup>5</sup> « Le travail de prévention des dangers mais aussi d'occultation et de maîtrise de la peur qui se dégage de l'œuvre de Flacourt se retrouve poussé jusqu'à l'absurde dans la relation que Carpeau de Saussay donne de son *Voyage de Madagascar* [...] ».

Il s'agit de l'édition posthume du récit avec lequel Maurice-Auguste Beniowski avait cherché, dans les années 80. du XVIIIe siècle, à se faire financer par les puissances européennes, du moment où la monarchie de Louis XVI, et surtout ses ministres de la Marine et des Colonies, ne voulaient plus croire à la réalité des projets du baron. Cette fois-ci c'est non le sud de la Grande Ile<sup>6</sup> mais le nord qui est désigné pour accueillir le détachement des « Volontaires » de tout bord réunis par Beniowski dans la baie d'Antongil pour y élever le fort de Louisbourg, un port (Port-Choiseul, du nom du patron de l'entreprise) lui servant de relai avec l'Ile de France. Les mémoires rendent compte des faits et gestes du baron, un Slovaque aux parentèles polonaises, hongroise et allemande (sa grand-mère maternelle devait s'appeler Thérèse Schlosser), durant sa première « expédition » à Madagascar, soit de 1773 à 1776.

Or, les illustrations dont est pourvue d'abord seulement la version anglaise de 1790, semblent encore en décalage avec le propos du baron. Qui renchérit sur le contenu de ses lettres et mémoires envoyés régulièrement au ministère tant que dure son expédition. Dans ses mémoires Beniowski pose en héros tragique, victime d'un complot humain (l'intendant de l'Ile de France en est le premier prévenu), auquel se prête aussi le climat meurtrier (la fièvre jaune ou le paludisme font plus que décimer les effectifs). Le baron paye un tribut à son tour : son fils unique y serait mort, lui-même en réchappe à peine. Victime, et pourtant arbitre entre les tribus dont il pacifie les plus belliqueuses, capitaine intrépide et dévoué dans l'occasion, époux fidèle, constructeur et civilisateur ingénieux et infatigable, tel il se montre au long des pages. Jusqu'à son éléction au rang d'Ampansakabé ou roi, cérémonie fictive ou vraie, cela n'importe guère ici. Par contre, l'absence d'illustrations qui rendent compte du parcours dramatique du héros doit frapper. Même si, comme il a été dit au début, parmi les illustrations prédominent les cartes : fruits de la reconnaissance du terrain ou ébauches des aménagements accomplis ou souhaités, ce qui est parfois difficile de trancher, vu la tonalité catastrophique du rapport des inspecteurs du roi. Les rares images *figuratives* montrent les occupations des insulaires (la préparation du manioc) ou leur apparence (l'équipement des guerriers, l'habillement des esclaves<sup>7</sup>). Comme si l'éditeur sacrifiait – après la mort du baron ?! – sa célébration romanesque à la reconnaissance de ses qualités d'administrateur, les seules pouvant le recommander auprès des sponsors potentiels, à qui en premiers lieu le texte pouvait s'adresser, au moment où le baron apposait sa signature sur le manuscrit, s'embarquant pour les Etats-Unis. Une partie de cuivres aurait d'ailleurs pu « s'égarer » dans un mystérieux incendie qui a ravagé le bureau londonien de l'éditeur Nicholson. La seule illustration de type dramatique conservée dans l'édition anglaise – insérée parmi celles qui concernent Madagascar, s'entend – représente « Le naufrage du comte de Benyowsky entre les isles de Lequin » : un dessin naïf, sans doute de la main du baron de qui sont la plupart des esquisses du relief des côtes abordées, qui fait voir l'horreur d'un naufrage en pleine tempête. Les couleurs sombres relèvent l'aspect angoissant d'un éclair ; cinq hommes sont en train de nager, une chaloupe renversée entre quatre rassemblés et le dernier isolé – va-t-il périr ? – sans doute le comte, car mis au premier plan. A l'extrême droite un voilier (un secours ? une épave ?). Le rivage, désert et rocheux, n'offre

<sup>6</sup> La région de Fort-Dauphin, terrain de la colonisation avortée du XVIIe s., ayant été élue de 1768 à 1771 par le comte de Maudave, son entreprise n'a pas abouti non plus.

<sup>7</sup> J'ai du mal à comprendre, par ailleurs, l'écart entre les inscriptions originales et leur traduction dans l'édition polonaise des mémoires par Edward Kajdański qui néglige l'aspect habillement présent dans les inscriptions du manuscrit (Beniowski 1995 : 453, 479), ainsi que l'ordre interverti des illustrations par rapport à l'original (British Library, Add. Ms 5362, t. 2, ill. n° 19 20, 20 21).

que quelques forêts en bordure. Or, dans ses mémoires Beniowski cite le naufrage qu'aura vécu son épouse, l'épisode assez mystérieux, car l'accident serait arrivé au nord de Madagascar. La raison de s'y aventurer ? Les bruits ont couru que Beniowski avait imité les autres Français séjournant dans la Grande Ile, en pratiquant la traite négrière. Il semblerait pourtant incongru d'insérer une allusion à cet événement, vu l'objectif de l'auteur. L'incongruité confirmée par cette remarque à l'encre qui se détache au-dessous de l'inscription dans l'exemplaire de la British Library : « It was not thought expedient to engrave this fact »<sup>8</sup>. Les îles de Lequin n'ont rien à voir avec Madagascar, pas plus que Formose (Taïwan), dont le relief de la côte est présenté dans le tableau suivant, et le dernier.

Peut-être donc aussi, contrairement à ce que nous venons de débiter, au moment de la publication des mémoires de Beniowski, en 1790, Madagascar ne tentait plus personne comme terre à coloniser<sup>9</sup> ; en revanche, les aventures antérieures du baron, son périple du Kamtchatka au Macao, pouvait bien intéresser le public<sup>10</sup>.

Faudra-t-il donc souscrire à la constatation de Sophie Linon-Chipon selon qui « au XVIIIe siècle [...] nous assistons à la disparition de l'Autre. [...] L'œil est scientifique et fuit toute considération morale et éthique. Le XVIIIe siècle donne de l'océan Indien une image sans figure humaine [...] » (2004 : 138) Elle pense ici aux relations de Madagascar ; mais tout près, dans l'île de France (aujourd'hui île Maurice), a passé plus d'un an un écrivain, alors « ingénieur surnuméraire » : Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre qui, à défaut de pouvoir atteindre Madagascar où il s'était pourtant promis une belle carrière d'utopiste « pratique », a laissé de son séjour dans une des Mascareignes le récit que Moreau le Jeune ne dédaignera pas d'enrichir d'estampes. Celle des plus célèbres qui ornent son *Voyage à l'île de France* (1773) représente un noir qui, au voyageur ému, montre d'une main le frontispice du Code Noir, tandis que l'autre main, droite, retombe avec une chaîne brisée. La relation suggère, contre une lecture anachronique, que c'est l'obéissance au Code qui mettrait fin aux abus dont le châtiment du fouet, instrument de torture jeté sous la chaise du noir. La compassion du témoin Européen, peinte sur le visage du blanc, résonne dans la dernière phrase du *Voyage* bernardinien, rédigé en forme de lettres adressées à une dame et daté du 1<sup>er</sup> janvier 1773 à Paris : « Pour toi, Nègre infortuné, qui pleures sur les rochers de Maurice, si ma main, qui ne peut essuyer tes larmes, en fait verser de regret et de repentir à tes tyrans, je n'ai plus rien à demander aux Indes, j'y ai fait fortune ! » (BS-P 1836 : 106) Sans donner dans la facilité et rappeler le traitement infligé par le voyageur à son fidèle noir porteur (surchargé du double de ce que le Code Noir autorisait à faire porter aux esclaves), nous pouvons citer à l'appui un fragment paru en annexe du *Voyage* : « Conseils à un jeune colon de l'Île-de-France » (BS-P 1836 : 106–108). C'est une utopie à la Rousseau, où les noirs prennent la place des domestiques ou paysans de Clarens encadrés :

<sup>8</sup> Ibid., ill. n° 33 36.

<sup>9</sup> Même si les archives d'Outre-Mer témoignent du contraire ; depuis son escale suspect à Louisbourg peu après le débarquement des « Volontaires » de Beniowsky, l'amiral Kerguelen n'aura de cesse de revoir son propre projet d'aménager Madagascar jusqu'à la Révolution. Voir au Muséum d'Histoire Naturelle, (BC) 24892 et ses deux autres mémoires sur Madagascar : BN Ms. fr. n.a. 9413, f. 271–274 (1786 ?) et Archives d'Outre-Mer (Aix-en-Provence), avec les mêmes mots mis en exergue : *Quod vidimus testamur* (1794). Voir aussi Gracie Délepine, *L'amiral Kerguelen et les mythes de son temps*, Paris, L'Harmattan, 1998, ainsi que ses plus récentes *Histoires extraordinaires et inconnues dans les mers australes : Kerguelen Crozet, Amsterdam et Saint-Paul*, éditions Ouest-France, 2002.

<sup>10</sup> Son premier projet d'utopie coloniale fut conçu précisément pour l'île de Formose. (1790 : 73–74).

« [...] la cour sera plantée d'arbres fruitiers, de bananiers, de mangliers, que les nègres aiment beaucoup, et ce sera le jardin commun de vos noirs ; car il faut que vous inspireriez à vos nègres un intérêt commun, après leur avoir inspiré de l'attachement pour vous. Il arrivera encore qu'ils se surveilleront les uns les autres pour la sûreté de ce bien public. Au reste, ce sera dans cet enclos que, tous les dimanches, ils aimeront à s'assembler, et à danser bien avant dans la nuit. Vous choisirez ce jour pour leur donner des récompenses et un bon repas au coucher du soleil ; ceux-là en seront exclus qui auront manqué à leurs devoirs, et vous les punirez par cette privation, à laquelle ils seront très sensibles. » (1836 : 107)

Peine morale plutôt que physique, on voit bien que c'est surtout à la belle posture de celui qui écoute les prières des opprimés que Bernardin est sensible. L'allégorie d'un Blanc à l'écoute du Noir, dont Moreau le Jeune a pourvu son voyage, a son prolongement dans cette scène de *Paul et Virginie* illustrée au début du XIXe siècle, où nous voyons la jeune fille écouter l'esclave maronne à genoux implorer son secours à la porte de la cabane.

Il est vrai que certaines représentations de l'Autre deviennent des images d'Épinal au début du XIXe siècle ; pourtant, force est de constater qu'elles ont déjà pu l'être dès avant.

Soit l'image au frontispice du *Voyage* de Carpeau de Saussay : l'indigène y représenté fait penser plutôt à un Amérindien qu'à un « Madécasse », vu sa panache. L'oriental qui se tient devant lui, en posture accueillante, semble lui aussi offrir peu de traits communs avec l'auteur de la narration. Or, presque un siècle plus tard, une illustration d'*Atala* de Chateaubriand disposera de manière analogue Chactas et Lopez, avec cette différence que le prétendu malgache reste assis et que Chactas, sur le point de quitter son bienfaiteur, s'agenouille pour endosser son carquois. Relation banalisée, rigide, l'inverse de celle représentée pour Bernardin de Saint-Pierre où pourtant, encore, c'est une allégorie de la pitié qui s'installe au lieu d'une représentation authentique des deux civilisations. Cette rencontre serait-elle à entrevoir dans une autre gravure ? Une gravure bien connue, celle où nous voyons un nègre squelettique dépecer un cheval mort, une femme avec l'enfant dans le dos cultivant le champ à l'arrière-plan. Il n'y a même plus de place pour la pitié, l'atroce ne supporte pas de témoin<sup>11</sup>.

## Bibliographie

### A. MANUSCRITS

**Beniowski, M.-A. de.** *Les Mémoires et Voyages de Benyowsky*, British Library, Add. Ms 5362, t. 2, ill. n° 33 36.

**Kerguelen, Y. de.** (1786 ?), *Mémoire sur l'isle de Madagascar*, BNF Ms. fr. n.a. 9413, f. 271-274

### B. EDITIONS

**Andries, L.** (1995), « Les illustrations dans l'*Histoire des deux Indes* », *SVEC* n° 333, Oxford : 11-41

**Beniowski, M.-A. de.** (1790), *Les Mémoires et Voyages de Benyowsky*, Londres, G.G.& J. Robinson, t. I/II

<sup>11</sup> J'ai vu un squelette dévorant un autre squelette, en dira Bernardin de Saint-Pierre. Un commentaires très attentif des deux gravures dans Ehrard 2008 : 65-66.

