

Uniwersytet Warszawski
Wydział Neofilologii

ACTA PHILOLOGICA

41

Warszawa 2012

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 hab. Marek Paryż

Redaktorzy tomu:

prof. dr hab. Barbara Kowalik

dr hab. Marek Paryż

Strona internetowa:

<http://www.acta.neofilologia.uw.edu.pl>

ISSN 0065–1524

© Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydanie I, nakład: 200 egz.

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

tel. 22 431 81 40

Spis treści

Od Redakcji

Przemysław Górniak

Sir Thomas Malory's Battle of Salisbury
against the Background of the Battle of Towton 11

Ali Sengul

Mandeville's Travels and the 'Other' 17

Zofia Janowska

The Notions of Death and Afterlife in D.M. Thomas's
The White Hotel and Will Self's *How the Dead Live* 23

Marzena Sokołowska-Paryż

Images of the Past: History and Memory
as Photography in Graham Swift's *Out of this World* 29

Paulina Grzęda

A Novel about Novels? The Author, the Writer
and the Character: Authorship in J.M. Coetzee's *Slow Man* 38

Dominika Oramus

The Theory of Evolution or a Conspiracy Theory?
Recent Fiction about Charles Darwin 44

Lucyna Krawczyk-Żywko

The Napoleon of Crime Steampunked:
Professor Moriarty according to Doyle, Moore & O'Neill, and Ritchie 53

Tadeusz Pióro

Representation and Fear in Ralph Ellison's *Invisible Man* 60

Elżbieta Durys

Western a przemiany w społeczeństwie amerykańskim
w latach 70. XX wieku 66

Anna Warakomska

Wieloznaczna tożsamość. Problem ściśle językowy
czy filozoficzny kultury europejskiej? 75

Piotr Kociumbas

Christoph Werners Beitrag zum epithalamischen Liedschaffen
an der Mottlau im 17. Jahrhundert..... 83

Michał Fijałkowski

Tajemnica nieziemskiego piękna. Historia Agnes Bernauer
w opracowaniach dramatycznych 91

Krzysztof Tkaczyk

Uwagi do *Uwag Niemca*. Wokół Humboldtowskiej diagnozy stanu teatru
francuskiego i niemieckiego osiemnastego wieku 98

Małgorzata Kosacka

Zum Phänomen des deutschsprachigen Musicals, dargestellt auf der Grundlage
Das Feuerwerk von Paul Burkhard, Erik Charell und Jürg Amstein 105

Andrzej Pilipowicz

Die Phantomexistenzen. *Romanze zur Nacht* von Georg Trakl
und *Wer hat Angst vor Virginia Woolf ...?* von Edward Albee 111

Anna Górajek

Poetycka topografia Polski Tiny Stroheker 119

Michał Jamiołkowski

Scheinhaftigkeit der Masken 126

Szymon Pawlas

Obraz Boga w „Kalevali” 131

Małgorzata Taranek

Diabeł w węgierskich wierzeniach ludowych
na przykładzie tekstów z komitatu Baranya 138

Maciej Sagata

Przestrzenie symboliczne, funkcjonalni ludzie i starogrecy herosi. Próba
interpretacji opowiadania Andrása Cserny-Szabó *Największy metafizyczny
poeta barokowy w Szentese* 145

Joanna Wilczak

Roboty opowiadają bajki po węgiersku.

Neologizmy w węgierskim przekładzie *Bajek robotów* Stanisława Lema 152

Elżbieta Szawerdo

Twórczość Wisławy Szymborskiej w antologiach

wierszy wydanych na Węgrzech 159

Izabela Napiórkowska

Il potere delle note. Considerazioni su alcune edizioni critich

della Divina Commedia di Dante 167

Joanna Szymanowska

Pirandello e il discorso fantastico 172

Monika Malinowska

Kobieta doskonała – Safona z powieści Madeleine de Scudéry 179

Kamil Popowicz

Transhumanizm w *Możliwości wyspy* Michela Houellebecqa 186

Marta Piłat-Zuzankiewicz

El itinerario centroeuropeo del pícaro español: Estebanillo González

y la campaña de Silesia de 1642 193

Od Redakcji

Acta Philologica to pismo naukowe Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego podejmujące problematykę humanistyczną w zakresie szeroko rozumianej filologii – w szczególności zagadnienia języków i literatur kilku kluczowych obszarów kulturowych. Pismo publikuje artykuły o wysokim poziomie naukowym, odzwierciedlające główne trendy badawcze w dziedzinach językoznawstwa, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa i przekładoznawstwa. Zależy nam między innymi na pracach ukazujących osiągnięcia polskie i wkład kultury polskiej do dziedzictwa europejskiego i światowego. Chętnie zamieszczamy portrety wybitnych filologów i wspomnienia o znamienitych postaciach Wydziału i Uniwersytetu.

Wydział Neofilologii prowadzi obecnie studia w zakresie filologii angielskiej, germańskiej, romańskiej, iberoamerykańskiej, italianistyki, hungarystyki oraz lingwistyki formalnej i one to w praktyce wytyczają profil tematyczny czasopisma. Jego redagowaniem zajmuje się Komisja Wydawnicza wybierana spośród pracowników naukowych Wydziału, reprezentujących różne kierunki studiów. Pismo ukazuje się dwa razy w roku: w połowie roku (tom literaturoznawczy) i pod koniec roku (tom językoznawczy). Artykuły pisane są w językach wyżej wymienionych dyscyplin lub po polsku, wszystkie zaopatrzone są w streszczenia w języku polskim. Zawartość tomów opublikowanych w latach 2009-2011 dostępna jest w wersji elektronicznej na stronie internetowej pisma, gdzie można znaleźć również spisy treści wcześniejszych tomów. Bieżące numery umieszcza się po pewnym czasie w archiwum internetowym. Nadsyłane artykuły czytają i kwalifikują do druku członkowie Komisji Wydawniczej. Od doktorantów oczekuje się złożenia wraz z artykułem opinii opiekuna naukowego. Pismo odzwierciedla badania prowadzone przez pracowników i doktorantów Wydziału Neofilologii UW, otwierając się zarazem na artykuły z zewnątrz.

Czasopismo *Acta Philologica* może się pochwalić wieloletnią tradycją. Powstało w 1968 roku na Wydziale Filologicznym, z którego w tym samym roku wydzielony został Wydział Filologii Obcych, przekształcony z czasem w Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, będący obecnym wydawcą pisma. Przez wiele lat, do 2005 roku, w skład Wydziału, a więc również w zakres tematyczny *Acta Philologica*, wchodziła orientalistyka.

Pierwszy Komitet Redakcyjny pisma tworzyli naukowcy: Witold Doroszewski, Jan Reychman (przewodniczący), Zbigniew Sudolski, Piotr Zwoliński i Maciej Żurowski. Wielkość nakładu ustalono na 600 egzemplarzy. Pierwszy tom dotyczył historii literatury angielskiej i zawierał teksty w języku polskim ze streszczeniami po angielsku. Drugi zeszyt, opublikowany w 1970 roku, poświęcony był związkowi i paralelom literackim między literaturami węgierską i niemiecką a literaturą Polski i innych narodów słowiańskich; teksty w języku polskim zaopatrzone w streszczenia po niemiecku. Numer 3 pisma (1971) objął zagadnienia językoznawstwa; po raz pierwszy pojawiły się wtedy teksty po angielsku i niemiecku. W 1972 roku ukazały się dwa kolejne zeszyty – nr 4, poświęcony literaturze XIX i XX wieku (angielskiej, niemieckiej, węgierskiej i literaturom Wschodu), zaopatrzone w streszczenia po angielsku i niemiecku, i nr 5, wydany w zmniejszonym nakładzie 400 egzemplarzy, obejmujący prace językoznawcze powstałe w Instytucie Anglistyki, Katedrze Filologii Węgierskiej

oraz Instytucie Orientalistyki. Ostatni zeszyt wydany przez Wydział Filologii Obcych, nr 6, ukazał się w 1974 roku i obejmował prace przygotowane w Instytucie Anglistyki, Instytucie Romanistyki oraz Instytucie Orientalistyki.

Po czteroletniej przerwie nowy Komitet Redakcyjny powstały przy Wydziale Neofilologii wznowił wydawanie pisma. W 1978 roku ukazały się zeszyty poświęcone językoznawstwu (nr 7) i literaturze (nr 8) w nakładzie 300 egzemplarzy. Od tej pory zasadą staje się wydawanie na przemian numerów obejmujących te dwie dziedziny badań. Zeszyt 7, poświęcony pamięci przedwcześnie zmarłego prof. Alfreda Reszkiewicza, kierownika Zakładu Językoznawstwa Angielskiego w Instytucie Anglistyki UW, został prawie w całości przygotowany przez jego uczniów i współpracowników. Wydany w 1979 roku numer literacki (9), opracowany w Instytucie Anglistyki, to księga pamiątkowa poświęcona prof. Stanisławowi Helsztyńskiemu z okazji 85-ej rocznicy urodzin. W 1980 roku ukazały się dwa zeszyty – nr 10 (językoznawczy) i nr 11 (literacki).

Po przerwie spowodowanej stanem wojennym, w 1983 roku ukazał się nr 12 przygotowany w całości przez językoznawców z Instytutu Romanistyki pod kierunkiem prof. Krzysztofa Bogackiego. Po jeszcze jednej przerwie – w 1987 roku – wydawaniem *Acta Philologica* zajęła się Komisja Wydawnicza Wydziału Neofilologii. Opublikowano wtedy cztery kolejne zeszyty powiększając początkowo nakład do 500 egzemplarzy, a potem zmniejszając go do 350. Redaktorem naukowym jednego z numerów – 13 (literackiego) był prof. Jerzy Parvi. Poza tym ukazały się jeszcze dwa numery literackie (14 i 16) i numer językoznawczy (15). W roku 1989 ukazały się trzy kolejne numery: poświęcony glottodydaktyce (17), literaturze (18 – pod redakcją naukową Joanny Ugniewskiej-Dobrzańskiej) i językoznawstwu (19). W 1992 roku zostały opublikowane: numer literacki (20) pod redakcją Bożen-ny Bojar i Zbigniewa Lewickiego oraz dwa numery językoznawcze (21 i 22) pod redakcją Bożen-ny Bojar.

Komisja Wydawnicza Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego wznowiła pracę w 1996 roku, po czteroletniej przerwie. Ukazał się wtedy nr 23, literacki, zawierający historię *Acta Philologica* do roku 1992 spisaną przez Joannę Żurowską oraz wykaz rozpraw habilitacyjnych przygotowanych na Wydziale Neofilologii w latach 1976-1995. W tym samym zeszycie zamieszczono wspomnienie o przedwcześnie zmarłej anglistce, prof. Wandzie Rulewicz, napisane przez Małgorzatę Grzegorzewską, wraz z bibliografią opublikowanych prac Wandy Rulewicz sporządzoną przez prof. Grzegorza Sinkę. Zasada wydawania na przemian zeszytów literackich i językoznawczych została utrzymana. W 1997 roku ukazał się nr 24, językoznawczy, zatytułowany „Lexique, langue de spécialité, traduction”, pod redakcją prof. Krzysztofa Bogackiego. W tomie tym znalazła się również lista osób, które uzyskały tytuł doktora nauk humanistycznych na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego w latach 1946-1996.

W kolejnych latach ukazywały się roczniki rozwijające pewne ogólne tematy. I tak nr 25 (1998) poświęcony był literaturze i jej pograniczom. Następnie ukazały się dwa zeszyty bez wiodącego tematu: nr 26 (1999) – językoznawczy i nr 27 (2000) – literaturoznawczy. W 2001 roku nie ukazał się żaden tom. Kolejne tomy poświęcone były teorii i opisowi języka (nr 28/2002), tradycji i nowoczesności w badaniach literackich (nr 29/2003) oraz tradycji i nowoczesności w badaniach językoznawczych (nr 30/2004). Nr 31 (2005), literaturoznawczy, nosił podtytuł „Konstrukcje, rekonstrukcje, dekonstrukcje”, zaś nr 32 (2006), językoznawczy, stawiał pytanie: „Różne języki – różne światy?”. Nr 33 (2007), literaturoznawczy, podjął temat „Rzeczywistość i słowa: granice tekstualności”, zaś

nr 34 (2008) poświęcony był „Językowi nowego tysiąclecia”. Redakcję naukową niektórych tomów językoznawczych sprawowała prof. Bożenna Bojar.

Coraz większa liczba przedkładanych do druku artykułów, zwłaszcza z dziedziny badań literackich i kulturowych, sprawiła, że od 2009 roku pismo *Acta Philologica* ukazuje się dwa razy w roku, z utrzymaniem zasady wydawania na przemian tomów literaturoznawczych i językoznawczych. W latach 2009-2011 ukazało się sześć tomów. Ostatnio zrezygnowano z budowania tomów wokół wiodących tematów, co nie wyklucza pojawiania się w przyszłości numerów tematycznych w zależności od potrzeb i inwencji redaktorów i autorów. Od roku 1996 za redakcję naukową pisma odpowiadały kolejne przewodniczące Komisji Wydawniczej: prof. Grażyna Bystydzieńska, prof. Joanna Ugniewska-Dobrzańska, prof. Agata Preis-Smith oraz prof. Barbara Kowalik. Przez ostatnich osiem lat pismo współredagował dr hab. Marek Paryż. Na początku 2012 roku powstała strona internetowa pisma, która, jak można mieć nadzieję, otworzy nową kartę w historii *Acta Philologica*.

Sir Thomas Malory's Battle of Salisbury against the Background of the Battle of Towton

The truth about the power struggle between the houses of York and Lancaster was somewhat altered and misshaped by the 16th century historians aiming to please or at least not to displease Henry VII Tudor. The exaggerated tale of the immense damage that the dynastic war had inflicted on the land and the people of England was quite a convenient theme serving perfectly as a counterpart to the peaceful and prosperous reign of the Tudor. The reality was slightly different from what Henry Tudor wanted his subjects to believe in. The Wars of the Roses was a military struggle between two political parties and their supporters. Both sides accepted the unity of the kingdom and the system of the government, therefore their fighting did not pose a threat to the realm as such. In fact this peculiar war was waged only by the members of aristocracy, mainly the 'Marcher' barons, with the aid of their private armies. What is more, as both parties fought for control over the thriving kingdom, they fought their battles leaving local population as undisturbed as it was possible. Phillippe de Commynes¹ thus wrote of this unusual state of things in his *Mémoires*:

It is the custom of the English that, once they have gained a battle, they do no more killing, especially killing of common people; for each side seeks to please the commons... King Edward told me that in all the battles he had won, the moment he came to victory he mounted his horse and shouted that the commons were to be spared and the nobles slain. And of the latter few or none escaped... The realm of England enjoys one favour above all other realms, that neither the countryside nor the people are destroyed nor are buildings burnt or demolished. Misfortune falls on soldiers and nobles in particular... (Wise 1983: 4)

Taking under consideration the reports of de Commynes, the images of bloody massacres, scorched land and foul evils of civil wars spread by the contemporaries of Henry Tudor may be seen as part of the propagandist policy of the monarch who wanted to fashion the belief that the rule of his newly established dynasty was a relief from the turbulent past. But, as de Commynes pointed out, the war between the houses of Lancaster and York was not as forgiving for everyone as it was for the common people. The nobility of the time suffered tremendous losses. Although the vision of a total annihilation of the old aristocracy is clearly untrue, the fact is that approximately 25 per cent of noble families were extinct. Contrary to the tradition of knightly warfare, the battles of the Wars of the Roses were rather a merciless bloodbath in which warrior nobility of both sides slaughtered each other, giving no quarter.

¹ He was a writer and diplomat in the courts of Burgundy. His best known work entitled *Mémoires* is considered a historical record of immense importance and a major primary source for 15th century European history. Noteworthy is the author's cynical attitude to the historical events and machinations he had witnessed and described. In 1470 Commynes was sent on an embassy to Calais, which at that time was an English possession. It is unlikely that he ever visited England itself, but still he had quite a rich knowledge of its politics and domestic matters coming mostly from meetings with both Yorkist and Lancastrian exiles, Henry Tudor and Warwick the Kingmaker among them. He also met King Edward IV of England during the latter's continental exile and wrote his description in *Mémoires*.

Surely Sir Thomas Malory did not only witness such horror but actively participated in it. As a writer and knight he proposed a different approach to the Arthurian Legend, introducing new themes and putting different stresses than the former co-creators of the myth. A careful reader can trace in *Le Morte Darthur* a number of references to Sir Malory's times and contemporaries. In this paper I intend to present his description of the battle of Salisbury as a probable reworking of the dire happenings of the Palm Sunday of 1461.

Before I move on to the actual battle I deem it sensible to recount a few facts about Sir Thomas Malory. With all certainty it is the name of the author of *Le Morte Darthur*, but the rest of his identity has always been shrouded in mystery, and has provoked much speculation. The only significant information that comes from the book itself is the fact that the author is a knight and that he completed his work in "the ninth year of the reign of King Edward the Fourth", that is some time between 4 March 1469 and 3 March 1470. The most probable candidate for the title of the author of *Le Morte Darthur* is Sir Thomas Malory of Newbold Revel in Warwickshire. He was probably born between 1414 and 1418 as a son of John and Philippa Malory, and died on 12 or 14 March 1471. Thomas was first recorded in 1439, as witness to a legal settlement made by his cousin. The first reference to Malory as a knight comes from 1441. Twice elected to a seat in Parliament, he also accrued a long list of criminal charges during the 1450s. He escaped from jail on two occasions by fighting his way out with a variety of weapons. Malory was imprisoned at several locations in London, but he was occasionally out on bail. He was never brought to trial for the charges that had been levelled against him. In the 1460s he was at least once pardoned by King Henry VI, but more often, he was specifically excluded from pardon by both Henry VI and his rival and successor, Edward IV. Sir Malory's life overlapped with the turbulent time of the Wars of the Roses, in which he participated, for a greater part, as a Lancastrian and this could be one of the most important influences upon the shape of his great work.

The last chapter of Malory's work, covering the downfall of Arthur's reign, invokes strong associations with the Wars of the Roses. Internal struggle for supremacy forcing kinsmen and friends to stand against each other tore apart both the 15th c. England and the Arthurian realm. Surely this subject matter must have been important for Malory who was himself implicated in this dynastic struggle. In fact the resemblance between Malory's narrative and historical events starts at the very beginning of the final chapter as the parallel between Mordred and the Duke of York is clearly visible. In Malory's work Mordred, who had been made the governor of England, tries to depose his father during his absence. This action seems to be a reminiscence of York's governing period which led straight to his quarrel with the King. Furthermore Malory's note that "sir Mordred made wryttes unto all the baronny of thys londe. And muche people drew unto hym" (Vinaver 1971: 708) corresponds with the lack of support for Henry VI, whose main opposition ranked precisely from among the wealthy barons who deemed their King unbecoming and therefore supported York's claims. The only possible outcome of such a conflict of interests was civil war.

It is noteworthy that the Wars of the Roses cannot be treated as a typical medieval conflict. It was the knight's war therefore the nature of the actual fighting was different than elsewhere. The 15th century is the time of the emergence and superiority of the full-plate armour. Since such a complete defence of the whole body obviated the use of shields and, especially in the English army, dismounted fighting was getting more prevalent, great swords and bastard swords with prolonged grips were immensely popular. Additionally, having both hands free, knights often carried two-handed staff weap-

ons which could inflict additional damage to heavily armed opponents. One of the most popular tools of this type was a pollaxe designed to dent and crush plate-defences. Ironically, because of the superior protection the full-plate harness granted, the fighting itself became more brutal because one had to deliver truly devastating, bone-crushing blows to overcome an armoured knight. That, mixed with the full array of family grudges, turned the internal English conflict into one of the bloodiest wars ever seen. And the most ruthless battle of this war was in my opinion one that inspired Malory's description of Arthur's final fight.

Although this idea has been previously addressed by P.J.C. Field in "Malory and the Battle of Towton", our views on the matter differ quite substantially. Even though he acknowledges some similarities, Field goes as far as proclaiming that "it is clear that Malory's account of Arthur's last battle is not a picture of Towton, not even the kind of disguised picture that might be sketched by someone writing in one of King Edward's prisons" (Field 2000: 71).² It seems as if Field was expecting Malory to create either a historical record or an utter fantasy, forgetting the fact that in the Middle Ages those two were rarely if ever detached. In fact I consider Field himself to be stuck somewhere in between, unable to decide whether Towton echoes in Malory's descriptions or not. In his paper, Field states that a "battle without archers, infantry, snow, or reinforcements cannot 'be' Towton" (Field 2000: 72), which is obviously true, but only when one discusses chronicles. *Le Morte Darthur* is not, and was never meant to be, a chronicle, therefore differences in the presentation of the participating forces are not decisive. I contend that Malory's narrative is a reworking of an existing legend incorporating traces of his own times and views. *Le Morte Darthur's* Salisbury is clearly not a merely renamed, but otherwise unchanged Towton. The happenings of Arthur's final fight seem to me an emotional resonance of the battle that shocked the whole medieval England. The essence of the Towton massacre exists in Malory's battle of Salisbury at a deeper expressive level, residual not only in the actual images but also in the overall mood of the chapter. In the forthcoming paragraphs I shall strive to make this clearly discernible.

On Palm Sunday, March 29, 1461, the forces of Henry VI were crushed near the village of Towton, Yorkshire, in what Stephen Turnbull calls "the biggest, bloodiest and most decisive battle of the Wars of the Roses" (Turnbull 2001: 220). Towton dwarfed earlier battles in scale as more than 50,000 men-in-arms took part. The viciousness of that struggle became almost legendary and the historical sources suggest that both sides ordered that no quarter be given. A contemporary chronicler, Jean de Waurin, thus wrote of the battle: "So followed a day of much slaying...so furious was the battle and so great the killing: father did not spare son, nor son his father" (Wise 1983: 13). The Bishop of Exeter in turn described the carnage in this manner:

...there was a great conflict, which began with the rising of the sun, and lasted until the tenth hour of the night, so great was the boldness of the men, who never heeded the possibility of a miserable death. ...from what we hear of persons worthy of confidence, some 28,000 persons perished on one side and the other. (Hinds 1912: 60)

Towton was a critical battle in the Wars of the Roses, the prolonged struggle between two lines of Edward III's descendants, that of his third son, the Duke of Lancaster, and that of his fourth son, the

² "Malory and the battle of Towton" is a work being a part of a collection entitled *The Social and Literary Contexts of Malory's Morte Darthur*.

Duke of York. Yet another account of this struggle comes from Richard Beauchamp, Bishop of Salisbury, who thus wrote to Francesco Coppino, Bishop of Terni:

... on Palm Sunday last King Edward began a very hard fought battle near York, in which the result remained doubtful the whole day, until at length victory declared itself on his side ... The heralds counted 28,000 (xxviii m.) slain, a number unheard of in our realm for almost a thousand years, without counting those wounded and drowned. (Hinds 1912: 63)

Along with the reports concerning the viciousness of the fight, every source includes marvels over the duration of the battle. It is recurrently stated that the struggle lasted the whole day, which was a happening highly unusual in the Middle Ages. In fact the Battle of Towton is said to be the longest in all English history. That corresponds with Malory's descriptions both pointing out the brutality of the fighting and mentioning the extraordinary long time it carried on:

And thus they fought all the longe day, and never stynted tylle the noble knyghtes were layde to the cold erthe. And ever they fought styлле tylle hit was nere [ny]ght, and by than was there an hondred thousand leyde dede uppon the erthe. Than was kyng Arthure wode wroth oute of mesure, whan he saw hys people so slayne frome hym. (Vinaver 1971: 713)

In this passage Malory not only repeats the reports seen in the chronicle writings but also states that the knights "were laid to the cold earth", which may correspond with the fact that the armies of Towton fought each other on a snowy plain. Speaking about the battle he says that "never syns was there seyne a more dolefuller batayle in no Crysten londe" (Vinaver 1971: 713), thus referring to the general opinion of his contemporaries on the happenings of Towton. In further descriptions Malory paints the dreadful picture of the damage done by this battle to the flower of British chivalry. But alongside with anguish and terror there is also a thick atmosphere of long-lasting hatred:

And so he [Arthur] looked aboute hym and cowde se no mo of all hys oste and good knyghtes leffte no mo on lyve but two knyghtes;... 'Jesu mercy!' seyde the kynge, 'where ar all my noble knyghtes becom? Alas, that ever I shulde se thys doleful day! For now', seyde kyng Arthure, 'I am com to myne ende. But wolde to God,' seyde he, 'that I wiste now where were that traytoure sir Mordred that hath caused all thys myschyff'. Than kyng Arthure looked aboute and was ware where stood sir Mordred leanyng uppon hys swerde amonge a grete hepe of dede men. 'Now, gyff me my speare,' seyde kyng Arthure unto sir Lucan... Now tyde me dethe, tyde me lyff, seyde the kyng, 'now I se hym yondir alone, he shall never ascape myne hondes! For at a bettir avayle shall I never have hym... Than the kyng gate his speare in bothe hys hondis, and ran towarde sir Mordred, crying and saying, 'Traytoure, now ys thy dethe-day com!' And whan sir Mordred saw kyng Arthure he ran untill hym with hys swerde drawyn in hys honde, and there kyng Arthure smote sir Mordred undir the shyld, with a foyne of hys speare, thorowoute the body more than a fadom. And when sir Mordred felte that he had hys dethys wounde he threste hymself with the myght that he had upp to the burre of kyng Arthurs speare, and ryght so he smote hys fadir, kyng Arthure, with hys swerde holdyng in both hys hondys, uppon the syde of the hede, that the swerde perced the helmet and the tay of the brayne. And therewith Mordred daysshed downe starke dede to the erthe. And noble kyng Arthure felle in a swoughe to the erthe. (Vinaver 1971: 713-714)

This scene illustrates Malory's masterful handling of the narrative's fabric. He weaves a picture which reaches brutal reality, though not diminishing the poetic feeling of grief. His description avoids moral standpoints and ready-made judgments, leaving them to the reader's sensibility, concentrating instead on a most vivid recounting of those dire happenings. Alongside with the dramatic and vibrant

proof of Malory's narrative mastery, this account gives some additional details concerning the battle. At its beginning King Arthur perceives and comments upon the enormous scale of casualties brought upon by this struggle. A clear relation between his words and the relations of the chroniclers of the Battle of Towton may be seen. In both instances, the legendary and the historical, the ruthlessness of the struggle and the numerousness of the fatalities, is being underlined. Noteworthy is also the fact that in both instances the most woeful feature of the struggle is the loss of the knights- the fighting elite of the realm. Furthermore Malory mentions the "heap of dead men", which brings to mind the actual happenings of the Battle of Towton. Both armies fought on foot, which at its own is nothing new to the English warfare but as they struggled, those fallen or exhausted were instantly reinforced by fresh reserves coming from behind their backs, therefore both armies steadfastly held their positions for a greater part of the battle and thus "it is known that the slaughter was so great that a wall of dead built up between the opposing men-at-arms" (Turnbull 2001: 220-221). Also the duel between King Arthur and his son might be seen as a representation of the Towton's character. The two knights fighting on foot with a bastard sword and a staff weapon bring to mind "the swordsmen and billmen who began to hack furiously at one another" (Turnbull 2001: 220). Their hatred and brutality with which they fight do not go hand in hand with typical duel scenes from other Arthurian romances but present quite accurately the realities of the Battle of Towton and the Wars of the Roses in general. This long, gruesome and yet highly nostalgic scene marks the high point of Malory's work. Truly, as Richard Barber claims, "Malory's handling of the end of the Round Table and Arthur's death is his masterpiece" (Barber 2004:121). Where other authors were over-florid or colourless, Malory's work reaches climax of the highest grief. This is a writing of a knight who sees the end of an Era, a knight who saw political machinations taking the place of chivalric honour, a knight who witnessed and probably himself took part in kin-slaying battles. Malory's narration is even more significant for its being inspired by the actual events of the turbulent time in which the English realm was torn apart by the internal conflict for the supreme power. The genuine grief and gruesomeness of the murderous Battle of Towton is mirrored in the bloody struggle of the father and son. Malory managed to grasp the character of the time and to store all the faults of his age in that decisive moment and yet to glorify King Arthur at the same time making him a true Once and Future King.

Bibliography

Primary sources

Vinaver, Eugène (ed.). 1971, *Malory: Complete Works*, Oxford: Oxford University Press.

Secondary sources

Barber, Richard (ed.) 1981, *Athurian Literature I*, Cambridge: D. S. Brewer Ltd.

Barber, Richard, 2004, *King Athur: Hero and Legend*, Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd.

Barber, Richard, 1970, *The Knight and Chivalry*, New York: Scribner.

Field, P. J. C. 2000, "Malory and the Battle of Towton", in *The Social and Literary Contexts of Malory's Morte Darthur*, D. Thomas Hanks Jr (ed.), Woodbridge: D. S. Brewer: Pages 68-74

Hinds, A.B. (ed.). 1912, *Calendar of State Papers and Manuscripts in the Archives and Collections of Milan Vol. 1, 1385-1618*, London: His Majesty's Stationary Office.

Turnbull, William. 2001, *The Knight Triumphant*, London: Casell & Co.

Wise, Terence. 1983, *The Wars of the Roses*, Oxford: Osprey Publishing Ltd.

STRESZCZENIE: Artykuł, poprzez komparatywną analizę dzieła Thomasa Malory oraz źródeł historycznych, przedstawia możliwą inspirację opisu bitwy pod Salisbury w *Le Morte Darthur* faktycznymi zdarzeniami bitwy pod Towton. W oparciu o prace naukowe dotyczące bitwy pod Towton proponuje się interpretację ostatniego starcia Króla Artura jako symbolicznego odzwierciedlenia najkrwawszego boju w historii średniowiecznej Anglii. W artykule zaprezentowane są punkty styeczne pomiędzy opisem literackim a przekazami historycznymi, jak i aspekty bitwy pod Salisbury nie odpowiadające standardom sztuki wojennej analizowanego okresu.

Mandeville's Travels and the 'Other'

One of the texts that had a powerful influence on the late medieval and early modern European understanding of cultural difference was *Travels of Sir John Mandeville*, which was composed in the fourteenth century (Braude 1997: 115). This famous text was a compilation of some other contemporary travel books and it was translated into almost every European language and exists in over three hundred manuscripts and various printed editions (Moseley 1983: 10). In this travel book, cultures and societies are portrayed to the reader in terms of similarities and differences to the familiar European culture. There are not only similar-different cultures and people but also cultures which are in-between.

Mandeville's Travels became popular in England around 1360. Its author may have been, as he claims, a knight "that was born in Englund in the town of Seynt Albones, and passed the see in the yeer of oure lord Ihesu Crist m.ccc and xxii [1322]" (*Mandeville's Travels Prologue*: 3;¹ see Spearing 2008: 1). It was believed by some earlier readers, including Christopher Columbus, that Mandeville really travelled to the places he mentions in his book (Flint 1992), but modern researches show that, as Ian Higgins writes, he "may never have travelled anywhere (except to a good library) and that most of his writing was compiled from his reading" (Higgins 1997: 8 as in Spearing 2008: 1). Even so, this paper will not question the authorship. The paper will mainly focus on an English version of the book, which dates back to about 1400 found in British Library MS Cotton Titus c.xvi, appropriately compiled by M.C Seymour, and praised by Higgins for being "quite a good proxy for the authorial version" (1997: 24; Spearing 1) .

Highly motivated to present a traditional pilgrimage narrative, Mandeville guarantees his audience that they will be presented a tale of unusual travel, and he catalogues many of the places which he has seen in order to show his aim of writing about his expeditions:

...[I] have seen and gone through many diverse lands and many provinces and kingdoms and isles; and have passed throughout Turkey, Armenia the Little and the Great, through Tartary, Persia, Syria, Arabia, Egypt the High and the Low, through Libya, Chaldea, and a great part of Ethiopia, through Amazonia, Ind the Less and the More a great part, and throughout many other isles that be about Ind where dwell many diverse folk and of diverse manners and laws and of diverse shapes of men; of which lands and isles I shall speak more plainly hereafter (*Mandeville's Travels Prologue*: 3-4).

It is made clear by Mandeville that this narrative will present the extraordinary people and customs which exist outside Europe. Mandeville is aware of his audience's interest in the unusual, and he tries to arouse this interest further.

As the *Travels* begin, he mentions some significant countries of the Western Christendom that are on the way to Jerusalem such as England, Ireland, Wales, Scotland, Norway, Germany, Hungary, Poland, Slavonia, Bulgaria, Livonia and Prussia (*Mandeville's Travels* 1: 5). However, after recount-

¹ Mandeville's Travels is quoted from M.C. Seymour, ed. *Mandeville's Travels*, Oxford University Press, Oxford, 1968, cited by chapter and page number.

ing these known places, he comes to the Greek Orthodox realms, and there he experiences a kind of dilemma: on the one hand, Greece is between Western European culture and the Eastern lands mentioned at the very beginning of the *Travels*; on the other hand, they represent a window, through which will appear the extremely alien creatures that live in the world of the other. His initial response shows how he will treat the unfamiliar in his *Travels*: “And if all it so be that men of Greece be Christian, yet they vary from our faith” (*Mandeville’s Travels* 3: 13). At this point he begins to create the pattern which will aggravate his representations of the culturally unfamiliar, non-European ‘other’. For him, his Western Christian background is superior to all other nations and religions. As we shall further observe, in most clashes with the other, Mandeville studies the differences in those other belief systems through the glasses of his own, superior faith.

After he shows how the Greek faith and culture deviate from his Catholic background, Mandeville wants to explain why he presents this alien culture in detail:

And albeit that these things touch not to one way, nevertheless they touch to that that I have hight you to show you a part of customs and manners and diversities of countries. And for this is the first country that is discordant in faith and in belief and varieth from our faith on this half the sea, therefore I have set it here, that ye may know the diversity that is between our faith and theirs. For many men have great liking to hear speak of strange things of diverse countries (*Mandeville’s Travels* 4: 15).

This is a very significant decision on Mandeville’s part. He once again stresses that he knows how willing and excited his audience is to learn and hear more about alien cultures, yet the first unfamiliar culture he describes, that of Greek Orthodox Christians, stands somewhere in between similarity and difference that defines the distinction between “Europeans”(the self) and non-Europeans (the other). François Hartog writes that the quick attempt of distinguishing an ‘other’ goes back to the technique of Herodotus (1988: 109). The issue that Hartog writes about stems from creating an artificial boundary and considering that always truth is on one side and mistake is on the other side of the frontier, while the only error is to be found in the other (1988: 111). Edward Said states that this consideration is often inevitable and it allows one group of people to differentiate themselves from another: “It is enough for ‘us’ to set up these boundaries in our own minds; ‘they’ become ‘they’ accordingly, and both their territory and their mentality are designated as different from ‘ours’” (1979: 54). The strong emphasis on the otherness of the enemy culture was not only a quality of Western discourse. Bernard Lewis reminds us that for the medieval Middle East, Europe was perceived as the “other” to the Muslim world. “The Kafir [infidel] par excellence was thus the Christian, and the countries which in their own self-image constituted Europe were perceived by Muslims as ‘the lands of the infidel,’ meaning Christendom” (Lewis 1982: 173 as in Fleck 2000: 389).

It is not, in fact, very much demanding for Mandeville to build an ‘other’ when he wishes to form one that is undeniably distinct from the Western self: what he has to do is just to appeal to the readers’ understanding of the fictitious, monster-like descent of the other. The medieval appeal of the monstrous races, as Valerie Flint has shown, stems mostly from their function in feeding the medieval audience’s desire for the unfamiliar (1984: 71 as in Fleck 2000: 383).

Mandeville’s narrative is an echo of the common Western perception of the East as a marvelous place inhabited by odd or monstrous peoples and animals. In the opening chapters of the *Travels*, several instances of weird incidents and wonders are narrated. In further chapters, Mandeville tries to do

his best to make an appeal to his audience's desire for the unusual about the 'other'. At one point in the narrative this desire reaches a peak. Mandeville writes about the people of Ethiopia where the waters are too salty, which causes the people of this country to live shorter. They are people of diverse shapes; some have one foot and can run very fast with this one foot. When it is sunny they cover themselves with this foot (*Mandeville's Travels*, 17: 121-122).

Various representations of fantastic peoples indicate that Mandeville's initial aim is to depict a totally alien world, an unknown world greatly different from Europe. This depiction has two functions: firstly, it allows the writer to use his imagination and creativity, and, secondly, it is enjoyable for the reader. Friedman writes that the monstrous races appearing in the medieval visions of the world fulfilled an important philosophical-aesthetic purpose as they were necessary to complete the divine harmony of the universe (Friedman 1981: 35 as in Fleck 385). They are included in Christian cosmography as they constitute an attractive contrast, an evidently non-human other, to the reader's understanding of self. The readers of the *Travels*, considering themselves as possessing the cultural heart of the globe, need an 'other' on the edges of their world as a kind of self-possession to their conception. This may account, in part, for the literal marginalization of the monstrous other "in cosmographies and maps, at the outmost borders of the familiar world" (Flint 1984: 71 as in Fleck 385). Their inevitably monstrous bodies serve to establish "absolute difference between the reader and the subject" (Hall 1996: 27).

As Mandeville tries to keep extreme cultural and religious distinctions between the Western European Christian self and the Eastern other, the differences that he wants to maintain meet challenges on some levels. In the chapter about the lifestyle and belief system of the Saracens, for instance, Mandeville stresses how the Muslims' belief in heaven and hell consists of thoughts that "*their faith fail[s] in*" (*Mandeville's Travels* 15: 104). Apart from this, he continues, although in their holy book it is said that Christ was a significant person, they do not recognize the truth of some facts, many of which stand at the heart of Western Christianity, like the crucifixion and resurrection (*Mandeville's Travels* 15: 104).

While Mandeville initially represents Muslims as completely different others in his travels, he gradually comes to discover similarities between the two cultures, especially as regards the religions. He notices that the Saracens' belief system is in part more similar to the primary tenets of Christianity than it used to be thought. This leads to his conviction that conversion is possible and necessary. This is a very important moment in the narrative. Defensive as a consequence of the Muslim charge that Christians defame the one, true God by attributing an injustice to him in the murder of the innocent prophet, Jesus of Nazareth, Mandeville summarizes the points of faith not in contention between Christianity and Saracens and concludes that they believe in most of the essential tenets necessary to become Christian and reach salvation. Although the Muslims he comes across seem different, he recognizes they are not irredeemably different and could perhaps be brought to accept Christian beliefs (Fleck 387).

In this faileth their faith. For they acknowledge well that the works of Jesus Christ be good and His words and His deeds and His doctrine by His gospels were true and His miracles also true; and the Blessed Virgin Mary is good and holy maiden before and after the birth of Jesus Christ; and all those that believe perfectly in God shall be saved. And because that they go so nigh our faith, they be lightly converted to Christian law when men preach them and show them distinctly the law of Jesus Christ and tell them of the prophecies (*Mandeville's Travels* 15:104).

Contemporary studies dealing with Mandeville's attitude towards Eastern people mainly focus on Mandeville's manner which alters when he gets closer to the Muslims. In the end, Islam appears to the author very similar to Christianity, but it only lacks the true teaching of Christian missionaries to be fully perfect. In many of the studies, he is seen as a tolerant traveler to the East and these studies suggest that Mandeville's subjective evaluation of Muslims and other Eastern cultures overlaps with the contemporary religious discussions on the Christianization of the nonbeliever (Campbell 1988: 156). There is, without doubt, a historical context for discussing whether non-Christians could be saved. "Scholastic philosophy had prepared the ground for this discussion. James Muldoon finds that the debate continued in the later thirteenth century with Innocent IV's defense of heathen rationality, through which non-believers had access first to natural law, and eventually to salvation" (1991: 118 as in Fleck 388). Much of the scholarship dealing with the *Travels* puts heavy stress on this context and concentrates on the relativism and religious toleration Mandeville seems to express in his representation of other religions and different cultures. Yet, Mandeville's argument does not directly and clearly show that his concern is to save the heathen even when he considers the Muslims as possible objects of conversion.

The *Travels*' Christian author guides his reader to a faraway, strange land, surrounded by people whose traditions are presumed to be foreign. However, in this moment of confrontation, the religious discrepancy between Muslims and Christians starts to fade away with Mandeville's examination of essential similarities between the two. He raises religious and cultural difference between himself and the Saracens, but that distinction recedes as Mandeville points out cultural common ground. The Saracens' opinions about Christianity give rise to an uneasy rejection in Mandeville and as a result of this he attempts to show that Islam is almost the same as Christianity. In one early postcolonial formulation of the impossibility of supplying the self/other division, Abdul R. Jan Mohamed argues that "faced with an inexplicable and miscellaneous alterity, the European theoretically has the possibility of reacting to the Other in terms of identity or difference" (Mohamed 1986: 83 in Fleck 391). In Mandeville's case of confrontation with the Muslim formulation of faith, he at last prefers to define the identity in the other. As Mohamed suggests, such a choice causes the European subject to tend to ignore the significant divergences and to judge the Other according to his own cultural values (Jan Mohamed: 84 in Fleck 391). This is exactly what Mandeville experienced with his understanding of Islam. He recognizes some basic similarities, which enables him to ignore important issues such, for instance, as the nature of the Trinity. For Mandeville, Islam becomes a familiar phenomenon and he accepts it as a different version of his own faith.

Recognition of similarity does not necessarily lead to toleration. In spite of the fact that some scholars evaluate Mandeville as a tolerant visitor to the East, in the *Travels* he mostly shows intolerant attitudes towards the Muslims and continuously speaks of the need for conversion. Mandeville reminds us of the heroic crusaders who were highly motivated to save the Holy Land and, while doing that, convert or put to the sword as many Muslims as they could. Mandeville is no crusader so he tolerantly saves them the sword, but, as a self-confident Christian scholar, is willing to extend to the Saracens the excellent teachings of Western Christianity: "They [Saracens] have many good articles of *our* (emphasis added) faith, albeit they have no perfect law and faith as Christian men have. And therefore, be they lightly converted" (*Mandeville's Travels* 15: 105).

The Muslims Mandeville came across might just as well have been assuming that Christians 'become so interested in *our* (emphasis added) faith' that they could be easily converted to Islam if they

are shown the right way (Fleck 2000: 389). The Muslim understanding of their Western neighbors consisted of "a sizable body of literature on Christian belief and practices" (Lewis 1982: 173) so they could have easily and efficiently used some of the rhetorical maneuvers of Mandeville in their narrative against the Christian West. Seeing the truth as 'ours' is a natural tendency in all of us and so Mandeville claims that the truth definitely belongs to Western Christians. This postponing and intolerant attitude of Mandeville's is seen by Stephen Greenblatt as a general quality of early European thought and political practice. "If," he puts forward, "in the account of the other we above all learn something about the writer of the account, then *Mandeville's Travels* reveals the hegemonic desire of pre-colonial Western Christianity" (Greenblatt 1991: 14 in Fleck 2000: 390).

Being rather confident in his superior Christian identity, Mandeville finishes his travels with a message which puts stress on the need for missionary activity in the East. He has already shown in his narrative that Islam and Christianity are more similar than they are thought to be and this without doubt makes a way for an easy conversion of the infidel. He tells his readers:

And ye shall understand that of all these countries and of all these isles and of all the diverse folk that I have spoken of before and of diverse laws and of diverse beliefs that they have, yet is there none of them all but that they have some reason within them and understanding – but if it be the fewer – and that have certain articles of our faith and some good points of our belief; and that they believe in God that formed all thing and made the world and clepe Him God of Nature, after that the prophet saith, *Et metuent omnes fines terrae*, and also in another place, *Omnes gentes servient ei*, that is to say, All folk shall serve Him. But yet they cannot speak perfectly, for there is no man to teach them, but only that they can only devise by their natural wit. For they have no knowledge of the Son nor of the Holy Ghost, but they can all speak of the Bible and namely of Genesis (*Mandeville's Travels* 34: 241-242).

By concluding his *Travels* in this way, Mandeville once again speaks of the other, but now, though still different, the other is the tamed, or the manageable other, as religion has proved to be not a point of divergence but a common denominator between his culture and those foreign and distant ones. Higgins sees Mandeville's Christianity working here as an interpretative tool of his material: "The Book of John Mandeville, more than any other medieval travel book [...] represents the earth not merely geographically as a physical arrangement of lands and water but theologically as the site of salvation history" (1998:31).

Bibliography

- Braude, Benjamin.** (1997), "The Sons of Noah and the Construction of Ethnic and Geographical Identities in the Medieval and Early Modern Periods", *William and Mary Quarterly*, 54 Nr 1: 103-142.
- Campbell, Mary B.** (1988), *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca: Cornell University Press.
- Fleck, Andrew.** (2000), "Here, There and In Between: Representing Difference in the Travels of Sir John Mandeville", *Studies in Philology*, Vol. 97 Nr 4. 379-400.
- Flint, Valeria I. J.** (1992), *The Imaginative Landscape of Christopher Columbus*, Princeton: Princeton University Press.

- Flint, Valeria I. J.** (1984), "Monsters and the Antipodes in the Early Middle Ages and the Enlightenment", *Viator*, 15: 65-80.
- Friedman, Block, John** (1981), *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge: Harvard University Press.
- Hall, Kim F.** (1996), *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press.
- Hartog François.** (1988), *The Mirror of Herodotus: The Representation of the Other in the Writing of East*, translated by Janet Lloyd, Berkeley: University of California Press.
- Higgins, Macleod Ian.** (1997), *Writing East: The Travels of Sir John Mandeville*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Higgins, Macleod Ian.** (1998), "Defining the Earth's Center in a Medieval 'multi-text': Jerusalem in The Book of John Mandeville", *Text and Territory: Geographical Imagination in the European Middle Ages*, Tomasch and Gilles, Philadelphia: 29-53.
- Jan Mohamed, Abdul R.** (1986), "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature", *Race, Writing, and Difference*, Gates, Chicago: 78-106.
- Lewis, Bernard.** (1982), *The Muslim Discovery of Europe*, New York: Norton.
- Moseley, C.W.R.D.** (1983), *Introduction to The Travels of Sir John Mandeville*, London: Penguin.
- Muldoon, James.** (1991), "The Nature of the Infidel: The Antropology of Canon Lawyers", *Discovering New Worlds: Essays on Medieval Exploration and Imagination*, Westrem, New York: 115-124.
- Said, Edward.** (1979), *Orientalism*, New York: Vintage.
- Spearing, A.C.** (2008), "The Journey to Jerusalem: Mandeville and Hilton", *Essays in Medieval Studies*, 25: 1-17.
- Greenblatt, Stephen.** (1992), *Marvellous Possessions*, Chicago: University of Chicago Press.

STRESZCZENIE: Wśród wielu innych utworów tego samego rodzaju, Podróże i wyprawy Sir Johna Mandeville'a to książka podróżnicza szczegółowo opisująca muzułmański styl życia i praktyki religijne widziane oczami Europejczyka. Niniejszy artykuł koncentruje się głównie na sposobie w jaki Sir John Mandeville traktuje i przedstawia muzułmanów w swojej książce, i omawia doświadczenia Mandeville'a z saraceńskim stylem życia i praktykami religijnymi. W analizie podejścia Mandeville'a do "innych" obecna jest nie tylko kultura muzułmańska, ale też chrześcijańska.

The Notions of Death and Afterlife in D.M. Thomas's

The White Hotel and Will Self's *How the Dead Live*

Introduction

Published in 1981, D.M. Thomas's *The White Hotel* can be said to be a novel about the Holocaust. Such a statement, though to a certain extent true, does not exhaust the text's content, as the novel also deals with Freudian psychoanalysis, personal experience of the characters, their fears and neuroses, as well as with the notions of death and afterlife.

The protagonist, Lisa, suffers from severe pains in her left breast and ovary which, despite numerous medical examinations, cannot be rationally explained. Thus, she undertakes analysis with the famous Professor Sigmund Freud of Vienna, who tries to arrive at a true, psychological source of her malady. Interestingly, though he is able to trace some of Lisa's problems and fears, he is unable to resolve others, nor the mystery of her pains.

The novel begins with fictitious letters from which we learn about Freud and Jung's trip to America, as well as Freud's new patient, Lisa, with whom he is now meeting regularly and who has submitted to him two pieces of writing, which he is undertaking to analyse and interpret, and which have given him the idea of the existence of the death-drive. The two subsequent sections of the book are precisely those pieces of writing created by Lisa – the first is a long poem, the second a prose reworking and expansion of it. Following Lisa's texts, we have the story of her psychoanalysis with Freud presented in the form of a typical Freudian case study.

The rest of the novel is divided into three parts describing Lisa's experiences after the termination of her therapy with Freud. The first section deals with how Lisa met her future husband. The second is a reworking of a non-fiction survivor's account of the genocide which took place during the Second World War in Babi Yar in Kiev, where also Lisa and her adopted son are killed. The final section can be said to deal with the afterlife – it is a vision of what happens to Lisa and all the other people killed in the Holocaust (or, more precisely, to their souls or consciousness) after they die.

How the Dead Live by Will Self, published in 2001, also deals with death and afterlife, albeit in a very different way. The protagonist, Lily Bloom, at the age of 65 dies of breast cancer in a London hospital. In the novel we learn much about her life prior to the illness – her childhood in a Jewish family and her first marriage in America, her subsequent move to England and her second marriage, as well as her problematic relationship with her two daughters, lack of self-acceptance and general dissatisfaction with the surrounding world and the people living in it. Yet, somewhat surprisingly, we also learn about Lily's existence after her death. When she dies Lily goes on to live a life externally somewhat different than her previous life, but all in all very similar to it. It turns out that after they die Londoners simply move to a different district of the city – one of the two districts for the dead which differ from those inhabited by the living mainly in that the living cannot (or will not) see them and their residents.

Thus Lily moves to one of these sections of town where, under the tutelage of Phar Lap Jones, her spiritual guide, she undertakes the realization of her afterlife. However, Lily believes neither Phar Lap nor afterlife as such has anything to offer or teach her, and the only thing she really wants is to come back into the world of the living. To this end she approaches the right authorities in order to be considered for reincarnation which she is granted – Lily is reborn as Delilah, the daughter of one of her own daughters.

The moment of death

The protagonist of *The White Hotel*, Lisa Erdman, herself half-Jewish, married to a Ukrainian Jew and the adoptive mother of his son, Kolya, becomes a victim of the Holocaust. Her death at the hands of the Nazis in the Babi Yar ravine in Kiev is described in a very detached, matter-of-fact way. In the 3rd person narration at first Lisa is the focalizer, then the point of view shifts to that of the soldiers taking the victims' leftover valuables and making sure no one survived the mass murder. In line with the 'objectivity' of the passage, when Lisa is the focalizer we are not given her feelings – only her thoughts and actions – while when the focalization shifts to the soldiers we only learn about what they do. Despite being faced by a firing squad, Lisa does not actually die from being shot. Before the bullets have a chance to reach her and Kolya, she decides to jump into the deep ravine. She is knocked unconscious, but is still alive. When the focalization changes, we learn that a soldier, sensing Lisa is not dead, 'sent his jackboot crashing into her left breast' and a moment later 'into her pelvis' (Thomas 1993: 248). The soldiers start to cover the bodies with earth at which Lisa attempts to scream, but manages only a 'choking whisper' (249), which the soldiers nonetheless hear. One of them induces another to rape her, which he first does, and then repeats this action with the use of his bayonet. It is not clear at which moment exactly Lisa dies – perhaps she survives even this and is buried alive afterwards?

Lily, the main character in *How the Dead Live*, dies from a long, painful illness. The moment of her death is characterized by the fact that she tries to mentally repress what is happening, and so she reverts to a memory of a cycling tour she undertook some 10 years previously. Her need to shut out what is taking place is stressed by the fact that her memory is narrated in the 3rd person, which further distances Lily from the present situation. When she is no longer able to detach herself and is forced to experience her death, Lily is visited by a mysterious figure who turns out to be Phar Lap Jones, her death guide. He assists her during the very moment of death, which is at the same time a birth: 'I'm not dying (...) – I'm giving birth' (Self 2001: 149) says Lily, surprised, and goes on to call the child Death. In a sense Lily's spirit or soul is giving birth to her dead body (her past life), thus liberating itself from it. However, this liberation is only a possibility. In order for it to actually occur Lily has to understand its potentiality and want it to become actual. Phar Lap tries to explain this: 'After yer dead, Lil', there'll be time (...) [t]'git away from the go-round' (148–149), and when she finally is dead, he adds: 'We have a few minutes (...) for you to see the Clear Light' (151). Nonetheless, Lily does not understand his message and does not take advantage of the liberating power of death. '[T]oo late' (151), Phar Lap tells her when the time she had to seize her chance lapses.

Afterlife

In both the discussed novels death is not the end – there exists an afterlife. In her dreams and visions Lisa is able to foresee a certain continuity of experience after her death. 'I ran, scared stiff, there was a trapdoor but I could not lift it' (Thomas 1993: 15) she writes at the very beginning of her poem, and

her prose piece starts with a description of her dream in which a naked woman is running through a forest, away from soldiers chasing her with dogs. She again finds a trapdoor she is unable to open, and meets a small boy, naked and covered in blood, who tells her: 'Don't be frightened, lady. I'm alive too' (32). The fact that these visions are connected with what happened after Lisa died is confirmed in the description of the Babi Yar genocide. We learn that: 'A woman *did* scramble up the ravine side (...). It was Dina Pronicheva' (250) and that 'she *did* come face to face with a boy' who said to her almost exactly what Lisa had heard the boy in the dream say: 'Don't be scared, lady. I'm alive too' (250).

The fact that Lisa is aware of a posthumous continuity of experience with another woman and boy may point to a more universal reading of her death. In the context of the Holocaust – or any genocide – due to the sheer number of victims it is extremely difficult to perceive them individually. What is more, as we can only really know about such an experience from those few who survived, it is them we focus on. Yet here, by the fact that the survivor is *not* the person we know most about, stress is put on the individuality of the dead: 'Every single one of them had dreamed dreams, seen visions and had amazing experiences' (250). In order to emphasize the importance of this individuality, however, Lisa's own afterlife is also described. In the last section of the novel we learn that after a gruelling train journey together with Kolya and all the other inhabitants of the Kiev ghetto, she arrives in a transition camp in Palestine. Here she meets her mother – who died when Lisa was a child – and many other dead persons, among them Freud. Apart from the fact that the camp is a kind of limbo inhabited by the dead, life there seems perfectly realistic and ordinary. Despite the 'unrealistic' inhabitants, this 'alternative' version of Lisa's life, in which there was no Holocaust and the Jews were simply sent by the Germans to Palestine, paradoxically seems a lot more natural and acceptable than what we know actually happened.

Also the after death existence of Lily, the protagonist of *How the Dead Live*, is to a certain extent realistic. In the novel London (as, presumably, all other cities of the world) is a place in which the dead and the living co-exist. After death, Lily is taken by Phar Lap to a district she never knew about in which she will now live and which does not really differ from the rest of the metropolis. Nor does the posthumous Lily really differ from her previous self – after she dies, she stays psychologically the same: very critical of everything and everyone, including herself. What is more, she is still unable to understand what Phar Lap was trying to tell her about having to give up her attachment to her life, her attitudes and perception of reality in order to be able to break free and undergo a change which would enable her to achieve some kind of cosmic or transcendent progress. She is unable – and unwilling – to understand his hints and instructions, just as she makes fun of the meetings of the Personally Dead, which are also meant to help her achieve some kind of higher level of knowledge or existence. She is too fond of and too preoccupied with the ways of the living – her own past, as well as the present lives of her daughters, whom she continues to observe and judge. She is so much attached to these aspects that she wants to be reincarnated, because she wishes to fully return to the world of the living. The fact that when she is reincarnated she is born as the daughter of her own daughter stresses how for Lily this desire is regression rather than progress.

The depiction of time in the two texts

In *The White Hotel* Freudian psychoanalysis is extremely important. Freud's theory of the unconscious in which our memories and experiences are hidden – the mysterious content which we do

not realize exists but which strongly influences us – was of great significance for the evolution of both psychology and psychotherapy. In the novel, thanks to her meetings with Freud, Lisa is able to discover many causes of her fears and phobias hidden in her unconscious. During the analytical sessions Freud identifies Lisa's visions of a hotel fire with the fact that her mother died in one, and attributes the recurring visions of being buried alive she experiences during sexual intercourse to her latent homosexuality. Yet despite his best efforts, many of Lisa's visions and fears remain unexplained. Freud is unable to find a satisfactory explanation for the pains she feels in her breast and ovary, for the fact that in the reworking of her poem she presents herself as a widow with a son, or for any of the tragedies which befall the white hotel in which she stays with her lover in the poem and its later prose reworking.

However, the causes of Lisa's visions or fears *can* be found, although not in her past. As they can be seen in the future, this undermines our typical view of causes always preceding effects, characteristic of our understanding of time as linear. In the novel time is presented as non-linear, i.e. circular. The cause of Lisa's pains becomes clear when we know how she died, as does her constant association of sexual intercourse with death, so evident in her writings. Also, some of the tragedies she envisions befalling the white hotel can be explained in light of the Babi Yar atrocity: people falling to their death from a cableway car whose cables have snapped can be all those who, shot, fell into the deep ravine; the avalanche and landslide killing other tourists can be the earth being thrown on top of the corpses to bury them; while the flood can be the water of the Dnieper, which – years after the war – was so directed as to flood the mass grave. Lack of temporal linearity is also stressed by Lisa's possession of second sight, i.e. the ability to foresee certain future events.

Circularity of time is also visible in Lily's after death endeavours in *How the Dead Live*. Here, however, it is not manifested by a chronological 'switch' between cause and effect, but by iteration of events. Despite Phar Lap's attempts at convincing Lily she should change her ways, her posthumous existence is a continuation of her life – for Lily's death simply means she has to move to a different district, is able to see other dead people, and does not have to worry about pain or illness. It would seem that such a continuation is in fact linear, and therefore means progress. But this progress is only illusory, and we are dealing here, in fact, with repetition. This is stressed first of all by the description of Lily's death in terms of birth, seemingly a new start, but already tinted with replication: Lily is here born as her adult self, with her adult body, experience, memories and attitudes. And already at the start, because she clings to her ways, she loses the chance for real progress or moral rebirth. During the eleven years she spends in London after her death, she does not change, and essentially her existence is very similar to her earlier life. This repetitiveness is again stressed by her reincarnation – when she is reborn as her own granddaughter it is already seen in her new name, Delilah, which contains the name Lily, in her return into the same family, as well as in the fact that also this time she returns psychologically unchanged: despite having a new, toddler body, she retains all her experience, attitudes and even her addiction to cigarettes.

Linear and non-linear (circular) time as a means of interpreting the novels

Freudian psychoanalysis is based on the idea of time being linear, flowing in one direction and bringing about personal or general progress. Such an approach to time can be seen in the fact that according to Freud the causes of an adult patient's psychological problems are to be seen in his or

her childhood. Events and emotions the patient experienced in early life, even if they have been forgotten or repressed, are still present in his or her unconscious and influence his or her development, perception and mental health. Thus, Freud postulates that by identifying and reinterpreting those events, i.e. the causes, psychoanalysis is able to resolve the patient's psychological problems, i.e. the effects.

In *The White Hotel*, however, it is clear that such an approach to time is insufficient. By looking into Lisa's past, Freud is able to identify only a few causes of her fears and visions. In order to somehow explain all the tragedies and deaths befalling the white hotel of Lisa's writings, he comes up with the idea of the death-drive. It nonetheless proves an inadequate interpretative tool, especially in the light of the circumstances of Lisa's death, where we find the causes for her earlier ailments and psychological problems. This is so because in the case of Lisa we are not dealing with linear time but with its counterpart, non-linear or circular time, where causes chronologically do not precede effects. In such a perception of time, the world is seen as 'pass[ing] through cycles of creation, destruction and recreation' (Klein & Li 2009: 17); 'the same *sequence of changes* is repeated and thus cyclic' (17). Eliade connects this cyclicity with renewal, 'eternal return' (Coupe 2009: 53) which it is possible to attain through myth and ritual (53, 56). The notion of myth appears already in the Author's Note to *The White Hotel*, in which D.M. Thomas calls psychoanalysis a 'great and beautiful modern myth' (Thomas 1993: vii) and goes on to explain that '[b]y myth, [he] mean[s] a poetic, dramatic expression of a hidden truth' (vii). Such a view of psychoanalysis is also in line with Eliade's perception of it, as he says of the unconscious that 'it is (...) the seat of gods, goddesses, heroes and fairies' which have 'a mythological character, as they play the role they played in all mythologies: at the end of the day they help us to become liberated'¹ (Eliade 1970: 34–35).

The idea that the unconscious is filled with mythical content was also advocated by Carl Gustav Jung, who believed that the unconscious has two levels: the individual and the collective. On the individual level – which can be said to be identical with Freud's id – the subconscious harbours the experiences, memories, thoughts and perceptions of a particular person. On the collective level, it is the seat of basic thought patterns characteristic for all people, cultures and times. These thought patterns – archetypes – can be found in myths, fairy tales and legends. Jung's fascination with myth is also visible in his approach to time, which for him is non-linear. This can be seen in his notion of Individuation, the 'life-long development process' (Stevens 2001: 38) through which an individual, in allowing for the self-realization of his or her unconscious, realizes his or her true potential. Thus the fully-formed version of each person is, according to Jung, the cause or reason for his or her development.

What is more, as one of these basic thought patterns, or archetypes, Jung identified rebirth. This notion, although it can manifest itself in different ways, always presupposes some kind of renewal, and is therefore circular. Such a perception of time, as well as the archetype of rebirth, can be seen in *How the Dead Live*. The fact that Lily's death is at the same time her birth, as well as the fact that later she is again reborn into another 'version' of herself, Delilah, point to cyclicity. Yet, contrary to Jung's idea of Individuation, in the case of Lily we do not deal with any kind of self-development.

¹ Translation mine – Z.J.

Conclusion

It seems, therefore, that the interpretation of the novels' use of death and afterlife is more beneficial if it combines the ideas of both Freud and Jung: the former's notion of the unconscious and its content and the latter's notion of archetypes and the cyclicity of time. If Eliade, who in a sense brings together the two thinkers' concepts, is indeed correct, and the purpose of the archetypal content of the unconscious is to bring about liberation, then in the case of *The White Hotel* Lisa finally achieves it after her death. In the camp, Lisa is at last free from her pains as well as her fears and visions; for her death really means a new start. Is the same applicable, though, to the protagonist of *How the Dead Live*? Despite the subsequent cycles of her existence, Lily stays the same person, unable and unwilling to learn the lesson Phar Lap is trying to teach her, i.e. that simple renewal is not enough. It must also involve a change of attitude or perception in order for Lily to attain self-fulfilment and be able to experience not only a 'physical,' but also a moral or spiritual rebirth.

Bibliography

Coupe, Laurence. (2009), *Myth*, London & New York.

Eliade, Mircea. (1970), *Sacrum, mit, historia*, Warsaw.

Klein, Wolfgang & Li, Ping (ed.). (2009), *The Expression of Time*, Berlin & New York.

Self, Will. (2001), *How the Dead Live*, New York.

Stevens, Anthony. (2001), *Jung. A Very Short Introduction*, Oxford.

Thomas, D.M. (1993), *The White Hotel*.

STRESZCZENIE: Artykuł dotyczy sposobu przedstawienia śmierci oraz egzystencji, która po niej następuje, w powieściach *The White Hotel* D.M. Thomasa oraz *How the Dead Live* Willa Selfa. W tekście zestawiono zarówno doświadczenia, jak i nastawienia i reakcje głównych bohaterów, które – wbrew pozorom – mają ze sobą wiele wspólnego, a następnie zanalizowano ich losy i postawy z perspektywy psychoanalizy Zygmunta Freuda i teorii archetypów Carla Gustawa Junga. Na koniec autorka przygląda się, jak w badanych powieściach funkcjonuje kategoria czasu i jak konkretne jego przedstawienie – jako linearnego lub cyklicznego – wpływa na interpretację tego, w jaki sposób bohaterki umierają i co spotyka je po śmierci.

Images of the Past: History and Memory as Photography in Graham Swift's *Out of this World*

Graham Swift's *Out of this World* (1988) contains an embedded discursive level which raises the most urgent questions on the nature and functions of photography in relation to history, personal and collective memory, as well as contemporary politics. David Malcolm has emphasized that one of the most formative aspects of Swift's novels is an interpenetration of different genres, and *Out of this World* is marked by a conflation of "the family saga, the historical novel, the psychological novel, Greek legend, TV obituary and interview," [and] an "essay (on photography)" (2003: 129). The main consequence of the use of the essay form is that the opinions voiced by the protagonist-narrator on photography, when singled out from the mainstream of the text, offer not only a coherent and logical outline of the most controversial issues surrounding photojournalism, but they also constitute a vital link connecting the intra-textual fictive story of Harry Beech to the extra-textual reality of the readers. The views on photography purported by Swift's protagonist write themselves into the current theoretical debates on the role of the image in shaping our understanding of the past and the present.

Harry Beech is a self-retired war photographer. His career began during the Second World War (aerial photography) and ended in 1972 when he witnessed the death of his father in an IRA bomb attack. As David Malcolm stresses, Harry's strained relationship with his father had a crucial impact on his life choices: "His whole life is a reverse image of his father's. He is a recorder of war rather than a war hero, a witness to the savagery of modern weaponry rather than a supplier of it" (2003: 121). *Out of this World* consists of a series of dramatic monologues. Disregarding the monologue of Anna (Harry's deceased wife) and the monologue of Joe (Sophie's husband), which constitute two solitary voices, the bulk of the story is carried out by the alternating monologues of Harry Beech (seventeen altogether) and his daughter Sophie (sixteen altogether). The result is a double vision of the family past, determined by different memories of one particular day ten years earlier. Photography plays a key role in the family drama. According to Harry, his profession as a photographer required an emotional and ethical distance to events that, because of their potential historical significance, had to be captured by the camera: "a photographer is neither there nor there, neither in or out of the thing. If you're in the thing it's terrible, but there aren't any questions, you do what you have to do [...]. Someone has to be in it and step back too. Someone has to be a witness" (1997: 40). The haunting question throughout the novel is whether Harry had been the professional photographer or the emotionally-distraught son during the bomb explosion. In one monologue, we hear the photographer speak: "No, I'm not covering it. Because I've already covered it. Already been the true, unflinching, the ultimate pro" (94). Yet, in another monologue the voice of the son takes precedence: "So what did they want? That for the sake of integrity, I should have snapped my own father's death?" (119). The decade-long estrangement between Harry and Sophie was caused by her conviction that her father had actually taken a photograph that fatal day: "But just for a moment I saw this look on his face of deadly concen-

tration. He hadn't seen me first because he'd been looking elsewhere, and his eyes had been jammed up against a camera" (112). Sophie retains this memory-image as the "truth" about her father; it is a mental photograph that is given the same ontological status as Harry's documentary photographs. In this way, Graham Swift challenges the alleged objective gaze of the camera and the assumed reliability of memory.

The question posed in the novel is that if seeing is believing, then does this mean that what we see is invariably true? The assumption that photography is a visual means of documenting reality has a long history, but it was determined less by technological factors than by a specific faith in the medium itself: "Photography has a validity which is, for most of us, synonymous with truth. 'Photography cannot lie' was a well-known and much quoted maxim right from the beginning of the process. [...] we still have a tendency, even a compulsion, to trust the veracity of a photographic image, even though we may later come to question its message" (Lewinski, 1986: 11). This assumed truth-telling aptitude of photography was initially established through opposition to art: "the invention of photography provided a radically new picture-taking process [...]. Paintings were made – constructed from a storehouse of traditional schemes and skills and attitudes – but photographs, as the man on the street put it, were taken" (Szarkowski, 2004: 97). The difference is thus created through language, for to make something involves the creative effort of a maker, whereas to take a photograph implies an impersonal, and therefore an allegedly objective (mechanical) action of capturing a moment out of time. What follows is a different positioning of painting and photography in relation to truth: "the consequences of lying have to be more central for photography than they can ever be for painting [...] A fake painting (one whose attribution is false) falsifies the history of art. A fake photograph (one which has been retouched or tampered with, or whose caption is false) falsifies reality" (Sontag, 1978: 86).

In *Out of this World*, Harry's maxim throughout his successful career as photojournalist was the following: "the first rule of photography: that you must catch things unawares. That the camera doesn't manufacture" (13). The condition for truth is ontological transparency for, in Roland Barthes's words, "every photograph is a certificate of presence," and this capacity to ascertain beingness derives from the fact that "in photography, the presence of a thing (at a certain past moment) is never metaphorical" (2000: 87, 78). Swift's narrator declares that his ambition had always been to achieve that non-metaphorical transparency of the photographic image: "No art. Just straight photography. Avoid beauty, composition, statements, symbols, eloquence, rhetoric, decorum, taste. All that is painting. But just hold open the shutter when the world wants to close its eyes" (92). After a long and successful career, however, Harry Beech has come to a point in his life when he begins to question his faith in the photographic medium. What, precisely, is a photograph? Harry's definition is significant: "It's an object. It's something defined, with an edge. You can pick it up, look at it, [...]. You can put it here or there, in an album, on the mantelpiece, in a newspaper, in a book. A long time after the event it is still there [...]. It becomes an icon, a totem, a curio" (120). The designation of the photograph as a material object undermines the conventional assumptions of the ontological status and epistemological function of the photographic image: "A photo is a piece of reality? A fragment of the truth?" (120). Does photography capture or create a memorable moment in time? And how do we define a memorable event worthy of being captured by the camera? History – as captured by the photograph – and personal memory are deliberately set at odds with each other when Harry recalls his first meeting with Anna in Nuremberg, where he was the photographer and she was the translator for the trials of the Nazi war

criminals. They had managed to create their little emotional enclave, independent from the exposure of genocide epitomized by Nuremberg: "To be happy in Nuremberg! To fall in love in Nuremberg! In that city of guilt and retribution, to think of only one face, one pair of eyes, one body"(133).

The historical first landing of men on the moon prompts Harry to reconsider the relation between the image and reality: "The camera first, then the event" (13). Photography may be compared to cartography, i.e. it is a form of mapping the surrounding reality, providing the foundations for our understanding of history and the contemporary world. It is not the event that demands the camera but the camera that determines the presence of the event in national or international opinion. This is a point made very overtly in Ben Okri's *The Famished Road*, where photography is given a particularly poignant role in the drama of Nigeria on the eve of independence. When the people's spontaneous protest is photographed, the event gains an exceptional form of real-ness: "we were heroes in our own drama [...]. We were astonished that something we did with such absence of planning, something that we had done in such a small corner of the globe, could gain such prominence" (1992: 156). But when the riots between two opposing groups fail to be photographed, and thus no visual trace remains as a record of what had happened, the events fade away from the real world: "nothing of the events appeared in the newspapers. It was as if the events were never real. They assumed the status of rumour" (183). In *Out of this World*, the realness of the Falklands War can be ascertained only by the camera. For the conflict to take place, it must first become an image:

And it goes without saying that a task force of cameras should accompany the Task Force to the Falklands. As if without them it could not take place. When did it happen? That imperceptible inversion. As if the camera no longer recorded but conferred reality. As if the world wanted to be claimed and possessed by the camera. To translate itself, as if afraid it might otherwise vanish, into the new myth of its own authentic-synthetic photographic memory. (189)

There is, however, an immense danger in this propensity to seek comprehension of the past and the present through the image. Photography is subjected to convention as much as narratives are, and it promotes a simplified vision of reality, where the complexity of human life and historical events is reduced to a few iconic images. The camera is a tool used to subjugate time and space, the epitome of an arrogant refusal to be implicated. The photograph creates a safe (too safe) moral distance between the viewer and the subject it depicts: "By reducing the outside world to one's own terms, one effectively absolves oneself of the responsibility to negotiate the demands of alterity. Rather than denouncing indifference and effecting a genuine moral transformation, then, photography appears only to confirm people in their habitual patterns of thought and behaviour" (Craps, 2005: 108).

In *Out of this World*, the range of documentary photographs mentioned by Harry Beech, including his own and those taken by his friends, delineate a space that breaks through and expands the deliberate artificiality of the category of "Englishness" constructed in the text for the sole purpose of being contested. The monologues are all set in 1982, the year of the British conflict with Argentina over the Falkland Islands. Yet, Harry's recollections of his father, his friend Bill Cochrane, and his own career, are conveyed through the memory of specific photographs, become a visual journey through twentieth century global history, including the First World War, the re-armament policy of the late 1930s, the Second World War (covering the Blitz of 1941; the bombing of German cities – Essen, Dusseldorf, Hamburg, Bremen, Cologne, Berlin; the liberation of Paris in 1944; the liberation of the

concentration camps Buchenwald and Belsen); the Nuremberg Trials in 1946; the Algerian War of Independence 1954-62 (the text mentions Oran-1960 and Algiers-1961); the Congo Crisis 1960-1965 (Harry Beech's colleague, Bill Cochrane is said to have been killed in Congo in 1963, the year of the military clash between the Katangan and the UN forces); the Six Days War waged by Israel against Syria, Jordan and Egypt in June 1967; the Vietnam War 1965-1975 (with specific references to the Fall of A Shau in 1966, the battles of Tay Ninh in 1968 and Dau Tien in 1969, the Hamburger Hill Carnage in May 1969); and the Irish Troubles in the 1970s.