- Beniowski, M.** (1995), *Pamiętniki. Przełożył i przypisami opatrzył Edward Kajdański*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza WOLUMEN.
- Bernardin de Saint-Pierre, J.-H.** (1836), « Voyage à l'Île de France », *Œuvres posthumes de...*, éd. Aimé-Martin, t. I, Paris, Lefèvre, p. 106–108.
- Carpeau de Saussay.** (1722), *Voyage de Madagascar*, Paris, J.-L. Nyon.
- Davis, P.** (2006), « La quête du primitivisme, ou le doute envers la civilisation : l'illustration visuelle dans les *Incas* de Marmontel (1777) et *Atala* de Chateaubriand (1801) », *Les Européens des Lumières face aux indigènes. Image et textualité, ETUDES LITTÉRAIRES* Été 2006, Vol. 37 n° 3, dir. Monique Moser-Verëy, avec la collab. de Peggy Davis, Québec, Université Laval : 134.
- Délepine, G.** (1998), *Lamiral Kerguelen et les mythes de son temps*, Paris, L'Harmattan.
- Délepine, G.** (2002), *Histoires extraordinaires et inconnues dans les mers australes : Kerguelen, Crozet, Amsterdam et Saint-Paul*, Rennes, éditions Ouest-France.
- Dorléac, L. B.** (1997), « Les arts et l'histoire redécouvertes », *Bulletin de la Société de l'Histoire Moderne et Contemporaine*, 1–2, Paris : 1–11.
- Duchet, M.** (1971), *Anthropologie et histoire au siècle des lumières : Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, François Maspero.
- Ehrard, J.** (2008), *Lumières et Esclavage. L'Esclavage colonial et l'opinion publique en France au XVIIIe siècle*, Bruxelles, André Versaille éditeur.
- Encyclopédie, ou le Dictionnaire raisonné des arts et métiers*, (1750–1776) Paris-Neufchâtel.
- Flacourt, E. de.** (1658 et 1661), *Histoire de la Grande Isle Madagascar*
- Haskell, F.** (1993) *History and its Images*, Yale University Press, (1995) *L'historien et les images*, Gallimard.
- Kerguelen, Y. de.** (1782), *Relation de deux voyages dans les mers australes*, Paris, Knapen et fils.
- Linon-Chipon, S.** (2004), « Madagascar illustrée. Littérature de voyage et iconographie du XVIIIe au XIXe siècles », *Ports et voyages dans le sud-est de l'Océan Indien, XVIIe-XIXe siècles, Revue Historique des Mascareignes*, 5<sup>e</sup> année, n° 5, Saint-Denis : 133–149.
- Martin, Ch.** (2005), « Dangereux suppléments ». *L'illustration du roman en France au XVIIIe siècle*, Paris-Louvain, Editions Peeters.
- Moureau, F.** (2005), *Le Théâtre des voyages. Une scénographie de l'Age classique*, Paris, PUPS, coll. Imago Mundi.
- Prévost, A.** (1746–1759), *Histoire générale des voyages*, 15 vol., Paris, Didot.
- Proust, J.** (1985), *Marges d'une utopie. Pour une lecture critique des planches de l'Encyclopédie*, Cognac, Le temps qu'il fait.
- Raynal, Th.-G.** (1773–1783), *Histoire philosophique et politique des deux Indes*, Amsterdam, puis Genève.
- Van Delft, L.** (1993), *Littérature et anthropologie*, Paris, P.U.F.
- Zatorska, I.** (2007), „Wychowanie jako gra w chowanego”, *Zgubić się i odnaleźć – Choroba duszy i ciała – Ikoniczność – w dawnych literaturach romańskich*, red. M. Surma-Gawłowska, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, Łask : 63–67. (2006), „Oświeceni i barbarzyńcy we francuskich relacjach z podróży na Madagaskar w XVIII wieku”, *Literatura. Historia. Dziedzictwo. Prace ofiarowane Profesor Teresie Kostkiewiczowej*, dir. T. Chachulski et A. Grześkowiak-Krwawicz, Warszawa, IBL : 138–146.

STRESZCZENIE: Co rozgrywa się między tekstem i obrazem w relacjach z podróży na Madagaskar i Maskareny w XVII-XVIII wieku? W przestrzeni wypełnionej niedomówieniem co do relacji między autorem-podróżnikiem a Innym, dalekim tubylcem: Malgaszem lub niewolnikiem z Mauritiusa, wówczas île de France? Trudno pokusić się tu o rekonstrukcję, chociaż nie brak wskazań metodologicznych (F. Moureau, M. Duchet, L.B. Dorléac, L. Andries, L. Van Delft, S. Linon-Chipon, J. Ehrard). Główną przeszkodę stanowi dominacja ekonomiczno-opiniotwórczych presji ze strony wydawcy i odbiorców, zachęta do schematyzacji i zapożyczeń. Pokazuję to na przykładzie dwóch relacji: XVII-wiecznej Flacourta, z której ilustracje, stosownie „oczyszczone”, posłużyły do XVIII-wiecznej edycji wspomnień Carpeau de Saussaya, i XVIII-wiecznych *Pamiętników i podróży* (1790) Beniowskiego. Niektóre ilustracje Moreau Młodszego z *Podróży na île de France* (1773) Bernardina de Saint-Pierre zdają się wprowadzać nowe prawa, być może jednak za cenę znaną nam już z *Historii Obojga Indii* Raynala (1773–1783): przejścia od wzniosłej alegorii do wzruszającej, a nawet budzącej zgrozę narracji, jednak wciąż jeszcze dalekiej od prawdy.

**Dorota Nowak**

## ***Les Beaux masques de Pierre Jean Jouve***

Ce livre de Jouve, composé dans les années trente, n'a été publié qu'en 1987. C'est donc un texte qui précède d'une vingtaine d'années les romans « capitaux » de Jouve, par exemple *Aventure de Catherine Crachat* ou *Dans les années profondes*. C'est aussi un texte d'après la rupture de 1925 donc un ouvrage admis et accepté officiellement par l'auteur. La date posthume de la publication par Mercure de France (coordonnée par René Micha, Jean Starobinski et Catherine Jouve, petite-fille de l'écrivain) s'explique par un contenu obscène qui peut, à la rigueur, être qualifié de pornographique.

En effet, le texte apparaît problématique à plusieurs niveaux. Ce n'est pas un récit traditionnel du point de vue formel, mais plutôt une écriture « formée en vue d'un récit » (Micha 1987 : 1597). Le manuscrit composé et ordonné par René Micha ressemble aux notes prises sur le vif, d'une manière spontanée et impulsive.

Dans ce désordre, probablement voulu, le lecteur est en mesure de dégager quelques fils conducteurs qui organisent toute la composition. Mais tous les signes qui pourraient avoir le rôle d'indicateurs ou de césures sont très peu nombreux et finalement assez ambigus.

Tout le récit peut être divisé en deux parties majeures : d'abord des notes, plus ou moins brouillées, et ensuite de petites formes en prose, dont chacune constitue une entité autonome. L'autre partie, assez courte, pourrait être aussi considérée comme une sorte d'épilogue. Dans les notes, le lecteur découvre de plus deux morceaux intitulés « Scénario » et « Masques ». Les deux titres font penser au théâtre, au jeu, à l'artifice. La symbolique est riche et apporte d'autres connotations encore. Mais la forme en elle-même fait penser aussi aux didascalies, texte purement technique : la situation est à peine définie, il y a des noms, des agents, un lieu, un acte et un décor, une scénographie :

Scénario :

La rencontre avec Emily sur le boulevard par un soir de printemps. / Le lieu même.

La mémoire et le temps. / L'acte interrompu. / Souvenirs invraisemblables.

Coupures : 1909. / La belle jeune fille. / La partie à l'hôtel. / Brumes, dessous de soie.

/ La partie à l'appartement. / La musique. / Jusqu'où on était arrivé. / La fuite des responsabilités. / Hétérogène.

Autres visions de désordre (Jouve 1987 : 1618–19).

Ce sont rarement des phrases entières, plutôt des expressions nominales qui se réduisent à deux ou trois mots. Ce sont comme des bribes d'un discours prononcé d'une manière assez chaotique, à l'improviste comme cela se fait à l'oral. Nous voyons aussi le goût de l'auteur pour une écriture aérée, pour la mise en page espacée où les mots jouent sur le papier. Le blanc prend sa signification et le lecteur ne lit pas que le noir sur blanc mais aussi le blanc sur noir car le fond, alors le blanc, commence à être visible, commence à apporter une nouvelle dimension en soi. Nous pouvons observer la même chose dans la partie intitulée « Masques ». Le masque c'est d'habitude un objet qui sert à cacher,

à dissimuler ou bien à inspirer une certaine illusion. Le masque c'est un non-vrai, c'est un moyen toujours suspicieux qui a pour son rôle fondamental de présenter quoi que ce soit si bien que la chose donnée est prise comme autre qu'elle n'est en réalité. Chez Jouve, en revanche, les masques ont le rôle d'introduire, de présenter. Nous assistons à un tour de cache-cache de l'auteur qui veut nous présenter trois personnages sans le faire vraiment ou sans le faire fidèlement. En outre, vu son caractère ambivalent le masque peut être un objet du jeu. Du jeu constant entre le narrateur et le lecteur. La description de trois héroïnes est très originale et ne ressemble en rien aux descriptions classiques :

Trois épaisseurs à peu près constantes du même être féminin :

EMILY  
ZABIE  
LÉA

Trois épaisseurs du même être femme.

Trois femmes différentes à transformation dans une seule femme.

EMILY V

Femme d'un général en province. / 44 ans. / La charmante Madame V... / La Générale V...

EMILY V...

Premiers aspects :

Encore jeune / belle (jolie) / inquiétante / élégante / infantile / provinciale / intrigante / bornée / conventionnelle / bien française (1631–1633).

ZABIE

Principal personnage inconscient d'Emily. / Inconscient de Ma Provinciale. / Être vampire constant à lui-même. / Forte couleur d'éros ; forte couleur de mort. / Presque toujours visible.

HYSTÉRIE.

Éros énorme. Débauche. / Faim de destruction. / Crudité, grossièreté. / Puissance du volume. Régularité. / Ruse (1637).

Léa (Léonide)

Autre personnage inconscient d'Emily, en relation constante avec Zabie, il est l'incarnation machinée de la SŒUR.

Spectre de la Sœur.

« Je suis ta sœur et tu baisses ta sœur ».

Léa sous des reflets plus profonds de l'inconscient que Zabie – pour elle et pour lui.

Léa plus noire que Zabie. / Plus momentanée que Zabie. / Moins obscène et pire.

Léa coupable (1640).

Ces trois personnages féminins, très mystérieux, pourront être interprétés comme trois êtres *in statu nascendi* qui seront dotés de leur propre vie, « légitime », sur les pages d'autres romans de Jouve. Ici, il n'y a que des esquisses. C'est une matière (première) qui demande un développement surtout que ces silhouettes paraissent absolument fascinantes. Ces trois héroïnes, traitées ici comme un ensemble, auront leurs existences à part entière et chacune aura son rôle principal. Emily est l'introduction au mythe d'Hélène, Zabie symbolise Lisbé et Léa, Léonide, cette fois-ci un jeune héros des *Années Profondes*. Les personnages féminins jouviens peuvent donc être aussi à la source d'un personnage masculin. Dans les romans de Pierre Jean Jouve, en effet, la sexualité n'a pas souvent ses traits définitifs et il arrive qu'elle soit polyvalente. Jacques de Todi, un homosexuel, qui porte donc en soi beaucoup d'éléments féminins (*Le Monde Désert*, 1927), en est le meilleur exemple. Nous pourrions aussi évoquer Pierre Indemini, objet amoureux de Catherine Crachat, dont le comportement, si l'on voulait suivre des stéréotypes, est plutôt celui d'une femme. Dans *Les Beaux masques* d'ailleurs nous retrouvons ses traces :

M<sup>r</sup> PIERRE

Artiste. / 47 ans. / Marié avec vie régulière. Quelque gloire. Spéculation et travail.

/ Labourieux. / sur-moi réussi ; ascèse. / Se croyant libre et fort. / Assez haute opinion de lui-même (1641).

Enfin, de quoi parlent *Les Beaux masques* ? C'est une introduction au(x) mythe(s) féminin(s) de Jouve. Les réminiscences des personnages présentés ici vont apparaître dans presque chacun des romans postérieurs. Dans ceux d'après 1925, il y a un être féminin dominant, personnage principal qui, même si à chaque fois différent et original, possède toujours certaines caractéristiques répétitives. En réalité, tous ces personnages ont pour le prototype ou archétype, un mythe féminin que Jouve appelle « Hélène », et qui peut être considéré comme archi-femme. Les notes de Jouve qui se trouvent dans *Les Beaux masques* éclairent et exploitent ce mythe qui évidemment n'est pas venu vers l'auteur sans raison. Le mythe d'Hélène est composé, en fait, de plusieurs femmes dont les deux ou trois ont eu un rôle décisif pour l'écrivain. La toute première est « la belle capitaine H. » que Jouve adolescent croise souvent dans le parc, dame qui approche de la quarantaine. La deuxième est Élisabeth ou Lisbé (Claire dans *La Rencontre dans le carrefour*) qui a vingt ans. Les deux se caractérisent par une forte émanation de la force féminine, elles sont belles, selon l'acception traditionnelle du terme. Dans les années trente, Jouve s'inspire d'une troisième femme qui ressemble aux deux premières. C'est un « archétype » de Léonide, un jeune héros des *Années Profondes*. Léonide et Hélène vont s'aimer d'un amour absolu. Même si Jouve n'a pas suivi dans son œuvre romanesque postérieure les plans imaginés ici, il a donné une esquisse d'Hélène, un personnage féminin très puissant et, peut-être, un *alter ego* de l'auteur.

Le leitmotiv du récit se réduit à la corporalité, à l'image instrumentale du corps, surtout du corps féminin, mais pas seulement. C'est une image dépourvue d'émotions, très physiologique voire vulgaire. Parfois l'érotisme frôle la pornographie. Le vocabulaire utilisé est ou bien anatomique ou bien très familier ou vulgaire. Le corps est montré avec toute la violence sans aucune atténuation : « Elle accouche en hiver d'un enfant qui meurt étranglé par le cordon 'trop court' » (1623). L'image du corps est ici comme libérée de toutes les contraintes sociales, esthétiques ou morales. C'est un corps qui n'est pas beau, qui est sale, qui ne contrôle pas ses instincts :

Quand elle jouissait, sa tête pâle se renversait les yeux clos, avec la raideur d'une statue ; elle râlait, elle sanglotait, elle claquait des dents ; complètement absente du mode où je regardais, un corps, vaste et nu, la bouche d'en bas béante (1627).

*Les Beaux masques* peuvent être interprétés comme une volonté de transgresser certains usages, certaines conventions sociales. L'inconscient est aussi important que la conscience : la sphère cachée, refoulée, obscure et redoutable. De plus, l'inconscient permet d'accéder aux stades d'émotions extrêmes. C'est un état dans lequel tout s'intensifie :

« Elle était l'inconscient même, et l'inconscient de la mort. Je suis sûr que dans sa jouissance elle entrait en tombeau. Six mois après cette scène elle était morte » (1628).

Jouve se sert de quelques idées et expressions prises dans le vocabulaire freudien afin de rendre, sans doute, l'importance de la dualité de cette identité humaine où chaque « face » [masque ?] joue son rôle aussi significatif. Le personnage principal, Emily V., possède deux *alter ego*, Zabie et Léa, qui sont ses « personnages inconscients ». Toutes les trois sont liées par un lien bizarre, peut-être incestueux (Léa serait la sœur de Zabie). Les deux personnages inconscients incarnent des caractéristiques qui sont liées au côté obscur : « HYSTÉRIE. Éros énorme. Débauche. Faim de destruction. Crudité, grossièreté. Puissance du volume. Régularité. Ruse » (1637), pendant qu'Emily garde tout ce qu'il faut pour paraître « normale » face aux règles socio-morales : « belle (jolie), inquiétante, élégante, infantile, provinciale intrigante, bornée, conventionnelle, bien française » (1633). Les trois personnages commettent des sacrilèges sur les normes et les rites moraux, ne se privant d'aucun plaisir corporel. Le corps est réduit à quelques usages assez mécaniques, privés de sensuel, c'est uniquement un instrument. Le corps est réifié, il est réduit à ses fonctions totalement fondamentales, basiques et biologiques qui, de plus, ne sont pas exécutées d'une manière parfaite. Le corps donne la naissance, mais le nouveau-né est étranglé par le cordon ombilical. La jouissance est décrite dans un décor plein de saleté qui est le contraire de la sensualité et du plaisir. Même si, en théorie, les fonctions du corps correspondent à la norme, elles présentent un univers de véritables « machines » corporelles qui sont mises en marche d'une façon automatique, sans réflexion ni délicatesse. L'idée du récit est fondée sur la transgression et la provocation. Il y a des forces inconscientes qui dominent et il y a un composant conscient qui est pourtant soumis à l'inconscient. Les beaux masques signifient peut-être les faces sociales, conventionnelles, ritualisées sous lesquelles se réalise pleinement la transgression des rites aussi bien que des conventions sociales et morales. D'ailleurs Jouve propose une liste des masques pour les femmes et pour les hommes, chacun répondant à une autre caractéristique :

## Correspondances en Masques

mélancolie naturelle	question du sein sein des femmes de la privation du sein PRIVATION
difficultés sexuelles	agents provocateurs féminins
SŒUR	Sœur
régression	Léa dans un masque entraîne tout dans une gerbe de fusées volantes (1645–1647).

Il est évident que *Les Beaux masques* sont une bonne introduction à tous les personnages féminins qui peuplent le romanesque jouvien. L'identité multiple (qui est parfois comme formée de quelques identités « mineures » étant en dialectique constante entre elles) est difficilement déchiffrable, paradoxale, brisée ou instable. C'est une identité qui, partagée entre le raisonnable et l'inconscient, est vouée à la transgression. L'identité des personnages demande encore « un complément ». Une telle identité, comme infinie, et non pas définitive, est un bon prétexte pour essayer de la développer – ce que Jouve a fait dans son sŷvre romanesque. *Les Beaux masques* sont une source de la féminité jouvienne qui atteint son état le plus intense et ainsi le plus parfait dans son univers romanesque.

**Bibliographie**

**Micha René** (1987), dans *Présentation* introduisant *Les Beaux masques*, dans Pierre Jean Jouve, *Œuvre*, Paris, Mercure de France, t. II.

**Jouve Pierre Jean** (1987), *Les Beaux masques*, dans Pierre Jean Jouve, *Œuvre*, Paris, Mercure de France, t. II.

STRESZCZENIE: Artykuł jest przyczynkiem do głębszej refleksji nad sposobem konstruowania tożsamości w powieściach Jouve'a. Analizie poddane zostały wybrane elementy tekstu *Les Beaux Masques* (1987), zwłaszcza struktura utworu, sposób wprowadzania postaci, których reminiscencje pojawiają się w późniejszych powieściach, oraz ich niedookreślona tożsamość. Rozważaniom poddane są także tematy cielesności, śmierci i nieświadomości, jako ważne komponenty pisarstwa Jouve'a. Niniejsza analiza jest próbą ukazania strategii narracyjnej autora opartej na transgresji i prowokacji. Stanowi ona również niezbędny punkt odniesienia do pozostałych powieści autora w kontekście kreowania tożsamości.

## „Miasteczko” – mit przestrzeni młodości w prozie Brunona Schulza i Gyuli Krúdyego

Gyula Krúdy, zwany często „węgierskim Proustem”, jest uważany za prekursora modernizmu w prozie węgierskiej. To on po raz pierwszy zastosował w narracji oryginalną technikę wspomnień i monologów wewnętrznych, co było osobliwym zjawiskiem w literaturze węgierskiej początków XX wieku. Między jego twórczością i twórczością prozatorską „polskiego Kafki”, Brunona Schulza można zauważyć liczne podobieństwa: narrację przeplataną silnym liryzmem, język niezwykle kunsztowny, przejawiający się w pompatycznej, zawilej makrostrukturze tekstu, bogaty w porównania i w metafory nadające prozie cechy swoistej poezji. Liczne personifikacje i reifikacje, ujawniające się w formie niespodziewanych sugestywnych wizji – symbolicznych, impresjonistycznych, a często surrealistycznych – zacierają granicę między światem realnym a nierealnym, między snem a jawą, między przeszłością a teraźniejszością. Istotną rolę odgrywa w nich wspomnienie, łączące sferę pełnych liryzmu sennych marzeń oraz rzeczywistości silnie przepojonej elementami autobiografii. Obaj pisarze przekraczają granice gatunkowe istniejące między powieścią a krótką prozą.

Jeśli chodzi o Krúdyego i Schulza, to trudno byłoby znaleźć inne dwie tak odmienne biografie. Pochodzący z drobnoszlacheckiej rodziny Krúdy, słynny bawidamek, bohater pojedynków i miłosnych skandali, bywalec konnych wyścigów, kawiarni i nocnych lokali, był ekscentryczną, legendarną postacią budapeszteńskiej bohemy. Piętnaście lat od niego młodszy, cichy, pogrążony w samotności prowincjonalnego nauczyciela, żyjący życiem wewnętrznym Schulz, był w każdym calu przeciwieństwem węgierskiego pisarza. Krúdy, mimo codziennych zmaganiń żurnalisty, okazał się niesłychanie płodnym twórcą<sup>1</sup>, ale tylko kilka jego tekstów jest dostępnych dla polskiego czytelnika<sup>2</sup>. Natomiast początki węgierskiej recepcji Schulza sięgają lat 50., a i później jego nazwisko często się pojawiało na łamach węgierskich czasopism literackich, a w latach 90. ukazały się w pełnym tłumaczeniu utwory *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* wraz z najważniejszymi esejami oraz fragmentami korespondencji z Witkacym i Gombrowiczem<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Literatura przedmiotu rozróżnia cztery okresy twórczości Krúdyego: I. 1892–1910: okres szukania własnej drogi – dominuje tematyka historii średniowiecznych; II. 1911–1917: okres rozkwitu – cykl *Sindbada*, pierwsze opowiadania Rezedy Kázmér; III. 1918–1921: okres powieści surrealistycznych i powieści lirycznych; IV. 1922–1933: dominuje anegdotyzm oraz tematyka „gastronomiczna”.

<sup>2</sup> Krúdy Gy., *Sindbad*. Przeł. A. Nawrocki. Warszawa 1988; Krúdy Gy., *Laur dla Natalii (Asszonyásgok díja)*. Przeł. Maja Paczoska. Warszawa 2005; *Nogi panny Montmorency*. Przeł. A. Rutkowski. „Literatura na świecie” 1977/2. 208–213.; *Królowa zielonych świąt*. przeł. Csorba T. „Profile” 1979/4. 28.; *Polska Korona*. przeł. Csorba T. „Profile” 1979/9. 8.; *Rycerz ze snów. – Serenada. – Nocna podróż*. przeł. J. Giziński. „Nurt” 1980. 7. 24–26.; *Ostatnie cygaro w gospodzie >>Pod Karym Arabem<<*. – *Żurnalista i śmierć*. przeł. Teresa Worowska. „Literatura na świecie” 2002/7–8–9. 47–89.

<sup>3</sup> Schulz, B., *Fahajas boltok. Összegyűjtött elbeszélések*. Red. i posł. Reiman J. Jelenkor, Pécs 1998.

**„Bajeczny Podolin” i „regiony wielkiej herezji” (Drohobycz)**

Z licznych paralelizmów odnajdywanych w twórczości tych dwóch autorów wybrałam obraz „miasteczka”. Motyw ten występuje przede wszystkim w pierwszym okresie twórczości Krúdyego, w cyklu *Młodość i podróże Sindbada* (*Szindbád ifjúsága és utazásai*, 1911) – to małe miasteczko Podolin, leżące na Spiszu, niedaleko granic Polski. U Schulza jest to oczywiście Drohobycz.

Miejsca te już z racji położenia geograficzne mają wymiar symboliczny. Spisz i Galicja przez wieki miały status terenów kresowych, prowincji w królestwach Węgier i Polski. Oba regiony przez stulecia charakteryzowały się kulturą wielonarodową, gdzie obok siebie żyli wyznawcy różnych religii. Dzisiaj tereny te w znacznej mierze utraciły swą wielobarwność kulturową i religijną, ale żyją w świadomości narodowej polskiej i węgierskiej jako ziemie utracone, wspomniane z nostalgią symbol świętości historycznej.

Wspólną cechą przedstawiania przestrzeni u obu pisarzy jest swoista ambiwalentność. Z jednej strony można zauważyć niewątpliwe podobieństwo opisywanych przez Schulza i Krúdyego miejsc do realiów, z drugiej strony rzeczywistość ta jest w znacznym mierze zniekształcona przez wyobraźnię narratorów-bohaterów, co powoduje nieustanne napięcie pomiędzy czynnikiem wewnętrznym i zewnętrznym.

Kiedy Krúdy miał 10 lat, zamieszkał w przygranicznym miasteczku Podolin, zasiedlonym przeważnie przez niemieckojęzycznych Sasów Górnych Węgier, tzw. Cipserów. W życiu ucznia pochodzącego z nizinnego miasteczka, trzy lata spędzone w liceum w położonym w Karpatach Podolinie, miasteczku przepelnionym egzotyczną atmosferą średniowiecza, odegrały rolę decydującą o całym jego życiu jako pisarza. Ten romantyczny krajobraz pojawia się w jego pierwszej powieści pt. *A podolini kísértet* (*Upiór z Podolinu*) oraz we wcześniejszych opowiadaniach (*A lőcsei tulipánok*, *A Poprád nem jön haza*, *A Poprád szeme*, *A lepecsételt asszony* itd.). Obok drobiazgowych opisów topograficznych pisarz przedstawia krótką historię miasteczka, legendy związane z postacią księcia Lubomirskiego jako założyciela zakonu pijarów i fundatora kościoła. Jednak świat podolińskich kupców i tkaczy jest przesycony nastrojem średniowiecznych legend o upiorach, wiedźmach i żołnierzach-najemnikach oraz częstych aluzji polskich, pojawia się jako mityczny krajobraz. Jego budulcem stają się dodatkowo elementy anegdotyczne:

*Ja najbardziej lubiłem wieżę braciszków, bo podobna była do brzuchatego, starego biskupa, który kiedyś w średniowieczu idzie na wojnę z heretykami, dlatego na głowę wcisnął wojenną infułę. Na jego czerwono-brązowych, wytartych biodrach zwiisa zardzewiały balkon, wypisz-wymaluj rycerski pas. Czy na nogach ma ostrogi tego nie widzieliśmy, ale wiedzieliśmy na pewno. (Krúdy 1978: 97. przeł. J. Giziński)*

Jest godne uwagi, że akcja powieści pt. *Francia kastély* (*Pałac francuski*, 1912), ukazującej się w tym samym czasie co cykl *Młodość Sindbada*, rozgrywa się również „w starym, rozmarzonym i romantycznym górnowęgierskim miasteczku”. Zawila intryga miłosna rozgrywa się w jakimś nienazwanym miasteczku, ale jego obraz znacznie się różni od scenarii poprzednio wspomnianych utworów, a także od opowiadań *Sindbad*. Miejsce akcji przypomina przestylizowany świat biedermeyera wystrój, gdzie wszystko jest tylko iluzją, nikt nie jest tym, kim się wydaje (bohaterami są aktorzy wędrownego trupy), a tytułowy pałac okazuje się miejską karczmą. Oto opis salonu jednego z mieszkań:

*Purpurowe, pozłacane meble błyszcząły w nieco przyblakłym świetle i była tu na wszystkim taka emalia antycznosci, która zdała się już poszukiwaną. Kobięce głowy powieszono między ramami zdobnymi w różane wieńce, na ścianach panowie w perukach, z podstrzyżonymi wąsami. Młody cesarz w białym płaszczu, a nieopodal, niemal w centralnym miejscu sali księżniczka Metternich z różowymi policzkami, która w krynolinie i biżuterii panowała nad salonem.* (Krúdy 1998: 32, przeł. J. Giziński)

Krúdy w 1911 roku zaczął pisać cykl opowiadań *Sindbad*, który pisał do końca życia. W ten sposób powstał osobliwy utwór, w którym poszczególne nowele są luźno powiązane przez postać głównego bohatera – alter ego Krúdyego. Tytułowy bohater:

*Zaznał bogactwa i biedy. Kochał się w pannach i kobietach dojrzałych. Spijał najlepsze wina i bywało, że włóczył się bez grosza w kieszeni. (...) I tak płynęło życie żeglarza, aż dobiło do tego kresu, kiedy dziś i jutro przestaje być ważne, za to jasną gwiazdą świeci dawno miniona młodość. Kiedy zjeżdżwszy oceany nie odkrył nowych lądów, nastawił ster i żagle na powrót, żeby odszukać i jeszcze raz przeżyć wydarzenia młodości, zacząć od nowa księgę swego życia ..., szukać jeszcze raz nowych, nieznanych dotąd uczuć.* (Krúdy 1988: 9, przeł. A. Nawrocki)

W cyklu *Sindbad* pojawia się obraz miasta inny niż w utworach poprzednich, o wiele bliższy przepełnionej charakterystycznym galicyjskim kolorytem lokalnym prozie Schulza. W obu tekstach akcent położony jest na czas wewnętrzny – bohaterowie wybierają się w podróż we wspomnieniach i w ten sposób zbliżają się do świata snu i magii.