What photographs essentially lack is an anchorage in time, they do not have a "before" and an "after," and they do not have a cause-and-effect structuring that defines the historical narrative: "photography appeared as a spatial rather than a temporal art, vertical rather than horizontal (simultaneity of features rather than consecutiveness)" (Wollen, 2004: 77). There appear two particularly explicit instances of a photographic fracturing of history in Swift's novel. The first is the history of Robert Beech's life and professional career, conveyed in the form of separate photo-images, in an overtly a-chronological manner. The repeated use of the cinematic phrase "cut to" enhances the effect of disconnectedness; the photo-images appear free-floating, lacking an evident logical connection. Thus we get images of Harry's father with Winston Churchill in 1941, the founding of Beech Munitions Company in 1875, weapons produced by the company in Sudan and South Africa, a group of Sandhurst cadets in 1916, the Western Front in 1918, the Amputee's Rehabilitation Centre at the King George Hospital in 1925, the Institute for Artificial Limb Research in 1929, Hyfield in the mid-1930s, Hyfield destroyed after the bomb explosion in 1972, Robert Beech standing for Parliament in 1935, Robert Beech's speech in 1969 (89-91). The second passage revolves round Harry Beech's famous photographs, shown during a TV interview: "Cut to Ia Drang valley, South Vietnam, November '65," "Cut to north-eastern Congo, October '64," "Cut to Birmingham, Alabama, September '63" (116), and it is noteworthy that the chronology of events, as captured by the camera, is reversed and the time appears to be going backwards. The effect of substituting a narrative-based history by an image-based one is, first and foremost, an overpowering sense of fragmentariness and randomness; in Susan Sontag's words, "through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles [...]. The camera makes reality atomic [...]. It is a view of the world which denies interconnectedness, continuity" (1978: 22-23).

One may argue that the camera offers the possibility to see what otherwise would not be accessible to the wider public. Ossip Brik's dictum that "the task of the cinema and the camera is not to imitate the human eye, but to see and record what the human eye normally does not see" (2004: 90) finds its equivalent in Harry's one-time conviction that "photography should be about what you cannot see. What you cannot see because it is far away and only the eye of the camera will take you there. Or what you cannot see because it happens so suddenly or so cruelly there is no time or even desire to see it" (55). One may, however, put forth the counter-argument that documentary photography imposes upon the viewer an ethical obligation to see and "remember" images as historical truth and thus, by determining what is worth seeing and what is not, determines our understanding of history and present time:

The familiarity of certain photographs builds our sense of the present and immediate past. Photographs lay down routes of reference [...]. Photographs that everyone recognizes are now a constituent part of what a society chooses to think about, or declares that it has chosen to think about. It calls these ideas "memories," and that is, over the long run, a fiction. Strictly speaking, there is no such thing as collective

memory [...]. But there is collective instruction. All memory is individual and unreproducible – it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important, and this is the story of how it happened, with pictures locked in our mind. Ideologies create substantiating archives of images, representative images, which encapsulate common ideas of significance and trigger predictable thoughts, feelings. (Sontag, 2003: 76-77).

In Kari Andén-Papadopoulos's view, the "fetishization of the physical remnants of history" is a response to the sense of the "loss of the idea of referential reality [which] is a fundamental aspect of our postmodern predicament" and, therefore, the primary "reading" of documentary photography will always be through an assumed referent: "it is precisely as representations, not presentations, that documentary photography help us connect to the real and integrate traumatic historical events [...] into a symbolic, that is comprehensible order. [...] their power to do so is nevertheless given by their paradoxical ability to let the 'real' shine through the screen of representation" (2003). According to Susan Sontag, however, the danger resides in the image taking precedence over the actual event: "The problem is not that people remember through photographs, but that they remember only the photographs. This remembering through photographs eclipses other forms of understanding and remembering" (2003: 79).

What we see in the photograph is the real transfigured into a static micro-scale depiction of people, places or events utterly decontextualized, i.e. removed from specific space and time. As such, the photographic image is no more than an "ontological deception" (Damisch, 2004: 88). Harry makes a very apt observation that photographs used to show a reality devoid of colour: "Before there was colour there was black and white. But before there was black and white there was sepia, ochre, tawny, bronze." This is more than just a historical fact, for the photographs of the past are said to shape human memory: "And it had always seemed to me that before this black and white then technicolour century came of age, the world was brown. My father's world was brown," "And was it only a coincidence that the years that had preceded, the years of world wars and depressions and newsreels, and family albums, should be clad, or so it seems in my memory, in sullen shades of grey?" (204). We encounter in Swift's novel a deliberate conflation of the photo-image and the memory-image; both sharing similar properties. The ruptured photographic history is matched by the randomness and fragmentariness of human memory.

During the psychoanalytical sessions, Sophie Beech stresses how she had forbidden the use of cameras in her house. Yet, she would continuously take "mental photographs" of her sons (75). She recalls one particular scene of her boys playing with their father in the garden: "A perfect snapshot" (76). She wanted to capture a moment of the children's innocence, the father's love, and the untainted family happiness that could last forever, frozen in memory, and yet her psychoanalyst doubts the truth of what she "sees": "An image, dear Sophie, is something without knowledge or memory. Do we see the truth or tell it?" (76). The image cannot convey anything beyond the exterior of the reality, and what can be seen does not necessarily lead to understanding. The epistemological void of Sophie's "mental photograph" mirrors the absence that characterizes documentary photography. Ernst Jünger stressed the incompatibility of photography and what he defined as our "moral essence": "One cannot simply expect more from photography than it can deliver. Its detailed impressions of the surface of events are like impressions left behind in stone of the existence of certain strange creatures. [...] but to surmise how the life [...] unfolded [...]: that requires imagination" (1993: 25-26). Susan Sontag made

a similar point, claiming that “the limit of photographic knowledge of world is that, while it can goad conscience, it can, finally, never be ethical or political knowledge” (1978: 23-24).

Family photographs share the propensities of documentary images; they are often a façade imposed upon the past. According to Annette Kuhn, personal photographs show less what we want to remember and are more “an expression of, and an attempt to come to terms with, fears and desires, to deal with a knowledge that could not be spoken” (2004: 400). The truth of Sophie’s perfect image of her family resides in not what she saw but what she wanted to suppress, i.e. the unwanted memories of her own relationship with her father. We may speak of a psychological palimpsest, where one memory-image is superimposed upon another, and remembering one scene becoming a means to forget scenes too traumatic to be recalled, and, therefore, “solving the puzzle and acknowledging in the present the effects of the past of a disturbance in the family must be the necessary conditions of a retelling of the family story in its proper order” (Kuhn: 400-401). Sophie’s psychoanalyst puts similar emphasis on the need of translating “the mental photographs” into a narrative: “But the answer to the problem is to learn how to tell. It’s telling that reconciles memory and forgetting” (74). The two meanings of “seeing” are strongly differentiated in Swift’s novel, the purely sensory vision of what is contained in the documentary as well as psychological images of the past is contrasted with comprehension of what these images mean: “Strictly speaking, one can never understand anything from a photograph. [...] In contrast to the amorous relation, which is based on how something looks, understanding is based on how it functions. And functioning takes place in time, and must be explained in time. Only that which narrates can make us understand” (Sontag, 1978: 23).

Yet, the question that remains to be answered regards the degree to which narrative, by ordering disconnected events in time and thus providing an originally non-existent structure, fictionalizes the original event or experience. Though he had seen and photographed so many important events, Harry has serious doubts about whether his images actually show or say anything about history: “But supposing [the news photo] doesn’t tell a story? Supposing it shows only unaccommodatable fact? Supposing it shows the point at which the story breaks down. The point at which the narrative goes dumb” (92). According to Susan Sontag, the meaning of a photograph “depends on how the picture is identified or misidentified; that is, on words” (2003: 25-26). Though photography means “writing with light,” thus implicating that it is a “text” that can be “read,” the basic problem resides in the inevitable decontextualization of the image. The loss of the original context is defined in photographic terminology as the framing of the image, which constitutes one of the main arguments undermining photography’s claim towards veracity. This concept of framing is applied in Swift’s novel also to memory-images, thus challenging memory’s capacity of showing/telling the truth of the past. Sophie recalls her sons and husband in the garden as her own personal photograph “framed in the kitchen window” (76), whereas Harry recalls his father talking to a gardener as a scene “framed in the study window” (206). When the photographic image becomes paramount, i.e. the subject is framed and therefore removed from the real world, the real disappears altogether, annihilated by its visual representation. The paradox of photography resides in the fact that the image is simultaneously evidence of the presence and the loss of its referent; in the words of Swift’s narrator, “when you put something on record, when you make a simulacrum of it, you have already decided to lose it” (55).

The frame of the content of the photograph can be significantly narrowed, usually for the purposes of enhancing the dramatic quality of the image. Thus, one person can be singled out from out of

a group; the most famous example being Eddie Adam's 1968 photo of a Vietnamese general shooting a Viet Cong suspect in the head, which excludes the original context of a crowd watching the execution: "the cropping dramatizes the confrontation" (Chapnick, 1994: 308). The "off-frame space" of the photograph contains all that is excluded by the camera lens (Metz, 2004: 142). By singling out a particular person from a group of people, the camera may attribute a significance to this person that was absent in actual reality. Harry tells the story of one of his photographs, taken during the Vietnam War. It shows an American soldier throwing a grenade: "his right arm is stretched back, his whole body flexed, beneath the helmet you can see the profile of a handsome face. It's pure Greek statue, pure Hollywood, pure charisma." On the one hand, as Harry says, "that's how it was. It must have been. Because the camera showed it." On the other, there were more photographs of the soldier that were taken. It was an entire sequence, including how this Greek-like marine was gunned down by the enemy. This was a story that never came through, the first photograph became the iconic image: "But you can guess – you know – which single shot they took. This was '65" (120). One may guess that, had it been a few years later, with the mood of contestation growing, it would be a different photo chosen as the iconic representation of the war. The meaning is extrinsic to the image, it resides in where and how the image is circulated, and to what ideological purposes.

Translating frame and off-frame into the realm of human memory, one can say that the most obvious propensity of the human mind is a selection of people, scenes, events and experiences to be remembered, i.e. subjectively significant moments. In Swift's novel, there appear two meaningful recollections of one and the same scene. Harry recalls an evening at Hyfield, three months before his wife's death, in a way that differs significantly from the memory of his daughter:

I can see them now, sitting on the wicker chairs on the lawn at Hyfield. He is making her laugh and she is making him laugh. [...] I am walking across the lawn from the house and seeing all this as if I have just chanced, inadvertently, on the scene. When I appear she checks laugh momentarily, as if I am intruding. Sophie is lying, stomach down, on the grass, looking at a book. She is five years old. Anna is wearing a sky-blue summer dress with thin shoulder straps. She carries on laughing and Sophie looks up and smiles, and I can tell she knows her mother is beautiful. (30-31)

We're all sitting, the four of us, out on the lawn at Hyfield. Mum's wearing a blue dress. She has big, dark, wide eyes. [...] She's talking to Grandad and Harry's sitting there, just listening. I can see Mum and Grandad are fond of each other and that this somehow brings Harry and Grandad together. They're drinking something out of a big glass jug with bits of fruit floating in it. They all laugh and I laugh too. (52).

This is one scene that exists as two separate mental-images. There are certain shared features: the setting (the lawn), the family gathering, the laughter, the colour of Anna's dress. There is, however, a significant difference. Harry's image focuses on his arrival and sense of alienation, whereas Sophie's image depicts Harry as present from the beginning and therefore an integral part of the happy family. In Harry's image, he is the only one not laughing, in Sophie's image, everybody is laughing, and this laughter becomes the epitome of togetherness. Harry sees himself as an outsider and intruder; and his memory clearly indicates the emotional undercurrents beneath the façade of happiness, this is only what he was capable of seeing then or what he is capable of seeing now. Sophie sees a once united family, unaware of – or not wanting to acknowledge – the tensions and betrayals at its very foundations. How they remember the past is more important than what they remember; the way each character comprehends this scene provides a key to who they are in the present.

The mind works like a camera. But this does not imply a mechanical process of capturing moments in time because the personality of the rememberer is as crucial as in the case of the photographer. Every photograph, as every memory, is inevitably authored, meaning that every image and every memory represents a subjective point of view. The difference between photography and memory resides, however, in the fact that one cannot question the content of a photograph, for even if one does not remember one's self, a person, or scene, the presence of the image testifies to the existence of the person or the happening of the event; as Roland Barthes stated: "One day I received from a photographer a picture of myself which I could not remember being taken [...]. And yet, *because it was a photograph* I could not deny I had been *there* (even though I did not *where*)" (2000: 85). In contrast, memory does not always contain what had actually taken place. When the psychoanalyst asks Sophie about her earliest memories, she responds: "But that isn't a fair question [...] Because how do you know, when you go back that far, that it's really memory? Not what you were told later, or what you've invented. Or just sheer fantasy" (51). A comparable anxiety about memory's capacity to reconstruct one's past and therefore one's identity has been voiced by Blake Morrison in *As If*:

Does recalling a particular episode mean that it matters? Which recollections count when for every six that seem significant there are sixty that could as well be chosen, and six hundred, maybe no less significant, that lie just out of reach. [...] What if the important things, those that did most shape you, you can't remember at all? The days and years disowned by memory. There are photographs, yes, but the shot taken at 125th of a second misses the other 124 125ths of that second, let alone the minutes, hours, days, weeks, months, when the camera wasn't there. (1998: 106).

The title of Swift's novel signifies a desire to escape "out of this world." This particular world is constructed as an amalgam of images; therefore one can also interpret the title as a desire to escape both photography and memory, i.e. an escape from the loss of the real. Constructing spheres of convergence between photography and memory carries serious implications, for, as Jean Baudrillard claimed: "Photography exorcizes the world through the instantaneous fiction of its representation (not by its representation directly; representation is always a play with reality). The photographic image is not a representation; it is a fiction. Through photography, it is perhaps the world itself that starts to act (*qui passe à l'acte*) and imposes its fiction" (2000). This does not, however, mean that the conclusions from Swift's novels offer no hope of achieving both knowledge and understanding: "Harry's internal monologues and Sophie's psychiatric sessions [...] constitute parallel attempts to 'think through' the events of their personal past toward a 'telling' of history, a kind of communication that will enable them to transcend the arresting but finally static images that have brought about their emotional paralysis" (Janik, 1995: 183).

Bibliography

- Andén-Papadopoulos, Kari.** "The Trauma of Representation: Visual Culture, Photojournalism and the September 11 Terrorist Attack". *Nordicom Review* 2 (2003) <http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/32_089-104.pdf>
- Barthes, Roland.** *Camera Lucida*. London: Vintage, 2000.
- Baudrillard, Jean.** "Photography, Or the Writing of Light". Transl. Francois Debrix. *CTHEORY*, 2000. <<http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/photography-or-the-writing-of-light>>

- Brik, Ossip.** "What the Eye Does Not See". *The Photography Reader*. Ed. Liz Wells. London and New York: Routledge, 2004. 90-91.
- Chapnick, Howard.** *Truth Needs No Ally: Inside Photojournalism*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1994.
- Craps, Stef.** *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift: No Short-Cuts to Salvation*. Brighton and Portland: Sussex Academic Press, 2005.
- Damisch, Hubert.** "Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image". *The Photography Reader*. Ed. Liz Wells. London and New York: Routledge, 2004. 87-89.
- Janik, Del Ivan.** "No End of History: Evidence from the Contemporary English Novel". *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 2 (Summer, 1995). 160-189.
- Jünger, Ernst.** "War and Photography". Transl. Antony Nasar. *New German Critique*, No. 59, Special Issue on Ernst Jünger (Spring-Summer, 1993). 24-26.
- Kuhn, Annette.** "Remembrance: The Child I Never Was". *The Photography Reader*. Ed. Liz Wells. London and New York: Routledge, 2004. 395-401.
- Lewinski, Jorge.** *The Camera at War: War Photography from 1848 to the Present Day*. London: Octopus Books, 1986.
- Malcolm, David.** *Understanding Graham Swift*. Columbia: South Carolina Press, 2003.
- Metz, Christian.** "Photography and Phetish". *The Photography Reader*. Ed. Liz Wells. London and New York: Routledge, 2004. 138-145.
- Morrison, Blake.** *As If*. London: Granta Books. 1998.
- Okri, Ben.** *The Famished Road*. London: Vintage, 1992.
- Sontag, Susan.** *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Sontag, Susan.** *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books, 2003.
- Swift, Graham.** *Out of this World*. London: Picador, 1997.
- Szarkowski, John.** "Introduction to *The Photographer's Eye*". *The Photography Reader*. Ed. Liz Wells. London and New York: Routledge, 2004. 97-103.
- Wollen, Peter.** "Fire and Ice". *The Photography Reader*. Ed. Liz Wells. London and New York: Routledge, 2004. 76-80.

STRESZCZENIE: Celem niniejszego artykułu jest analiza współzależności pomiędzy fotografią dokumentalną, pamięcią oraz historią (zarówno rodzinną, narodową, jak i globalną) w powieści Grahama Swifta *Out of this World*. Tworząc taką współzależność, Swift dokonuje bardzo skrupulatnej wiwisekcji fotografii jako narzędzia zarówno postrzegania jak i kreowania rzeczywistości historycznej, a diagnozy stawiane przez bohaterów doskonale odzwierciedlają kontrowersje we współczesnych badaniach na temat niebezpieczeństw, jakie niesie fotograficzne „obrazowanie”. Konstruując wspólną płaszczyznę dla fotografii i pamięci, Swift otwiera drogę do zakwestionowania „mentalnych fotografii”, które jego bohaterowie tworzą w celu ucieczki przed prawdami niechcianymi lub też zbyt traumatycznymi. Pamięć nie jest więc archiwum tego co się wydarzyło, lecz próbą generowania niemalże fikcyjnej wizji własnej historii oraz tożsamości. Artykuł podejmuje też temat przekraczania granic „angielskości” w powieści Swifta poprzez globalny wymiar współczesnej fotografii dokumentalnej, przy jednoczesnej analizie potencjalnej tendencji do dekonstrukcji teży globalnej historii poprzez fotograficzną fragmentaryczność przekazu.

A Novel about Novels? The Author, the Writer and the Character: Authorship in J.M. Coetzee's *Slow Man*

The problem of authorship and the sources of creative authority has been one of the central concerns in post-colonial literature but also, interestingly, one of the most contested constructs in literary criticism. Yet, few postcolonial works of fiction have placed the question of authorial agency, the nature of authorship itself and the relationship between the writer, the text he authors and its characters at the very core of their thematic concerns. In this respect, *Slow Man*, J. M. Coetzee's first novel since he was awarded the Nobel Prize in Literature in 2003, appears to be an exception. As Adams asserts, in his recent novel, Coetzee: "Seems at pain[...] to dismantle the mechanisms of his storytelling; to let the reader pull back the curtain a little and see him at work on the levers of his fiction and witness his practised pressings of all the right buttons" (2005).

Indeed, both *Slow Man*'s thematic choice, as well as its selection of narrative strategies, its recurrent employment of intertextuality and extensive reliance on metafictional techniques, as well as the text's continuous workings to unsettle borders between reality and fiction, all seem to be aimed at deconstructing and exposing the very processes of producing fiction. Yet, the commentary that Coetzee's work offers on the nature of literary authorship is not an unambiguous, univocal one. On the contrary, drawing our attention to the multiplicity of agencies involved in the creative process, the writer compels the readers to reconsider the received assumptions about the authorial sources of fictional narratives.

In *Slow Man*'s opening scene, the main protagonist, Paul Rayment, is hit by a car when taking a bicycle ride in the streets of Adelaide. As a result, he is badly injured and has his leg amputated above the knee. The remaining part of the novel will address the character's struggle to come to terms with his newly 'diminished' condition or rather his reluctance to adjust and his continuous refusal to commit himself to any course of action. The disaster proves to be a turning point in his life. Confined to his flat, immobilized, he feels his 'universe has contracted [...] and will not expand again' (Coetzee 2006: 25). Living alone and being left to his own devices, Paul needs the daily care of a nurse. After some initial difficulties, a Croatian-born woman, Marijana Jokić, is assigned as his caregiver. Offering him unsentimental attention, discreetly attending to all his needs, she quickly becomes an object of his misplaced love. It is at the moment right after Paul declares his feelings to Marijana along with his willingness to extend his favours over the whole Jokić family that another important character enters the novel's scene. The visitor arrives at Paul's apartment unannounced and unexpected and introduces herself as Elizabeth Costello. Though clearly unwelcome, she quickly takes residence with the ageing man and through her decisive actions makes sure her role is properly recognised.

Clearly an intertextual reference to the protagonist of Coetzee's previous novels, *The Lives of Animals* and *Elizabeth Costello*, the widely acclaimed Australian novelist known as Elizabeth Costello, the insertion of this new character into the plot marks a division of the novel's narrative into two separate parts. Indeed, as Sue Kossew has pointed out, the novel splits into two distinctly marked sections: the

first one a realistic account of the accident and its consequences, which bears all characteristics of verisimilitude, and the second one introduced by Costello's metafictional intrusion, which intimates the existence of multiple levels of reality and unsettles the reader's expectations of certitude that have been up to that point perfectly fulfilled (2009: 63).

From the very first moment Costello's presence disorients the reader, blurring the borders between the fictional and the real. When indicating the purpose of her visit, she explains: "I wanted to explore for myself what kind of being you are" (81). Shortly afterwards, reciting the exact opening lines of the book, she asserts that she is only there because he 'came to [her]', seemingly against her own will (81). Such statements alert the reader to the existence of yet another level within fictional reality, which Costello seems to represent. In fact, we start to surmise that Elizabeth might be the author of the text we are reading. In retrospect, even the novel's first section, which seemingly constituted a matter-of-fact narration of events following the accident, bears traces of Costello's agency. When still in hospital, slowly regaining consciousness, Paul's thoughts are described as follows: "Something is coming to him. A letter at a time, *clack, clack, clack*, a message is being typed on a rose-pink screen that trembles like water ... E-R-T-Y, say the letters, then F-R-I-V-O-L, then trembling, the E, then Q-W-E-R-T-Y, on and on" (3).

As a number of reviewers of *Slow Man* have noted, the sequence of the first letters on the computer's keyboard clearly intimates that the process of writing at its very initial stage is taking place. Of course, we cannot be sure that the writer in question is Costello herself, but some critics have insightfully suggested that the very choice of words may indeed indicate so. Quoting an excerpt from *Ulysses*, in which Bloom invites Mrs. Breen to dance addressing her, "A little frivol, shall we [...]?", C. Kenneth Pellow remarks that such intertextual insertion is unlikely to have been made by Rayment himself, but could be easily expected from the Australian novelist, the author of *The House on Eccles Street*, a novel that re-tells James Joyce's *Ulysses* (2009: 542).

Some evidence of the processes of writing being at work is also exhibited in a metafictional remark acknowledging Rayment's passiveness as early as on page 14: "From the opening of the chapter, from the incident on Magill Road to the present, he has not behaved well, has not risen to the occasion: that much is clear to him."

What is more, Costello appears to be well-acquainted not only with the story of Rayment's life, but also with the stylistic and linguistic choices of the very narrative that inscribes Rayment's life into the novel's plot. Shortly after her arrival, Elizabeth confesses that she will accompany him for "the foreseeable future" (84) with the intention of assisting him, giving him "just a touch on the shoulder, now and then, just to keep [him] on the path" (87). Although the otherworldly nature of Costello's visitation starts to dawn on the readers, Paul does not seem to fully grasp her significance in his life. He keeps on reproaching her for examining him just to use him later as a character in one of her books. At some point, he even accuses her, "You treat me like a puppet[...] You make up stories and bully us into playing them out for you. You should open a puppet theatre or a zoo[...] put us in cages with our names on them' (117). He only starts to embrace the true nature of her presence, when it becomes clear that Costello is not only familiar with the crucial events in his life, but also with his most intimate thoughts and desires. Rayment notes: "It is as if she were reading his diary. It is as if he kept a diary, and this woman crept nightly into the flat and read his secrets. But there is no diary, unless he writes it in his sleep" (97).

This sense of intimacy with his inner life is at its starkest when Costello provides Paul with an elaborate description of his brief encounter with a blind woman called Marianna and his interest in this mysterious woman. Seemingly, it is Elizabeth Costello's viewpoint that the readers are confronted with from the very opening lines of the book. The narratorial voice of *Slow Man* may indeed be hers. Costello appears to have assumed the role of the author who brings the character into life and determines his actions, thus displaying the divine power to create and guide the narrative. To reinforce her position as the author/creator, she relies on biblical allusions. Inviting Paul to move in with her, she advertises her house in Melbourne as bearing resemblance to the house of God, "You will like it. It has many mansions" (234). A number of metaphorical associations that Paul starts to make between Costello and God only further foreground her godlike status as well as the main character's gradual coming to terms with the true nature of her intervention:

It is as he feared: she knows everything, every jot and tittle. Damn her! All the time he thought he was his own master he has been in a cage like a rat[...] with the infernal woman standing over him[...], recording his progress. Or is it worse than that, incomparably worse, so much worse that the mind threatens to buckle? (122)

The passage seems to mark a shift in Rayment's understanding of his predicament, he gradually starts to acknowledge the possibility of Costello being not just an intruder, a mere manipulator, but rather a godlike figure that might determine his life.

Yet, though Costello's relationship to Rayment resembles one of the creator to the thing created, some of the novel's episodes seem to suggest quite the contrary. At various points, the plot proves Costello's power to be limited. Far from assuming the role of an omniscient narrator, she whimsically changes accounts of her actions, exaggerates her predicament and often enigmatically denies familiarity with certain facts that, as an omniscient narrator, she would certainly have to know. Furthermore, her knowledge of characters' lives seems to be fragmentary. When Rayment is astonished by her ignorance of his past, she replies, „It is news to me, Paul, I promise you. You came to me with no history attached[...] Your prior life was virgin territory” (195). Her status as an unreliable narrator is further reinforced when the events she plots in her notebooks (which at some point Paul gets to read) never materialize. The existence of this parallel, alternative plot may well indicate that Costello is no more than a liar, a manipulator trying to galvanize Paul into action. Yet a number of other solutions can equally come to the reader's mind. As Pellow has suggested, scribbling down her notes, Costello may still be revising the novel, not entirely sure which thread to follow, she may simply be mistaken or „she and Rayment may at this point both be playing the ‚godgame’- competing divinities” (538).

It is striking that, on a number of occasions, it is rather Paul, not Costello, who proves to be the main focalizer of the story. In his brief conversation with Marianna, he asserts, „Mrs. Costello does not know everything. She cannot know what I do not know” (106). Another example of Costello's inaptness as a deity is her apparent inability to control her own life. When explaining the purpose of her visit, she states, „You came to me[...] In certain respects I am not in command of what comes to me” (81). Clearly, far from representing the godlike figure of the omnipotent creator, her role is rather the one of a helper, a guide, whose main task will be to prompt her character into action.

Yet, paradoxically, she does not seem to be any more successful in this respect. In fact, her failure to trigger a ‚twist’ in the plot, to develop her character, to provide him with an incentive to take his

life in his own hands, only further undermines her authorship. Instead, her authorial fiasco redirects our attention towards the role assigned to the novel's protagonist in the processes of producing fiction. May it be possible that just as no one's destiny is predetermined, no fictional character's life story is just written by the godlike figure of the writer? Can protagonists take active part in the process of writing? Is there indeed a certain amount of freedom granted to characters within the text? The answer *Slow Man* offers to these questions appears to be affirmative. From the very first moment Costello intervenes in Paul's life, all her interactions with the protagonist are aimed at persuading him that "Living one's life is writing one's story" (Dancygier 2010: 243). Therefore, it is up to Paul now to perform in order to determine the course of his life and in the process 'come into being' as the novel's main protagonist. Costello reminds him: "I say it again: this is your story, not mine. The moment you decide, to take charge, I will fade away" (100).

Yet, the problem seems to lie in Paul's continuous reluctance to commit himself to any course of action, as reflected in his most obstinate refusal to use a prosthesis. Thus, his failure to take his fate in his own hands, to make his life meaningful, to a certain extent undermines his status as the novel's main protagonist, whose actions should drive the story. The novel's plot at risk of grinding to a halt, it seems that Elizabeth Costello needs to be introduced as an agent whose responsibility it will be to move the narrative and ensure the story's continuation. Aware of the difficulty of the task assigned to her, she cannot refrain from expressing her strong dissatisfaction with the twist the action has taken in the wake of Paul's decision to declare his feelings: "Two a penny, Mr Rayment, stories like that are two a penny. You will have to make a stronger case for yourself" (82).

Her growing frustration with the character's passiveness is further voiced in a provocative statement: "Think how well you started. What could be better calculated to engage one's attention than the incident on Magill Road. [...] What a sad decline ever since! Slower and slower, till by now you are almost at a halt. [...] But be of good heart" (100).

All is not lost yet, it seems. Even towards the end of the novel, in a sarcastic representation of "authorial labour", Costello still urges Paul to "Push!" (204). Acting as "a midwife who assists in the birth of the text", she does not give up her hopes on him and presses him to assume the role assigned to him (Wicomb 2010: 217). She asserts, "I cannot advise, that must come from you. [...] Until you choose to act, I must wait upon you" (136). Nonetheless, her authority does not extend any further than this and at some point she will have to surrender. Incapable of prompting any significant twist in the novel's plot, she accepts limitations of her position as the narrative's 'mover' and settles for the role of the writer in its most restricted meaning, of the one who records, who writes down. Such an assumption is only strengthened by the fact that when, right after entering the narrative, Costello recites the opening lines of the novel, she substitutes the word 'tumbles' for the word 'flies' used in the opening chapter (81, 1). As Kossew has insightfully pointed out, this can only imply that Costello's authorship itself is continuously overwritten by another authorial voice, the one of J.M. Coetzee (69). It can of course be claimed that a reader familiar with Coetzee's previous works should not be surprised by the concept of shared authorship between J.M. Coetzee and Elizabeth Costello. For, in his previous writings, Costello indeed enjoyed the status of Coetzee's alter ego. To the readers of Coetzee's previous book, *Elizabeth Costello*, the eponymous heroine is introduced as a widely acclaimed Australian novelist touring the world with a series of invited lectures that bear a striking resemblance to some of Coetzee's genuine publications.

As we learn to recognise the diminished status of Costello's authorship of the text we are reading, we must simultaneously acknowledge a shift in the power relationships between the writer (Costello) and her main protagonist (Paul). As more and more ambiguities about the role assigned to the two figures emerge, a clear distinction between their respective narratorial functions gets blurred. Indeed, it is on a number of occasions that the plot implies the equal status enjoyed by the writer and his character. When introducing herself during her visit at Paul's house, Costello asks the man to give her his hand. Eccentric as her request may seem, she quickly explains herself, saying that she just wanted to make "sure that [their] two bodies would not just pass through each other" (81). The remark clearly suggests that the two figures can be viewed as each other's alter egos. The gradual acknowledgment of a number of similarities that the two share: the age, their loneliness, their difficult position in the presence of yet another authorial voice, further contributes to the growth of a special bond between the two characters. Their paths seem to be eternally intertwined. Towards the end of the novel, Costello declares: "For me alone Paul Rayment was born and I for him. His is the power of leading, mine of following; his of acting, mine of writing" (233).

The true nature of the writer/character relationship as exhibited in *Slow Man* may be complicated, but it is undoubtedly underscored by a system of powerful correlations, in which both of them prove to be equally influential figures. In some respects, the protagonist's authority might even prove to be of a greater significance to the novel's narrative. For, the character's power to lead, invoked by Costello, may equally be exhibited in his right to "withhold his story, to be a slow man" (Kosew 2009: 66). This seems to be the case of *Slow Man*, where Paul's continuous refusal to act turns out to be a powerful instrument threatening to bring the novel's narrative to a close. Indeed, we cannot help the impression that Paul's immobility, his lack of emotional commitment, of genuine involvement, this condition of being "caught in limbo, unable to grow" not only permeates many areas of his life, but also extends over the novel's narrative, putting not only his existence, but also the book's action on hold (112). As already indicated, the only thing that stays within the writer's power is his ability to follow the cues, which will, in turn, have to be provided by the protagonist. Towards the end of the novel, it becomes blatantly obvious that no such thing can be expected from Paul. In all respects an anti-hero, physically incapacitated, he will refuse to use a bike tailored to his needs and offered to him by the Jokić family. Standing no chances of winning Marijana's heart, he will turn down companionship offered by Elizabeth Costello. Unwilling to make any concessions, unable to come to terms with his predicament, he will refuse to commit himself to any course of action, he will remain Slow Man. Can it therefore be the case that Paul Rayment's role in the novel was not at all to 'push' its action, to live a life worth a tale, 'become major', but rather, to quote after Dancygier, "to facilitate an expression of the authorial view of authorship" (244)? Could *Slow Man* be written with a sheer intention to expose the creative doctrine of the actual author, J.M. Coetzee?

In view of Coetzee's widely acknowledged preference for ambivalence, his continuous exploration of double meanings and frequent employment of metafictional techniques aimed at unsettling the readers' received assumptions about fact and fiction, it seems to be a plausible motivation. After all, the concept of authorship which emerges out of *Slow Man* is the one of a 'blend' of correlated agencies involved in the processes of producing fiction. As Barbara Dancygier observes, Coetzee redefines the concept of authorship, redistributing the power of creating fictional narratives between the author, J.M. Coetzee, the writer - the author's literary persona, his alter ego, Elizabeth Costello and the char-

acter, Paul Rayment (249). The protagonist that comes forth in such an imaginative operation seems to be simultaneously pre-authored, by J.M. Coetzee, co-authored, by Costello, as well as self-authored, through his independent actions. Authorial responsibility is therefore shared and the narrative that emerges out of such a creative process is "by its very nature an intersubjective construct" (Dancygier 2010: 250).

Not only a tale of a failed novel, thematising the writer's fiasco to bring his character into being, but also a manifesto of the actual author, J.M. Coetzee's writing credo, *Slow Man* appears to be 'a novel about novels' par excellence.

Bibliography

- Adams, Tim.** (2005), „How to Manipulate a Man”, *The Observer*, 18 September 2005: 15
<<http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/18/fiction.jmcoetzee>>
Accessed: 12.03.2012
- Coetzee, J.M.** (2006), *Slow Man*, London: Vintage Books.
- Dancygier, Barbara.** (2010), "Close Encounters: The Author and the Character in 'Elizabeth Costello', 'Slow Man' and 'Diary of a Bad Year' ", *J.M. Coetzee's Austerities*, Bradshaw, Graham, Neil, Michael, Farnham: Ashgate Publishing Group: 231-252.
- Kosew, Sue.** (2009), "Border Crossings: Self and Text", *J.M. Coetzee in Context and Theory*, Boehmer, Elleke, Eaglestone, Robert, London: Continuum International Publishing: 60-70.
- Marais, Michael.** (2009), "Coming into Being: J.M. Coetzee's 'Slow Man' and the Aesthetic of Hospitality", *Contemporary Literature*, 2009: 50,2: 273-298.
- Masłoń, Sławomir.** (2009), *Coetzee. Przewodnik Krytyki politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Pellow, C. Kenneth.** (2009), "Intertextuality and Other Analogues in J.M. Coetzee's *Slow Man*", *Contemporary Literature*, 2009: 50,3: 528-552.
- Wicomb, Zoë.** (2010), " 'Slow Man' and the Real: A Lesson in Reading and Writing", *J.M. Coetzee's Austerities*, Bradshaw, Graham, Neil, Michael, Farnham: Ashgate Publishing Group: 215-230.

STRESZCZENIE: Problematyka autorstwa tekstu beletrystycznego jest zagadnieniem często poruszanym przez krytyków literackich. Wciąż jednak próba definicji pojęcia autorstwa, problem pluralizmu źródeł kreatywnego autorytetu, skomplikowana relacja między pisarzem, narracją a bohaterami powieści rzadko stają się głównym przedmiotem rozważań postkolonialnych utworów beletrystycznych. Powieść "Powolny człowiek" autorstwa J. M. Coetzeeego zdaje się być tu wyjątkiem. Artykuł dokonuje analizy dzieła ze szczególnym uwzględnieniem definicji pojęcia autorstwa tekstu literackiego dokonanej przez południowoafrykańskiego pisarza.

The Theory of Evolution or a Conspiracy Theory?

Recent Fiction about Charles Darwin

The story of Charles Darwin's life: his travels around the world, his family life, the long years of working on his ground-breaking book, *The Origin of Species*, and his anxiety over whether to publish what most of his contemporaries would consider a heresy – this has been described in numerous books and is now among the best known biographies of the 19th century. A chapter on Charles Darwin is a must in popular science books that describe both evolutionary biology and Victorian science. Scenes from his voyages, primarily his exploration of the Galapagos archipelago, adorn many wildlife films, and his ideas concerning the order of nature have become cliché. The best known from the latter is the Tree of Life metaphor: all beings living and extinct are compared to an enormous tree with forking branches and twigs; the green sprouts at the ends of the twigs are the wildlife species we see in the world now, but lower in the branches there are also the withered remnants of contemporary organisms' long dead ancestors and cousins, such as, say, dinosaurs.¹

Thus, there is hardly a fact in the well-documented life of Darwin² that is not reported in books and films. Along with Darwin's biographies and biographical novels such as Irving Stone's *The Origin*, in the last two decades Darwinian 'apocrypha' have been written recounting the story of his *HMS Beagle* adventures from the viewpoint of characters from the margins of Victorian society: his servants or émigrés in the colonies he visited. Such a switch of the narrative perspective seems to reflect the changing attitudes of contemporary culture to colonization, the Antipodes, the British Empire, wildlife, and evolutionary biology among other issues. Moreover, recently a new tone can be heard in the fiction devoted to Darwin: more and more books depict him as far from the ideal and prove that the standard story of his life is manufactured by his enthusiasts, rather than being true.

The aim of this paper is to read three of the above mentioned narratives: Peter Nichols's *Evolution's Captain*, Harry Thompson's *The Thing of Darkness*, and John Darnton's *The Darwin Conspiracy* and to show how their authors deconstruct the standard picture of the scientist. Each of the three are very far from reproducing a number of the 'Darwins' we encounter in popular culture: the young enthusiast on his adventurous trip to the New World, the eager student of wildlife, the middle class gentleman who has to suffer the changeable moods of his aristocratic captain, the loving husband of a fundamentalist Christian wife, and the benign father of a house-full of beetle-collecting children who grieves

¹ This metaphor is used, for example, by David Attenborough in his TV series *Darwin and the Tree of Life*, which starts in the Down House (the Darwins' residence) and depicts the conception of the theory of evolution as the beginning of modern science. Also in Jon Amiel's biopic *Creation* the passage from *The Origin of Species* describing the Tree of Life is read aloud by the voice off in the final scenes when Darwin, after his years of agonizing internal struggle, finally does write his masterpiece, which suggests that this was the discovery he has been afraid to make public all this time.

² In Darwin's day the upper middle class wrote an enormous number of letters and diary entries, most of which are preserved. One may venture to maintain that never before or after in history did affluent people leave behind so much writing relating not only events, but also their attitudes and opinions.

for decades after the death of the eldest and most talented daughter. My analysis is going to prove that the very same set of the narrative “nodes” – events from Darwin’s life that are historically accurate – can be used to construct ideologically diverse stories which follow the now fashionable aesthetics of the novel of facts and the neo-Victorian novel. The major historical controversies of interest to Nichols, Thompson, and Darnton are: Christian missions in Tierra del Fuego, the moment the theory of evolution was conceived, Alfred Russell Wallace’s discovery of the mechanism of natural selection simultaneous to Darwin’s, and the origin of the Tree of Life metaphor as opposed to the ladder/the chain of being comparison derived from Linnaeus’s texts.

Evolution’s Captain by Peter Nichols is a non-fiction account of the life of Robert FitzRoy in the context of the discussion concerning evolution (or the transmutation of species, as it was then called) conducted by naturalists and philosophers in the 18th and 19th centuries. FitzRoy, who actually chose Darwin for the vacancy of the *Beagle*’s naturalist and for five years sailed him all over the world, in most of Darwin’s biographies is depicted as a tyrannical and hysterical fundamentalist keen on proving the Bible right to the letter and pursuing his fancies about civilizing the savages. Darwin’s enthusiasts blame him for postponing the publication of the *Beagle* diaries, making Darwin’s life miserable on many occasions, and writing ardent critiques of the theory of evolution in newspapers.

Nichols is far fairer in his attempts to picture FitzRoy not merely in the context of the *Beagle* journey, but on the broader canvas of the 19th-century nautical reality. During his first voyages to Tierra del Fuego (when Darwin was still in Cambridge collecting bugs and reading Lyell) he had to face hostile natives and pursue the mission he received from the Admiralty without killing any of them. In the conflict he took native children hostage, but to his dismay their parents were reluctant to negotiate their release. So FitzRoy decided to take them to England, educate them, and then bring them back to their fatherland to establish a Christianizing mission in Tierra del Fuego. A few years later, when he was returning with them to South America, Darwin joined the crew of the *HMS Beagle*. In Tierra del Fuego FitzRoy’s men built for the now-civilized natives three wigwams resembling English living-rooms and equipped with furniture, china and chests of decent clothes and left them to their own devices in the company of but one white missionary, an Englishman named Matthews. The surrealist enterprise failed and when the *Beagle* sailed to Tierra del Fuego again on its way home, they found the mission in ruins, and Matthews, whom they rescued, was barely alive. The three English-speaking natives in the years to come were purportedly sighted by many European sailors: the only girl, Fuegia, worked as a prostitute whenever the white sailors arrived and in the end became rich. The brightest boy, Jemmy, lived a life of changing fortune: a local princeling, a naked beggar, and a participant in a revolt against the Europeans. Nichols attempts to answer the question why FitzRoy, an exceptionally intelligent person, failed to foresee the inevitable pitiable outcome of the mission, and he blames “the crazy myopia of FitzRoy’s vision, fueled and abetted by Britain’s expansionist aspiration and its own special relationship with God” (Nichols 2003: 189).

While FitzRoy sought to prove that the Fuegians, if only given education, would not much differ from white Europeans, for Darwin they were “Adam and Eve” (Nichols 2003: 235), though not in the meaning of half-angels but rather half-apes. In his conversation with FitzRoy he compared them to Jenny, an orangutan he had seen at the London Zoo and which was capable of expressing the emotions of greed, sulkiness, pleasure, and sympathy. The rules of the ‘transmutation of species’ (again, in these days Darwin was not yet using the word ‘evolution’) thus apply to animals and humans alike,

and the people of Tierra del Fuego are a good sample to study: “nature by making their habitat omnipotent has fitted the Fuegian to the climate and production of his country” (Nichols 2003: 216). FitzRoy, who passionately opposed such views, was therefore furious after reading Darwin’s part of the *Beagle* diaries (which were to be published as a joint venture). He could not edit Darwin’s text but he counterbalanced it with his own part, which he made impeccably factographic, but utterly boring. FitzRoy was well aware that his decision to take Darwin on board gave rise to the theory of evolution, which fact deeply embittered him and in the final years of his life made him obsessively criticize *The Origin of Species*.

FitzRoy was a failure in nearly everything he did in his life. Yet Harry Thompson in *The Thing of Darkness* attempts to understand the personality of this tense, high-strung workaholic who was very talented, always tried very hard, and never knew why he did not succeed. The Admiralty took away the *Beagle*’s command from him, he failed as a politician, as the governor of New Zealand, and as a chief of the first London metrological office; he lost his fortune, his books never sold, and history remembers him mainly as an obstacle on Darwin’s path to fame. Thompson’s book, a 600-page account of FitzRoy’s life from the moment he is given the command of the *Beagle* until his suicide in his fifties, freely adds fictional detail to historical facts. It is a novel focused on FitzRoy, his ideas, hopes and fears; often we read interior monologues whereby we get to know FitzRoy’s uttermost secret thoughts and thus we grow to like and pity him. The reader adopts FitzRoy’s point of view as far as Darwin is concerned: he seems egoistic, shamelessly self-centered and cowardly, yet intelligent and favored by fortune.

FitzRoy (the nephew of both admiral FitzRoy and the Duke of Grafton, a direct though illegitimate descendant of Charles the Second) is depicted as a highborn perfectionist sent to a military school at six, and to sea at twelve, and as the best graduate ever produced by the Royal Naval College. In his early twenties he was already an experienced officer and a commander of his own ship. It is from the moment he met Darwin that his good fortune left him, though his fall, according to Thompson, was a result of a hereditary neurotic condition:

[A] groundswell of dread in the pit of his stomach, that he knew would remain with him as long as he lived. Something primeval lurked inside him, something that frightened him because he did not know if he could ever exert authority over it. He had traveled to Tierra del Fuego to chart wilderness, to list it and catalogue it, that it might be tamed and civilized, to bring the primordial darkness under control. But what of the darkness inside him? (Thompson 2005: 72)

Watching him for years with his cold naturalist’s eye Darwin arrives at his own diagnosis of FitzRoy’s condition. In his opinion this aristocrat belongs to a “species [that] has reached the end of its natural lifespan” (Thompson 2005: 428) and must therefore become extinct and be swept aside “like the great beasts of old”. Modernity abhors idealists of royal blood who want the world to succumb to their spiritual vision of it and it is scientists and businessmen who are going to “inherit the earth”. FitzRoy’s conduct in Tierra del Fuego is symptomatic of this. Quite accidentally getting involved in a conflict and ending up with unclaimed native children aboard, he genuinely believed his duty was to bring light to Tierra del Fuego by educating the natives in England and then sending them back to spread knowledge and religion and “raise [their countrymen] from the brutal condition” (Thompson 2005: 77). This was bound to happen because God wanted this: all people were equally his prime creation, though because of sin some of them degenerated into pagans. FitzRoy’s duty was to act as God’s

emissary and, moreover, he planned to use the success of the mission in scientific discussions with the advocates of an evolutionary view on the descent of men: "If I could go further and form them in the ways of polite society, then it would prove to the world that all men are created equal in the eyes of God" (Thompson 2005: 77). The two beliefs: in the literal truth of the Bible and in the equality of all men were so important for FitzRoy that he expected the whole of nature to behave accordingly and was genuinely shocked whenever such was not the case.

The failure of his Fuegian experiment made FitzRoy feel guilty for having involved the unwilling natives in it. He showed some a better life and then snatched it away from them, leaving them in the wilderness to suffer social ostracism. He realized that it was vain of him to impose his plan on other people's lives: "I have taken away their innocence, something I had no right to do. I wanted to bring them closer to God, but at the end it was I who played God with lives of other men" (Thompson 2005: 316). The feeling of guilt stayed with him to his last days, adding to his neurosis and in the final moment just before cutting his throat with a razor over thirty years later he thought about Jemmy Button, the brightest and most friendly of the natives, hoping they would meet in the other world: "Would Jemmy be there too... Or was Darwin right? Was he just another monkey, too highly developed for his own good?" (Thompson 2005: 558). It is FitzRoy who was the true humanist, and not Darwin – the latter saw all nature in hierarchical order, a continuum stretching from amoebae to men:

[T]he gap between the Caucasians and the lower apes... is greater than the gap between, say, the Negro and the gorilla... Come FitzRoy, look at the orangutan, its affections, its passion, its rage, its despair. Then look at the savage: naked, artless, roasting its parents. Your Fuegians remind me of nothing so much as an orangutan taking tea at the zoological gardens. (Thompson 2005: 242)

Darwin goes on to prove that Western man is in competition with both the natives of the New World and the great apes because he is expanding his empire and needs the lower creatures' niches. As a much more advanced life-form Caucasians must win – and Fuegians and orangutans are fated to perish. FitzRoy is very emotional in his arguments with Darwin and also desperate to find evidence for his theories. He interprets the Chilean native legends of the deluge as proof of the accuracy of the Book of Genesis and the universality of the Bible. Darwin's opinion is that Christianity better meets the demands of life than heathenism does, and that is why the Bible-worshipping West will conquer the rest of the world, and the question of whether God exists or not is here irrelevant.

The two men represent opposite ideologies and their conflict is a life-long affair. In later years, FitzRoy is devastated by the death of his beloved wife, Mary, but still believes there "had to be a reason... For without a reason, what point was there to her life, to his life, to anyone's life?" (Thompson 2005: 496). In the same period Darwin also suffered a great loss as his daughter, Annie, died at ten, but his emotional reaction was quite different. In Thompson's book at this moment he refused to "have anything to do with a God who delights in such cruelties" (Darwin 2005: 502), though he was aware that he was causing still more pain for his family. In *The Thing of Darkness* FitzRoy makes Darwin give his word that he was never going to publish his heretical book, and in return he helps him in his research. After the return of the *Beagle* home Darwin pays a visit to FitzRoy to ask him for his samples of finches collected in the Galapagos Islands; Darwin did collect the birds himself, but he failed to label the specimen according to the particular island they come from, and so once he noticed the differences in their beaks he had no way of checking whether the different species came from different

islands. It is FitzRoy's carefully inscribed boxes of finches that save the day. Besides, Darwin also fails to take an interest in the differing patterns on the tortoise carapaces, though the ship's surgeon did, at least in Thompson's version, tell him about it. Darwin in this novel is thus very far from ideal, scientifically as well as ethically. He is very passionate about nature, he does his research round the clock, for example playing with his children he makes notes concerning behavioral analogies between babies and piglets, and yet he loves his family very much and is loved in return. Nonetheless, his success is partly sheer luck and partly the ability to use other people: FitzRoy, the surgeon, his own skillful servant, Covington, and finally, Alfred Russell Wallace. It is after receiving Wallace's letter with the paper in which the major assumptions of the theory of evolution Wallace had been stated independently of Darwin that Darwin begs FitzRoy to forget the old promise and let him publish *The Origin of Species*. FitzRoy agrees as a man of honor, but says he is going to ardently criticize the book in reviews, and Darwin's friends arrange for a joint presentation of Darwin's and Wallace's papers at a scientific society meeting. Yet FitzRoy is well aware that "in practice the name Wallace shall never escape the society's four walls" (Thompson 2005: 531) because Darwin is an insider of upper-middle class London scientific milieu and Wallace is young, poor and unknown.

Overall, *The Thing of Darkness* depicts FitzRoy as a tragic hero, noble and well-meaning, but a victim to melancholy and ill luck, and Darwin as a coward hiding behind the backs of his friends and his psychosomatic ailments, using other people and afraid to face the consequences of his own discoveries. And yet he does ultimately face them, and this one brave thing he does in his life is remembered in history. Such a Darwin differs very much from the iconic figure we see in nature films, mainly because *The Thing of Darkness* is written from the point of view of FitzRoy, with whom the reader is made to identify and whose opinions he or she shares. All the same Thompson remains faithful to the facts one can find in Darwinian archives: letters, diaries, reports.

This is not the case with John Darnton's *The Darwin Conspiracy*, a book belonging to the recently emerged genre of neo-Victorian novel, the kind of fiction that flourished around the centenary of Queen Victoria's Golden Jubilee and is concerned with the often nostalgic presentation of the Victorian past from a contemporary perspective and with post-modern narrative strategies, the main one of which is parallel narration: two storylines intertwine – one set in the mid-nineteenth century, the other now. The masterpiece of the genre and Darnton's main inspiration is Antonia Byatt's *Possession*, a novel whose late 20th century protagonists, a pair of literary scholars, investigate the mystery surrounding the biographies of two well-known Victorian poets, whose scandalous love affair was covered up. Darnton's novel repeats this scheme: a pair of scholars interested in Darwin and looking for a new angle to research in the over-exploited field of evolutionary studies stumble upon some mystery and after many adventures realize that the official version of their idol's life is but an artifact, a skillfully manufactured lie. There was a Darwin conspiracy among the best naturalists of his days who, for the sake of the theory of evolution, decided to keep a few things secret forever.

Darnton applies Byatt's narrative techniques: parallel to the contemporary plane we get to know the story from the past, whose pivot is Darwin's youngest daughter Lizzie, who is always mentioned but in passing in official history as her spinster life is deemed eventless. The truth is quite different; Lizzie, the mother of an illegitimate daughter (and an ancestor of one of the scholars, again like in Byatt) was the first to uncover her father's shameful secret. She conducts her own investigation thirty years after the *Beagle* voyage and writes everything down in her diary. This diary, period letters writ-

ten by people so episodic in the *Beagle* story that no historian had bothered with them before, Darwin's confession in the lost epilogue of his *Autobiography*, the letters Lizzie wrote to her daughter and left with the lawyers who had arranged for the girl's adoption in America, and similar mysterious texts recovered in various manners (found in old family archives, hidden in secretive places in the Down house) are the sources from which the 'true' story is deduced by the scholars who at the end sit down to write the whole story in their book. Darnton refers throughout to Darwin's standard biography, but in order to show that some of the much repeated facts are falsified results of conspiracy.

At the beginning of the novel Darnton's protagonists are ardent lovers of Darwin and all the standard Darwiniana:

He admired so many things about Darwin – his methodological exactitude, his boyish enthusiasm for experiments (imagine, playing the bassoon to see if earthworms could hear!), his demand for facts, nothing but facts and his willingness to follow them wherever they led wading knee-deep into lakes of hell-fire if need be... How extraordinary to possess sight that could stretch so far backward that the infinitesimal wheels of change and chance become apparent in their movement, like Galileo examining heavenly revolutions through the telescope. And how brave to measure yourself against the eons of all that time and recognize you live in a Godless universe and admit your nothingness (Darnton 2005: 12)

This description is focalized by a young scholar whose ideas about Darwin clearly come from the 'official' history dispersed by the media. His girlfriend, an American descendant of the scientist's illegitimate granddaughter, also cherishes illusions about her noble ancestor. Asked what she likes about him most she answers that she is moved by the fact that once on the Galapagos Darwin took with him inland but a single book: "*Paradise Lost*. He read it here and then he thought about what he saw here and somehow he put the two together... He found Eden, he ate from the tree of knowledge, and the world hasn't been the same since" (Darnton 2005: 12).

The above is the poetic vision of a genius who by the sheer power of reasoning pushes civilization in new directions, sees what no one has seen before: the Galileo figure. The research starts with an attempt to find out why Darwin waited twenty-two years to publish the theory he conceived of in the Galapagos. The standard answers are that he did not want to upset his religious wife, and that his fellow naturalists who believed that God-made species are fixed and never-changing by studying their representatives were in their own opinion documenting God's work, which was a very comfortable position. Christianity had been around more than eighteen hundred years and in comparison to this, according to one of the characters, the 22 years Darwin took to overturn it is not much, "a ratio of ninety to one" (Darnton 2005: 111). The characters visit the Down House museum with an exhibit depicting the Tree of Life with the drawings of animals in the balloons at the branches, just like bulbs on a Christmas tree. They imagine Darwin on the Galapagos when the naturalist observed the beauty and savagery of nature "and he felt he understood it as if he had observed a moment of creation" (243). This was the moment of illumination "like St Paul on the road to Damascus and Archimedes in the bath" (Darnton 2005: 271).

Gradually in the course of their research this too-good-to-be-true idyllic vision of Darwin the Sage becomes marred. In the diary his inquisitive daughter recovered from obscurity there are accounts of strange incidents happening towards the end of Darwin's life which cannot be explained within the traditional frame of his biography. Thomas Huxley is overheard to talk about some inexplicable danger to Darwin's good name, Darwin is devastated having heard some apparently innocent

words of Wallace, his reaction to Lizzie's question whether he lost his faith after the death of Annie is inexplicable. Lizzie grows aware of some dark secrets in her father's young years and she decides to discover them. She pays a visit to FitzRoy just a few days before his suicide, but the former captain is so deranged that she does not learn much from him, only that he believed Darwin was "the Devil's own Pied Piper" (Darnton 2005: 141), guilty of violating the Commandments.

Slowly, step by step, by comparing unedited and edited versions of Darwin's diaries and notes from the days he sailed on the *HMS Beagle*, and by reading the letters home of less prominent members of the crew, Lizzie realizes that there is a conspiracy of the famous naturalists who are determined to hide their guru's shameful past. The key to the riddle is the gradual change in the young Darwin's beliefs concerning nature reflected in his scribbles. In the beginning the major metaphor he uses is a ladder with some creatures occupying its bottom rung, others at the top. In later years this Linnaeus model is replaced by the Tree of Life scheme and the change did occur during Darwin's voyages, but not in the way history has it. While editing his journals for publication Darwin for some reason got rid of all the entries mentioning the other naturalist present on board, McCormick. Thus, in the official version of the journey, he left the ship at the first port, having quarreled with the crew. In fact McCormick participated in the journey for years – until his death in an accident – and accompanied Darwin in all his research. On the way home both scientists were exploring a small active volcano: they both left the camp in the morning and only Darwin came back claiming that McCormick had fallen in. FitzRoy who had known of the mutual hatred of the two men was suspicious and his dislike of Darwin grew, which fact explains his behavior in the last years of his life. Moreover, Lizzie discovers that the young Darwin purposefully mixed up his finch specimens from the Galapagos and then made much show of going to the FitzRois' and begging for the captain's well-labeled collection, which resulted in the common belief that he got his great idea only after leaving the Galapagos archipelago and not, as in reality, before.

The final resolution of the enigma can be found in the letters of Matthew (the unfortunate missionary-to-be from Tierra del Fuego) to his mother. He describes there an excursion he, McCormick and Darwin made in Tierra del Fuego nagged by Jemmy Button to go with him to his native village in the mountains and meet the local king, his father. His people are a very old tribe from the South American hinterland who had to flee and now are dying out in the inhospitable peninsula. The king organizes a feast in honor of his son's white friends and, kindly asked, he recounts to them his people's history and beliefs and in turn asks the Europeans their ideas concerning the commencement of life on Earth. Darwin, well-acquainted with the Bible (he was to have become a country parson) and his beloved *Paradise Lost*, tells the king the Christian story of the Garden of Eden, the Serpent, Adam and Eve, Noah, and then Christ and his Sacrifice. The native king is mistrustful: he says that it is far better to explain things in nature without introducing unseen powers in which one must believe having no proofs and no way of falsifying the myths. The tribe has a completely different mythology: "there was the single little thing and everything grew out of it... when time is so long many little changes can occur and put together they add up to a big change (Darnton 2005: 293).

The tribe worships no god other than nature and maintains that all elements of it are closely related as they have common roots. To explain this, the king points to a big tree. Its branches, leaves and twigs, he says, are like animals, plants and humans, separate but interconnected. In order to see how they change into new species it is enough, according to the king, to notice that worse things

are always pushed away by better ones, and, given time, the better ones alone are going to stay on Earth. Both Darwin and McCormick listen to this, they both have been thinking and arguing about the origin of species and the mechanisms of their transmutation for years and they both realize simultaneously that the ancient lore of the tribe is the answer. They are also aware that the one who will publish the book on evolution elaborating the Tree of Life metaphor is going to get the fame and the money and the other one must be gotten rid of. This is how their mutual mistrust and hostility start. As it turns out the third European present, Matthews, failed to appreciate the meaning of the tribesman's story, but remembered it as a nice conversation piece on native American folklore and, some years later, he shared it with a white explorer he accidentally met in the colonial wilderness in another continent, Alfred Russell Wallace. Thus not only did Darwin help McCormick to fall into a volcano, but much later he also had to deal with Wallace, who wanted to publish the Tree of Life book and pass it off as his own invention. Once he realized Darwin knew the folkloric story before writing *The Origin of Species* he started to threaten him with exposing the whole truth and had to be appeased with blackmail money.

All Darwin's life after the return of the *Beagle* home: his nervous and health problems, religious crisis, hesitation over whether to publish the book or not, tense relationships with FitzRoy and Wallace (he paid both to keep quiet) are thus explained. Lizzie, his brightest and wildest daughter, is the only person aware of the truth, but as an unmarried mother and a fallen woman she is a social outcast. She is sent to the continent to deliver the child, and after the subsequent adoption is sentenced to life-long spinsterhood in her father's house, deprived of her right to speak her own mind and participate in social life. She dies without letting anyone know the secret, the only exception being her letter addressed to her daughter and left with the family's lawyers.

Thus, Nichols, Thompson, and Darnton give us their own versions of the 'TRUE' life of Darwin. They vary in the degree of license they take: Nichols's version is in agreement with standard history, but the author adds his own interpretation of the facts; Thompson's novelty is switching the focus from Darwin to FitzRoy and in this new perspective to make the villain of the previous biographies seem sympathetic and Darwin himself egoistic; Darnton's version is the most radical, his account being a neo-Victorian novel *per se* and replacing the non-fiction story of Darwin with a conspiracy theory. All the three books are recently written, all reflect contemporary sensitivities and intellectual passions. Most attention is paid to long-extinct exotic tribes and their forgotten lore, ecology is considered important, colonization as such is mistrusted, and so is imperialism and the British middle class. The life of Darwin, a contemporary myth, proves to be malleable enough to answer diverse needs: one can easily re-write it according to his or her ideological agenda and it is still fascinating.

Bibliography

- Amiel, Jon.** (dir.) (2009), *Creation*, Ocean Pictures, BBC Films and Hanway Films.
Attenborough, David. (prod.) (2009), *Darwin and the Tree of Life*, BBC films.
Darnton, John. (2005), *The Darwin Conspiracy*, New York.
Nichols, Peter. (2003), *Evolution's Captain*, New York.
Thompson, Harry. (2005), *The Thing of Darkness*, London.

STRESZCZENIE: Artykuł poddaje analizie trzy współczesne książki z pogranicza literatury faktu i beletrystyki: *Evolution's Captain* Petera Nicholasa, *The Thing of Darkness* Harry'ego Thompsona i *The Darwin Conspiracy* Johna Darntona. Są one poświęcone postaci Karola Darwina i w rozmaity sposób dekonstruuje standardowy obraz wielkiego naukowca utrwalony w tradycji biograficznej i kulturze popularnej, eksperymentując z konwencjami powieści historycznej i neo-wiktoriańskiej. Nicholas, Thompson i Darnton koncentrują się na tych samych wydarzeniach (historia misji chrześcijańskiej na Ziemi Ognistej, moment, kiedy Darwin pojął mechanizm ewolucji w przyrodzie, kontrowersje wokół postaci Alfreda Russella Wallace'a i powstanie metafory drzewa życia kluczowej dla *O powstawaniu gatunków*), lecz w zależności od propagowanych poglądów na literaturę i ewolucję opowiadają całkowicie różne historie.

The Napoleon of Crime Steampunked: Professor Moriarty according to Doyle, Moore & O'Neill, and Ritchie

Professor Moriarty, the legendary archenemy of Sherlock Holmes, is getting more and more dangerous. He has always been treacherous but his schemes and actions, dodgy as they were, have never been conducted on such a massive scale and using such advanced weaponry and techniques as in the twenty-first century. The fact that Arthur Conan Doyle presented only a sketch of Moriarty's personality and an outline of his abilities allows for an almost unlimited literary and cinematographic artistic licence, especially in the era of Neo-Victorianism and Steampunk. It is relatively easy to please contemporary action movie audiences with a villain who is an updated version of a Victorian; it seems that Guy Ritchie's Moriarty owes as much to Doyle and the literary original as to Alan Moore and Kevin O'Neill and their steampunked version of the nefarious Professor.

In steampunk literature, "our projections and fantasies about the Victorian era meet the tropes and techniques of science fiction, to produce a genre that revels in anachronism while exposing history's overlapping layers" (Bowser et al.: 2010, 1). Although the first generation of steampunk writers published their texts as far back as the 1970s, the genre gained immense popularity at the beginning of the current century, and – with the growth of steampunk fashion, gadgets, and even music – became a subculture. Its roots, however, can be traced back to the nineteenth century and its interest in science and scientists (Nevins: 2008). Jules Verne and H. G. Wells are names known to probably all contemporary readers, yet not all of them may be aware of the direct link established between the novels these authors produced and present-day steampunk literature. Arthur Conan Doyle's detective fiction and his characters have been given a new life in a different specialization.

The few pieces of information about Moriarty that Doyle's readers are given can be found in only two texts out of fifty six stories and four novels. Knowing that the Professor is considered to be Holmes' archenemy, one would expect more. In *The Final Problem* (1893), the twenty fifth tale in the whole series, Doctor Watson feels obliged "to tell for the first time what really took place between Professor Moriarty and Mr. Sherlock Holmes" (2003, vol. I 737). He himself has never heard of Moriarty (738) and it is Holmes who introduces the character. The detective is nervous, "looking even paler and thinner than usual" (737) and afraid of "air-guns" (738), yet able to present a brief curriculum vitae of the man who "pervades London" (739). James Moriarty is a man of good birth, excellent education, and possesses a phenomenal mathematical faculty on the one hand, but also "hereditary tendencies of the most diabolical kind" (739) on the other; a former university professor and an army coach; he is not a doer, but a thinker, who controls a well-organized army of agents – a criminal mastermind behind "half that is evil and of nearly all that is undetected in this great city", "the Napoleon of crime" (740):

He is extremely tall and thin, his forehead domes out in a white curve, and his two eyes are deeply sunken in his head. He is clean-shaven, pale and ascetic-looking, retaining something of the professor in his features. His shoulders are rounded from much study, and his face protrudes forward and is forever slowly oscillating from side to side in a curious reptilian fashion. He peered at me with great curiosity in his puckered eyes. (741)

Despite being abhorred by Moriarty's crimes, Holmes admires their author – he has finally met “an antagonist who [is his] intellectual equal” (740) and thinks he can entrap him. Moriarty is aware of that and does not care for being watched. The two geniuses meet, and it is the Professor who pays the detective a visit; the next time they see each other they are fighting to death at the Reichenbach Falls.¹

The Adventure of the Empty House (1903) brings Holmes back to the readers, explains how he escaped death, but also introduces Colonel Sebastian Moran, “once of Her Majesty's Indian Army, and the best heavy-game shot that our Eastern Empire has ever produced” (775). He seems to be the link between Doyle's and our times, being the owner of a “powerful air-gun”, “an admirable and unique weapon”, “noiseless and of tremendous power” (775-776). Ordered by Moriarty and constructed by one Von Herder, “the blind German mechanic” (776), this weapon must have stirred the imagination of contemporary authors and fans. As steampunk is largely defined by its use of gadgets and hyper-technology, the idea of ordering such a device seems to have transformed Moriarty the Maths Professor into Moriarty-Steampunked. This is the version that appears in the work of the Moore-O'Neill duo.

The well-known nineteenth-century literary characters meeting in 1898 and constituting *The League of Extraordinary Gentlemen* (2000) are: Mina Harker, née Murray, Allan Quatermain, Captain Nemo, Dr. Jekyll/ Mr. Hyde, and Hawley Griffin. There is also a mysterious “gentleman who's known by his initial (...): Mr M.” (Moore et al. 2000: n.p.), working, as it turns out, for Her Majesty's Military Intelligence, Division 5 and employing Mr. Bond.² The latter's task is to assemble the eponymous league for the former's own purposes: to find cavorite, the anti-gravity material invented for the 1900 lunar exhibition but stolen by an “absolute crime king of London's East End”, “very much like Satan” (Moore et al. n.p.) and known as the Doctor. When the league succeed, Bond visits his superior and it is in their conversation that with the simple “Call me James” (Moore et al. n.p.) M's identity is revealed.

A flashback takes the graphic novel readers to the Reichenbach Falls, where they follow an extended version of the scene depicted by Doyle in *The Final Problem*. The original events are narrated by Dr. Watson, who did not witness the meeting of the two brilliant men nor their fight: his knowledge of what happened is mostly based on a note left by Holmes. In Moore's account, the detective and the professor exchange a few sentences that reveal concomitant mutual admiration and aversion, at the same time illustrating the writer's skilful rendering of the original text and the legend it created. At one point Holmes comments that their “situation has the disaffected beauty of a chess game” (Moore et al. n.p.), meeting Moriarty's complete approval. Having written the note to Watson, Sherlock is ready to fight

¹ Moriarty as a leader of criminal underworld is mentioned in *The Valley of Fear* (1915), the fourth Holmes novel. Its plot predates *The Final Problem* (1893), in which Watson heard about the Professor for the first time; yet when asked about him, the Doctor answers: “The famous scientific criminal as famous among crooks (...) as he is unknown to the public” (2003 vol. II: 164). This contradiction, as well as Moriarty's involvement in the plot – crucial to the ending but minor as far as his appearance in the story is concerned – do not influence contemporary steampunked themes and consequently are beyond the scope of the present paper.

² Being a postmodern pastiche, *The League of Extraordinary Gentlemen* includes numerous references to pop culture, majority of which, ingenious though they are, are also beyond the scope of the present paper and will not be discussed.

“to the death” (Moore et al. n.p.). The extension includes seeing both Holmes and Moriarty escaping death, with the former climbing up the rocks and the latter rescued by his men: Moran and Bond. While the colonel, “the best we have in Military Intelligence group five” (Moore et al. n.p.), follows the detective, Bond stays with the professor, who expresses his surprise that Holmes “thought me...an enemy...of the state... never reasoning...that it might suit the state...to create...its own enemy. Shadowboxing, Bond. We’re all just...shadowboxing.” (Moore et al. n.p.) The chess and the shadowboxing themes are some of the links between Moore’s and Ritchie’s versions and will be discussed shortly.

Back in 1898, Moriarty ponders on his first steps in MI5: recruited while at university – Doyle’s former professor of mathematics, then an army coach – he became “the obvious choice” when the division decided to “manufacture a **crime-lord** through whom they could control and monitor the **underworld**” (Moore et al. n.p., original emphasis). Now, being both the director of intelligence and a criminal, his aim is to destroy the rival criminal figure, the Doctor: “I rule London’s **West End**. He controls the **East**.” (Moore et al. n.p., original emphasis) The conversation is not as secret as the professor would like – Griffin, the invisible man, sent by captain Nemo, has been eavesdropping and is ready to report the news to the members of the league.

Relating what he heard, Griffin describes M as a “[t]all, thin chap with eyes like a lizard. Very prominent brow...” (Moore et al. n.p.), which is reminiscent of Doyle’s description of Moriarty’s eyes “deeply sunken in his head” and his “reptilian fashion” (741). It should be stressed that unlike many of Moriarty’s personifications, O’Neill’s rendition of the professor’s appearance is very similar to the original illustrations by Sidney Paget in *The Strand*³: he looks old and frail, yet his eyes are expressive. It is captain Nemo who pieces everything together and informs others that they have been working for “one James Moriarty, sometimes known as the Napoleon of crime...” (Moore et al. n.p.), who plans to bomb East End using cavorite’s anti-gravity qualities.

What follows is the air fight between the Doctor’s war-kites and aerial cannon, the Professor’s war airship, Captain Nemo’s balloon and “mechanical **harpoon** guns of [his] own device” (Moore et al. n.p., original emphasis). While it is Quatermain who attacks Moriarty, it is Mina, the league’s leader, who attacks the cavorite. Trying to save it, Moriarty goes overboard; however, unlike in the *Final Problem*, where he supposedly ended his life falling down into the waterfall, here he goes up into the sky, holding to the anti-gravity material. After James Moriarty’s death (or disappearance?), another M becomes the head of intelligence – Mycroft Holmes, Sherlock’s brother.

Steampunk is said to lend a “futuristic shape to stories and images from our cultural past” (Jones 117), and in *The League* it transforms Doyle’s pretty general phrases – “powerful air-gun”, “an admirable and unique weapon”, “noiseless and of tremendous power” (775-776) – into a whole range of apparently advanced weaponry at both the heroes and the villains disposal. Moore’s Professor Moriarty gets new life and new technical possibilities: his mathematical past is long forgotten, and his genius seems to be applied only while scheming. What matters is the Napoleon of crime’s plan to capture the latest invention and modify it to serve as military hardware. In James Dale Robinson’s screenplay for the graphic novel’s screen adaptation, even that is excelled.

On the one hand, the film version of *The League of Extraordinary Gentlemen* (2003) has been immensely criticised, and even repudiated by Alan Moore (VanderMeer et al. 2011: 188); on the other,

³ One of the tiny yet significant details in the adaptation of the comic is the use of “The Strand” as a prop: it has apparently been read by Allan Quatermain, the leader of the league in the film version.

films like that “invest some honest effort into conveying a consistent and interesting Steampunk aesthetic” (VanderMeer et al. 188), and it is the steampunk aesthetic that is one of the few qualities the graphic novel and the film *M* share.

Among numerous differences between Moore’s and Robinson’s *League* one cannot overlook *M*’s multi-functionality. While in the graphic novel *M* is the mastermind ruling London’s West End criminal underworld, commissioning others, for example Bond or Moran, to do his bidding, and fighting the East End Doctor, the film’s *M* is: 1) James Moriarty, 2) *M*, gathering members of the league to foil one Phantom’s plans, 3) the Phantom himself. Playing so many roles demands hero-like qualities, and one may wonder if *M*, being pretty extraordinary himself, really needs a league of extraordinary gentlemen and a gentlewoman. Yet he does, obviously for military reasons: “In the war to come, I intend to wield the greatest weapon of all: the power of the league itself” (*The League...*). With the help of a blackmailed spy, Dorian Gray, *M* collects the elements he needs: Captain Nemo’s science, the invisible man’s skin sample, Jekyll’s potion, and Mina’s blood. Quatermain, an ordinary mortal, could not add any of his skills, except for being the only man who could have captured Hyde.

What *M* wants is war – war on an unprecedented scale – a world war. His steps to achieve his aim include: using “German soldiers” to attack the Bank of England and “British soldiers” to attack a zeppelin factory in Berlin and kidnap German scientists, an attempt to blow up Venice during the supposed secret meeting organized by politicians to avoid military conflict, and, last but not least, creating “invisible spies, an army of Hydes, vampiric assassins” (*The League*). Being a villain, he cannot succeed, but what he says is worryingly prophetic: “War will come, sooner or later, as inevitable as summer into autumn.” Or: “There’ll be others like me. You can’t kill the future” (*The League*). The year is 1899, the country most advanced militarily appears to be Germany. Even though the cooperation of Moriarty with a German gun-maker was mentioned by Doyle, the knowledge of what happened in 1914 does add yet another layer to the steampunk presentation of the past.

The steampunk “omnipresence of ornate scientific equipment” (Jones 101) is apparent throughout the film, probably even more strongly than in the graphic novel: tanks in the opening scene, zeppelins, machine guns, the remote private factory producing “*M*’s weapons of destruction” (*The League*). Steampunk fans appear to be happy with these: “there are several moments of pleasure, including depictions of a rather splendid German zeppelin factory and the first appearance of Captain Nemo’s submarine” (VanderMeer 189). While the league members’ gadgets are also highly advanced, it is the scope of the destructive elements that seems to be overshadowing all others. Has not military technology always been a step ahead?

In one of the final scenes, *M* confirms what Quatermain has already discovered: he is “James Moriarty, the so-called Napoleon of crime. That man died at Reichenbach Falls. He died and I was reborn” (*The League*). However, unlike Doyle’s, or even Moore’s, mathematical genius of good birth and excellent education who became a criminal, Norrington’s Moriarty/ *M*/ the Phantom is much younger, much more aggressive, and much more interested in war and technology. He is more than just steampunked, he is also hollywoodized.

Moriarty as depicted by Lionel Wigram, the man behind the *Sherlock Holmes* (2009) story directed by Guy Ritchie, is the criminal mastermind from Doyle’s writing: a man whose face is hidden in the shadows, who is interested in the latest firearms, and who is in charge of a whole network of criminals. He is also able to manipulate, or even blackmail, others into fulfilling his plans, and this

characteristic, or actually the way he undertakes his actions, is reminiscent of Moore's M's schemes. In the graphic novel, James Moriarty, called a "monogrammatic superior" M (Moore et al. n.p.), via Bond and via Mina, gathers under false pretences a few extraordinary gentlemen to find cavorite, the latest technical invention, only to use it as a weapon against his enemy. In *Sherlock Holmes*, James Moriarty, a mysterious man equipped with a tiny and well-hidden gun, hires Irene Adler to manipulate Holmes into finding a scientist who is "essential to [Moriarty's] plan" (*Sherlock Holmes*), since the Napoleon of crime is interested in what the scientist was making for Lord Blackwood, another villain. The invention happens to be the first ever chemical weapon that "will revolutionize warfare" (*Sherlock Holmes*). The Professor, however, needs only its small but powerful piece: "the wire-free invention" (*Sherlock Holmes*) enabling him to design weapons much more powerful than the one constructed by Von Herder from *The Adventure of the Empty House*.

Sherlock Holmes divided the audience: Holmes purists' criticism and Ritchie's fans' praise often lack references to steampunk – fortunately, steampunk fans notice the typical elements of the genre and see the bigger picture:

The payoff comes when an old [sic!] adversary appears, along with perhaps the most Steampunkian doomsday device created for any recent movie. In all ways, *Sherlock Holmes* manages to sustain the level of invention promised but not fulfilled by the film version of *The League of Extraordinary Gentlemen*. It also suggests that a big Hollywood blockbuster can fulfill audience expectations of large-scale entertainment, while still providing ample space for surprises of a Steampunk variety. (VanderMeer et al. 193-194)

Unfortunately, the author of these words seems to have overlooked that in the film version, even though Holmes deduces that Irene Adler's employer must be a professor, it is she who informs Sherlock about his identity: "Moriarty. That's his name. And he is a Professor. (...) Please don't underestimate him. He's just as brilliant as you are and indefinitely more devious" (*Sherlock Holmes*). Still, the final scene presents the detective as pretty confident as to the very person of the professor and his plans. The latter were revealed to the audience two years later in a sequel written by Kieran Mulroney and entitled *Sherlock Holmes: A Game of Shadows* (2011).

Like the first part, *A Game of Shadows* has been highly criticised, for example for placing Holmes in "today's world of short attention spans, nonreading, and lovable, cantankerous heroes," or "plunder[ing] the story *The Final Problem* by Arthur Conan Doyle" (Macklin n.p.). It can be argued, however, that even to a greater degree than its predecessor, *Game's* plot and the character of the Professor were a combination of both the original story and steampunk culture, especially as presented in *The League of Extraordinary Gentlemen* – the graphic novel and its film adaptation.

The graphic novel is set in "troubled times, where fretful dreams settle upon the Empire's Brow" (Moore et al. n.p.); its film version depicts "nations striking at nations" (*The League*); the latest *Sherlock* begins with Watson's narrative: "The year was 1891. Storm clouds were brewing over Europe. France and Germany were at each other throats, the result of a series of bombings. Some said it was nationalists, others – the anarchists but as usual my friend, Sherlock Holmes, had a different theory entirely" (*A Game*). The detective's theory is that the mastermind behind the recent affairs is James Moriarty, commented to Watson in words none other than "the Napoleon of crime" (*A Game*). The main elements of the plot follow those from Doyle's *The Final Problem*: Holmes is working on figuring out the Professor's international schemes – the 'spider's web' he created in the study, and he is aware of

being under observation; Moriarty knows the detective is hot on his heels – he complains about it to Irene Alder just a few seconds before poisoning her; when the two geniuses meet, Moriarty warns, or rather threatens Holmes, and their last meeting takes place in Reichenbach, Switzerland, where they fight – it ends with Moriarty's death in the fall. There is also the character of a great shooter, Colonel Sebastian Moran from Doyle's *The Adventure of the Empty House*. Apart from the introduction of the steampunk elements, the differences include Watson being familiar with some details from the Professor's life, which is a logical consequence of the ending of the first part,⁴ or the scene of one more meeting between Holmes and Moriarty in a German weapon factory.

Borrowings from the graphic novel include Holmes describing his relation with Moriarty as “a shadowy game”, and the two playing a game of chess before the fight; Mycroft, Sherlock's brother, works for Her Majesty's Secret Service; the Professor lives a double life – not as the head of Secret Service, however, but as an academic: he invites Holmes to meet him at the college after a lecture, and later goes on a lecture tour on the continent. The futuristic references, even if not as ornate as steampunk rules would dictate, are more apparent: bombings, guns, machine pistols, chemical weaponry, or the factory, where, according to Sebastian Moran “industry marries art” (*A Game*). They even may seem too visible and too loud. The film *League* borrowings include: an international peace summit – this time not in Venice and ‘for real’; biological experiments – this time surgical, not ‘extraordinary’; the Professor being not old but rather middle-aged. The greatest similarity, however, seems to be the way Moriarty's motifs are presented: what he wants is to cause a world war and, consequently, make money – in his words, “to own bullets and bandages” (*A Game*). To discourage Holmes, or maybe to have the last word, he also says: “you're not fighting me, so much as you are the human condition. (...) War on an industrial scale is inevitable. They'll do it themselves within a few years. All I have to do is wait” (*A Game*). This passage looks and sounds eerily familiar, since it is a paraphrase of the film *M*'s almost last words: “War will come, sooner or later, as inevitable as summer into autumn. (...) There'll be others like me. You can't kill the future” (*The League*).

Like the first part, *A Game* also has “got that Guy Ritchie feeling to it”.⁵ It is apparent on the action level, but noticeable in the treatment of violence as well: Ritchie's Moriarty is not only a cunning criminal, but also a fighter – “the former boxing champion of Cambridge” (*A Game*) – and a sadist. The scene in the factory, when Holmes is being tortured to the sounds of Schubert's *Trout*, is the greatest departure from the original figure of the criminal mastermind; moreover, it is far from the technology and culture of steampunk as well. It may be labelled as one of the “odd Ritchie-ism[s]” (Shoard n.p.), complementing the energetic Holmes-Watson duo.

Arthur Conan Doyle created three characters that will not be forgotten: a detective, a doctor and a professor. The last of these seems to have gained importance despite – or maybe actually because of – an extremely brief characteristic, scant references and mere two meetings with the main character. As the shadowy genius has gained fame as Holmes' legendary archenemy, his interest in weaponry forms the springboard for bringing him into the steampunk world, a world “[o]ne part Victorian, one part science, one part noir” (Bowser et al. 26). Such a world constitutes a great environment for the nineteenth-century character, who is a former academic and army coach that now rules the criminal

⁴ It could also indicate a reference to *The Valley of Fear* – see footnote 1.

⁵ This is Rachel Adams' (actress playing Irene Adler) phrase, taken from additional materials available on the Blu-ray edition of *Sherlock Holmes*.

underworld. Moore and O'Neill combined modern and postmodern elements, like MI5, the pseudonym M and a co-operator Bond, with steampunk aesthetics and technological innovations, which has broadened, or rather advanced, Moriarty's influences and made him more dangerous. The *League* filmmakers have brought all that a step further, equipping Moriarty not only with updated guns, but also with an idea of a world war that could be won by a would-be army of extraordinary and supernatural fighters. Last but not least, Guy Ritchie has combined the original texts and their steampunk adaptations, added weapons of mass destruction and presented all that in an action movie, entertaining even wider audiences. In all the examples discussed in the paper, regardless of the medium and convention – be it a detective story, steampunk graphic novel, or an action movie, James Moriarty is referred to by means of Doyle's phrase "the Napoleon of crime", and that is how he will be remembered.

Bibliography

- Bowser, Rachel A., Brian Croxall.** (2010), "Introduction: Industrial Evolution" *Neo-Victorian Studies*, 2010 3:1: 1-45.
- Doyle, Arthur Conan.** (2003), *The Complete Novels and Stories*. vols. I and II. New York.
- Forlini, Stefania.** (2010), "Technology and Morality: The Stuff of Steampunk." *Neo-Victorian Studies*, 2010 3:1: 72-98.
- Jones, Jason B.** (2010), "Betrayed by Time: Steampunk & the Neo-Victorian in Alan Moore's *Lost Girls* and *The League of Extraordinary Gentlemen*." *Neo-Victorian Studies*, 2010 3:2: 99-126.
- Macklin, Tony.** (2012), "Sherlock Holmes: A Game of Shadows", tonymacklin.net
- Moore, Alan, Kevin O'Neill.** (2000), *The League of Extraordinary Gentlemen: Volume One*, London.
- Nevins, Jess.** (2008), "Introduction: The 19th-Century Roots of Steampunk", *Steampunk*, VanderMeer Jeff, Ann VanderMeer. (eds.) San Francisco: 3-11
- Norrington, Stephen.** (dir.) (2003), *The League of Extraordinary Gentlemen*.
- Ritchie, Guy.** (dir.) (2009), *Sherlock Holmes*.
- Ritchie, Guy.** (dir.) (2011), *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*.
- Shoard, Catherine.** (2009) "Sherlock Holmes. Cinematic mystery that baffles in all the wrong ways", *The Guardian*, 15 December. www.guardian.co.uk/film
- VanderMeer, Jeff, S. J. Chambers.** (2011), *The Steampunk Bible: An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad Scientists, and Strange Literature*. New York.

STRESZCZENIE: Artykuł omawia postać arcywroga Sherlocka Holmesa, Jamesa Moriartiego, a właściwie jej nowoczesne odmiany. Nieliczne opowiadania i powieść, w których słynny detektyw zmaga się z profesorem, zawierają na tyle ogólny opis "Napoleona zbrodni" zainteresowanego najnowszymi militarnymi wynalazkami, że staje się on idealną wprost pożywką dla steampunku – konwencji ewoluującej epokę wiktoriańską, zwłaszcza osiągnięcia naukowe i wynalazki tego okresu. Na podstawie tekstów Arthura Conan Doyle'a oraz komiksu Allana Moore'a i Kevina O'Neilla można wywnioskować, że ostatnie filmy wyreżyserowane przez Guya Ritchie – *Sherlock Holmes* (2009) i *Sherlock Holmes: gra cieni* (2011), tak często i chętnie krytykowane, są nie tylko kinem akcji, ale przede wszystkim ciekawym połączeniem oryginału i steampunku.

Representation and Fear in Ralph Ellison's *Invisible Man*

The last words of *Invisible Man*—"I speak for you"—are no less significant thematically and symbolically than Molly Bloom's conclusive "yes," but they provide no resolution to the pattern of ambiguity and apparent contradiction on which Ellison's novel relies. The Prologue's "*Black is ... an' black ain't, black will git you ... an' black won't,*" echoed in the Epilogue by "I denounce and defend ... say no and say yes, say yes and say no," suggest that the narrator does not want to decide once and for all what is right or wrong, but to keep arguing about the relative merits of each particular case of right or wrong for the rest of his life. This marks him as an active participant in the political process, one characterized by what Hannah Arendt calls "natality," as opposed to "mortality."¹ But while he presents the historical reasons for which he denounces ("because though implicated and partially responsible, I have been hurt to the point of abysmal pain, hurt to the point of invisibility") and defends ("because in spite of all I find that I love"), a somewhat different imperative attaches to love: "to get some of it down I *have* to love" (Ellison 1990, 579-80). In other words, love is what makes representation possible for the narrator.² In the quoted passage, he refers to literary representation, but separating it from political representation in the context of the novel as a whole, as well as that of its reception, would make little sense. My main concern in this paper is to examine the crossovers of these two kinds of representation in *Invisible Man*.

In an interview published in 1961, Ellison says that when he was writing his novel he "kept trying to account for the fact that when the chips were down, Negro leaders did not represent the Negro community. Beyond their own special interests they represented white philanthropy, white politicians, business interests, and so on ... It seemed to me that they acknowledged no final responsibility to the Negro community for their acts, and implicit in their roles were constant acts of betrayal. This made for a sad, chronic division between their values and the values of those they were supposed to represent" (Ellison 2003, 77-8). When he rallies crowds to action, *Invisible Man* seems to act like a leader, but he is merely following the Brotherhood's commands. His audiences believe he is representing their interests, and so does he, but that is because he believes the Brotherhood wants to represent them. In effect, throughout his career in the Brotherhood he has unknowingly pretended to be a leader. How could this be possible? Quite simply, the Brotherhood told him he was a leader and he believed them and tried to act like one. As he grows disenchanted with his comrades, he decides to

¹ Ross Posnock examines the affinities between Arendt's concept of natality and Ellison's understanding of political action in "Ralph Ellison, Hannah Arendt and the Meaning of Politics," an essay I take for my point of departure in this article.

² "For the novelist, Proteus stands for both America and the inheritance of illusion through which all men must fight to achieve reality; the offended god stands for sins against those principles we all hold sacred. The way home we seek is that condition of man's being at home in he world, which is called love, and which we term democracy" (Ellison 2003, 154). These identifications come from the final paragraphs of Ellison's speech at the National Book Award ceremony of 1953. The naturalization of democracy they suggest may have been inspired by Joyce as much as Homer, but, more importantly, literary texts, rather than political theories or manifestos, serve here as a point of reference.

pretend that he has remained faithful to doctrine and discipline. During the riot, when it is too late, he realizes that by pretending to agree he “had *indeed* agreed, had made [himself] responsible for that huddled form lighted by flame and gunfire in the street, and all the others whom now the night was making ripe for death” (Ellison 1990, 553). Soon afterwards, he sees mannequins strung up on lampposts, and his earlier, unclear recognition of himself in Tod Clifton's doll assumes a much more ominous and terrifyingly lucid form. Minutes later, he narrowly escapes being lynched by Ras's mob, who would have killed him for being a traitor—a false leader as well as a real simulacrum.

According to Tim Parrish, Ellison frequently claimed that “*Invisible Man* began as he was ‘speculating on the nature of Negro leadership in the United States’ ... without to my knowledge ever specifying what conclusion the novel reaches regarding leadership. To most readers, *Invisible Man* is at best an extremely ambivalent text about the prospects of Negro leadership. No question is more vexed in Ellison scholarship than how to read the book's ambiguous ending.” Its concluding line, “‘who knows but that, on the lower frequencies, I speak for you?’, invites the readers to share [the narrator's] recognition but it does not compel group assent ... [o]ne can certainly argue that this is a formula for great literature, but not effective Negro leadership” (Parrish, 140). Parrish goes on to show how Ellison, rather than the hero of his novel, might be seen as a kind of Negro leader, but since actual, and not merely potential leadership is his main concern, he does not consider the ending's ambiguities in more detail. What Parrish calls the novel's “concluding line” is actually part of a longer sentence: “And it is this which frightens me: Who knows but that, on the lower frequencies, I speak for you?” (Ellison 1990, 581). Representation (speaking for others) makes the speaker frightened, ostensibly because those others may share his opinions or feelings. Moreover, it is limited to “the lower frequencies,” which bring to mind acoustics and radio waves, but probably have more general meanings. In music, low frequencies are usually associated with various basses and drums, the instruments used primarily to create a rhythm, and rhythm, of course, is fundamental not only to music, but also to poetry, dance and sex. Experienced by the body before it can be grasped intellectually, rhythm symbolizes a primordial commonality of human feeling and behavior. We may take it for one of the “lowest” denominators of our species, something that may be negated discursively, but is unquestionably real in a physical sense. In *Invisible Man*'s formulation, the lower frequencies most likely refer to “higher” denominators, and specifically to the belief in the rightness of the principles of American democracy, which he calls “the principle” for short and which the indirect reference to rhythm is meant to naturalize as a “self-evident truth.” Thus the representation in question is first and foremost political, although whom he might be representing is not immediately apparent:

‘Ah,’ I can hear you say, ‘so it was all a build-up to bore us with his buggy-jiving. He only wanted us to listen to him rave!’ But only partially true: Being invisible and without substance, a disembodied voice, as it were, what else could I do? What else but try to tell you what was really happening when your eyes were looking through? And it is this which frightens me: Who knows but that, on the lower frequencies, I speak for you? (Ellison 1990, 581)

The narrator predicts that his readers' reactions will combine disappointment (at the lack of an uplifting or at least unambiguous ending) with condescension (to his exuberant and unconventional style), adding that his aim was to tell a truth they themselves could not have seen, but should now be able to grasp as truth and believe in it, just as they believe in “the principle.” What is more, their own

experiences may be parallel or analogous to the narrator's to such an extent that it is simply scary to think that whites – for whites would make for the majority of his readers – are as stunted in their growth (*Bildung*) as an underprivileged black like himself. What incapacitates them is not racial inequality, but the allegorical blindness that structures the narrative: right and wrong depend on whether one is blind or not, and thus take on a strictly pragmatic character. If “you” don't understand the narrator's experience, just as he himself doesn't for most of the narrative, “you” will not understand your own, and therefore need to be represented precisely by him, a political activist turned writer, who admits he is afraid to represent, or to be (a) representative, which are two different things.

It is unlikely that Invisible Man's speech at Tod Clifton's funeral precipitated the Harlem riot, but the one, almost unambiguously good thing about it can be directly traced to his rhetoric—Dupre's organizing of a team of men to set fire to the tenement in which they live. Speaking of Clifton lying dead in his coffin, Invisible Man compares it to a house: “It's dark in this box and crowded. It has a cracked ceiling and a clogged-up toilet in the hall. It has rats and roaches, and it's far, far too expensive a dwelling” (Ellison 1990, 458).³ As the building burns, Invisible Man admits to being “seized with a fierce sense of exaltation. They've done it, I thought. They organized it and carried it through alone; the decision their own and their own action. Capable of their own action” (Ellison 1990, 548). “Alone” means without the help or guidance of the Brotherhood or any other existing organization, although Invisible Man does give Dupre a hand, and actually risks his life in doing so. Still, the wording of his funeral speech suggests that the narrator's eloquence inspired Dupre to act: direct political action comes to be seen as the result of an aesthetic performance. His rhetorical skill has led to an act of violence, directed at property, not people, but violence nonetheless. His words made Dupre aware that he inhabits a coffin, has been buried alive, yet was arson their ultimate intent? In the simplest terms of human anxiety, Invisible Man's fear of speaking for others is well explained by this episode in his narrative, even though he never forswears violence and finds it admissible and appropriate if its cause is just.

In a larger, philosophical sense, the meaning of this episode is more complex. Posnock contrasts its praise of action (and its affinities with Arendt's in *The Human Condition*) with a generalized objection to it which he identifies with liberalism.

Believing with Dewey and Arendt that chaos inhabits certainty, Ellison's protagonist stakes the horizon of possibility, both aesthetic and political, on nothing more or less than commitment to action. Its unpredictable energies comprise the burden (for ‘he who acts never quite knows what he is doing’) from which action ‘draws its very strength’ ... From the point of view of philosophic liberalism, which depends on keeping experience (including the aesthetic qualities of spontaneity and action) separate from non-empirical political principles of equality and justice, Ellison is an existentialist anarchist or romantic and the Dupre episode should be read as cautionary, proof of the violence produced by bringing together the aesthetic and political. (Posnock, 213)

I think that the break Posnock sees between pragmatic and liberal theories is too clean to be true to *Invisible Man*. Time and again, the hero affirms “the principle,” which is almost entirely non-empirical, and finds action premature. Moreover, the sphere to which these denials and affirmations relate is primarily, perhaps even exclusively, political. With regard to the aesthetic sphere he feels considerably

³ Ellison could have been signifying on Tennyson's *In Memoriam* XXXV: “Yet if some voice that man could trust / Should murmur from the narrow house,/ ‘The cheeks drop in, the body bows;/ Man dies, nor is there hope in dust’.”

less anxiety and is much more ready to act. But the Dupre episode shows how oratory, at which he knows he's good, can have unexpected effects, and therefore makes him apprehensive about the possible effects of future speeches, whether given live or published in a book. The distinction between the aesthetic and the political in *Invisible Man* should become more useful and meaningful if we bring these terms closer to one another through the concept of representation, fundamental to each.

Invisible Man's hibernation begins when he falls into a coal cellar during the riot. He defines hibernation as "a preparation for a more overt action" which, grammatically at least, means that hibernation is itself a form of action. Posnock points out the "catalytic effect upon the narrator of witnessing the 'overt action' of a group in Harlem acting in concert to end inhuman living conditions. Seeing near the novel's end this organized collective 'capable of their own action' inspires the fragile hope that until the 'world' is put in 'a strait-jacket, its definition is possibility'" (Posnock, 204). Yet what Invisible Man does in his underground lair, is, most importantly, write his story, "put some of it down," represent aesthetically his painful growth. Political events are the catalyst for aesthetic representation, and while Dostoevsky's *Notes from the Underground* are the most frequently mentioned literary point of reference in this regard, I would not rule out that Invisible Man's hibernation is Ellison's way of signifying on Wordsworth's "emotions recollected in tranquility."

Shortly before his fall into darkness and tranquility, Invisible Man overhears a conversation between several men who witnessed Ras's skirmish with the police. His own fight with Ras is one of the most dramatic moments of the novel, with the final throw of the spear that pierces Ras's cheeks not a little surrealistic, or at least oneiric in its symbolism. What he hears of apparently took place an hour or two before his confrontation with Ras, but there are no surreal aspects to these micro-narratives – instead, they rely on the grotesque for their effectiveness. It's impossible to tell what the speakers actually witnessed and what they have added to their accounts to make them "taller," funnier, more delightful. But distinctions between truth and fancy are irrelevant here. The point is that Invisible Man, shocked and terrified as he is, experiences delight at the stories. There may be a parallel between the effect they have on him as a soon-to-be autobiographical writer, and the effect his words at Clifton's funeral had on Dupre. What other purpose might have been served by introducing these stories about Ras at this point in the narrative? Well, I think there is one, and that it looms large over all of Ellison's writing, but before I explain what it may be, I should quote Ellison's disclaimer concerning Ras and Marcus Garvey.

In the "Art of Fiction" interview in *The Paris Review*, Ellison says that "real characters are just a limitation," and that "a number of the characters just jumped out, like Rinehart and Ras." Asked whether Ras is based on Garvey, he explains that in 1950 at a "vacation spot" he "met some white liberals who thought the best way to be friendly was to tell us what it was like to be a Negro. I got mad at hearing this from people who otherwise seemed very intelligent. I had already sketched Ras, but the passion of his statement came out after I went upstairs that night feeling that we needed to have this out once and for all and get it done with; then we could go on living like people and individuals" (Ellison 2003, 222). It seems that the extremism of Ras's rhetoric, as well as his actions, are a response to a private experience Ellison had in the bourgeois seclusion of a racially integrated "vacation spot," and not on the streets of Harlem. And if we look closely at all of the important events in the novel, and the characters who take part in them, we should see how both characters and events are constructed to fit the patterns of mythic and symbolic meaning prevalent in the major works of Anglo-American modernism. In this context, what Ellison said in his acceptance speech at the National Book Award ceremony about representing

reality becomes somewhat problematic: "As for the rather rigid concepts of reality which informed a number of the works which impressed me and to which I owe a great deal, I was forced to conclude that reality was far more mysterious and uncertain, and more exciting, and still, despite its raw violence and capriciousness, more promising. To attempt to express ... American experience ... is simply to burst such neatly understated forms of the novel asunder" (Ellison 2003, 152).

This is one of the two principal aspects of the "experimental attitude" he considers the most significant feature of *Invisible Man* (on a par with "personal moral responsibility for democracy") (Ellison 2003, 151). The other one is language. He finds the language of most American novels "embarrassingly austere" in comparison with "our speech ... resounding with an alive language swirling with over three hundred years of American living, a mixture of the folk, the Biblical, the scientific and the political. Slangy in one stance, academic in another, loaded poetically with imagery at one moment, mathematically bare of imagery in the next" (Ellison 2003, 151). This is the language Invisible Man hears just before his hibernation, and it makes him want to laugh for joy. Representing, or signifying on, the mythical and symbolic patterns typical for modernist classics in this language, which Ellison called "the idiom," is what the "experimental attitude" of his novel consists in. Acceptance speeches as a rule tend to be more or less disingenuous, and I would not consider Ellison's an exception if not for the fact that he kept repeating its main points for the rest of his career. And while he never explicitly privileged the idiom at the expense of experience, it is precisely his use of it that makes the represented experience so compelling, and the writing so original.

In "The World and the Jug," Ellison says he understands "a bit more about myself as a Negro because literature has taught me something of my identity as a Western man, as a political being" (Ellison 2003, 164). Posnock takes this to be a challenge to "the modernist tendency to oppose literature and the political" as well as a declaration of the affinities between these spheres. "The political and the aesthetic are realms of freedom, of release from the confinement of 'segregation' anchored in the deadly reductionism of race" (Posnock, 204). Yet freedom from race as a confining and segregating set of ideas and actions is only part of the picture, and even such a partial view of the problem would be false if it did not at least implicitly acknowledge the decidedly "raced" language Ellison found necessary to represent, and thereby be representative.

Bibliography

Ellison, R. (1990) *Invisible Man*. New York: Vintage Books.

Ellison, R. (2003) *The Collected Essays of Ralph Ellison*. New York: The Modern Library.

Parrish, T. (2005) "Invisible Ellison: The Fight to Be a Negro Leader." *The Cambridge Companion to Ralph Ellison*. R. Posnock. Cambridge: 137-156.

Posnock, R. (2005) "Ralph Ellison, Hannah Arendt and the Meaning of Politics." *The Cambridge Companion to Ralph Ellison*. R. Posnock. Cambridge: 201-216.

STRESZCZENIE: Reprezentowanie, czyli mówienie w imieniu innych, łączy w *Niewidzialnym człowieku* Ellisona sferę estetyczną z polityczną. Ich wzajemne uwarunkowania w tej powieści są tak dwuznaczne i zagmatwane, że trudno ocenić, którą z tych sfer autor i jego bohater uważają za ważniejszą.

Można jednak domniemywać, że bohater do działalności politycznej dojrzewa dzięki przeżyciom estetycznym, a zwłaszcza językowym, zaś autor sugeruje, że tak właśnie było w przypadku jego własnego rozwoju pisarskiego i obywatelskiego.

Western a przemiany w społeczeństwie amerykańskim w latach 70. XX wieku*

W latach 70. i 80. XX wieku niezwykłą popularnością cieszyło się rytualne podejście do amerykańskich gatunków filmowych. Produkowane w okresie klasycznym w Stanach Zjednoczonych *film genres*, jak twierdzono, miały zdolność organizowania świadomości społecznej Amerykanów, ich wyobrażeń i działań. Za sprawą struktur mitycznych, do których się odwoływały, westerny, melodramaty czy filmy gangsterskie nie tylko dostarczały wzorów zachowań, ubierania się, mówienia i reagowania, ale przede wszystkim tłumaczyły rzeczywistość oraz pozwalały w sposób zastępczy rozwiązać konflikty. Ten ostatni aspekt – przenoszenia nierozwiązywalnych konfliktów na płaszczyznę emocjonalną i zastępczego ich rozwiązywania – szczególnie piętnowali krytycy ideologiczni. Dowodzili, że proponowane przez filmy rozwiązania problemów były pozorne, jak na przykład w melodramacie, w którym miłość miała rzekomo przezwyciężyć rozwarstwienie społeczne, wynikające z różnic majątkowych. Odbiorcy nie pozostawało nic innego, jak pogodzenie się z sytuacją, uznanie *status quo* i rozwiązywanie dylematów na zasadach oferowanych przez film (czyli, *de facto*, hollywoodzki system).

Z tej perspektywy szczególną rolę odgrywał western. Podczas gdy inne gatunki pojawiały się, przeżywały swój rozkwit i stopniowo znikwały, western nieustannie ewoluował. Jak dowodzi Will Wright (1975), wszystko po to, by objaśnić zmiany zachodzące w świecie, zgodnie z dominującym światopoglądem i, gdy to konieczne, przekonać widzów do zmodyfikowania przekonań. Było to możliwe, gdyż western, który początkowo rozwijał się, korzystając z szeroko rozumianego dziedzictwa Dzikiego Zachodu (historii, folkloru, książek na ten temat itd.), wytworzył swoją własną popularną mitologię. Thomas Schatz podkreśla: „wysiłki, by udokumentować w filmie historyczny Dzikie Zachód stopniowo ustąpiły miejsca impulsowi, by wykorzystać przeszłość jako środek analizy wartości i postaw współczesnej Ameryki” (1981: 46). Wright idzie dalej i dowodzi, że na głębszym poziomie przemiany w intrydze westernowej odwzorowywały przejście od wartości społecznych promowanych przez kapitalizm klasyczny do wartości społecznych promowanych przez kapitalizm korporacyjny. Dodatkowo unaoczniały sposób, w jaki zwykły człowiek mógł rozwiązać sprzeczności wpisane w system (1975: 173–177)¹.

W swoim artykule chcę dowieść, że filmy, określane przez Willa Wrighta jako westerny z intrygą profesjonalną, ukazywały konieczność zmiany w wartościach społecznych Amerykanów: odejście od zdecydowanego indywidualizmu na rzecz wartości grupowych (takich jak odpowiedzialność za innych, lojalność, dobro wspólne). Westerny z profesjonalną intrygą nie tylko promowały kolektywizm, ale dostarczały również gotowych wzorów postępowania. Unaoczniały, jak należy tworzyć zespół,

* Za pomoc przy pisaniu artykułu dziękuję Ewie Brzezińskiej.

¹ Analiza Wrighta została w dużej części przetłumaczona na język polski przez Piotra Kamińskiego i opublikowana w poszczególnych numerach „Dialogu” w 1979 roku. Przygotowując ten artykuł, korzystam z oryginalnej wersji książkowej.

współpracować, realizować się w grupie, czerpać przyjemność z bycia z innymi. *Dzika banda* (*The Wild Bunch*, 1969) Sama Peckinpaha oraz *Zawodowcy* (*The Professionals*, 1966) Richarda Brooksa mogą posłużyć jako przykład. Pierwszy film prezentuje formowanie się zespołu ze zbioru indywidualistów, wykorzystując przy tym konflikt jako czynnik integrujący, drugi pozwala odczuć radość z funkcjonowania w zgranym zespole oraz przedstawia jego siłę i możliwość realizacji siebie w grupie i poprzez grupę.

* * *

Klasyczny kapitalizm rozwinął się w Stanach Zjednoczonych w XIX wieku i bazował na indywidualizmie. Jednostka – w przeciwieństwie do wcześniejszych okresów, kiedy ściśle związana była z klasą społeczną – zaczęła być postrzegana jako byt autonomiczny, kierowany pragnieniami (takimi jak: zaspokojenie głodu i innych potrzeb, chęć posiadania dóbr materialnych czy samorealizacji i rozwoju). Wolny rynek pozwalał je zaspokoić oraz, opierając się na produkcji i zysku, je wspierał. Tu jednak doszło do konfliktu: podporządkowane zasadom wolnego rynku społeczeństwo, hołdowało jednocześnie wartościom kolektywnym, czyli istotne było wspólne dobro, wolność i równość członków, oddanie życiu rodzinnemu, kooperacja i współdziałanie oparte na wypracowanym konsensusie. Konflikt ten, co podkreśla Wright, nie był konfliktem filozoficznym czy intelektualnym, ale konfliktem doświadczenia, koncepcji i postaw społecznych (1975: 132–137). Western, jako opowieść mityczna, w początkowym okresie rozwiązywał go zgodnie z wartościami promowanymi przez kulturę amerykańską – promując indywidualizm.

Zdecydowane zróżnicowanie historyczne filmów westernowych spowodowało konieczność wyróżnienia czterech – jak to określa Wright – formuł w rozwoju fabuły. Są to kolejno: intryga klasyczna, która rozpoczęła się wraz z rozkwitem gatunku na początku lat 30. XX wieku i trwała do początku lat 50., wersja z zemstą, która dominowała w latach 50. (choć szereg filmów zrobionych zostało wcześniej i później), formuła przejściowa reprezentowana przez trzy filmy powstałe na początku lat 50. oraz intryga profesjonalna, która rozpoczęła się pod koniec lat 50., by zdominować produkcję westernową w latach 60. i 70. XX wieku. By ukazać zmianę w promowanych przez western wartościach społecznych, konieczne jest bliższe przyjrzenie się filmom z intrygą klasyczną i profesjonalną.

W intrydze klasycznej społeczności zagrażają zbrodnie, którzy są silni. Często stanowią jej część: są przedsiębiorcami (zasobnymi ranczerami, właścicielami saloonów, biznesmenami lub oficjalami). Jednak zamiast dbać o jej dobro (czyli zamiast realizować wartości społeczne), dążą do zaspokojenia żądzy władzy i pieniędzy (czyli do posiadania promowanych przez gospodarkę wolnorynkową dóbr). Chcą ziemi, ale z zupełnie innych powodów niż członkowie społeczności: „dobrzy ludzie chcą ziemi, by stworzyć wspólnotę z rodzinami, kościołami, szkołami, prawem i przedsiębiorczością, zbrodnie chcą ziemi ze względu na jej zasoby i cele osobiste” (Wright 1975: 140). Społeczność składa się głównie z kobiet (utożsamianych z miłością i moralnością) oraz starszych mężczyzn (rzeczników prawa, przedsiębiorczości oraz godności). Choć tworzą ją ludzie przywoici i mili, jest słaba i nie potrafi się obronić, gdy pojawia się zagrożenie. Wówczas jednak zjawia się bohater. Przybywa znikąd, jest obcy, silny i niezależny, ale hołduje tym samym wartościom co społeczność. Z kolei ze zbrodnicami łączy go siła, niezależność, przedsiębiorczość i skoncentrowanie na sobie (cechy preferowane w tradycyjnej gospodarce wolnorynkowej). Bohater staje po stronie społeczności, choć wyraźnie się w niej wyróżnia, walczy ze zbrodnicami i pokonuje ich. Western klasyczny, jako mit, promuje indywidualizm. Na zakończenie bohater musi wybrać: albo postawi na wspólnotę (zostanie z nią – najczęściej poślubiając

kobietę), pod warunkiem, że zrezygnuje ze swojego specjalnego statusu, albo zachowa swój specjalny status i odjedzie (lub też zginie) (138–152).

Po II wojnie światowej doszło do instytucjonalnych zmian, które spowodowały konieczność redefinicji preferowanych społecznie wartości. Nastąpił wzrost znaczenia dużych przedsiębiorstw, zaangażowano znacznie większe fundusze oraz postawiono na nowe technologie. Otwarcie na rynek międzynarodowy wykazało, że amerykańskie produkty nie są konkurencyjne (szczególnie bolesna okazała się rywalizacja z Japonią). Jedną z przyczyn, które ujawniły zakrojone na szeroką skalę badania, był indywidualizm: „W latach 70. wielkie firmy amerykańskie zaczęły reagować na sukcesy japońskich przedsiębiorstw przemysłowych, importując także ich metody propagujące uczestnictwo pracowników w zarządzaniu, takie jak praca zespołowa i koła jakości” (Leavitt 2003: 114), czyli promując wartości związane z kolektywizmem. Postawiono na zespoły pracownicze, gdyż – jak podkreśla Stephen Robbins – „osiągają [one – E.D.] zazwyczaj lepsze wyniki niż jednostki w zadaniach wymagających wielorakich umiejętności, trafności ocen i doświadczenia” (2001: 117). Pozwalają lepiej wykorzystać pracowników, są bardziej otwarte i elastyczne w ciągle ewoluującym środowisku. Stymulują większe zaangażowanie w wykonywane działania oraz proces decyzyjny. Ułatwiają wprowadzanie zmian oraz kontrolowanie i modyfikowanie zachowań jednostek (117). Zaspokajają potrzeby społeczne, takie jak przyjaźń i afiliacja. Dają wsparcie emocjonalne w sytuacjach kryzysowych. Ponadto, jeśli pracownicy w zespole czują się dobrze (odpowiednio zmotywowani, potrzebni, akceptowani, itd.), znacznie wzrasta wydajność oraz jakość ich pracy (Griffin 2004: 626).

Wright twierdzi, że western zareagował na tę zmianę strukturalnym przekształceniem intrygi oraz odmiennym rozłożeniem akcentów. Pod koniec lat 60. zaczęły pojawiać się filmy, w których samotny bohater zastąpiony został przez grupę rewolwerowców-profesjonalistów, wykonujących dla pieniędzy określone zadanie (nie zawsze zgodne z prawem i wartościami, które legły u podstaw wspólnoty). Społeczność, o ile w ogóle była przedstawiana na ekranie, albo nie miała żadnego znaczenia, albo była mało interesująca. Bohaterowie dla wykonania zadania tworzyli zespół. Łączyły ich nie tylko zdolności, dzięki którym mieli specjalny status w społeczeństwie, ale przede wszystkim wzajemny szacunek, przywiązanie i lojalność. Często, po wykonaniu zadania, jeżeli nie zginęli, pozostawali razem ze względu na więź, która zrodziła się między nimi: „Bohaterów łączy przypadek, ale wzajemny szacunek oraz zdolności, stopniowo wzrastające przywiązanie, poczucie humoru oraz wsparcie, powodują, że grupa dostarcza radosnego oraz owocnego życia. Rodzą się przyjaźnie; każdy członek zespołu ufa innym i jest od nich zależny, a wszystko to w atmosferze relaksu, żartów i zaufania. Skutkiem tego grupa staje się coraz bardziej odległa i niezależna od kontraktu społecznego, profesjonalści dają sobie to, czego bohaterowi intrygi klasycznej brakowało i co dać mu mogła społeczność. Grupa staje się niezależną i elitarną społecznością” (Wright 1975: 171). I w klasycznym westernie, i w intrydze profesjonalnej akcja toczy się dwutorowo, ale o ile w pierwszym przypadku chodzi o walkę ze złoczyńcami i heteroseksualny romans, to w drugim o walkę z przeciwnikami (którzy kiedyś nawet byli przyjaciółmi) oraz wypracowywanie zespołu².

² Dalej Wright tłumaczy, jak negatywne konsekwencje miało przedkładanie dobra zespołu ponad dobro całego społeczeństwa w perspektywie afer, które wstrząsnęły życiem politycznym USA w latach 70. XX wieku (1975: 166–184). To nagłe przejście od gospodarki do polityki i przeniesienie spostrzeżeń wypracowanych w odniesieniu do jednej sfery na drugą wydaje się z perspektywy czasu – książka powstała w 1975 roku – zbyt pochopne i stanowi jej słaby punkt. Dlatego poprzestaję na poziomie przedsiębiorstw.

Pojawienie się westernów promujących odejście od wartości indywidualistycznych na rzecz zespołowych w tym właśnie okresie pokazuje, że kino amerykańskie było niezwykle wrażliwe na szeroko rozumiane potrzeby społeczne. Wśród najbardziej popularnych produkcji Wright wymienia: *Rio Bravo* (1958, reż. Howard Hawks), *Zawodowców*, *Prawdziwe męstwo* (*True Grit*, 1969, reż. Henry Hathaway), *Dziką bandę* i *Butch Cassidy i Sundance Kid* (1970, reż. George Roy Hill). Odwzorowywały one nowy porządek na poziomie wartości i przekonań, pokazując, jak wielką radość i zadowolenie czerpać można z pracy w kolektywie. Warto podkreślić przy tym, że większość westernów z intrygą profesjonalną skupiała się na bardzo ważnej w kontekście kultury amerykańskiej rzeczy, mianowicie: jak uformować zwarty i lojalny kolektyw ze zbioru (często przypadkowego) indywidualistów, czyli na dostarczeniu swoistego *know-how*. Przykładem niech będzie *Dzika banda* Sama Peckinpaha.

Film otwiera sekwencja zasadzki na przestępców, którzy – zwabieni pogłoskami – chcą zrabować przetrzymywane w siedzibie zarządu kolei pieniądze przeznaczone na wypłaty dla pracowników. Wśród wynajętych przez kolej łowców nagród jest Deka Thorton – dawny przyjaciel przywódcy przestępców Pike’a Bishopa. W trakcie napadu banda orientuje się, że to zasadzka i wykorzystuje przemarsz członków Ligi Wstrzemięźliwości, by wydostać się z miasteczka. Pike zostawia do pilnowania zakładników jednego ze swoich ludzi, skazując go tym samym na pewną śmierć. Strzelanina przeradza się w masakrę – głównie z powodu głupoty będących w dyspozycji Thortona łowców nagród. Banda również odnosi poważne straty – blisko połowa członków zostaje zabita. W miejscu, gdzie czekają na nich konie, okazuje się, że zrabowane sakiewki wypełnione są podkładkami pod śruby. Zdziśniętów i bez pieniędzy, ruszają przed siebie. Przechodzą przez granicę do Meksyku. Jakiś czas spędzają w wiosce młodego, zaangażowanego ideowo w walkę o wolność Angela. Mimo sprzeciwu tego ostatniego, podejmują decyzję o przyjęciu zlecenia od generała Mapache na kradzież transportu broni przewożonej do fortu na granicy. Ścigający ich Thorton domyśla się planu. Nie udaje mu się jednak powstrzymać bandy. Ludzie Pike’a uchodzą pościgowi oraz nie dają oszukać się żołnierzom Mapache, którzy żądają wydania ładunku bez zapłaty. Podczas przekazywania łupu i pieniędzy, Mapache zatrzymuje Angela, gdyż ten wykradł – za zgodą bandy – dla swoich ludzi skrzynię z bronią. Kiedy Pike orientuje się, że wciąż są ścigani przez Thortona, łowców nagród i oddział wojska, podejmuje decyzję o powrocie do Agua Verde – siedziby Mapache. Chce stamtąd wydostać się inną drogą. Mapache nie godzi się na odkupienie torturowanego Angela i karze się bawić członkom bandy. Ci wracają i żądają Angela. Mapache podcina mu gardło na oczach wszystkich. Wówczas członkowie bandy zabijają generała. Mogą się wycofać, ale postanawiają zostać. Dochodzi do masakry, w której giną. Już po wszystkich zjawiają się łowcy nagród. Thorton pozwala im zabrać ciała członków bandy, sam jednak zostaje i przyłącza się do ocalałego Freddiego i ludzi Angela. W ostatnim ujęciu widać odjeżdżających w głąb doliny, roześmianych, żywych członków bandy.

Według specjalistów w zakresie psychologii społecznej, zbudowanie skutecznego i wydajnego zespołu, który sprawnie wykona określone zadanie, wymaga przejścia przez określone stadia. Bruce Tuckman i Mary Ann Jensen wyróżnili pięć takich etapów: formowanie, rozruchy, ustalanie norm, działanie i rozpad (Oyster 2000: 81–84). Formowanie – pierwszy etap funkcjonowania zespołu – charakteryzuje ostrożność i dystans we wzajemnych stosunkach. Uczestnicy zazwyczaj się nie znają, nie wiedzą, jaka będzie ich rola oraz zakres obowiązków. Przyglądają się sobie i wzajemnie oceniają. Starają się też pokazać od jak najlepszej strony. Istotne jest, by na tym etapie wstępnie ustalić zasady postępowania i zbudować poczucie zaufania. Drugi etap – rozruchy – jest niezwykle trudny ze względu na

negatywne emocje, które się wówczas uwidaczniają. Członkowie, czując się z sobą swobodnie, ujawniają skrywane cechy charakteru, ostentacyjnie manifestują też niezadowolenie wynikające z dodatkowych obowiązków wymaganych przy realizacji zadania. Spada zaufanie, pojawiają się problemy komunikacyjne, narastają wątpliwości i frustracja, czasami też pojawia się chęć rezygnacji. Przewycięzenie tych wszystkich trudności przychodzi dopiero na kolejnym etapie – normowania. Wzrost umiejętności technicznych niezbędnych do wykonania zadania powoduje pojawienie się pozytywnych emocji. Konflikty zostają przewycięzone. Zanika myślenie w kategoriach „ja–oni” na rzecz myślenia w kategoriach „my”. Wzrasta zaangażowanie, spójność oraz zaufanie do pozostałych członków zespołu. Wiedza o umiejętnościach innych pozwala na podział zadań częściowych i obowiązków. Działanie wiąże się z największą produktywnością i morale grupy. Członkowie realizują przydzielone im zadania częściowe, dają sobie wsparcie i, ewentualnie, pomagają nawzajem. Ostatnim etapem jest rozpad. Zadanie zostało wykonane, cele osiągnięte (lub nie). Pojawia się satysfakcja i zadowolenie. Nie zawsze etap ten wiąże się z rozstaniem członków zespołu. Ważne jest jednak, by – nawet jeśli grupa zna się bardzo dobrze – przed realizacją następnego zadania przeszła raz jeszcze poszczególne etapy (Blanchard i in. 2007: 153–157).

Otwierające film niepowodzenie bandy³, jeśli uwzględnić wspomniany model, wynikało z tego, że organizując napad i przygotowując się do niego grupa pominęła dwa niezwykle istotne etapy: rozruchy i ustalenie norm. Po zwołaniu największych zawadiaków (czterech, tworzących jej trzon, członków, jest ściganych przez prawo i za ich głowy wyznaczone są najwyższe nagrody) i przygotowaniu planu, jak można się przekonać na podstawie szczątkowych relacji, przystąpiono od razu do działania. Członkowie grupy niemal się nie znali. Pike, na przykład, nie wiedział, że zostawiony przez niego na pewną śmierć C.L. był wnukiem jego starego przyjaciela Freddiego Sykesa, który również brał udział w napadzie – zabezpieczał tyły, pilnując koni. Musiały również istnieć podgrupy, gdyż po niepowodzeniu od razu ujawniły się partykularyzmy: już po wyjeździe z miasta doszło do pierwszego buntu braci Gorch, który przerodził się w otwarty konflikt (później okaże się on zbawienny i przyczyni się do zbudowania spójnego zespołu).

Obecnie odchodzi się od tradycyjnego poglądu, gdzie konflikt postrzegany jest jako coś, czego należy za wszelką cenę unikać. Rozróżnia się konflikty funkcjonalne, które sprzyjają celom grupy (choć mogą być postrzegane jako negatywne przez jednostki), oraz konflikty dysfunkcjonalne, których skutki są zdecydowanie negatywne i mogą doprowadzić do rozpadu zespołu (Robbins 2001: 177–179). W omawianym przypadku konflikt ma zdecydowanie funkcjonalny charakter. Pozwala na zdefiniowanie wartości, czyli tego, co kieruje dążeniami zespołu jako całości (oprócz oczywiście chęci zysku), oraz nauczenie się tolerancji, otwarcie na innych, postrzeganie ich nie przez pryzmat słabości, ale tego, co pozytywnego mogą wnieść do zespołu. Konflikt w *Dzikiej bandzie* ma dwojaki charakter: interpersonalny, którego głównymi aktorami są z jednej strony bracia Gorch a z drugiej Pike Bishop. Konflikt ten jest w filmie najbardziej eksponowany i dotyczy ról w zespole, przywództwa oraz wpływu na decyzje dotyczące zespołu. Drugi konflikt ma zdecydowanie intrapersonalny charakter. Jego podmiotem jest Angel i dotyczy on sfery przekonań i wartości⁴.

³ Pomijając fakt, że to była zasadzka oraz ignorując umiejętności Thortona.

⁴ W filmie jest jeszcze trzeci wyraźnie zarysowany konflikt – między Thortonem a przedstawicielem kolei, który go wyciągnął z więzienia w zamian za wytropienie i schwytanie bandy Pike’a. Thorton wcześniej przyjaźnił się z Bishopem i czuje wyraźny sentyment do członków bandy. Gdy już zadanie jest zakończone, przyłącza się do pozostałego przy życiu Freddiego Sykesa.

Z około dziesięciu lub jedenastu osób, które brały udział w napadzie, z życiem uchodzi zaledwie sześć. Ciężko rannego Edena Pike zabija, gdyż ten nie może dalej jechać samodzielnie i opóźniłby ucieczkę grupy. Bracia Gorch wykorzystują to jako pretekst, by zmanifestować swoje niezadowolenie. Tylko zdecydowana reakcja Dutcha Engstroma, bliskiego przyjaciela Pike'a, ucina dyskusję i powoduje, że grupa nie rozpada się. Konflikt jednak wybucha ze zdwojoną siłą w miejscu, gdzie czeka na nich Freddie Sykes wraz z zapasowymi końmi. Bracia Gorch domagają się zmian w zasadach dzielenia łupu: chcą, by Angel, jako młody i niedoświadczony, oraz Sykes, jako stary i nie narażający się aż tak bardzo, dostawali mniej. Pike twardo mówi nie, jednak wydaje się, że do rozwiązania siłowego nie dochodzi tylko dlatego, że mężczyźni odkrywają, że zostali oszukani, a pogłoski o wypłatach dla pracowników kolei stanowiły przynętę, by ich zwabić w zasadzkę. W chwilowym zażegnaniu konfliktu pomaga świadomość, że wszyscy zostali oszukani. Scena kłótni jest pouczająca z jeszcze jednego powodu: bohaterowie demonstrują, w jaki sposób humor może pomóc w rozładowaniu napięcia oraz jak dzielenie się butelką whiskey może przerodzić się w rytuał, będący metonimiczną oznaką zgody ponad różnicami. Co istotne, to Pike, lider, pozwala się z siebie śmiać (zamiast zabawiać się z kobietami, jak bracia Gorch, mozolił się nad przygotowaniem napadu, który okazał się niewypałem).

Pike jest dobrym przywódcą: ma autorytet, świetnie planuje, potrafi wiele przewidzieć i ma niekonwencjonalne pomysły. Jest typem lidera raczej autorytarnego, przy czym żyje dość blisko z pozostałymi członkami zespołu i woli, by ci podzielali jego przekonania i wartości na drodze zrozumienia i akceptacji, nie zaś dzięki wymuszeniu. Stąd, zdaje się, opór ze strony braci Gorch, do których przemawia siła, dyktat i dystans. Atakują Pike'a zawsze wtedy, gdy ten pokazuje słabość lub brak zdecydowania. Dopiero perfekcyjnie zaplanowana przez Bishopa i świetnie przeprowadzona akcja wykradzenia ładunku przekonuje ich do złożenia broni i całkowitego zaufania liderowi. Pike dba o jedność i zwartość zespołu. Jak mantrę powtarza, że naczelną wartością jest stworzona przez nich wspólnota. Przy czym nie tyle wskazuje na pozytywne wartości z niej wynikające, co na negatywne aspekty pozostawiania poza nią. Podczas jednej z kłótni mówi, że jeśli nie będą razem, będą skończeni, będą jak zwierzęta. Dodaje też, że skoro zaczęli razem, razem też muszą skończyć. Tym, co chce osiągnąć to zabezpieczenie na zbliżającą się starość.

Chęć zdobycia pieniędzy za wszelką cenę kłóci się z kolei z wartościami, których nosicielem jest Angel. Stąd wspomniany drugi konflikt. Jego rozwiązanie również przyczynia się do zwiększenia spójności zespołu. Chociaż sam konflikt ma charakter intrapersonalny, u jego podłoża leżą decyzje podejmowane przez całą grupę. Banda chce zdobyć pieniądze, wykradając broń dla generała Mapache. Ludzie tego ostatniego zabili ojca Angela, zdziesiątkowali mieszkańców jego wioski i zmusili do opuszczenia swojej ziemi. Co więcej, ukochana Angela, bojąc się głodu i biedy, stała się nałożnicą samego generała. Dostarczając im broń, Angel wspierałby wrogów swojego ludu. Młodzian nie daje się przekonać do zmiany systemu wartości (dzięki zdobytym pieniądзом zabierz swoją rodzinę i kup im ranczo daleko stąd – radzą mu Pike i Dutch), banda godzi się więc na przekazanie jednej skrzyni z bronią i amunicją ludziom Angela przy uszczupleniu należnej mu części wynagrodzenia. Oba konflikty rozwiązane zostają nie do końca właściwie. Rzecz jednak w tym, że film nie musi dostarczać rozwiązań racjonalnych i logicznych. Mimo całego realizmu *Dzikiej bandy* jej zakończenie potwierdza zwycięstwo mitu jako zasady organizującej przedstawione zdarzenia. W ostatniej scenie na ekranie widać zabitych przed chwilą bohaterów, jak roześmiani odjeżdżają na swych koniach w głąb wypełnionej słońcem doliny.

Dzika banda prezentuje formowanie się zespołu ze zgrai indywidualistów, wykorzystując przy tym konflikt jako czynnik integrujący. Zawodowcy pozwalają odczuć radość z funkcjonowania w zgranym zespole oraz przedstawiają jego siłę i możliwość realizacji siebie w grupie i poprzez grupę. Akcja tego filmu również rozgrywa się na południu Stanów Zjednoczonych na granicy z Meksykiem i w Meksyku. Czwórka mężczyzn zostaje wynajęta przez bogatego ranczera i właściciela linii kolejowej, Joe Granta, do odzyskania żony, która została rzekomo porwana przez meksykańskiego rewolucjonistę Jesusa Razę dla okupu. Piękna, młoda Maria jest przetrzymywana w hacjendzie ok. 100 mil od granicy i pilnie strzeżona. Grant gotów jest zapłacić rzekomy okup, wynajmuje jednak zawodowców, by odbili kobietę. Na wykonanie zadania mają 9 dni. Po jego zakończeniu dostaną każdy 10 tys. dolarów. Większość filmu (ok. 95 minut ze 113 czasu ekranowego) poświęcona jest ukazaniu współdziałania czterech profesjonalistów przy realizacji celu, jakim jest odbicie i dostarczenie pani Grant w umówione miejsce, gdzie czekać ma na nią mąż. Akcja sprowadza się więc do wyprawy (ciężka przeprawa przez góry i pustynię oraz potyczki ze zwiadowcami Razy), akcji właściwej („uwolnienie” i zabranie pani Grant) oraz drogi powrotnej (próby ujścia przed pościgiem, na którego czele stoi Raza).

Czterej mężczyźni w grupie znaleźli się przypadkowo w tym sensie, że to Joe Grant zwołał ich i zaproponował im pracę (z wyjątkiem Billa). Również Grant wyznaczył jednego z nich na lidera. Typ zarządzania, gdy do wykonania zadania zebrani zostają profesjonalści (elita techniczna, jak powiedziałby Will Wright), określa się jako zarządzanie projektem. Polega ono na tworzeniu zespołów pracowniczych, które realizują określone projekty w sytuacji, gdy odchodzi się od realizacji standardowych, powtarzalnych zadań na rzecz „rozwiązań nietypowych, kompleksowych, dostosowanych do indywidualnych potrzeb oraz realizowania kontraktów szybko i terminowo” (Sroka 2003: 44). Zespołem kieruje wówczas kierownik projektu, którego kompetencje są stosunkowo duże przy jednoczesnym otwarciu tak na otoczenie zewnętrzne, jak i podległych pracowników. Ceni się jego elastyczność oraz umiejętność planowania i koordynowania prac. Kwalifikacje i umiejętności członków zespołu są zróżnicowane. Muszą wykazywać się samodzielnością i przedsiębiorczością przy jednoczesnej umiejętności pracy w zespole oraz podzielania wspólnych celów. Za zgodność realizacji poszczególnych zadań z celami przedsiębiorstwa odpowiedzialny jest jednak przede wszystkim kierownik projektu.

Regimentowi żołnierzy – jak sam Joe Grant mówi na początku – wykonanie zadania zajęłoby miesiąc. Zdecydował się jednak na wynajęcie profesjonalistów, gdyż są to w stanie zrobić szybko i sprawnie. Początkowo grupa składać ma się z trzech mężczyzn. Wszyscy są rewolwerowcami. Grant wybrał ich ze względu na posiadane przez nich zdolności. Henry „Rico” Fardon jest świetnym taktykiem i strategiem. Biegle posługuje się hiszpańskim, zna teren oraz – co okaże się istotne na zakończenie – rzekomego porywacza, Jesusa Razę. Jacob Sharp w sposób mistrzowski posługuje się łukiem i linami, jest też tropicielem i zwiadowcą. Hans Ehrengard – dawny kawalerzysta, obecnie poganianych bydła – jak nikt zna się na koniach. Na żądanie Rico do grupy dołącza Bill Dolworth – spec od dynamitu. Wymienione zdolności – sprawność w posługiwaniu się bronią (wszyscy są rewolwerowcami), umiejętność planowania i zarządzania (Rico), zdolność odczytywania śladów i wyostrzone zmysły (Jake), znajomość kwestii dotyczących materiałów wybuchowych (Bill) i wreszcie umiejętność obchodzenia się z końmi, które służą w tym terenie jako środek transportu (Hans) – łączą bohaterów na płaszczyźnie zadaniowej. Każda z nich okaże się niezbędna przy wykonywaniu zlecenia. Grupa funkcjonuje również jednak na płaszczyźnie społecznej.

Ze względu na swój profesjonalizm członkowie zespołu nie przechodzą typowych faz tworzenia grupy, jak formowanie, rozruchy i normowanie. Jak w typowych zespołach projektowych od razu znają swoje miejsce, nie wchodzą sobie w drogę i we wszystkim współdziałają. Zadania – oprócz wybitnie specjalistycznych, jak zaminowanie przełęczy czy przygotowanie koni – są wymienne. Nikt nie rywalizuje z nikim i nie walczy o miejsce w grupie, hierarchia jest płaska, a lider pełni funkcję koordynatora, a nie autokraty. Wsłuchuje się w potrzeby członków zespołu i dla dobra spójności grupy decyduje się nawet na popełnienie błędów, byleby tylko dana osoba przestała sabotować działania i zaufała mu, jak inni (tak jest w przypadku Hansa, którego nadmierna miłość do koni może zgubić zespół).

Co istotne, mimo braku fazy formowania, która prowadzi do wypracowania wspólnych wartości przez wszystkich członków zespołu, w *Zawodowcach* wartości zostają wypracowane. Odbywa się to również w sposób przewidziany dla zespołów projektowych. Osobą odpowiedzialną jest lider. Jego zadanie w tym przypadku jest o tyle utrudnione, że przeciwnikiem jest dawny jego przyjaciel z okresu walk rewolucyjnych w Meksyku. Decydując się zatem na przyjęcie zadania, musi powściągnąć swoje osobiste sympatie. Pomocne w tym okazuje się przeniesienie konfliktu na wyższy poziom i rozstrzygnięcie go na płaszczyźnie wartości społecznych, tu w szczególności dobra małżeństwa i rodziny. Uznawszy Razę za porywacza, który narusza spokój domowego ogniska dla okupu, Rico jest w stanie wystąpić przeciw swojemu dawnemu towarzyszowi. Gdy jednak okazuje się, że prawda jest inna, modyfikuje swój obraz rzeczywistości i rozwiązuje zadanie zgodnie z wyznawanymi przez siebie (i grupę) wartościami, nie rezygnując przy tym z wywiązania się z kontraktu. Uwalnia (od znienawidzonego męża) Marię Grant, zakazuje zabicia rannego Razy i pozwala kochankom odejść razem do Meksyku. Żaden z członków grupy nie przyjmuje obiecanego wynagrodzenia, ale wszyscy zostają razem po wykonaniu zadania.

Zawodowcy, jak każdy film gatunkowy, są przewidywalni w tym sensie, że widz od początku wie, że akcja zakończy się sukcesem. Całość sprowadza się zatem do przyjemności czerpanej z obserwowania (i – poprzez identyfikację z bohaterami – przeżywania) harmonijnego funkcjonowania grupy oraz sprawnego wykonywania zadania. Dzięki *Dzikiej bandzie* widz mógł się nauczyć, w jaki sposób uformować sprawnie działający zespół oraz wykorzystać konflikt do przezwyciężenia partykularyzmów i scementowania więzi między członkami. Oglądając *Zawodowców* przekonuje się, że bycie w grupie nie tyle wiąże się z wyrzeczeniami, zarzuceniem swojej wolności, niezależności, ale daje radość wynikającą z współdziałania, zrozumienia, lojalności, odpowiedzialności, poczucia humoru, wsparcia i tolerancji dla własnych słabości.

Westerny z intrygą profesjonalną w sferze wartości zdecydowanie odbiegały od preferowanego przez kulturę amerykańską indywidualizmu. Ich rozwój przypada na okres, kiedy w kinie hollywoodzkim pojawiły się tendencje rewizjonistyczne, co doprowadziło do upadku klasycznego kina gatunków, które żyło w swoistej symbiozie ze społeczeństwem. Dostarczając mu rozrywki, pozwalało rozładować negatywne emocje i powrócić do konstytutywnych dla niego idei. Na ile fakt zaoferowania tak drastycznie odbiegających od tradycji wartości przyczynił się do upadku westernu, pozostać musi w sferze domysłów. Faktem jest, że lata 70. XX wieku to ostatni okres świetności gatunku.

Bibliografia

- Blanchard, Ken**, i in. (2007), *Przywództwo wyższego stopnia*, Warszawa.
- Griffin, Ricky W.** (2004), *Podstawy zarządzania organizacjami*, Warszawa.
- Leavitt, Harold J.** (2003), „Dlaczego hierarchie kwitną”, *Harvard Business Review Polska*, nr 7, 110–119.
- Oyster, Carol K.** (2000), *Grupy*, Poznań.
- Robbins, Stephen P.** (2001), *Zasady zachowania w organizacji*, Poznań.
- Schatz, Thomas.** (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York.
- Sroka, Stanisław.** (2003), „Organizacja zarządzana projektowo”, *Harvard Business Review Polska*, nr 3, 42–49.
- Will, Wright.** (1975), *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley, Los Angeles, London.

STRESZCZENIE: W *Six Guns and Society* (1975) Will Wright stwierdza, że amerykańskie westerny z intrygą profesjonalną ukazywały potrzebę zmiany w wartościach społecznych Amerykanów – konieczność odejścia od indywidualizmu na rzecz wartości grupowych. Traktując to stwierdzenie jako punkt wyjścia, Elżbieta Durys w swoim artykule dowodzi, że westerny te nie tylko promowały kolektywizm, ale również dostarczały gotowych wzorów postępowania. Na podstawie analizy *Dzikiej bandy* (1969) i *Zawodowców* (1966) autorka odsłania, w jaki sposób filmy unaoczniały, jak należy tworzyć zespół, współpracować, realizować się w grupie oraz czerpać przyjemność z bycia z innymi.

Wieloznaczna tożsamość. Problem ściśle językowy czy filozoficzny kultury europejskiej?

Niniejszy artykuł ma na celu refleksję nad problemem związanym z *coincidentia oppositorum* – zbiegiem przeciwstawię, ujawniającym się wraz z użyciem ironii redukowanej przez niektórych badaczy do owego zbiegu, a więc między innymi nad koncepcją zakładającą literackie przedstawianie świata w formie opisu oraz synchronicznego przeciwstawiania się temu opisowi. Wybitny badacz zagadnienia, U. Japp, określił ów zabieg ograniczony do literatury właśnie jako „die Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede“ (1983: 19), („artykułowanie świata w formie jednoczesnego zaprzeczenia”), co można przyjąć za fundamentalną ilustrację podejmowanej kwestii. Jej teoretyczne uściślenia towarzyszą kulturze literackiej, a szerzej – europejskiej kulturze w ogóle bodaj od początków jej istnienia, a na pewno od czasów starożytnych, skąd czerpiemy spisane świadectwa mierzenia się z tematem (Turasiewicz 1983: 9). Zajmowali się nim zarówno pisarze artyści, jak i teoretycy, filozofowie klasycy i ich późniejsi interpretatorzy, a współcześnie podejmuje go akademicy bardzo różnych dyscyplin – językoznawcy, filozofowie, badacze literatury (Warakomska, 2009: 18-23). Poniższe rozważania będą zatem przede wszystkim stanowić próbę odpowiedzi na pytanie postawione w ich tytule, a więc czy celowa zbieżność przeciwstawię powodująca swoisty paradoks – zwielokrotnianie tożsamości, a zatem również sensu wypowiedzi, potraktować należy wyłącznie jako problem retoryczny, czy też może wolno przypisać mu także filozoficzną proveniencję. Będą też próbą namysłu nad kwestią, która z potencjalnych odpowiedzi mocniej dotyka istoty problemu, chociaż zapewne trudno oczekiwać jednoznacznych rozwiązań w tym względzie.

Ponieważ artykulacja rzeczywistości jednocześnie z przynajmniej dwóch przeciwstawnych perspektyw funkcjonuje w naszej kulturze, jak wspomniano powyżej, od dawna i jest utożsamiana z ironią, za której zasadniczą własność często uznawano *coincidentia oppositorum*, podkreślając jej wyjątkowo czytelną werbalną podstawę (por. Warakomska, 2009: 50), w horyzoncie niniejszych refleksji znajdują się przede wszystkim uwagi na ten temat. Zaprezentowane zostaną pokrótce najważniejsze momenty w diachronicznym rozwoju pojęcia, których konsekwencje dla teorii i praktyk literackich niejednokrotnie wpływały na jego klasyfikację – pojmowanie jego desygnatu w kategoriach retoryki lub filozofii – i zawsze przechylały szalę opisu w jedną bądź drugą stronę owych uszczegółowień.

Jedną z najstarszych egzemplifikacji ironii realizowaną w obrębie literatury pięknej, niemniej odnoszącą się do cech ludzkich charakterów, toteż taką, którą można uznać od strony *stricte* technicznej czy poetologicznej za przejaw jednoczesnej destrukcji i odradzania się formy, a od strony ideowej za uniwersalny symbol – wyraz wiecznie powracającej, niezależnej od upływu czasu i akcydentalnych wpływów historii „istoty”, która jednakże sama w sobie wolna od jednoczenia przeciwieństw nie jest, wydają się niektóre fragmenty *Iliady* Homera. Badający kwestię R. Turasiewicz na poparcie podobnego twierdzenia przytacza odpowiednie wyimki eposu sugerujące ironiczne zabarwienie przedstawianych treści (1983: 58).

Jednak o ironii mówiono na przestrzeni dziejów w rozmaity sposób – apostroflowano ją np. jako lisią przebiegłość, elenktykę czy poetycką arabskę, a określenia te, funkcjonując w odrębnych okresach czy epokach, każdorazowo zmieniały nieco sens samego pojęcia. Dlatego z teoretycznym uściśleniem jego definicji związane były chyba zawsze pewne perturbacje, a zasadnicza trudność z jednoznaczłą wykładnią wydaje się polegać właśnie na jej uznaniu za kwestię retoryczną vs. filozoficzną.

Wydawałoby się, że w powszechnej percepcji ironia jest wielkością oczywistą, zrozumiałą, nie wymagającą uściślenia. Kiedy pytamy o znaczenie tego terminu osoby nie zagłębiające się w jej teorię, nie znające fachowych tekstów dających asumpt do szczegółowego rozpatrywania, to raczej wszyscy intuicyjnie wyczuwają, co oznacza. Nawet jeśli nie potrafią podać dokładnej definicji, mówią zazwyczaj, że ma coś wspólnego z szyderstwem, chęcią inteligentnego wyśmiania cudzych lub własnych przywar. Inteligencja, myślowa mobilność stanowi przy tym często podnoszony czynnik. Ma zatem owa specyficzna *coincidentia oppositorum* manifestująca się w ironii, wedle tych domniemań, wiele wspólnego z językiem, ze specyficznym – w domyśle: inteligentnym sposobem mówienia. Pytani skłaniają się często ku twierdzeniu, że przy pomocy ironii dochodzi do realizacji pewnej dychotomii, niezgodności między wypowiedzianymi słowami i ukrytą za nimi myślą. I rzeczywiście, kiedy zagłębiamy do słowników, to najczęściej potwierdzamy tę naszą intuicyjną wiedzę i spotykamy na przykład następujące wyjaśnienie tego terminu: „ukryta drwina, utajone szyderstwo, złośliwość zawarta w wypowiedzi pozornie aprobującej” (1998: 757). W wielu miejscach przeczytać też możemy, że jest to figura słowna, w której zamierzone znaczenie stanowi przeciwieństwo tego, co wyrażają słowa, zazwyczaj jako sarkazm lub kpina, posługująca się wyrażeniem chwalcym po to, aby zaznaczyć dezaprobatę lub lekceważenie (Hutchens 1973: 47). Zgodny co do obserwowalnego w ironii spłotu przeciwstawię N. Knox wydaje się dyskutować jedynie próbę jej inkryminacji jako figury słownej związanej wyłącznie z sarkazmem, drwiną lub innymi negatywnymi skojarzeniami (1973: 23).

Ale poza tą bądź podobnymi definicjami znajdziemy w słownikach również inne wykładnie programowo łączące ironię z *coincidentia oppositorum*, które jednakże nie są już tak oczywiste, a także nawiązują do bogatej historii tego pojęcia i o nich należałoby teraz nieco powiedzieć. Szczególnym walorem podobnej eksploracji wydaje się przewyciężanie stereotypu wiążącego tę wielkość jednoznacznie i jedynie ze sferą retoryki.

Czytamy zatem o ironii również, że jest to stan rzeczy lub sytuacja będące przeciwieństwem tego, czego się oczekuje albo czego zwykle należałoby oczekiwać; skutek wydarzeń, który wydaje się szyderczo urągać naturze rzeczy oraz wszelkim przewidywaniom (Hutchens 1973: 47). Mamy tu do czynienia z heglowską *Weltironie*, ironią obiektywną, niekiedy przyrównywaną do ironii losu. Należałoby przy tym zwrócić uwagę na fakt, że nie odnosimy się w tym przypadku więcej do języka, do wartości wypowiedzianych zdań, tylko do zająć i ich konsekwencji, a więc konkretnych otaczających nas zjawisk.