Narrator-bohater Schulza – postać o rysach samego autora – zanurza się w czasach dzieciństwa, opowiadając o swej inicjacji, odbywającej się na różnych płaszczyznach (biologicznej, erotycznej, społecznej, metafizycznej itd.). Miejscem wydarzeń jest miasteczko mające rozpoznawalne cechy rodzinnego Drohobycza. Z opowiadań Józefa-narratora zapoznajemy się z codziennymi wydarzeniami miasta, pojawiają się znamienne postacie tego środowiska (włóczęga, pokojówka, ekscentryczny ojciec, dziwaczni kuzynowie i ciocie itd.). Główny bohater egzystuje w rzeczywistości dziwnej, która jakby istniała obok realnego świata. Dzieciństwo przywołane we wspomnieniach pojawia się jako „Genialna Epoka” (Schulz 2004: 81) i w tym „dwutorowym czasie” (Schulz 2004: 83) wszystko może się zdarzyć: 13 miesięcy, śmierć i zmartwychwstanie, nieustanna metamorfoza świata materialnego. Podobne zjawisko można zaobserwować również w nowelach Krúdyego, gdy główny bohater, zachowując stałą tożsamość psychologiczną, zmienia się w staruszka mającego 333 lat, po samobójczej śmierci zamienia się w drewniany koralik różańca noszonego u pasa przez zakonnicę, a w końcu pod postacią upióra jeszcze raz wraca do miejsc, gdzie kiedyś był szczęśliwy i do kobiet, które kiedyś kochał. U Krúdyego w ten sposób przejawia się nieustanna oscylacja między terażniejszością i przeszłością. Mimo odmiennych przebiegów czasowych w relacji terażniejszość-przeszłość<sup>4</sup>, w tekstach obu pisarzy skutkiem czasu amorficznego jest przestrzeń mityczna,

<sup>4</sup> Béla Czére w tekstach *Sindbada* rozróżnił 4 sposoby tzw. podróży do przeszłości głównego bohatera. Patrz: Czére, *Krúdy Gyula*, Bp., 1987. 64 s.; Główną właściwością czasu w tekstach Schulza jest natomiast stała dominancja przeszłości – wspomnień, która składa się z czasu realnego i mitologicznego.

w której wszystko się może zdarzyć, i istnieje nadzieja, że wydarzenia potencjalne, rzeczy nieuchwytnie mogą mieć swoje znaczenie.

Czas historyczny – świat Monarchii Austro-Węgier na przełomie XIX i XX wieku – u obu pisarzy można ustalić tylko na podstawie opisów charakterystycznych miejsc, które można niemal dokładnie topograficznie zrekonstruować. Jerzy Ficowski znalazł w prozie Schulza liczne podobieństwa między światem obrazowanym a autentycznym miejscem zdarzeń (Ficowski 1992). Główny rynek Drohobycza, kamienica na rogu ulicy Stryjskiej, znajdujący się na parterze sklep rodziny, podwórze ze zdziczałym ogrodem, wąskie uliczki, miejscowe gimnazjum i tandetna dzielnica handlowa określają świat opowiadań. Wśród tych motywów, jawiących się jako labirynt, kluczową rolę odgrywa kamienica. Dom znajdujący się w centrum tego świata jest niczym mityczne schronienie przed chaosem zewnętrznego świata, symbolizowanym przez zjawiska natury (Wichura, Jesień, Noc). W szczególnie opisanych wnętrzach mieszkania można zauważyć pewną hierarchię: od przesyconego intymnym nastrojem opisu łóżka, pokoju, salonu narrator prowadzi nas do ogrodu otaczającego dom. Strukturę dopełnia opis rynku oraz bardziej odległych części miasta. Jednak autora nie interesuje realny obraz tego świata. Jest to raczej przestrzeń mityczna, złożona z przeróżnych obrazów symbolicznych, odnoszących się do spraw metafizycznych. Wywodzące się z rzeczywistości złożone obrazy często są komponowane z odległych asocjacyjnie elementów, spajanych przez surrealistyczne skojarzenia. W ten sposób powstający obraz, tworząc nową całość, uzmysławia skryte relacje istniejące w głębszych warstwach rzeczywistości. Oto opis rynku:

*Tak wędrowaliśmy z matką przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc nasze załamane cienie po wszystkich domach jak po klawiszach. Kwadraty bruku mijały powoli pod naszymi miękkimi i płaskimi krokami – jędrne bladorożowe, jak skóra ludzka, inne złote i sine, wszystkie płaskie, ciepłe i aksamitne na słońcu, jak jakieś twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do błogiej nicości. (Schulz 2004: 8)*

Fragment opisu dzikiego podwórza:

*Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia. Huczy rojowiskiem much popołudniowa drzemka ogrodu. Złote ściernisko krzyczy w słońcu jak ruda szarańcza; w rzęsytm deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho jak koniki polne.  
A ku parkanowi kożuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we śnie na drugą stronę i grube jego chłopskie bary oddychają ciszą ziemi. (Schulz 2004: 9)*

W pierwszych opowiadaniach cyklu *Sindbada* pojawiają się przeważnie autentyczne obrazy Podolina, miasteczka z czerwieniącymi się dachami. rozłożonego na brzegu rzeki Poprad, w dolinie wśród ciemnych i jaskrawo białych Karpatów, przez które płynie, wyjątkowo na północ, niewierny Poprad, gdzie nad rzeką widnieje stary pokryty drewniany most (jak duży pająk o długich odnóżach w rozkrokach) pilnowany przez kamiennego świętego, dalej stary klasztor, a na ogromnej kościelnej wieży czas odmierza zegar z zardzewiałymi wskazówkami (wieża o krwisto-czerwonych biodrach,

brzuchata, jak stary biskup, jak jakiś wielki obcy żołnierz o rudych włosach). Na rynku małego miasteczka stoi cukierenka z *zasłonkami w kolorze papierosowego dymu i z oblażącymi ze złota literami szyldu*. Obok widać wystawę miejscowego fotografa, gimnazjum, szkołę tańca, dalej kręte uliczki, zaułki i stary cmentarz. W opowiadaniach Krúdyego są one nieustannie powracającymi motywami.

Godne uwagi jest to, iż cukierenka pachnąca *dymem cygara i parzonej kawy* (Krúdy 1988: 22), występująca w różnych nowelach Krúdyego, jest mitycznym miejscem spotkania głównego bohatera z dawną miłością. Ten sam motyw – cukiernia o zapachu kawy i wanilii – występuje u Schulza w opowiadaniu *Sanatorium pod Klepsydrą*, kiedy to Józef w mieście widmowym spotyka swojego zmarłego ojca (Schulz 2004: 169).

Gdy u Schulza w przestrzeni wszystko nieustannie podlega metamorfozie, w tekstach Krúdyego przestrzeń jest statyczna, w przeciwieństwie do czasu, oscylującego bez przerwy między przeszłością i teraźniejszością. Owa niezmiennosc jawi się jako wieczność, i ta beczasowość jest szczególnie akcentowana w opisach – na przykład w motywie miasteczka niemal zawsze występują przymiotniki takie jak *stary, dawny, średniowieczny, wyblakły, zniszczony, zużyty*, wskazujące na zatrzymanie się czasu.

W tych opowiadaniach już coraz mniej anegdoty, elementów z historii miasteczka, coraz częściej akcentowane są motywy związane z *snem*. Oto fragmenty z opowiadania pt. *Na moście (A hídön)*:

*Jak każde małe prowincjonalne miasteczko, leżące w górskiej dolinie, kiedy raz zaśnie, śpi przez stulecia. (...) bo nawet stanęły zegary na wieżach i pokazywały czas, jakiego nie ma na świecie. Wykute w murze bramy i drzwi, prowadzące do ciemnych korytarzy – wszystko jest zamknięte. (...) wymarłymi oknami, których nikt nigdy nie otwierał, jedynie kurz leżał na nich grubą warstwą.*

*(...) Skierował się w stronę mostu, skąd zamyślony patrzył długo w zachodzący wieczornym cieniem odległy las. Rzeka płynęła wartko pod mostem, nakryta śpiącymi lukami.*

(Krúdy 1988: 21)

Dzięki motywowi snu obraz miasteczka coraz bardziej oddala się od rzeczywistości, czytelnik ze świata legend stopniowo wstępuje w świat mityczny. Ale owa statyczność obrazów jest tylko pozorna, spod powierzchni zamarłego świata, zatrzymanego w czasie, na skutek techniki obrazowania marzenia sennego, pojedyncze elementy rzeczywistości pojawiają się w coraz to nowych postaciach i w końcu łączą się w onirycznej wizji. Deformacja rzeczywistości u Krúdyego, podobnie jak u Schulza, pojawia się przez niesłuchanie bogate środki stylistyczne, jakim jest porównanie poetyckie, metafora, personifikacja, synestezja. Oto fragment opowiadania *Tajemnica Sindbada (Szindbád titka)*:

*Śnieg w Karpatach ma swój głos, podobny do głosu wichru, świszczącego wokół wysokiej wieży. To tak, jakby wśród głębokich świerkowych lasów, milczących szczytów i ukrytych między nimi dolin spała jakaś olbrzymka głęboko posapując: tak właśnie słyszy się padanie wielkich jak dłoń płatków śniegu w górach. Kiedy otwarto drzwi na dwór, odgłos padającego śniegu wzmógł się i przypominał już łopotanie płaszczy orszaku widm, sunącego gościńcem.* (Krúdy 1988: 33)

W opowiadaniach obu pisarzy decydującą rolę odgrywają pory roku (u Schulza widać to w tytułach opowiadań). Niemal każde opowiadanie zaczyna się dokładnym określeniem pory roku, co od razu wprowadza czytelnika w nastrój tekstu. Obrazy natury związane z porami roku zawsze symbolizują stany emocjonalne oraz posiadają wymiar metafizyczny. W cyklu Krúdyego można zauważyć swoisty rozwój w czasie: w pierwszych opowiadaniach dominuje obraz miasta wiosenno-letniego, w ostatnich, na przykład w opowiadaniach *Na moście (Czwarta droga)*, coraz częściej mamy krajobrazy jesienne oraz zimowe. I w ten sposób, w ostatnich opowiadaniach cyklu – *Zimowa podróż (Téli út)*, *Sindbad na stacji (Szindbád az állomás)*, *Przygoda podczas śnieżyca (Hófúvásban)* pojawia się obraz zimowego miasteczka, sugerujący brak wszelkich nadziei i iluzji. Zamiast znanych już z konkretnych obrazów podolińskich realiów, *dalekie przygraniczne, bliżej nieznanne miasteczko wita obcością błąkającego się bohatera*. Tu nie ma już ani śladu przytulności znanych, miłych miejsc – ciemne, zimowe, wymarłe ulice wyglądają przygnębiająco (*Na zakręcie we wnętrze szczękał zębami kamienny świątek, pojazd podskakiwał na wybojach, dała się zauważyć jakaś średniowieczna krata*). Charakterystycznymi motywami tej ponurej scenarii są wilki, wrony, ciemne zaułki, płatki śniegowe w kolorze krwi, pianista o dziobatej twarzy i poczerniałych zębach.

W następnych cyklach opowiadań nie ma już motywu Podolina, zamiast niego liryczno-nostalgicznym nastrojem otaczają się nizinne wioski, wiejskie dwory, ulice Pesztu i Budy. Motyw górno-węgierskiego miasteczka pojawia się ostatni raz w 1925 roku, w opowiadaniu *Farbiarz ratownik (Az életmentő kékfestő)* Sindbad podczas włóczęgi trafia zupełnie przypadkowo do miasteczka (w poprzednich nowelach wsiadał do pociągu – miasto to był jego konkretny cel) jako upiór, razem ze swoim synem i ma zamiar wyznać byłemu najlepszemu przyjacielowi wszystkie swoje grzechy. Wprawdzie wszystkie motywy związane z Podolinem występują i w tym opowiadaniu, ale zamiast nostalgii i lirycznych iluzji, w groteskowym krzywym zwierciadle ostrą ironią wykpione zostaną wszelkie wspomnienia młodości. Groteskowość opowiadania jeszcze bardziej podkreśla to, że zamiast motywów miłosnych dominują motywy gastronomiczne, a w powietrzu zamiast zapachów perfum unoszą się zapachy jedzenia. Z opisów natury wyłaniają się obrazy wiosny, ale tu wiosna nie niesie nadziei zmartwychwstania, a wręcz odwrotnie, wiosna przemija w okrutnej odwiecznej cykliczności życia: *„Drzewa były umęczone, niczym poszczący ludzie w łykowych łapciach w czas zimy. (...) Bajecznie stare jodły patrzyły za nim obojętnie. Ich gałęzie i tak niezdatne są na to, by ktoś się na nich powiesił!”* (Krúdy 1985: 359, preł. J. Giziński).

Na zmianę atmosfery opowiadań wskazują nie tylko zmiany pory roku, ale również zmiany dominującej kolorystyki w pojedynczych opowiadaniach. Jest ogólnie znane, że w obrazach Krúdyego dominują ulubione kolory secesji – czerwieni oraz złota. Niemniej jednak każde opowiadanie ma swoją charakterystyczną kolorystykę: złoto-niebieski kolor ma opowiadanie *Na moście*, nowela *Druga podróż Sindbada (Szindbád második útja)*, napisana na dwa głosy teraźniejszości i przeszłości, opiera się na kolorystyce czarno-białej, a *Tajemnica Sindbada* ma kolor czerwono-biały. W miejsce na początku występujących kolorów czerwonego, złotego, żółtego, zielonego i niebieskiego, stopniowo pojawia się kolor biały, a w końcu wszystko coraz bardziej szarzeje (*Zimowa podróż, Sindbad na stacji, Przygoda podczas śnieżyca*).

Podobny proces można zauważyć również w cyklu Schulza. Groteskowo imitowany świat opowiadania *Ulica Krokodyli* jest cezurą w cyklu, po której nastąpi zmiana w letnich obrazach przesyconych barwami złota, żółci i zieleni. Złoto-biały obraz ulicy stopniowo blednie, aż pozbawiony barw zmieni

się w jednolitą szarość. Między ponurymi obrazami tego opowiadania i opowiadaniem Krúdyego *Przygoda podczas śnieżycy* można się dopatrzeć licznych podobieństw. Po apokaliptycznych obrazach *Wichury* świat staje się coraz mniej realny, a obrazy miasta przybierają postać absurdalnych wizji. Charakterystyczne są oniryczne opisy w *Sanatorium pod Klepsydrą*, w którym kafkowską atmosferę podkreśla również obejmująca wszystko szarość (*zmrok, szarość brudnego pociągu, okno jako szara plama itd.*):

*Dzień był całkiem szary, przygaszony, bez akcentów. I może pod wpływem tej aury, ciężkiej i bezbarwnej, ciemniała cała ta wielka misa horyzontu, na której aranżował się rozległy lesisty krajobraz ułożony kulisowo z pasm i warstw zalesiania coraz dalszych i bardziej szarych, spływających smugami, łagodnymi spadami, to z lewej, to z prawej strony. (...) wśród czerni drzew, majaczyły szare wielookienne ściany hotelu.* (Schulz 2004: 164)

*(...) Chroniczna szarość aury zesłała jeszcze o kilka odcieni głębiej. Był to jakby dzień widziany przez kir żałobny. Nie mogłem nasycić oczu (...) gamą zgaszonych szarości, pluszowych popiołów (...).* (Schulz 2004: 168)

Ten ogrom szarości to jakby śmierć rzucała cień na tutejszą egzystencję.