Inną wykładnią kwestii przysparzającą w dziejach nieco kłopotów zwłaszcza filozofom jest tzw. ironia sokratyczna. W słownikach czytamy, że interpretuje się ją jako udawanie, prezentację fałszywych opinii, przede wszystkim w związku z udawaniem niewiedzy, jakie stosował Sokrates w celu zaprzeczania przeciwnikowi w dyskusji (47). Podstawowy problem ewokowany przez ten specyficzny rodzaj zbieżności przeciwieństw wynika, jak się wydaje, z początkowo negatywnej oceny ironii w ogóle. Starożytni Grecy uważali ją za zjawisko naganne, niegodne obywatela Aten. Według Otto Ribbecka (1876: 381) określenie to funkcjonowało pierwotnie jako wyraz obelżywy czy wyzwisko, a dopie-

ro później właśnie dzięki Sokratesowi oraz jego sławnej metodzie zbijania mniemań nabrało nowej wysubtelnionej intelektualnie treści. Inni teoretycy, jak np.: N. Knox (1973: 21) czy E. Behler (1972: 18), zwracają uwagę na przyrównanie ironisty w czasach starożytnych do postaci przebiegłego lisa, która pod maską niewiniątka ukrywa wyrafinowany spryt. Podobny pogląd podziela również przywoływany już Turasiewicz, cytujący za Hesychiusem z Aleksandrii cztery, jak się wydaje najważniejsze czy też najczęściej powtarzające się, wykładnie terminów *eiron* i *eironea*, w których przeważają zdecydowanie pejoratywne konotacje (pozerstwo, lenistwo, pyszałkowatość, niemówienie prawdy, granie cudzej roli, sztydzie, określanie rzeczy jej przeciwieństwem, 1983: 11). Na uwagę zasługuje fakt interpretowania ironii przez leksykografa raczej jako specyficznego habitusu, a nie wyłącznie wyrafinowanego języka. Choć przyznać trzeba, iż ostatnie w wymienionych skojarzeń usiłuje przenieść percepcję z poziomu wartościowania w sferę konkretyzacji, zbliżając jednocześnie badaną wielkość do wykładni *coincidentia oppositorum*, czyniąc z niej medium przewrotnego zwielokrotniania tożsamości. Jednakże wypowiedzi wartościujące, a zatem często związane z emocjami i zaciemniające sedno dociekań, uznać należy za dominujące. Jako wybitny i dobrze znany przykład podobnej praktyki słusznie traktuje się *Chmury* Arystofanesa, w których ironię Sokratesa poddano krytyce. Sławny myśliciel występujący w tej komedii dosłownie i w przenośni *buja* niczym właśnie w obłokach, a „jego” przesłanie wydaje się mieć na celu zdyskredytowanie sofistyki: „Chmury są to, nieśmiertelne/ Bóstwa gapiów i nierobów./ Te nas uczą, w dysputacji/ Jakich chwycić się sposobów./ Uczą także: hokus-pokus,/ Oszukaństwa, przeniewierstwa,/ I kręctwa, i matactwa/ I kuglarstwa, i szalbierstwa” (1972: 137). Połączenie sokratejskiej elenkyty wyłącznie z retorycznymi „sztuczkami” daje wprawdzie komiczny efekt, ale nie do końca odpowiada istocie tej metody (Tatarkiewicz 1995: 75). Wiąże się to w naszym przekonaniu nierozdzielnie z kwestią rozróżnienia sofistyki i filozofii pojmowanej zgodnie z desygnatem pojęcia jako miłość mądrości. Nieetyczne zachowanie *eirona*, a więc przede wszystkim udawanie skromności lub zatajanie prawdy w celu wyszydzenia czy oszukiwania innych, zupełnie nie pasuje do Sokratesa, prekursora intelektualizmu etycznego, myśliciela, ale też męża cennego za wielkie przymioty (ibidem: 72). Razi zwłaszcza zarzut niemoralnego zachowania pyszałka.

Pamiętać należy, że metoda prowadzenia dyskusji zwana elenktyczną polegała na zadawaniu adwersarzowi prostych pytań i pozornym przyjmowaniu odpowiedzi, uznawaniu ich za słuszne. Sokrates zadowalał się rzekomo wyjaśnieniami swych rozmówców, jednak dalej pytając, niejako drążąc temat, wskazywał na wewnętrzną sprzeczność ich wypowiedzi, oczekiwał zatem, iż zrozumiałwszy błąd, sami dojdą do prawidłowych konkluzji. W. Tatarkiewicz, podsumowując przesłanki takiej metody, przybliżył je do swoistego ćwiczenia umysłu czy też nauki mądrości, a o Sokratesie pisze: „uczył ludzi cnoty, a ściślej mówiąc uczył ich rozumu, aby przez to doprowadzić do cnoty” (1995: 72). Jeśli się zgodzimy z podobną tezą, to należałoby poważnie się zastanowić nad redukowaniem tak pojmowanej *coincidentia oppositorum* do zewnętrznej sfery języka czy też owego hokus-pokus, jak chce Arystofanes w swojej komedii.

Co w tym kontekście ważne, szlachetne intencje i cele Sokratesa odrzucone zostały głównie przez jego przeciwników i to oni nazywali jego metodę prowadzenia dyskusji ironią. Uczynił tak np. Trazymach w *Państwie* Platona, zarzucając filozofowi świadome uniki oraz niechęć do formułowania jasnych definicji. Jednak pominiawszy owe subiektywne oceny i rozważywszy podstawowy sens tak skonfigurowanego spłotu przeciwieństw, odnajdujemy go nie tylko w językowej formie, ale także w idealistycznych konsekwencjach użycia języka. Konkluzja ta wyraźnie podkreśla ewentualność

ideowej, by nie powiedzieć idealnej, proveniencji „ironii” Sokratesa, podając zarazem w wątpliwość sądy o jej wyłącznie retorycznej wartości.

Zdecydowanym wzmocnieniem podobnej logiki myślenia wydają się rozważania Arystotelesa. Jak wiadomo, w *Etyce eudemejskiej* filozof tłumaczy pojęcie *eiron* i określa nim człowieka udającego skromność. Krańcowo różną postawę, mianowicie zadufanego w sobie pyszałka nazywa *alazonem*. Obydwie te postawy *eiron* i *alazon* uznaje za jednakowo oddalone od złotego środka, czyli w tym przypadku kategorii *alethes* – człowieka prawdomównego, szczerego (Turasiewicz 1983: 23). Obydwie zatem jako niegodne odrzuca. Natomiast w *Etyce nikomachejskiej* równowaga negatywnej oceny obu zjawisk zostaje zachwiana na korzyść ironii. Jeśli przyszłoby wybierać między chępliwym wywyższaniem się i udawaniem skromności, a więc postawą *eirona* i *alazona*, to ostatni z wymienionych habitusów wydaje się Arystotelesowi właściwszy, gdyż, jak konstatuje: „Ludzie udający skromnych, którzy umniejszają swe zalety, objawiają wyższą kulturę” (1982: IV 7. 1127 b 14-19). Ma zatem filozof pewne względy estetyczne na uwadze i, co ważne, powołuje się przy swoich eksplikacjach na przykład Sokratesa (ibidem). Od tego czasu po pierwsze opisywane zjawisko zdobywa w jego osobie istotnego obrońcę, a po drugie utrwała się pojęcie ironii sokratycznej jako jej klasycznego wariantu. Zauważyć należy, że również w tym przypadku nie ma mowy o zbieżności przeciwstawień jako wyłącznie figurze słownej. Uznaje się ją za pewien model dyskusji, metodę demaskowania pozoru wiedzy i oczyszczenia zeń umysłu. Można stąd wnosić, iż Sokrates utrzymujący, że rzekomo wie bardzo niewiele lub zgola nic, i stale pytający, buduje pewnego rodzaju dystans do wiedzy innych.

Podobny dystans w wieku dziewiętnastym, a więc w momencie narodzin współczesnych wykładni ironii, zaczęto wytwarzać w stosunku do wiedzy własnej. Dlatego też R. Musil trafnie mógł zdiagnozować sytuację moderny, mówiąc: „Sokratisch ist, sich unwissend stellen. Modern: unwissend sein!” (1995: 558, „sokratejskie jest udawanie niewiedzy, współczesne – bycie niewiedzącym”, tłum. A.W.).

Wśród zwolenników argumentów Arystotelesa znaleźli się wkrótce także retorzy rzymscy: Cyce-ron i Kwintylian. Obydwaj, co zważywszy na ich profesję wydaje się niezwykle znamienne, uważali ironiczny spłot przeciwstawień nie tylko za figurę retoryczną, ale przypisywali mu również habitualne właściwości. Przede wszystkim zlatynizowali grecki termin *eironeia*, zastępując go pojęciem ironii oraz wprowadzili określenia nowe, m.in.: *simulatio* i *dissimulatio*. Wedle Kwintyliana to pierwsze miało stanowić pozytywną zamianę myśli własnej z myślą adwersarza, a drugie – ukrywanie własnego zdania (Lausberg 2002: 572). Oczywiście obydwaj podkreślali także retoryczny charakter ironii, np.: rozróżniając w jej obrębie trop i schemat. Ich teorie zostały dobrze udokumentowane i znalazły liczne późniejsze interpretacje (Knox 1973; Lausberg 2002), nie trzeba zatem ich eksplorować. Warto jednak dla przejrzystości wyводу oprzeć się na przykładzie. Jako jeden z zabawniejszych potraktujmy ostatni rozdział książki L. Kołakowskiego pod przewrotnym tytułem *Moje słuszne poglądy na wszystko* (1999). Poza licznymi esejami poważnie reflektującymi takie tematy, jak np.: utopia, apokalipsa, chrześcijaństwo, filozofia liberalna etc., autor zamieszcza na końcu tomu w paragrafie zatytułowanym *Summa* Wielką Encyklopedię Filozofii i Nauk Społecznych. Ten glosariusz składa się z wybranych terminów filozoficznych oraz ich krótkich wykładni. Wydaje się, iż owa skrótowość, zważywszy na gatunek problematyki, pozwala na uznanie całości za wyraz ironicznego schematyzmu. Oto kilka egzemplifikacji. O filozofii Nietzschego pisze autor: „że wszystko ze wszystkim się bije i tak już zawsze będzie, a sensu to żadnego nie ma” (424). Natomiast o innych myślicielach czy doktrynach znajdujemy następujące adnotacje: „Liberalizm: żeby każdy się swoimi sprawami zajmował, a nie cudzymi,

to dobrze będzie. Hume: że co widzisz, to widzisz, a co sobie myślisz, tego nigdy nie udowodnisz. Marx: że Boga nie ma, tylko ludzie, że wszyscy się biją ciągle o swoje grosze, ale za kilka lat będzie wszystkim bardzo, ale to bardzo wesoło, bo pieniędzy nie będzie wcale i wszystko będzie na kartki. Tales: że woda” (421-424).

Te eksplikacje nie stanowią zaprzeczenia meritum filozofii poszczególnych myślicieli. Ale skróto-towa forma, nie przystająca do treści doniosłych traktatów każe się zatrzymać nad podejmowanymi problemami, w żartobliwy sposób uwypukla doniosłość stawianych kwestii. Trudno odpowiedzieć na pytanie, czy *coincidentia oppositorum* realizowana w tego typu ujęciach stanowi wyłącznie przejaw zabawnej gry językowej, czy zatem ironiczny schemat ma jedynie swą werbalną podstawę? Wydaje się to wątpliwe.

Powracając do Cyclerona i Kwintyliana przypomnieć trzeba, że obydwaj traktowali ironię Sokratesa również jako formę odrębną, a właściwie uważali ją, zwłaszcza czynił tak Kwintylian, za osobną postać schematu. Pisał: „Cała postawa życiowa człowieka może być nacechowana ironią, jak w przypadku Sokratesa, którego nazywano ironistą, ponieważ przyjmował pozycję niewiedzącego, przepelnionego zdumieniem z powodu mądrości innych” (Knox 1973: 22). Wynika stąd, że ironia postrzegana była nawet przez specjalistów od retoryki także jako naturalne nastawienie życiowe, pewnego rodzaju dyspozycja. Na tym przykładzie wyraźnie się zarysowuje podwójne ujęcie zjawiska: językowa werbalizacja oraz swoista predylekcja do jej uaktywniania, co przywodzi na myśl rozróżnienie „stałego regeneracyjnego procesu” i „dynamicznej obecności” dokonane przez R. Williamsa w odniesieniu do kultury (1989:51).

Nieco inny charakter przypisywany jest ironii romantycznej, którą protoplasta pojęcia F. Schlegel nazywał poetycką arabeską, nie redukując jej jednak w żadnej mierze do fenomenu mowy. Często możemy o niej przeczytać, że wyraża zdystansowany stosunek autora do własnego dzieła. Podobna wykładnia funkcjonuje w wielu słownikach i leksykonach terminów literackich, nie tylko niemieckich (np. Żmigrodzka 2002: 377). Ów wariant jest kolejnym, co do którego istnieje różnica poglądów. Niektórzy badacze uznają ją przede wszystkim za projekt estetyczno-literacki oscylujący, skróto-tow rzecz ujmując, wokół autotematyzmu. Taki pogląd podziela m.in. I. Strohschneider-Kohrs, która po wnikliwych badaniach zagadnienia doszła do wniosku, że ironię romantyczną należy postrzegać jako wyraz „dialektyki procesu twórczego” („eine Art der künstlerischen Dialektik”) oraz sposób „auto-prezentacji sztuki” – „Mittel der Selbstrepräsentation von Kunst” (1960: 425-435).

Według powyższej wykładni ironia romantyczna to inaczej zespół środków stylistyczno-formalnych zastosowanych w utworze literackim, a służących do zwrócenia uwagi czytelnika w trakcie lektury, że oto ma do czynienia z dziełem sztuki, artefaktem, wytworem ludzkiego ducha. Narzędziami służącymi do osiągnięcia tego celu stają się wszelkie elementy autotematyzmu: refleksje na temat powstawania dzieła zawarte w treści fabuły; „obecność” autora w dziele; rezonowanie bohaterów na temat własnej sytuacji czy rzeczywistości pozaliterackiej; przełamywanie granic wyznaczonych gatunkom i odmianom literackim, a więc celowe rozbijanie struktury utworu. Wszystkie te zabiegi służyć miały ukazaniu zdystansowanego stosunku autora do dzieła, jak również do przekazywanych treści. Za wybitną egzemplifikację tak pojmowanej ironii romantycznej uznaje się *Kota w butach* L. Tiecka, zapominając niekiedy o innych odczytaniach tej sztuki (por. Warakomska 2009a).

Istnieje jednak także odrębna wykładnia ironii romantycznej, można rzec jej filozoficzny wariant, co wyda się zrozumiałe, jeśli weźmiemy pod uwagę rozległe zainteresowania intelektualne

twórcy pojęcia. Za podobnym wnioskiem przemawia analiza tekstów Schlegla o ironii (Behler 1972; Warakomska 2009). Mówiąc o tym, że ironia to „permanentna parabaza” („eine permanente Parekbase”) lub „uczucie wiecznej ruchliwości” („ewige Agilität”, por. ibidem: 133) Schlegel wskazywał nie tyle lub nie tylko na potrzebę rozbijania struktury utworu, o którym wspominaliśmy przed chwilą, ile na konieczność przyjęcia postawy *skrajnie antyfundamentalistycznej* – jeśli określenia te dobrze korespondują z zagadnieniem ironii, – a więc postawy człowieka świadomego tymczasowości nawet najbardziej skryształizowanych przekonań. W swoich refleksjach często podejmował tę kwestię i opowiadał się zdecydowanie za swoiście pojmowanym liberalizmem czy nastawieniem negocjującym wszelką zachowawczość lub dogmatyzm. Pisał m. in.: „Liberal ist, wer von allen Seiten und nach allen Richtungen wie von selbst frei ist und in seiner ganzen Menschheit wirkt; wer alles, was handelt, ist und wird, nach dem Maß seiner Kraft heilig hält, und an allem Leben Anteil nimmt, ohne sich durch beschränkte Ansichten zum Haß oder zur Geringschätzung desselben verführen zu lassen¹ (Schlegel 1967: 441). Mówił, że ironia to coś najwyższego i najważniejszego, „das Höchste und das Wichtigste”, i dlatego zalecał ją jako obowiązek „Ironie ist Pflicht”. Wydaje się zatem, iż nie odnosił podobnych rozważań wyłącznie do *techné*, warstwy językowej, zabawnego i intrygującego artykułowania myśli. Jak nadmienia Kremer, parafrazując de Mana, zadania formalnych figur poezji romantycznej, m.in. ironii, fragmentu, pomieszania gatunków nie stanowiło przezwyciężanie paradoksalnej konstelacji podwójnej refleksji, miały się natomiast stać estetycznym sposobem wyrażania paradoksu (Kremer 2007: 92). Po wnikliwej analizie refleksji romantyka, zwłaszcza jego *Fragmentów* dotyczących problemu zbiegu przeciwstawień oraz procesu twórczego (1967) trudno się nie zgodzić z tym twierdzeniem. Odsyła ono, podobnie jak lektura pism Schlegla, z powrotem do sokratejskiej koncepcji *wiem, że nic nie wiem* pojmowanej jako wyraz szczególnego rodzaju ignorancji (Kołakowski 2009: 21). Na to filozoficzne czy teoriopoznawcze podłoże ironii uwagę zwracali tacy badacze, jak O. Walzel (1938: 42) czy R. Immerwahr (1972: 143), których zasługą jest rozróżnienie ironii filozoficznej i literackiej, którą zwłaszcza Immerwahr określa za Schleglem poetycką arabską.

Na przytoczonych powyżej przykładach staraliśmy się zademonstrować rozmaite wykładnie uaktywniającego się w ironii zbiegu przeciwstawień i rozważyć raczej urągającą logice kwestię dokonującego się przy tym rozszczepienia tożsamości wypowiedzi. Podsumowując stwierdzić należy, że spłótów może być interpretowany (i dzieje się tak najczęściej) zarówno jako rodzaj gry słownej, figury retorycznej, której materią jest wypowiadane słowo i stojąca za nim myśl, jak też jako wyraz paradoksu istnienia, a zatem kategoria zasadniczo wykraczająca poza ramy językowe. Z tą drugą interpretacją łączy się dialektyczna dyspozycja człowieka do przekraczania barier, a więc specyficzna ludzka postawa, którą jednakowoż trudno oddzielić od języka.

¹ („Liberalny jest ten, kto ze wszystkich stron i we wszystkich kierunkach jest naturalnie wolny i działa w całym swym człowieczeństwie; kto wszystko, co działa, co jest i co będzie, ma podług miary swej siły za świętość i bierze udział w każdym przejawie życia, i nie pozwala ograniczonym poglądom zwięść się do nienawidzenia albo lekceważenia tegoż”).

Literatura

- Arystofanes.** (1977), *Chmury*, w: *Komedie wybrane*, przeł. Artur Sandauer, Stefan Srebrny, wybrał i opracował Romuald Turasiewicz, Kraków: 119-195.
- Arystoteles.** (1982), *Etyka nikomachejska*, przeł., opracowała i wstępem poprzedziła Daniela Gromska, Warszawa.
- Behler, Ernst.** (1972), *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt.
- Hutchens, Eleanor Newman.** (1973), „Die Identifikation der Ironie“, w: *Ironie als literarisches Phänomen*, Hans-Egon Hass, Gustav Mohrlüder, Köln: 47-56.
- Immerwahr, Raymond.** (1972), *Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform*, Frankfurt am Main.
- Japp, Uwe.** (1983), *Theorie der Ironie*, Frankfurt am Main.
- Knox, Norman.** (1973), „Die Bedeutung von Ironie. Einführung und Zusammenfassung“, w: *Ironie als literarisches Phänomen*, Hans-Egon Hass, Gustav Mohrlüder, Köln: 21-30.
- Kołąkowski, Leszek.** (1999), *Moje słuszne poglądy na wszystko*. Warszawa.
- Kołąkowski, Leszek.** (2009), *Ułamki filozofii*. Warszawa.
- Kremer, Detlef.** (2007), *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart Weimar.
- Lausberg, Heinrich.** (2002), *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac. i wstępem poprzedził Albert Gorzkowski, Bydgoszcz.
- Musil, Robert.** (1955), „Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden“, w: *Robert Musil. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Adolf Frisé, t. 2, Hamburg.
- Schlegel, Friedrich.** (1967), *Lyceum Fragmente. Athenäum Fragmente*, w: KA, t. 2: *Charakteristiken und Kritiken 1796-1801*, München i in.: s. 147-163; 165-255.
- Słownik Języka Polskiego.** (1998), PWN, t. 1, Warszawa.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid.** (1960), *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen.
- Tatarkiewicz, Władysław.** (1995), *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa.
- Turasiewicz, Romuald.** (1983), *Problem antycznej ironii*, Kraków.
- Walzel, Oskar.** (1938), „Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger“, w: *Helicon, Revue Internationale des Problemes Généraux de la Littérature. Publiée sous les auspices de la Commission Internat. D'Histoire Littéraire Moderne, Texte en Allemand, Anglais, Espagnol, Français, Italien I*, 1-2, Amsterdam: s. 33-50.
- Warakomska, Anna.** (2009), *Prawda wyższej instancji. O ironii na przykładzie prozy Herberta Rosen-dorfera*, Warszawa.
- Warakomska, Anna.** (2009a), „Die romantische Ironie des Gestiefelten Katers? Versuch einer Revision“, w: *Studien zur Deutschkunde*, t. XLV, Warszawa: s. 349-361.
- Williams, Raymond.** (1989), *Marksizm i literatura*, przeł. Antoni Chojnacki i Edward Kasperski, Warszawa.
- Żmigrodzka, Maria.** (2002), „Ironia romantyczna“, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Józef Bachórz i in., Wrocław i in.: s. 377-385.

STRESZCZENIE: Artykuł ma na celu refleksję nad uaktywniającym się w ironii zbiegiem przeciwstażeń, który zwielokrotniając tożsamość, a zatem również sens wypowiedzi, należy do najbardziej zagadkowych fenomenów kultury europejskiej czy kultury w ogóle. Problem został potraktowany jako zagadnienie językowe oraz filozoficzne. W tekście przypomniano najważniejsze momenty w diachroicznym rozwoju pojęcia ironii, każdorazowo starając się odpowiedzieć na pytanie, w jakim stosunku do obu tych dziedzin pozostają proponowane na przestrzeni dziejów jej rozmaite wykładnie. Zaprezentowane eksplikacje wskazują, że w zależności od przyjętej perspektywy teoretycznej przyjmowano lub też przyjmuje się nadal różne klasyfikacje: pojmowanie jego desygnatu w kategoriach retoryki lub filozofii, co z kolei miało odpowiednie konsekwencje dla kwestii estetyki i praktyk literackich.

Christoph Werners Beitrag zum epithalamischen Liedschaffen an der Mottlau im 17. Jahrhundert

Am 11. Februar 1648 hat die „Edle / und Viel EhrenTugendreiche Jungfrau Anna Maria¹“, die Tochter vom „Weyland Edlen / und Ehrenvesten Herrn Heinrich Melman / Vornehmen Bürge[r] dieser Königlichen Stadt Dantzig“, mit Michael Behm (1616-1677) den Bund der Ehe geschlossen. Bevor aber der benannte, in Jena, Wittenberg und Königsberg zum Juristen ausgebildete Schlesier öffentlich das Jawort gab, hatte er sich bereits als „[d]ieser löblichen Reipublic wolbestelte[r] Secretariu[s]“, 1643 vom Danziger Rat berufen, um die Mottlau-Metropole verdient gemacht. Durch seine vielseitige Tätigkeit erwies sich der 1637 wegen der Kriegswirren aus Schlesien geflüchtete Behm so geeignet und zuverlässig, dass er 1656 ins Schöffengericht und 1664 in den Rat gewählt wurde. Als Danziger Ratsherr hat er sich desgleichen herausragende Verdienste um die Stadt erworben (vgl. 1941: 41). Die Hochzeitsfeierlichkeiten haben ihre Spuren in Form eines Epithalamiums hinterlassen, dessen Textdichter der mutmaßliche Jenaer bzw. Königsberger Studiengenosse des Bräutigams – Johann Conrad Heden (1619-1655), der spätere Professor *theologiae et eloquentiae* an der Universität Altdorf, gewesen ist (1750: 1428). Die von ihm gedichteten Glückwünsche wurden von Christoph Werner (1618-1650), von 1646 an Kantor an der Katharinenkirche zu Danzig (vgl. 2005: 195), in Töne gesetzt² und allem Anschein nach vor dem Hochzeitspublikum dargeboten. Das mit einer schlichten Partitur versehene Gedicht wurde als dreiseitiger Druck herausgegeben und soll die Offizin von Andreas Hünefeldt verlassen haben³. Das Ganze machte ein liebliches Gelegenheits-souvenir aus.

Die metrische Grundlage für jede sechszeilige Strophe (jeden Sechseiler) der Komposition stellt die sog. Kanzonenstrophe (mit dem Schema AAB), eine schon aus Minnesang und Meistergesang, aber auch dem (evangelischen) Kirchenlied bekannte Strophenform, dar. Die Analyse der partiturnartigen Notenaufzeichnung des Stückes lässt ebenso erkennen, dass die musikalische Ebene der Komposition als die den oben erwähnten herkömmlichen Quellen eigene Barform konzipiert ist. Die metrische Struktur des ersten und zweiten Stollens (wiederholte Abschnitte A im Rahmen des Aufgesangs, Takte: 1-2⁴) beruht jeweils auf zwei trochäischen Verszeilen, welche sich weiter auf einen katalektisch geprägten Vierheber (erster und dritter, siebensilbiger Vers) sowie eine akatalektisch gekennzeichnete Tetrapodie (zweiter und vierter, achtsilbiger Vers) stützen. Der Abgesang (Abschnitt B, Takte: 3-4, hier wiederholt) besteht aus zwei Verszeilen; sie gründen sich auf katalektisch reduzierte Vierfüßigkeit.

¹ Alle im ersten Absatz des vorliegenden Beitrags angeführten Zitate sind dem Titelblatt der Quelle entnommen worden (vgl. 1648: 1).

² Die Originalpartitur des Liedes ist mit dem Monogramm C. W. versehen, welches mit dem damals an der Katharinenkirche beamteten Christoph Werner zu identifizieren ist (vgl. 1931: 134).

³ Anhand des auf dem Titelblatt der Quelle vorhandenen Bleistiftvermerks.

⁴ Vgl. die vom Verfasser angefertigte moderne Partitur des Liedes im Anhang des Beitrags. Die Komposition wurde von Hermann Rauschnig in seiner Monographie zur Musikpflege im alten Danzig als Klavierpartitur wiedergegeben (vgl. 1931: 134).

Die Verszeilen der einzelnen Strophen sind durch Kreuz- und Paarreime (nach dem sestineneigenen Schema *ababcc*) bei Dominanz der betonten, männlichen Gleichklänge gebunden. Die vierstimmige Besetzung (Cantus, Altus, Tenor, Basso Continuo) des in der Mensuralnotation fixierten Liedes suggeriert dessen vokal-instrumentale Darbietung, obwohl die rein vokale Aufführung jener *Aria à 4* – der damaligen Praxis gemäß – ebenfalls in Frage kommt. Die Moduswahl (C-Jonisch; könnte eigentlich schon als C-Dur-Tonart betrachtet werden) stimmt affektbezogen mit der optimistisch und unterhaltend geprägten Aussage der Textunterlage überein (vgl. 1998: 208, 211, 220, 221, 227).

Das Gedicht beginnt mit einer periphrastisch konzipierten Apostrophe an Luna, die Göttin des Mondes. Mittels der finalen *interrogatio* bringt das literarische Subjekt seine Hoffnung darauf zum Ausdruck, dass mit Mondschein beschenkte Brautleute (Antonomasie: „Tugend und Kunst“) die Gewogenheit und Gunst des Himmels genießen werden:

Göttin / derer Weißes Licht
Durch die güldnen Sterne rennet /
Vnd die schwartzen Wolcken bricht /
Hastu je ein Paar gekennet:
Da die Tugend und die Kunst
Ist belohnt mit trewer Gust?

Innerhalb des zweiten Sechszailers wird die initiiierende Apostrophe weitergesponnen; sie wiederholt imperativisch die *conditio sine qua non* für das Wohlergehen des Brautpaares: den gefühlsselige und erhabene Stimmung ausstrahlenden Schein des Vollmonds⁵. Demzufolge macht die angerufene Luna – in den Augen des literarischen Subjekts – den Eindruck, allen Göttern (sogar der Juno – Beschützerin der Ehe) gegenüber die kompetenteste zu sein, um die beiden Verliebten mit Himmelsgaben angemessen zu bedenken sowie die Leidenschaft der Werbung (Freite) unter den Letzteren immer wieder anzufachen:

So wirff deinen vollen Schein
Auff die zwey verliebte Seelen /
Du solt selbstn Richter seyn:
Juno könte nicht erwehlen
Bessers / die Gerechtigkeit
Sey ein Stifter dieser Freyt.

Die nächstfolgende Apostrophe (des dritten Sechszailers) wird direkt an Michael Behm gerichtet. Die periphrastisch gekleidete Hinwendung rückt die Herrlichkeit von dessen Tugenden sowie die Größe seines unaufhörlichen Wissensdursts in den Vordergrund. Die Unannehmlichkeiten („Müh’ und Sorgen“) der bisherigen, durch Eile gekennzeichneten Lebensart werden schließlich aus dem Wege geräumt, indem die Lebensstabilisierung an die Junggesellentür klopft:

⁵ Dem deutschen Aberglauben zufolge sollten Ehekontrakte und Hochzeiten bei zunehmendem Mond (bzw. Vollmond) aufgesetzt und gefeiert werden. Man glaubte, dass dem Brautpaar auf diese Weise das Anwachsen des Vermögens und der Wirtschaft beschieden sei. Vor Eheschließung bei abnehmendem Mond (auch Neumond) wurde stets mit Kinderlosigkeit, Vermögensrückgang, Unglück gewarnt. Ebenfalls durfte der Einzug des jungen Paares ins neue Heim nur bei Neumond, zunehmendem Mond (bzw. noch bei Vollmond) stattfinden. Vom Einzug bei abnehmendem Mond wurde ausdrücklich abgeraten (vgl. 1935: 487). Wohlgermerkt, die Eheschließung zwischen Michael Behm und Anna Maria Melman war am 11. Februar 1648, also bei zunehmendem Mond (fast Vollmond), erfolgt (vgl. 1648: 1).

Wie war Ewer hoher Geist /
 Herr / in Wissenschaftt verstecket /
 Wenn die Sonn den Abend schleüst /
 Vnd die Morgenröthe wecket:
 Nun kömmt die gewünschte Ruh /
 Vnd schleüst Müh' und Sorgen zu.

Für seine bisherige Lebensweise wird der Widmungsträger nun von Apollon, dem Herrn der Musen und Gott der Künste, honoriert. Jene „süße“ Auszeichnung und Belohnung materialisiert sich in der Person Anna Maria Melmans, deren Tugenden vom Textdichter als *amplificatio* (Hyperbel im Rahmen von drei letzten Verszeilen der vierten Strophe) genannt worden sind:

Selbst Apollo / unser Ruhm /
 Crönet Ewer Häupt und Leben /
 Hat zum süßen Eigenthum
 Euch die frömste Nymppf gegeben /
 So der Himmel ie gesehn
 Auff der stoltzen Erden gehn.

Die Tugenden der Braut werden in der fünften Strophe – unter Anwendung von Periphrasen – als Gaben dreier Göttinnen (Minervas, Venus' und Junos) zum Ausdruck gebracht: Die daraus resultierenden Eigenschaften, wie Weisheit, Schönheit und Weiblichkeit, setzen sich zu einer eigenartigen göttlichen Mitgift („Pfand“) zusammen, welche dem Stadtschreiber Behm soeben in Gestalt seiner Lebensbegleiterin zuteil wurde:

Pallas / unter derer Schild
 Sie von ihrer Milch geträncket /
 Venus die Sie abgebildet /
 Juno welche sie beschencket /
 Legen dieses schöne Pfand
 Hin an Ewre Seit' und Hand.

Das seit Langem allen Musen vorschwebende Ziel, Behmes Haupt („Ewer Haar“) mit einem Lorbeerkranz zu krönen, hebt die künstlerische (musische) Leidenschaft des Adressaten symbolhaft hervor. Dieselbe Absicht ist von Heden verwirklicht worden, indem er die Figur des Bräutigams mit dem Motiv des Tanzes mit den Schutzgöttinnen der Künste verflochten hatte. Der Musen Versuch, die Lautstärke der gerade aufgeführten (Lauten-)Hochzeitsmusik zu übertönen, kündigt den Inhalt von weiteren Liedstrophen an, was zusätzlich durch einen Doppelpunkt am Ende der nachstehenden, sechsten Strophe ausdrücklich markiert wurde:

Der gelehrten Musen Schaar /
 Welche längst mit Ehren=Kränzen
 Wolten zieren Ewer Haar /
 Führen Sie in leichten Tänzten /
 Zwingen in die Lauten ein
 Ihre Stimmen alle Neun:

Mit der siebten, zentralen Liedstrophe beginnt eine Serie von Apostrophen an zahlreiche antike Gottheiten; das geforderte Engagement jener Adressaten für die Vorbereitung der Hochzeitsfeierlichkeiten würde den Letzteren schönsten Glanz verleihen. So wird demzufolge Phoebus gebeten, seinen Son-

nenwagen möglichst schnell bereit zu machen, was eine Periphrase für das erwünschte sonnendurchflutete Wetter während der Veranstaltung darstellt. Bei diesen Vorbereitungen soll auch Diana ihren Bruder unterstützen; sie wird dazu durch einen rhetorischen Fragesatz gemahnt. Mittels der finalen, periphrastisch und metaphorisch geprägten *interrogatio* drückt das literarische Subjekt den Wunsch aus, die in den Sternen stehende Zukunft des Brautpaares lasse eine ausschließlich positive Färbung erkennen:

Eile durch die Himmels=Bahn /
Phebus / mit dem schnellen Wagen:
Komm / Diana / komm / spann an /
Wie verzeuchstu ietzt zu jagen?
Warumb hält der Sternen Lauff
Der Verliebten Hoffnung auff?

Demnach werden die in der nächsten, der achten Strophe angerufenen Gottheiten, nach deren Namen auch die Himmelskörper zu identifizieren sind, dazu aufgefordert, dem Hochzeitspaar die schon ab heute strahlende (von Jupiter), durch Liebe (von Venus) und Wohlergehen (von Merkur) gekennzeichnete Zukunft zu gewährleisten:

Jupiter / laß heut dein Licht
In den silber=strahlen blincken:
Sih der Venus Angesicht
Wil dir einen Kuß zuwincken:
Zeige / höfflicher Mercur /
Deine freundliche Natur.

Des Weiteren werden im Rahmen des neunten Sechszeilers die Gottheiten der Natur – Aeolus und Flora – um Wohlwollen sowie eine solche Stimmung gebeten, in der sich die Liebe (hier von dem herkömmlich blind und nackt dargestellten Amor, „der Götter kleine[m] Kind“, allegorisch ausgedrückt) in Gestalt von zahlreichen Nachkommen (den gesegneten Früchten „der Treu=verliebten Schoß[es]“) niederschlägt:

Eolus gib guten Wind /
Strewe / Flora / Rosenblätter /
Daß der Götter kleines Kind
Flüge sanfft bey stillem Wetter /
Vnd entschlaffe blind und bloß
In der Trew=verliebten Schoß.

Zum Genuss der heiteren, sorglosen Atmosphäre der Hochzeit werden in der zehnten Strophe ebenso Nymphen aufgefordert. Mögen sie fröhlich bis zum Sonnenaufgang und noch ein paar Stunden länger (Periphrase: „Biß das grosse Licht der Welt // Wiederbringt den späten Morgen“) tanzen, während der Liebesgott in der Hochzeitsnacht Wache (sicherlich auch am Bett der Jungverheirateten) halten wird:

Tantzt ihr Nymphen umb das feld /
Spielet sicher ohne Sorgen /
Biß das grosse Licht der Welt
Wiederbringt den späten Morgen:
Amor wird die gantze Nacht
Führen auff und ab die Wacht.

Zu den Hochzeitsfeierlichkeiten ist Eris, die Göttin des Streites und der Zwietracht, nicht zugelassen worden; sie wurde in die Wälder der Unterwelt (des hier periphrastisch ausgemalten Hades) zurückgeschickt. Das Schicksal der Verbannten teilten auch die mit ihr verwandten Hass und Missgunst. Die Einbeziehung der Eris-Figur scheint kein Zufall zu sein: Die Hochzeit von Peleus und Thetis ist hier als eine „Präfiguration“ der Behmschen Feierlichkeiten zu sehen, was natürlich als eine zusätzliche amplifikatorische Maßnahme zu betrachten ist. Dem mythologischen Zankapfel werden in dieser Hinsicht die von Charitinnen ausgestreuten liebesentfachenden Äpfel gegenübergestellt:

Haß und Mißgunst sey verbannt /
 Eris fleuch in deine Wälder /
 Da Cocytus schwartzer Strand
 Vberschwemmt die heissen Felder:
 Charis hat bey dieser Zeit
 Liebes=äpfel außgestrewt.

Die erkennbare Rahmenanlage des vorliegenden Gedichts ist symmetrisch mit einer periphrastisch konzipierten Apostrophe an eine Lichtgöttin abgerundet worden. Anstelle von Luna wird diesbezüglich Aurora, die Gottheit der Morgenröte, herbeigerufen. Das Bewusstsein, der Morgen nähere sich mit Riesenschritten, soll die tugendhaften und sittlichen Jungverheirateten („schönes Paar“) dazu bewegen, ins Ehebett zu gehen und die Hochzeitsnacht – gemäß der bis in die graue Vorzeit zurückreichenden Tradition – zusammen zu verbringen:

Komm / Aurora / laß dein Haar
 Vmb die güldne Schulter prangen:
 Gehet / gehet Schönes Paar /
 Vnd erfüllet das Verlangen /
 Das Euch Ewre Jugend giebt /
 Vnd die Tugend / die Jhr liebt.

Die literarische Ebene der oben analysierten Komposition weist für das Epithalamium typische, obwohl manchmal auf verschleierte Art und Weise mit einbezogene Elemente auf: das Lob auf die Tugenden beider Brautleute, Wünsche, den gemeinsamen Lebensweg glücklich zu gehen sowie die Hochzeitsnacht (bzw. weitere Nächte) so erfolgreich und fruchtbar zu verbringen, dass die einzigartige Liebe der Jungverheirateten in ihre Nachkommen mündet. Diese Verse, wenngleich auf einem ziemlich durchschnittlichen Niveau der Dichtkunst stehend und zweifelsohne unter Einfluss von Opitzschen Regeln der „deutschen Poeterey“ (möglicherweise auch im Königsberger Dichterkreise um Simon Dach) entstanden, sind durch die rhetorisch unterstützte Gelehrsamkeit des Textdichters auffallend geprägt. Als Beweis und Ausdruck des Andenkens sowie der auch weiterhin gepflegten freundschaftlichen Kontakte, fügt sich jenes Resultat der musikalisch-dichterischen Zusammenarbeit von Christoph Werner und Johann Conrad Heden in eine Reihe von vokalen bzw. vokal-instrumentalen Hochzeitskompositionen ein, welche im 17. Jahrhundert an der Mottlau zuhauf geschrieben wurden⁶. Sie bietet sich hiermit als eine sich mittelbar ins Leben von heutigen Interpreten zurückrufen lassende, mit der allegorisch-mythologischen Staffage geschickt ausgestattete Gelegenheitsfrucht der Literatur- und Musikpflege des frühneuzeitlichen bürgerlichen Danzigs dar.

⁶ Vgl. Listen mit Hochzeitskompositionen aus dem 17. Jahrhundert, welche in den Beständen der Polnischen Akademie der Wissenschaften – Danziger Bibliothek (weiter als PAN BG) mit oder ohne musikalische Notation aufbewahrt werden (1988: 39-41; 2010: 376-379).

Bibliografie

Quelle

Heden, Johann Conradus. (1648), *Glück=Wüntsung / An den Edlen / Vorachtbarn / und Hochgelehrten Hn. Michael Behm / Dieser löblichen Reipublic wolbestelten Secretarium: Vnd die Edle / und Viel EhrenTugendreiche Jungfrau Anna Maria / Des Weyland Edlen / und Ehrenvesten Herrn Heinrich Melman / Vornehmen Bürgers dieser Königl. Stadt Dantzic / Einige hinterlassene Tochter: Als dieselbe den 11. Hornungs / dieses 1648sten Jahres / Jhren Hochzeitlichen EhrenTag gehalten / Aus schuldiger Freundschaft und Dienstfertigkeit auffgesetzt*, Danzig: Polnische Akademie der Wissenschaften – Danziger Bibliothek (weiter als PAN BG), Sign. Oe 6 4° (303).

Literatur

- Haßbargen, Hermann.** (1941), „Behm von Bemenfeld, Michael“, *Altpreußische Biographie*, Christian Krollmann, Bd. 1, Königsberg: 41.
- Jöcher, Christian Gottlieb.** (1750), „Heden, Johann Conradus“, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Christian Gottlieb Jöcher, Tl. 2, Leipzig: PAN BG, Sign. O 121 4°: 1428-1429.
- Paczkowski, Szymon.** (1998), *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin.
- Patalas, Aleksandra.** (2007), „Werner, Christoph“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Finscher, 2. völlig neu bearbeitete Ausgabe, Personenteil, Bd. 17, Kassel: 787-788.
- Rauschnig, Hermann.** (1931), *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig.
- Stegemann, Victor.** (1935). „Mond“, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Eduard Hoffmann-Krayer / Hanns Bächtold-Stäubli et al., Berlin / Leipzig 1935: 478-534.
- Szlagowska Danuta.** (2005), *Repertuar muzyczny z siedemnastowiecznych rękopisów gdańskich*, Gdańsk.
- Szlagowska, Danuta.** (2010), „Wedding Music in Seventeenth-Century Gdańsk“, *Musica Baltica. The Music Culture of Baltic Cities in Modern Times*, Jolanta Woźniak, Gdańsk: 363-390.
- Szyszko, Romuald.** (1992), „Muzyka weselna w dawnym Gdańsku“, *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś II*, Janusz Krassowski, Gdańsk: 23-45.
- Zdrenka, Joachim.** (1989): *Rats und Gerichtspatriziat der Rechten Stadt Danzig*, Tl. 2, Hamburg.

Anhang

Moderne Partitur von Chr. Werners Hochzeitslied auf J. C. Hedens Text (1. Strophe)

Aria à 4

Göttin, derer weißes Licht

Text: Johann Conrad Heden (1619-1655)

Christoph Werner (1618-1650)
ed. Piotr Kociumbas

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Göt-tin, de - rer wei-ßes Licht durch die güld-nen Ster - ne ren-net
und die schwar-zen Wol-ken bricht, has - tu je ein Paar ge-ken-net:

6 6 4 3

C.

A.

T.

B.

Da die Tu - gend und die Kunst ist be-lohnt mit treu - er Gunst?

6 # 6 4 # # 43

STRESZCZENIE: Artykuł stawia sobie za cel przybliżenie (głównie z punktu widzenia literaturoznawstwa, choć również i muzykologicznie zorientowanego kulturoznawstwa) jedynej dotychczas znanej kompozycji weselnej Christopa Wernera, kantora kościoła św. Katarzyny w Gdańsku w latach 1646-1650. Owa szczęśliwie zachowana czterogłosowa pieśń stroficzna, wykazująca cechy literackiego epitafium, jest wyrazem skonwencjonalizowanego przyjacielskiego upominku ze strony Johanna Conrada Hedena, autora warstwy poetyckiej, dla sekretarza miejskiego Michaela Behma i świeżo przezeń poślubionej gdańszczanki. W tym znanym z literatury przedmiotu, jednakże dotychczas bliżej nie prezentowanym utworze z 1648 roku dochodzi do głosu retoryczno-erudycyjna sprawność J. C. Hedena wsparta sztafażem mitologicznym, wyrażająca się dodatkowo w zręcznym operowaniu materią alegoryczną.

Tajemnica nieziemskiego piękna.

Historia Agnes Bernauer w opracowaniach dramatycznych

W roku 1435 na rozkaz panującego księcia Bawarii-Monachium Ernsta von Wittelsbacha została utopiona w Dunaju Agnes Bernauer, słynąca z niezwyklej urody córka augsburskiego cyrulika¹, Kaspara Bernauera. Jej zawarte w tajemnicy przed dworem małżeństwo z młodym następcą tronu, księciem Albrechtem, miało zagrażać sukcesji bawarskiego tronu. Zachowany z XVIII wieku portret Agnes przedstawia młodą dziewczynę, której piękno i przenikliwe spojrzenie poruszają również współczesnego odbiorcę.

Ponadprzeciętne, niedające się opisać piękno augsburskiej mieszkiczki i wywołany przez nie spór między księciem Ernstem a jego synem Albrechtem opisane zostały już w kronikach na początku XVII wieku (Frenzel 1962: 79). Wybrane elementy owej historii, zmieniane i opracowywane przez coraz to nowych narratorów, doprowadziły do powstania bawarskiej legendy, która następnie stała się materiałem literackim. Atrakcyjnymi składnikami tej opowieści są przede wszystkim jej urok niekonwencjonalnej, wielkiej namiętności oraz prześladowanego ze wszystkich stron niewinnego piękna oraz wierności aż po grób. Tak atrakcyjne cechy legendy przeszły wkrótce z kronik do pieśni ludowej, w tym do tej zanotowanej przez Wilhelma Grimma w 1815, zatytułowanej *Agnieszka Bernauer* (*Die schöne Bernauerin*), w której jedyną wzmianką o niezwyklej urodzie bohaterki jest mowa o jej „pyszny ciele” (Ciechanowska 1963: 7).

Historia Agnes Bernauer wpisuje się w szereg podań zawierających motyw nielegalnego związku osoby stanu wyższego (nierzadko władcy) z osobą stanu niższego². Wspaniała większość tych



Portret Agnes Bernauer pochodzący z XVIII wieku, namalowany na podstawie XVI-wiecznej podobizny.

¹ W oryginale niemieckim zawód ojca Agnes określony jest mianem *Bader*; był to rodzaj cyrulika, jednak pełnił on również rolę lekarza, a nierzadko chirurga.

² Warto wspomnieć o licznych podobieństwach łączących historię Agnes Bernauer z innymi europejskimi podaniami o „niechcianych królowych”, które stawały się często ofiarami dworskiej intrygi. Najpopularniejszą w opracowaniach XVIII- i XIX-wiecznych jest legenda pochodzenia portugalskiego, historia żyjącej w XIV wieku Inez de Castro, opisana przez Camõesa w trzecim canto eposu *Luzjady* (1572); w odróżnieniu jednak od historii Agnes, owdowiały książę Pedro poprzysięga na ojcu zemstę (o ujęciu dramowym motywu Inez de Castro i wyznacznikach gatunkowych dramy zob. Fijałkowski 2011: 187–195). Podobieństwo motywu ujawnia się również w zestawieniu z polską historią Barbary Radziwiłłówny (motyw opracowywany w kręgu tzw. klasyków warszawskich w okresie porozbiorowym, m.in. przez Alojzego Felińskiego [1817], oraz przez licznych romantyków); została ona żoną Zygmunta II Augusta po śmierci jego wcześniejszej małżonki, Elżbiety Habsburżanki; w czasach walk stronnictw pro- i antyaustriackich na dworze królewskim była osobą wysoce niepożądaną. Jej przedwczesną śmierć zwykło się łączyć w tradycji literackiej z otruciem przez matkę króla, Włoszkę Bonę Sforzę (co jest jeszcze innym przykładem na to, jak z historii powstaje wykorzystywana w literaturze i sztuce legenda). Dostrzec tu należy dwie różne przyczyny wrogości wobec niechcianej wybranki króla: w przypadku Inez decydował o tym jej niski stan, u Barbary zaś jej obce, litewskie pochodzenie.

osadzonych w mrokach średniowiecza bądź w barwnych czasach renesansu historii-legend łączy podobna historia recepcji w ostatnich trzech dekadach XVIII (należałoby je określić: „dekadami sentymentalnymi”). Ze względu na swój romantyczny czar wielkiej, ale zakazanej miłości, stały się podstawami licznych opracowań dramatycznych, z lubością wystawianych na scenach ówczesnej Europy.

Najwcześniejszą i, zdaje się, odnoszącą również największy sukces adaptacją dramatyczną jest dzieło reprezentujące drugorzędny gatunek dramy historycznej, mianowicie *Agnes Bernauerin* (wydane w 1780, z podtytułem: *ein vaterländisch-historisches Schauspiel*, oznaczającym w wolnym przekładzie: widowisko patriotyczno-historyczne³) autorstwa Josepha Augusta Grafa von Törringa (1753–1826).

Törring przedstawia historię Agnes przy użyciu typowego dramowego sztafażu: większość scen rozgrywa się w salach gotyckich zamków bądź też na rycerskich turniejach. Melodramatyzm dochodzi tu swych szczytów w operujących sentymentalnym językiem westchnieniach zakochanych („Agnes: Mój Albrechcie! – mogę cię tak nazywać, łaskawy Panie? – Albrecht: Powinnaś! Cóż więcej wart jest człowiek niż jego serce? A nasze serca, Agnes, czyż nie są takie same? Czy może twoje bije słabiej niż moje? – Agnes: Mój Albrechcie! Mężu! – och, nie mogę, nie mogę mówić – jeszcze nie! Wciąż tylko płakać, szlochać cicho na piersi, patrzeć na was, unoszona przez wasze łagodne spojrzenie; całować szlachetną, kochaną dłoń, trzymać ją, mocno trzymać gdyż jest moja, moja! – Albrecht: Twoja! Gdyż ci ją dałem; gdyż na nią zasługujesz; gdyż ją przyjąłeś”⁴ [Törring 1807: 5n.])⁵.

Agnes Törringa jest ciekawą postacią, choć zbudowaną w pewien sposób niekonsekwentnie: z jednej strony jest to namiętna, choć nieśmiała kochanka, bojaźliwa i krucha (czego wymagała publiczność dramy), wielokrotnie omdlewa ze strachu i błędnie z przejęcia; z drugiej jednak strony wygłasza śmiałe sądy, zachowuje dumę w sytuacji osaczenia, podkreśla równość wszystkich ludzi („ja też jestem człowiekiem!” [24]), a w pewnym momencie, przewidując niejako swój rychły koniec, wyraża swe pogodzenie się z ofiarą, jaka ma być z niej złożona („moja krew niechaj będzie żagłem pokoju między ojcem a synem, Albrechtem i Bawarią” [43]). Jej głównym prześladowcą staje się w dramie rycerz Vizedom von Straubing, który żąda jej śmierci również z powodu pożerającej go

³ Drama Törringa, którego imię występuje również w formie Joseph August von Törring-Cronsfeld, została wystawiona po raz pierwszy w Mannheim w 1781 roku; w Teatrze Narodowym w Warszawie doszło do jej premiery dopiero w ostatnim roku trzeciej dyrekcji Wojciecha Bogusławskiego (19.09.1813), na rok przed nastaniem dyrekcji Ludwika Osieńskiego, w programie którego głównym celem była redukcja liczby popularnych wśród publiczności dram z repertuaru teatralnego. Sztukę grano w przekładzie Jana Nepomucena Kamińskiego, której spolszczony tytuł brzmiał: *Agnieszka z Bernawerin, czyli Smutne zamęście* (Michalik 2004, t.2.: 241). Bohdan Korzeniewski podaje informację o tym, że drama ta była jedną z pierwszych, w której publiczność warszawska mogła oglądać turnieje rycerskie; sztuka – w odróżnieniu od innych dram z repertuaru czasów Bogusławskiego – nie była już nigdy reanimowana (1993: 68).

⁴ Tłumaczenia fragmentów dramatów Törringa i Hebbela zawartych w tekście pochodzą od autora artykułu.

⁵ Trawestowanie podobnych sentymentalnych wyznań, obecnych w większości popularnych dram, należało do ulubionych działań dramatopisarza romantycznego, Ludwiga Tiecka (1773–1853); w jego nowatorskich, autotematycznych utworach, tj. *Kocie w butach* (*Der gestiefelte Kater*, 1797), *Świat na opak* (*Die verkehrte Welt*, 1798), czy *Prinz Zerbin* (1799; Książę Zerbin), pojawia się zawsze motyw pary, która zadowala złąknioną publiczność westchnieniami miłosnymi dochodzącymi nierzadko do poziomu absurdu, zaś w następnych scenach – kiedy pojawia się ona już jako para małżeńska – byli kochankowie obrzucają się nawzajem przykrymi pretensjami. Podaję przykład parodii sentymentalnego dialogu kochanków z *Kota w butach*: „On: Czy postradałem zmysły? O – jeśli to ja sam, to dlaczego nie wypełnia mnie nagle, o nędzny, o godny pogardy, szalona radość? Nie jestem już na Ziemi, przyjrzyj mi się dobrze, najdroższa, i powiedz: czy jestem na Słońcu? – Ona: W moich ramionach jesteś, i nigdy już cię nie przestaną obejmować. – On: O – chodź, to pole jest za ciasne dla moich uczuć, musimy wspiąć się na najwyższą górę, by powiedzieć całej naturze – jak szczęśliwi jesteśmy” (Tieck 2007: 31n.)

chęci zemsty na księciu Albrechcie (książę obraził rycerza podczas turnieju w Ratyzbonie; pierwszy raz Vizedom spotyka Agnes dopiero w scenie sądu w ostatnim akcie). Tytułowa bohaterka jest w dramacie w zasadzie jedyną żeńską postacią, w dodatku jako jedyna reprezentuje tutaj stan mieszczański (o jej ojcu pojawia się jedynie wzmianka). Obraz jej zmagania jest więc obrazem bezsilnej walki prześladowanej mieszczyki w świecie wysoko urodzonych mężczyzn, gdzie w pewnym momencie jej rola zostaje zredukowana do pionka w grze o władzę; określenia posyłane po jej adresem przez jej wrogów mają na celu jeszcze dalej posunięte umniejszenie jej czci i honoru („czarownica” [*Hexe*], „szwabska dziewczka” [*schwäbische Dirne*], „nierządnica” [*Hure*])⁶. Gdy Agnes zostaje uwięziona, Vizedom z wyraźnym zadowoleniem stwierdza: „cztery ciężkie łańcuchy zakuły wiedźmę, która chciała sprowadzić nad Bawarię wojenną burzę” (78). Elementy grozy, typowe dla literatury gotyckiej, pojawiają się nie tylko w scenie więziennej, ale przede wszystkim w scenie topienia Agnes w Dunaju (w odróżnieniu od późniejszego dramatu Hebbela, gdzie – jak w klasycystycznej tragedii – jest o tym jedynie mowa w słowach posłańca). Zwłoki utopionej Agnes spostrzega w rzece powracający z wyprawy książę: rzuca się do wody, aby je wydobyć, po czym są one obecne na scenie już do samego końca sztuki.

Napisany przeszło siedemdziesiąt lat później dramat Friedricha Hebbela (1813–1863) poświęcony Agnes (*Agnes Bernauer*, 1851⁷) jest wyjątkowy ze względu na swój dramowy rodowód: wprowadzie w swej *Marii Magdalenie* (*Maria Magdalene*, 1844) poeta próbował jeszcze ożywić strywalizowany, ośmieszony gatunek tragedii mieszczańskiej (*bürgerliches Trauerspiel*), jednak to właśnie w *Agnes Bernauer* po raz jedyny sięgnął do motywu wyzyskanego wcześniej przez mieszczańską dramaturgię, a sam utwór staje się mostem łączącym odchodzący romantyzm z nastającym realizmem. Siegnięcie przez Hebbela po ten właśnie materiał można wpisać do licznych prób odnalezienia niemieckich motywów narodowych, na co wskazuje podtytuł sztuki, „tragedia niemiecka” (*ein deutsches Trauerspiel*)⁸.

Hebbel tworzy w swych dziełach „wartości wiecznotrwałe” (*Ewigkeitswerte*), przy czym metody ich wydobywania zbliżone są do dialektycznego myślenia Hegla⁹: tło stanowi dana historyczna epoka, zwiastująca w swym upadku nadejście nowego porządku. Postawa społeczna poety jest zawsze taka

⁶ Odwołując się do terminów, jakimi w tekstach historycznych i literackich określana była postać Agnes Bernauer, współczesny pisarz niemiecki Manfred Böckl nadał swej powieści, poświęconej jej postaci, aliteracyjny tytuł *Agnes Bernauer. Hexe, Hure, Herzogin* (1993; Agnes Bernauer. Czarownica, nierządnica, księżna), tworząc tu jeszcze aluzję do konserwatywnych określeń roli kobiety w niemieckiej tradycji w postaci tzw. *drei mal K* („trzy razy K”): Kinder, Küche, Kirche (dzieci, kuchnia, kościół).

⁷ Pierwszy raz drukowana w roku 1855. Dramat nie był nigdy wystawiany w Polsce. Z dzieł Hebbela w repertuariach teatrów polskich w wieku XIX i XX pojawiły się jedynie dwa dramaty: jego *Judyta* (pierwszy raz w 1851 roku w Teatrze Lwowskim) oraz *Maria Magdalena* (pierwszy raz w Teatrze Krakowskim w roku 1885) (Michalik, t. 1.:313).

⁸ Podtytuł dramy Törringa także wskazywał na motywy narodowe; również w samym tekście dramy wielokrotnie pojawiają się odwołania do jedności Niemiec i ich wartości: waleczność Niemców, opisywana w długim monologu przez wiekowego rycerza Kaspara von Thorringera (46) jako spadek po teutońskich przodkach, wnosi do dramy powiew osjanizmu.

⁹ Element walki między dwoma ideami stojącymi wobec siebie w opozycji przypominają pod wieloma względami dialektyczną naukę Hegla o ewolucji dziejów: świat u Hebbela w pewnym momencie dziejowym rozpada się w wyniku nierozwiązywalnego konfliktu (dualizmu); wyższy porządek (*höhere Einheit*) zostaje zagrożony przez dążenie ludzkiej jednostki do osobistego szczęścia (*Vereinzelung*); owo dążenie sprzeciwia się idei, którą Hebbel identyfikuje z prawem i porządkiem ponadindywidualnym. Życie jednostki ludzkiej jest zatem nieustającą walką pomiędzy ideą a zaspokojeniem potrzeb jednostki; sprzeciwienie się idei jest z tego punktu widzenia zadaniem rany w istniejący porządek świata, ale z drugiej strony jest koniecznością, gdyż bez buntu jednostki świat nie miałby szansy rozwijać się, co również sprzeciwia się idei wyższego porządku. Swoje poglądy na dramat jednostki zawarł Hebbel w swojej rozprawie *Mein Wort über das Drama* (1843) (Stroka i in.: 121–124).

sama: chce, aby zachować istniejące instytucje ludzkości, zarówno polityczne, jak i religijne, obyczajowe, oraz zapobiec przed ich upadkiem (Stroka i in. 1971: 121).

Okres późnego średniowiecza przedstawiony przez Hebbła to pod wieloma względami również epoka przemian społecznych: bariery między stanami powoli się zacierają, tworzą się pierwsze gildie i cechy, mieszczaństwo zyskuje na znaczeniu i rozpoczyna walkę o zrównanie ze stanem rycerskim. Symbolem owych przemian czyni Hebbel związek księcia z mieszczańską dziewczyną.

Rozpad idei rozgrywa się w tym dziele nie w sferze porządku religijnego, ale społecznego; jego usankcjonowane tradycjami prawo zagrożone jest przez samo istnienie Agnes Bernauer, córki mieszczanina, która swą niezwykłą, godną prawdziwej królowej urodą zagraża interesom bawarskiego państwa. Mimo że jest postacią niewinną w swym działaniu, musi zostać usunięta, gdyż jej związek z księciem Albrechtem narusza panujące obyczaje; ponadto, związek ten powoduje niepokój społeczny i polityczny. Rozstrzygającą postacią w dramacie Hebbła jest panujący książę i ojciec Albrechta, Ernst, który sens swojej egzystencji upatruje właśnie w zachowaniu porządku boskiego i ludzkiego (*die göttliche und menschliche Ordnung*) (Hebbel 1940: 82).

Hebbel jako jedyny poeta opracowujący historię Agnes próbuje zmierzyć się z zagadnieniem jej nieziemskiego piękna¹⁰. W odróżnieniu od dramy, ukazuje on również wydarzenia sprzed ślubu z księciem Albrechtem: jego Agnes nie jest już jedyną postacią kobiecą wrzuconą w zawirowania męskiego świata polityki, ukazana zostaje jej domowa codzienność w rodzinnym mieście, gdzie określana jest mianem „anioła z Augsburga” (*Engel von Augsburg*). Hebbel, ukazując barwne życie średniowiecznego miasta, czyni jednak ze swej bohaterki eremitkę; jej uroda sprawia, że wszyscy mężczyźni z miasta nie zwracają uwagi na żadne inne kobiety, co wywołuje u tych ostatnich uczucie zazdrości. Agnes nie odnajduje się w swoim mieszczańskim otoczeniu, zamyka się w domu, boi się uczuć, które są jej całkowicie obce – ludzkiej zazdrości i nienawiści.

Młody książę pierwszy raz dostrzega Agnes na turnieju, a jej widok oddziałuje na niego jak doświadczenie nieskończonej natury: „[...] jak lśnienie morza dotknął mnie jej promień, jak lśnienie morza, które wyłania się nagle niezwykle i zadziwiająco z łagodnego błękitu i tak samo nagle gaśnie!” (Hebbel: 17). Doskonałość Agnes polega właśnie na jej naturalności, której nie można już upiększyć, co odróżnia ją od innych ludzi. Kiedy Albrecht przystraja ją rodzinnymi klejnotami Wittelsbachów, Agnes zdejmuje je z siebie, gdyż nie pasują do jej naturalnego piękna; zaskoczony książę przyznaje w zachwycie: „Coś uczyniła? Przywróciła moje dzieło? To prawda, ja je tylko zniszczyłem, jak chłopiec lilię, którą posypuje płatkami goździka!” (51).

Niezwykłe piękno bohaterki objawia się również w scenach pojmania: rycerze nie są w stanie spełnić rozkazu królewskiego i zakuć ją w łańcuchy, ale „tłoczą się wokół Agnes, nieśmiało i bez dotykania jej, gdyż są oślepieni jej pięknem” (70). Kat, który miał ściąć jej głowę, odmawia służby; władze korzystają więc z rozpowszechnionego pośród ludu podejrzenia, według którego Agnes jest czarownicą i usidliła księcia swymi czarami, topią ją więc w Dunaju jak wiedźmę. Śmierć Agnes przez utopienie wskazuje na jej ponadludzką, duchową przynależność do świata natury, nie zaś do świata ludzkiego; kiedy staje się młodą kobietą wkraczającą w świat, ten odrzuca ją ze wszystkich stron, postrze-

¹⁰ Należy przy tym pamiętać, że wcześniejsze opracowania, przynajmniej dramatyczne, pisane były bezpośrednio na scenę; dramat Hebbła, dużo późniejszy, napisany został już po doświadczeniu romantyków, których dramaty przeznaczone były do czytania. W ten sposób można próbować uzasadnić brak poruszania tematu urody Agnes we wcześniejszych dziełach.

ga jako zagrożenie dla państwa, nienawidzi za jej urodę. Piękno jest czymś anormalnym, zagrażającym porządkowi świata. Kasztelan w zamku w Vohburgu, gdzie odbywa się ślub Albrechta z Agnes, zauważa: „kiedy księżniczki w Świętym Cesarstwie Rzymskim prowadziły swój orszak ślubny, dzwonn na wieży rozgłaszał to wszem i wobec swym radosnym dźwiękiem, powiewały proporce, grzmiały trąby, a barwni heroldzi wyskakiwali to tu, to tam. Tym razem niczego z tego nie widziano” (43).

Agnes zostaje w końcu odrzucona nie tylko przez mieszczaństwo, z którego się wywodzi, ale również przez lud, który widzi w niej przyczynę swego nieszczęścia. Zostaje zrzucona z mostu w Straubing do Dunaju, a jej rozjuszony gniewem małżonek „chce udławić zwłokami Dunaj, który ją udusił” (80). Utopiona Agnes, uwolniona od okrutnych ludzi, znajduje spokój w świecie natury: jako postać literacka u Hebbła wydaje się być spokrewniona raczej z duchami natury, takimi jak Ondyna Fouquégo, niż z postaciami ludzkimi¹¹.

Nieziemskie piękno Agnes było jednym z elementów historii rozpalających wyobraźnię poetów i dramatopisarzy; drugim było pojednanie księcia Albrechta ze swym ojcem, będącym jednocześnie mordercą ukochanej żony. To krok niezrozumiały, w logice historii miłosnej całkowicie fałszywy, nie-spotykany; ale to właśnie przedstawienie owego konfliktu czy też dokładniejsze go naświetlenie stało się właściwym zadaniem pisarzy opracowujących historię Agnes Bernauer.

Dramat Hebbła jest tragedią konieczności: porządek społeczny i sukcesja tronu bawarskiego zostaje zagrożona przez prywatne szczęście i sekretne małżeństwo Albrechta i Agnes. Książę Ernst nie jest jednak tyranem, wręcz przeciwnie, jest władcą idealnym, a utopienie niewinnej dziewczyny w falach Dunaju postrzega jedynie jako ofiarę konieczną dla zachowania porządku i pokoju. Podczas gdy młody Albrecht jest nierozważny i popędliwy, Ernst jest zupełnie świadomy konsekwencji swego czynu. Popelnia jednak czyn sprzeciwiający się porządkowi moralnemu, oddala się zatem do klasztoru, by go odpokutować (w dramacie Törringa stary książę przyrzekł wybudować klasztor na miejscu mordu Agnes dokonanego za jego plecami przez Vizedoma¹²).

Konieczność poświęcenia życia niewinnej dziewczyny, której winą jest jedynie jej ponadprzeciętne, nieziemskie piękno, książęcy kanclerz podsumowuje następującymi słowami: „Gdyby istniał taki klejnot, droższy nad wszystkie inne razem wzięte, które lśnią w koronach królów i drzeźni w górskich sztolniach, ale właśnie z tego powodu rozpala wokoło najdziksze namiętności, popycha dobrych jak i złych do kradzieży, mordu, zabójstwa: czyż nie powinien ten jedyny, który pozostaje nieoślepiiony jego blaskiem, pochwycić go swą mocną dłońią i rzucić w morze, aby zapobiec ogólnemu upadkowi?” (73n.)

Albrecht w końcu wybacza ojcu: kiedy jego gniew zostaje uśmierzony, pada na kolana ze słowami: „ojcze, nie przed cesarzem i Rzeszą, lecz przed tobą!” (87). Rozwiązanie konfliktu rodzinnego przez Hebbła nie jest jednak zadowalające, nie przekonuje czytelnika czy widza. Po pierwsze, młody książę godzi się zbyt szybko z koniecznością mordu na jego żonie. Pod tym względem rozwiązanie konfliktu

¹¹ Postać ondyny/nimfy, przywrócona dyskursowi naukowemu przez Giorgio Agambena, swój najwcześniejszy opis zawdzięcza XVI-wiecznemu Paracelsusowi (*Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus*). „Obok ludzi [...] istnieją istoty nie będące ani całkowicie ludźmi ani całkowicie duchami. Ich ciało nie jest po Adamie, pierwszym rodzicu [...]; jest jednak ciałem złożonym z krwi i kości, a istoty noszące je, mogą jeść, pić i rozmnażać się tak, jak ludzie” (Górski 1911: 7). Włoski filozof w ten sposób charakteryzuje duchy natury: „Więcej niż zwierzęta i mniej niż ludzie, hybrydy ciała i ducha, są jedynie i całkowicie „stworzeniami”: stworzonymi przez Boga pośród elementów materialnych i jako takie są podległymi śmierci, są na zawsze wykluczone ze struktury odkupienia i zbawienia” (Agamben 2011: 73) (tłumaczenie autora artykułu).

¹² Wspomina się również u Törringa o tym, że największy meistersängerzy będą opiewać jej dzieje: jest to zapewne aluzja do pieśni Hofmanna von Hoffmannswaldau z 1673 roku.

Törringa przy użyciu postronnej intrygi wydaje się bardziej wiarygodne. Fakt ten pokazuje jednak wyraźnie, jak bardzo tragedia Hebbła odbiega od sentymentalnych dram rycerskich. Karol Irzykowski określił *Agnes Bernauer* jako „najparadoksalniejszy, najzuchwalszy dramat Hebbła”¹³ (Irzykowski 1980: 119), protagonistkę nazywa „współczesną Antygoną” (określenia tego używał również sam Hebbel)¹⁴.

Pamięć o Agnes Bernauer zachowują liczne adaptacje teatralne, operowe, filmowe¹⁵, jak również powstające na jej temat po dziś dzień powieści. Bawarskie miasta Straubing i Vohburg organizują poświęcone jej postaci cykliczne festiwale teatralne.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio** (2011), *Nymphs*, transl. A. Minervini w: *Releasing the Imagine. From Literature to New Media*, Stanford: 65–80.
- Ciechanowska, Zofia** (red). (1963) *Niemiecka ballada romantyczna*, Wrocław
- Fijałkowski, Michał** (2011) «Inez de Castro». *Drama historyczna Juliusa von Sodena i jej sukces na scenach polskich* w: „Acta Philologica” Nr 39, Warszawa: 187–195.
- Frenzel, Elisabeth** (1962), *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart.
- Garland, Mary** (2010), *Hebbel's Prose Tragedies: An Investigation of the Aesthetic Aspect of Hebbel's Dramatic Language*, Cambridge
- Górski, Artur** (1911), *Słowo wstępne* w: Fryderyk de la Motte Fouqué, *Ondyna*, tłum. A. Górski, Lwów: 5–21.
- Hebbel, Friedrich** (1940), *Agnes Bernauer. Ein deutscher Trauerspiel in fünf Akten*, Leipzig
- Irzykowski, Karol** (1980), *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* w: tegoż, *Pisma*, Warszawa: 21–152.
- Korzeniewski, Bohdan** (1993), *Drama w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji Ludwika Osińskiego (1814–1831)* w: *Drama i inne szkice*, Wrocław: 11–82.
- Michalik, Jan** (red.) (2004), *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*, Kraków, t. 1–3.
- Stroka, Anna, Szyrocki, Marian, Urbanowicz, Mieczysław** (1971), *Das deutsche und österreichische Drama des 19. Jahrhunderts*, Wrocław

¹³ W dziele z 1907 roku *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. Recepcja Hebbła w Polsce jest ściśle powiązana z postacią Irzykowskiego, który cenił jego dramaturgię wyżej niż samego Shakespeare’a, a teorie dramatyczne Hebbła, postrzegane w latach 20. i 30. XX wieku za przestarzałe, zestawiał z nowoczesnymi sądami m.in. Maxa Shelera. W swych recenzjach teatralnych częstokroć odwoływał się do Hebbła, co wzbudzało powszechne rozbawienie; po latach sam Irzykowski podchodził do tego z dystansem, pisząc asekuracyjnie „oczywiście jak u Hebbła”.

¹⁴ *Antygonę* była również przedmiotem analiz Hegla. Ponadto, w teatrze w Monachium przypadkowo trzy dni po wystawieniu Hebbelowskiej *Agnes Bernauer* przedstawiono właśnie *Antygonę* Sofoklesa. Od tego czasu przyjęło się porównywać ze sobą te postaci ze względu na obecny w obu dziełach dramat konieczności jednostki. (Garland 2010 : 225).

¹⁵ Najsłynniejszą adaptacją operową motywu jest *Die Bernauerin* (1946) Carla Orffa. Oprócz licznych filmów z epoki kina niemego, powstały również dwa francuskie filmy dźwiękowe poświęcone Agnes Bernauer: *Le Jugement de Dieu* (1952) w reżyserii Raymonda Bernarda oraz jedna z nowel w filmie *Les amours célèbres* (1961, z Brigitte Bardot i Alainem Delonem jako księciem Albrechtem) w reżyserii Michela Boisronda.

Tieck, Ludwig (2007), *Kot w butach* w: tegoż, *Kot w butach. Świat na opak*, tłum L. Libera, Zielona Góra: 5–63.

Törring, Joseph August Graf von (1807), *Agnes Bernauerin. Ein vaterländisch-historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen*

STRESZCZENIE: Historia Agnes Bernauer inspirowała twórców różnych epok do stworzenia wybitnych dzieł. Artykuł ma na celu porównanie dwóch opracowań dramatycznych niemieckiej legendy z czasów późnego średniowiecza: *Agnes Bernauerin* (1780) Josepha Augusta Grafa von Törringa oraz *Agnes Bernauer* (1851) Friedricha Hebbła. Ze względu na odmienną przynależność gatunkową omawianych utworów analizie poddany zostaje nie tylko sposób poprowadzenia akcji, ale również kreacje postaci tytułowej bohaterki.

Uwagi do *Uwag Niemca*. Wokół Humboldtowskiej diagnozy stanu teatru francuskiego i niemieckiego osiemnastego wieku

W renomowanym i zasłużonym dla kultury wysokiej w Polsce wydawnictwie słowo / obraz terytoria ukazała się w roku 2010 rozprawa niemieckiego językoznawcy i filozofa języka Wilhelma von Humboldta p.t. *Uwagi Niemca o sztuce scenicznej francuskich aktorów tragicznych* (1799). Rozprawę z języka francuskiego (!) przełożył na język polski Marek Dębowski, który tekst Humboldta opracował, zadbał o szczegółowe przypisy i całość opatrzył obszernym wstępem. Publikację uzupełniają kopia pierwodruku tekstu z „Le Spectateur du Nord” oraz zestaw ilustracji z epoki. Książka wydana została w ramach serii „Theatroteka. Źródła i materiały do historii teatru” pod redakcją Dobrochny Ratajczakowej.

We wstępie Marek Dębowski przedstawia genezę powstania rozprawy teatralnej Humboldta i omawia jej główne tezy, koncentrując się na trzech, jego zdaniem zasadniczych aspektach rozważań Humboldta: komparatystycznym punkcie widzenia opartym o analizę charakterów narodowych Francuzów i Niemców, refleksji dotyczącej znaków kulturowych i estetycznym wymiarze gry aktorskiej.

Dębowski opisuje pokrótce sytuację społeczno-polityczną Paryża lat 1797-1801, podkreślając daleko idące „przeobrażenie stanów” (5) po Rewolucji Francuskiej roku 1793 i przedstawia na tym tle Humboldta jako trzydziestoletniego zamożnego Niemca, chrześniaka króla Prus Fryderyka Wilhelma II (6), który świadom swej pozycji społecznej i, co tu kryć, także odmienności kulturowej, światopoglądowej, wreszcie narodowej może z pewnym dystansem, zarówno wobec Francuzów jak i, jako emigrant, swoich krajan snuć refleksje o sztuce teatralnej obu narodów i w szerszym kontekście o charakterze narodowym Niemców i Francuzów. To właśnie charakter narodowy jest, zdaniem autora wstępu, kluczowym pojęciem niezbędnym dla zrozumienia eseju Humboldta. W sposób przekonujący Dębowski implementuje rozważania Humboldta na temat charakterów poszczególnych narodów w dyskusję toczoną już od czasów Gottholda Ephraima Lessinga i jego *Dramaturgii hamburskiej* (6), wymieniając jako ważnych jej uczestników m.in. Panią de Staël, uczoną Szwajcarkę, przyjaciółkę Humboldta i autorkę ważnej rozprawy *O Niemczech*, warszawskiego krytyka teatralnego pochodzenia francuskiego Emanuela Murraya oraz Benjamina Constanta, autora *Refleksji o tragedii „Wallenstein” i o teatrze niemieckim* i konstatuje powszechność „spojrzenia komparatystycznego” na aktorstwo na początku wieku XIX (8-9). Charakter narodowy, stwierdza Dębowski, przejawia się w grze aktorskiej, poprzez „specyficzny kod kulturowy, jako „język znaków kulturowych” (12). Autor wstępu nie objaśnia bliżej tego pojęcia, być może dlatego, że jak się wydaje ma tu na myśli po prostu znaki językowe, będące z natury rzeczy nośnikami określonych treści kulturowych, cywilizacyjnych, społecznych etc., więc tego wszystkiego, co Humboldt nazywa duchem języka (39), z tym, że w kontekście gry aktorskiej Humboldt, a wraz z nim i Dębowski podkreślają szczególną wagę formy dźwiękowej artystycznego języka francuskiego i niemieckiego oraz techniki deklamacji:

właściwego akcentowania, przepajania głosu afektacją (u francuskich aktorów nadmierną), nagłego przerywania, zmian intonacji etc. (18-19). Kolejnym (a dla piszącego te słowa bodajże najciekawszym) aspektem rozprawy Humboldta, jest zdaniem Dębowskiego wprowadzenie przez niemieckiego językoznawcę aktorstwa „w obszar zainteresowań nowej, osiemnastowiecznej dziedziny filozofii, estetyki” (11).¹

Wobec takiej mnogości zagadnień warto przyrzeć się dokładniej samej rozprawie Humboldta i przybliżyć potencjalnemu czytelnikowi jej najważniejsze zagadnienia, choć o wyczerpaniu złożonego tematu ze względu na szczupłość miejsca nie może być tu oczywiście mowy.

Dla Dębowskiego traktat Humboldta jest przede wszystkim przyczynkiem do dyskusji o europejskim teatrze drugiej połowy XVIII w., co nie dziwi, wszak jest on teatrologiem a książka ukazuje się, jak już wspominaliśmy, w serii poświęconej historii teatru europejskiego. Humboldt, autor licznych rozpraw z dziedziny szeroko pojętego językoznawstwa² także i w wybranym przez Dębowskiego tekście pozostaje wierny swemu przekonaniu, że na charakter sztuki teatralnej, a co za tym idzie i na różnice w pojmowaniu i uprawianiu zawodu aktora we Francji i w Niemczech wpływa przede wszystkim język. I choć myśl to nie nowa, to jakże ożywcza dla współczesnego czytelnika, któremu przyszło żyć w coraz silniej kulturowo unifikującej się Europie. Humboldt pisze m.in.: „Przyjrzyjcie się uważnie, jak różni się duch obu języków; wszak nic nie ma większego wpływu na kulturę niż ta właściwość. Spójrzcie, jak Francuz w konwersacji, w pisarstwie, w poezji jest przywiązany przede wszystkim do ekspresji słowa; jak je dobiera, bada i jak do wyrażenia zwykłego sentymentu bądź pospolitej myśli przygotowuje wspaniałą oprawę. A Niemiec przeciwnie. Najpierw dąży do uchwycenia sensu i wręcz usprawiedliwia niejasność i błędy stylu, byleby jego serce i umysł zostały usatysfakcjonowane!” (39) Francuz „mówi w sposób płynny, jasny i precyzyjny. Niemiec szuka wysiłkiem odpowiednich słów, zaczyna się i nie mówi tak okrągło jakby chciał.” (39) Te niedoskonałości w opanowaniu pięknej mowy, czy wręcz pewna dezynwoltura w posługiwaniu się językiem nie muszą jednakże zdaniem Humboldta oznaczać słabości gry scenicznej, wprost przeciwnie! To w nich ma się kryć przewaga aktora niemieckiego nad francuskim: ten ostatni bywa ciasno spętany aleksandrynem, niczym „sznurami i łańcuchami, w których jeśli udaje mu się poruszać z lekkością i gracją, to tylko dzięki wręcz nadludzkiej sile.” (45) Francuz „przywiązuje większą wagę do tekstu roli, do jego wymowy i do zilustrowania go gestami [...] jest bardziej niż Niemiec wierny tekstowi, gdyż wydobywa drobiazgowo z niego każdy piękny szczegół. Nam owe drobinki piękności przeszkadzają; żądamy efektu totalnego.” (45) Humboldtowskie uwagi dotyczące najbardziej nawet szczegółowych kwestii gry aktorskiej podporządkowane są, jak trafnie to zauważa Dębowski (21), problemowi dla Humboldta, przynajmniej w omawianej tu rozprawie, najistotniejszemu: złożoności wzajemnych relacji pomiędzy aktorem

¹ Dębowski przytacza na potwierdzenie swej tezy m.in. następujące słowa Humboldta: „W przedstawieniu dramatycznym mamy do czynienia z sytuacją, którą możemy nazwać sztuką sztuki, dziełem, które nie jest wprost przedstawieniem natury, lecz przedstawieniem innej, stworzonej wcześniej według właściwych sobie reguł jej reprezentacji – utworu dramatycznego. [...] Ponieważ wszelka sztuka jest w swej istocie naśladownictwem, artysta ma zawsze do czynienia z jakimś obrazem natury bądź z jej prototypem, który przedstawia na swój sposób. Otóż prototypem aktora nie jest ściśle natura, lecz produkt sztuki wytworzony wcześniej i niezależny od niego: tragedia poety” (16, 33-34).

² Polski czytelnik odnajdzie je m.in. w wydanym w roku 2002 w Wydawnictwie Naukowym PWN w zbiorze prac Humboldta pt. *O myśli i mowie. Wybór pism z teorii poznania, filozofii dziejów i filozofii języka*. Powstały one w większości już po *Uwagach Niemca*, z ważniejszych tekstów Humboldt wcześniej napisał m.in. szkic *O myśli i mowie* (1795-96).

a publicznością. Dość wspomnieć, że do tej kwestii powraca w swoim, przecież nie nazbyt długim tekście kilkakrotnie. A o tym, że i dzisiaj warto pochylić się nad tym właśnie aspektem osiemnastowiecznej refleksji estetycznej niech świadczy chociażby wypowiedź, jaka padła z ust jednego z prominentnych dziennikarzy, Grzegorza Miecugowa podczas debaty, jaką zorganizował 7.06.2011 Uniwersytet Otwarty Uniwersytetu Warszawskiego pod znamienym tytułem „Czy oni robią nas w konia?”, a która dotyczyła współczesnych mediów i kreowania przez nie opinii publicznej. Miecugow powiedział m.in.: „Dla mnie najsłabszą częścią mediów są odbiorcy, bo oni nas kierują w tę stronę. [...] Przecież nie jest tak, że naczelny redaktor telewizji jakiegś tam nadaje filmy pełne seksu, że on to lubi, on wie co lubią odbiorcy, on podąża za nimi. [...] My nie możemy abstrahować jako stacja komercyjna od tego, co ludzie chcą oglądać.”³ Jaka szkoda, że szacowny Redaktor zapomniał, a może po prostu nie wiedział, że już ponad dwieście lat temu padły ciekawe słowa dot. materii, w jakiej się wypowiadał, które przynajmniej warte byłyby przemyślenia, jak np. te Fryderyka Schillera: „Nieprawdziwe jest często powtarzane twierdzenie, jakoby smak publiczności obniżał poziom sztuki, to artysta przyczynia się do obniżenia smaku publiczności i zawsze, gdy sztuka upadała, było to winą artystów. Od publiczności wymaga się jedynie wrażliwości, a tę przecież ona posiada.” (Schiller b.r.: 206) W tym samym duchu pisze Humboldt. Jest pewien, że uzależnienie teatru od gustu publiczności musi skutkować obniżeniem poziomu zarówno utworów pisanych na scenę jak i samej gry aktorskiej. To właśnie uleganie presji publiczności uznaje za podstawową wadę aktorów francuskich. Francuz „stawia sobie za cel usatysfakcjonowanie oka widza” (27), „gra pod wpływem publiczności” (46), „gra dla publiczności aż za bardzo” (32), „stara się [...] dogodzić obowiązującemu gustowi publiczności, czyli opanować stosowną serię pięknych chwytów deklamacyjnych, dźwiękowych, mimicznych i plastycznych. Oto, podsumowuje Humboldt, przyczyna tak częstego zmanierowania, od której nawet najlepsi nie są całkiem wolni.” (43) Humboldt wręcz mierzi ciągle umizgiwanie się aktorów do publiczności, wzajemna gra, jaką oni i widzowie ze sobą prowadzą, niewiele robiąc sobie z tego, że odbywa się to wszystko ze szkodą dla sztuki aktorskiej: „Pomiędzy najróżniejszymi nadużyciami tutejszej sceny, pisze, z pewnością najbardziej męczące jest nieustanne, wzajemne kokietowanie się oklaskami, które aktor wymusza na publiczności. [...] Przyjemność czerpana z pięknej sceny jest często, ku mojej rozpaczy, zaburzana przez niemiłosierne klaskanie w dłonie, które przedłuża się ponad miarę. Owe hałaśliwe świadectwa zadowolenia przypisuję narodowemu temperamentowi.” (47-48) Wreszcie Humboldt podsumowuje: „Najbardziej zauważalną różnicą pomiędzy aktorstwem obu narodów jest [...] gra Francuza pod wpływem publiczności. Niemiec zdaje się o niej zupełnie zapominać.” (46)

Diagnoza stanu teatru francuskiego i niemieckiego drugiej połowy XVIII w. i próba porównania obu teatrów są bezsprzecznie motywem przewodnim rozprawy Humboldta, nie wyczerpują jednak jej problematyki. Refleksje Humboldta są bowiem także interesującym, i jak się wydaje, ważnym przyczynkiem do dyskusji poetologicznej i estetycznej toczonej w osiemnastowiecznej Europie. Uważny czytelnik odnajdzie w tekście niemieckiego językoznawcy i filozofa niemalże wszystkie ważne kwestie wczesnej poetyki i estetyki, nie tylko niemieckiej (J.Ch. Gottsched, J.J. Breitinger, J.J. Bodmer, A.G. Baumgarten, J.G. Sulzer, J.E. Schlegel), ale i francuskiej (Voltaire, Ch. Batteux, J.-B. Du Bos, D. Diderot) i angielskiej (J. Addison, D. Hume, E. Burke, A.E. Shafesbury, H. Blair). Zaliczyć można do nich niewątpliwie: próbę wypracowania kategorii natury i sztuki i określenia ich wpływu na

³ Nagranie debaty dostępne jest na stronie www.uo.uw.edu.pl.

siebie, zagadnienie naśladowania natury poprzez sztukę, opracowanie spójnej definicji piękna a także szereg bardziej szczegółowych kwestii, takich jak: rola iluzji w sztuce, zdefiniowanie dla dzieła sztuki pierwowzoru, bo, o czym pisze Humboldt, nie zawsze jest nim sama natura (34-35), pojęcie ideału i naturalności, i inne. Niektóre z wymienionych tu zagadnień omówimy pokrótce poniżej, pozostałe pozostawimy docieklivej lekturze przyszłego czytelnika rozprawy Humboldta.

Za intrygujące i wartościowe uznać należy rozważania Humboldta w kwestii podstawowej, to jest antynomii sztuki i natury. Natury właśnie, a nie naturalności, jak chciałby tego Dębowski (13). Naturalność nie może być bowiem opozycją dla sztuki, nie tylko dlatego, że jest cechą fenomenu, a nie nim samym, lecz i z tego powodu, że może być właściwością zarówno natury jak i sztuki, o czym pisał już wymieniany przez autora wstępu Johann Georg Sulzer⁴ (jaka szkoda, że o tym szwajcarskim filozofie, i uczniu Breitingera i Bodmera nie znalazła się krótka choćby wzmianka w przypisach, był on wszak autorem potężnego leksykonu sztuki, będącego prawdziwym kompendium wiedzy z zakresu estetyki i poetyki drugiej połowy XVIII w.⁵) i co stwierdza sam Humboldt, uznając naturalność nie za stałą cechę natury, lecz za ideę, a więc konstrukt społeczny: „każdy naród ma własną i odrębną ideę naturalności i [...] każdy nazywa tym mianem to, co jest łatwo i zwyczajowo przyjęte” (33). Francuzi, zdaniem Humboldta, łączą z pojęciem naturalności ideę prostoty, lekkości i regularności, wykluczając poza obszar estetycznych doznań wszystko to, co niestosowne i szokujące. W konsekwencji za grę naturalną uznają taką, która „nie drażni ich gustu” (33) i odpowiada „konwencji utworu” (35). Natura i sztuka nie znajdują się wobec siebie, zdaniem Humboldta, w prostej opozycji, lecz wzajem się przenikają i kształtują. Natura przekształcana w dzieło sztuki przejmuje cechy twórcy, staje się podobna do natury człowieka, a tym samym mu bliższa i bardziej dla niego zrozumiała. Wyobraźnia człowieka nadaje jej „właściwe ograniczające ją kontury i odpowiednio określone do jej poszczególnych części proporcje” (34). Humboldt uważa, i to jest już myśl na wskroś romantyczna, że nieskończoność natury można pojąć jedynie poprzez dzieło sztuki, nie tylko dlatego, że jest ono zamkniętą w sobie reprezentacją jej całości, lecz także, a może przede wszystkim i z tego powodu, że „jedynie obcowanie z dziełem sztuki może nas wynieść na poziom, na którym nasza wyobraźnia rozpozna ten jej charakter, i tylko artyzm może nam wskazać w jednym z fragmentów natury obraz jej harmonii oraz doskonałości” (34). Zatem nie ścisła nauka, lecz sztuka ma otwierać drogę do otaczającej nas rzeczywistości. Idea w Niemczech drugiej połowy osiemnastego wieku odkrywczą, a w Polsce wieku dwudziestego pierwszego, promującą niehumanistyczne kierunki zamawiane, zwane też dotowanymi zapewne niezrozumiała, a wręcz niebezpieczna.

Humboldt proponuje także autorskie spojrzenie na istotę sztuki. Jego zdaniem cechami konstytuującymi dzieło sztuki są jego doskonałość i „odciskane przez człowieka na każdym dziele znamię arbitralności i konwencji” (35), mające swe daleko idące konsekwencje w grze aktorskiej: im bardziej konwencjonalne będzie dzieło poety, tym trudniej będzie zachować aktorowi naturalny styl grania.

⁴ Por. m.in.: „Natura nie jest niczym innym jak najwyższą prawdą osiągniętą wszędzie tam, gdzie działa doskonałość, jej działanie jest bez wyjątku w najwyższym stopniu właściwe i doskonałe. Dlatego też w jej dziełach wszystko jest celowe, dobre, proste i niewymuszone, nie odnajdziemy w nich ani nadmiaru, ani braku. Właśnie dlatego nazywamy dzieła sztuki naturalnymi, gdy wszystko w nich jest doskonałe, niewymuszone i w najlepszej harmonii, tak jakby sama natura była ich twórcą.”; Hasło „Natur” (Natura), w: J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Ogólna teoria sztuk pięknych), Band 2, Leipzig 1774, s. 809.

⁵ Mowa o dziele zatytułowanym *Allgemeine Theorie der schönen Künste* wydawanym w latach 1771-1774.

I wreszcie nie mniej interesujący i na wskroś oryginalny jest pogląd niemieckiego uczonego na sztuki naśladowcze. Do tych wymienionych przez Dębowskiego w przypisach: malarstwa, rzeźby, poezji i muzyki należałoby jeszcze dodać taniec, o którym pisze chociażby wspomniany przez tegoż Mojżesz Mendelssohn w rozprawie z roku 1757 zatytułowanej *Uwagi o źródłach i związkach sztuk i nauk pięknych* (Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften) wydanej ponownie w zmienionej wersji w roku 1771 pod tytułem *O zasadach głównych sztuk i nauk pięknych* (Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften). Humboldt dzieli sztuki naśladowcze na dwie kategorie: „te, w których wyobraźnia jest niezbędna, aby stworzyć przedmiot sztuki całościowo bądź częściowo, oraz te, które go ofiarowują w sposób, [...] pomagający się narodzić istniejącemu już ideałowi.” (36) Do pierwszej kategorii zalicza malarstwo, do drugiej rzeźbę i aktorstwo, i o ile niedociągnięcia w kategorii pierwszej skłonny jest traktować bardziej pobłażliwie, bo i tak rzecz, którą przedstawia obraz odbiorca musi sobie wyobrazić na podstawie samych tylko linii i kolorów, o tyle przedmioty należące do drugiej kategorii podlegają jego surowszej ocenie: „Na mierne dzieło rzeźbiarskie reagujemy zimno i obojętnie, w naszych oczach to tylko nieforemny kamień. Zły aktor więcej ryzykuje, odrzucamy go z odrazą” (36). Zadaniem aktora jest stworzenia na scenie pewnej idealnej przestrzeni, wolnej od usterek natury, powinien on „doskonalic i dowartościowywać całym sobą jednolitą harmonię dzieła. W realnym świecie, pisze dalej Humboldt, może istnieć i musi istnieć ogromna ilość nieokreśloności. [...] Z dziełem sztuki jest przeciwnie, wszystko w nim coś oznacza i nie można oczekiwać usprawiedliwienia bądź wybaczenia. Szczególnie w teatrze, gdzie seria zdarzeń rozproszona w zwykłym życiu człowieka jest ściśnięta w przedziale krótkiego czasu, wszystko musi być znaczące, proporcjonalne i zrozumiałe” (37-38). Dębowski cytuje w tym miejscu w przypisach słowa Goethego z jego *Przepisów dla aktorów* (1803). Wielki mistrz jest, podobnie jak Humboldt, zdania, że „aktor ma przede wszystkim pamiętać, że ma on nie tylko naśladować naturę, lecz także przedstawiać ją idealnie, że zatem musi w swej pracy łączyć Prawdę z Pięknem” (65-66). Wspomniany cytat jest tu jak najbardziej na miejscu, bo poszerza on znacząco kontekst wypowiedzi Humboldta. Dodajmy, że pozwala nam także skonstatować zmianę poglądów Goethego, który prawie trzydzieści lat wcześniej, w swojej niezwykle krytycznej recenzji jednego z najważniejszych artykułów encyklopedii Sulzera zatytułowanej *Geneza sztuk pięknych, ich prawdziwa natura i najlepsze zastosowanie, opracowanej przez J.G. Sulzera* był jak najdalszy od idei upiększania rzeczy w sztuce.⁶

Jak widać, rozprawa Humboldta i przypisy do niej, o których więcej poniżej, stanowią nie tylko niewyczerpany zasób ciekawych i ważnych treści lecz i dają asumpt do refleksji wykraczających daleko poza nie same.

Zasługujące na szczególną uwagę i pochwałę „Przypisy tłumacza” można czytać w obszernych fragmentach niemalże niezależnie od tekstu samej rozprawy, zawierają bowiem wiele ciekawych spostrzeżeń i informacji dotyczących życia literackiego, teatralnego i kulturalnego Francji i Niemiec drugiej połowy XVIII i początku XIX w. Znajdziemy tu często osadzone w realiach epoki wy-cinki biografii m.in. Pani de Staël (51), Alberta Leitzmanna – wydawcy wszystkich dzieł Humboldta (51-52), Gottholda Efraima Lessinga (52), François Josepha Talmy – „najwybitniejszego tragika Teatru Francuskiego od lat osiemdziesiątych” (58), francuskiej aktorki Mille Raucourt (60),

⁶ Por. Goethe 1988: 121.

Mojżesza Mendelssohna, choć tu chciałoby się dowiedzieć czegoś więcej o jego pismach estetycznych, bo informacja, że był „czołowym przedstawicielem niemieckiego realizmu deistyczno-eklektycznego” (67) niewiele mówi, Johanna Heinricha Vossa (67) czy Jeana Goergesa Noverre, francuskiego choreografa i reformatora widowisk teatralnych (69). Ponadto Dębowski przedstawia w tej części książki rozważania o sztuce teatralnej, grze aktorskiej bądź refleksje z zakresu estetyki, m.in. o iluzji w teatrze (54), zmyśle wzroku i jego funkcji (56), sztukach naśladowczych (56), historii estetyki i estetyczności (57), metodach grania tragedii (60), sposobie deklamacji (61), prawdzie i naturalności w teatrze (62), idei piękna (63) i wersyfikacji tekstu scenicznego (68). Autor przypisów, jakże słusznie przywołuje w tym miejscu fragment wykładu *O dialogu dramatycznym* (Über den dramatischen Dialog) Augusta Wilhelma Schlegla wygłoszonego w roku 1796, my pozwólmy sobie tu na przypomnienie pracy innego ze Schległów: Johanna Eliasa z roku 1740 zatytułowanej *List do pana N. N. o komedii pisanej wierszem* (Schreiben an den Herrn N. N. über die Komödie in Versen), będącej odpowiedzią młodego Schlegla na tekst Gottloba Benjamina Straubego *Próba udowodnienia, że rymowana komedia nie może być dobra* (Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut sein könne, 1740), w którym Straube postulujący w teatrze naśladownictwo realistyczne zdecydowanie wypowiada się przeciw mówie wierszowanej na scenie, bo uważa ją za nienaturalną i godzącą w podstawowy, jego zdaniem, wymóg, jakiemu utwór teatralny powinien sprostać, to jest zgodność przedstawienia scenicznego z przedstawianą rzeczywistością. Schlegel natomiast poddaje w wątpliwość konieczność dokładnego naśladowania przez aktorów sposobu mówienia pierwowzorów postaci kreowanych na scenie, uważając że podobieństwo w teatrze nie polega na podobieństwie w warstwie języka (tu postuluje niepodobieństwo), a na podobieństwie faktów i charakterów postaci. Metryka jest dla niego wyrazem dobrego smaku i źródłem dodatkowej przyjemności, której sztuka oparta na prozie widza teatralnego pozbawia. Podobnie argumentuje Humboldt, uznając odnowienie wersyfikacji za pierwszy konkretny krok niezbędny do tego, aby niemiecka „tragedia zdołała wznieść się na wyższy poziom i przybrać formę, która na zmysłach wywrze najgłębsze wrażenie” (41). Dębowski kresli także krótką historię „Propylejów” („Die Propyläen”), niezwykle ważnego pisma wydawanego przez Schillera i Goethego przy współpracy m.in. Humboldta (55-56), i przedstawia w kilku słowach francuskojęzyczne czasopismo „Le Spectateur du Nord”, w którym Humboldt opublikował swoje *Uwagi Niemca*. Warto też wspomnieć, że o trafności niektórych uwag autora przypisów czytelnicy książki mogą przekonać się osobiście. I tak np. stwierdzenie Dębowskiego, że „największym osiągnięciem poetyckim francuskiego dramatu pierwszej połowy XIX wieku jest [...] bez wątpienia *Lorenzaccio* Alfreda de Musseta” (69) każdy może zweryfikować wybierając się do Teatru Narodowego w Warszawie, w którym to już drugi sezon wystawiana jest sztuka de Musseta w reżyserii Jacquesa Lassalle’a.

Za niewątpliwy atut publikacji uznać należy zamieszczenie w niej kopii pierwodruku rozprawy Humboldta z „Le Spectateur du Nord” (1810). Czytelnik otrzymuje tym samym możliwość obcowania z oryginałem tekstu z epoki, a co ważniejsze sam może przekonać się, jakimi pojęciami operował Humboldt w oryginale swojej rozprawy, co jest o tyle ciekawe, że w drugiej połowie osiemnastego wieku estetyka jako dziedzina naukowa tworzyła dopiero zasób szczegółowych pojęć, którym ponadto często przypisywano różne znaczenia. Było tak chociażby w przypadku takich fundamentalnych dla refleksji estetycznej pojęć jak natura, naturalność (o czym pisze sam Humboldt, 33), naśladowanie, podobieństwo, prototyp (który dla Humboldta jest czymś innym w sztuce i czymś innym w sztuce

teatralnej (34-35) itp. Warto zatem upewnić się, co autor *Uwag Niemca* „miał na myśli” i w jakim konkretnym kontekście posługiwał się wybranym przez siebie słownictwem.

Reasumując, obcujemy z publikacją dającą nam możliwość zapoznania się z niewątpliwie interesującym i w wielu aspektach prekursorskim tekstem Wilhelma von Humboldta, która dzięki pieczołowitemu opracowaniu materiału i starannemu wydaniu z pewnością usatysfakcjonuje zarówno wielbicieli i znawców teatru jak i osoby zainteresowane niemiecką i francuską refleksją estetyczną XVIII wieku.

Bibliografia

- Goethe, Johann Wolfgang** (1988), *Geneza sztuk pięknych, ich prawdziwa natura i najlepsze zastosowanie, opracowanej przez J.G. Sulzera*, w: *Manifesty literackie „burzy i naporu”*, wybór, wstęp i opracowanie Gerard Koziół, Wrocław
- Humboldt, Wilhelm von** (2002), *O myśli i mowie. Wybór pism z teorii poznania, filozofii dziejów i filozofii języka*, wybrała, przełożyła i poprzedziła słowem wstępnym Elżbieta M. Kowalska, Warszawa
- Humboldt, Wilhelm von** (2010), *Uwagi Niemca o sztuce scenicznej francuskich aktorów tragicznych*, przekład, wstęp, opracowanie i przypisy Marek Dębowski, Gdańsk
- Schiller, Fryderyk** (b.r.), *O zastosowaniu chóru w tragedii*, w: *Goethe i Schiller o dramacie i Teatrze. Wybór pism*, przełożyła i opracowała Olga Dobijanka-Witczakowa, Kraków
- Sulzer, Johann Georg** (1771-1774), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig

STRESZCZENIE: W roku 2010 ukazała się w wydawnictwie słowo / obraz terytoria rozprawa niemieckiego językoznawcy i filozofa języka Wilhelma von Humboldta p.t. *Uwagi Niemca o sztuce scenicznej francuskich aktorów tragicznych* (1799). Niniejszy artykuł stawia sobie za cel omówienie poruszonych w niej zagadnień. Należą do nich m.in.: diagnoza stanu teatru francuskiego i niemieckiego drugiej połowy XVIII wieku, kategoria natury i sztuki, zagadnienie naśladowania natury poprzez sztukę, opracowanie spójnej definicji piękna a także szereg bardziej szczegółowych kwestii, takich jak: rola iluzji w sztuce, definicja pierwowzoru, pojęcie ideału i naturalności i inne.

Zum Phänomen des deutschsprachigen Musicals, dargestellt auf der Grundlage *Das Feuerwerk* von Paul Burkhard, Erik Charell und Jürg Amstein

„Hört ihr die Fanfaren?
Hierbei nun in Scharen!
Gala-Prunk-Soirée!
Alles in Livrée!“ (1949: 25)

„Ein gutes Musical ist ein Zwitter-Kunststück. Es braucht einen Star und eine Story – Ausstattung und Tempo in der Inszenierung. Schließlich braucht es eine Reihe von hervorragenden Schlagern und Liedern, die man nicht vergißt“, stellte Lotar Olias, der wohl fleißigste und lange Zeit erfolgreichste Musicalkomponist in Deutschland, fest (Olias 1996: 8).

Wenn sich das Musical auch in Europa als eigenständiges Genre nie recht durchsetzen konnte (vgl. Bartosch 1995: 16; Schmidt-Joos 1965: 61–67; 1984: 300), und Musicaltheater in Deutschland bisher lediglich auf internationale Erfolge ausgerichtet waren (vgl. Schubert 1997: 704), so sind an deutschen Musicals zu nennen: *Das Feuerwerk* (1948) von Paul Burkhard, *Heimweh nach St. Pauli* (1962) von Lothar Olias, *Bel Ami* (1960) von Peter Paul Kreuder, *Mein Freund Bunbury* (1964) und *Casanova* (1976) von Gerd Natschinski, *Helden, Helden* (1972) von Udo Jürgens, *Das Wirtshaus im Spessart* (1977) von Franz Grothe, *Die Gräfin von Naschmarkt* (1978) von Erwin Halletz, *Schinderhannes* (1979) von Paul Kuhn, *Linie I* (1987) von Birger Heymann, *Freudiana* (1990) von Eric Woolfson, *Elisabeth* (1992) und *Mozart!* (1999) von Sylvester Levay und *Der blaue Engel* von Peter Zadek und Jérôme Savary (vgl. 1984: 300; 2001: 509; 2004: 1513). Die neueste Produktion ist *Hinterm Horizont. Das Musical über das Mädchen aus Ostberlin mit den Hits von Udo Lindenberg* (2011) von Udo Lindenberg (Musik) und Thomas Brussig (Text). Doch dabei falle die Tatsache unter den Tisch, dass die meisten dieser Werke nur jeweils einige wenige Inszenierungen erlebt haben, wenn nicht gar nur die Uraufführung, bemerkt Harald Fischer (vgl. Fischer 1996: 7). Sie haben entweder dem Zeitgeschmack oder den Erwartungen des Publikums nicht entsprochen. Die unzureichende Einheit von Libretto und Musik, das Fehlen an Sinnlichkeit, Aktualität und Originalität, wobei selbst die deutsche Sprache ein großes Problem darstellte, seien schuld am mangelnden Erfolg deutschsprachiger Musicals gewesen. Des Weiteren seien ungünstige Produktionsbedingungen sowie fehlende professionelle Autoren, Arrangeure, Regisseure und nicht zuletzt Darsteller genannt. Hinzu seien schließlich nicht ausreichende Werbung für neue Stücke, nicht zureichende Schallplattenaufnahmen sowie die Aufführungspraxis der Theater gekommen (vgl. Fischer 1996: 9–11). Ernst Wendt, Kritiker und Regisseur, fasst das anders auf: „Die Unzerstörbarkeit der Muster, deren überdauernde Wahrheit, wirft einen Schatten auch auf ihre Musical-Ableger, mögen diese noch so verdünnt, noch so verniedlicht, noch so pietätlos persifliert worden sein ... Hierzulande [in Deutschland, M.K.] ist die Misere der Musical-Schreiber

die nämliche wie die vieler junger Dramatiker. Die Wirklichkeit scheint ihnen nicht mehr plastisch formbar, der Alltag ist von farbloser Homogenität eingegeben. So flüchten sie in eine oberflächlich gesehene Welt aus Klischees und Platinen“ (Wendt 1965: 67). Und bei den neuesten Unternehmen ist oft übertriebenes Streben nach Erfolg, was sich vor allem allein in visuellen Attraktionen manifestiert, für deren Scheitern verantwortlich. Um kein Risiko bei einer deutschen Musicalproduktion auf sich zu nehmen, wählen Regisseure bzw. Theaterintendanten erfolgsverwöhnte angloamerikanische Stücke, wo die doch das heimische Publikum zu erobern verheißen.

Trotz alledem gelang es Paul Burkhard's musikalischer Komödie *Das Feuerwerk*, sich als Musical zu behaupten und sogar internationale Anerkennung zu finden.

Der 1911 in Zürich geborene Paul Burkhard schlug nach dem Studium die klassische Theaterlaufbahn zuerst als Korrepetitor und Kapellmeister am Stadttheater Bern ein, wurde aber bald als Leiter der Musikabteilung ans Zürcher Schauspielhaus berufen, wo er etliche Bühnenmusiken verfasste (Frey 1997: 1303). Seine ersten kompositorischen Versuche in Richtung Musical machte Paul Burkhard im Jahre 1935 mit seiner Revue-Operette *Hopsa*, deren Erfolg sich noch jedoch in Grenzen hielt. 1939 machte er mit dem Schweizer Stück *Der schwarze Hecht* überregional auf sich aufmerksam. 1950 erlebte das Werk in der Bearbeitung von Erik Charell unter dem Titel *Das Feuerwerk* seine Uraufführung am Münchner Gärtnerplatz-Theater und verschaffte Burkhard, nicht zuletzt dank des Chansons „O mein Papa“, die weltweite Berühmtheit. Daneben entstanden 1942 die komische Oper *Casanova in der Schweiz*, 1946 *Tic-Tac*, 1951 *Die Weibermühle*, 1956 *Spiegel, das Kätzchen* nach der Novelle Gottfried Kellers, 1957 *Die Pariserin* und 1965 *Bunbury* nach Oscar Wildes Komödie. An den überwältigenden Erfolg von *Das Feuerwerk* konnte er allerdings mit diesen Werken nicht mehr anknüpfen. Nach Aufgabe seiner Tätigkeit als Dirigent und Leiter des Studioorchesters des Radio Beromünster zog er sich in das schweizerische Zell im Kanton Zürich zurück, um sich kirchlichen Werken und religiösen Spielen zu widmen. In dieser Zeit schuf er u. a. *Die Zeller Weihnacht*, *Die Zeller Ostern*, *Sieben Stufen des Lebens*. Am Ende seines Lebens kehrte er noch einmal zu der Gattung zurück, die er aus dem Geiste des Chansons zu erneuern gehofft hatte, zum Musical. Die Uraufführung seines letzten und von ihm selbst als sein ‚liebstes Kind‘ bezeichneten Werkes, *Regenbogen*, erlebte er indessen nicht mehr. Paul Burkhard starb am 6. September 1977. Die Uraufführung des Stückes fand am 30. November 1977 in der Basler Komödie statt.¹ Sowohl aber Libretto als auch Musik wiesen Schwächen auf, so dass sich das Musical nicht durchsetzen konnte.

Es wirft sich nun die Frage auf, warum gerade die Rezeption bei *Das Feuerwerk* ganz anders verlief. Das Stück dürfte das einzige deutsche Musical sein, das tatsächlich überall bekannt ist. *Das Feuerwerk* wurde in über 40 Sprachen übersetzt² und ging über alle Bühnen, u. a.: 1952 in Paris, Théâtre Marigny, im gleichen Jahr in Bristol und im im Londoner West End liegenden Garrick Theatre, 1954 in Buenos Aires, 1956 in Tel Aviv, seit 1962 in Wien am Wiener Volkstheater und 1986 in der Wiener Volksoper (vgl. Siedhoff 2007: 197). Und das ‚abendfüllende Chanson‘, wie Burkhard selbst sein Werk bezeichnete, das sich durch eine unpathetische, schlanke, aber auch empfindsame Tonsprache auszeichnet, wurde im deutschsprachigen Raum zu einem der größten Musiktheatererfolge der letzten

¹ Vgl. <http://www.felix-bloch-erben.de/index.php5/pid/155/Action/showPlay/fbe/64d8f7f093ab1c56ba7540cf8b829b98/>, Stand: 6.03.2012.

² Vgl. <http://www.felix-bloch-erben.de/index.php5/pid/155/Action/showPlay/fbe/64d8f7f093ab1c56ba7540cf8b829b98/>, Stand: 6.03.2012.

Jahrzehnte und erfreut sich auch in allerjüngster Zeit eines zunehmenden Interesses. In der Saison 2009/2010 etwa führte es der Deutsche Bühnenverein auf Platz 13 seiner Werkstatistik³ der meistaufgeführten Operetten in Deutschland.

Der große Erfolg sei wohl nicht nur den Weltschlagern „O mein Papa“ und „Ich hab ein kleines, süßes Pony“ zu verdanken, sondern auch dem intelligenten und durchaus ansprechenden Buch von Erik Charell und Jürg Amstein, das auf Emil Sautters Schweizer Volksstück in der alemannischen Mundart *De sächzigscht Giburtstag* und Burkhardts früheres Lokalstück *Der schwarze Hecht* aus dem Jahre 1939 zurückgeht (vgl. Fischer 1996: 25). Hätte der legendäre Erik Charell, Produzent und Regisseur, der schon 1930 *Im weissen Rössl* im Berliner Großen Schauspielhaus und 1935 *The Flying Trapeze* in London zum Erfolg verholfen hatte, 1948 nicht eine Wiederaufnahme des Stücks *Der Schwarze Hecht* in Zürich gesehen, so wäre Burkhard über die Schweizer Grenzen hinaus kaum bekannt und nicht zum Schöpfer der letzten europäischen Repertoire-Operette geworden, so Stefan Frey (Frey 1997: 1303). Jürg Amstein und Robert Gilbert bearbeiteten für Charells Inszenierung den alemannischen Schwank von Sautter und konvertierten ihn unter Verwendung gleich mehrerer Mundarten zur sogenannten Revueoperette. Sie war jedoch ein Notname im deutschen Sprachraum für das noch unbekannte Musical. Burkhard schuf dafür eine Melange aus Couplets, romantischen Liedern und Duetten sowie zahlreichen Reminiszenzen (Siedhoff 2007: 197).

Das Stück spielt an einem Sommerabend um die Jahrhundertwende in der Villa des Fabrikanten Albert Oberholzer. Anna, ihre Mutter Karline und die Köchin Kati treffen Vorbereitungen für die Feier zum 60. Geburtstag des Familienvorstands Albert Oberholzer. Anna ist aber zum Verdruss der Frauen in ihren Gedanken mehr beim jungen Gärtner Robert als beim Arrangement des Tisches. Schnell will sie noch mit Kati das zu diesem Anlass eigens komponierte Duell proben. Da sie immer wieder von nach und nach eintreffenden Verwandten unterbrochen werden, können sie nur den Anfang vorsingen:

„O Jubilar, hör' gnädig unser Singen.
Zu Deinem Geburtstag wir unsern Glückwunsch bringen.
Ach, wenn Du wüßtest, wie sehr wir uns freuen!
Und Blumen – und Blumen –
Dir streuen – Dir streuen – Und ...“ (1949: 5)

Nach den obligatorischen Glückwünschen wird getafelt und das Duett soll endlich zu Ende gesungen werden. Es wird jedoch wiederum unterbrochen, als zu aller Entsetzen das *Enfant terrible* der Familie, Oberholzers Bruder Alexander, genannt Obolski, völlig unerwartet mit seiner Frau Iduna ankommt. Obolski, der es nur zum Zirkusdirektor gebracht hat, und Pariserin Iduna, „die Krone [s]eines Unternehmens“ (1949: 9), sind eine Bereicherung der spießigen Feier, zumal der erste seinen beruflichen Werdegang schildert und die zweite dabei leicht ins Schwärmen zunächst für ihr Pony:

„Ich hab' ein kleines siisses Pony,
das sein so lieb und klug,
sein wie ein Mensch beinah.
Es sein ganz schwarz – und heißen Jonny“ (1949: 12),

³ Vgl. <http://www.miz.org/statistiken.html>, Stand: 12.03.2012.

und dann von ihrem Vater gerät:

„O mein Papa war eine wunderbare Clown.
O mein Papa war eine große Kinstler.
Hoch auf die Seil, wie war er herrlich anzuschau'n!
O mein Papa war eine schöne Mann!“ (1949: 14)

Die Verwandten sind entrüstet, einzig Anna ist vom Zauber des Zirkus gefangen, sieht sich schon als Artistin, verlässt die Gesellschaft und gibt sich im Garten ihren Fantasien ganz hin. Inzwischen gelingt es Iduna, alle Männer, die – zum Argwohn ihrer Gemahlinnen – an Idunas Ausgelassenheit teilhaben wollen, zum Tanz aufzufordern. Wenn die Artistin aber von der Liebe des jungen Paares erfährt, erzählt sie dem Mädchen von Geheimnissen und Unbequemlichkeiten der stets umherziehenden Zirkuswelt und bemerkt, dass sie sich ein wenig in der heilen Bürgerwelt verirrt hat und sich nach Häuslichkeit sehnt. Somit erkennt sie den richtigen Zeitpunkt, sich zu entfernen, damit sich die allgemeine Verwirrung auflöse. Obolski nimmt Abschied von seinen bornierten Verwandten, und Anna bleibt letztendlich zu Hause bei Robert.

Das Feuerwerk ist als Satire auf das wilhelminische Spießbürgertum aufzufassen. Zum einen ist das Bürgertum des starren Korsetts der Konvention und der Tradition überdrüssig, was sei es Anne bei der Festlegung der Sitzordnung:

„O, die schrecklichen Verwandten! [...]
Man hat einfach z'viel, man hat einfach z'viel,
z'viel Onkeln und z'viel Tanten!“ (1949: 3)

oder dem Zirkuszauber erlegen:

„Ich will heut nicht vernünftig sein!
Zu lang war ich vernünftig!
Und stürzt der ganze Himmel ein,
Ich pfeif' auf alles künftig!
Dann hab ich endlich hinter mir,
die Tanten und Verwandten hier,
das ewige Verhängnis, das häusliche Gefängnis!“ (1949: 15),

sei es die von Iduna zum Tanzen ermunterten Männer:

„So jung wie heut' war ich noch nie!“ (1949: 23),
sei es Onkel Gustav am Ausklang des Festes:
„Ich will heut nicht vernünftig sein,
zu lang war ich vernünftig!
Und stürzt der ganze Himmel ein, ich hust' auf alles künftig!“ (1949: 25)

zum Ausdruck bringen. Zum anderen wird die Tischgesellschaft treffend charakterisiert, sprich von den Librettisten: die halbgebildete Tante Berta, die ewig besorgte Tante Paula, die gespreizt auftretende neureiche Tante Lisa, sprich von Obolski:

„Ihr guten, frommen Tanten! Und ihr Brüder, auch, ihr lieben,
ihr seid wie anno dazumal [...]
Verschimmelt und verstaubt, verkalkt und überhaupt [...]" (1949: 25).

Das Feuerwerk hatte sowohl einen Star in der Person Erik Charell wie auch eine Story, und zwar gegenwartsbezogen mit satirisch-gesellschaftskritischer Grundhaltung, zuletzt prägnante Songs, es ist mithin ein gutes Musical laut oben angeführten Definitionen. Und das Unterfangen von Charell und Amstein beweist artistisches Raffinement. Das Musikstück bietet mehr als Unterhaltung und leichte Musik, es vereint in sich Literatur, Geschichte, Theater, Musik, Posse, Tanz und Zirkusvorstellung. Und darin sieht Günter Bartosch die Stärke eines Musicals und daraus erklärt sich für den Forscher die Universalität und Variabilität der Gattung (vgl. Bartosch 1995: 18). Ist ein Musical universell, variantenreich und variabel, so zeigt es immer neue Facetten seiner nie zu Ende ergründbarer Ganzheit und so ist es stets attraktiv. Zweifelsohne macht die musikalischen Komödie *Das Feuerwerk* mit dem Facettenreichtum der Gattung vertraut. Es gelang dem Produktionsteam mit ihrem Werk sämtliche Sinne der Zuschauer anzusprechen: sowohl durch die Illusion, Spielereien mit Stimmungen wie auch durch Abbildung alltäglicher Realität, so dass man zurecht behaupten kann: That's Entertainment!⁴, wie dies dem Musical schlechthin zusteht.

Literatur

Primärliteratur

Charell, Erik/Amstein, Jürg. (1949), *Das Feuerwerk*. Musikalische Komödie in drei Akten, Zürich.

Sekundärliteratur

Axton, Charles B./Zehnder, Otto. (1990), *Reclams Musicalsührer*. Mit 31 Abbildungen und 2 Plänen, 2., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart.

Bartosch, Günter. (1995), *Das Heyne Musical Lexikon*. München.

Engbrecht, Hans Heinrich (Hg.). (1984), *Meyers Taschenlexikon in 3 Bänden*, Bd. 2, Mannheim/Wien/Zürich: 300.

Fischer, Harald. (1996), *Deutsche Musicals. Ein Musicalsührer der anderen Art. Musical-Uraufführungen in der Bundesrepublik Deutschland, der Schweiz und in Österreich 1945–1990*. [Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst], Bd. 5, Berlin.

Flotzinger, Rudolf (Hg.). (2004), *Österreichisches Musiklexikon in 5 Bänden*, Bd. 3, Wien: 1513.

Frey, Stefan. (1997), „Burkhard, Paul“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. 21 Bände in zwei Teilen; Sachteil in neun Bänden; Personenteil in 12 Bänden. Mit einem Register zum Sachteil und einem Gesamtregister zum Sach- und Personenteil, Bd. 3: Sp. 1303–1304.

⁴ Die deutsche Sprache biete für die englische Bezeichnung ‚Entertainment‘ keine zutreffende Entsprechung, meint Wildbühler. Im Gegensatz zum deutschen Wort ‚Unterhaltung‘, dessen Verwendung in Deutschland in gebildeten Kreisen eher verpönt sei und allzu gern mit Oberflächlichkeit gleichgesetzt werde, bezeichne ‚Entertainment‘ nichts Anrühiges (vgl. 1999: 8).

Schmidt-Joos, Siegfried. (1965), *Das Musical*, München.

Schubert, Gisela. (1997), „Musical“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. 21 Bände in zwei Teilen; Sachteil in neun Bänden; Personenteil in 12 Bänden, Sachteil Bd. 6: Sp. 688–710.

Siedhoff, Thomas. (2007), „Das Feuerwerk“, *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Mainz: S. 196–197.

Wildbühler, Hubert. (1999), *Das internationale Kursbuch Musicals: ein kritischer Begleiter durch 500 Werke; mit über 700 Musical-CD-Empfehlungen*, Passau.

Wildbühler, Hubert. (2001), *Der Brockhaus Musik. Personen, Epochen, Sachbegriffe*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Herausgegeben von der Lexikonredaktion des Verlags F.A. Brockhaus, Mannheim/Leipzig.

Andere Quellen

<http://www.felix-bloch-erben.de/index.php5/pid/155/Action/showPlay/fbe/64d8f7f093ab1c56ba7540cf8b829b98/>

<http://www.miz.org/statistiken.html>

STRESZCZENIE: Wprawdzie musical uznaje się za gatunek amerykański, to z czasem także europejskie środowiska twórcze zaczęły wносить swój wkład w rozwój gatunku, wzbogacając jego kształt o rodzime treści i lokalny koloryt. Swoje zafascynowanie musicaliem okazali również twórcy niemieckiego obszaru językowego, przy czym rodzime musicale *sensu stricto* z reguły szybko schodziły z afisza, nie trafiały w swój czas i oczekiwania publiczności. Zupełnie inaczej przebiegała recepcja komedii muzycznej *Das Feuerwerk* Paula Burkharda, Erika Charella i Jürga Amsteina. Znakomite piosenki, logiczne libretto, bogactwo harmonijnie współgrających elementów scenicznych przyczyniły się do spektakularnego sukcesu dzieła oraz sprawiły, że wciąż cieszy się ono niesłabnącą popularnością, pozostając fenomenem niemieckojęzycznego musicalu.

Die Phantomexistenzen. *Romanze zur Nacht* von Georg Trakl und *Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?* von Edward Albee

Das Werk von Georg Trakl (1887-1914) ist vom Motiv des zwischen den Geschwistern bestehenden Inzests geprägt, das auch in dem 1911/1912 (Trakl 2007: 490) geschriebenen Gedicht *Romanze zur Nacht* sehr deutlich zum Ausdruck kommt. Da der Inzest, der der wirklichen Relation von Trakl und seiner 4 Jahre jüngeren Schwester Margarethe zugrunde liegt, keine Akzeptanz in der Gesellschaft findet und somit als verboten gilt, versuchen die in den Gedichten dargestellten Geschwister ihre Beziehung in Anlehnung an die Konzeption der zurücklaufenden Zeit und der Reduzierung ihrer Existenzen auf die pränatale, den Bereich jenseits des Schoßes kennzeichnende Periode zu realisieren. In dem 1962 entstandenen Drama *Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) von Edward Albee (geb. 1928) flicht das wegen der Impotenz kinderlose Ehepaar von Martha und George die Episoden aus dem Leben seines Sohnes Jimmy in Gespräche ein, wodurch der nie geborene Mensch für eine reale, diesseits des Schoßes existierende Person gehalten wird. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die im Text von Trakl und im Text von Albee erscheinenden Phantomexistenzen zu untersuchen, ihre Entstehungsfaktoren zu bestimmen und ihre Funktion zu analysieren.

In Trakls Gedicht *Romanze zur Nacht* sind die in der 2. Strophe genannten Liebenden als Inzestbetroffene zu identifizieren:

Einsamer unterm Sternenzelt
Geht durch die stille Mitternacht.
Der Knab aus Träumen wirt erwacht,
Sein Antlitz grau im Mond verfällt.

Die Närrin weint mit offenem Haar
Am Fenster, das vergittert starrt.
Im Teich vorbei auf süßer Fahrt
Ziehn Liebende sehr wunderbar.

Der Mörder lächelt bleich im Wein,
Die Kranken Todesgrausen packt.
Die Nonne betet wund und nackt
Vor des Heilands Kreuzespein.

Die Mutter leis' im Schlafe singt.
Sehr friedlich schaut zur Nacht das Kind
Mit Augen, die ganz wahrhaft sind.
Im Hurenhaus Gelächter klingt.

Beim Talglicht drunt' im Kellerloch
Der Tote malt mit weißer Hand
Ein grinsend Schweigen an die Wand.
Der Schläfer flüstert immer noch. (Trakl 1987: 10)

Die Situation des von der Gesellschaft abgelehnten Inzestbetroffenen wird in der Gestalt des Einsamen kodiert, dem das Dunkle der Nacht vor den feindlichen Reaktionen der Umgebung Schutz bietet. Da die dunkle Nacht mit dem dunklen Inneren des Einsamen korrespondiert, schlägt seine ihn bedrückende Einsamkeit in sein ihn beglückendes Für-Sich-Sein um, wodurch die ontologische Ferne, die die sich vom Inzest distanzierende Gesellschaft verursacht, von der ontologischen Nähe (Elbing 1991: 10-13) abgelöst wird, die sich im ungestörten Zugang zu dem durch den Inzest mitgestalteten Ich äußert. Betrachtet man das Goldene der Sonne als Symbol des goldenen Zeitalters, in dem jedem Menschen – unabhängig von seiner komplizierten Natur – Glückseligkeit (Ovid 2006: 13) zuteil wird, so kann man das Silberne des Mondes auf das silberne Zeitalter (Ovid 2006: 15) übertragen, in dem die sozialen Kräfte immer mehr an Bedeutung gewinnen und der Konflikt zwischen der alle auf ein Muster zuschneidenden Gesellschaft und dem sich u. a. auch im Sexuellen äußernden Individuum immer deutlicher wird. Deswegen kann man in dem silbernen Mond eine die Menschen auch in der Nacht bewachende Instanz der Gesellschaft erblicken, die die Inzestbetroffenen an den Rand der Gesellschaft drängt und sie in ihrem Recht auf die Selbstverwirklichung beeinträchtigt. Demgemäß erweist sich das Innere des Menschen als sein einziger Zufluchtsort, wo jedes Paradigma der Identität seinen Lauf nehmen kann. Dadurch, dass der Junge aus dem Traum als einer individuellen Sphäre gerissen wird und sein Gesicht sofort mit dem Licht des Mondes bestrahlt wird, wird angedeutet, dass die Gesellschaft das die Identität des Menschen chiffrierende Individuelle zu eliminieren versucht (Doppler 1981: 77). Im Zusammenhang mit dem Eintritt der gesellschaftlich Verfolgten in das Innere kommt der Mutter als Person, aus deren Innerem die Kinder im Akt der Geburt treten, eine besondere Rolle zu. Das Singen der Mutter kann nämlich als Verlängerung des den Schoß enthaltenden Inneren gelten, wodurch man den Eindruck gewinnt, dass die von der Mutter geborenen und in die Außenwelt gestoßenen Kinder dank dem Singen von der Außenwelt weggenommen (Wojno-Owczarska 2007: 787) und wieder in das Innere der Mutter eingeführt werden. Das Gitter, das eine verbotsbedingte und deswegen nicht zu übertretende Grenze markiert, erscheint als Element des Gefängnisses, das nicht aus dem Raum mit den vergitterten Fenstern, sondern aus der Außenwelt eine Haftanstalt macht. Mit Hilfe der Närrin, die an dem wegen der Vergitterung an ein Gefängnis erinnernden und somit auf ihre Randposition in der Gesellschaft anspielenden Fenster eines Gebäudes situiert ist, kann die Beschaffenheit des Inzests als eines streng mit der Natur verbundenen Phänomens entschlüsselt werden. Dank der Bezeichnung ‚Närrin‘, die aus dem die Funktion eines Posenreißers implizierenden Begriff ‚Narr‘ abzuleiten ist, besitzt die Frau Merkmale, die sie eher mit der Welt der Kinder als mit der Welt der Erwachsenen verknüpfen. Sind die Kinder mit der Wirklichkeit im Hinblick auf die mangelnde, Hypokrisie voraussetzende Distanz zur Welt eng ‚zusammengewachsen‘, was sich in ihrer Ehrlichkeit und in ihrer Treue zur Wahrheit äußert, so fallen die Erwachsenen von der Wirklichkeit ab, indem sie zwischen dem Wahren und dem Falschen pendeln. Zu dieser Situation trägt die Gesellschaft bei, weil sie die Existenz der Menschen mit den ihrer Entfaltung des Ichs widerstehenden Normen ‚versieht‘¹. Darauf, dass die Närrin eher der eigenen Natur als der Gesellschaft folgt, weisen ihre offenen Haare hin, die mit der ‚frisierten‘, die Gesellschaft kennzeichnenden

¹ Da sich die von der Gesellschaft vollzogene Einpferchung eines jeden Individuums in die uniformisierenden und alle Lebensaspekte umfassenden Existenzschemata als unmöglich erweist, werden die Menschen gezwungen, das imaginäre Ich über dem realen Ich zu ‚errichten‘, wodurch sie einerseits ihre individuellen Bedürfnisse kaschieren und andererseits ihrer Ausklammerung aus der Gesellschaft entgegenwirken.

Ordnung nichts zu tun haben und zu dem vom Gitter geschlossenen Fenster in Opposition stehen (Doppler 2001: 21). Die offenen Haare, die auch das sich auflösende und die Materie von sich abschüttelnde Dasein versinnbildlichen, veranschaulichen die Möglichkeit der Grenzüberschreitung, wenn man sich die durch das Gitter des Fensters kommenden und in den verbotenen Bereich eindringenden Haare vorstellt, was vor dem Hintergrund der Inzestgeliebten, die auf dem das Fruchtwasser reflektierenden Teich fahren, den Gedanken an den Schoß der Mutter intensiviert. Dadurch, dass die Närrin weint, kommt es zur Umkehrung der Situierung der vom Schoß gebildeten Innenwelt und der als ‚Sitz‘ der Gesellschaft fungierenden Außenwelt: Erblickt man in dem Wasser der Tränen das Fruchtwasser, das nach außen, d.h. in den dem Schoß gegenüberliegenden Ort gebracht wird, so ‚wandert‘ das Innere aus dem vergitterten und für den Schoß stehenden Raum in die die Gesellschaft chiffrierende Außenwelt, die gleichzeitig in den vom Inneren verlassenen Raum ‚einfertigt‘ und hier ‚verhaftet‘ wird. Wenn man das Weinen für den Gegensatz des Lachens hält, das als ein Hinweis auf die abgebröckelte Fassade der Wirklichkeit gilt und einen Einblick in die unter ihrer Oberfläche liegenden Schichten ermöglicht (Bachtin 1985: 66), kann die weinende Närrin als eine Person angesehen werden, der sich nicht nur das Außer-Wirkliche offenbart, sondern die in dem Außer-Wirklichen agiert, wodurch die Rückkehr in den Schoß als ein unwirkliches Ereignis real wirkt. Der im Wein verborgene Mörder weist – aus der Perspektive der christlichen Gesellschaft – auf die Todesgefahr hin, der die Inzestbetroffenen ausgesetzt sind. Das Lächeln, dessen bleiche Farbe die Assoziation mit dem für die Gesellschaft stehenden Mond hervorruft, ist als ein Sympathie beweisender Gesichtsausdruck der Gesellschaft zu verstehen, die den Menschen in sich integrieren will, aber auch – in Bezug auf das Lächeln als einen Ironie verratenden Gesichtsausdruck – zu einem Mord fähig ist, wenn sich der Wein auf das als Merkmal des Inzests geltende Blut zurückführen lässt, so wie der Wein auf das als Symbol von Christus betrachtete Blut bezogen werden kann. Demzufolge werden die Inzestbetroffenen so lange sicher sein, so lange ihre Beziehung nicht in die Außenwelt vordringt und so lange sie die Rückkehr in den Schoß der Mutter anstreben. Das dieses Bild begleitende Todesgrausen der Kranken ergibt sich aus der Angst vor den Konsequenzen des gestörten Zeitablaufs: Versuchen die Inzestbetroffenen als diejeinen, die von den gesellschaftlichen Normen abkommen, die Zeit rückwärts laufen zu lassen und in den Schoß zurückzukehren, so werden die Kranken als eine Gruppe, die weder zu der gesunden Gesellschaft noch zu den Inzestbetroffenen gehört, dadurch bedroht, dass die Zeit für sie vorwärts läuft und ihren von der Krankheit ‚verkündeten‘ Tod beschleunigt. Die Rückkehr in den im Inneren der Frau platzierten Schoß spiegelt sich auch in der Rückkehr des zu einem Symbol erstarrten Christus zu der von sich selbst inkarnierten Idee (Prokop 1964: 79) wider, was die vor der Figur von Christus betende und sich mit ihm stark identifizierende Nonne zum Ausdruck bringt. Indem sie betet, holt sie die Wörter aus ihrem Inneren, das die Form ihres Körpers so füllt, wie die Form des Wortes von der Idee gefüllt wird. Das vor dem Hintergrund der Figur von Christus erklingende Gebet erweckt den Eindruck, als ob die weibliche Stimme dem Inneren von Christus entströmte und seinem nackten Körper voller Wunden angehörte. Dadurch, dass der männliche Körper von Christus mit der weiblichen Stimme ‚ausgestattet‘ wird, gewinnt diese Szene einen androgynen Charakter, der dem androgynen Wesen der Inzestbeziehung zwischen der Schwester und dem Bruder entspricht (Doppler 1991: 319). So wird Christus von seiner ‚alten‘ Symbolik befreit und mit einem ‚neuen‘ Attribut versehen: In dem Moment, in dem die alte Form des Symbols verschwindet und dessen neue Form noch nicht auftaucht, zeichnet sich die reine Idee von Christus ab, die an

jedem die Nonne beobachtenden Menschen vorüberhuscht. An den Wänden des in die Erde gesunkenen und mit einer Talgkerze beleuchteten Kellers erscheinen Schattengebilde, deren Schwärze als Folge der Wirkung des die Materie vom Geist trennenden Todes zu dem Weißen des Todes als des Urhebers dieser Trennung kontrastiert wird – eine in Farben ausgedrückte Dichotomie, die auch zwischen dem Maler als Schaffendem und seinem Bild als Geschaffenem besteht. Von dem grinsenden Schweigen, das auf die Stimmlosigkeit des menschlichen Inneren hinweist und somit die Innenwelt vertritt, ist die Abneigung gegen die Außenwelt abzulesen, deren Spuren in dem Flüstern als Form der gedämpften Stimme zu finden sind. Auch dadurch, dass der Keller nicht tief in der Erde versunken, sondern dicht an der Oberfläche der Erde situiert ist, kommt es zu keinem endgültigen Bruch mit der Außenwelt (Griffin 1974: 79), woraus zu schlussfolgern ist, dass die Inzestbetroffenen ihrer ontologischen Existenz auch eine ontische Dimension zu verleihen versuchen. Wenn das Lachen als ein Akt auszulegen ist, in dem eine Person die andere mit ihrem Inneren umgreift – im Gegensatz zu dem die Einführung einer Person in die andere signalisierenden Lächeln – und zu ‚verschlingen‘ scheint, kann das im Bordell erklingende Gelächter als ein gegenseitig von den Prostituierten und den Gästen vorgenommenes Umfassen des Fremden mit dem Eigenen verstanden werden, das auch im sexuellen Bereich realisiert wird: ‚Verschlucken‘ die Männer und die Frauen ihre lustgierigen Körper während des Gelächters einander, so treten die Männer während des sexuellen Akts in das Innere der Frauen noch von einer anderen Seite her, was – im Hinblick darauf, dass die Prostituierten gewöhnlich keine Kinder haben (Weininger 1908: 283) – den Gedanken der Inzestgeliebten an die Rückkehr in den keinem Kind angehörenden und in diesem Sinne keine Eigentümer besitzenden Schoß der Prostituierten mitschwingen lässt. Dies gilt um so mehr, als die keine Fortpflanzung anvisierenden sexuellen Kontakte der Prostituierten und deren amoralisches Leben von dem Christentum ebenso verurteilt werden, wie das inzestuöse Verhalten von der Religion verboten wird. Die trotz der sexuellen Kontakte ausbleibenden Kinder legen die Vermutung nahe, dass die Kinder aus dem Geschlechtsverkehr der Prostituierten doch hervorgehen, aber den Schoß nicht durch die zur Außenwelt führende Vagina, sondern durch den gegenüberliegenden ‚Ausgang‘ verlassen und so den Weiten des Schoßes zustreben. Diese Eventualität ist für die von der Gesellschaft angeprangerten und vor ihr flüchtenden Inzestgeliebten konstitutiv und macht – von der inzestuösen Perspektive her – aus Prostituierten Gegen-Mütter im positiven Sinne: Sie gebären zwar keine Kinder, aber sie können andere Kinder in ihren Schoß aufnehmen.

Mit der Existenz der ungeborenen Kinder der Prostituierten, die den von der Gesellschaft verdrängten Inzestbetroffenen ihre Schöße im Gedicht *Romanze zur Nacht* zur Verfügung stellen und ihre Existenz an dem jenseits des Schoßes liegenden Bereich orientieren lassen, scheint die Existenz von Jimmy, dem Sohn von Martha und George, in dem Drama *Wer hat Angst vor Virginia Woolf ...?* von Edward Albee verwandt zu sein, weil sein Leben auch nur geistig bestimmt wird (Niederhoff 1994: 206). Im Gegensatz zu den hypothetischen Kindern der Prostituierten und den die Rückkehr in den Schoß anstrebenden Inzestbetroffenen bei Trakl wird die Existenz von Jimmy nicht jenseits des Schoßes, sondern diesseits des Schoßes geführt und in der Außenwelt verankert, in die er bloß als geistiges Konstrukt der Eltern vordringt. Suchen die inzestuösen Geschwister bei Trakl in dem Schoß nach einem Ort, wo sich ihre gesellschaftlich nicht akzeptierte Individualität entwickeln kann, so wird die Identität von Jimmy von seinen Eltern gestaltet, die als eine auf zwei Personen reduzierte Gesellschaft zu betrachten sind und die in Trakls Gedicht *Traum und Umnachtung* (Trakl 1987: 80;

83) enthaltene und biographisch geprägte Anspielung auf Trakls Mutter reflektieren, deren opportunistische Neigungen sich von den nonkonformistischen Tendenzen von Martha und George deutlich abheben und in dem Wunsch gipfeln, den Inzest des Sohnes zu tilgen und ihn der Umgebung einzuverleiben. Jimmy erfüllt die Bedürfnisse der Eltern insofern, als er ein Projektionsobjekt ihrer Sehnsüchte wird – auch wenn er ihre sich widersprechenden Eigenschaften in sich vereinigt und als Ventil für die aggressionsgeladenen Reibungen ihrer Persönlichkeiten (Digeser 1990: 133) benutzt wird². Die Gestalt von Jimmy scheint auch dem in Trakls Gedichten dargestellten Spannungsfeld zwischen der Antike und dem Christentum, in dem die inzestuösen Geschwister agieren, Rechnung zu tragen. Martha beschreibt ihn als einen sonnigen, fast von der Antike herrührenden Jungen:

(...) er war ein gesundes Kind (...) mit dichten, seidigen, schwarzen Haaren, die später erblondeten ... ein strahlendes Blond ... wie die Sonne ... (...) und er liebte die Sonne ...! Er war vor allen andern braun, er blieb es auch viel länger ... Und die Sonne bleichte sein Haar ... wie Flachs sah es dann aus ... (Albee 2007: 130-131)

Wohnen dem Leben von Jimmy die Züge des aniken goldenen Zeitalters in Bezug auf seine eng mit der Sonne verknüpfte Gestalt inne, so wird sein Tod in den christlichen Kontext gestellt, wovon die lateinischen, auf die Liturgiesprache des christlichen Glaubens zurückzuführenden Formeln (Quetz 1970: 47) zeugen, die George kurz davor auszusprechen beginnt (Albee 2007: 131-141), als er seine Frau über den Tod von Jimmy in Kenntnis setzt³. Jimmy wurde als ein souveränes – nicht asoziales, sondern antisoziales – Wesen von Martha und George ins Leben gerufen und als eine sozialisierte Idee von George ums Leben gebracht: Dadurch, dass Martha ihren Gästen, Nick und seiner Frau Putzi, über Jimmy erzählt, verletzt sie die zusammen mit ihrem Mann konzipierte Idee des Eigenen und liefert sie der Gesellschaft aus. Dass der Sohn eine autonome Idee der Eltern ist (Treib 1980: 34), ist aus der verzweifelten Reaktion von Martha auf seinen Tod zu entnehmen:

Ich habe unermüdlich, unter Einsatz aller Kräfte, oh, Gott, immerzu versucht ... eines rein und unbeschädigt vor der Gosse dieser Ehe, vor den eklen Nächten, vor den armseligen, stumpfsinnigen Tagen, vor Hohn und Spott und Gelächter ... Gott, das Gelächter ...! vor Mißerfolgen, die immer neue Mißerfolge nach sich zogen, die immer kränkender und lähmender wirkten, zu bewahren. Eines ... einen Menschen ... habe ich davor zu bewahren versucht ... versucht, ihn aus dem Unrat dieser erniedrigenden, abscheulichen Ehe herauszuhalten ... den einzigen Lichtblick in dieser hoffnungslosen Finsternis: ... unseren Sohn! (Albee 2007: 135-136)

² Die beiden streiten z. B. über die Augenfarbe des Sohnes, die nach Martha grün anmutet und nach George blau wirkt (Albee 2007: 48). In diesem Streit äußert sich der Antagonismus zwischen den antiken und christlichen Werten, wenn man das Blaue von Jimmys Augen auf das Blaue des das Christentum chiffrierenden, als Sitz Gottes geltenden Himmels überträgt und das Grüne seiner Augen auf das Grüne des die Antike kodierenden Frühlings bezieht, der im goldenen Zeitalter vorherrschte. Die gegenseitigen Beschuldigungen haben eine stärkere Auswirkung im Kontext des Sohnes: Martha wirft George seine Schwachheit vor (Albee 2007: 132); George kreidet Martha ihre Trunksucht an (Albee 2007: 135). Auf diese Weise werden sie von ihrem Sohn in dem Rückkopplungsprozess motiviert, sich ihrer Charakterschwächen bewusst zu werden und ihre Natur zu vervollkommen.

³ In der 1966 von Mike Nichols realisierten Verfilmung des Dramas – *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*) – wird das Bild von Martha, als sie über den Tod des Sohnes informiert wird, verschwommen. Dadurch entsteht der Effekt, dass sie sich in der Luft wie ihr als Geist existierender Sohn auflöst (Nichols 2006: 1:54:19-1:54:38).

In ihrer Äußerung spielt Martha auf die zivilisatorisch bedingte Entwicklung der Gesellschaft an, deren Konsumptionismus den Menschen ständig zum Drang nach Erfolgen zwingt, für deren Mangel er mit der gesellschaftlichen Marginalisierung zahlt (Stenz 1978: 38). In dieser Hinsicht stimmt sie George zu, der gegen die geltende Gesellschaftsordnung auftritt: Er bezichtigt die Menschen der Unfähigkeit, aus der Geschichte zu lernen (Albee 2007:26), und kritisiert ihre Absicht, die genetische Variabilität der Nachkommenschaft aufzuheben und alle Menschen gleich zu machen (Albee 2007: 26). Die geistige Verwüstung des Menschen drückt Martha mit der Metapher der gefrorenen Tränen aus:

Ich weine auch immer-immerzu. Aber nur ganz tief in meinem Innern, damit niemand es hört. Ich weine immerzu. Und George weint auch immerzu. Wir weinen beide immerzu ... Und dann, weißt du, was wir tun? Wir weinen, stellen unsere Tränen in den Eisschrank ... *Sie fängt an zu lachen* ... bis sie zu Eis gefroren sind ... *Sie lacht heftiger* ... und dann ... tun wir sie in unseren Whisky. *Das Lachen wird noch heftiger, mit Weinen vermischt. Dann ernüchternde Stille* Und wir schütten die gefrorenen Tränen in unsere durstige Seele, die ein trockener Schwamm ist ... und weg sind sie, tot, vergessen. Der Schwamm ist unersättlich, er wird immer größer, wie ein giftiger Pilz ... (Albee 2007: 111)

An die im Inneren erlebte Verzweiflung, die aus den in der Außenwelt nicht realisierbaren Bedürfnissen und erfahrenen Misserfolgen resultiert, erinnern Eiswürfel, die als gefrorenes Wasser die Tränen reflektieren und die in die die Unerträglichkeit der Existenz vermindernenden Alkoholgetränke getan werden⁴. Das Gefühl der Verzweiflung ist auch an dem als Kehrseite des Weinens zu betrachten- den Lachen von Martha zu erkennen, mit dem sie ihre tragische Situation maskiert, die schließlich mit immer größeren Mengen Alkohol ‚überflutet‘ wird. Darauf, dass der im Geburtsakt auf die Welt gebrachte Mensch auf den Aufenthalt in der ihn stets unter Leistungsdruck setzenden Gesellschaft angewiesen ist und keinen beständigen Zufluchtsort in seinem Inneren finden kann, beziehen sich die Worte von George, der sie beim Anblick der die Etikette von einer Kognakflasche abkratzen- den Putzi ausspricht⁵:

Wir alle ... wir kratzen alle immerzu an der Etikette, mein Schätzchen ... Wir geben keine Ruhe, bis wir die ganze Haut abgekratzt haben, alle drei Schichten ... Und wenn wir auch noch durch die Sehnen und durch die Muskelstränge durch sind ... und durch alle Innereien (...) ... falls noch vorhanden – (...) ... und wenn wir dann auf die Knochen stoßen, ja ... was dann? (...) Wenn wir auf die Knochen stoßen, so sind wir noch immer nicht am Ziel. In den Knochen gibt es Mark ... Das Mark in den Knochen: das ist unser Ziel! (...) Das Mark. Aber Knochen sind widerstandsfähig ... elastisch ... besonders junge. (...) (Albee 2007: 127)

George spricht über die Suche des Menschen nach der Flucht von der Außenwelt, woran er aber scheitert, weil seine im Inneren gefundene Ruhe von den aus der Gesellschaft strömenden Impulsen gestört wird, wodurch er gegen die Welt nicht so geschützt wird, wie der Schoß den Fötus gegen die Wirklichkeit abschirmt.

⁴ Aussagekräftig sind die Worte von George, die er an den nach Alkohol greifenden Nick richtet: „(M)it den Jahren wird's immer unentbehrlicher“ (Albee 2007: 31). Darin manifestiert sich das Tragische des Lebensrealismus (Maddox 1985: 188), dem die Menschen nicht gewachsen sind.

⁵ Indem Putzi alle ihre Schwangerschaften geheim entfernt (Albee 2007: 106-107), was ihren wegen der Einnahme der Abtreibungspillen hervorgerufenen und häufig auftretenden Brechreiz erklärt, verrät sie nicht nur ihre Angst vor der Geburt eines Kindes, sondern vor allem ihren Drang, in den Schoß zurückzukehren. Deswegen betrinkt sie sich mit Kognak (Albee 2007: 112), was sie von der Wirklichkeit abbringt, und lutscht am Daumen (Albee 2007: 101), wodurch sie sich in ihre direkt postnatale Periode zurückversetzt. Dadurch ähnelt sie sowohl den im Gedicht *Romanze zur Nacht* dargestellten Prostituierten, die keine Kinder auf die Welt kommen lassen, als auch den in Trakls Dichtung erscheinenden inzestuösen Geschwistern, die ihre pränatale Existenz verfolgen.

Die gesellschaftliche Idee des Egalitarismus ist gegen den Individualismus der menschlichen Natur gerichtet. Der als kulturelle Grenze zu betrachtende Inzest bei Trakl lässt die Geschwister an die Rückkehr in den Schoß denken, wodurch sie aus dem die Außenwelt füllenden und die Inzestnatur verurteilenden Christentum treten und als Phantome in den im Schoß platzierten Bereich kommen, wo die Idee der Antike auflebt, die jedem Individuum – auch dem vom Inzest betroffenen – die erwünschte Toleranz entgegenbringen kann. Das Ehepaar aus dem Drama von Albee erlebt den gesellschaftlichen Ostrazismus infolge der als biologische Grenze aufzufassenden Impotenz, die Martha und George in aggressive, auf die Vernichtung der beiden abzielende Kämpfe verstrickt und sie ein Phantom ihres Sohnes schaffen lässt, dessen Persönlichkeit in Anlehnung an die von den Eltern freigesetzte Individualität gestaltet wird. In beiden Texten wird betont, dass jede Identität von der Individualität fundiert wird, deren Wurzeln – um ihrer Rettung willen – aus dem physisch-realen Boden herausgenommen und auf das metaphysisch-abstrakte Feld gepflanzt werden.