Zarówno u Krúdyego jak i Schulza pomiędzy kulisami małego miasteczka występują charakterystyczne dla tych środowisk postacie. U węgierskiego autora oprócz młodych dziewcząt na pierwszych balach, tancerek, aktorek, prostytutek, panienek z kawiarni występują słowaccy wozacy drewna, wiejskie baby w marszczonych spódnicach i dużych chustach. W opowiadaniu *Portret małomiasteczkowej damy (Női arckép a kisvárosban)* na wystawie miejscowego fotografa można zobaczyć całą galerię zdjęć interesujących i charakterystycznych twarzy, które można spotkać tylko w Górnych Węgrzech. Przy czym następuje szczegółowy opis pojedynczych portretów, widzianych oczyma Sindbada.

Podobnie u Schulza, niczym w panoptikum, pojawiają się znamienne postacie galicyjskie: szwaczki, kupcy, subiekci, dyrektor miejscowego gimnazjum, żebrak. To kolorowe towarzystwo staje się jeszcze ciekawsze dzięki groteskowym opisom zdziwaczałych cioć i wujków. I u Krúdyego, i u Schulza postacie te w sposób groteskowy próbują złamać bariery drobnomieszczańskiego porządku tego mikroświata, czego przejawem są przeważnie namiętne sceny erotyczne.

Na zakończenie możemy stwierdzić, iż i autor polski i węgierski próbują stworzyć świat, w którym dzięki „mityzacji rzeczywistości” istnieje nadzieja na przezwyciężenie przemijania. Ludzkie gesty, ruchy i stany wewnętrzne nie giną bez śladu, lecz jako doświadczenie wtapiają się w środowisko, w którym zostały zrodzone, tworząc iluzję, że w każdej chwili miejsca te mogą zostać odtworzone jako elementy świata wewnętrznego. W ten sposób małomiasteczkowe środowisko dawno minionej epoki może być wyrazem tęsknoty za szczęśliwą miłością, młodości albo za azylem świata dzieciństwa wciąż skrywającego bezgraniczne możliwości.

### Bibliografia

- Krúdy Gyula** (1978), *Az álombeli lovag. Válogatott elbeszélések 1909–1911*, Budapest.  
**Krúdy Gyula** (1988), *Sindbad*, tłum. Aleksander Nawrocki, Warszawa.  
**Schulz Bruno** (2004), *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków.

**Literatura przedmiotu**

**Budziński Wiesław** (2005), *Miasto Schulza*, Warszawa.

**Czére Béla** (1987), *Krúdy Gyula*, Budapest.

**Eőry Vilma** (2004), „Egy Krúdy-mondatról. Mondatszerkezet, szövegszerkezet, pragmatikai jelentés”, *Stílus és jelentés. Tanulmányok Krúdy stílusáról*, Jenei Teréz, Pethő József, Budapest: 25–32.

**Ficowski Jerzy** (1992), *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Warszawa.

**Ficowski Jerzy** (1986), *Okolice sklepów cynamonowych*. Kraków-Wrocław.

**Fráter Zoltán** (2003), *Krúdy Gyula*. Budapest.

**Fülöp László** (1986), *Közelítések Krúdyhoz*. Budapest.

**Katona Béla** (1971), *Krúdy Gyula pályakezdése*, Budapest.

**Sandauer Artur** (1985), *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Wrocław-Kraków.

**Spenia Jerzy** (1974), *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa-Toruń.

**Szabó Ede** (1970), *Krúdy Gyula alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest.

STRESZCZENIE: W prozie dwóch wybitnych XX-wiecznych pisarzy polskiego i węgierskiego można odkryć liczne podobieństwa, np. sposób narracji, posługiwanie się czasem, struktura tekstu. Za temat swojej pracy obrałam motyw „miasteczka” jako mityzowanej przestrzeni młodości, który prezentuję na podstawie cyklu opowiadań *Młodość i podróże Sindbada* (*Szindbád ifjúsága és utazásai*, 1911) Krúdyego oraz cyklu *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza. W mojej pracy staram się porównać motyw miasteczek Krúdyego i Schulza z wielu punktów widzenia, tak więc przedstawiam sposób opisu przestrzeni poprzez miejsca i typowe postaci oraz przejawy właściwej mu poetyki języka (porównanie, metafora, personifikacja).

## Dwa oblicza Attili Józsefa

Twórczość pisarska niejednokrotnie była wykorzystywana jako narzędzie propagandy. Szczególnie widoczne było to po II wojnie światowej, w okresie budowy socjalizmu w dawnych krajach demokracji ludowej. Z twórczości poetyckiej wybierano te wiersze, których interpretacja służyła celom ideologicznym. Niejednokrotnie poeci przedstawiani byli tylko z perspektywy tych utworów, w których można było dopatrzeć się poparcia idei socjalistycznych. Inne wiersze, często bardziej wartościowe, były pomijane. Na ile ta selekcja okazywała się krzywdząca dla pisarzy, widać chociażby na przykładzie Attili Józsefa, poety, którego przez wiele lat przedstawiano przede wszystkim jako „piewce węgierskiego proletariatu”.

Punktem wyjścia do moich rozważań, dotyczących recepcji poezji Attili Józsefa, są dwa budapeszteńskie pomniki przedstawiające postać tego wielkiego poety. Pierwszy został odsłonięty w 1953 roku a drugi w 1981. Zarówno ich wymowa, jak i miejsce ich usytuowania doskonale prezentują recepcję twórczości poety bezpośrednio po II wojnie światowej i w latach osiemdziesiątych XX wieku, kiedy to zwracano uwagę na zupełnie inne aspekty jego wspaniałej, różnorodnej poezji.



Budapeszteński pomnik A. Józsefa z 1953 r.

Attilę Józsefa, który żył w latach 1905 – 1937, można by nazwać tak, jak brzmiał tytuł pierwszego tomu jego wierszy, „Żebrakiem piękna”. Wychowany w trudnych warunkach, w robotniczej części Budapesztu, porzucony przez ojca i wczesnie osierocony przez matkę, w poezji zawarł swoje uczucia, namiętności i ogromną wrażliwość na ludzką krzywdę. Artyzm klasycznej formy niejednokrotnie niemal klócił się z posępnym obrazem opisywanej rzeczywistości. W wierszach wyrażał tęsknotę za wzniosłymi uczuciami i pięknem, których w życiu doświadczył niewiele. Przez całe życie borykał się z finansowymi problemami. W czasach studenckich, jak pisał w swoim życiorysie „jadłem słońce i wierszami płaciłem za mieszkanie”, ale i później wielokrotnie żył na skraju nędzy (1949: 2).

Wydał siedem tomików wierszy: „Żebrek piękna” – 1922 (*Szépség koldusa*), „Nie ja wołam” – 1925 (*Nem én kiáltok*), „Nie mam ojca ani matki” – 1929 (*Nincsen apám, se anyám*), „Obal kapitał nie lamentuj” – 1931 (*Dönts a tókért ne siránkozz*), „Noc na przedmieściu” – 1931 (*Külvárosi éj*), „Niedźwiedzi taniec” – 1934 (*Medvetánc*), „Bardzo boli” – 1936 (*Nagyon fáj*). Mimo tak bogatego dorobku w ówczesnym środowisku literackim czuł się niedoceniany. Problemy finansowe, niespełniona miłość, osobiste

niepowodzenia i poczucie osamotnienia doprowadziły do neurastenii, a przy nasileniu choroby także i do prób samobójczych. Ostatnie dni życia spędził z siostrą w Balatonszárszó. Z rozmów, które tam prowadził, wynikało, że jest nastawiony optymistycznie do życia, snuł plany na przyszłość. Jak się okazało, jego zadowolenie było tylko pozorne. Nie wrócił już do Budapesztu, aby realizować swoje zamierzenia. 3 grudnia 1937 roku zginął śmiercią samobójczą, rzucając się pod pociąg. Był jedną z największych indywidualności w poezji węgierskiej lat trzydziestych XX wieku.

Twórczość Attili Józsefa, głównie ta, która nawiązywała do życia najuboższych warstw społecznych, była wykorzystywana jako narzędzie propagandy w okresie Węgierskiej Republiki Ludowej, a szczególnie w pierwszym dwudziestoleciu jej istnienia. Zarówno w wydawanych tomach wierszy, antologiach, jak i w obowiązkowych lekturach szkolnych prezentowano ją bardzo wybiórczo. Przez to poecie została nadana etykieta „syna proletariatu”, co w dużym stopniu zaszkodziło recepcji jego twórczości.

Jak to się mogło stać, że mimo iż związek Attili Józsefa z nielegalną partią komunistyczną trwał niespełna trzy lata, to właśnie ten fakt, w socjalistycznych Węgrzech był najczęściej podkreślany w jego życiorysie. Komuniści potrzebowali Józsefa, jako przedstawiciela proletariatu, dlatego do najczęściej wymienianych jego wierszy należały – „Głód” (*Éhség*), „Drwal” (*Favágó*), „Tłum” (*Tömeg*), „Socjaliści” (*Szocialisták*), „Robotnicy” (*Munkások*), „Noc na przedmieściu” (*Külvárosi éj*), „Na skrajach miasta” (*A város peremén*), a pierwszy pomnik był typowym dziełem socrealistycznym.

Już w 1949 roku rozpisano konkurs na projekt pomnika poety. W październikowym numerze czasopisma *Szabad Művészet* (*Wolna Sztuka*) możemy przeczytać: „Pomnik Attili Józsefa ma wprowadzić nowy styl, ma przedstawiać prawdziwą wielkość człowieka i być poważnym dziełem rzeźbiarskim. Chcemy takiego pomnika, który z czasem stanie się zabytkiem” (1994: 93). Dziś, kiedy po latach go oglądamy, jest dla nas reliktem niechlubnej przeszłości. Zastanawiano się także nad miejscem, gdzie mógłby stanąć pomnik. W dyskusjach wielokrotnie podkreślano, że ma to być „godne miejsce”. Pojawiała się lokalizacja na placu 15 marca, przy peszteńskim przyczółku mostu Elżbiety. Myślano także o rozebraniu, usytuowanego w niedalekim sąsiedztwie placu Vörösmartyego, pomnika habsburskiego księcia Józefa, którego zasługi, z okresu reform na Węgrzech na początku XIX wieku, zdały się pójść w zapomnienie. Na szczęście pomnik ten do dnia dzisiejszego pozostał na swoim miejscu (93).

W końcu, po czterech latach od rozpisania konkursu, w 1953 roku, odsłonięto długo wyczekiwany pomnik Attili Józsefa. Ani wybrane miejsce, ani postać poety odlana z brązu, nie oddawały wielkości jego twórczości. Dzieło Andrása Becka znajduje się w robotniczej XIII dzielnicy Budapesztu, noszącej nazwę Angyalföld (*Ziemia aniołów*), naprzeciwko domu kultury, który w okresie powstania pomnika nosił nazwę Mátyása Rákosiego, I sekretarza Węgierskiej Partii Komunistycznej, dyktatora i jawnego poplecznika polityki Stalina. József, na wysokim cokole, „stoi przed nami z upartym spojrzeniem, w rewolucyjnej pozie, z lewą zaciśniętą pięścią, prawą rękę wznosi ku górze” (93). Niewielu budapeszteńczyków wie o istnieniu tego pomnika, z wyjątkiem tych, którzy w tej okolicy mieszkają. Z centrum Budapesztu trzeba tu przemierzyć długą trasę: najpierw kilka stacji metra, a potem jeszcze kilka przystanków autobusem. Teraz, z perspektywy czasu, możemy się cieszyć, że pomnik ten nie stanął gdzieś w centrum, jak pierwotnie zamierzano. Przeróżające są pochlebne komentarze, jakie pojawiały się w węgierskich publikacjach okresu socjalistycznych Węgier. Według Tibora Wehnera „Dzieło Andrása Becka przedstawia typ artysty ulepionego z takich cech jak świadomość, upór, porywczosć (...) szeroki rozkrok oznacza pewność, stałość, a zaciśnięta lewa pięść ma być wyrazem siły i gotowości

do rozliczeń, podniesienie prawej ręki w geście nauczania – tłumaczenia – napominania, świadczy o roli poety jako wieszczka, wzrok utkwiony w dal to symbol wiary w piękniejszą przyszłość (...)” (1989: 110). Pomnik bez wątpienia prezentuje pewnego siebie przedstawiciela proletariatu, ale ma niewiele wspólnego z tym Attilą Józefem, którego znamy z jego pełnych wrażliwości i piękna wierszy. Według Gyuli Rózsa sens robotniczego charakteru twórczości poety starano się przedstawić, stawiając jego postać na jednym z placów w dzielnicy Angyalföld w „monumentalnych ciężkich butach (...) z takimi naiwnymi atrybutami jak zmięta gazeta w kieszeni i wzniesiony ku górze, palec wskazujący” (1974: 31).

Miejsce, w którym znajduje się pomnik, trudno nazwać „godnym”, chociaż w latach pięćdziesiątych uznano je za doskonałe. János Kádár, w 1955 roku, w czasopiśmie *Csillag* (Gwiazda) pisał: „W latach trzydziestych, Attila József był razem z nami, w naszych szeregach. Dziś jego pomnik stoi w dzielnicy Angyalföld, bastionie klasy robotniczej, przed wybudowanym przez demokrację ludową Domem Kultury im. Mátyasa Rákosiego. Jest to doskonały wyraz faktu, że robotniczy poeta dziś także jest wśród robotników.” (1955: 958). János Kádár często powoływał się na to, że we wrześniu 1931 roku, na pewnej imprezie kulturalnej spotkał się z Attilą Józsefem, który wygłosił wykład pt. „Kultura proletariatu”. W wywiadzie, jaki Kádár udzielił uczniom budapeszteńskiego Gimnazjum im. Attili Józsefa, mówił: „Widząc i słuchając go, poznałem w nim nie tylko wielkiego człowieka, wielkiego poetę i myśliciela, ale także walczącego komunistę” (1972: 405). Mówił także, jak wielki był wpływ poezji Józsefa na ruch robotniczy: „Jego przemówienia o charakterze rewolucyjnym, jego poezja wzniosły tysiące robotników, głównie młodych, ku socjalistycznej kulturze. Wielu z nich dzięki jego wierszom zrozumiało idee, zbliżyło się do ruchu komunistycznego, do partii” (407).