Literatur

- Albee, Edward.** (2007), *Wer hat Angst vor Virginia Woolf ...?*, Frankfurt am Main.
- Bachtin, Michail.** (1985), *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien.
- Digeser, Andreas.** (1990), „Dialogstrukturen in Eugene O’Neills ‚Long Day’s Journey Into Night‘“, *Eugene O’Neill 1988. Deutsche Beiträge zum 100. Geburtstag des amerikanischen Dramatikers*, Ulrich Halfmann, Tübingen: 119-138.
- Doppler, Alfred.** (1981), „Der Stilwandel in der Lyrik Georg Trakls“, *Londoner Trakl-Symposion*, Walter Methlag/ William E. Yuill, Salzburg: 72-81.
- Doppler, Alfred.** (1991), „Georg Trakls musikalische Sprache und die Diskussion über das Verhältnis von Tod und Wort im Wien der Jahrhundertwende“, *‚Kakanien‘. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende*, Eugen Thurnher/ Walter Weiss/ János Syabó/ Atti Tamás, Wien/ Budapest: 313-330.
- Doppler, Alfred.** (2001), *Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*, Salzburg.
- Elbing, Eberhard.** (1991), *Einsamkeit. Psychologische Konzepte, Forschungsbefunde und Treatmentansätze*, Göttingen.
- Griffin, Patricia Lynn.** (1974), *Stalking Silence in the Postlapsarian Poem: Rimbaud, Georg Trakl, Hart Crane*, Charlottesville.
- Maddox, Brenda.** (1985), *Kto się boi Elizabeth Taylor? Mit naszymi czasów*, Warszawa.
- Nichols, Mike.** (2006), *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, Warner Bros Pictures, Burbank.
- Niederhoff, Burkhard.** (1994), *Erzähler und Perspektive bei Robert Luis Stevenson*, Würzburg.
- Ovid.** (2006), *Metamorphosen*, Stuttgart.
- Prokop, Jan.** (1964), *Euklides i barbarzyńcy*, Warszawa.
- Quetz, Jürgen.** (1970), *Symbolische und allegorische Formen in der Dramatik Edward Albees. Untersuchungen zu ‚The Zoo Story‘, ‚Who’s Afraid of Virginia Woolf?‘ und ‚Tiny Alice‘*, Frankfurt am Main.
- Stenz, Anita M.** (1978), *Edward Albee: The Poet of Loss*, Den Haag.

- Trakl, Georg.** (1987), *Dichtungen und Briefe*, Salzburg.
- Trakl, Georg.** (2007), *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, Bd I: *Dichtungen und journalistische Texte 1906-1912*, Frankfurt am Main/ Basel.
- Treib, Manfred.** (1980), *August Strindberg und Edward Albee. Eine vergleichende Analyse moderner Ehedramen (Mit einem Exkurs über Friedrich Dürrenmatts ‚Play Strindberg‘)*, Frankfurt am Main/ Bern.
- Weininger, Otto.** (1908), *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien/ Leipzig.
- Wojno-Owczarska, Ewa.** (2007), „Motywy ‚muzyki‘ i ‚śpiewu‘ w poezji Georga Trakla”, *Kultura, literatura, język*, Katarzyna Grzywka/ Joanna Godlewicz-Adamiec/ Małgorzata Grabowska/ Małgorzata Kosacka/ Robert Małecki, Warszawa: 784-798.

STRESZCZENIE: Incest i impotencja są zjawiskami, które prowadzą do społecznego wykluczenia. Dlatego bohaterowie wiersza *Romanze zur Nacht (Nocna romanca)* Georga Trakla i dramatu *Who's Afraid of Virginia Woolf (Kto się boi Virginii Woolf?)* Edwarda Albeego szukają alternatywnych dróg możliwości własnej realizacji i znajdują je w idei egzystencji fantomowej. Rodzeństwo z wiersza Trakla cofa swoje narodziny i rozwija koncepcję powrotu do łona jako miejsca bezgranicznej wolności. Małżeństwo z dramatu Albeego stwarza duchową postać syna, który jako twór fantazji nie podlega unifikacyjnym wpływom otoczenia i wychowywany jest w oparciu o indywidualne wartości rodziców.

Poetycka topografia Polski Tiny Stroheker

Polska jako cel podróży jest i zarazem nie jest częstym motywem w powojennej literaturze niemieckiej. Ta na pierwszy rzut oka niezrozumiała dychotomia znajduje swoje wytłumaczenie w ramach najnowszej historii stosunków polsko-niemieckich, w powojennym przesunięciu granic. Opisywana w dziesiątkach utworów, o różnej wartości estetycznej, podróż do Polski, była dotąd na ogół sentymentalną podróżą do byłych małych Ojczyzn, miejsc i miejscowości, które w wyniku zawirowań politycznych z niemieckich stały się po II wojnie światowej polskimi. A zatem podróż taka była w pierwszej kolejności powrotem do krainy przeszłości, często opisem krainy dzieciństwa. Polska zaś stanowiła jedynie mniej lub bardziej wyraziste tło dla dominującej tematyki wspomnieniowej.

Czy w ostatnim dwudziestoleciu coś w tej materii się zmieniło? Być może należałoby zdobyć się na trochę optymizmu. Jednak nadal niezmiennie rzadko Polska staje się celem podróży samym w sobie. Mimo bezpośredniego sąsiedztwa pozostaje ona dla większości Niemców, a tym samym dla większości niemieckich pisarzy niezmiennie odległa i nieciekawa. Niewątpliwie twórczość Tiny Stroheker (ur. w 1948 w Ulm) stanowi pod tym względem znamienity wyjątek. Jest ona autorką aż trzech dzienników podróży, będących świadectwem jej stopniowo rosnącej fascynacji Polską. W 1998 roku opublikowała pierwszy z nich *Polnisches Journal. Aufzeichnungen von unterwegs* (Niemka jedzie do Polski), będący efektem pobytu studyjnego w Strzelcach Opolskich. Po sukcesie wydawniczym, jakim dość nieoczekiwanie okazał się *Polnisches Journal* pisarka wydała w 2003 roku zbiór esejów zatytułowany *Pommes Frites in Gliwitz. Eine poetische Topographie Polens* (Frytki w Gliwicach. Poetycka topografia Polski), który jest swego rodzaju osobistym atlasem Polski, pokłosem licznych pobytów Stroheker w kraju między Odrą a Bugiem. W 2005 roku ukazał się jako dotychczas ostatni z serii podróży po Polsce dwujęzyczny *Łódzer Wörterbuch/Słownik łódzki*, o którym autorka mówi, że jest to „bardzo osobisty hołd złożony temu szczególnemu, trudnemu miastu, na które niejedyn Polak pozwala sobie patrzeć nieco z góry” (2006: 162). Każda z wymienionych książek jest specyficznym świadectwem spotkania autorki z Polską, świadectwem każdorazowo odmiennym pod względem zarówno formy, jak i treści.

Polnisches Journal skomponowany z pozoru jako typowy dziennik podróży dzieli się na dwie części, pierwszą rejestrującą przygotowania do wyjazdu w ich teoretyczno-intelektualnym wymiarze i drugą będącą zbiorem notatek sporządzonych w trakcie pobytu w Polsce. W obie części autorka wpłata obok własnych przemyśleń fragmenty artykułów prasowych, listów i wierszy, przy czym wiersze poetów polskich przytacza w ich oryginalnym brzmieniu oraz w tłumaczeniu na język niemiecki. W trakcie przygotowań do podróży Stroheker dzieli się z czytelnikiem swoimi refleksjami dotyczącymi języka polskiego, którego naukę podjęła, by móc lepiej zrozumieć Polskę i Polaków, reasumuje swoją wiedzę na temat Polski, niewątpliwie wykraczającą znacznie poza typową wiedzę jej pokolenia, snuje rozważania nad zdominowaniem zbiorowego myślenia przez stereotypy i wyizolowane fragmenty historii. Jednocześnie pisarka wskazuje na znaczenie literatury w zmniejszeniu dystansu między narodami i jednostkami. To właśnie dzięki niej Stroheker odkryła Polskę. *Napis* – wiersz Zbigniewa Herberta, który autorka przytacza na kartach dziennika, przykuł jej uwagę na początku lat

siedemdziesiątych. I od tej pory Polska kojarzyła się autorce już nie tylko z Auschwitz (Oświęcimiem), ale także z poezją Herberta, Staffa, Ficowskiego, Kornhausera, Miłosza czy Szymborskiej.

Druga część książki stanowi ilustrację pobytu Stroheker w Polsce. Ale nie jest to bynajmniej topograficzny opis miejsc i miejscowości, w których autorka przebywa. Bardziej od krajobrazów interesuje ją człowiek i skomplikowane stosunki międzyludzkie. Ta część *Polnisches Journal* to zapis refleksji, wrażeń i przemyśleń wynikających z konfrontacji wyobrażeń z rzeczywistością. I dotyczą one nie tylko obrazu Polski i przełamywania stereotypów, bądź utwierdzania się w nich. Pobyt w Polsce zmusza autorkę także do autorefleksji, m. in. nad postrzeganiem historii we własnym kraju, nad podejściem do tematyki narodowej i symboli narodowych.

Jednym z istotnych i wielokrotnie powracających tematów jest problem mniejszości niemieckiej w Polsce (i szerzej tematyka wysiedleń/wypędzeń). Stroheker wychowana na *Ostpolitik* (polityce wschodniej) Willy Brandta i poczuciu winy za II wojnę światową z dużym dystansem podchodzi do konfrontacyjnej postawy sporej części reprezentantów tejże mniejszości. Na miejsce pobytu w Polsce autorka wybrała co prawda Strzelce Opolskie, ale wybór był raczej przypadkowy. Nie chodziło o Śląsk z jego złożoną problematyką narodowościową. Stroheker jechała do Polski, by spotkać Polaków, jechała do Strzelce Opolskich, gdzie jej koleżanka nauczała języka niemieckiego, a nie do Groß Strehlitz. Jednakże na miejscu okazało się, że przesunięcie granic, jakie miało miejsce w połowie lat czterdziestych, skutkowało problemami także w połowie lat pięćdziesiątych. Autorka nie mogła pozostać obojętna wobec tej tematyki. Jej wewnętrzne zmagania dokumentują zapisy na stronach dziennika. Ich efektem jest m. in. wiersz *Zu Joseph von Eichendorff (O Józefie von Eichendorffie)*, który Stroheker napisała pod wpływem spotkań z mniejszością niemiecką. Eichendorff (1788-1857), piewca Śląska, związany z nim poprzez miejsce urodzenia - na zamku Lubowitz (Łubowice), stał się dla mniejszości niemieckiej symbolem niemieckości tych ziem. Stroheker polemizując pisała:

...Dawno zmarł już.
Jak wszyscy zmarli nie należy do nas.

Jego niemiecki kraj nie jest naszym
Jego drogę przez lasy
Śledzimy ciężkim sercem.

Jego wiersze pozostały
Które wygłaszamy w ciemność
Głosem ściszym... (1998: 117-118; tłum. Renata Grüniger).

Autorka przytacza także dwie wersje *Oberschlesienlied*. Pierwotną, powstałą w 1921 roku, po tym jak wschodnia część Śląska przypadła Polsce, w którym to tekście przejawia się tęsknota za Niemcami i którą ku przerażeniu autorki z zapalem śpiewała część mniejszości niemieckiej w Polsce w 1995 roku. I nową autorstwa Ślązaczki Ruth Kubac, będącej hymnem na cześć Górnego Śląska. Ta współczesna wersja pieśni jest zdecydowanie bliższą Stroheker. Rozważania na temat Śląska, jego historii, jego mieszkańców zapraszają czytelnika, także polskiego, do pogłębionej refleksji.

Z jednej strony jest zatem *Polnisches Journal* lekcją historii Polski i stosunków niemiecko-polskich, a także przyspieszonym kursem historii literatury polskiej. Z drugiej, jak pisze we wstępie do polskiego wydania książki Jacek Bocheński, autopoportretem pokolenia „owej rewolucyjnej młodzieży z lat 60/70, która wydała wojnę rodzicom, faszystom, prawdziwym, lub urojonym” (2000: 7) lub jak

zauważa Grzegorz Jaśkiewicz - rozliczeniem autorki z samą sobą (2006: 230). Jest także, jak każda relacja z podróży do obcego kraju, zwierciadłem, w którym może się przejrzeć rodowity mieszkancie tego zakątka ziemi, o którym mowa i być może dostrzec w nim swoje, lecz jednak nie całkiem swoje odbicie.

O ile *Polnisches Journal* można by określić jako pierwszą, jeszcze nieśmiałą próbę zbliżenia się do Polski, przesiąkniętą political correctness, próbą, w której autorka wyraźnie stara się budować pozytywy wizerunek Polski, chociaż czyni to nie całkiem bezkrytycznie, to druga z kolei książka *Pommes Frites in Gleiwitz* jest swego rodzaju prywatnym świadectwem normalizacji stosunków polsko-niemieckich. Już sam tytuł, w którym autorka używa niemieckiej nazwy miasta Gliwice świadczy o swobodniejszym podejściu do tematyki polskiej. Dotychczas Stroheker unikała używania niemieckich nazw miejscowości. Pisała o Strzelcach Opolskich, Wrocławiu czy Opolu, z rzadka używając nazw niemieckich lub podając je w nawiasie. Nie chciała wzbudzać podejrzeń o „rewanżyzm”, chciała „wyraźnie zaznaczyć, że uznaje niemiecką winę za drugą wojnę światową, uzasadnioną porażkę, granicę i traktaty” (2006: 148). W *Pommes Frites in Gleiwitz* autorka stosuje z reguły nazwy niemieckie, ale niektóre miejscowości nazywa po polsku nawet jeśli mają swoją historyczną niemiecką nazwę. Czasami bowiem polskie nazwy kojarzą jej się spontanicznie, zwłaszcza wtedy, gdy z daną miejscowością wiążą się osobiste wspomnienia. Tym samym subiektywne odczucia zastępują przymus poprawności politycznej. W *Pommes Frites in Gleiwitz* Stroheker chłonie Polskę, patrzy na nią przyjaźnie i śmiało. Książka ta to rodzaj osobistego przewodnika turystycznego po Polsce i śladami historii Polski poza jej granice (do Nowego Jorku, Drezna czy Tybingi). Bardzo specyficznego przewodnika, bo jakkolwiek jest w nim mowa o znanych i mniej znanych atrakcjach turystycznych, to ich opis zdecydowanie różni się od informacji, jakie zazwyczaj można znaleźć w przewodnikach. W 34 esejach autorka opisuje nie tyle miejsca, których pozornie opis ten dotyczy, ile rejestruje swoje wrażenia i skojarzenia związane z danym miejscem. Charakterystyczne są już same tytuły składające się z części głównej, sugerującej kierunek rozważań i podtytułu osadzającego te rozważania w konkretnych realiach geograficznych - np. *Korale albo niewierząca zaduma* (i) *Klasztor Jasnogórski w Częstochowie* albo *Nic nie rozumiesz* (i) *Umschlagplatz, Warszawa, „Tyłu obrońców”* (i) *Panorama Raławicka we Wrocławiu* albo *Czekanie* (i) *Na przystanku autobusowym w Lublinie*. Nie zawsze mamy do czynienia z miejscem uznanym powszechnie za atrakcyjne turystycznie lub istotne z historycznego punktu widzenia. Jest mowa oczywiście o Krakowie, Gdańsku, Częstochowie czy Łąncucie, ale są też anonimowe, prywatne miejsca – jak np. nieznanie jezioro pod Olsztynem czy ogródki działkowe na Śląsku. Eseje Stroheker to migawki z dnia codziennego, przeplatane hasłowymi informacjami z historii Polski, rozważaniami na temat stosunków niemiecko-polskich oraz refleksjami na temat moralności, równości czy wiary. Autorka celnie operuje słowem, w krótkim zwięzłym opisie ujmując istotę rzeczy, zarazem zapraszając czytelnika do kontynuacji rozważań lub składając go do chwili zadumy.

Podobnie jak w *Polnisches Journal*, tak i w *Pommes Frites in Gleiwitz* Stroheker wkomponowuje we własne przemyślenia fragmenty tekstów literackich, polskiej i niemieckiej prozy i poezji. Stanowią one każdorazowo integralną część tekstu, nierozłączny fragment rozważań lub ich ilustrację. Dokumentują też zakres zainteresowań poetki Tiny Stroheker współczesną liryką polską. Obok znanych nazwisk jak Miłosz, Szymborska czy Herbert pojawiają się mniej znane - Pietrkiewicz, Poświatowska, Dominiak czy Waleńczak. Summa summarum powstaje poetycka relacja ze spotkań z krajobrazem, ludźmi i literaturą polską.

Dzienniki podróży Stroheker są wyrazem pogłębiającej się fascynacji ich autorki Polską – od pierwszego bardzo ostrożnego i ogólnego spojrzenia na kraj, poprzez stopniowy coraz bardziej bezpośredni kontakt z licznymi miejscami i ludźmi, aż po wnikliwe studium jednostkowe, jakiemu w *Lodzer Wörterbuch/Słownik łódzki* autorka poddała to jedno szczególne miasto. Na 131 stronach, w 58 miniaturach, ułożonych alfabetycznie od A do Z (zgodnie z brzmieniem pierwszej litery niemieckiego tytułu) pisarka stara się pokazać jego wyjątkowość, która w jej przekonaniu bezsprzecznie istnieje, choć czasem trudno ją dostrzec, bo „miłość chadza niekiedy dziwnymi drogami. Zamiast *kanarka - krokodyl* po prostu czasem wymaga za wiele, Papkin ma rację. Miłość to kwestia spojrzenia. Łódź dobrze o tym wie” (2005: 53). To miasto ma różne oblicza - Piotrkowskiej i Bałut, przepychu i biedy, świetności okresu cudu gospodarczego w XIX wieku i klęski okresu transformacji pod koniec XX wieku, ma piękne karty wielokulturowego współistnienia i tragiczne nazistowskich czystek etnicznych, ma też różne twarze ludzi je zamieszkujących, tych przeciętnych, których pełno jak w każdym innym mieście, i tych niezwykłych jak Marka Edelmana. Jakim miastem jest zatem Łódź? W poszukiwaniu odpowiedzi spójrzmy na nie oczyma autorki:

„*W Łodzi przechodzą tylko duże numery*” słyszał podobno Alfred Döblin. Może podpisałby się pod tym Antoni Ptak, który w pobliskim Rzgowie, przebudował wyglądające jak hangary hale na bazar i rozbudował je, ptak wzlatujący na wyżyny. Spacer po Łodzi. W głowie słowa z arsenału mitologów. *Ziemia obiecana - polip, zła, demoniczna, niekochana. Polski Manchester. Twierdza bawełny. Miasto kominów. Proletariackie i czerwone.* (Film Wajdy kończy się bunt robotników.) *Magiczne miasto, miasto przeciwieństw, miasto czterech kultur.* Nazwa czasopisma: *‘Tygiel Kultury’*. Entuzjaści tolerancji. *Iść za marzeniem, i znów iść za marzeniem – i tak - ewig...* Odrestaurowany nagrobek, broszura *‘Łódzkich Judaików’*, warsztaty dla młodzieży z Polski, Niemiec i Izraela. *Sny nie znają granic.* Również poeci dochowują wierności temu miastu. Faktem pozostaje, że *tyle ciemnych spraw w tej Łodzi.* Czy to znaczy, że jest ona w końcu całkiem powszednim miastem?” (51).

Miniatura *Lektüre/Lektura*, cytowana powyżej, jest typowym przykładem zastosowanej przez piarkę w *Słowniku* techniki narracji. Zaznaczone w tekście kursywą fragmenty pochodzą z różnych innych tekstów literackich i publicystycznych. Dla przykładu:

- *w Łodzi przechodzą tylko duże numery* – z *Podróży po Polsce* Alfreda Döblina;
- *Ziemia obiecana - polip* – z *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta;
- *zła* - z opowiadania *Złe miasto* Zygmunta Bartkiewicza;
- *demoniczna* – z *Polskie przypadki* Hansa Magnusa Enzensbergera;
- *Polski Manchester* – to określenie jakiego użył w stosunku do Łodzi w 1910 roku francuski dziennikarz Henryk Vimard;
- *proletariackim* – nazwał je w 1907 rosyjski dziennikarz Iwan Timkowskij-Kostin;
- *o magicznym mieście* mówił we wrześniu 2002 roku ówczesny polski premier Leszek Miller z okazji otwarcia pierwszej edycji *Festiwalu Czterech Kultur*;
- *Iść za marzeniem, i znów iść za marzeniem – i tak - ewig - usque ad finem...* – to słowa kupca Steina z powieści Josepha Conrada *Lord Jim*;
- *Sny nie znają granic* – to cytat z wiersza *Traktat Ryski* Zbigniewa Dominiaka, a
- *tyle ciemnych spraw w tej Łodzi* – to sformułowanie ponownie wzięte z *Podróży po Polsce* Alfreda Döblina (138/147).

Technikę kolażu pisarka stosowała także w dziennikach wspomnianych powyżej. Tutaj jednak jej na-tężenie jest zdecydowanie większe, cytaty występują częściej i są krótsze, często ograniczają się do urywków zdań, wersów czy nawet pojedynczych słów. Powstaje w ten sposób krótki, ale treściowo zagęszczony tekst - miniatura, która swoją kontrapunktowością, wielością wątków i znaczeń zmusza czytelnika do refleksji, nie pozwala mu na szybką, pobieżną lekturę. Teksty mają charakter interdyscyplinarne i multikulturowe, literatura i historia są w nich ze sobą nierozzerwalnie splecione. Teraźniejszość, którą Stroheker opisuje, stanowi punkt wyjścia do rozważań kulturowych, bowiem przenikanie się kultur - polskiej, niemieckiej i żydowskiej jest częścią pięknej i zarazem tragicznej historii Łodzi. Stroheker wielokrotnie nawiązuje do tej przekłetej. Gehenna Żydów i Polaków to temat powracający po wielokroć na kartach *Słownika*.

Jak widać lektura niektórych miniatur wymaga od czytelnika pewnej, czasami niemałej, wiedzy wstępnej. Autorka posługuje się bowiem skrótami myślowymi, nazwami, nazwiskami czy hasłami jak w tekście *Erinnerung/Wspomnienie*:

„Fracht pełen obrazów. Najcięższe te mroczne. Getto, kolorowe diapozytywy Waltera Geneweina, dziennik Oskara Rosenfelda, Radogoszcz, Radegast, wielki pożar. Osieroczone miasto, które ma należeć do ludu. Obóz na Sikawie. Dawno temu. Jak długo jeszcze w *meandrach pamięci*? Któremu wspomnieniu można zawierzyć?” (19).

Pisarka zdając sobie sprawę z trudności, jakie może nastręczyć interpretacja tekstu nieorientowanemu czytelnikowi, zamieściła na końcu książki przypisy, w których wyjaśnia znaczenie użytych zwrotów i pochodzenie cytatów. I dopiero po tej dodatkowej lekturze, wyręczającej czytelnika, dopiero, gdy doczytamy, że Genewein wykonał w łódzkim getcie dla celów propagandy nazistowskiej serię barwnych diapozytywów, które ukazywały życie w zafalszowany sposób; że zachował się prywatny dziennik z życia w tymże getcie spisany przez wiedeńskiego literata Rosenfelda, *osiedlonego* w Getto Litzmannstadt; że na Radogoszczu, przemianowanym w 1940 na Radegast Niemcy utworzyli więzienie, przez które przewinęło się około 40 tysięcy Polaków, z których wielu zginęło w masowych egzekucjach, a około tysiąca spłonęło żywcem w styczniu 1945 roku, kiedy wycofujący się hitlerowcy podpálili budynek; że po wojnie na Sikawie urządzono obóz pracy dla Niemców, dopiero wtedy stanie się możliwe odczytanie sensu wypowiedzi, a następnie podjęcie próby odpowiedzi na postawione w pierwszym zdaniu miniatury pytanie: *Prawda czy fałsz?* Słowa..., jakże wiele zależy od kontekstu, w jakim zostały użyte, jak różnorodne może być ich znaczenie. Co znaczyły w czasie wojny słowa *Eingesiedelte/Aussiedlungen* (Żydzi z całej Europy *osiedlani* w getcie/*wysiedlani* do komór gazowych), jak odmiennie brzmiał fragment piosenki *Theo, wir fahren nach Lodz* (Theo, jedziemy do Łodzi) w XIX wieku podczas boomu gospodarczego i w XX podczas deportacji? (32-33).

Krótką, zwartą formułą miniatur, która pozwala na postawienie pytania, ukazanie wieloznaczności problemu, pozostawia u czytelnika zamierzony niedosyt. Sam, bez pomocy autora tekstu, musi szukać odpowiedzi. Nie może przejść nad wzmiankowanym zagadnieniem do porządku dziennego, słowa-klucze wrzynają się w pamięć i zmuszają do zastanowienia.

Czym zatem jest *Słownik łódzki* - opisem obcego, egzotycznego miasta, rozliczeniem Niemki z mroczną przeszłością własnego narodu, dokonaną na własnej osobie wiwisekcją? Wszystkimi po trochu, a także przywracaniem pamięci, przyjaznym lecz nie bezkrytycznym spojrzeniem na Polskę i zaproszeniem do dialogu międzykulturowego. Książka ta to efekt połączenia zmysłowego

postrzegania z analitycznym spojrzeniem badacza, literacka konstrukcja rzeczywistości, w której przeszłość współgra z teraźniejszością implikując przyszłość.

Reasumując, Tina Stroheker jest bardzo wrażliwą rejestratorką polskiej rzeczywistości. Jej relacje z podróży są wnikliwymi, ale subiektywnymi obrazami, chociaż autorka stara się przekazać również prawdy obiektywne. W tym celu zamieszcza konkretne, wręcz encyklopedyczne informacje dotyczące Polski i Polaków, ich historii i literatury, mające niewątpliwie służyć poszerzeniu wiedzy i horyzontów potencjalnych czytelników. Ten świadomie podjęty zabieg obiektywizujący, wynika ze świadomości, iż obserwator nie jest i nie może być neutralny, że jego wizję determinują wyznawane wartości i rodzime tradycje postrzegania obcych kultur. Porównując dzienniki Stroheker widać wyraźnie pewną ewolucję w sposobie podejścia do tematyki polskiej. Początkowo autorka skoncentrowana jest przede wszystkim na budowaniu pozytywnych skojarzeń z Polską, wiedzioną chęcią przeciwstawienia się rozpowszechnionemu w Niemczech mało pochlebnemu obrazowi Polski i Polaków. Jej rozważania mają służyć uzmysłowieniu sobie przez czytelników własnych, stereotypowych wzorców postrzegania Polski i w konsekwencji prowadzić do ich relatywizacji, bądź przełamania. W kolejnych próbach autorka podejmuje wysiłek przekroczenia już nie tylko geograficznych, ale także mentalnych granic własnego świata. Powoli wyzwala się z narzuconej sobie wstrzemięźliwości, rejestruje otaczający ją świat bez wewnętrznej cenzury. Nie oznacza to jednak, że postrzeganie staje się niezależne od przyswojonej wiedzy czy wyznawanego światopoglądu i systemu wartości. Te elementy pozostają bowiem w podświadomości wpływając na percepcję obcego świata. Stąd tak częste odniesienia do tematyki II wojny światowej, winy Niemców, gehenny Żydów, ale także dotyczące np. wyparcia elementów kultury chasydzkiej z pamięci Polaków. Autorka powoli, ale skutecznie przełamuje barierę obcości, językową i mentalną. Swobodniejsze spojrzenie na Polskę przejawia się w częstszej rejestracji także drażliwych obrazów z życia codziennego - biedy, rozwarstwienia społecznego, beznadziei panującej wśród młodzieży robotniczej, istnienia pewnego podskórnego antysemityzmu. Autorka nie obawia się już, że posłużą one utrwalaniu negatywnych stereotypów, bądź relatywizowaniu winy Niemców za II wojnę światową. Obrazy te służą wywołaniu szerszej refleksji nad pytaniami natury egzystencjalnej - dotyczą tolerancji, współistnienia różnych kultur i religii, problemów wiary, istnienia i nicości, kwestii nierówności społecznych itp. To tematy aktualne tak w Polsce, jak i w Niemczech. Tym samym opis podróży do Polski daje impuls do rozważań także nad kondycją własną i reprezentowanego przez siebie społeczeństwa niemieckiego. Wszystkie trzy dzienniki podróży Tyny Stroheker stanowią wzajemnie się uzupełniające elementy mozaiki układającej się w subiektywny portret Polski i Polaków, malując jednocześnie wielobarwny autoportret autorki.

Bibliografia

- Jaśkiewicz, Grzegorz.** (2006), „Niemcy w Polsce. Jak nas widzą? Tina Stroheker i Niemka jedzie do Polski”, *Tożsamość i odrębność w Zjednoczonej Europie. Obrazy krajów i stereotypy narodowe w literaturze anglo- i niemieckojęzycznej*, Grzegorz Moroz / Mirosław Ossowski / Jolanta Sztachelska, Olecko: s. 217-230.
- Stroheker, Tina.** (2006), *Frytki w Gliwicach. Poetycka topografia Polski*, Wrocław.
- Stroheker, Tina.** (2005), *Lodzer Wörterbuch/Słownik łódzki*, Łódź.

Stroheker, Tina. (2000), *Niemka jedzie do Polski*, Katowice.

Stroheker, Tina. (1998), *Polnisches Journal. Aufzeichnungen von unterwegs*, Tübingen.

Stroheker, Tina. (2003), *Pommes Frites in Gleiwitz. Eine poetische Topographie Polens*, Tübingen.

STRESZCZENIE: Tina Stroheker, niemiecka pisarka, jest autorką trzech książek o Polsce, będących świadectwem jej stopniowo rosnącej fascynacji wschodnim sąsiadem Niemiec. Pierwsza to typowy dziennik podróży, efekt pobytu studyjnego w Strzelcach Opolskich. Kolejną stanowi zbiór esejów będący swego rodzaju osobistym atlasem Polski. Trzecia zaś, która ukazała się w wersji dwujęzycznej, to hołd złożony miastu Łodzi. Każda z wymienionych książek jest specyficznym świadectwem spotkania autorki z Polską, świadectwem każdorazowo odmiennym pod względem zarówno formy, jak i treści. Porównanie wszystkich trzech pozycji uwidacznia ewolucję w sposobie podejścia pisarki do tematyki polskiej. Powoli wyzwała się ona z narzuconej sobie wstrzemięźliwości i coraz odważniej rejestruje otaczający ją świat bez wewnętrznej cenzury.

Scheinhaftigkeit der Masken

Geometrische Felder brauner Holztäfelung oder gemalte Bäume auf transparenten Ebenen – so hat die Bühnenbildnerin Dorota Kołodyńska den Raum zweier Stücke unter der Regie von Jacques Lassalle in Teatr Narodowy gestaltet. Erstes betrifft das Stück *Tartuffe* von Moliere mit der Erstaufführung am 25. März 2006, zweites geht *Das falsche Kammermädchen oder der gestrafte Betrüger*¹ von Pierre de Marivaux an, dessen polnische Uraufführung am 5. März 2009 stattgefunden hat. Was verbindet noch die beiden Aufführungen außer demselben Realisatoren-Team mit dem der französische Regisseur zusammengearbeitet hat?

Außer dem Bühnenbildner hat er zweimal mit dem Komponisten Jacek Ostaszewski und lichtsetzendem Kameramann Mirosław Poznański zusammengearbeitet. In beiden Fällen hat Lassalle auf die Werke französischer Dramatiker des 17. Jahrhunderts zurückgegriffen.

Einerseits Moliere, sehr gut dem polnischen Publikum bekannt, andererseits Marivaux. Dieser, obwohl durch Tadeusz Boy-Żeleński, Stanisław Hebanowski und Piotr M. Domański ins Polnische übersetzt, ist weder auf polnischen Bühnen heimisch geworden, noch hat er polnische Theaterstammgäste begeistert. Noch mehr, Marivaux hat Moliere und die für Moliere so typische Charakterkomödie nicht hochgeschätzt (obgleich er solche oder ähnliche selbst verfasst hat, zum Beispiel *Zapis*)². Sein Schaffen ist entschieden mehr gattungsmäßig differenziert als das des Autors *des Geizigen*. Federic Delaffre hat sogar 14 Typen von Stücken unterschieden, und *Das falsche Kammermädchen oder den gestraften Betrüger* zur s. g. Intrigenkomödie gerechnet, die ihre Vielschichtigkeit mit dem Bild der Sittlichkeit verbindet. An diesen zwei Typen war Lassalle derartig interessiert, dass er beschlossen hat, sie dem polnischen Publikum zu präsentieren. In beiden Fällen hat er nicht wie die Mehrheit von Regisseuren verfahren, die bei der Modernisierung der Klassik diese an die Zeit der Pop-Kultur und Hip-Hop anzupassen versuchen. Er hat durchaus gegensätzlich gehandelt. Beide Theaterstücke dauern beinahe 3 Stunden, weil Lassalle das Wort mit geraumer Sorgfalt behandelt und dessen Nuancen, Zweideutigkeiten, Farben, Tönungen und Halbtöne hervorhebt. Die brisante Übersetzung von Jerzy Radziwiłłowicz³ ermöglicht Lassalle die angenommenen Voraussetzungen zu erfüllen, und der Theaterzuschauer erinnert sich daran, dass das Theater nicht nur die visuelle Kunst darstellt, sondern sie auch, oder vor allem, in Wortkunst umwandelt. Die Reaktionen der Zuschauerschaft bestätigen in beiden Fällen, dass Lassalle mit seiner Leitidee gewonnen hat, weil die Zuschauer sich daran erinnern konnten, welche eine Schönheit und welche eine mächtige Gewalt das Wort in sich trägt, wie man dank des Wortes täuschen, verführen, anführen kann und wie viel Fingerspitzengefühl das Herausheben aller in ihm schlummernden Möglichkeiten es verlangt. In den Zeiten der Brutalisierung des Zwischenmenschlichen, sowohl in öffentlicher Debatte als auch

¹ Umowa, czyli Łajdak ukarany.

² Originaltitel: Le Legs.

³ Einer der bedeutendsten polnischen Schauspieler des 20 und 21 Jahrhunderts. Auch Übersetzer. Er übersetzte *Das falsche Kammermädchen oder der gestrafte Betrüger* für Teatr Narodowy.

auf privater Ebene, ist dies eine wichtige Verwarnung, die uns der Franzose anhand der literarischen Texte aus dem 17. Jahrhundert erteilt.

Diesen Erfolg verdankt der Regisseur offensichtlich den bewundernswerten Schauspielern, die den Text mit außergewöhnlicher Sorgfalt und Meisterschaft wiedergeben. Die Schauspieler in beiden Stücken, Jerzy Radziwiłłowicz in der Rolle Orgons in *Tartuffe* und Trivelin in *Das falsche Kammermädchen oder der gestrafte Betrüger*, Danuta Stenka in der Rolle von Elmira oder Małgorzata Kożuchowska als Gräfin, sowie Grzegorz Małecki⁴, in der Rolle von Leilo sind ohne Zweifel der Aufgabe gewachsen, die ihnen der Regisseur zugeschrieben hat. Sie verführen und bezaubern mit jedem Wort, das präzise an den Zuhörer gelangt. Der Reiz des Wortes, die Nuancen des Textes mit denen uns Lassalle ehrt, sind jedoch nicht einzige Vorteile der Schauspiele unter seiner Regie. Lassalle betont in beiden Werken das Scheinspiel in zwischenmenschlichen Beziehungen. Er hat unzweifelhaft nicht zufällig diese zwei Werke ausgewählt, in denen das Motiv der Masken das Leitmotiv ist. In Lassalles *Tartuffe* erscheint als diese Maske die manifestierte Religiosität nicht nur des Titelhelden, aber auch der Frau Parneille oder des Herrn Godzic. Die Maske setzt auch Elwira auf, indem sie die untreue Frau spielt und auf diese Weise Orgon Klarheit verschaffen möchte, wer in Wirklichkeit dieser „arme Kerl“ (*Tartuffe*), ist, den alle mit solch einer Bewunderung und Verehrung ansehen. Die Maskenlosen wie Marianna, Damis und Orgon fallen zum Opfer eigener Leichtgläubigkeit, Rechtschaffenheit, Reinheit und Ehrlichkeit ihrer Absichten. Die Maske von *Tartuffe* besteht aus aszetischen Gesten und Attributen (Büßergewand und Rute), die Bescheidenheit, Großzügigkeit, Schüchternheit, Demut und Gebet verheimlichen, in Wirklichkeit aber Lüsternheit, Zynismus, Relativierung der Sünde und Hochmut darstellen. *Tartuffs* Maske fällt, wenn Elmira die Maske der treubruchigen Frau aufsetzt, Orgons Familie am Rande des Abgrunds steht und Herr Godzic in der Maske des prinzipiellen Hüters des Gesetzes die bürgerliche Orgonsfamilie mit größtem Vergnügen der letzten Güter und sämtlicher Unterhaltsgrundlagen beraubt ... Mit dem Erscheinen des Chefs der Offiziere der königlichen Garde glauben die Zuschauer wiederum nicht mehr an seine Anrede über die Macht, die keiner kleinen Schurken wegen, irregeführt wird, sie glauben nicht mehr an die Ehrlichkeit dieser Zusagen und Absichten und verdächtigen, es sei eine weitere Maske, die die uralte Arroganz der Macht und Heuchelei der Regierenden verschleiert.

Die Helden *Tartuffs* haben unter Lassalles Regie Masken aufgesetzt, mit denen sie beliebig spielen und manipulierten, da ein solches Handeln von ihnen das gesellschaftliche System und die daraus resultierenden Entwicklungen der zwischenmenschlichen Beziehungen verlangen.

In der *Umowa* dagegen durchdringt das Spiel und die Maske in die emotionelle Sphäre der Helden, schleicht sich ins ICH ein, beeinflusst ihre Identität. Der die Gräfin verführende Kavalier ist in Wirklichkeit die junge Aristokratin, die den Jüngling spielend, sich überzeugen will, was für ein Mensch der ihr zum Gatten bestimmte Leilo ist. Das Mädchen, das den Jüngling spielt und sich um die Gunst der mit Leilo verlobten Gräfin bemüht, den dieser Kavalier gegen sich selbst immer mehr begehrt und Leilo, ein zynischer Mitgiftjäger der die Meisterschaft im Maskenaufsetzen und Intrigenspinerei erreicht hat, bilden wahrlich ein Abhängigkeitsnetz, das die Helden gefesselt hat. Die Masken und Verkleidungen, die das Geschlecht der Helden verheimlichen, erwecken zweideutige Wechselbeziehungen zwischen ihnen, sie wecken aber auch Furcht und Aufruhr, die auf Fragen nach

⁴ Beide gehören der Generation der jungen Schauspieler an.

der Identität der Betroffenen zurückzuführen sind. In der Endabrechnung führt dies zum Schwan-
ken der Persönlichkeit und der Geschlechtsidentität, weil die Masken, die die wahren Gesichter der
Helden verstecken, gar ersetzen sollten, tief in ihr ICH eindringen und es determinierten. Ihre Zwei-
deutigkeit, aufregende männliche Weiblichkeit und weibliche Männlichkeit lockt die Gräfin nicht
nur erotisch an, sondern entfesselt auch die Frage, ob in Wirklichkeit die durch die Schönheit des
mädchenhaften Kavaliers verleitete Gräfin sich selbst nicht zu begehren beginnt.

Lassalle liest das Werk von Marivaux ab, um das Erkennungszeichen der dargestellten Welt – die
Jagd nach der Lust – die zu Hedonismus, Eigenliebe und Selbstverliebtheit führt, hingegen Glück und
Liebe ausschließt, großzuschreiben. Das Motiv der Schaukel ist in dem Bühnenbild die zutreffendste
Metapher schwankender Identität der Helden, die sich mehr und mehr im Labyrinth eigener Wünsche
und unbewusster Begierde verlieren. Auch die sich mit jeder Szene verdichtende Anzahl aufgezeichne-
ter Bäume zeigt die Helden, die unter ihnen nicht nur andere, aber auch sich selbst nicht finden kön-
nen. Ein finsternes Bild gesellschaftlicher Verhältnisse und ein düsteres Bild des menschlichen Geistes
sind in beiden Werken unter Regie von Lassalle sichtbar. Und die Masken, deren sich die Helden beider
Stücke bedienen, sind nur oberflächlicher Ausdruck ihrer Gerissenheit und Verwegenheit, da sie unter
diesen wahrnehmbaren Begebenheiten diejenigen vernichten, denen sie dienen sollten.

Tartuffe wird verhaftet, und die Helden von *Umowa* verlieren die angebliche moralische Reinheit:
die Ehre wie die Gräfin, die Straflosigkeit wie Leilo.

Beide Aufführungen von Lassalle in Teatr Narodowy zeigen, dass Klassik ohne bedauernswerte
Versuche ihrer Modernisierung durchaus modern ist und die Schlüsselfragen des 21. Jahrhunderts:
Manipulation und Identitätsverlust berührt.

Ein wenig anders hat Jacques Lassalle das Drama *Lorenzaccio* von Alfred de Musset ausgestellt,
obgleich diese Andersartigkeit nur scheinbar ist. Der Regisseur schreibt selbst im Text des Theater-
programms unter dem Titel *Also dieser Lorenzaccio*, dass ihn: „(...) Musset der Tiefe, dieser Musset
der Schwarzlöcher an der Grenze des Bewusstseins“ interessiert⁵.

Diese Absicht konnte ohne Zweifel in der Kreation der Titelgestalt, gespielt durch Macin Hyncnar,
erreicht werden. „Die zitternde Dualität“⁶ (Lassalle, S. 18) der Gestalt Lorenzo äußert sich durch die
Vielzahl der Verkörperungen des modernen Menschen, die Vielzahl der Gestalten, Typen und Rol-
len, die er in seinem Leben bewusst als Handlung aus freier Wahl kreiert und unbewusst in Folge der
determinierenden Auswirkung der Umgebung annimmt.

Die Maske von Lorenzo ist ein bewusstes Spiel, so wie Gombrowicz⁷ „Maul“, von dem man sich
nicht befreien kann. Die zu lange präsentierte Pose wird zum neuen ICH. Lorenzo, der Ephebe der
Vernichter, den Rächer spielend, die strafende Hand der Gerechtigkeit, trifft lediglich auf Gespött,
Gleichgültigkeit und Nachsichtigkeit der Umgebung. Aus der künstlerischen Schöpfung von Loren-
zo in der Aufführung von Lassalle ergibt sich die Frage, ob die verdorbene Gegenwart die heroische
Größe in sich finden kann. Filip Strozzi, der Verteidiger humanistischer Werte, scheint dem zu wi-

⁵ Ten otóż Lorenzaccio

[...] Musset głębokości, ten Musset czarnych dziur na granicy świadomości [...]

Tłumaczenie: Michał Jamiołkowski [z:] Program teatralny *Lorenzaccio* pod redakcją Doroty Semenowicz.

⁶ Drżąca dwoistość.

⁷ Diese Anspielung bezieht sich auf Witold Gombrowicz und sein Meisterwerk *Ferdydurke* - konkret auf „gęba
gombrowiczowska“, die als gesellschaftliche Masken, die uns aufgezwungen werden und die wir ehrfürchtig
tragen, zu verstehen sind.

dersprechen, wenn aus einem gescheiterten Führer des Aufstandes gegen den Tyrannen Aleksander Medici ein hilfloser, bedauernswerter, beinahe grotesker Greis wird, der am Grabe seiner Tochter trauert. Der Hochsinn von Lorenzo, der aus der Ermordung des Gewaltherrschers resultiert, wird zunichte gemacht. Der Mord an Alexander ist kein ritterliches Duell, sondern ein tierischer Kampf ums Überleben, und die erlittenen Wunden – der angebissene Finger – sind keine, derer sich die seit Ewigkeit um Freiheit, Wahrheit und Schönheit ringenden Helden gerühmt haben.

In der Aufführung von Lassalle gibt es keine großgeschriebene Geschichte. Sie ist lediglich ein unendlich langer Umzug nachkommender Tyrannen, die Phrasen über Gerechtigkeit missbrauchen und nach der Macht greifen, um eigenes Verlangen und grenzenlose Begierde zu befriedigen. Das Erscheinen von Zbigniew Zamachowski in der Doppelrolle von Aleksander und Kosme Medici kann als eine eindeutige Interpretation dieses Problems, darüber hinaus eine beachtliche Vervollständigung des Werkes, anerkannt werden.

Francis Fukuyama stellt in seinem bekannten Essay *Ende der Geschichte* fest, dass das Ende der Geschichte eintritt und es scheint, dass dieser Prozess tatsächlich stattfindet, jedoch in einem anderen Sinne, als es der Welt der amerikanische Denker präsentierte. Die Geschichte ist eine Parade von stets denselben Verkörperungen des Tyrannen, des Narren, des Meuterers, des Lakaien ... Deswegen wird die Geste von Lorenzo als Farce vernommen, obwohl der Hauptheld erklärt, dass dies das Endergebnis dessen ist, dass: „ihm alles klar wurde“⁸. Das Bewusstsein der Illusion der Wirklichkeit und der Verlogenheit des Menschen ist jedoch kein Wissen, dem man vertrauen kann.

Lorenzo, unfähig sich selbst zu erkennen, vervielfältigt seine Verkörperungen unter den Helden, von denen keiner der ist, den er zu sein angibt oder als der er verstanden wird, kann mit seiner geplanten Tat sich selbst oder die Welt nicht retten.

Maskenparade anstatt Menschlichkeit, Umzug der Ereignisse anstelle der Geschichte, effekthascherische Geste statt der Tat, das sind nach Lassalle die Bilder unserer Wirklichkeit, die aus diesen drei Theaterstücken, resultieren. Und obwohl wir um die Jahrtausendwende leben und obwohl uns von der damaligen Affinität der Schicksale und dem Intrigenwirrwarr die Grenze von dreihundert Jahren trennt, so überzeugen wir uns wieder von ihrer Illusion und Vortäuschung. Hinter den Kulissen ist nämlich spöttisches Gekicher der Geschichte zu hören. Der durch Lassalle aus dem Gewand aus dem 17. Jahrhundert genähte Anzug des 21. Jahrhunderts sitzt offen und ehrlich gesagt wie angegossen und fällt uns zur Last ... Er wurde jedoch aus der Verwirklichung klassischer Texte zugeschnitten, die mit einer Aktualität und Treffsicherheit der Diagnose der Gegenwart überraschen.

Literatur

De Marivaux, P. (1979), *Betrachtende Prosa – Aus dem französischen übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Gerda Scheffel*. Insel Verlag Frankfurt.

De Musset, A. (1920), *Lorenzaccio. Tragödie in fünf Aufzügen*. Hoheneichen-Verlag, München. *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr Widowisko*. M. Fik (red.), Instytut Kultury, Warszawa 2000.

Molier (1956), *Świętoszek. Komedia w pięciu aktach*. Zakład Imienia Ossolińskich, Wrocław 1956.

⁸ wszystko stało się dla niego jasne

Tłumaczenie: Michał Jamiołkowski [z:] Program teatralny *Lorenzaccio* pod redakcją Doroty Semenowicz.

STRESZCZENIE: Jacques Lassalle – francuski reżyser teatralny. Od kilku lat współpracuje z Teatrem Narodowym. Wyreżyserował trzy przedstawienia, o których mowa w powyższym zbiorze refleksji i przemyśleń, przefiltrowanych przez szerszy kontekst literacko-społeczno-kulturowy.

Obraz Boga w „Kalevali”

„Kalevala” to fiński epos narodowy, wyrastający z dawnej ustnej tradycji ludowej regionu Karelii, który został spisany, opracowany i zredagowany w spójną całość przez Eliasa Lönnrota. Ostateczna wersja tekstu, na który złożyło się 50 pieśni (w sumie 22795 wersów), została opublikowana w 1849 i stała się jedną z najważniejszych części fińskiej kultury, mającej wpływ także na inne niż literatura dziedziny sztuki, oraz na życie codzienne w Finlandii. Imiona bohaterów eposu i inne charakterystyczne dlań nazwy (np. Sampo) bywają używane jako nazwy różnych fińskich przedsiębiorstw i produktów, a sama treść „Kalevali” stanowi inspirację zarówno dla artystów tworzących muzykę klasyczną (np. skomponowany przez Jeana Sibeliusa poemat symfoniczny pt. *Kullervo*), jak i współczesną muzykę rozrywkową (np. zespół Amorphis).

Treść eposu dotyczy – w najogólniejszym ujęciu – odwiecznego sporu między tytułową Kalewałą, utożsamianą z Finlandią (po fińsku: Suomi) lub Karelią:

Daj nam, Stwórco, użyj, Boże, / Byśmy szczęścia zażywali, / W dobru zawsze przebywali / I w zacości umierali / W naszej wdzięcznej ziemi Suomi, / W kraju Karelów rodzimym! (43:401-406)¹

a Pohjolą – zimną krainą północną, utożsamianą z Laponią:

Pręt z pokrywy do Pohjoli, / Wieczka skrawek do Sarioli; / Stąd jest bieda na Północy, / Chleb nie rodzi się w Laponii. (43:381-384).

Dzieło zawiera również mity (np. mit o stworzeniu świata, mity o pochodzeniu poszczególnych zwierząt), liczne zaklęcia magiczne (np. przeciw ranom), modlitwy (np. o powodzenie w łowach), opisy przyrody, opisy zwyczajów weselnych, pogrzebowych i innych, z bardzo ważnym rytuałem tzw. ślubu niedźwiedzia. Zasadniczy trzon eposu wyrasta z dawnych wyobrażeń religijnych plemion bałtyckofińskich i – szerzej – ugrofińskich², jednak ze względu na to, że runy zostały zapisane dopiero w XIX wieku, a zatem już kilka wieków po chrystianizacji Finlandii, można w tekście „Kalevali” odnaleźć wiele dowodów wpływów chrześcijańskich. Najjaskrawszym przykładem jest runo pięćdziesiąte, stanowiące trawestację opowieści o narodzeniu Jezusa, wpływom chrześcijańskim ulegał też obraz Ukko – najwyższego bóstwa fińskiego panteonu. Niektóre fragmenty mogą również stanowić odległe echo tekstów biblijnych, np.:

W nocy zawsze bądź podporą / I w ciągu dnia naszym stróżem, / Iżby źle nie grzało słońce, / Ani miesiąc źle nie świecił, (43:415-418)

przypomina słowa psalmu 121:5-6:

¹ Wszystkie cytaty z „Kalevali” podaję w tłumaczeniu na język polski według najnowszego przekładu, autorstwa Jerzego Litwiniuka (1998). Podane w nawiasie liczby wskazują na numer pieśni (runa) i jej kolejne wersy według oryginału fińskiego.

² Imię jednego z bohaterów „Kalevali” – Ilmarinen – jest tożsame etymologicznie z udmurckim wyrazem Илмар, oznaczającym główne bóstwo nieba i używanym również w religii chrześcijańskiej. Oba wyrazy wywodzą się z praugrofińskiego rdzenia *ilma ‘niebo, powietrze’ opatrzonego formantem -r. Najprawdopodobniej Ilmarinen był początkowo czczony jako bóstwo nieba również przez plemiona bałtyckofińskie, jednak stopniowo jego rola się zmieniła i ostatecznie przeistoczył się w herosa, bohatera kulturowego, kowala sklepienia niebieskiego.

Pan stróżem twoim, / Pan cieniem twoim po prawicy twojej. / Słońce nie będzie cię razić za dnia / Ani księżyc w nocy.

Tematyka eposu i jego zakorzenienie w fińskiej tradycji ludowej pozwala uznać „Kalevalę” za odpowiednie źródło dla przybliżenia obrazu Boga w języku fińskim według metodologii Językowego Obrazu Świata (JOS), opracowanej przez Jerzego Bartmińskiego.

Ukko

Fiński wyraz *jumala* ‚bóg’ (wraz z jego bezpośrednimi derywatami i formami aglutynowanymi) występuje w tekście „Kalevali” 112 razy, w tym 36 razy jest użyty w bezpośrednim sąsiedztwie imienia Ukko; 40 razy przy rzeczowniku *Luoja* ‚stwórca, stworzyciel’; ponadto 11 razy w sąsiedztwie wyrazu *luoma* ‚stworzenie’. Przeważającą większość wystąpień wyrazu *jumala* można zatem odnieść do jednej postaci – do boga o imieniu Ukko.

Z powyższego wynika, że głównym bogiem *Kalevali* jest bóg nieba o imieniu Ukko. Wyraz ten jest obecny również we współczesnym języku fińskim i oznacza obecnie ‚staruszka, dziadka, starego (o mężu)’, ślad dawnego odniesienia mitologicznego widać natomiast w pochodnym od niego rzeczowniku *ukkonen* ‚grom’.

Element pewnej poufałości w odniesieniu do tego głównego boga można znaleźć w tekście eposu, gdzie Ukko bywa nazywany – zgodnie z etymologią swojego imienia – ojczulkiem:

O, Ukko, najwyższy Boże, / czyli ojczulku niebieski (14:13-14)

Częstym określeniem Ukko, występującym również w przytoczonym fragmencie, jest w tekście „Kalevali” rzeczownik *ylIJumala*, tłumaczony najczęściej jako „Bóg najwyższy” lub „najważniejszy”:

Ukko, najwyższy stworzyciel, / Sam bóg powietrznych przestworzy (9:33)

Ukko, Boże najważniejszy! (45:15).

Rzeczownik *ylIJumala* jest wyrazem złożonym z części *yli* ‚nad’ i *jumala* ‚bóg’ i obecnie oznacza ‚najwyższe bóstwo’, jednak jest prawdopodobne, że pierwotny sens tego *compositum* dotyczył wyższości raczej w konkretnym, a nie przenośnym znaczeniu. Według tej interpretacji Ukko byłby pierwotnie po prostu ‚bogiem tego, co u góry’, ‚bogiem u góry’, a ewolucja jego wyobrażenia w kierunku bóstwa wszechmogącego, w naturalny sposób przewodzącego wszystkim pomniejszonym, „niższym”, dokonałaby się w wyniku synkretyzmu pogańsko-chrześcijańskiego (Krohn 1887). W „Kalevali” jednak Ukko jest już bezspornie bogiem najważniejszym i najpotężniejszym:

Jest przecie ojciec w niebiosach, / Bóg naczelny nad chmurami, / Co z mężów jest najsprawniejszy, / Najpotężniejszy z mocarzy, (9:397-400).

Ukko nie zawsze jest nazywany po imieniu, czasem określany jest po prostu różnymi swoimi epitetami lub wzywany za pomocą rzeczownika *jumala* ‚bóg’³, przez co niektóre modlitwy sprawiają wrażenie czysto chrześcijańskich. Ukko, pod wpływem monoteistycznego chrześcijaństwa bywa nawet nazywany jedynym:

Chwała Tobie, Wielki Boże, / Najwyższy Stwórco jedyny (11:373).

Możliwe, że wpływem chrześcijańskim można również wyjaśnić występowanie jako epitetu Ukko przymiotnika *julkinen* ‚objawiony’, w każdym razie na pewno takie powiązanie zostało utrwalone

³ wyraz ten został też parokrotnie użyty, w charakterze imienia własnego – *Jumala*, w polskim przekładzie

dzięki charakterystycznej dla stylu „Kalevali” aliteracji: *julkinen jumala*:

Ukko, Boże objawiony, (43:197).

Ukko jest tym, który zsyła łaski, pomaga:

Stąd zawsze łaski przychodzą, / Pomoc przychodzi prawdziwa / Ze sklepienia wysokiego / Od Stwórcy wszechmogącego. (9:567-570).

Częsty epitet (pochodzenia chrześcijańskiego) *kaikkivaltias* „wszechmogący, pantokrator” dobrze oddaje szeroki zakres działania tego boga: poza spełnianiem swojej podstawowej funkcji – panowaniem nad pogodą oraz uzdrawianiem – Ukko jest według „Kalevali” władny zapewnić dobrobyt zarówno w gospodarstwie:

Wynagródź im wszystko, Boże, / Daj odpłatę, Stworzycielu, / Gospodarzowi przy stole, / Gospodyni w jej spichlerzu, / Synom przy rybackiej sieci, / Córkom przy tkackim czółenku, (21:429-434),

jak i – za pośrednictwem Tapio, bóstwa myśliwych – powodzenie w łowach:

Dawaj nam zawsze, Jumala, / Spraw, prawdziwy Stworzycielu, / By rozbrzmiewał rózek Tapio, / Fiukała leśna fujarka (46:633-636),

może szczęścić:

Klucze do szczęścia ma Stwórca (43:338)

także w życiu osobistym:

Dobłą [żonę] Stwórca ci obiecał, / Dobłą dał ci miłosierny (11:383-384),

może strzec i chronić zarówno ludzi:

Zachowaj mnie, mocny Boże, / Uchroni mnie, Stwórco łaskawy, / Żeby nie zaginął człowiek, / Dziecię matki nie wypadło / Z liczby ludu żyjącego, / Przez Jumalę stworzonego! (43:191-192),

jak i bydło:

Troskaj się, gdy nie ma straży, / Żeby bydelko piękniało, (32:55-59),

może sprawić to, czego akurat komuś brakuje – nowe narty:

Spraw mi teraz proste narty, (14:15)

lub miecz:

Przynieś do mnie miecz ognisty (12:283).

Ukko rządzi też przeznaczeniem:

Bóg jeden wyznacza metę, / Od Stwórcy koniec zależy, / A nie od zamierzeń człeka, / Ani od krzepy mocarza! (9:583-586)

Nikt nie pożre nas niewinnych, / Nie ruszy nas, uzdrowionych, / Skoro Stwórca nie zezwoli, / Nie umorzy Bóg na niebie, (45:229-232),

sam zsyła chorobę i śmierć:

Czyś ty od Stwórcy chorobą, / Śmiercią przez Boga zesłaną, (17:173-174)

i ustanawia prawo:

Bądź mi niezmienną pomocą / Bądź mi niezawodnym stróżem, / Żeby nie zbłądziło dziecko, / By nie zboczył syn matczyzny / Z drogi, którą Stwórca stworzył, / Bóg najwyższy ustanowił! (30:475-480).

O ważności boga Ukko świadczy fakt, że przyjmował przysięgi:

Niedźwiadku, jabłuszko złote / (...) / Pomnij dawną swą przysięgę / Tam, nad rzeką Tuoneli, / Pod urwistym wodospadem, / U kolan Stwórcy stworzenia: (32:315-382).

Kolejną cechą charakteru Ukko jest jego sprawiedliwość:

Bóg dobrego nie odrzuca, / Stwórca nie gnębi zacnego: (17:183-184),

choć z lektury „Kalevali” dowiadujemy się, że wysłuchuje on zarówno dobrych, jak i złych prośb, np. w odpowiedzi na modlitwę złej Louhi o wytracenie rodu Kalevy przyczynia się do narodzin różnych chorób *na zgubę rodu Kalevy* (45:184)

Ukko, Boże najważniejszy! / Wygub naród Kalevali, (45:15-16).

Bóg daje życie i ducha, lecz może odmówić czemuś złemu udzielenia tego daru:

Stwórca, który to posłyszał, / Takie wypowiedział słowo: / „Zło wynikłoby ze złego, / Z płwocin ropuchy ropucha, / Gdybym miał dać temu ducha / I obdarzył je oczyma” (26:715-720).

Jako *yljumala*, przebywa na górze, wśród chmur, lub wręcz na chmurach:

Tam, do Ukko na niebiosach, (12:276)

Zeszedł na sam brzeg obłoku, / Na najdalszy kraniec nieba, (47:59-60),

skąd jednak może – na wezwanie ludzi – przychodzić im z pomocą, schodząc do czołna (18:29) lub do snów:

Pomyślności, pilnuj cugli, / Boże, zejdź do moich snów, (18:434).

Główną domeną działań Ukko jest jednak pogoda:

Ukko, który dzierzysz chmury / I kierujesz obłokami! / Otwórz upusty niebieskie / I wszystkie okna w przestworzu, / Z góry spuść żelazne grady (14:305-310)

Skrzeszał ognia w niebie Ukko (47:67)

Ukko, coś jest w środku nieba, / Grzmiący na skraju obłoków, (17:301-302)

Świeży śnieg zeslij mi, Ukko (18:421),

Swoją moc w tej dziedzinie może wykorzystać do karania:

O, Ukko, najwyższy Boże, / Mnie swą strzałą nie zabijaj, / Lecz żonę Ilmarinena, / Zabij babę niegodziwą (33:279-282)

lub do pomocy:

Zeslij mi parną pogodę, / Ukształtuj obłoczek mały, / W którym znalazłbym osłonę, (28:41-44).

Pomoc, jakiej udziela ludziom – swoim dzieciom:

Jest tam miodu w obfitości, / Co jeno dusza zapagnie, / Który ongi Stwórca stworzył, / Czysty Bóg mu nazwę nadał, / Maścił nim Stwórca swe dzieci, / Siłą Złego ugodzone; (15:477-482),

nie ogranicza się jedynie do sprawiania przychylnej lub pomyślnej pogody:

W tej boskiej porze gorącej, / Jaką Bóg do nas posyła, (32:248-249),

Ukko jest bowiem również nazywany uzdrowicielem:

Stwórca to zaklinacz pierwszy, / Bóg najwyższy uzdrowiciel (3:201-202)

i leczy chorych poprzez ręce i usta znachora (nazywanego *synem Ukko*):

Nie poruszam własnym ciałem, / Jeno ciałem Stwórcy mego, / Nie działam o własnej sile, / Lecz siłą Wszchemogącego, / Nie mówię własnymi usty, / Przemawiam Bożym językiem; / Jeżeli moje są słodkie, / To słodsze są usta Boże, / Jeśli moja dłoń jest sprawna, / To sprawniejsza jest dłoń Stwórcy. (9:507-516).

Ukko może się nawet przyczynić do wskrzeszenia zmarłego, który już trafił był do Tuoneli – krainy umarłych:

Chwałę oddaj swemu Bogu, / Że naprawdę ci dopomógł, / I obudził w tobie ducha, / Gdyś już zaznał dróg Tuoni (15:632-634).

Specyficzną dziedziną, w której Ukko pomaga, jest połoźnictwo:

Uwolnij pannę z udreki, / Niewiastę z kurczów żywota (1:173-174).

Lemminkäinen stwierdza wprawdzie o Ukko, że:

Przemawiasz spoza chmury, / Skroś powietrze się odzywasz (12:281-282),

jednak prawdopodobnie chodzi tu raczej o opis grzmotu niż o rozmowę z ludźmi, ponieważ Ukko w całej „Kalevali” przemawia tylko raz, w epizodycznej historii wiedźmy Loviatar (przypominającej biblijną narrację o niewolnicy Hagar):

Aż przemówił Bóg z obłoku, / Stwórca z niebiosów wyrzecze: / „Stoi szalas na trzech źerdziach / Na bagnie, nad brzegiem morza, / W pokrytej mrokiem Pohjoli, / Mgłami spowitej Sarioli; / Tam pójdziesz działawę porodzić, / Sprawisz ulgę swemu łonu” (45:87),

a poza tym może objawiać swoją wolę poprzez wróżby:

Powiedz prawdę, Boży znaku, / Wyjaśnij, wróżbo Jumali, (49:89-92).

Ukko jest przedstawiany – jak większość bogów – antropomorficznie, ma ludzkie ciało:

Naciśnij swym grubym kciukiem (9:408),

nosi piękne ubranie:

W swoich modrych nogawicach / W ciźmach różnokolorowych (47:61-62).

Ukko zasiada w paradnych saniach i ma swojego konia:

Ty sam, Boże na niebiosach, / Zaprzęgnij swojego konia, / Narządź swojego rumaka, / Przejeżdż w swych paradnych saniach (15:352-355),

a spośród narzędzi, jakimi się posługuje, należy wymienić łuk:

Aż połamał się łuk Ukko (19:311),

złotą maczugę (której używa pomagając rodzącym):

Maczugę złotą ze sobą / Ujmij swoją prawą ręką, / Porozbijaj nią futryny (45:139-141)

i strzałę ze stalowym grotem:

Stamtąd który łeb swój wzniesie, / Niechaj Ukko mu roztrzaska / Strzałę ze stalowym grotem, / Ziarnami gradu z żelaza. (19:87-90).

Wśród określeń używanych zamiennie z imieniem Ukko bardzo często występuje słowo *luoja* „stworzyciel”, odnoszące się do aktu stworzenia świata:

Trzy wszechmocne Stwórcy słowa / O początkach najdawniejszych: (8:277-278).

Opis tworzenia świata przez Ukko przypomina analogiczny opis z biblijnej Księgi Rodzaju:

Ukko, najwyższy stworzyciel, / Sam bóg powietrznych przestworzy, / Oddzielił od niebios wodę, / Z wody stały ląd wyłonił (9:33-36).

Według niektórych fragmentów „Kalevali” Ukko nie stwarzał jednak świata sam (w każdym razie nie stworzył od razu całego świata), a uczynił to (dokończył tego) za pośrednictwem innych istot nazywanych różnie: stworzycielkami natury, córami stworzenia, dziewczynami stworzenia, które sam zrodził w nadprzyrodzony sposób:

Ukko, bóg ponad przestworzem, / Zacierał obiedwie dłonie, / Zaciskał je z całej siły / Na swoim lewym kolanie; / Narodziły się trzy panny, / Trzy stworzycielki natury, / Macierze rudy żelaznej, / Modrej stali trzy sprawczynie (9:39-46).

Ilmatar

Podobną funkcję miała do spełnienia Ilmatar, która w rozpoczynającym *Kalevalę* micie kosmognicznym pełni centralną rolę. Jej imię składa się z rdzenia *ilma* „powietrze, pogoda” i sufiksu femininywnego *-tar* „córka”, opisana jest jako wiecznie dziewica:

*Panną była córka niebios, / Górna stworzenia sprawczyni, / W świętości trwała powszedniej, / Dziewi-
czości wiekuiestej (1:111-114),*

która – z nudów – postanowiła opuścić niebo, zeszła na wodę, gdzie została zapłodniona przez wiatr i morze:

Wiatr ją przewiał i zapłodnił, / Brzemienną sprawiło morze. (1:131-136).

Ilmatar jest stworzycielką dwojaką: po pierwsze – była w ciąży z Väinämöinenem, chociaż nie tyle go urodziła, co raczej bohater ten sam wyszedł z jej łona:

*Sam się zrodził Väinämöinen / Piewca odwieczny pojawił / Z panieńskiej prarodzicielki, / Dziewy po-
wietrza Ilmatar. (1:107-110),*

a po drugie – przyczyniła się do powstania świata, ponieważ najpierw dała zesłanemu przez Ukko ptakowi – czernicy – uwić na kolanie gniazdo, a następnie strąciła wysiadywane jaja do morza, tłukąc je: *Potrząśnię przeto kolanem, / Zadygoce całym ciałem / I strąci jajka do wody. / Z prądem fal się potoczy-
ły, / Potłukły się na kawały, / W drobny mak się roztrząsały. / (...) / Skorupka jajka ze spodu / Stała się
zawiązką Ziemi, / Zasię górna jej połowa / Wysokimi niebiosami, / Żółtko słoneczkiem rumianym,
/ Żeby ogrzewało z góry, / Białko, co było u dołu, / Miesiączkiem, żeby migotał. / Co się skrzyło na
skorupce, / Jako gwiazdy zajaśniało, / A co się czerniło na niej, / Pokryło nieba chmurami. (1:223-244)*
Ponadto ukształtowała ziemię i dno morskie:

*I podjęła trud stworzenia, / Wydawać jąła potomstwo / Na głębi morza otwartej, / Wśród okalającej
toni. / Dokądkolwiek dłoń nakłoni, / Tam półwysep usypała, / Gdziekolwiek postawi stopę, / Tam kry-
jówki ryb drążyła, / Gdzie zakotłowały bryzgi, / Tam pogłębiała otchłanie. (1:258-268).*

Ilmatar jest nazywana panną stworzenia, boginką i opiekunką macierzy czyli totemicznych wyobra-
żeń poszczególnych gatunków zwierząt łownych:

Panno stworzenia, boginko / Macierzy i opiekunko, / Wiele w morzu masz czeladzi, (2:103-105).

Ponadto, jako matka Väinämöinena, objawiła mu się z głębi morskich fal (5:221) i w odpowiedzi na
jego narzekania doradziła mu wybór żony. Ilmatar wyobrażana bywa jako powietrzna panna pływ-
ająca w miedzianej łódce:

Przecie jest powietrzna panna / W swojej łódeczce miedzianej (15:330-331).

Modlitwy

Zarówno Ukko, jak i Ilmatar i inni bogowie, w tym opiekun lasu Tapio i opiekun wody Ahto, są w „Kalevali” adresatami modlitw i zaklęć, które zazwyczaj – dzięki przemożnej mocy słowa – są skuteczne i przynoszą spodziewany efekt: uleczenie rany, upolowanie zwierzyny. Modlić można się było do wszystkich i do wszystkiego, nie wyłączając ciał niebieskich, ludzie mieli jednak świadomość gradacji ważności poszczególnych bóstw i w runach „Kalevali” zazwyczaj modlitwy odpowiadają schematowi trójdzielnemu, gdzie najpierw jest wzywane bóstwo stojące najniżej w hierarchii, a dopiero kiedy ono nie chce przyjść albo nie jest w stanie sprostać prośbie czy żądaniu człowieka, modlitwa kierowana jest do istoty potężniejszej. Najpotężniejszy jest oczywiście sam Ukko i to on jest ostateczną instancją, jednak niewiele słabsza jest Ilmatar, również często wzywana w modłach:

*Jeśli tego nie usłuchasz, / Nie ustąpisz bodaj trochę, / Zstąpić racz, córo stworzenia, / Znijdź, prarod-
cielko złota, / Coś pośród niewiast najstarsza, / Matka nad nimi najpierwsza, / Przybądź zbadać me
boleści, / Moje nieszczęścia uśmierzyć, / Mojej niedoli zapobiec, / Od uroków oswobodzić! / Jeśli tego nie
usłuchasz, / Nie ustąpisz bodaj trochę, / Ukko, coś jest w środku nieba, / Grzmiący na skraju obłoków, /*

Zawitaj tutaj w potrzebie, / Przybądź do błagającego, / Zakusy złego zniweczyć. / Odczynić srogie uroki / Mieczem o ognistym ostrzu, / Orężem sypiącym iskry! (17:289-304).

Najwyższego boga ludzie wzywali zatem jedynie wówczas, kiedy wszystkie inne sposoby zawiodły. Do Ukko modliła się również sama Ilmatar:

Oj Ukko, najwyższy Boże, / Całego świata rodzicu, / Przybądź tu do mnie w potrzebie, / Zjaw się na wezwanie moje, / Uwolnij pannę z udręki, / Niewiastę z kurczów żywota, / Jak najprędzej przyjdź, nie zwlekaj, / Dopomóż w pilnej potrzebie! (1:169-176).

Wnioski

Świat wierzeń religijnych utrwalony w „Kalevali” można wprawdzie nazwać politeizmem, o czym świadczy użycie liczby mnogiej we fragmencie o „biesiadzie bogów”:

Tę pieśń rozpocząć wypadnie, / Tę opowieść wysnuć snadnie: / O przedwiecznej bóstw biesiadzie, / O pijatycie w Pohjoli. (20:3-6),

jednak większość fragmentów o charakterze religijnym dotyczy jednego boga – Ukko. Jego obraz stanowi interesujący przykład synkretyzmu religijnego, ponieważ w dużej mierze odpowiada chrześcijańskiej wizji Boga, chociaż posiada wiele rysów charakterystycznych, związanych z przyrodą Finlandii (*Boże sanie*) czy ludowym charakterem eposu (*różnokolorowe ciżmy*). Głównym polem jego działania nie jest zbawianie człowieka od abstrakcyjnego pojęcia grzechu, czy sprawowanie sądu ostatecznego, a pomaganie ludziom w sprawach doczesnych. Trzy główne zakresy działalności Ukko to rządzenie pogodą, pomoc kobietom przy porodzie oraz uzdrawianie chorych za pośrednictwem swoich synów – uzdrowiaczy. Obecność boga głównego jest uzupełniona pomniejszymi bóstwami, którym jednak w eposie poświęcono mniej miejsca. Natomiast stosunkowo często, zwłaszcza w modlitwach, wspomina się boginię Ilmatar – „córkę powietrza”, która przyczyniła się do stworzenia świata i narodzin głównego bohatera „Kalevali” – wieszczą Väinämöinena.