Przedstawianie poezji Attili Józsefa na lekcjach literatury w szkołach było w Węgierskiej Republice Ludowej „zasadniczą kwestią polityczną” (Erősné Hajdú 1962: 193). Pisano o tym między innymi w czasopiśmie *Magyartanítás* (Nauka węgierskiego), zawierającym wytyczne dla nauczycieli. W latach sześćdziesiątych uczniowie szkół średnich przerabiali następujące wiersze: „Marsz młodzieży” (*Fiatal életek indulója*), „Do Gyuli Juhásza” (*Juhász Gyulához*), „Głód” (*Éhség*), „Kochanka biedaka” (*Szegény ember szeretője*), „Z czystym sercem” (*Tiszta szívvel*), „Drwal” (*Favágó*), „Tłum” (*Tömeg*), „Socjaliści” (*Szocialisták*), „Robotnicy” (*Munkások*), „Noc na przedmieściu” (*Külvárosi éj*), „Na skraju miasta” (*A város peremén*), „Oda” (*Óda*), „Powietrze” (*Levegőt*), „Moja Ojczyzna” (*Hazám*), „Flora” (*Flóra*), „Dzieckiem mnie uczyniłaś” (*Gyermekké tettél*), „Ars poetica” (*Ars poetica*). Już same tytuły niektórych wierszy zapowiadały, że można je było wykorzystać do celów propagandowych. (Dla porównania, według jednego ze współczesnych podręczników do literatury węgierskiej, w szkole średniej omawiane są obecnie następujące wiersze: „Z czystym sercem” (*Tiszta szívvel*), „Medaliony” (*Medáliák*), „Pod przerzedzonym lasem” (*Ritkás erdő alatt*), „Noc zimowa” (*Téli éjszaka*), „Beznadziejnie” (*Reménytelenül*), „Oda” (*Óda*), „Nad Dunajem” (*A Dunánál*), „Olsnienie” (*Eszmélet*), „Ja, jako człowiek...” (*Én ki emberként...*), „Nie podnosi” (*Nem emel föl*), „Przyszedłeś z kijem” (*Karóval jöttél...*), „Niedługo zniknę” (*Talán eltűnök hirtelen...*))<sup>1</sup>

Najważniejsze kwestie omawiane na lekcjach literatury w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych to: przedstawienie imperializmu, życie klasy robotniczej i dziejowe zadania proletariatu. Na uwagę za-

<sup>1</sup> Dane z podręcznika literatury węgierskiej dla gimnazjum – Pethőné Nagy Csilla, *Irodalomkönyv* 12, Budapest 2003

sługują także proponowane nauczycielom tematy wypracowań: „*Postać praczki w sztuce, na podstawie wierszy Attili Józsefa oraz obrazów Daumiera: Praczka i Picassa: Prasowaczka*” albo „*Życie klasy robotniczej w czasach Horthyego*” (Erősné Hajdú 1962: 201). Inny numer wspomnianego pisma *Magyartanítás*, zawiera artykuł pt. „Możliwości wychowania w duchu proletariackiego internacjonalizmu w nauczaniu historii literatury węgierskiej”, w którym Katona Béláné pisze m.in. „przede wszystkim w twórczości Attili Józsefa mamy możliwość zgłębienia idei proletariackiego imperializmu (...) wśród omawianych wierszy znajdują się też takie, które dają możliwość wychowania uczniów właśnie w tym duchu.” (Katona Béláné 1962: 161). Według autorki artykułu na szczególną uwagę zasługują takie utwory jak: „Czerwona pomoc” (*Lebukott*), „Robotnicy” (*Munkások*), czy „Nad Dunajem” (*A Dunánál*). Ten ostatni, jak zaznaczyła, skupiony jest przede wszystkim na „międzynarodowym proletariacie” (162), podczas gdy obecnie dostrzega się w tym wierszu raczej konieczność konfrontacji z przeszłością, która jest nierozzerwalnie związana z dniem dzisiejszym i ma ogromny wpływ na nasze przyszłe życie.

Na szczęście byli też w tym okresie nauczyciele, którzy przestrzegali, aby nauczanie literatury nie zamieniało się w jej upolitycznianie. Widzieli zagrożenie przedstawiania uczniom skrzywionego, jednostronnego obrazu poezji Attili Józsefa. Sándor Csontos w 1963 roku, a więc niespełna rok później, na łamach tego samego czasopisma *Magyartanítás* pisał, że „uczeń oczekuje od literatury uczucia, emocji” i jeśli będzie znał Józsefa tylko jako politykującego poetę, wówczas nie będzie w stanie zrozumieć takich jego wierszy, jak „Mama” (*Mama*), „Matka” (*Anyám*) czy „Późne żale” (*Késői sirató*) (1963: 127).

Także węgierskie leksykony, słowniki pisarzy i encyklopedie przedstawiały Attilę Józsefa przede wszystkim jako proletariackiego, komunistycznego poetę. W dwutomowym leksykonie Révaiego (*Révai-lexikon*), wydanym w 1947 roku, możemy przeczytać, że „świadomie wyraża uczucia proletariatu” i „w swoich poglądach wyraża socjalizm rewolucyjny”. Wydany w 1967 roku „Węgierski słownik biograficzny” (*Magyar életrajzi lexikon*) przedstawia go jako „wybitną postać liryki rewolucyjnej na skalę światową”, która w swojej poezji przybliżyła „poglądy marksistowsko-leninowskie i przedstawia losy uciśnionych i życie proletariatu.” Hasło – Attila József, zawierała także wydana w 1972 roku „Encyklopedia Ruchu Robotniczego” (*Munkásmozgalmi Lexikon*). Został tam przedstawiony jako „komunistyczny poeta, najwybitniejszy liryczny wyraziciel idei socjalistycznych w literaturze światowej XX wieku. Syn rodziny proletariackiej z dzielnicy Ferencváros”.<sup>2</sup>

Tak tendencyjne przedstawianie twórczości Attili Józsefa wywoływało niejednokrotnie niechęć i bunt potencjalnych czytelników. Na szczęście poezja obroniła się przed tak jednostronną recepcją. Na próżno starano się przedstawić jego poezję jako twórczość programową partii socjalistycznej – czytelnicy, którzy sięgali po tomy wierszy, odkrywali w nich zupełnie innego poetę. Według Sándora Máraiego, „jego poezja nie była twórczością programową, każdy przemyślany wers oświetlał delikatny świt, który był promieniem prawdziwej (...) głębszej poezji” (2004: 392). Jego wiersze były w większości pesymistyczne, ale były też pełne marzeń o szczęściu.

Początek lat osiemdziesiątych przyniósł pewien przełom w recepcji twórczości Józsefa na Węgrzech. Wówczas też pojawił się nowy budapeszteński pomnik poety, w zdecydowanie bardziej godnym miejscu niż ten poprzedni, o którym już zapomniano. Usytuowany nad Dunajem, przy budynku Parlamentu, przedstawia zupełnie innego Attilę Józsefa. Jednak i ten pomnik wywołał falę krytyki

<sup>2</sup> Jedna z uboższych dzielnic Budapesztu, uważana także za robotniczą



Pomnik A. Józsefa z 1981 r. przy Parlamencie w Budapeszcie

i nie od razu wszystkim przypadł do gustu. Gyula Rózsa na łamach węgierskiego czasopisma *Kritika* nazwał go „połowiczną koncepcją” i „pomnikiem kompromisu” (1974: 31). Według niego tajemnicą tegoż pomnika jest to, że w „postaci bez wyrazu każdy widzi to, co chce. Poeta widzi pewne pokrewieństwo, czytelnik – dzieło jego życia, polityk – walkę i rozczarowanie. Rzeźba nie sprzeciwia się żadnej z tych interpretacji” (31). W nieco ironiczny sposób pisze, odnosząc się do wiersza „Nad Dunajem” że „Attilę Józsefa posadzono na najniższym schodku nabrzeża, przy porcie załadunkowym, zapewne aby patrzył, jak płyną łupiny arbuza”<sup>3</sup> (31).

László Prohászka, który wiele razy pisał o węgierskich pomnikach, o historiach ich powstania, również niezbyt pochlebnie wyrażał się o nowym dziele rzeźbiarza László Mártona. Według niego „nikt nie wymaga powrotu pustego, socrealistycznego <rewolucyjnego> patosu, (...) ale zasepiona postać z brązu, siedząca w rozwiązanych butach, obok rzuconego płaszcza, jest niegodna Attili Józsefa i jego wspaniałego utworu „Nad Dunajem” (1994: 94). Według niego pomnik ten jest przykładem deheroizacji poety. Porównując dzieło László Mártona z pomnikiem stworzonym w 1953 roku przez Andrása Becka, zaznaczył, że obu rzeźbiarzom udało się znaleźć „dwie skrajności” (94).

Zupełnie inaczej postrzegał nowy pomnik poety György D. Fenyő w artykule „Jak mamy uczyć o Attili Józsefie w 1994 roku?”. Według niego nie widzimy w nim „ani poety proletariatu, ani zbuntowanego młodego człowieka, ani nawet bardzo chorego, myślącego o samobójstwie. Widzimy poetę tworzącego syntezę, tego Attilę Józsefa z 1936 roku (...), który, rozmyślając o swoich własnych kłopotach i problemach ludzkości, potrafił dostrzegać siebie i świat wokół, a także przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Schodek, na którym siedzi, symbolizuje brzeg Dunaju, a pomnik zwrócony jest właśnie ku tej rzece... (w której „przyszłość, teraźniejszość, przeszłość/ miękko splatają się w objęciach fal”)<sup>4</sup> (1995: 214). Naddunajski pomnik przedstawia innego Józsefa, tego, który jest bliższy naszemu

<sup>3</sup> Miała to być aluzja do początku wspomnianego wiersza: „Siedząc na brzegu, nagle wzrok uniosłem / ku wodzie, w której wątła drży łupina”. (tłum. Jerzy Snopka)

<sup>4</sup> Fragment wiersza „Nad Dunajem” w przekładzie Jerzego Snopka

sercu. Z odległej dzielnicy Angyalföld poeta trafił do centrum miasta. Ten poprzedni powoli popada w zapomnienie, ten nowy nie pozwoli o sobie zapomnieć, widzą go podróżujący tramwajem nr 2, podziwiający naddunajską panoramę i wysiadający z metra na placu Kossutha. Stoi w godnym miejscu, w bliskim sąsiedztwie pomnika Franciszka Rakoczego, Lajosa Kossutha, Imre Nagya i Wiecznego Znicza, symbolizującego ofiary rewolucji 1956 roku. Jak podkreślił György D. Fenyő, przedstawiając twórczość Józsefa nie można zapomnieć o jego wierszach nawiązujących do ruchu robotniczego, ale trzeba także zaznaczyć, że w pewnym momencie oddalił się od niego. Kiedy śledzimy jego drogę życiową, to jakbyśmy widzieli „drogę europejskiej inteligencji do marksizmu, a potem rozczarowanie, utratę złudzeń i przerażenie” (219). To, czego możemy nauczyć się, poznając życie poety i zgłębiając tajniki jego twórczości to wskazanie „aby człowiek czynił wszystko z czystym sumieniem i aby aż do śmierci był wierny swoim zasadom” (219). Te myśli zawarte są między innymi w wierszu „Nie ma przebaczenia” (*Tudod, hogy nincs bocsánat*) „Nie skarż i nie przyrzekaj,/ na siebie nie narzekaj/ nie płaszcz się i nie pysznij”<sup>5</sup>

Dziś uczniowie w szkołach analizują już inne wiersze Attili Józsefa, w nowszych leksykonach i encyklopediach, przy jego nazwisku nie jest eksponowane wyrażenie „socialistyczny”, „proletariacki”... Poeta, bez zbędnego patosu, jest bliższy czytelnikom niż był kiedykolwiek. Patrząc na wspomniane pomniki, można by powiedzieć, że zszedł z wysokiego cokołu w odległej dzielnicy i usiadł nad Dunajem. Jakże aktualne zdają się być teraz słowa Jánosa Kodolányiego, powieściopisarza i dramaturga węgierskiego, niemal równieśnika Józsefa, które napisał w 1938 roku, po pogrzebie poety w Balatonszárszó: „coraz to pojawiają się jego niezłomni zwolennicy i przyjaciele, aby uczynić z niego *szylt polityczny*. Musimy się temu przeciwstawić (...) Attila należy do nas wszystkich. A na pewno najmniej należy do tych, którzy przedstawiają go, jakby należał tylko do nich. Przyjdzie czas, kiedy odnajdzie drogę do *węgierskich serc*...” (2004: 372). Jakże prorocze okazały się te słowa! Jeśli spojrzymy na recepcję twórczości Attili Józsefa, możemy powiedzieć, że dzięki wielu przekładom odnalazł drogę nie tylko do serc węgierskich... jest bliski wszystkim pokoleniom i odkrywany jest wciąż na nowo.

\* \* \*

W 2005 roku, w setną rocznicę urodzin poety, na Węgrzech została wydana książka „Jesteś sławny, jeśli tego chciałeś... Recepcja Attili Józsefa za granicą” (*Híres vagy, hogyha ezt akartad... József Attila recepciója külföldön*). Na ponad trzystu stronach przedstawiono, jak jest czytana jego poezja w Bułgarii, Chorwacji, Finlandii, Francji, Hiszpanii, Niemczech, Rosji, Rumunii, Słowacji, Szwecji, Wielkiej Brytanii, Włoszech, na Ukrainie i w Polsce. U nas, oprócz wielu wierszy Attili Józsefa, opublikowanych w prasie, w tym w czasopismach literackich, oraz antologiach (najwięcej – 13 ukazało się w „Antologii poezji węgierskiej” z 1975 r.), wydano do tej pory cztery osobne tomy. Pierwszy z nich – pt. „Szukam kogoś” – ukazał się w 1942 roku w Budapeszcie i skierowany był przede wszystkim do polskich uchodźców w czasie II wojny światowej. Zawierał 29 wierszy w przekładzie Tadeusza Fangrata. Na kolejny – „Wiersze wybrane” – wydany już w Warszawie, pod redakcją Tadeusza Fangrata w 1956 r., składało się 58 utworów. „Poezje wybrane” Attili Józsefa z 1975 roku, które ukazały się pod redakcją Andrzeja Nawrockiego, zawierały 63 wiersze. Na kolejny

<sup>5</sup> Fragment wiersza „Nie ma przebaczenia” w przekładzie Jerzego Snopka

zbiór przyszło czekać polskim czytelnikom aż trzydzieści lat. Wydany w 2005 roku tom „Olśnienie”, zawiera 55 wierszy Józsefa w przekładzie Jerzego Snopka, który dokonując wyboru, celowo pominął utwory, dotychczas najczęściej przedstawiane, cytowane i politycznie interpretowane. Wiersze tu zamieszczone odkrywają niezwykłą wrażliwość i sztukę poety, jego tęsknotę za pięknem i miłością a także współczucie dla cierpienia.

### Bibliografia

- Csontos, Sándor.** (1963) „Hogyan tanítsuk József Attilát”, *Magyartanítás*, nr 3: 126–127
- Csorba, Tibor.** (1949) „Attila József, poeta nędzy i biedoty”, *Zwierciadło*, 1949 nr 11: 2
- Erősné Hajdú, Marianna.** (1962) „József Attila tanításához”, *Magyartanítás*, nr 5: 193–202
- Fenyő D., György.** (1995) „Hogyan tanítsuk József Attilát 1994-ben”, *A Dunánál. Tanulmányok József Attiláról*, Tási, Budapest: 214–219.
- József, Attila.** (1942), *Szukam kogoś, Wybór poezji*, Budapest
- József, Attila.** (1956), *Wiersze wybrane*, Warszawa
- József, Attila.** (1975), *Poezje wybrane*, Warszawa
- József, Attila.** (2005), *Olśnienie*, Sejny
- Kádár, János.** (1972), *A szocialista Magyarorszáért, beszédek és cikkek 1968–1972*, Budapest
- Kádár, János.** (1955), „Munkásköltő-munkások között”, *Csillag*, nr 5: 955–958.
- Katona, Béláné.** (1962), „A proletár internacionalista nevelés lehetőségei a magyar irodalomtörténet tanításában”, *Magyartanítás*, nr 4: 161.
- Kodolányi, János.** (2004), „József Attiláról”, *In memoriam József Attila – Esmélet*, N. Horváth, Budapest: 366–372.
- Márai, Sándor.** (2004), „Tegnap és ma”, *In memoriam József Attila – Esmélet*, N. Horváth, Budapest: 392–394.
- Pethóné Nagy, Csilla.** (2003), *Irodalomkönyv 12*, Budapest
- Prohászka, László.** (1994) *Szoborsorsok*, Budapest
- Rózsa, Gyula.** (1974) „József Attila a szobrászatban”, *Kritika*, 1974 nr 8: 31.
- Wehner, Tibor.** (1989) *Köztéri szobraink*, Budapest
- „Híres vagy, hogyha ezt akartad...” *József Attila recepciója külföldön.* (2005), Csontos, L'Homme, Thullner, Budapest

STRESZCZENIE: Punktem wyjścia do rozważań dotyczących recepcji poezji Attili Józsefa są dwa jego budapeszteńskie pomniki. Pierwszy z nich to socrealistyczna rzeźba, która doskonale oddaje tendencyjne przedstawianie jego twórczości w Węgierskiej Republice Ludowej. W programie nauczania w szkołach, omawianie twórczości poety wiązało się z ideologicznym wychowaniem młodzieży. Przedstawiano go głównie jako piewce proletariatu, propagatora ideologii marksizmu – leninizmu. Wielkość i piękno poezji Józsefa oparło się tym jednostronnym interpretacjom. Czytelnicy docenili, wyrażoną w jego wierszach, wrażliwość i sztukę, tęsknotę poety za pięknem i miłością i współczucie dla cierpienia. Właśnie temu wizerunkowi Attili Józsefa bardziej odpowiada jego pomnik z lat osiemdziesiątych, który został odsłonięty nad Dunajem, przy południowej fasadzie budynku Parlamentu.

## Krytyka feministyczna na Węgrzech

Jednym z niewątpliwych rezultatów transformacji ustrojowej, której na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych doświadczyły kraje Europy Środkowej i Wschodniej, była swoista zmiana optyki i pojawienie się w wielu dziedzinach życia publicznego nowego, uwzględniającego perspektywę *gender* punktu widzenia. Ewa Kraskowska określiła to zjawisko mianem „zwrotu ku płci”, który w dużej mierze był oczywiście importem z Zachodu, z drugiej strony jednak dokonał się także pod wpływem wielu czynników wewnętrznych, związanych ze specyfiką krajów ogarniętych zmianami.<sup>1</sup> Amerykański i zachodnioeuropejski feminizm, który z przyczyn obiektywnych był za żelazną kurtyną, praktycznie rzecz biorąc, nieznanym, wraz z otwarciem granic napłynął do krajów środkowoeuropejskich z całym bogactwem szeroko rozumianej kultury zachodniej. Szybko okazało się jednak, że zdobycze drugofalowego feminizmu nie dają się automatycznie zaszczerpić w rzeczywistości krajów nowej demokracji. Rozpoczął się więc, trwający miejscami po dziś dzień, proces adaptacji, a następnie rekontekstualizacji zachodniego feminizmu, zarówno w jego postaci ideologicznej, społecznej i politycznej, jak i na gruncie nauk humanistycznych.

Na ową odmienność środkowo- i wschodnioeuropejskiej perspektywy zachodnie feministki zwróciły uwagę już na początku procesów transformacyjnych, czego świadectwem były w latach dziewięćdziesiątych liczne konferencje, projekty badawcze oraz prace naukowe poświęcone szeroko rozumianym przemianom ról płciowych w krajach nowej demokracji.<sup>2</sup> Prace o podobnej tematyce powstawały także w krajach byłego bloku wschodniego. Brak było jednak zakrojonych na szeroką skalę projektów badawczych, na co, obok przyczyn politycznych, niemały wpływ miała także, charakterystyczna dla większości krajów Europy Środkowo-Wschodniej, struktura nauki.<sup>3</sup> W ostatnich latach daje się jednak zauważyć pewne zmiany w tej kwestii. Na Węgrzech większe projekty realizowane są przede wszystkim przez budapeszteński Central European University, który ma na swoim koncie wiele publikacji, dotyczących szeroko rozumianych *gender studies* w Europie Środkowo-Wschodniej.<sup>4</sup> Z kolei w Polsce w 2005 roku ukazał się pionierski pod względem

---

<sup>1</sup> E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007, s. 192–193.

<sup>2</sup> Patrz np.: *Engendering Slavic Literatures*, red. Pamela Chester, Sibelan Elizabeth S. Forrester, Bloomington 1996; *Ana's Land: Sisterhood in Eastern Europe*, red. Tanya Renne, Boulder CO 1997; *Women in the Politics of Post-communist Eastern Europe*, red. Marilyn Reuschmeyer, New York 1998; *Gender and Identity in Central and Eastern Europe*, red. Chris Corrin, London 1999.

<sup>3</sup> Uwagę na to zwróciła m.in. Inga Iwasiów w tekście będącym diagnozą współczesnej krytyki feministycznej w Polsce: „[...] najważniejsze, przełomowe hipotezy zostały sformułowane w książkach napisanych w połowie lat 90-tych. Żeby rozwijać je w duże [...] programy i książki, trzeba by utworzyć zespoły i projekty badawcze, zdolne ogarnąć materiałowo, a następnie opracować w kontekście zastanej wiedzy przynajmniej dwa ostatnie wieki. [...] trzeba kolejnych cząstek i wielu prób syntezy”: Inga Iwasiów, *Blaski i cienie krytyki feministycznej w Polsce*, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom II Feminizm*, red. Ewa Kraskowska, Warszawa 2005, s. 37–38.

<sup>4</sup> Ostatnia publikacja CEU Press w tematyce *gender studies* to: *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms. Central, Eastern, and South Eastern Europe, 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, red. Francisca de Haan, Krassimira Daskalova, Anna Loutfi, Budapest & New York 2006.

zakresu badań tom pod redakcją Ewy Kraskowskiej, który stanowi zbiór artykułów badaczek i badaczy z obszarów zachodnio-, wschodnio- i południowosłowiańskich, dotyczących feminizmu w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii literatury.<sup>5</sup> We wstępie do tej pracy jej redaktorka, Ewa Kraskowska tłumaczy między innymi, dlaczego kraje niesłowiańskie, a wśród nich Węgry, nie zostały uwzględnione w publikacji:

[...] mamy świadomość sztuczności tego zabiegu, który skutkuje wykluczeniem poza nasze zainteresowania krajów niesłowiańskich, jak Węgry (gdzie studia feministyczne i genderowe znakomicie się rozwijają [...]), Rumunia, Mołdawia czy kraje nadbałtyckie, a znajdujących się od wielu dekad w polu oddziaływania tych samych wektorów ustrojowych i ideologicznych. (2005: 11)<sup>6</sup>

Trudno mieć pretensje o wykluczenie z publikacji krajów niesłowiańskich, gdyż, jak tłumaczy redaktorka, podyktowane było to względami pragmatycznymi – tom powstał bowiem jako część szerszego międzynarodowego projektu badawczego, który poświęcony był właśnie literaturom słowiańskim po roku 1989, a oprócz feminizmu odnosił się do takich kategorii jak mniejszość, tożsamość czy transformacja. Jednocześnie komentarza wymaga uwaga autorki na temat rzekomo wysokiego poziomu rozwoju studiów feministycznych i genderowych na Węgrzech, a także wyrażone w dalszej części tekstu następujące przypuszczenie Kraskowskiej: „może być przecież tak, że z punktu widzenia przemian społeczno-kulturowych i praktyk dyskursywnych, w których feminizm ma swój udział, więcej łączy na przykład Polskę z Węgrami, a Bułgarię z Rumunią, niż Polskę z Bułgarią” (s.11). Obawiam się, że powyższe uwagi mogą być traktowane jedynie w kategorii pobożnych życzeń. Na tle innych krajów środkowo- i wschodnioeuropejskich, a w tym z pewnością Polski, Węgry wypadają bowiem co najmniej blado. Dotyczy to także badań nad pisarstwem kobiet w duchu krytyki feministycznej, których stan i jakość nadal pozostawiają wiele do życzenia.

Krytyka feministyczna ma na Węgrzech stosunkowo krótką historię – pierwsze, początkowo wyłącznie obce teksty prezentujące tę metodologię literaturoznawczą, pojawiły się dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Fakt ten nie wyróżnia jednak Węgier w żaden szczególnie sposób. Z podobną sytuacją mieliśmy bowiem do czynienia w całej Europie Środkowej i Wschodniej, począwszy od Polski, Czech i Słowacji, poprzez tereny byłej Jugosławii, Ukrainę i Białoruś, a na Rosji skończywszy. Mimo to, krytyka feministyczna, która niemal na całym świecie jest dziś uważana za pełnoprawne narzędzie badawcze w dziedzinie literaturoznawstwa, na Węgrzech jest w dalszym ciągu z trudem akceptowana przez środowiska akademickie i naukowe.<sup>7</sup>

Węgierska anglistka, a zarazem krytyczka feministyczna, Nóra Séllei, jako załącznik do swojej monografii poświęconej feministycznej krytyce literackiej na Węgrzech<sup>8</sup>, zamieściła bibliografię zbierającą węgierskie teksty dotyczące krytyki literackiej, sztuki i kultury w powiązaniu z feminizmem.

<sup>5</sup> *Literatury słowiańskie po roku 1989...*, op. cit.

<sup>6</sup> Podkreślenie moje – M.R.

<sup>7</sup> Uwagę na ten fakt zwraca wiele węgierskich badaczek zorientowanych feministycznie. Patrz np.: N. Séllei: *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen 2007.; J. Kádár, *Miért nincs, ha van? A kortárs nyugati feminista irodalomkritika hatása Magyarországon*, „Beszélő” 2003, s. 101–107.

<sup>8</sup> N. Séllei, *Miért félünk a farkastól?...*, op. cit.

Spis ten liczy około dziewięciuset pozycji, co na pierwszy rzut oka jest zbiorem dość imponującym. Kiedy przyjrzymy się mu bliżej, okazuje się jednak, że prace dotyczące literatury węgierskiej stanowią zaledwie niewielką część obszernej bibliografii i w większości są to teksty krótkie: artykuły, wystąpienia konferencyjne, wywiady, siłą rzeczy traktujące o wybranych tematach powierzchownie. Monografie w języku węgierskim dotyczące kobiecego pisarstwa i/lub wykorzystujące narzędzia feministycznej krytyki literackiej można zliczyć na palcach obu rąk. Co więcej, są one w większości poświęcone analizie literatury obcej, a, poza jednym wyjątkiem, o literaturze węgierskiej traktują zaledwie w pojedynczych rozdziałach.

Wśród tych nielicznych prac wymienić należy dwie monografie Nóry Séllei, z których pierwsza (*Staje się dziewczyną i zaczyna pisać. Dziewiętnastowieczne pisarki angielskie*<sup>9</sup>) zawiera analizy wyłącznie powieści angielskich, podczas gdy w drugiej (*Lustereczko, powiedz przecie... Autobiografie pisarek z początku XX wieku*<sup>10</sup>) pisarstwa węgierskiego, a konkretnie jednej powieści Margit Kaffki<sup>11</sup>, dotyczy zaledwie jeden rozdział. Podobnie sprawa ma się w przypadku książki autorstwa Ediny Szalay (*Kobieta po wielokroć. Neogotyka i kobieca tożsamość we współczesnej powieści północno-amerykańskiej*<sup>12</sup>), która w całości poświęcona jest amerykańskim kobiecym powieściom gotyckim<sup>13</sup>, oraz monografii Györgyi Horváth, traktującej o amerykańskiej feministycznej krytyce literackiej (*Kobiece czas. Tożsamościotwórcza rola narracji historycznej w krytyce feministycznej*<sup>14</sup>). Analizy utworów węgierskich w duchu krytyki feministycznej zawiera dopiero książka Anny Gács (*Dlaczego książka to za mało. Autor w analizie, koncepcje autorstwa we współczesnej literaturze węgierskiej*<sup>15</sup>) oraz praca Edit Zsádányi (*Inna kobieta. Kobieca podmiotowość w narracji*<sup>16</sup>). Jedynym opracowaniem, które w całości poświęcone jest węgierskiemu pisarstwu kobiet, jest monografia Anny Fábri<sup>17</sup> („W stronę pięknej zakazanej krainy”. *Historia pisarek węgierskich między dwoma przelomami stuleci [1795–1905]*<sup>18</sup>). Jednakże, mimo wyboru jako tematu rozprawy twórczości węgierskich pisarek wieku XIX, autorka w żaden sposób nie odnosi się w swojej monografii do krytyki feministycznej. Mimo to Nóra Séllei porównuje jej książkę do *Literature of Their Own* Elaine Showalter, wskazując na wspólny cel obu pozycji, a mianowicie (na)pisanie nowej historii, uwzględniającej obecność w niej kobiet (tzw. *herstory*). Sądzę jednak, że porównanie to jest zbyt daleko idące, chociażby ze względu na wyraźnie

<sup>9</sup> N. Séllei, *Lánnyá válik és írni kezd. 19. századi angol írónők*, Debrecen 1999.