Bibliografia

Kalevala (2004), Porvoo, Helsinki

Kalevala (1998) przeł.: Jerzy Litwiniuk, Warszawa

Bartmiński, Jerzy. (2009) *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin

Haavio, Martti. (1979) *Mitologia fińska*; przeł.: Jerzy Litwiniuk, Warszawa

Kudzinowski, Czesław. (1988) *Słownik fińsko polski* (t. 1-2) Poznań

STRESZCZENIE: Artykuł przedstawia wyłaniający się z lektury „Kalevali” – fińskiego eposu ludowego – kognitywny obraz boga. Najwięcej miejsca poświęcono głównemu bogowi o imieniu Ukko, który stanowi połączenie cech dawnego boga nieba, zajmującego się również uzdrawianiem chorych i pomocą rodzącym, z chrześcijańską wizją wszechmocnego Boga Ojca. Drugą opisaną postacią jest jego córka – Ilmatar, „córka powietrza”. Charakterystykę bóstw poparto fragmentami eposu w przekładzie Jerzego Litwiniuka.

Diabeł w węgierskich wierzeniach ludowych na przykładzie tekstów z komitatu Baranya

Diabeł jest jedną z głównych, pierwotnych postaci obecnych w ludzkiej kulturze, nie tylko chrześcijańskiej, pełni bowiem równie ważną rolę w religii i wierze ludowej. Jednak, jak pisze Tekla Dömötör w książce *A magyar nép hiedelemvilága* (Świat wierzeń ludu węgierskiego), diabeł w ludowej wierze nie jest tożsamy z diablem religii chrześcijańskiej. Ze względu na językowe tabu imię diabła w znaczeniu, jakie przypisuje mu kościół, nie jest zbyt chętnie przywoływane, jest używane raczej przy opisywaniu zła powodującego różne problemy. Diabeł rogaty, z kopytami, pojawia się najczęściej w podaniach. Część z nich pochodzi z opowieści ludowych, część z kościelnych.

Wśród podań o ludowym rodowodzie pojawiają się na przykład historie mówiące o niebezpieczeństwie związanym z noszeniem maski diabła. Śmiałek zakładający taką maskę zostaje zabrany przez diabła we własnej osobie do piekła – nie jest prawdopodobne, żeby za historiami tego typu stał kościół, jako że aprobował odgrywane misteria, w których stale występował diabeł.

Pojawiły się także historie opowiadające o tym, że myśliwi, którzy wyruszają na polowania w święta, widzą wcześniej diabła, co oznacza, że albo niczego nie upolują, albo sami zginą podczas polowania. Jest to raczej historia rodowodu kościelnego, mająca na celu utwierdzenie zakazu pracy w święta.

Diabelskiej ingerencji upatrywano także wtedy, kiedy czyjaś sytuacja materialna poprawiła się nieoczekiwanie i w sposób widoczny. Tacy ludzie trzymali pomocne diabły w małych szkatułkach lub butelkach. Najczęściej wspomniano o tym w Somogy i Zala (zbiory własne Dömötör pochodzą z Somogy). Ferenc Gönczi spisał opowieści o diablach z komitatu Zala. Tamtejsze diabły są wielkości kciuka i noszą czerwone czapki, trzeba je karmić, opiekować się nimi. Jeżeli ludzie będą się z nimi dobrze obchodzić, diabły będą pomagać, wykonywać różne prace domowe dla gospodarzy, jeśli jednak ludzie będą je źle traktować i męczyć – odejdą. Takie diabły podobne są do właściwych innym europejskim ludom skrzatów i krasnoludków. W Borsod nawet nie nazywają ich diablami, tylko *vörössipkások* „o czerwonych czapkach”.

Diabeł czasami pojawia się osobiście w podaniach mówiących o opętanych (chodzi tu o słowo *ördögös* – dosłownie tłumaczone jako „zawierający diabła”). W ludowym języku często opętany i uczony znaczą to samo, ale nie każdy uczony człowiek jest nazywany opętanym – szamani czy ludzie pośredniczący w rozmowach ze zmarłymi (tak zwani *halottlátók* „widzący zmarłych”) nie byli określane jako opętani, natomiast już w kwestii wiedźm, nawiedzonych stangretów i młynarzy często orzekano, że pozostają w kontakcie z siłami piekielnymi. Diabeł wielokrotnie osobiście się im objawia, zwłaszcza w chwilach przekazywania czarnej mocy i śmierci osoby opętanej. Często dopiero po śmierci uczonego (czy też osoby obdarzonej przez diabła „wiedzą”) okazuje się, że był w układzie z diablem, na przykład dlatego, że jego trumna jest zbyt lekka (bo diabeł zabrał do piekła ciało już po złożeniu do trumny, lecz jeszcze przed pochowaniem w grobie).

W historiach o nawiedzonych młynarzach czasem występują motywy, które u innych narodów znajduje się głównie w opowieściach dotyczących motywu Fausta (np. pojawia się woda, ciężarne kobiety przenoszące zboże podnoszą spódnice i uciekają z piskiem, w jednej chwili woda znika, ale nic nie pozostaje mokre).

W baśniach ludowych i wczesnych podaniach diabeł często jawi się jako istota budząca litość, głupiec, którego wieśniak bardzo łatwo może przechytrzyć. Jednak diabeł z baśni może być też postacią przerażającą, demoniczną. W baśniach zawierających motyw diabelskiego kochanka powtarza się historia dziewczyny poznającej młodego mężczyznę, który później okazuje się być diabłem, a żeby zdobyć tę kobietę, wytrzebia całą jej rodzinę. Takiego diabelskiego kochanka najczęściej udaje się rozpoznać po nogach: zwykle jedną nogę ma zwierzęcą (zazwyczaj końską), a drugą ludzką. Dlatego postać diabelskiego kochanka wymieszała się z postacią zmory sennej (*háló lidérc* 'incubus'). W jednym podaniu z rejonów Mołdawii diabelscy kochankowie występują pod nazwą *ludérces ördögök* 'zmorowane diabły'.

Częścią wspólną wszystkich opisów upostaciowienia diabła jest to, że zawsze występuje wśród ludzi w formie męskiej.

Postać diabła w tekstach z komitatu Baranya

Wierzenia i podania ludowe zebrane w komitacie Baranya obfitują we wzmianki o diable. Na południowych Węgrzech tradycja spisywania i gromadzenia tekstów podań, legend i wierzeń wśród badaczy tradycji ludowej jest bardzo żywa. Zapoczątkował ją już w 1840 roku Mihály Haas, jego zbiory bezustannie powiększali inni, aż do wydania w 2002 roku tomu zbiorczego pod redakcją Jánosa Pestiego *Az ördögszántotta hegy. Baranyai mondák, hiedelmek és történetek* (Góra zaorana przez diabła. Podania, wierzenia i historie z komitatu Baranya). Bogaty materiał zawarty w tej pozycji reprezentuje rozmaite warstwy języka, gdyż autorzy zachowywali oryginalność przekazu. Część tekstów zapisana jest w różnych odmianach gwar, część w stylu archaizującym, niektóre w języku potocznym charakterystycznym dla mieszkańców danego regionu. Jest to bardzo cenne źródło dla opracowań lingwistycznych ze względu na to, iż, jak postuluje Bartmiński (2007), językowy kształt źródeł pozostaje niezmieniony. Język przekazu nie został przekształcony w ogólnowęgierski, literacki, a informacja nie jest nastawiona wyłącznie na treści, ale też skupia się na formie językowej, przez co pozostaje autentyczna. Można też znaleźć tu ramy metatekstowe i komentarze ludzi przekazujących dane. W takich tekstach, jak pisze Bartmiński, można znaleźć istotne mechanizmy językowe, porządkujące – przynajmniej do pewnej granicy – różnorodność obrazowo-pojęciową zbioru współczesnych tekstów ludowych (2007: 23).

Na podstawie tego materiału łatwo można wywnioskować, że postać diabła intensywnie wpływała na ludową wyobraźnię. Dzięki temu pisemnemu świadectwu można dokonać próby odtworzenia obrazu diabła, który się w teje wyobraźni zakorzenił. Teksty w tym zbiorze pogrupowane są tematycznie, a każdy ma przypisany numer porządkowy. Czerpiąc z danego tekstu, będę przywoływać jego numer. Cytowane teksty są transkrypcją z odmiany gwarowej języka mówionego, tłumacząc jednak nie stylizuję ich na gwarę.

Cechy fizyczne diabła wyłaniające się z lektury podań rysują się dość barwnie – diabeł, chodząc sobie po ziemi, ma możliwość wchodzenia w wybranych ludzi:

261: (...) *fődön jár az ördög, csak mi nem tuggyuk, hogy kiben jár.*

'(...) diabeł chodzi po ziemi, tylko nie wiemy, w kim chodzi.'

Może przybrać dowolną postać, na przykład urodziwego młodzieńca, którego jednak da się zidentyfikować po końskich kończynach:

263: (...) *egy szép fiatal embör ment bé, szépön odaűt a mellé a lány mellé (...) hát láti, hogy lólába van neki (...)*,

‘(...) wszedł piękny, młody człowiek, pięknie usiadł obok dziewczyny, (...) więc widzi, że ma on końskie nogi’

Występuje także w ptasiej formie, wielkości zwykłego wróbla:

264: (...) *Abban egy olyan madárforma valami volt, akkora lehetett, mint egy veréb.*

‘(...) w tym było coś na kształt ptaka, tej wielkości, jak wróbel’

oraz jako złośliwy królik, który nie zdycha, gdy zastrzeli go myśliwy, lecz klóci się z nim, i znika, kiedy myśliwy chce go zjeść:

279/5: (...) *rá is lütt a nyuszkára, de a nyuszka nem döglött mög. (...) A nyuszka mökszólá:*

- *Nem öszöl ám mög!*

- *De mögöszlek! – monta Nagy Andër.*

- *De nem öszöl mög! – monta rá a nyuszka.*

Mikor má önni akarta, a nyuszka nem vót sehun sö. A zembör ördögös vót, a nyuszka mög ördög vót.

‘(...) i zastrzelił króliczka, lecz króliczek nie zdechl. (...) Króliczek powiedział:

- Nie zjesz mnie!

- Ależ zjem! – powiedział Nagy Andër.

- Ależ nie zjesz! – odpowiedział na to króliczek.

Kiedy już chciał go zjeść, króliczka nigdzie nie było. Człowiek był nawiedzony, a króliczek był diabłem.’

Diabeł we własnej postaci ma spiczaste uszy, ciało porośnięte sierścią, na głowie dwa rogi, na nogach kopyta. Elementem wyposażenia diabła są widły z trzema zębami:

265: (...) *Ráadásul a markában egy háromágú villát szorongatott. (...).*

‘(...) W dodatku ściskał w garści trójzębne widły (...)’

Z podań ludowych można się także wiele dowiedzieć o zwyczajach czarta i szeroko zakrojonej działalności, którą prowadzi. Diabeł pomaga swoim sprzymierzeńcom:

264: (...) *nagyon nagy kosárba vitte a hátán. Csodálták az asszonyok, hogy hogyan bírja azt a nagy terőt. (...) megmutatta, hogy abban van, ami emeli az ő kosarát. (...).*

‘(...) niósł na plecach bardzo wielki kosz. Kobiety dziwiły się, jak może udźwignąć taki wielki ciężar.

(...) pokazał, że w środku jest coś, co dźwiga jego kosz. (...)’

Nie jest pojedynczy – diabłów jest mnogość (czy też legion, jak w ewangelii: Mk 5,1-20). Działają od północy, przez dwie godziny:

263: (...) *épp tizenkettő vót (...) Két órakor pedig az ördögök ideje lejárt, elmentek.*

‘(...) wybiła dwunasta (...) O drugiej zaś minął czas diabłów, odeszły.’

W tym czasie na przykład przychodzą po umarłych grzeszników, by wyciągnąć ich z grobów, a następnie ściągnąć z ich ciał skórę, jak to się stało w przypadku pewnego balwierza:

262: (...) *kiálták a borbéjt, azt mind, ahányan csak vótak, nekiestek, lenyúzták a bőrét.*

‘(...) wykopali balwierza, ilu ich tam było, zabrali się do niego, ściągnęli z niego skórę.’

Można jednak uratować przed nimi tych nieszczęśników, znając niektóre słabości diabła, nie może on

bowiem przestąpić progu kościoła ani zbliżyć się do kadzidła:

262: (...) *kitömték és felakasztották a katolikus templom padlására. Ezzel megmentette a borbéjt, nyugottan pihenhetött...*

‘(...) okadzili go i powiesili na strychu katolickiego kościoła. W ten sposób uratowali balwierza, mógł spoczywać w pokoju...’

Nawet w piekle nie może skrzywdzić nikczemnego za życia księdza, dopóki ten ma na sobie stulę:

271: (...) *de stóla vót a nyakába, egyebet nem tőhetek vele* (...) [a fuvaros] *lévötte a pap nyakárul a stólát* (...) *Még hallotta, hogy a pap jajgatott* (...).

‘(...) ale miał na szyi stulę, niczego nie mogły mu zrobić (...) [woźnica] zdjął stulę z szyi księdza (...) Jeszcze usłyszał, jak ksiądz jęczał (...)’

Przychodzi zawsze na zawołanie. Bohaterowie podań ludowych najczęściej przyzywają go, wypowiadając zdanie *Isten vagy ördög, gyű, segícs!* ‘Boże czy diable, dopomóż!’ i natychmiast po tym usłudnie zjawia się czart z propozycją niecnego interesu:

272: (...) *éccerre elütte vót az ördög. Aszt monta nekije:*

- *Id vagyok! Sok pést adok nekéd, ha husz esztendő mulván az enyimé lésző!*

‘(...) wtedy pojawił się przed nim diabeł. Powiedział do niego:

- Oto jestem! Dam ci dużo pieniędzy, jeśli za dwadzieścia lat będziesz mój!’

Na ogół jego oferty mają na celu pozyskanie ludzkiej duszy. W zamian może podsuwać ubogiemu bogactwa. Może mu się jednak nie powieść, kiedy biednego ratuje bochen chleba, który powołuje się na imię Boga:

272: (...) *Az asztalon vót éty kényér. Aszt monta az embérnek: – Maj mőkfelelök én helëtted is!* (...) *Mikor a kényér mindénre mőkfelët, az ördög mőkharagudott, oszt oda kijátott az embérnek: – Köszönd az élő Istenédnek, hogy a kényér mőkfelët helëtted!*

‘(...) Na stole leżał chleb. Powiedział do człowieka: – Ja będę odpowiadał zamiast ciebie. (...) Kiedy chleb odpowiedział na wszystkie pytania, diabeł się rozżłościł, krzyknął do człowieka: – Podziękuj Bogu żywemu, że chleb za ciebie odpowiedział!’

Zwykle jednak bywa, że takie układy kończą się dla ludzi źle, jak w przypadku jednego leśniczego, który stracił życie:

279/2: (...) *Az ember reggel halott volt, az ördög jött akkor érte.*

‘(...) Ten człowiek był rano martwy, wtedy przyszedł po niego diabeł’

Co może wydawać się oczywiste, diabeł potrafi też rzucać przekleństwa:

265: (...) *dühösen átkozódni kezdett. Olyan sok és hatásos átkot mondott, hogy az első épületek alpjait elnyelte a szittyós rét.*

‘(...) zaczął wściekle przeklinać. Wypowiedział tak dużo mocnych przekleństw, że podstawy pierwszego budynku połknęła bujna łąka.’

Ciekawostką jest, że potrafi tańczyć i pluć ogniem:

265: (...) *csak helyben járta bolondos táncát. (...) fejét feltartva lángnyelveket fújt a magasba. (...).*

‘(...) rozpoczął w tym miejscu szaleńczy taniec. (...) trzymając głowę w górze wypływał wysoko języki ognia (...)’

Ma on także własną komnatę ze skarbami, znajdującą się pod ziemią. Zawiera ona złoto i srebro, które ukradł z grobów. Tu wyłania się jego kolejna cecha – diabeł jest zachłanną hieną cmentarną:

265: (...) *olyan kapzsi, hogy a sírokból is összelopkodta az arany meg ezüst ékszereket. (...)*

‘(...) jest taki chciwy, że nawet z grobów wykradał złotą i srebrną biżuterię (...)’

Często też wysługuje się wiedźmami, z którymi jest w zмовіе. Kobieta, która zawarła z nim taki układ, nie może umrzeć. Jest jednak na to rada:

266: (...) *a boszorkányok nagyon nehezen tudnak meghalni, éppen ezért haláluk előtt ördögüket el akarják küdeni. (...) Élő fába 12 lyukat fúrt az ördögös. (...) beparancsolta az ördögeit a lyukakba. A lyukakat faszöggel szorosan beverte. Sose tudott többet semmi boszorkányságot végezni. Nemsoká meg is halt.*

‘(...) wiedźmom z wielkim trudem przychodzi umieranie, właśnie dlatego przed śmiercią chcą odebrać swoje diabły. (...) Nawiedzona wydłubywała 12 dziur w żywym drzewie. (...) rozkazywała diablom wejść do tych dziur. Wszystkie dziury po kolei zabijała drewnianym młotkiem. Po tym nie mogła już nigdy odprawiać czarów. Niebawem też umierała.’

W paru podaniach powtarza się jeden schemat. Dostarczają one dużo danych wzbogacających obraz diabła w zakresie zarówno jego działalności, jak i jego cech wewnętrznych. Diabeł pojawia się tam jako naiwny głupiec. Zawsze zostaje przechytzony przez sprytnego węgierskiego chłopca, z którym wcześniej wdał się w jakieś interesy, najczęściej wspólne wyprawy mające na celu kradzież. Dalej wszystko dzieje się według takiego samego scenariusza: chłop namawia diabła na coś, na czym ten traci: jeśli mają kraść kapustę, chłop bierze nadziemną część rośliny, a diabeł część rosnącą pod ziemią. Wtedy diabeł złości się i nalega, aby następnym razem zrobić na odwrót. Chłop na to przystaje, po czym idą razem kraść marchew. Tak przechytzony diabeł jest niezadowolony i namawia chłopca, by pójść do chlewa kraść świnię. Czynią to, a potem chłop twierdzi, że jego były te świnię z kręconymi ogonami, przez co diablę zostaje tylko jedna. Za każdym razem mimo starań diabła wieśniak wygrywa sprytem, na przykład:

268: (...) *Ēmöntek lopni. Bemöntek a szomszéd kertbe, ahon káposzta vót. Ellüre mëgegyeszek, hogy a teteje a Markófé, az alla mëg a zördögé lész. (...) Bemöntek egy másik kertbe, ahon sárgarépa vót. A zördög mëgmonta, hogy neki mast már a teteje kell. (...) Bëmennëk egy disznóólba, ahon sok disznó vót. Dobáta ki a disznót Markóf is mëg zördög is. Mikó má mind kinn vót, aszondi Markóf: - Ēn a zenyimnek farkát mëgpörgettem, arrul mëgismerëm.*

‘(...) Poszli kraść. Weszli do ogrodu sąsiada, gdzie była kapusta. Z góry zgodzili się, że to, co na wierzchu, będzie Markófa, a to, co pod spodem, będzie diabła. (...) Weszli do następnego ogrodu, gdzie była marchewka. Diabeł powiedział, że tym razem jego będzie to, co na wierzchu. (...) weszli do chlewu, gdzie było dużo świń. Łapał świnię i Markóf, i diabeł. Kiedy już byli na zewnątrz, Markóf mówi: - Moim zakręciłem ogony, po tym je rozpoznam.’

Są też podania mówiące o cechach wewnętrznych diabła, a zarazem zawierające ocenę moralną jego osoby. Co ciekawe, może okazać się, że jest on na swój szczególny sposób uczciwy, bowiem za prawidłowo wykonaną usługę dobrze płaci. Dodatkowo czyni zadość poczuciu sprawiedliwości społecznej, karząc w piekło złoczyńców, którzy za życia ciemiężyli innych ludzi:

271: *Vót ëccör egy pap. Az nagyon sanyargatta a népet. Mëg a szegéntül is nagyon mökkérte a lukmát. Ēccör együtték érte a zördögök, el izz vitték (...).*

‘Był raz jeden ksiądz. Bardzo dręczył ludzi. Od biednych też pobierał daninę. Raz przyszedł po niego diabeł i go zabrał (...).’

Diabeł może być o wiele lepszy od szlachcica. Może też ukarać złego człowieka, zabierając go do piekła, aby nie męczył więcej uczciwych biedaków:

273: (...) *Ahogy a szóga mēnt az urrā, ēty helōn a fōd mēgnyillot, oszt vitte magāvā be a pokóba.* ‘

(...) Kiedy sługa przyszedł po pana, ziemia się pod nim otworzyła, zabrał ze sobą pana do piekła.’

Diabeł ma ponadnaturalne moce: może, na przykład, w jednej chwili wyciąć cały las, a następnie całe drewno ułożyć na jeden stos:

273: (...) *má az egész erdő lē vót tarlózval, a fák mēg ölbe rakval.*

‘(...) już cały las był wycięty, drzewa leżały złożone na stosie’

a kiedy się zdenerwuje, może wypić jednym haustem jezioro, co jest ludowym wytłumaczeniem na wyschnięcie tegoż:

274: (...) *Egyszer az ördög dühös volt, és kiitta a tó vizét.*

‘(...) Raz diabeł rozzłościł się i wypił całą wodę z jeziora.’

Takie ludowe hipotezy dotyczące wzbudzających lęk zjawisk przyrody i krajobrazu są dużą częścią wszystkich wzmianek o diable. Najczęściej obiektami takich legend stają się wszelkie rowy, jary, urwiska, przepaście, jamy, „bezdenne moczary”, zbiorniki wodne, często także góry, skały i pagórki. Ludzie wierzyli, że za powstawaniem ogromnych jaskiń i zagłębień kryje się coś o nieludzkiej mocy, na przykład czart. Staje się on nieodzownym elementem toponimicznym takich miejsc. Przykładem może być Ördög-hegy (Diabelska góra) w gminie Harsány (obecnie położonej na terenie komitatu Borsod-Abaúj-Zemplén). Jedna strona góry jest zielona i słynie z winnic produkujących czerwone wino, zaś druga jest nieporośnięta i bardzo pofałdowana, widoczne są liczne warstwy. Według tamtejszych podań (Magyar Nyelvőr 1884 XII. köt. 88.1., za: *Az ördögszántotta hegy. Baranyai mondák, hiedelmek és történetek.*) zaorał ją sam diabeł, zakochany w pięknej dziewczynie. By ją zdobyć, miał pokryć bruzdami całą górę, lecz dzięki sprytnemu fortelowi jej matki nie zdołał się z tym uporać, nim pierwszy kogut zapiał. Od tamtej pory jej zaorana część nie obrasta roślinnością. W północnowschodniej części gminy Nagytótfalu płyną wody Ördög-árok ‘Diabelskiego jaru’. Według miejscowego podania w tej dolinie siadł Belzebub, kiedy biegł przez Ördögbarázda ‘Diabelską bruzdę’ w stronę Drawy, gdy nie udało mu się zaorać góry w Harsány. W północnej części sąsiedniego Villány leży Ördög-völgy (niemiecka nazwa: Teufelsgraben). Według podania diabeł właśnie tam zaczął swoją pracę na górze Harsány, tam też powstała pierwsza bruzda. Bardzo ciekawa forma skalna na zboczu góry Szársomlyó nosi nazwę Ördögmence ‘Diabelski komin’. Jej pochodzenie nie jest pewne, ale przypuszcza się, że także ma związek z diabelską orką w Harsány. W miejscowości Felsőszentmárton, położonej za Drawą leży jezioro o nazwie Zsutica. Jego nazwa wywodzi się z chorwackiego *žut* oznaczającego kolor żółty. Według tamtejszego podania siedzące w okolicznych wierzbach diabły skakały do wody kąpać się, przy okazji zabarwiając toń na żółto. W gminach Kémes i Cún mieszczą się jaskinie noszące nazwę Ördöglyuka (dawniej Ördöglíka – ‘Diabelska dziura’). Według wierzeń ludowych tam właśnie wyskakuje diabeł z ziemi. W Drávacsepely jedno z miejsc nosi nazwę Ördög feneke ‘Tyłek/dno diabła’. Miejscowi nie pamiętają już historii pochodzenia tej nazwy (choć przypuszcza się, że nie odbiega zbyt od etymologii Ördöglyuka). W gminie Erzsébet znajduje się Ördög-gödör ‘Diabelska dziura’. Mieszkańcy okolicy twierdzą, że tam dawniej pojawiały się diabły (powyższe uwagi o diable w toponimii mają źródło w tekście nr 275).

Jak można wywnioskować, postać diabła jest bardzo częstym elementem wyobraźni ludowej Węgrów. Wyżej przytoczone fragmenty opowieści przedstawiają różnorodny i dość barwny obraz diabła. Daje się zauważyć, iż ludzie próbowali „oswoić” wyobrażenie ucieleśnionego zła, przypisując mu charakterystyczne ludzkie słabości, podawali także sposób, w jaki można się przed nim uchronić, a działaniem czarta wyjaśniali istotę zagadkowych zjawisk.

Bibliografia

Bartmiński, J., 2007, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin. 11-75.

Dömötör, T., 1981, *A magyar nép hiedelemvilága*, Budapest. 97-99.

Pesti, J., (red.) 2002, *Az ördögszántotta hegy. Baranyai mondák, hiedelmek és történetek*, Pécs. 181-193, 196, 367-373.

STRESZCZENIE: Artykuł opisuje kognitywny obraz diabła zawarty w węgierskich wierzeniach ludowych oraz w oryginalnych narracjach języka ludowego. Pierwsza opisuje diabła obecnego w wierzeniach na obszarze całych Węgier, druga część poświęcona jest tekstom z Baranya. Rekonstruowany obraz zawiera opis cech zewnętrznych diabła, jego cech wewnętrznych, a także sposobu i charakteru działania. Artykuł zawiera także krótki opis występowania diabła w toponimii tego regionu.

Przestrzenie symboliczne, funkcjonalni ludzie i starogrecy herosi. Próba interpretacji opowiadania Andrása Cserny-Szabó

Największy metafizyczny poeta barokowy w Szentes

András Cserna-Szabó to młody węgierski pisarz, w Polsce jeszcze niedrukowany i nieznan. Urodził się w Szentes w 1974 roku, po ukończeniu filologii węgierskiej na Katolickim Uniwersytecie im. Pétera Pázmánya pracował jako redaktor w licznych czasopismach literackich, kulturalnych, a także gastro-nomicznych. W 1998 r. ukazał się pierwszy tom jego opowiadań *Fél négy (Wpół do czwartej)*. Kolejne zbiory nowel zyskiwały coraz większe uznanie krytyki, a w 2010 roku został wyróżniony prestiżową nagrodą literacką im. Józsefa Attili.

Największy metafizyczny poeta barokowy w Szentes wraz z podtytułem *knajpiana gawęda* stylistycznie i pod względem zapisu przypomina trochę *Lekcje tańca dla starszych i zaawansowanych* Bohumila Hrabala; autor z całą pewnością nie jest jednak tylko jednym z szarych epigonów niedoścignionego mistrza. Choć jego styl od momentu debiutu znacznie ewoluował, a obecnie sięga po nieco mniej wybujałe środki i formę, ulubionym tematem nadal pozostaje mała wioska i perypetie jej mieszkańców. Jeśli można powiedzieć, że modne jest dziś tworzenie miejskiej mitologii i legend, Cserna-Szabó zajmuje się tworzeniem mitologii małomiasteczkowych. Jednocześnie, pod warstwą realistyczno-fantastyczną, jego twórczość skrywa wiele intertekstualnych odniesień oraz erudycyjnych zabaw z literaturą, zarówno węgierską, jak i światową. Większość z jego nowel zderza rzeczy błahe z poważnymi filozoficznymi problemami, często stawiając je w nowym świetle, a wszystko to z odpowiednią dozą humoru. Przez literaturoznawców bywa nawet porównywany do wirtuoza secesji w węgierskiej literaturze – Gyuli Krúdyego (Babiczky 2008); wskazuje się także na podobieństwo z twórczością innego utalentowanego pisarza młodego pokolenia – Krisztiána Grecsó. Opowiadanie, które próbuję poddać analizie i dość ryzykownej interpretacji, to jego debiut.

Według Jurija Łotmana (2008: 261) pojęcie przestrzeni geograficznej stanowi jedno z podstawowych narzędzi, którymi posługuje się człowiek podczas konstruowania obrazu świata w swojej świadomości. Świat może istnieć (czy też raczej: być postrzegany) na wiele różnych sposobów, które mogą ewoluować i zmieniać się w zależności od określonych warunków historycznych. Analizując teksty literackie, można pokusić się o nakreślenie aktualnie obowiązującego modelu rzeczywistości.

Wydaje się jednak oczywiste, że wszelkie istnienie jest możliwe tylko przy znajomości pewnych konkretnych temporalnych i przestrzennych współrzędnych, a każdy człowiek zanurzony jest w realną, daną mu przez naturę teraźniejszość. Jak kształtują się te najważniejsze, kluczowe dla percepcji stosunki i opozycje?

„Korelacja średniej wagi człowieka, siły przyciągania ziemskiego i wertykalnego położenia ciała doprowadziła do powstania uniwersalnego dla wszystkich kultur ludzkich przeciwstawienia góra/dół z rozmaitymi treściowymi interpretacjami (religijnymi, społecznymi, politycznymi, moralnymi i tak dalej)” (Łotman: 208).

Jakie treściowe interpretacje zazwyczaj przydaje człowiek „górze”? Wiąże z nią bogów, dobro, nieskończoność. Interpretacja „dołu” również nie przysparza większych trudności, na myśl przychodzi piekło, zło, diabeł. Semantyka „góry” i „dołu” jest – przynajmniej w europejskiej kulturze – jednorodna i spójna.

Jak jednak rozumie te pojęcia Géza Búza, główny bohater opowiadania? Wertykalną opozycję wartościuje akurat dokładnie na odwrót:

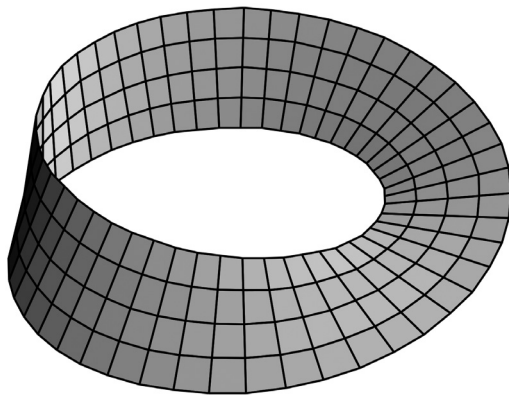
„piękna nie należy nigdy szukać w wyglądzie, ani nawet nie wewnątrz, tylko raczej gdzieś wysoko w górze, w przestworzach, i zupełnie nie byłbym zaskoczony, powiedział Géza, jeśli ta wysokość okazałaby się tak naprawdę głębią, tego oczywiście nie rozumiał już nikt, nawet sam Géza”¹.

Horyzontalne stosunki przestrzenne także traktuje dość osobliwie:

„na przykład na ulicy Kossutha natknął się jakoby na Nieskończoność, na Absolut, bo jak rano jechał po niej na rowerze, po tej ulicy Kossutha, zauważył nagle, że ulica Kossutha nie ma końca, może go ukradli, wysadzili, zdefraudowali, grunt że go nie ma, także Géza całymi dniami pedałował szczęśliwy ulicą Kossutha, zawsze tylko do przodu, nigdy do tyłu, i był całkowicie spokojny, wiedział, że nigdy nie dotrze do jej kraju”.

Dlaczego właśnie w taki, a nie inny sposób? Jest wiele wytłumaczeń, podstawowe założenie pozostaje jednak niezmiennie: dla Gézy Búzy otaczająca go przestrzeń jest dużo ważniejsza niż dla innych mieszkańców Szentes. Postrzega ją raczej w sposób średniowieczny („chodził tylko (...) w odziedziczonym po dziadku, otłuszczonym kapeluszu, powiedział, że nosi go, bo tak najbardziej przypomina średniowiecznego czarodzieja”). W systemie myślowym ówczesnej epoki życie ziemskie podlegało moralnej ocenie, zwłaszcza w zderzeniu z mającym nastąpić po śmierci życiem niebiańskim. Namacalność śmierci, jej obecność w codziennym życiu nadawała pobytowi na ziemi wymiar etyczny i religijny, nie traktowano jej tylko jako „miejsca zamieszkania”. Poruszanie się w przestrzeni także pociągało za sobą konsekwencje moralne, każda podróż stawała się swojego rodzaju pielgrzymką, a decydując się na daleką wyprawę, można było osiągnąć raj (Łotman: 262). Obecnie nie jest to popularny sposób myślenia.

Pierwsza teoria będzie nieco pompatyczna. Spektakularna, postmodernistyczna, i niestety, niebezpiecznie bliska „modnych bzdur”. Według Pawła A. Florenskiego i jego spostrzeżeń na temat architektury świata w *Boskiej komedii* Dantego (Łotman: 272), odwrócenie, czy też może raczej



Wstęga Möbiusa – hipotetyczna ulica Kossutha?

¹ Wszystkie cytaty z opowiadania oraz tłumaczenie opierają się na wersji internetowej: A. Cserna-Szabó, *a legnagjobb szentesi barokk metafizikus költő*, „Jelenkor”, 3/1998, dostępne: <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/03/cserna.htm>, tłum. własne.

pomieszczenie kierunków można wyjaśnić za pomocą geometrii nieeuklidesowej. Poddaje on drobiazgową analizę wszystkie opozycje, wprowadza matematyczne pojęcia... Określiłbym te rozważania – za Łotmanem – mianem „pewnej przesady”. Rzeczywiście, wydaje się, że nie tędy wiedzie droga do zrozumienia i odkrycia przyczyn całego zjawiska. Schemat owego pomieszczenia kierunków pozostaje jednak ten sam: ruch w dół (czy będzie to zstępowanie w coraz to niższe rejony piekła u Dantego, czy też samobójczy skok do latryny u Cserny-Szabó) paradoksalnie wiedzie w górę. Dante schodzi do piekieł, poznaje grzech, duchowo jednak wspina się na wyżyny moralności. „Dół” staje się tożsamy z „górami”, ale, co interesujące, wszelkie ziemskie, fizyczne objawy podróży, włączając w to zmęczenie i brud, nie zanikają. To samo tyczy się „największego metafizycznego poety barokowego”: mimo że umiera on w latrynie, znajduje kres swojego życia topiąc się w gównie, z etycznego punktu widzenia jego śmierć nie była upokarzająca, wprost przeciwnie, nazwałbym ją nawet chwalebłą.

Nieskończona ulica Kossutha także wskazuje na średniowieczne idee. Jeśli podróż oznacza pielgrzymkę, w takim razie im dłuższa droga, tym skuteczniejsze oczyszczenie z grzechów, tym jaśniejszy nimb świętości roztacza się nad wędrowcem. Jestem pewien, że Géza Búza bardzo dobrze zdaje sobie z tego sprawę. W tekście kilkakrotnie można natrafić na świadczące o tym fragmenty, wyczuwa się to także w polu semantycznym użytych sformułowań:

„natchnione narzędzie Gézy pielgrzymowało nierzadko także do kielicha pani Armii Damjanicsowej”;

„jako że nieraz zdarzało mu się spać z siodelka swojego roweru wprost na łono jakiejś miłującej sztukę kobiety bądź dziewczyny, w takich wypadkach kapelusz toczył się gdzieś daleko, w zaciszną okolicę jakiegoś dębu, dopóki Géza nie wypełnił swojego posłannictwa”.

Władimir Wiernadski tworzy natomiast jeszcze bardziej mistyczną teorię (Łotman: 209):

„(...) jest logicznie słuszne zbudowanie nowej hipotezy naukowej, że dla żywej substancji na planecie Ziemia chodzi nie o nową geometrię, nie o jedną z geometrii Riemanna, lecz o szczególne zjawisko przyrodnicze, właściwe na razie tylko żywej substancji, o zjawisko przestrzeni-czasu, geometrycznie niepokrywające się z przestrzenią (...)”.

Dlaczego te wszystkie skomplikowane geometrie są tak istotne? Dlaczego Géza jest prawdziwym herosem? Co sprawia, że kobiety go uwielbiają, a niewinne licealistki otaczają go wianuszkami i nakładają drogi podczas biegów przełajowych na lekcjach wychowania fizycznego, żeby chociaż z daleka móc ujrzeć jak łośpić piwo w brudnej knajpie? Dlaczego starszy Imre Damjanics obawia się, że od jednego jego spojrzenia może stanąć w ogniu karczma „Pod osłem w zenicie”?

Dlatego, że Búza Géza nie tylko postrzega świat w inny sposób, nakładając nań niewidzialną różę wiatrów moralności, ale wprowadza także modyfikacje do tej różnicy wiatrów – odwraca biegunowość Ziemi i poczyną sobie z nią według własnego widzimisię. Według Łotmana (205) każda semiosfera (system semiotyczny) podlega nieustannym fluktuacjom, ale nawet w jej ramach wyróżnialne są stałe, utrwalone tradycją elementy, związane zazwyczaj z religijnym obrządkiem czy tradycją. Charakteryzują się dużą bezwładnością i bardzo trudno zdefiniować je na nowo albo zmienić w jakikolwiek inny sposób. W obrębie semiosfery możliwe jest jednak istnienie jednostek, które potrafią te ograniczenia łamać, które przekraczają ściśle strzeżone granice, a ich zachowanie nie jest uzależnione od obowiązujących w danym modelu świata norm. Tylko taki człowiek (bohater) jest zdolny do popełniania czynów, do podejmowania decyzji i dokonywania wyborów.

Węgierski noblista Imre Kertész twierdzi (2006: 8-9), że istnienie tego typu ludzi nie jest już obecnie możliwe. W *Dzienniku galernika* rysuje ponurą wizję świata:

„1963 Boże Narodzenie. Jakie możliwości ma sztuka, skoro typ człowieka (typ tragiczny), który zawsze przedstawiała, już nie istnieje. Bohater tragedii to człowiek, który sam siebie stwarza i sam doprowadza się do upadku. Dziś jednak człowiek potrafi się już tylko przystosować. Człowiek funkcjonalny. (...) Rzeczywistość człowieka funkcjonalnego to pseudorzeczywistość, to życie, które zastępuje życie, to funkcja, która zastępuje samą siebie. Wprawdzie jego życie jest przeważnie tragicznym występkiem lub pomyłką, lecz bez nieuchronnie tragicznych konsekwencji; lub też jest tragiczną konsekwencją, lecz bez nieuchronnie tragicznych okoliczności poprzedzających, ponieważ w tym wypadku konsekwencje zależą nie od charakteru i suwerennych działań jednostki, lecz są narzucone człowiekowi przez wymóg równowagi organizacji społecznej – zawsze absurdalny z punktu widzenia jednostki. Życie poszczególnego człowieka jest tylko symbolem innego podobnego życia, ma z góry wyznaczone, określone miejsce, które musi jedynie wypełnić. Nikt zatem nie przeżywa swojej własnej rzeczywistości, lecz jedynie swoją funkcję, bez egzystencjalnego *przeżywania* swojego życia, czyli bez własnego losu, który mógłby dla niego stanowić obiekt pracy – pracy nad sobą. Horyzont człowieka funkcjonalnego to nie jest „niebo gwiaździste nade mną” ani „prawo moralne we mnie”, lecz granice wyznaczone przez jego własny zorganizowany świat: przez wspomnianą już pseudorzeczywistość”.

Géza Búza nie pasuje do tego opisu – nie jest skłonny do niczego i do nikogo się dostosowywać, nie wypełnia też żadnej z góry wyznaczonej mu funkcji, sam siebie stwarza i sam doprowadza się do upadku. W jaki sposób? Właśnie poprzez przekraczanie granic semiotycznej struktury, w czasie podróży rowerem w stronę Absolutu. To nie przypadek, że nie chce się „skurwić”, że nie chce spoglądać na świat przez obiektyw komórkowego aparatu ani z okien służbowego opla, Géza stwarza świat własny, bo to, co już istnieje, jemu nie wystarcza. W swoim zapamiętaniu przypomina nieco Don Kichota², błędnego rycerza podróżującego na swoim Rosynancie (u Gézy będzie to rower, którego nazywa *rączym pachajcem*) w poszukiwaniu Dulcynei – Ediny. Géza nie mieści się w normach społecznych, jego działania nie zawsze należą do powszechnie akceptowalnych, są dla większości ludzi niezrozumiałe. Géza ma własny los, przeżywa swoje własne, prywatne życie, w którym znajdzie się jeszcze miejsce i na *hybris*, i na *hamartię*. Prawda, że jest nieco pyszny, że w pełni zasługuje na imię pierwszych węgierskich władców – Géza?

Géza jest postacią tragiczną, w antycznym tego słowa znaczeniu. Géza potrafi być tragiczny. Skrywa się w nim panaceum na śmiertelną chorobę, która toczy od wewnątrz sztukę, jest w nim nadzieja na przyszłość. Jeśli już mowa o Grekach, Géza przemierza swoje miasteczko niczym lokalny Tezeusz, w każdej chwili pokonując zastępy współczesnych Prokrustów – nie pozwala nikogo dopasowywać do obowiązujących wzorców, choćby cieszyły się niepodważalnym autorytetem platyniorydowego odlewku metra z Sèvres. Edina natomiast, zakochana jak Ariadna³, pomaga mu z całych sił. W zlaniu się odwiecznej opozycji dół/góra tchnie daleki powiew greckiego optymizmu (Freudenberg 2009: 281):

„Starożytni Grecy nie byli ani dualistami, ani monistami. Cała ich ideologia świadczy o specyficznej dwu-jedni przedstawień, odróżniającej ich od narodów wschodnich. Owa dwujednia, która dopuszcza harmonijne współistnienie pierwiastków światła i ciemności, dobra i zła, oraz ich wzajemne przeistoczenia,

² Więcej na temat stosunku Don Kichota do rzeczywistości piszą: A. Melberg, *Imitación Cervantesa* [w:] *Teorie mimesis. Repetycja.*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002 oraz E. Auerbach, *Zaczarowana Dulcynea* [w:] *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu.*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 2004.

³ Mitu o Ariadnie używam raczej w ujęciu nietzscheańskim: „A labyrinthine man never seeks the truth, but only his Ariadne”.

nadaje greckiej myśli ton afirmatywny, osłabiający mroczną nieuchronność nawet ich idei fatum. „Fatalność” i „katastrofa” są jak wiadomo wymysłem Seneki i Europejczyków. Tymczasem dla Greków „katastrofa” oznaczała obrót w przeciwną stronę, w dół, zawsze jednak „obróć”, tj. taki ruch cyrkularny, który następnie ponownie „zawracał” w górę. Ananke była fatalna tylko w krótkim przedziale czasowym”.

Pojęcie fabuły wiąże się zazwyczaj z linearnym poczuciem czasu. Literatura postmodernistyczna zmieniła ten stan rzeczy, ale i w starożytności czas nie był linearny, królowała raczej cykliczność, powtarzalność i trwanie. Życie człowieka nie było rozpięte pomiędzy narodzinami a śmiercią, było wiecznym powrotem. W starożytności zbliżenie „góry” i „dołu” nie było traktowane tylko jako metafora, były to, ściśle rzecz biorąc, tylko dwa różne przejawy tej samej kategorii pojęciowej. W samej budowie opowiadania o barokowym poecie przejawia się najpełniej owa starożytna idea: pisanie także można rozpocząć od dowolnego momentu, w środku zdania, w połowie myśli i na czymkolwiek je zakończyć. Nie ma *creatio ex nihilo*, a „nicieś nie istnieje”.

Jedyny kłopot, jak zgrabnie ujmuje to Witkacy, to że „dwa są tylko miejsca dla metafizycznych jednostek w naszych czasach: więzienie i szpital wariatów”. Okazuje się, że jest także trzecie: miasteczko Szentes na Węgrzech.

András Cserna-Szabó

Największy metafizyczny poeta barokowy w Szentes (knajpiana gawęda) [fragmenty]

(...)

ostatecznie kto to słyszał, żeby w jakiejś małej, zapadłej wiosce być największym metafizykiem baroku, a już zwłaszcza poetą, i to szczególnie w przypadku Gézy, który przecież dumnie wyznał, że w całym swoim życiu nie napisał ani jednego przekłętego wiersza, tak że jak w ogóle może być poetą, i to do tego jeszcze barokowym, zresztą i tak nie wiedzieli dokładnie co to takiego barok, i na co to w ogóle człowiekowi, ale podejrzewali, że taki barok nie wyciera przez cały dzień łokciami tłustej i rozpadającej się chłodziarki w jakiejś obsranej knajpie, nie żłapie wiadrami jasnego piwa, nie rzyga do rowu przed karczmą, na dworze nie pluje wszędzie obślinionymi pestkami słonecznika, wracając do domu nie spada po kilka razy z roweru, poza tym barok z pewnością podciera tyłek po tym, jak się wysra i myje ręce po szczaniu, a ten Géza nie mył rąk nawet jak grzebał sobie wskazującym palcem w gardle, żeby sprowokować wymioty, ale pomimo tego wszystkiego – powiedział starszy Imre Damjanics znad jednego ze stolików z obrusem w kratę i zza damy pik, bo już tylko jedna karta została mu w ręku – jest w Gézie coś dostojnego, coś arystokratycznego

(...)

według Gézy metafizyczni poeci baroku nie zwykli uczęszczać do wieczorowych liceów, można było załatwić nawet, żeby prześlizgnął się jakoś przez egzaminy, słowem, nie musiałby się w ogóle uczyć, ale Géza był uparty, łeb miał zakuty jak każde kalwińskie dziecko na Alföldzie, a może nawet i jeszcze bardziej, jasne że Imremu Damjanicsowi nawet podobała się ta jego buta, rodzina właśnie potrzebuje takiego mocnego fundamentu, tłumaczył Edinie, ale ta już brzydziła się Gézą, jego niechlujnym wyglądem, olewczym stosunkiem do świata, ciągłym rzyganiem, i tym, że musiała po nim zawsze sprzątać, Edina

próbowała wszystkiego, nie można jej niczego zarzucić, chciała nawet namówić Gézę, żeby skończył z piciem, bo to brzydko, szkodzi zdrowiu i nie jest już nawet modne, niech już uprawia w ramach hobby jakąś sieję, to już prawie marihuana, mógłby to palić, byłoby tańsze niż rum i piwo, nie mówiąc już o tym, że metafizycznemu poecie baroku przystoi miewać od czasu do czasu halucynacje, ale Géza był głuchy na wszelkie dobre rady, dalej przesiadywał pod Osłem, wycierał łokciami ładę chłodziarki, ruszał się stamtąd tylko na obiad, albo jak wyciągali zimne piwo

(...)

Gézie do szczęścia potrzeba było tylko Ediny, czego, mówiąc szczerze, ani starszy, ani młodszy Imre Damjanics nie mogli do końca zrozumieć, bo Géza, nawet jeśli troszkę przy kości, oprócz tego był słusznej postury, przystojny, o dobrych genach, z dużymi, skrzącymi się orzechowo oczami, ze spływającą tłuszczem gęstą czupryną, jak u jakiegoś kurcu, z tej Ediny był za to niezły wypłosz, chuda jak szkapa, drabiniasta, chodzące nieszczęście po prostu, i chociaż dobrze się ubierała, a w jej pięknych, gęstych, płomiennorudych włosach często igrał majowy wietrzyk, nie było to w stanie zrównoważyć jej końskiej twarzy, króliczych siekaczy i dość pokaźnego zeza

(...)

gruchnęła wieść, wujek Imre wiedział o tym od dawna, że Edina złożyła papiery do szkoły nauczycielskiej w Szarvas, tak że najprawdopodobniej we wrześniu opuści miasto, być może na zawsze, Géza przyjął tę wiadomość z godnością, jedynie wypił tego wieczora kilka setek rumu więcej niż zwykle, po drodze do domu przewracał się na pachajcu zaledwie dwa lub trzy razy częściej, zaskoczenie spadło na miasto i stałych bywalców Osla dopiero trzy dni później: rankiem (było wczesne lato, rześki, przyjemny poranek, wiał lekki wiaterek, psy ziewały, jednemu wypadł z pyska obśliniony kciuk), siedząc pod Osłem, starszy Imre Damjanics zobaczył, że nadciąga Géza, o zwykłej porze, wpół do ósmej, Osla otwierają o szóstej, ale nie na pachajcu, tylko pieszo, maszeruje dziarsko, na plecach niesie ogromny worek, potem zamawia szklaneczkę unicum, nigdy nie pijał unicum, zawsze tylko rum, nie reaguje na pozdrowienie starszego Imrego Damjanicsa, wypija jednym haustem ziołową nalewkę i kieruje się w stronę latryny, przed latryną wypakowuje z worka fragmenty pachajca, pewnie jeszcze wczoraj w nocy, albo o świcie rozkręcił go całego, i wrzuca kolejno w gówno, przez dziurę w wychodku, część za częścią, a potem sam przez nią wskakuje, kucharka, kelner i starszy Imre Damjanics stali tylko nad latryną i patrzyli w dół, w czarną dziurę, zamienieni na dobre parę chwil w prawdziwe słupy soli, i zaczęli rozumieć, co może oznaczać to, że piękna nie należy szukać w ludzkiej fizjonomii, ani też wewnątrz człowieka, tylko raczej gdzieś w górze, która niespodziewanie może okazać się także głębią, coś takiego wyrył na nagrobku Gézy starszy Imre Damjanics, bo Géza został pogrzebany z zachowaniem wszystkich należytych obrządków, chwała Edinie, która drugi raz umyła Gézę z gówna i znalazła przy nim, wepchnięte do górnej kieszeni szkolnego fartuszka, zapisane na zmiętym papierze w kratkę, właśnie te wiersze

tłum. M.S.

Bibliografia

- Babiczky, Tibor.** (2008), „Láttam a boldogságot én”, *Magyar Narancs*, 51/2008, dostępne: http://magyar-narancs.hu/zene2/konyv_-_lattam_a_boldogsagot_en_-_cserna-szabo_andras_puszibolt-70466.
- Cserna-Szabó, András.** (1998), „największy metafizyczny poeta barokowy w Szentese”, *Jelenkor*, 3/1998, dostępne: <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/03/cserna.htm>.

- Freudenberg, Olga.** (2009), „Pochodzenie narracji”, *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, tłum. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, str. 281-308.
- Kertész, Imre.** (2006) *Dziennik galernika*, tłum. E. Cygielska, Warszawa.
- Łotman, Jurij.** (2008) „Przestrzenie symboliczne”, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk, str. 261-307.
- Łotman, Jurij.** (2008) „Pojęcie granicy”, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk, str. 207-221.
- Łotman, Jurij.** (2008) „Przestrzeń semiotyczna”, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk, str. 197-206.

STRESZCZENIE: Artykuł przedstawia analizę opowiadania nieznanego w Polsce węgierskiego pisarza Andrása Csényi-Szabó Największy metafizyczny poeta barokowy w Szentcs. Posługując się kategoriami przestrzeni symbolicznej i semiosfery, stworzonymi przez Jurija Łotmana, staram się wykazać, że bohater opowiadania postrzega rzeczywistość w sposób anachroniczny i odmienny od aktualnie obowiązującego modelu. Dzięki temu, balansując na granicy szaleństwa i normalności, jest w stanie przekroczyć ograniczenia wynikające z faktu bycia człowiekiem funkcjonalnym, który to, według pesymistycznej wizji węgierskiego noblisty, Imre Kertésza, nie posiada już własnego losu i może jedynie zajmować z góry wyznaczone mu miejsce. Wbrew jego teorii, Géza Búza (główny bohater) potrafi być tragiczny i w rezultacie doprowadza się do upadku, który okazuje się być zwycięstwem.

Roboty opowiadają bajki po węgiersku. Neologizmy w węgierskim przekładzie *Bajek robotów* Stanisława Lema

W rozmowie ze Stanisławem Beresiem Stanisław Lem stwierdza: „Co do neologizmów, uważam, że ograniczam się do niezbędnego minimum. Gdybym naprawdę wziął się do wymyślania języka jakiejś innej epoki, zużyłbym pół życia, by napisać książkę kompletnie niezrozumiałą, chyba że dołączyłbym do niej słownik z naturalnie też przeze mnie wykoncypowaną encyklopedią” (2002:94). Neologizm jest środkiem ściśle związanym z literaturą science-fiction, za jego pomocą autor nazywa i dzięki temu uwiarygadnia elementy wykreowanej rzeczywistości. Jak pisze Jolanta Tambor, to co nienazwane, nie istnieje w ludzkiej wyobraźni lub istnieje nie w pełni, gorzej. Człowiek potrzebuje nazw, aby myśleć o świecie, nazwy ułatwiają operowanie pojęciami (2006:146). Lem był przekonany o tym, że wszystko, co znajduje się w polu widzenia i działania grupy społecznej, musi zostać nazwane (Adamowski, 1971:146). Dlatego literaturze fantastyczno-naukowej, która opisuje rzeczywistość pełną elementów nowych, nieznanych i obcych czytelnikowi, powstałych w wyobraźni autora, potrzebny jest środek stylistyczny, który pozwoliłby te elementy nazwać. Służyć mogą temu neologizmy słowotwórcze, neosemantyzmy, neofrazeologizmy – wszystkie chętnie wykorzystywane przez Lema. Należy wspomnieć, że sam autor wyraźnie podkreślał, że stosowane przez niego neologizmy są ściśle związane z kontekstem utworu, ich sensu i wartości nie można rozpatrywać poza tym kontekstem (Adamowski, 1971:145). Sposób ich tworzenia zależy od typu utworu i roli, jaką danemu neologizmowi przypisywał autor. Dlatego neologizmy z utworów należących do nurtu tzw. poważnej fantastyki naukowej różnią się od tych występujących w dziełach z nurtu groteskowego. Lem starał się unikać humorystyki nieintencjonalnej, a to znaczy, że w utworach poważnych nie umieszczał neologizmów, które mogłyby wywołać efekt komiczny (Bereś, 2002:91, 94). Stanisław Barańczak za szczególnie oryginalne i wyróżniające się na tle innych utworów z gatunku fantastyki naukowej uważał te neologizmy, które Lem tworzył na potrzeby utworów groteskowych, takich jak „Bajki robotów” (1972:14). O ich oryginalności stanowi przede wszystkim połączenie dwóch odległych pól semantycznych: składają się na nie elementy zaczerpnięte z klasycznej baśni (królowie, księżniczki, rycerze) oraz elementy ze świata nauki i techniki (fizyki, astronomii, chemii, cybernetyki). Rzeczywistość przedstawiona w utworze to przecież świat robotów, władających zaawansowanymi technologiami, a jednak obdarzonych wszelkimi cechami ludzkimi, zorganizowanych „na zasadach społeczeństwa ludzkiego i to z wczesnej, feudalnej fazy jego rozwoju” (1972:17). Takie połączenie Barańczak nazwał kontaminacją anachroniczną (1972:16). Zestawienie elementów z dwóch pól semantycznych, które zazwyczaj nie występują obok siebie, zaskakuje czytelnika, wywołuje efekt humorystyczny. A więc w tym przypadku neologizm nie tylko nazywa elementy świata stworzonego przez autora, ale, co bardzo ważne, jest też nośnikiem komizmu. W „Bajkach robotów” występują przede wszystkim neologizmy w formie złożzeń, kontaminacji, zestawień. W odróżnieniu od np. „Cyberiady” raczej nie ma tu neosemantyzmów i neologizmów absolutnych. Tego typu żarty słowne Danuta Buttler nazywa

dowcipami swoiście językowymi. Do tej kategorii zalicza wszelkiego rodzaju modyfikacje i neologizmy, ale także dowcipy o tradycyjnych składnikach leksykalnych.

Według Buttler dowcip o technice wyłącznie językowej jest niemożliwy do przetłumaczenia, nie można go transponować na elementy obcojęzyczne, ponieważ wyzyskuje on cechy charakterystyczne dla danego języka, niepowtarzające się w innym. Nie dotyczy to dowcipów wykorzystujących internacjonalizmy lub utworzonych na gruncie polskim, ale z elementów obcojęzycznych (1968:66). W prozie Lema, także w „Bajkach robotów”, występują zarówno neologizmy wykorzystujące rodzimy materiał słowotwórczy, jak i te oparte na obcym materiale słowotwórczym, najczęściej łacińskim lub greckim, czasem angielskim. Można także wyróżnić neologizmy łączące rdzenie rodzime i obce. Stopień trudności oraz metody ich przekładu są zróżnicowane, a problemy translatologiczne mogą się różnić w zależności od języka przekładu. Jako przykład problemu charakterystycznego dla konkretnego języka przekładu można podać opisywaną przez Justynę Wesołą kwestię neologizmów stworzonych na bazie rdzeni łacińskich w tłumaczeniu na język hiszpański. Źródłem problemu jest tutaj odmienny stosunek języka polskiego i hiszpańskiego do łaciny. W języku polskim użycie latynizmów jest elementem stylizacji, mogą się one kojarzyć ze staropolszczyzną bądź terminologią naukową. W języku hiszpańskim, dla którego łacina jest prajęzykiem, większość latynizmów i ich odpowiedników jest do siebie łudząco podobna (2010:250-251). Bogatą bazę tego typu przykładów stanowi wydana w 2010 roku książka „Lem i tłumacze”. Stanisław Lem był oczywiście świadomy, przed jak trudnym zadaniem staje tłumacz jego książek: „Zdaję sobie sprawę z tego, że niezwykle utrudniam, a czasem wręcz uniemożliwiam robotę swoim tłumaczom, kiedy faszeruję swoje książki określeniami, do których język polski wydaje się szczególnie powołany, ale nic na to nie poradzę” (Bereś, 2002:91).

„Bajki robotów” wydano na Węgrzech dwa razy, w 1971 i 1987 roku, razem z „Cyberiadą”. Oba wydania zatytułowane „Kiberiáda” składają się z części pierwszej „Amit a robotok mesélnék” („Bajki robotów”) i części drugiej „Kiberiáda” („Cyberiada”). W obu wydaniach nie ma bajki „Skarby króla Biskalara”. Autorką przekładu jest Beatrix Murányi, tłumaczka większości dzieł Lema na język węgierski. Należy zauważyć, że w węgierskim tytule serii wyraźnie zaznaczony jest pewien szczegół, o którym pisał między innymi Jerzy Jarzębski w posłowie do polskiego wydania. Jarzębski zauważa, że cykl bajek to „fantastyczna opowieść ze świata istot mechanicznych, którą „mama-robot” opowiadać może swoim latoroślom”. Nie są to więc bajki o robotach, ale bajki *opowiadane przez roboty* (2008:129). Różnicę tę oddaje węgierski tytuł „Amit a robotok mesélnék”, „O czym opowiadają roboty”.

W artykule przedstawię główne metody przekładu neologizmów stosowane przez tłumaczkę „Bajek robotów” na język węgierski. Opis zilustruję przykładami zarówno neologizmów apelatywnych, jak i onomastycznych.

1.

Jako pierwszą technikę przekładu można wymienić dostosowanie oryginalnego neologizmu do węgierskiego systemu leksykalnego. Ten sposób dobrze sprawdza się w przypadku neologizmów utworzonych na bazie rdzeni obcych dla języka oryginału (oraz przekładu), najczęściej zaczerpniętych z łaciny lub greki. W tej grupie najliczniejsze są neologizmy onomastyczne: imiona bohaterów, nazwy planet i miast, zamieszkiwanych przez roboty. W przypadkach, kiedy oryginalny neologizm zawiera formant polski, tłumaczka często przekłada go za pomocą formantu węgierskiego pełniącego taką samą lub podobną funkcję.

Jest to często stosowana metoda przekładu ze względu na to, że tego typu neologizmy występują w „Bajkach robotów” bardzo licznie.

Neologizmami, na których w przekładzie dokonano prostego zabiegu dostosowania do węgierskiego systemu fonologicznego lub węgierskiej pisowni, są na przykład:

język polski	język węgierski
Frygida	Frigida
Iloraks	Ilorax
Aurygeni	aurigének
Aberycja	Aberícia
Boludar	Boludár

Należy zauważyć, że o ile cztery pierwsze z podanych przykładów (odpowiednio: toponim, imię własne, etnonim i toponim) są przystosowanymi do języka oryginału lub przekładu wyrazami obcymi i zarówno u odbiorcy polskiego jak i węgierskiego mogą budzić podobne skojarzenia, o tyle imię *Boludar* polskiemu czytelnikowi może kojarzyć się z imionami *Bolesław* i *Bogudar*, jak twierdzi Izabela Domaciuk, mógłby to być kontaminant tych imion (2003:127). Jego węgierski ekwiwalent u czytelnika przekładu takich konotacji nie wywołuje, nic nie mówi odbiorcy tekstu. Tego typu zabieg translatorski w przypadku wyrazów o rdzeniach polskich, prowadzi zatem do pewnej straty w procesie tłumaczenia. Poniżej przedstawiam przykłady neologizmów, w których przypadku tłumaczka zastosowała węgierski formant słotwórczy. Wszystkie podane przykłady zawierają rdzenie zaczerpnięte z języka innego niż język oryginału i przekładu:

język polski	język węgierski
homolog	homológus
Protezy	Protézis
Polifazy	Polifázis
Krystala	Kristályka
Diody, Triody i Heptody	Diódusz, Triódusz és Heptódusz

2.

Kolejną metodą przekładu, również chętnie stosowaną przez tłumaczkę Beatrix Murányi, jest stworzenie węgierskiego neologizmu opartego na rdzeniu innym niż użyty w oryginale, tak że nowo powstały wyraz węgierski odnosi się w jakiś sposób do treści utworu, nie zawsze jednak do tego samego elementu, co neologizm polski. Jest to technika, która pozostawia tłumaczowi duże pole do własnej kreacji, oczywiście w ramach dążenia do osiągnięcia celu, zawartego w klasycznej definicji

przekładu, według której tekst przekładu powinien wywoływać u odbiorcy podobne skojarzenia i reakcje, jakie wywołuje u odbiorcy tekst oryginalny. Według Krzysztofa Hejwowskiego funkcjonalne podejście do tłumaczenia jest często przydatne, ale rodzi też niebezpieczeństwo nadużycia, rzadko widocznego dla czytelnika przekładu, nieznającego tekstu oryginału (2004:46). Kwestia tego typu podejścia jest szczególnie ciekawa w kontekście tłumaczenia dowcipu językowego. O roli kreatywności w tłumaczeniu elementów humorystycznych tekstu pisze między innymi Izabela Szymańska (2005:303).

Tłumaczka zdaje się sięgać po tę metodę przekładu w sytuacjach, kiedy język węgierski daje możliwość utworzenia ciekawej węgierskiej kontaminacji lub złożenia przy pomocy innych niż w oryginale elementów składowych, a jednak nawiązującej do relewantnych informacji zawartych w tekście. Taka sytuacja ma miejsce na przykład w przypadku następujących neologizmów:

język polski	język węgierski
Prądas	Robodri
astrozłodzieje	robotolvajok

Jak pisze Izabela Domaciuk, w bajce, której akcja działałaby się w „świecie ludzi”, Prądas, wierny przyjaciel Matrycego Perforata, byłby zapewne psem, Matrycy natomiast człowiekiem – jego panem. Imię *Prądas* z jednej strony nawiązuje do budowy bohatera, który jest przecież robotem, z drugiej zaś do struktury autentycznych kyonimów (np. Buras) (2003:136). Tłumaczka stworzyła kontaminację wyrazów *robot*, *robot* i *Bodri* (popularne na Węgrzech imię psa).

Ekwiwalentem polskiego złożenia *astrozłodzieje* jest węgierska kontaminacja wyrazów *robot*, *robot* i *tolvajok*, *złodzieje*. Tłumaczka zrezygnowała z odniesienia do gwiazd na rzecz zgrabnej kontaminacji z elementem informującym o istocie postaci – astrozłodzieje są robotami.

Należy wspomnieć o zabiegu, jaki Murányi zastosowała w przypadku bajki „Doradcy króla Hydropsa” („Halfonz király tanácsosai”). Większość imion własnych w oryginale oparta jest na greckich lub łacińskich rdzeniach, głównie związanych z wodą lub istotami żyjącymi w wodzie. Poniżej przykłady neologizmów polskich i ich węgierskich ekwiwalentów:

język polski	język węgierski
Hydrops Wszechrybny	Halfonz
Ichtiokrates	Halbert
Akwacja	Tengergócia

Imiona bohaterów *Hydrops Wszechrybny* i *Ichtiokrates* zostały zastąpione kontaminacjami wyrazu *hal*, *ryba* i imion: *Alfonz* oraz *Albert*. Ekwiwalent toponimu *Akwacja* zamiast pochodzącego z łaciny *akwa* zawiera węgierski rdzeń *tenger*, *morze*. Co ważne, tłumaczka konsekwentnie stosuje obraną metodę przekładu, dzięki czemu tekst bajki jest spójny.

3.

Często stosowaną przez Beatrix Murányi metodą przekładu jest zastąpienie polskich lub obcych rdzeni węgierskim o tym samym lub zbliżonym znaczeniu. Tłumaczka przekłada wtedy neologizm, zachowując jego oryginalne znaczenie, tworzy jego węgierską kalkę. Zdarza się, że ekwiwalentem polskiej kontaminacji jest węgierskie złożenie, a ekwiwalentem polskiego złożenia – węgierska kontaminacja (przy czym znaczenie elementów składowych zostaje zachowane).

Przykładami zastosowania takiej techniki są między innymi następujące neologizmy:

język polski	język węgierski
robosły	roböszvér
kosmolud	kozóriás
Marmeloidzi	lekvődök
antysmok	antisárkány
elektropazury	elektrokarmok
Wielowcy	sokasok

Kontaminacja *robosły* została przetłumaczona za pomocą węgierskiego złożenia *roböszvér*, utworzonego z wyrazów *robot* ,robot’ i *öszvér* ,muł’. Neologizm *kosmolud*, utworzony na wzór rzeczownika *wielkolud* tłumaczka przełożyła za pomocą złożenia *kozóriás*, na który składają się elementy *kozmos* ,kosmiczny’ i *óriás* ,olbrzym, wielkolud’. Pozostałe przykłady są dokładnymi kalkami z języka polskiego. Ekwiwalentem etnonimu *Marmeloidzi* jest utworzony w analogiczny sposób na bazie wyrazu *lekvár* ,marmolada, dżem’ neologizm *lekvődök*. *Antysmok* to po prostu *antisárkány* (złożony z *anti-* i *sárkány* ,smok’), *elektropazury* to *elektrokarmok* (złożone z *elektro-* i *karmok* ,pazury’), a *Wielowcy* to *sokasok* (neologizm utworzony na podstawie przysłówka *sok* ,dużo, wiele’).

4.

Zdecydowanie najmniej wyszukaną, ale również stosowaną przez tłumaczkę „Bajek robotów” metodą przekładu neologizmów, jest zastępowanie ich wyrazami istniejącymi w słowniku. Jest to najbardziej wątpliwa z punktu widzenia ekwiwalencji technika tłumaczenia, nie wyklucza jednak zachowania efektu komicznego.

Odpowiedniki polskich neologizmów niebędące neologizmami to na przykład:

język polski	język węgierski
bładowiec	sápatag
Myamlak	Nyámnyám
pieścidła	csecsebecse
elektroprzyjaciół	elektronikus barát
Koldeja	Zselatin

Neologizm *bladawiec*, kluczowy dla całej serii bajek, zdecydowanie wartościujący, używany przez roboty na pogardliwe określenie człowieka, został przetłumaczony za pomocą wyrazu *sápatag*, który *Magyar Értelmező Kéziszótár* (2007) kwalifikuje jako literacki. W ten sposób utracony został żartobliwy charakter polskiego neologizmu, kojarzącego się z nazwami używanymi do oznaczania gatunków zwierząt i roślin. Pozostało jedynie skojarzenie z określeniem „błada twarz”, którym w tekstach kultury Indianie określają człowieka rasy białej jako „obcego”, nienależącego do ich społeczności. Odpowiednikiem polskiego imienia bladawca – *Myamlak*, o nie do końca jasnej genezie, jest *Nyámnyám*, ironiczne określenie osoby niezdarnej, niezaradnej, nierozgarniętej (za taką roboty uważają bladawca).

Pieścidła, które wyrabiają z lawy Marmeloidzi, zostały przetłumaczone jako *csecsebecse*, błyskotka, świecidelko, przez co utraciły tajemniczość oryginalnego neologizmu. *Elektroprzyjaciół* to po prostu *elektronikus barát* „elektroniczy przyjaciel”, a zamieszkiwana przez plemię Galaretów planeta *Koldeja* to *Zselatin* „żelatyna”.

Niektóre neologizmy występują w więcej niż jednej bajce serii. Należy do nich między innymi wspomniany wyżej *bladawiec*, konsekwentnie tłumaczony jako *sápatag*. Są to również neologizmy *elektryczny* i *wielowiedzie*, w różnych bajkach przekładane za pomocą innego odpowiednika węgierskiego. *Elektryczny* raz jest tłumaczony jako *űrlovag* (*űr* „próżnia, przestrzeń kosmiczna”, *lovag* „rycerz”), utworzony na wzór złożenia typu *űrhajó* „statek kosmiczny”, innym razem jako *acélvitész* (*acél* „stal”, *vitész* „bohater, wojownik”). Ekwiwalentami neologizmu *wielowied* są *értudós* (*űr* „próżnia, przestrzeń kosmiczna”, *tudós* „uczony”), utworzony podobnie jak *űrlovag*, oraz wyraz istniejący w słowniku *bölcs* „mędrzec”.

Warto też wspomnieć o sposobie, w jaki Murányi przetłumaczyła nagromadzone neologizmy jednego typu w opowiadaniu „Bajka o maszynie cyfrowej, co ze smokiem walczyła” („Mese a sárkányölő számítógépről”). Akcja umiejscowiona jest na planecie Kyberze („Kibéria”), którą władca zaopatrzył w różnego rodzaju cybernetyczne wynalazki. W tekście oryginalnym wszystkie wynalazki nazwane są neologizmami z przedrostkiem *cyber-*: *cyberaki*, *cyberosy*, *cybermuchy*, *cybergąszcz*, *cybergaje*, *cyberszafy* itd. W tekście węgierskim tłumaczka zrezygnowała z ujednolicenia neologizmów, każdy z nich został utworzony według innej zasady, ich znaczenie nie odpowiada też znaczeniu neologizmów oryginalnych: *katódicabogár*, *kódarazsak*, *kiberlegyek*, *géppók*, *kiberdó*, *diódafák*. Wydaje się, że tłumaczka za ważniejsze niż oryginalna jednolitość nazewnictwa uznała efektywność poszczególnych form.

Ciekawą kwestią jest również przekład słynnego okrzyku bojowego Selektytów *Awruk!*, który tłumaczka przełożyła za pomocą wykrzyknienia *Bit-bit-hurrá!*. Pozwala to przypuszczać, że po prostu nie rozpoznała anagramu polskiego wulgaryzmu, który w języku węgierskim brzmi tak samo, a więc ustalenie dla niego węgierskiego ekwiwalentu nie stanowi problemu.

Przedstawione techniki przekładu nie wyczerpują oczywiście możliwości, jakie ma tłumacz stojący przed problemem tłumaczenia neologizmów. Na dobór ekwiwalentów, jakiego dokonuje tłumaczka „Bajek robotów” wpływ mają różne czynniki – te, związane z budową poszczególnych neologizmów, oraz te, związane z charakterystyką języka oryginału i przekładu. Dzięki zabiegom tłumaczkim, mającym na celu nie tylko zachowanie komizmu oryginału, ale często także oddanie bogactwa i różnorodności neologizmów Lema, czytelnik węgierski ma możliwość zapoznania się z istotą mechanizmów językowych wykorzystywanych przez Lema.

Bibliografia

- Adamowski, Jan.** (1971), „Neologizmy w literaturze fantastyczno-naukowej. Rozmowa ze Stanisławem Lemem”, *Językoznawca*, nr 23-24: 145-150
- Barańczak, Stanisław.** (1972), „Elektrycerze i cyberchanioly”, *Nurt*, nr 8: 14-16
- Bereś, Stanisław.** (2002), *Tako rzeczce... Lem*, Kraków
- Buttler, Danuta.** (1968), *Polski dowcip językowy*, Warszawa
- Csábi Szilvia**, red.. (2007), *Magyar Értelmező Kéziszótár*, Budapest
- Domaciuk, Izabela.** (2003), *Nazwy własne w prozie Stanisława Lema*, Lublin
- Hejwowski, Krzysztof.** (2006), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa
- Jarzębski, Stanisław.** (2008), „Roboty i ludzie” (posłowie), *Bajki robotów*, S. Lem, Warszawa: 129-134
- Handke, Ryszard.** (1965), „Neologizm a język nauki i techniki w stylizacji fantastyczno-naukowej Stanisława Lema”, *Styl i kompozycja*, J. Trzynadłowski, red., Wrocław: 234-247
- Lem, Stanisław.** (2008), *Bajki robotów*, Warszawa
- Lem, Stanisław.** (1971), *Kiberiáda*, Budapest
- Skibińska, Elżbieta, Rzeszotnik, Jacek**, red. (2010), *Lem i tłumacze*, Kraków
- Szymańska, Izabela.** (2005), „What is equivalence in translating wordplay? On the translators' approach to conundrums in three Polish versions of *The blue castle* by Lucy Maud Montgomery”, *Relevance studies in Poland*, A. Korzeniowska, M. Grzegorzewska, Warszawa: 293-304
- Tambor, Jolanta.** (2006), Stanisław Lem – fantasta o genialnej intuicji językowej, *Postscriptum*, t. 51, nr 1: 146-156
- Wesoła, Justyna.** (2010), „Neologizmy w hiszpańskim przekładzie *Dzienników gwiazdowych*”, *Lem i tłumacze*, E. Skibińska, J. Rzeszotnik, red., Kraków: 243-255

STRESZCZENIE: Neologizmy w utworach Stanisława Lema z nurtu groteskowego pełnią nie tylko funkcję nazewniczą, ale są także nośnikiem dowcipu językowego, co czyni je szczególnie ciekawymi z punktu widzenia teorii przekładu. Artykuł omawia metody tłumaczenia neologizmów, jakie stosuje Beatrix Murányi, tłumaczka „Bajek robotów” Stanisława Lema na język węgierski. Zaczerpnięte z „Bajek robotów” przykłady pokazują różne podejście do ustalania ekwiwalentów polskich neologizmów w zależności od ich budowy i możliwości, jakie stwarza język przekładu.