<sup>10</sup> N. Séllei, *Tükröm, tükröm... Írónők önéletrajzai a 20. század elejéről*, Debrecen 2001.

<sup>11</sup> Margit Kaffka (1880–1918) – węg. pisarka należąca do pierwszego pokolenia „Nyugatu” – najważniejszego periodyku literackiego pierwszej połowy XX wieku, którego powstanie utożsamiane jest z początkiem modernizmu na Węgrzech; poetka i prozaiczka, autorka powieści *Barwy i lata* (1912).

<sup>12</sup> E. Szalay, *A nő többször. Neogótika és női identitás a mai észak-amerikai regényben*, Debrecen 2002.

<sup>13</sup> Praca ta jest tłumaczeniem napisanej w języku angielskim rozprawy doktorskiej i żaden z analizowanych w niej utworów nie jest przetłumaczony na język węgierski.

<sup>14</sup> Gy. Horváth, *Nőidő. A történelmi narratívák identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban*, Budapest 2007.

<sup>15</sup> A. Gács, *Miért nem elég nekünk a könyv. A szerző az értelmezésben, szerzőség-koncepciók a kortárs magyar irodalomban*, Budapest 2002.

<sup>16</sup> *A másik nő. A női szubjektivitás narratív alakzatai*, Budapest 2006.

<sup>17</sup> Książka Fábri jest historycznoliterackim opracowaniem działalności literackiej kobiet w latach 1795–1905, choć niewielką część pracy poświęciła autorka także prapoczątkom węgierskiego piśmiennictwa kobiet oraz działalności pisarek w latach 1905–1945.

<sup>18</sup> A. Fábri „*A szép tiltott táj felé*”. *A magyar írónők története két századforduló között (1795–1905)*, Budapest 1996.

sprecyzowany ginokrytyczny postulat w przypadku książki Showlater, a jednocześnie zupełny brak takiegoż u Fábri<sup>19</sup>.

Suma summarum nie powstała więc jak dotąd na Węgrzech żadna większa praca w duchu krytyki feministycznej, która byłaby w całości poświęcona analizie utworów węgierskich. Warto podkreślić, że polska krytyka feministyczna ma na swoim koncie kilka znakomych prac dotyczących pisarstwa kobiet, z których większość powstała jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku.<sup>20</sup>

Judit Kádár w swojej diagnozie krytyki feministycznej na Węgrzech zastanawia się nad przyczynami jej ambiwalentnego statusu<sup>21</sup>. Po pierwsze, zwraca uwagę na fakt, iż wśród pierwszych tekstów, które mówiły o metodologicznych podstawach krytyki feministycznej, były zarówno prace uważane dziś za pionierskie w tej dziedzinie, jak i te, które zgłaszały do teorii zastrzeżenia. Wraz z feminizmem przybył bowiem na Węgry postfeminizm. Krytyka feministyczna, zanim jeszcze zdążyła okrzepnąć, musiała się więc zmierzyć z zarzutami pod swoim adresem, co niewątpliwie już na początku utrudniło jej recepcję.

Druga kwestia, na którą zwróciła uwagę Kádár, dotyczy utożsamiania krytyki feministycznej z ruchem politycznym, którym jest niewątpliwie szeroko rozumiany feminizm. Spotęgowana przez lata reżimu komunistycznego niechęć do łączenia ideologii politycznych z literaturą znalazła swoje odzwierciedlenie w odrzuceniu przez wielu literaturoznawców, rozumianej jako inicjatywa polityczna, krytyki feministycznej. Sam przymiotnik feministyczna/y jest zresztą (nie tylko w języku węgierskim) nacechowany negatywnie. Określenia tego jak ognia boi się nie tylko wiele piszących kobiet, ale także co poniektóre badaczki kobiecego pisarstwa<sup>22</sup>.

Na pozycję krytyki feministycznej w węgierskim literaturoznawstwie wpływ ma w końcu także fakt, iż jest ona uprawiana głównie przez filologów obcych, a przede wszystkim anglistki i anglistów. Skutkiem tego jest dość przypadkowy (bo podyktowany znajomością określonego języka obcego przez daną badaczkę czy danego badacza) wybór tekstów teoretycznych tłumaczonych na język węgierski, a także utworów analizowanych przy użyciu narzędzi krytyki feministycznej. Nóra Séllei zwraca także uwagę na specyficzny status samych filologii obcych, których działalność nastawiona jest zazwyczaj na naukę języka obcego, a w ramach niejednokrotnie marginalizowanej nauki o literaturze, na jej historycznoliteracką gałąź. Wszystko to sprawia, że krytyka feministyczna jest na Węgrzech uważana za praktykę interpretacyjną, będącą „importem z Zachodu”. Podobnie jak filologie, na których jest uprawiana, jest więc „obca”, a jednocześnie, w przeciwieństwie do innych teorii literaturoznawczych, nie zaprzecza i nie ukrywa swojej ideologii, co dodatkowo potęguje jej wyobcowanie.

Wszystkie te czynniki, które mają niewątpliwą wpływ na stan krytyki feministycznej na Węgrzech, zdają się być wspólne dla wszystkich krajów Europy Środkowej i Wschodniej, a tym samym nie stanowią zadowalającego wyjaśnienia. Trudno jednoznacznie wskazać, co tak naprawdę

<sup>19</sup> Nie podważa to wartości pracy Fábri, która pozostaje jak do tej pory jednym z niewielu tego typu opracowań. Ostatnia przed Fábri monografia węgierskiego pisarstwa kobiecego powstała w roku 1938: J. Bánhegyi, *Magyar nőírók*, Budapest 1938.

<sup>20</sup> Patrz np.: M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996; G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.; K. Klośńska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999; E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

<sup>21</sup> J. Kádár, *Miért nincs, ha van?*, op. cit.

<sup>22</sup> Patrz np. A. Fábri, „*A szép tiltott táj felé*”, op. cit.

jest powodem marginalizacji krytyki feministycznej w obrębie ogromnej instytucji, jaką jest na Węgrzech teoria literatury. Myślę, że przyczyną zjawiska można upatrywać w charakterystycznym dla węgierskiej sceny literackiej lekceważącym stosunku do pisarstwa kobiet, z którym węgierskie pisarki borykają się nieprzerwanie już od początku lat pięćdziesiątych XIX wieku, czyli od momentu, kiedy pojawiły się pierwsze krytyczne opinie dotyczące kobiecego pisarstwa. Faktem jest bowiem, że to właśnie pisarstwo kobiet (choć oczywiście nie wyłącznie) jest głównym przedmiotem badań ukierunkowanych feministycznie. Traktowanie go niejednokrotnie jako „mało poważnego” przyczynia się więc do podobnego stosunku do badań mu poświęconych.

Podsumowując, trzeba podkreślić, że w ostatnich latach dają się zauważyć pewne zmiany. Pojawiać zaczęły się feministyczne dzieła ogólnoteoretyczne, które trudno jednak zaklasyfikować jako „czysto” literaturoznawcze. Przykładem tego typu publikacji jest tom pokonferencyjny pod redakcją Nóry Séllei: *Kobieta jako podmiot, kobiecy podmiot*<sup>23</sup>, który oprócz analiz dzieł literackich (z jednym wyjątkiem zresztą wyłącznie obcych) zawiera także teksty dotyczące dzieł sztuki filmowej. Jednocześnie powstaje coraz więcej tekstów inspirowanych ginokrytyką. Ostatnia większa publikacja zbierająca teksty tego typu to tom poświęcony pisarstwu kobiet na Węgrzech w pierwszej połowie XX wieku: *Kobieta, lustro, pismo. Analizy literatury kobiecej z pierwszej połowy XX wieku*<sup>24</sup>. We wstępie do publikacji zapowiadana jest już zresztą jej kontynuacja, której tematem będzie twórczość węgierskich pisarek w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku.

Zasługi przyznać trzeba także żyjącym za granicą badaczkom i badaczom literatury węgierskiej, którzy wykorzystywali do analizy dzieł literackich narzędzia krytyki feministycznej, zanim zrobili to ktokolwiek na Węgrzech. Na szczególną uwagę zasługują między innymi liczne prace Jolanty Jastrzębskiej<sup>25</sup> oraz żyjącego w Kanadzie literaturoznawcy Stevena Tötösy de Zepetneka<sup>26</sup>, a wśród nich pionierskie feministyczne odczytanie najważniejszego dzieła Margit Kaffki (*Barwy i lata*<sup>27</sup>).

## Bibliografia

- Bánhegyi, Jób.** (1938), *Magyar nőírók*, Budapest.
- Borkowska, Grażyna.** (1996), *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa.
- Chester, Pamela.** (red.). (1996), *Engendering Slavic Literatures*, Bloomington.
- Corrin, Chris.** (red.). (1999), *Gender and Identity in Central and Eastern Europe*, London.
- De Haan, Francisca.** (red.). (2006), *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms. Central, Eastern, and South Eastern Europe, 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, Budapest & New York.

<sup>23</sup> *A nő mint szubjektum, a női szubjektum*, red. N. Séllei, Debrecen 2007.

<sup>24</sup> *Nő, tükör, írás. Értelmezések a 20. század első felének irodalmáról*, red. V. Varga, Z. Zsávolya, Budapest 2009.

<sup>25</sup> Patrz np.: J. Jastrzębska, *Idyllic Family Life in Péter Esterházy's Novels. (A Semiotic Approach from a Feminist Point of View.)*, „Hungarian Studies” 1995 nr 1, s. 149–165; Az „écriture féminine” jellegzetességei Szabó Magda prózájában, [w:] *Hatalom és kultúra: az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus (Jyväskylä, 2001. augusztus 6–10.) előadásai / Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus (5, 2001 : Jyväskylä)*, s. 633–641; G. Kemenes, J. Jastrzębska, *Erotika a huszadik századi magyar regényben: 1911–1947*, Budapest 1998.

<sup>26</sup> S. Tötösy de Zepetnek, *Kaffka Margit prózája – az irodalmi feminizmus kezdete Magyarországon*, [w:] *Régi és új peregrináció – magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon*, red. I. Békési, Budapest 1993, s. 1185–1194.

<sup>27</sup> M. Kaffka, *Barwy i lata [Színek és évek]*, tłum. A. Sieroszewski, Warszawa 1959.

- De Zepetnek Tötösy, Steven.** (1993), „Kafka Margit prózája – az irodalmi feminizmus kezdete Magyarországon”, *Régi és új peregrináció – magyarok külföldön, külföldiek Magyarországon*, red. J. Békési, Budapest: 1185–1194.
- Fábri, Anna.** (1996), „A szép tiltott táj felé”. *A magyar írók története két századforduló között (1795–1905)*, Budapest.
- Gács, Anna.** (2002), *Miért nem elég nekünk a könyv. A szerző az értelmezésben, szerzőség-koncepciók a kortárs magyar irodalomban*, Budapest.
- Horváth, Györgyi.** (2007), *Nőidő. A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban*, Budapest.
- Iwasiów, Inga.** (2005), „Blaski i cienie krytyki feministycznej w Polsce”, *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom II Feminizm*, red. Kraskowska, Warszawa 2005: 37–38.
- Janion, Maria.** (1996), *Kobiety i duch inności*, Warszawa.
- Jastrzębska, Jolanta.** (1995), „Idyllic Family Life in Péter Esterházy’s Novels. (A Semiotic Approach from a Feminist Point of View.)”, *Hungarian Studies* 1995 nr 1: 149–165.-. (2004), „Az »écriture féminine« jellegzetességei Szabó Magda prózájában”, *Hatalom és kultúra: az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus (Jyväskylä, 2001. augusztus 6–10.) előadásai / Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus*, red. Jankovics, Nyerges, Jyväskylä: 633–641.
- Kádár, Judit.** (2003), „Miért nincs, ha van? A kortárs nyugati feminista irodalomkritika hatása Magyarországon”, *Beszélő* 2003: 101–107.
- Kemenes, Géfin, Jastrzębska, Jolanta.** (1998), *Erotika a huszadik századi magyar regényben: 1911–1947*, Budapest.
- Kłosińska, Krystyna.** (1999), *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków.
- Kraskowska, Ewa.** (2007), *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań.
- Kraskowska, Ewa.** (1999), *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań.
- Sélei, Nóra.** (2007), *A nő mint szubjektum, a női szubjektum*, Debrecen.
- (1999), *Lánnyá válik és írni kezd. 19. századi angol írónők*, Debrecen.
- (2007), *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen.
- (2001), *Tükröm, tükröm... Írók önéletrajzai a 20. század elejéről*, Debrecen.
- Showalter, Elaine.** (1977), *Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, N.J.
- Sieroszewski, Andrzej.** (1959), *Barwy i lata [Színek és évek]*, Warszawa.
- Szalay, Edina.** (2002), *A nő többször. Neogótika és női identitás a mai észak-amerikai regényben*, Debrecen.
- Renne, Tanya** (red.). (1997), *Ana’s Land: Sisterhood in Eastern Europe*, Boulder CO.
- Reuschmeyer, Marilyn** (red.). (1998), *Women in the Politics of Postcommunist Easter Europe*, New York.
- Varga, Virág, Zsávolya Zoltán.** (red.) (2009), *Nő, tükör, írás. Értelmezések a 20. század első felének irodalmáról*, Budapest.
- Zsadányi, Edit.** (2006), *A másik nő. A női szubjektivitás narratív alakzatai*, Budapest.

---

STRESZCZENIE: Krytyka feministyczna ma na Węgrzech stosunkowo krótką historię. Pierwsze teksty prezentujące tę metodologię literaturoznawczą pojawiły się dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Z podobną sytuacją mieliśmy jednak do czynienia w całej Europie Środkowej i Wschodniej. Mimo to, krytyka feministyczna, która niemal na całym świecie jest dziś uważana za pełnoprawne narzędzie badawcze w dziedzinie literaturoznawstwa, na Węgrzech jest w dalszym ciągu z trudem akceptowana przez środowiska akademickie i naukowe. Nie pozostaje to bez wpływu na stan i jakość węgierskich badań nad pisarstwem kobiet.