Twórczość Wisławy Szymborskiej w antologiach wierszy wydanych na Węgrzech

Większość laureatów literackiej Nagrody Nobla zdobywa popularność za granicą po otrzymaniu tej prestiżowej nagrody. Wisława Szymborska znana była węgierskiemu czytelnikowi na długo przed jej otrzymaniem, pojedyncze wiersze poetki pojawiały się na łamach węgierskich czasopism już od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Najczęściej gościła w literackim piśmie *Nagyvilág*, prezentującym przede wszystkim literaturę zagraniczną. Jej wiersze publikowano także m.in. w *Tiszatáj*, *Alföld*, *Jelenkor*, *Beszélő*, *Korunk*, *Lettre*, 2000 i *Magyar Napló*.

Wiersze Wisławy Szymborskiej wzbogaciły także wiele wydanych na Węgrzech antologii, a poetka doczekała się dwóch samodzielnych tomików w języku węgierskim.

W 1988 roku, nakładem wydawnictwa *Európa*, wydano na Węgrzech tomik wierszy pt. „Jarmark cudów” (*Csodák vására*), który zawierał aż 70 utworów¹. Autorami przekładów byli: Gábor Csordás, Gábor Cyprian Csajka, András Fodor, Ágnes Gergely, Grácia Kerényi, Károly Szokolay, István Kovács i László Nagy. Posłowie napisał Gábor Csordás. Rozpoczął fragmentem wiersza Szymborskiej „Monolog dla Kasandry”, który, jego zdaniem, doskonale charakteryzuje jej poezję. Jako motto posłużyły mu słowa pochodzące z tego utworu: „spójrzcie na siebie z gwiazd”. Autor posłowia podkreślał dwoi-
stość twórczości Szymborskiej. Z jednej strony wyczuwamy spojrzenie z dystansu, ze stoicką tolerancją świadka, z drugiej zaś widzimy poszukiwanie sprawiedliwości przez ofiary (Csordás 1988: 125). Każde przeżycie to „porównanie”, jednak nie chodzi tu jedynie o stosunek *comparandum* do *comparans*,

¹ Publikowane wiersze w porządku alfabetycznym: „Atlantyda” (*Atlantis*); „Autonomia”; „Ballada”; „Buf-fo”; „Cebula” (*Hagyma*); „Cień” (*Árnyék*); „Czwarta nad ranem” (*Hajnali négy*); „Dom wielkiego człowieka” (*A nagy ember otthona*); „Drobne Ogłoszenia” (*Apróhirdetések*); „Dwie małpy Bruegla” (*Brueghel két majma*); „Dworzec” (*Pályaudvar*); „Fetysz płodności z paleolitu” (*Termékenység-bálvány az őskőkortól*); „Głos w sprawie pornografii” (*Hozzászólás a pornográfia kérdéséhez*); „Jarmark cudów” (*Csodák vására*); „Jaskinia” (*Barlang*); „Jestem za blisko, żeby mu się śnić” (*Túl közel vagyok*); „Jeszcze” (*Ne még*); „Lekcja” (*Lecke*); „Liczba Pi” (*A Pi*); „Listy zmarłych” (*Holtak levelei*); „Ludzie na moście” (*Emberek a hídon*); „Martwa natura z balonikiem” (*Csendélet, léggömbbel*); „Na wieży Babel” (*A Bábel tornyán*); „Nic dwa razy...” (*Nem történik semmi kétszer*); „Niewinność” (*Ártatlanság*); „Notatka” (*Feljegyzés*); „Obmyślam świat” (*Rögeszmém a világot*); „Obóz głodowy pod Jasłem” (*Éhségtábor Jaslo mellett*); „Odkrycie” (*Felfedezés*); „Odzież” (*Ruhák*); „Pierwsza fotografia Hitlera” (*Hitler első fényképe*); „Pochwała snów” (*Álomdicsőítő*); „Pochwała złego o sobie mniemania” (*A negatív önértékelés dicsérete*); „Pod jedną gwiazdką” (*Egy csillag alatt*); „Pogrzeb” (*Temetés*); „Pokój samobójcy” (*Az öngyilkos szobája*); „Portret kobiecy” (*Női arckép*); „Prolog komedii” (*Előhang egy komédiához*); „Prospekt” (*Prospektus*); „Próba” (*Próbalkozás*); „Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy” (*Beszéd a talált tárgyak hivatalában*); „Przyjacio-łom” (*Barátainnak*); „Przylot” (*Madarak érkezése*); „Psalm” (*Zsoltár*); „Radość pisania” (*Az írás öröme*); „Reha-bilitacja” (*Rehabilitáció*); „Rozmowa z kamieniem” (*Beszélgetés a kővel*); „Ruch” (*Körforgás*); „Schyłek wieku” (*Századvég*); „Sen” (*Álom*); „Sen nocy letniej” (*Nyáréji álom*); „Słówka” (*La Pologne*); „Streszczenie” (*Kivonat*); „Ścięcie” (*Nyakadás*); „Śmiech” (*Nevetés*); „Tarsjusz” (*Koboldmaki*); „Tortury” (*Kínvallatás*); „Upamiętnienie” (*Megemlékezés*); „Urodzony” (*Született*); „Widok z ziarnkiem piasku” (*Kilátás porszemmel*); „Wieczór autorski” (*Szerzői est*); „Wielka liczba” (*A nagy szám*); „Wrażenia z teatru” (*Színházi élmény*); „W rzece Heraklita” (*Hé-raleitosz folyójában*); „Wszelki wypadek” (*Minden eshetőség*); „Zakochani” (*Szerelmesek*); „Z nieodbytej wyprawy w Himalaje” (*Kiáltás a Yetihez*); „Żona Lota” (*A Lót felesége*); „Życie na poczekaniu” (*Az élet kapásból*); „[***] Nicość przenicowała” (*Kitüremlett az űr*)

a raczej o poszukiwanie pewnej „szczeliny, która ze świata doświadczeń prowadzi do świata możliwości” (126). Szymborska, zdaniem Csordása, w swojej poezji nie tworzy zamkniętego, odizolowanego świata. Jej wiersze, niezależnie od tego, czy pisze o porannej bezsenności, czy porusza tematy polityczne „są nieprzerwanym dialogiem z wielkimi tekstami europejskiej kultury, z Biblią, antykiem greckim, humanizmem, oświeceniem, niemiecką klasyką itd.” (128). Csordás pisze o „specyficznej erudycji postmodernistycznej”, którą, poprzez zestawienie „starego” z „nowym”, przedstawia Szymborska w swoich utworach. Zwraca uwagę także na to, że poetka nie jest podmiotem lirycznym swoich wierszy, a jej przeżycia najczęściej przedstawiane są z innej perspektywy, na przykład ziarnka piasku. Jednocześnie, według Csordása, twórczość poetki należałoby uznać za „skrajnie indywidualną”: Szymborska nie ma „własnej poetyki” - to każdy jej wiersz charakteryzuje się własną poetyką (132). Twórczość literacką poetka rozpoczęła w latach czterdziestych od pisania nowel, które skracała dopóty, dopóki nie pozostało z nich około 10-20 wersów - tak powstawały jej pierwsze wiersze. W posłowniu Csordás przedstawił także życiorys poetki zwracając uwagę, że rozkwit jej poezji nastąpił w 1957 roku, kiedy opublikowała swój trzeci w kolejności tomik, zatytułowany „Wołanie do Yeti” (133).

Informacja o węgierskim tomiku wierszy Szymborskiej pojawiła się w dzienniku *Népszabadság*, w dziale „Przegląd książek” (*Könyvszemle*), w marcu 1989 r. Redaktor Tamás Tarján skupił się głównie na posłowniu Gábor Csordása, cytując wiele jego fragmentów. Tarján szczególną uwagę zwrócił na wiersz Szymborskiej „Liczba Pi”, który, jak podkreślił, zawiera w sobie dwie skrajności: „doskonałość i bezcelowość” (1989 : 9). Przedstawił nawet fragment tego utworu. Podkreślał także aforystyczny charakter twórczości poetki.

Pierwszy, autorski tomik wierszy Wisławy Szymborskiej w języku węgierskim został przedstawiony także na łamach czasopisma *Új írás* we wrześniu 1989 r., w artykule Kingi Fabó zatytułowanym: „Niezauważalnie; a jednak” (*Észrevétlenül; mégis*). Fabó podkreśla, że sposób tworzenia poezji przez Szymborską opiera się na „przycoczeniu, wyszczególnieniu, drobiazgowości” (Fabó 1989: 126). Zwraca uwagę na stosowanie przez poetkę wielu synonimów (jak np. w wierszu „Czwarta nad ranem”: pusta, głucha, czcza), dużej liczby przymiotników i czasowników. To, co u innych poetów mogłoby być postrzegane jako błąd, u Szymborskiej jest swoistą konsekwencją, przyjętym stylem kompozycji. W wierszach poetki zauważalna jest pewnego rodzaju dwoistość: są jednocześnie „pośrednie i bezpośrednie; wyróżniają się niebywałą dynamiką i są zarazem aforystyczne, przedstawiane obrazy są zawoalowane, okryte mgiełką, ale jednocześnie są też świeże i wyzwolone” (127). Autorka artykułu, starając się uzasadnić swoje tezy dotyczące twórczości polskiej pisarki, skupia się na kilku wierszach ze wspomnianego tomu. Za jeden z najlepszych utworów, jakie się tam ukazały, uważa „Jeszcze”, poświęcony bezimiennym ofiarom faszyzmu, w którym, paradoksalnie, wymienione są imiona, zamknięte w zaplombowanych wagonach. Szymborska w tym niezwykle wymownym wierszu unika niepotrzebnego patosu, co przy podejmowaniu tak trudnego problemu, jakim jest eksterminacja ludności, jest ogromnie trudne. Za najlepsze utwory, jakie pojawiły się w zbiorze węgierskich przekładów Kingi Fabó uważa, obok wspomnianego wyżej wiersza: „Atlantyde”, „Słówka”, „Lekcję”, „Obóz głodowy pod Jasłem”, „Balladę”, „Prolog komedii”, „Ścięcie”, „Tortury”, „Portret kobiety”, „Widok z ziarnkiem piasku” oraz „Odzież”. Szymborska, według autorki artykułu, zachwyca brakiem dosłowności, dzięki czemu w jej wierszach skrywają się tajemnice, które zmuszają czytelnika do myślenia (127).

Kolejny tomik wierszy Szymborskiej pojawił się na Węgrzech już po tym, jak została laureatką literackiej Nagrody Nobla. Nakładem wydawnictwa *Jelenkor* w Pécsu, w 1997 r. ukazał się zbiór

„Widok z ziarnkiem piasku” (*Kilátás porszemmel*). Redaktor wydania, Gábor Csordás, dokonał wyboru wierszy z następujących polskich tomików Szymborskiej: „Wszelki wypadek” z 1972 r., „Wielka liczba” z 1976 r., „Poezje” – 1977 r., „Ludzie na moście” – 1986, „Koniec i początek” – 1993. W sumie tomik zawiera dziewięćdziesiąt pięć przekładów, z czego siedemdziesiąt ukazało się w poprzednim węgierskim zbiorze poетки.² Powtórzyły się także nazwiska tłumaczy, doszły jedynie dwa: György Gömöri i Judit Reiman. Na końcu książki zostało zamieszczone przemówienie Wisławy Szymborskiej (w tłumaczeniu Judit Reiman), które wygłosiła podczas uroczystości odebrania literackiej Nagrody Nobla. Przed spisem treści, na jednej stronie Gábor Csordás w „Notatce” przedstawił życiorys poетки, w którym szczególnie zaznaczył rolę jej twórczości w latach osiemdziesiątych XX wieku. Podkreślił, że literacka nagroda Szymborskiej to już czwarta z kolei, jaką uhonorowano literaturę polską.

Przemówienie polskiej laureatki Nagrody Nobla zostało opublikowane także w czasopiśmie „Lettre” w 1997, chociaż przy tekście nie ma mowy o tym, że zostało wygłoszone w akademii szwedzkiej (1997: 41). Ten numer czasopisma zawiera jeszcze kilka wierszy poетки w tłumaczeniu Gábora Csordása: „Może być bez tytułu”, „Monolog dla Kasandry”, „Kot w pustym mieszkaniu” i „Rachunek elegijny”.

Wiersze Szymborskiej publikowano także w wielu wydawanych na Węgrzech antologiach. Pierwsze pojawiły się w 1968 roku, w tomiku „Światła ziemi – współcześni polscy poeci” (*A föld fényei - mai lengyel költők*), czyli dwadzieścia lat przed wydaniem pierwszego samodzielnego tomiku Szymborskiej. Antologia wzięła swój tytuł od publikowanego w niej wiersza Mieczysława Buczkówny. Wyboru utworów dokonała Grácia Kerényi, poetka, węgiersko-polska tłumaczka literatury pięknej. Ona także sporządziła notatki biograficzne ponad trzydziestu autorów, których utwory prezentowane są w tym tomie. Nad przekładami zamieszczonych wierszy pracowało dwunastu tłumaczy. Antologia zawiera dwanaście wierszy Wisławy Szymborskiej w przekładzie Kerényi: „Nic dwa razy”, „Buffo”, „Upamiętnienie”, „Dwie małpy Breughla”, „Martwa natura z balonikiem”, „Wołanie do Yeti”, „Obóz głodowy pod Jasłem”, „Jestem za blisko...”, „Na wieży Babel”, „W rzece Heraklita”, „Rozmowa z kamieniem” i „Ruch” (1968: 74-85). Z krótkiej notatki o Wisławie Szymborskiej węgierski czytelnik może dowiedzieć się, że urodziła się w 1923 r. w miejscowości Bnin, że była studentką polonistyki i socjologii na krakowskim uniwersytecie. Jej pierwsze wiersze publikowano w 1945 r., a od 1952 r. pracuje w redakcji *Życia literackiego*. Są tam także informacje o tym, że otrzymała wiele nagród literackich, należy do najwybitniejszych poetów swojego pokolenia oraz że wydała sześć tomików poezji. Prezentowane w antologii wiersze pochodzą z książki „Wołanie do Yeti” z 1957 oraz „Sól” z 1962 roku, jeden utwór pochodzi z tomiku „Sto pociech”, który wówczas dopiero co został złożony do druku (1968: 171).

² Wiersze, które nie powtórzyły się z poprzedniego tomiku Wisławy Szymborskiej (w porządku alfabetycznym): „Album”; „Allegro ma non troppo”; „Dnia 16 maja 1973 roku” (1973 május 16.); „Jawa” (*Ébrenlét*); „Kobiety Rubensa” (*Rubens asszonyai*); „Komedyjki” (*Vígjátékok*); „Koniec i początek” (*Vég és kezdet*); „Monolog dla Kasandry” (*Monológ Kaszandrának*); „Może być bez tytułu” (*Cím nélkül talán*); „Nic darowane” (*Semmi sem ajándék*); „Kot w pustym mieszkaniu” (*Macska az üres lakásban*); „Może to wszystko” (*Lehet, hogy mindez*); „Niebo” (*Az ég*); „Niekćórzy lubią poezję” (*Van aki szereti a verset*); „Nienawiść” (*Gyűlölet*); „Niespodziane spotkanie” (*Váratlan találkozás*); „Pochwała siostry” (*Nővérdicséő*); „Rachunek elegijny” (*Elégikus számla*); „Recenzja z nie napisanego wiersza” (*Recenzió egy meg nem írott versről*); „Rzeczywistość wymaga” (*A valósághoz hűen*); „Spacer wskrzeszonego” (*Sétál a feltámadott*); „Thomas Mann”; „Wersja wydarzeń” (*Változat*); „Wielkie to szczęście” (*Nagy szerencse*); „Wywiad z dzieckiem” (*Interjú egy gyerekkel*);

Rok później, w 1969 roku, w ręce węgierskiego czytelnika trafiła „Antologia polskich poetów”³, (*Lengyel költők antológiája*), pod redakcją Endre Bojtára i wspomnianej już Gráicii Kerényi. Ten wybór wierszy zawierał cztery utwory Szymborskiej, wszystkie w tłumaczeniu Kerényi. Powtórzyły się tytuły z poprzedniej antologii: „Wołanie do Yeti”, „Buffo”, „Obóz głodowy pod Jasłem” i „W rzece Heraklita” (1969: 435-440). Na końcu tomiku znalazły się krótkie notki biograficzne, przedstawiające sylwetki poetów. O Szymborskiej nie dowiadujemy się dużo więcej niż z poprzedniej antologii. Podkreślono jedynie, że po dość schematycznym pierwszym tomiku wierszy, który ukazał się w 1952 r., odnalazła swój styl i w swojej pełnej przemyśleń poezji podejmuje problemy moralne (512).

W wydany w 1973 roku, okazałym, liczącym ponad 520 stron tomie wierszy pt. „Odwrocony świat” (*Fordított világ*), będącym prezentacją dorobku translatorskiego węgierskiego poety Gézy Képesa, przedstawione zostały następujące wiersze Szymborskiej: „Na wieży Babel”, „Pamięć nareszcie” (*Emlék*) oraz „Drobne ogłoszenia” (1973: 425-428). Znalazły się one w rozdziale „Współcześni polscy poeci”.

Chronologicznie kolejną książką prezentującą także polską poezję był wydany w 1976 r. wybór wierszy zatytułowany „Fikająca muza” (*A bukfencső múzsa*) pod redakcją Istvána Tótfalusiego. Ze wstępu jego autorstwa dowiadujemy się, że głównym kryterium doboru wierszy zarówno węgierskich, jak i zagranicznych, była zawarta w nich groteska, spojrzenie na świat z przymrużeniem oka. Groteska nie wiąże się z żadnym konkretnym tematem, równie dobrze może pojawić się w wierszu miłosnym, jak w opisie czy też w utworach, do napisania których natchnieniem była polityka. (1976: 8). W rozdziale „Dlaczego ogórek nie śpiewa”, którego tytuł zaczerpnięto z prezentowanego tu wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, opublikowano wiersz Wisławy Szymborskiej pt. „Atlantyda”, w tłumaczeniu Ágnes Gergely (152-153). Polską poezję w tej antologii reprezentują jeszcze, poza wspomnianym Gałczyńskim: Jerzy Harasymowicz, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Jerzy Ficowski, Witold Wirpsza, Wiktor Woroszyński, Arnold Ślucki i Wincenty Faber.

Wydawnictwo *Magvető* w 1980 r. wydało antologię „Linie graniczne – wybór przekładów wierszy” (*Mezsgyék - válogatott versfordítások*), prezentującą poezję światową. Nie ma w niej wstępu, który tłumaczyłby dobór poetów i publikowanych wierszy, jedynie na końcu książki przedstawiona jest lista autorów i przy każdym nazwisku podana jest data urodzenia lub lata życia i narodowość. W antologii znalazły się wiersze poetów angielskich i amerykańskich, skandynawskich i fińskich, austriackich, polskich, jugosłowiańskich, bułgarskich oraz rosyjskich-sowieckich. W rozdziale dotyczącym polskiej poezji prezentowani są jednym lub dwoma wierszami: Wincenty Pol, Cyprian Kamil Norwid, Julian Przyboś, Konstanty Ildefons Gałczyński, Bogdan Ostromecki, Aleksander Rymkiewicz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Tadeusz Śliwiak, Aleksander Nawrocki. Wyjątkiem są Stanisław Grochowiak i Konrad Sutarski, albowiem zamieszczono po cztery ich utwory, a aż piętnaście wierszy przedstawia twórczość Tadeusza Różewicza. Szymborska w tej antologii reprezentowana jest dwoma utworami: „Radość pisania” i „Dworzec” (1980: 218-221).

W 1982 roku, pod redakcją Gráicii Kerényi ukazał się kolejny tom przekładów zatytułowany „Tajemnicza wolność” (*Titkos szabadság*). Oprócz polskiej poezji, która jest tu prezentowana najszerzej (począwszy od Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego po Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa

³ Pierwsza wydana w języku węgierskim „Antologia polskiej poezji” z 1951 r. pod redakcją Endre Kovácsa i Endre Vészi nie zawierała wierszy Wisławy Szymborskiej.

Herberta i Stanisława Grochowiaka), zawiera on także wiersze poetów greckich, rumuńskich, chorwackich i rosyjskich. W rozdziale dotyczącym poezji XX wieku pojawiło się sześć utworów Szymborskiej, które zostały powtórzone z antologii z 1968 roku: „Dwie małpy Breughla”, „Martwa natura z balonikiem”, „Obóz głodowy pod Jasłem”, „Na wieży Babel”, „W rzece Heraklita” i „Ruch” (1982: 281-286). W dodatkowym rozdziale - „Marzenia pięćdziesięciolatków w latach siedemdziesiątych”, z dopiskiem „nowe tłumaczenia”, pojawiły się jeszcze dwa wiersze poetki: „Cebula” i „Pochwała złego o sobie mniemania” (336-337). Tomik nie zawierał informacji o autorach zamieszczonych w nim wierszy.

Kolejna antologia prezentująca wiersze poetów zagranicznych, wśród których znalazły się także utwory z Polski, to wybór wierszy antyfaszystowskich „*Serce granatu*” (*A granát szíve*: *Antifasiszta lírai antológia*) z 1982 r. Tu, podobnie jak w poprzedniej antologii, rozdziały podzielone są na poezje różnych krajów. Prezentowani są poeci bułgarscy, czescy i słowaccy, polscy, mongolscy, niemieccy, i, w największej liczbie, poeci radzieccy. Zamieszczono tu dwa wiersze Wisławy Szymborskiej, oba w tłumaczeniu Gráicii Kerényi – „Gawęda o miłości ziemi ojczystej” (*Rege a szülőföld szeretetéről*), oraz „Obóz głodowy pod Jasłem” (1982: 155- 158). Szymborska wystąpiła w tej antologii w otoczeniu takich nazwisk jak: Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Borowski, Władysław Broniewski, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Jarosław Iwaszkiewicz, Mieczysław Jastrun, Stanisław Jerzy Lec, Leon Pasternak, Julian Przyboś, Jerzy Putrament, Tadeusz Różewicz, Antoni Słonimski, Leopold Staff, Lucjan Szenwald, Julian Tuwim i Adam Ważyk. To właśnie od tytułu wiersza tego ostatniego pochodzi nazwa całej antologii. Nie została zamieszczona żadna informacji biograficzna o autorach, tylko przy nazwiskach, przed wierszami, podano datę urodzenia lub ewentualnie lata życia.

W niewielkim tomiku poezji z 2001 roku – „Jeśli na nowo się narodzę – Kilka wierszy, którymi odetniemy się od poprzedniego wieku” (*Ha újra megszületem – Néhány vers, mellyel átszelünk a századot*), który powstał pod redakcją Krisztiny Tóth na podstawie zbioru francuskojęzycznego, ukazał się utwór Szymborskiej pt. „Przyczynek do statystyki” (*A statisztikához*), w tłumaczeniu Csordása (2001: 60).

Rok 2003 przyniósł na Węgrzech kolejną antologię polskich poetów – to dwujęzyczny polsko-węgierski wybór wierszy „Warkocze niebios, Poeci polscy XX wieku” (*Az égbolt hajfonatai, XX. századi lengyel költők*), z ilustracjami i okładką Krzysztofa Duckiego. Licząca ponad 320 stron książka została wydana przez Polskie Stowarzyszenie Kulturalne im. Józefa Bema na Węgrzech i zawiera przekłady autorstwa Gézy Cséby. Wisława Szymborska reprezentowana jest w tej antologii pięcioma wierszami: „Niektórzy lubią poezję” (*Néhányan szeretik a költészetet*), „Szkielet jaszczura” (*A sárkánygyík csontváza*), „Wszelki wypadek” (*Minden eshetőség*), „Nic dwa razy” (*Semmi kétszer*), „Do serca w niedzielę” (*Szívemnek, vasárnap*) (2003: 192-203). Na końcu książki, już tylko w języku węgierskim, podane są krótkie notki dotyczące autorów. Przy nazwisku Szymborskiej widnieje data urodzin, informacja, że od 1931 r. była mieszkanką Krakowa i że na tamtejszym Uniwersytecie Jagiellońskim była słuchaczką polonistyki i socjologii, a od 1953 r. jest związana z pismem *Życie Literackie*. Zacytowane jest zdanie literaturoznawcy i tłumacza literatury polskiej, Lajosa Pálfalviego: „głównym tematem jej liryki o charakterze osobistym jest sytuacja egzystencjalna człowieka czy też medytacja nad związkiem jednostki z historią, nie są jej też obce aktualności polityczne. W swoich wierszach, nawet

w konkretnym opisie fizjologicznym, potrafi przedstawić najbardziej abstrakcyjne treści” (316)⁴. István Kovács, który w posłowie do antologii krótko prezentuje poetów wybranych przez tłumacza, podkreśla, że „śmierć Herberta w 1999 r. zamyka symbolicznie wiek XX w poezji polskiej. Wszelako jej ciągłość zostaje zachowana m.in. dzięki twórczości dwojga noblistów (żyjących w Krakowie) Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej (...) (Kovács 2003: 306). Dalej czytamy, że „Wisława Szymborska wzniosła się na szczyty poezji europejskiej dzięki utworom napisanym w latach 1956-1966. Czytelnicy węgierscy mogli się zetknąć z jej nazwiskiem na kartach antologii „A föld fenyéi” (Światła ziemi, 1967). Właśnie wiersze Szymborskiej i Herberta były wówczas najbardziej sugestywnym, wstrząsającym świadectwem kondycji moralnej człowieka XX wieku” (307).

W tym samym roku 2003 wydano antologię zawierającą wiersze siedmiu polskich poetek, zatytułowaną „Kobiety dla początkujących i zaawansowanych” (*Nők kezdőknek és haladóknak*). Wszystkie zamieszczone w zbiorze utwory są w tłumaczeniu Gábora Zsille. Wiersze Wisławy Szymborskiej ukazały się w towarzystwie utworów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej, Julii Hartwig, Haliny Poświatowskiej, Ewy Lipskiej i Agaty Gebhardt. Przed utworami zamieszczone są informacje o ich autorkach. Czerostronicowa prezentacja Wisławy Szymborskiej poprzedzona jest cytatem z jej wiersza „Notatka” – „i bez ustanku czegoś ważnego nie wiedzieć”. Poetka została przedstawiona, jako jedna z najsławniejszych polskich twórców, wymienione zostały najważniejsze otrzymane przez nią nagrody: Nagroda Goethego, Nagroda im. Herdera, Polskiego PEN Clubu, oraz ta najbardziej prestiżowa – literacka Nagroda Nobla. Podkreślono, że ze wszystkich dotychczasowych laureatów Szymborska wyróżnia się najbardziej „związłym dorobkiem”, a jej niespełna trzysta wierszy, zawartych w dziewięciu tomikach, zasługuje na szczególną uwagę. Poetka stroni od udzielania wywiadów, ceni sobie spokój. Nadal mieszka w swoim dawnym, niewielkim mieszkaniu w Krakowie, a wypoczywa w Tatrach, w ustronnym domu, gdzie pilnie strzeże swojej prywatności. Z zasady nie daje autografów, powołując się na długość zarówno swojego imienia, jak i nazwiska. Autor notatki, Gábor Zsille, podkreśla wyjątkową serdeczność poetki w stosunku do swoich rozmówców. Wspominał także o jej życiu towarzyskim w Krakowie, opowiadaniu anegdot i zamięłowaniu do tworzenia kolorowych kolaży oraz pisania limeryków, które z radością darowała przyjaciołom. Jej wiersze zdają się być nieprzekładalne, ale mimo to tłumaczone są na wiele języków. Za najlepszych tłumaczy uważani są Karl Dedecius i Anders Bodegård. Antologia „Kobiety dla początkujących i zaawansowanych” zawiera dwadzieścia wierszy poetki, które zostały opublikowane w tomiku „Chwila” w krakowskim wydawnictwie Znak, w 2002 r. („Wszystko” – *Minden*, „W zatrzęsieniu” – *A sokaságban*, „Pogrzeb” – *Temetés*; „Negatyw” – *Negatív*, „Słuchawka” – *Telefonkagyló*, „Platon, czyli dlaczego” – *Platón, avagy miért*, „Chwila” – *Pillanat*, „Mała dziewczynka ściąga obrus” – *Egy csöpp kislány lehúzza az abroszt*, „Kałuża” – *Pocsolya*, „Trochę o duszy” – *Néhány szó a lélektől*, „Wczesna godzina” – *Korai óra*, „Przyczynek do statystyki” – *Statisztikai tényezők*, „Jacyś ludzie” – *Bizonyos emberek*, „Trzy słowa najdziwniejsze” – *A három legfurcsább szó*, „W parku” – *A parkban*, „Ze wspomnienia” – *Emlékeztetből*, „Spis” – *Lista*, „Pierwsza miłość” – *Első szerelem*, „Fotografia z 11 września” – *Fénykép, szeptember tizenegyedikén*, „Notatka” – *Feljegyzés*).

W 2004 roku ukazała się niewielka, licząca około 60 stron antologia „Pozostanę wierny tobie – polskie wiersze miłosne” (*Hű maradok hozzád – lengyel szerelmes versek*). Wyboru wierszy dokonał

⁴ Nie ma podanych danych bibliograficznych, skąd ten osąd został zaczerpnięty.

Ferenc Baranyi, on także jest autorem krótkiego wstępu, w którym zaznaczył, iż jego zamiarem było zainteresowanie węgierskiego czytelnika polską liryką miłosną. Liczba nazwisk, jak na tak mały tomik, jest imponująca: Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid, Maria Konopnicka, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jarosław Iwaszkiewicz, Władysław Broniewski, Julian Przyboś, Konstanty Ildefons Gałczyński, Witold Wirpsza, Tadeusz Różewicz, Tadeusz Gajcy, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Tadeusz Nowak, Stanisław Grochowiak, Agnieszka Osiecka, Andrzej Nawrocki i Ewa Lipska. Wisława Szymborska reprezentowana jest dwoma wierszami: „Na wieży Babel” (w tłum. Kerényi) i „Dworzec” (w tłum. Fodora).

Dwa utwory Szymborskiej: „Żona Lota” i „Pokój samobójców” ukazały się w wielokrotnie wznowianym, trzytomowym zbiorze „Wiersze i przekłady” (*Versek és versfordítások*) László Nagya, w rozdziale poświęconym polskiej poezji, gdzie pojawiły się także wiersze Zbigniewa Herberta, Tadeusza Śliwiaka, Tadeusza Nowaka, Jerzego Harasymowicza, Stanisława Grochowiaka i Ernesta Brylla.

Wiersz Szymborskiej „Rzeczywistość wymaga” był jedynym polskim utworem, który trafił do dwutomowej antologii „Księga Życia i Śmierci” (*Élet és halál könyve*), wydanej w 2010 roku. Ukazał się w rozdziale opatrzonym mottem pochodzącym z „Tragedii człowieka” Imre Madácha – „Człowiecze, wieści ci mój głos: Walcz, miej nadzieję – to twój los!”

Ostatnia węgierska antologia poezji, zawierająca także utwory Szymborskiej, to wybór wierszy polskich poetów w tłumaczeniu Gézy Cséby. Książka ukazała się w 2010 r. pt. „Echa ciszy – polscy poeci przełomu XX i XXI wieku (*A csend visszhangjai*) – *Lengyel költők a XX. és XXI. század fordulóján*” w wydawnictwie w Keszthely. Antologia zawiera wiersze aż 43 poetów. Nazwisko Szymborskiej, która reprezentowana jest w tym tomiku dwoma wierszami – „Pożegnanie widoku” (*Búcsú a tájtól*) i „Ze wspomnień” (*Emlékeimből*), wymienione jest obok takich autorów jak m.in: Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Karol Wojtyła, Zbigniew Herbert, a także reprezentujących młodsze pokolenie, jak np. Ewa Sonnenberg, Łukasz Mańczyk, Kuba Kisielewski. Poeci wymienieni są w antologii chronologicznie, zgodnie z rokiem urodzenia. Książka zawiera posłowie Istvána Pétera Németha pt. „Wiersze po nieskończoność”, które prezentuje sylwetkę autora zbioru, przedstawia jego dorobek jako poety, pisarza, a także popularyzatora literatury polskiej na Węgrzech.

Obecność Wisławy Szymborskiej w węgierskich przekładach jest imponująca. Artykuł przedstawia tylko te wiersze autorki, które ukazały się w antologiach, ale równie pokaźna jest reprezentacja jej twórczości w węgierskich czasopismach literackich, gdzie oprócz przekładów utworów możemy znaleźć także artykuły przedstawiające sylwetkę poetki i jej twórczość. Dzięki wielu przekładom, czasami tego samego wiersza przez różnych tłumaczy, węgierski czytelnik może zapoznać się z wyjątkową, pełną głębokiego intelektualizmu poezją naszej noblistki.

Bibliografia

- Baranyi, Ferenc (red.). (2004), *Hű maradok hozzád : lengyel szerelmes versek*, Budapest.
- Bojtár Endre/ Kerényi Grácia (red.). (1969) *Lengyel költők antológiája*, Budapest.
- Cséby, Géza (red. i tłum.). (2010), *A csend visszhangjai : lengyel költők a XX. és XXI. század fordulóján*, Keszthely.
- Cséby Géza (red. i tłum.). (2003), *Az égbolt hajfonatai: XX. századi lengyel költők*, Budapest.

- Csordás, Gábor.** (1988), „Wisława Szymborska költészetéről”, *Csodák vására*, Csordás (red.), Budapest: 125-133.
- Fabó, Kinga.** (1989), „Észrevétlenül; mégis, Wisława Szymborska: Csodák vására”, *Új írás*, rocz. 28, nr 9: 126-128.
- Fodor, András** (red.i tłum.). (1980), *Mezsgyék: Válogatott versfordítások*, Budapest.
- Furnadzsiev, Nikola i in.** (1982) *A granát szíve: Antifasiszta lírai antológia*, Budapest.
- Gyurgyák, János** (red.). (2010), *Élet és halál könyve*, Budapest.
- Képes, Géza** (red.i tłum.). (1973), *Fordított világ*, Budapest.
- Kerényi, Grácia** (red. i tłum.). (1968), *A föld fényei : mai lengyel költők*, Budapest.
- Kerényi, Grácia.** (red. i tłum.) (1982), *Titkos Szabadság : Válogatott versfordítások*, Budapest.
- Kovács, István.** (2003), „Posłowie” (tłum. J. Snopek), *Az égbolt hajfonatai : XX. századi lengyel költők*, Cséby, Budapest: 304-307.
- Nagy László.** (2004), *Versek és versfordítások*, Jánosi red., Budapest.
- Szymborska, Wisława.** (1988), *Csodák vására*, Budapest.
- Szymborska, Wisława.** (1997), *Kilátás porszemmel*, Pécs.
- Szymborska, Wisława.** (1997), „Költő és világ”, *Lettre*, nr 24: 41-42.
- Tarján, Tamás.** (1989), „Könyvszemle”, *Népszabadság*, 1989.03.29: 9.
- Tóth, Krisztina** (red.). (2001), *Ha újra megszületek : néhány vers, mellyel átszelünk egy századot : költészeti antológia*, Budapest.
- Tótfalusi, István** (red.). (1976), *Bukfencező múzsa*, Budapest.
- Zsille, Gábor** (red.i tłum.). (2003), *Nők, kezdőknek és haladóknak : hét lengyel költőnő*, Budapest.

STRESZCZENIE: Wisława Szymborska znana była węgierskiemu czytelnikowi jeszcze przed otrzymaniem literackiej Nagrody Nobla. Już od lat siedemdziesiątych pojedyncze wiersze poetki pojawiały w węgierskich czasopismach. Wiersze Wisławy Szymborskiej wzbogaciły także wiele wydanych na Węgrzech antologii, a poetka doczekała się dwóch samodzielnych tomików w języku węgierskim „Jarmark cudów” (*Csodák vására*) z 1988 r. i „Widok z ziarkiem piasku” (*Kilátás porszemmel*) z 1997 r. Jej utwory znalazły się aż w sześciu zbiorach wierszy przedstawiających polską poezję w węgierskich przekładach, oraz ośmiu antologiach zawierających wiersze poetów z różnych krajów. Dzięki wielu przekładom, czasami tego samego wiersza przez różnych tłumaczy, węgierski czytelnik może zapoznać się z wyjątkową, pełną głębokiego intelektualizmu poezją naszej noblistki.

Il potere delle note. Considerazioni su alcune edizioni critiche della Divina Commedia di Dante

Spesso ignorate, a volte considerate come escrescenze sul corpo del testo, le note, nel piccolo della loro fisionomia, anche se non sembra, sono capaci di condizionare la fisiologia della lettura.

Non sono un genere autonomo da estirpare dal testo e far vivere di vita propria; una volta allontanate, perdono il riferimento e il senso. Sono delle nebulose interpretative, frammenti esplicativi spesso scollegati fra di loro e legati al testo di riferimento con il sottile filo delle cifre ordinate progressivamente, o a volte prive anche di questo elemento. Talora discrete, quasi invisibili, altre volte voraci fagociti della pagina, non solo affiancano il testo e sostengono il lettore nella lettura, ma spesso si pongono in una sorta di dialogo paratestuale con l'introduzione, prefazione e proemio. Anzi, tra di loro esiste uno stretto legame nella distribuzione dell'esplicazione e dell'interpretazione del contenuto: spesso quello che per motivi di economia di spazio non si può esprimere nelle note, lo si rende nelle pre- o postfazioni. (cfr. Genette 2008: 313-336, vedi anche Demaria, Fedriga 2001: 164-166, Grafton: 2000, Biancastella, Santoro, Tavoni 2004)

Tralasciando il luogo comune del “mediocre che si attacca al bello” riportato da Genette (Genette 2008: 31) NB in una nota, vorrei soffermarmi sulle possibili collocazioni materiali delle note rispetto al testo di riferimento e su come questo fattore può condizionare la lettura del testo commentato, considerando il libro-codice nella sua oggettualità, come messaggio materializzato.

Il passaggio dal testo manoscritto al testo a stampa ha portato ad assegnare alle note degli spazi più precisi e più delineati. Infatti il testo stampato, seppur con caratteri mobili, non permetteva più di inserire liberamente nella fase della stampa le note interlineari. Assai popolari nel Medioevo queste note, allora chiamate glosse, marginali e/o interlineari, non di rado, all'ulteriore copiatura, venivano inserite nel testo diventando parte di esso, senza distinzione di grandezza, di carattere, di colore¹ né di spazio. È il caso di numerosi testi latini *contaminati* dagli ulteriori commenti dei lettori e/o copisti, ai quali lavorava Francesco Petrarca, non senza sdegno, cercando, da filologo consapevole, di ripristinar loro la perfezione della forma originale e dignità.

L'interpretazione e l'esplicazione del contenuto del poema dantesco col passare del tempo sono diventati non solo indispensabili ma necessari alla lettura della Divina Commedia ed eccone qui alcuni esempi.

Vittorio Sermoni (Sermoni 2007) nei suoi commenti, così vivaci, scherzosi, briosi non ricorre affatto alle note. Decide di commentare di canto in canto. Ma il suo è qualcosa di più di un commento, è un leggere insieme e domandarsi passo per passo.

¹ A differenza per esempio di rubriche, trascritte appositamente con la minia dal colore rosso intenso.

“(…) non cercheremo il passe-partout ermeneutico buono a forzare tutte le serrature. Ci limiteremo a leggere, a raccontarci che cosa stiamo leggendo, e – quando capita – che cosa ci succede a leggerlo. Leggeremo: non come i mercanti immagazzinieri, ma come marinai vanno per mare. Ma noi, chi?”

“Pensa, lettore”, scrive Dante quando il discorso si fa più denso ed enigmatico (mai: “pensate lettori! occhio gente!): perché l’io che scrive non si indirizza ad una massa indistinta e virtuale, ma ad unico lettore attuale e concreto, o meglio, a una molteplicità di lettori unici e interi: al tu che ciascuno di noi è, e che, nell’atto di leggere i versi della *Commedia*, li anima di tutta la propria modesta e insostituibile esperienza di stare al mondo, quest’unica volta, nell’unico modo che gli tocca.

Noi è tu ed io, io e te. Consentitemi di fare il verso al poeta e darvi del tu.” (Sermonti 2007: 16-17)

Infatti Sermonti sin dalle prime pagine riesce ad instaurare un rapporto paritario col lettore, dove nessuno ha l’impressione di sentirsi incapace nel capire le parole di Dante. Per parlare, non a caso, sceglie la seconda persona plurale anche perché il suo *danteggiare* ha preso forma proprio dalla trasmissione radiofonica che aveva un obiettivo ben preciso, quello di

“(…) consentire a un qualsiasi italiano dotato di cultura media, intelligenza e un po’ di passione di percorrere il più gran libro scritto in italiano senza interrompere continuamente per approvvigionarsi di notizie, deduzioni e varianti nei battiscopa di note, che spesso rasentano il soffitto della pagina.” (Sermonti 2007:4)

L’immagine alla quale ricorre Sermonti è molto prescia e tangibile: le note che spingono il “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*” fino al *soffitto* della pagina, che dominano lo spazio soffocando il testo, che si impongono senza scrupoli né ritegno, spudorati fagociti delle parole dantesche, i quali, fatto piuttosto significativo, ci distolgono dal piacere di finire la terzina, di passare ad un’altra per gustarne il ritmo, le rime incatenate che si spiegano per tutta l’opera col loro *due passi avanti uno indietro*: ABA BCB CDC....

Sermonti ci dà uno scritto nel quale volutamente echeggiano le tracce del parlato: “In primo luogo il passo discorsivo, direi meglio ‘vocale’, cui andrà imputato, ad esempio, l’eccesso di parentesi (prego chi dovesse indispettirsene, di contare quante parentesi occorrerebbero per trascrivere la sua conversazione quotidiana) (...). In secondo luogo, l’omissione delle referenze bibliografiche, e della stessa menzione onomastica degli studiosi da cui ho attinto cognizioni e idee (canone interminabile). (...) Ma di derivazione radiofonica è anche il criterio tipografico in forza del quale l’uso del corsivo è circoscritto dalla trascrizione di versi interi o di minimi estratti, prelevati dal canto in questione, quando mi pareva reclamassero qualche chiarimento lessicale.” (Sermonti 207: 4-5)

Quindi anche chi legge l’esplicazione sermontiana, non è costretto a ribaltare il libro per trovare il passo in questione, ce lo fornisce il commentatore stesso. Un altro fatto da notare è che le note, dovunque vengano collocate per scelta dell’editore, sono sempre a posteriori rispetto al testo di riferimento, mentre Sermonti ci prepara alla lettura, perché i suoi commenti precedono il canto. Il modo di far *notare* senza ricorrere alle note vere e proprie è assai liberale e rispettoso nei confronti del lettore e della sua lettura, che potrebbe essere svolta a prescindere da esse.

Agli antipodi potremmo collocare la *Commedia* commentata, eccome, da Giosafatte Biagioli, grammatico e dantista, il cui commento all’edizione parigina del 1819, ristampata nel 1829 a Milano da Giovanni Silvestri, fu il testo di riferimento per tutta la prima metà dell’Ottocento. Qui siamo di fronte a note che non si possono non notare e che non si possono non leggere. Prima però di affrontare il testo del poema dantesco, un lettore diligente può leggere le spiegazioni del tipografo sul perché della scelta del commento di Biagioli:

“Dovendo io pubblicare la Divina Commedia di Dante Alighieri come una delle più importanti della mia Biblioteca Scelta, non ho esitato a scegliere l'edizione fatta nel 1819 in Parigi, con ampi commenti in 3 volumi in 8, da G. Biagioli, professore di lingua in quella capitale. (Silvestri in Biagioli 1829: V)

Il tipografo si vanta anche di aver fornito un testo aggiornato, ricco ed esauriente ad un prezzo più che ragionevole:

Non volendo poi seguire il mal esempio di coloro i quali nel ristampare altrui edizioni, si fanno lecito di mutilare per considerazioni quasi sempre di una biasimevole economia, mi son fatto coscienza, nel riprodurre quella del Biagioli, di seguirla per l'intero: e conseguentemente vengono da me conservati e il suo Avvertimento al lettore e la sua Dedicazione al signor conte Corvetto, ministro e segretario di stato del regno di Francia. (...)

Io mi confido che gli Associati della mia Biblioteca mi sapranno grado di aver loro procurata, in forma tascabile e per poco valore, un'opera che nella edizione originale è assai voluminosa, e d'alto prezzo (...). (Silvestri in Biagioli 1829: VI)

Mantenendo l'integrità dell'esplicazione il tipografo non ha privato l'ampio apparato di note a piè di pagina di una corrispondenza fondamentale, con la quale le note rimangono in stretto legame, quella della Prefazione del Commentatore *Al lettore* (Biagioli 1829: IX-XXXVII), anch'essa, a sua volta con vasto apparato di note. Nella prefazione, oltre all'illustrazione della vita e delle opere di Dante, troviamo la spiegazione del metodo adoperato da Biagioli:

Adunque è stato mio scopo in questa mia fatica su la Divina Commedia.

1.° Ritrovar in questa le cose, colle cagioni e ragion loro, vedute dal Poeta nell'altro modo, escludendo quelle stravaganze allegoriche, alle quali non fu mai la mente del Poeta intesa, e rinvenendo in noi e intorno a noi le misteriose allusioni sotto il velo delle parole ricoperte.

2.° Speigar non solo i concetti, ma la singolar forma che dal Poeta ritratti sono.

3.° Interpretar tutti i luoghi malgevoli, dagli altri, al creder mio, mal intesi.

4.° sciorre tutti i nodi tentati dagli altri, e perciò troppo indurati.

5.° Far conoscere agli imparanti le voci, le forme, i modi più degni di nota.

6.° Far parte ai lettori delle bellezze notate da Alfieri, riportando pur le postille del gran Tragico, da lui fatte ad alcuni luoghi, e scritte in margine del suo MS.

7.° Sparger qua e là alcuni lampi di grammatica, non già delle regoluzze del Donadello, a diletto e istruzione. Tocca ai veri dotti e savi (dei maligni non mi curo, nei quali non può aver luogo la sapienza) a giudicare s'io ha dato nel segno; e, se inesperienza o ignoranza mi ha traviato, a ravviarmi, soccorrendomi dei loro lumi e consigli. (Biagioli 1829: XXXVI)

Intenti pienamente raggiunti. Dai propositi di Biagioli emergono altri tratti che fanno delle sue note un compendio degno di attenzione. La *Lectio Dantis* che abbiamo di fronte è uno studio approfondito della fortuna critica del poema dantesco nella sua dimensione diacronica e al contempo l'analisi sincronica dello stato della ricerca. Le note hanno infatti uno spiccato carattere polemico: a proposito del verso *Tanto amara che poco è più morte* (Inf. I. 7) possiamo leggere (Biagioli 1829:3)

“Penso, con venturi, Landino, Vellutello e Daniello, e contro l'avviso di Lombardi, che l'addiettivo amara qualifichi la *selva*, cioè che, dopo aver detto il Poeta, e quanto a dir, ecc., voglia pur ritirare l'orror d'essa selva con uno di que'tratti rapidi e forti che, usati a tempo e luogo, più fanno che le lunghe descrizioni; e dica perciò: *tanto è amara*, cioè *essa selva* (asilo dell'errore e morte dell'anima) *ha in sé amarezza tanta, che morte*, ecc.

Invece quando è d'accordo con Alfieri, rimanda direttamente alla sua opera: Inf. III 85 “È notato da Alfieri. Dante, vol I” (Biagioli 1829: 33).

Biagioli riesce a cogliere anche l' *hic et nunc* delle note, ovvero il loro carattere locale e il fatto che appartengono ad un tempo concreto, quello dell'edizione. Infatti il pubblico della sua *Commedia* commentata è ben delineato nella Prefazione del Commentatore. Il prezzo da pagare per la ricca esplicazione (all'interno delle note stesse ritroviamo citazioni da Dante, Petrarca, Boccaccio e altri) è sicuramente la melodicità e il ritmo della lettura spezzati da ampi e meandrici commenti. La numerazione è posta ogni 5 versi, non di terzina in terzina e le note fanno riferimento al numero del verso.

Con Sermonti potremmo dire che Biagioli sospinge il testo verso il 'soffitto' della pagina, dominandolo con la propria interpretazione.

L'edizione della *Divina Commedia* commentata da Biagioli insieme all'edizione tedesca *Die gottilche Comödie* tradotta e curata da Karl Stockfuss (Stockfuss: 1826) sono tra le fonti dichiarate nel frontespizio da Julian Korsak, (Korsak: 1860), l'autore della prima traduzione completa in lingua polacca che risale al 1860. Le note a piè pagina sono numerate all'interno di ogni canto e segnate nel testo privo della numerazione dei versi, anche se ogni tanto (per esempio Korsak 1860: 91, 91) si fa riferimento ad uno specifico verso, il che fa interrompere di tanto in tanto la lettura, costringendo il lettore a contare i versi. A livello grafico non vengono segnate nemmeno le terzine. Le note occupano decisamente meno spazio rispetto a Biagioli, sono più concise, prevalentemente di contenuto e piuttosto oggettive, anche se il taglio interpretativo assegnato alla *Commedia* da Korsak è fortemente di carattere religioso, mentre Stockfuss spesso predilige le spiegazioni di carattere scientifico.

Parlando del commento alla *Commedia* di Stockfuss andrebbe sottolineata anche la collocazione delle note: esse non vengono segnate nel testo, fanno riferimento al verso e si trovano alla fine dell'opera.

Il poema dantesco non smetterà mai di essere commentato, spiegato e interpretato, ma non perché si voglia trovare un'univoca spiegazione giusta, ma anzitutto perché cambia il pubblico che in continuazione ha bisogno di note adeguate al suo contesto culturale e all' *hic et nunc* della lettura.

Bibliografia

- Biagioli, Giasafatte** (trad.) (1829), *La Divina commedia di Dante Alighieri col commenti di G. Biagioli*. Seconda edizione della *Biblioteca Scelta*, vol.I, Giovanni Silvestri, Milano.
- Biancastella, Antonino; Santoro, Marco; Tavoni, Maria Gioia** (a cura di) (2004), *Sulle tracce del paratesto*, Bononia University Press, Bologna.
- Demaria, Cristina; Fedriga, Riccardo** (a cura di) (2001), *Il paratesto*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano.
- Genette, Gérard** (2008), *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino.
- Grafton, Anthony (2000), *La nota a piè di pagina. Una storia molto curiosa*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano.
- Korsak, Julian** (trad.) (1860), *Boska Komedja Danta Alighieri. Tłómaczenie Juliana Korsaka poprzedzone przedmową, czyli wstępami. Objaśnione komentarzem według P. Biagioli i Streckfussa. Z 16-ma rycinami*, Nakład i Druk S. Olgerbranda Księgarza i Typografa, Warszawa.
- Sermoni, Vittorio** (2001), *L'inferno di Dante*, Rizzoli, Milano.
- Streckfuss, Karl** (1826), *Die gottliche Komödie des Dante Alighieri. Übersetzt und erläutert von Streckfuss*, Hemmerde & Schwetschke, Halle.

STRESZCZENIE: Niniejszy artykuł analizuje różne sposoby opatrywania tekstu Boskiej Komедii przypisami i o tym, jak w zależności od ich umiejscowienia może ulec zmianie recepcja tekstu.

Pirandello e il discorso fantastico

Secondo Giovannella Desideri, in Italia il fantastico è un „genere d'importazione” che esprime, nei primi decenni postunitari, il disagio intellettuale e scaturisce da un diffuso desiderio di adeguarsi „ad un gusto che s'intuisce «moderno» - cioè delle moderne civiltà borghesi europee contrapposte [...] alla supposta arretratezza dell'erigenda Nuova Italia” (1989: 969-970). Il fantastico italiano si mette in dialogo con tutta la tradizione letteraria nazionale, compresa quella del romanticismo. Mentre in Inghilterra, in Francia o in Germania l'età romantica ha visto svilupparsi diverse forme di letteratura che esplora le zone della paura e del mistero, in Italia essa è rimasta fortemente ancorata nel razionalismo di stampo illuministico e classicista, e il diffondersi del fantastico è legato al periodo postromantico. Nonostante che la maggior parte della narrativa fantastica italiana dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento utilizzi i temi e le strutture del fantastico ottocentesco europeo, soprattutto quello francese e tedesco, ispirandosi ad autori come Gautier, Merimée, Nerval o Hoffmann, questi modelli vengono trattati in modo originale e spesso con intento evidentemente polemico. Negli autori scapigliati, da Gualdo a Tarchetti ai fratelli Boito, da un lato colpisce la contestazione del modello narrativo realistico, soprattutto manzoniano, dall'altro la nascente modalità di rilettura, in chiave razionalistica ed ironica, del modello fantastico d'oltralpe.

La presenza della letteratura fantastica in Italia per lungo tempo è stata difficile da accettare per gli stessi italiani, convinti della naturale propensione dell'anima italica per l'armonia e la chiarezza. Ancora pochi anni fa tale ragionamento predominava nel discorso critico letterario italiano. Nella monumentale *Letteratura italiana. Storia e geografia*, pubblicata da Einaudi tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso, le poche pagine dedicate al fantastico si sono trovate relegate nella parte dedicata alla letteratura di massa. Vi si citano parecchi autori, anche minori, molti dei quali della cerchia della scapigliatura. A Pirandello però è dedicato poco spazio, dove più che ribadirne l'importanza, si tende piuttosto a svalutare il significato della componente fantastica della sua opera (1989: 988). Nel 1993 Antonia Arslan, in un saggio su Buzzati, osservava: „Buzzati [...] è una *rara avis*, cioè una rara categoria: lo scrittore fantastico italiano” (1993: 13). Fino a poco tempo fa, le varie antologie di novelle fantastiche pubblicate in Italia non contenevano affatto racconti di scrittori italiani. Come esempio si potrebbe citare una delle più note, curata da Italo Calvino. Quando, nel 1983, Calvino pubblicava *Racconti fantastici dell'Ottocento*, aveva del tutto escluso autori italiani, spiegandolo in modo seguente: „Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente «minore»” (1983: 14). A questo punto non stupisce che una delle più interessanti raccolte di racconti fantastici italiani, *Italia magica* (che non contiene nessun testo pirandelliano), curata da Gianfranco Contini, non sia stata pubblicata in Italia, dove in quel momento (1946) si stava imponendo il gusto neorealistico, ma a Parigi. La prima edizione italiana è uscita più di quarant'anni dopo, nel 1988. Infatti, solo negli ultimi decenni si è cominciato in Italia a scoprire, e a capire, l'importanza della corrente fantastica. Come curiosità paradossale possiamo aggiungere, a questo punto, che alcuni

studiosi stranieri fanno risalire la nascita del fantastico al 1747, ossia alla data della pubblicazione della *Bambola* di Antonio Galli da Bibiena (Tritter 2001: 87-88).

A cominciare dagli anni '80 si pubblicano non solo diverse antologie¹, ma anche scritti teorici sul fantastico (il più noto resta senz'altro *Il fantastico* di Remo Ceserani, 1996). Nello stesso periodo sono apparsi alcuni importanti approfondimenti di studiosi come Macchia, Bonifazi, Gioanola e altri, dedicati al lato fantastico dell'opera pirandelliana, che mettono in luce la costante presenza in essa di doppi, fantasmi e altre immagini e figure del *perturbante*.

Esistono diversi cataloghi di motivi indicati come tipici del fantastico, ma quasi tutti prendono come spunto la tipologia todoroviana. Senza entrare nel merito delle sue riflessioni teoriche, ricordiamo alcune tematiche e strutture indicate da Todorov come portanti del fantastico: il motivo della metamorfosi e dello sdoppiamento; l'assenza di distinzione tra spirito e materia, tra soggetto e oggetto; la supposta esistenza di due o più mondi paralleli; la presenza di esseri o fenomeni soprannaturali; la possibilità di fornire due interpretazioni dell'evento *strano* che si escludono a vicenda. Così Todorov descrive il *modo* in cui il fantastico si manifesta nel testo:

In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. [...] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza [...], è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale (2000: 28).

L'esitazione, indicata da Todorov come una delle caratteristiche distintive più importanti del fantastico, va intesa come segno della messa in discussione della fondamentale opposizione tra reale e irreale. Il testo può essere interpretato – dal narratore e perciò anche dal lettore – in chiave realistica oppure fantastica, ma spesso l'interpretazione univoca risulta del tutto impossibile. Nel discorso fantastico, piuttosto che parlare di *una* realtà contrapposta a tutto quello che viene percepito come irreale, quindi inesistente, si tratta di ammettere anche l'esistenza di *altre* realtà, di cui la razionalità ci porta a dubitare. Le vecchie categorie del vero, falso, verosimile si mostrano inoperanti di fronte a un genere (o *modo*, come voleva Todorov) che porta sul piano della verosimiglianza accadimenti inverosimili. Lo rispecchia la tipica struttura del racconto fantastico, con l'ambientazione quotidiana e l'incipit realistico, a cui segue lo svolgimento non realistico (fantastico) degli eventi narrati. Il narratore omodiegetico testimone degli avvenimenti funge da garante della verosimiglianza della storia, apparentemente impossibile.

Riflettendo sulle peculiarità del fantastico letterario, Remo Ceserani distingue, tra l'altro, i seguenti sistemi tematici ricorrenti nella letteratura fantastica: la notte, il buio, il mondo oscuro; la vita dei morti; l'io alienato o diviso, sdoppiato in un proprio sosia; la follia; il doppio; il nulla (1996: 85-95).

¹ tra le più importanti vanno citate: *La realtà del sogno*, a cura di M. Bonifazi e M. Verdenelli, con venti racconti di L. Pirandello (1982), *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, a cura di E. Guidetti e L. Lattarulo (1984), *Enciclopedia fantastica italiana*, a cura di L. D'Arcangelo (1993), L. Pirandello, *La villa del caos. Novelle fantastiche 1895-1936*, a cura di G. Cuttore (1993) e, ultimamente, L. Pirandello, *Racconti fantastici* a cura di G. Pedullà (2010).

In questa, e in tante altre prove di definire e descrivere il fantastico (abbondantemente citate già da Todorov), l'accento viene posto soprattutto sul momento di destabilizzazione e rottura dell'ordine consueto delle cose.

Nelle novelle di Pirandello che potremmo definire come *fantastiche*, e che sono almeno una trentina, troviamo tutti i temi e motivi tipici del genere fantastico. Ogni approccio all'opera narrativa pirandelliana deve finire, per forza, non solo con la constatazione della presenza in essa di questi motivi e tematiche, ma anche con un'altra constatazione: che alcuni sono addirittura basilari per la costruzione del mondo letterario di Pirandello. Il fantastico, di cui Pirandello sapientemente sfrutta schemi e strutture, gli serve per veicolare il messaggio della modernità; è un elemento che irrompe nella forma del tradizionale racconto realistico e la mette in dubbio fino a farla scoppiare, in quanto insufficiente per fare i conti con la nuova visione dell'uomo e del suo ruolo sociale. Se, adeguandoci alla consueta distinzione tra il realistico e il fantastico, diremo che il realistico è legato alla difesa della memoria, all'atteggiamento conservatore, alla diffidenza nei confronti del perturbante, del non ancora catalogato, allo spiegabile, e il fantastico, al contrario, all'allargamento dei confini, alla corsa nell'immaginario, alle ipotesi utopistiche, all'inspiegabile (Pazzi 1999: 639), dovremo anche osservare che gran parte della più importante produzione novellistica pirandelliana tende verso il fantastico inteso in questo modo. Aggiungiamo però che al caso di Pirandello si addice perfettamente anche l'osservazione di Silvia Albertazzi sul carattere puramente convenzionale della distinzione tra „realistico” e „fantastico”, visto che quest'ultimo appare radicato nel reale, spesso addirittura nel vissuto quotidiano (1993:3). Proprio così avviene nella maggior parte dei racconti fantastici di Pirandello, che iniziano e si svolgono come tante storie realistiche ambientate in luoghi e scenari concreti, finché a un certo punto della narrazione un fatto insolito non distrugga l'ordine logico e razionale degli eventi raccontati. In molte delle sue novelle Pirandello si serve di procedimenti compositivi e stilistici indicati da Todorov come tipici del discorso fantastico (2000: 79-94), come per esempio la realizzazione del senso proprio di espressioni figurate, idiomatiche, frasi fatte o modi di dire proverbiali, spesso ricorre alla narrazione in prima persona, alla *suspense* o al climax che rendono possibile lo slittamento dell'azione dalla dimensione del reale a quella del fantastico, ambiguo o perturbante. La componente fantastica è in Pirandello inscindibile da quella filosofica: il fantastico gli serve a veicolare un messaggio di crisi e di sfiducia nella scienza di stampo positivistico, e in questo senso essa costituisce uno degli indizi più inequivocabili della modernità della sua arte.

La tipologia delle novelle fantastiche che fanno parte di *Novelle per un anno* si presenta molto varia e complessa per quanto riguarda la struttura compositiva, i temi e l'ambientazione. Accanto alle trascrizioni di motivi derivati dal folclore siciliano troviamo novelle che rielaborano in modo originale diversi suggerimenti letterari, novelle di ispirazione filosofica e religiosa, metanovelle. Comunque, il criterio tipologico più idoneo per una prima classificazione delle novelle pirandelliane non-mimetiche sembra quello tematico. Ovviamente, all'interno di ogni categoria tematica sono possibili ulteriori classificazioni in base ad altre tipologie. Le più importanti tematiche delle novelle fantastiche di Pirandello possono essere raggruppate in quattro grandi categorie.

1. Gruppo di tematiche legate all'esistenza di esseri soprannaturali, case infestate, ombre e fantasmi (*Chi fu?*, *Effetti d'un sogno interrotto*, *Male di luna*, *Il figlio cambiato*, *Visita*, *La casa del Granella*, *Personaggi*, *La tragedia d'un personaggio*, *Colloqui coi personaggi*).
2. Gruppo di tematiche legate allo sdoppiamento della personalità, all'apparizione dei sosia, alla

scissione del personaggio (*Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me, La disdetta di Pitagora, Con altri occhi, E, due!*).

3. Gruppo di tematiche legate alla metamorfosi, al passaggio dalla materia allo spirito, alla rottura dei limiti tra materia e spirito, alla dissoluzione del soggetto (*Soffio, Di sera, un geranio, Sogno di Natale, Una giornata, La casa dell'agonia*).
4. Gruppo di tematiche legate al sogno (*Sogno di Natale, Effetti d'un sogno interrotto, La realtà del sogno*).

Nell'ambito di ogni gruppo tematico troviamo, variamente distribuiti, un certo numero di motivi ricorrenti, frequenti nel fantastico e centrali per tutta l'opera di Pirandello: quelli della malattia e della morte, dell'alienazione, della follia, dell'incomunicabilità e solitudine, della sessualità inappagata o repressa. Similmente, molte delle strategie enunciative e procedimenti formali che Pirandello adotta sono attinti dalle modalità del fantastico ottocentesco. Oltre alla già segnalata scelta della narrazione in prima persona, va notato soprattutto il ricorso a certi artifici retorici, tra cui la concentrazione sul dettaglio, l'uso di un linguaggio che non è „trasparente” (Ceserani 1996: 77-78) o la costruzione della suspense come una delle tecniche narrative predilette. Il dettaglio svolge nella letteratura fantastica una funzione molto importante. Spesso si tratta di un oggetto che, ingrandito, si carica di significati, diventa centro dell'universo rappresentato e serve a riorganizzarne la struttura. In *Effetti di un sogno interrotto* l'oggetto è „un quadro secentesco, mezzo affumicato, che rappresenta la Maddalena in penitenza [...]. La figura, grande al vero, è sdraiata bocconi in una grotta; [...] il volto, il magnifico volume dei fulvi capelli sciolti, una spalla e il seno scoperti, al caldo lume di quella lucerna, sono bellissimi”. La descrizione del quadro, posta all'inizio della novella, focalizza l'attenzione del lettore e cattura la sua curiosità, attivando il meccanismo della suspense e anticipando il passaggio all'esperienza dei limiti, ossia il manifestarsi dell'inspiegabile (l'animazione della figura rappresentata nel quadro). Aggiungiamo che la novella è un'originale interpretazione del motivo del ritratto animato, che fa parte della classica topica della narrativa fantastica. In *Soffio* Pirandello usa il discorso figurato in un modo molto particolare, identico a quello che verrà indicato da Todorov come fondamentale per il fantastico: „il soprannaturale deriva spesso dal fatto di prendere alla lettera il senso figurato. [...] il fantastico realizza il senso *proprio* di un'espressione *figurata*” (2000: 80-82). Proprio così la componente fantastica viene introdotta nel racconto pirandelliano: interpretando alla lettera una banale frase fatta. Dopo che il narratore ha pronunciato le parole „Ah la vita cos'è! Basta un soffio a postarsela via!”, soffiando attraverso due dita congiunte, cominciano a morire persone e la narrazione slitta dalla dimensione del reale a quella di un mistero infinito e vertiginoso.

Italo Calvino, nella già citata *Introduzione a Racconti fantastici dell'Ottocento*, distingue due tipi di fantastico: il fantastico visionario, che si esprime soprattutto per immagini e introduce nel testo fantasmi, allucinazioni e spettri, e il fantastico mentale, nel quale il soprannaturale è astratto e invisibile, fa parte di una dimensione interiore (1983: 5-14). Nella produzione di Pirandello, anche se non mancano in essa evocazioni di figure oniriche o spettrali, prevale senza dubbio il fantastico di secondo tipo, più sottile e meno ancorato nelle strutture narrative tradizionali. Un fantastico, per così dire, interiorizzato, il quale, secondo R. Verdirame, „è la cifra autentica dell'*Unheimliche* novecentesco” (2005: 45). Pirandello sviluppa un paradigma del racconto simile a quello descritto da Ceserani come rovesciamento dei racconti o romanzi d'avventura o storie di vita. Nei generi tradizionali la vicenda si sviluppa „dal dentro al fuori”: il protagonista si allontana da un luogo/una

situazione iniziale (casa, infanzia, paese d'origine ecc.) in cerca di nuove esperienze, che costituiscono la materia della narrazione. Nel modello frequentemente assunto da Pirandello la vicenda si sviluppa in direzione opposta, „dal fuori al dentro”: in uno spazio familiare delimitato penetra dall'esterno l'ignoto, causando una sensazione di straniamento, per cui „l'io profondo viene aggredito” e vengono messi in crisi „gli equilibri della ragione” (Ceserani 1996: 91-92). In *Chi fu?* il resoconto degli avvenimenti fornito dal narratore accusato di omicidio si trasforma in una sorta di racconto concentrico a spirale che dal livello della realtà porta a quello dell'incubo e dell'allucinazione (il quale, come spesso accade in Pirandello, risulta quello di un'altra verità parallela o alternativa). Tale struttura si addice perfettamente alle tematiche che Pirandello affronta nella sua novellistica, le stesse che stanno al centro della più grande tradizione del fantastico: il male, la morte, il nulla, l'enigma della vita e della psiche umana. Di particolare interesse si dimostrano i testi nei quali la forma, derivata, almeno in parte, dalla tradizione del fantastico, viene associata alla moderna problematica dell'inconscio, trattata in chiave evidentemente freudiana. In *Realtà del sogno* la sessualità femminile rimossa viene recuperata e portata in superficie grazie a un sogno che riesce a sovrapporsi alla realtà, e si manifesta con la sintomatologia tipica della nevrosi descritta da Freud.

Pur restando tipico di molta parte della narrativa di Pirandello il movimento concentrico che va dall'esterno all'interno, non meno tipico, e altrettanto interessante sembra l'allargamento dei confini. Se, da un lato, lo spazio sembra restringersi (da *mondo esterno* si passa a *mente individuale*), dall'altro esso si estende fino a diventare sconfinato. Ciò equivale alla transizione dalla dimensione del concreto, del misurabile, del conoscibile a quella dell'immateriale, inesplorato e immenso. Con questo tipo di allargamento dei confini abbiamo a che fare in *Soffio*, dove l'io narrante, inizialmente identificabile con un borghese frequentatore dei salotti romani, alla fine si dissolve nella materia, è dappertutto, si immedesima con l'essenza divina dell'universo – la morte. La narrazione, fino alla fine, malgrado l'annullamento della fisicità del personaggio-protagonista narrante è magistralmente svolta in prima persona:

Tutto era dorato dal sole; non avevo corpo, non avevo ombra; [...] mi provavo a volare col volo quasi di carta, distaccato, di due farfalle bianche in amore; e come se veramente ora fosse uno scherzo, ecco, un soffio e via, e le ali distaccate di quelle farfalle cadevano lievi nell'aria come pezzi di carta; più là, su un sedile guardato da oleandri, sedeva una giovinetta vestita d'un abito di velo celeste, con un gran cappello di paglia guarnito di roselline; [...] forse non era altro veramente che una immagine rimasta lì della vita, sola ormai sulla terra. Un soffio e via! Intenerito fino all'angoscia da tanta dolcezza, rimanevo lì invisibile, con le mani afferrate e trattenendo il respiro, a mirarla da lontano; e il mio sguardo era l'aria stessa che la carezzava senza che lei se ne sentisse toccare.

Anche nel caso di *Sogno di Natale*, novella evidentemente ispirata al *Canto di Natale* di Dickens, si può parlare di allargamento dei confini. Nel racconto, dalla struttura a cerchio, è presente una forte componente metatestuale: il protagonista-narratore è uno scrittore a cui è stato concesso di vivere un'esperienza metafisica illuminante di contatto con Gesù, dalla quale esce più consapevole del proprio mestiere e delle proprie responsabilità di intellettuale.

Il fantastico pirandelliano, che talvolta si esprime in toni seri, ma spesso sconfina nell'ironia o nel grottesco, resta sempre legato ai contenuti di trasgressione; aiuta a veicolare tematiche tabù per l'epoca: sesso, spesso associato alla follia e alla morte, e in particolare la sessualità femminile (*La realtà del sogno*, *Un cavallo nella luna*, *La disdetta di Pitagora*, *Chi fu?*, *Male di luna*), crudeltà e violenza esercitate verso i più deboli (*La realtà del sogno*, *Il figlio cambiato*), disgregazione dell'io, pazzia,

malattia e morte (*La disdetta di Pitagora, Visita. Di sera, un geranio, Soffio*). Dal punto di vista della struttura, le novelle pirandelliane che possiamo acrivere alla categoria di *novelle fantastiche* presentano una serie di caratteristiche rintracciabili in tutto il filone del racconto fantastico ottocentesco dal romanticismo in poi, soprattutto in autori tedeschi e francesi come Hoffmann, Nodier, Gautier, Mérimée, Maupassant (ma anche in Gogol, Poe, Stevenson e altri). Lo schema narrativo di base, che costituisce una sorta di matrice comune per questo tipo di racconti, è tripartito. Il primo segmento è caratterizzato dall'ambientazione realistica/quotidiana, nella quale si muove il protagonista con cui il lettore può facilmente identificarsi, adottando il suo punto di vista (e che è spesso il narratore della storia). Benché l'incipit sia costruito secondo le regole del discorso realistico e della verosimiglianza, si possono individuare, disseminati in esso, certi *indizi*, decifrabili solo *a posteriori*, che preludono allo svolgimento non realistico degli eventi narrati. In *Effetti d'un sogno interrotto*, per esempio, nella descrizione dell'appartamento che apre il racconto ci imbattiamo in una serie di espressioni come „la perpetua penombra”, „decrepiti mobili”, „cadaveri di libri” ecc., che rivelano il loro significato solo a lettura ultimata, dopo il manifestarsi dell'*ignoto*. Il secondo segmento è quello nel quale, nell'universo rappresentato, delineato come familiare e quindi prevedibile, si verifica un fatto apparentemente assurdo, razionalmente inspiegabile, che ne sconvolge l'ordine: nel caso del racconto citato, l'animazione della Maddalena. Il terzo segmento può essere variamente costruito, contenere una spiegazione conclusiva (spesso sviante, che in nessun modo permette di ristabilire l'ordine iniziale rassicurante) oppure chiudersi con un finale aperto. *Effetti d'un sogno interrotto* è una delle novelle a finale aperto, in quanto non fornisce la spiegazione della storia, ma trasmette il messaggio di dubbio e sfiducia nella razionalità e buonsenso comune: „allucinazioni, signori miei, allucinazioni! – non rifiniva intanto d'esclamare l'antiquario. Quanto son cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano”.

Tale schema compositivo è da Pirandello regolarmente seguito in tutte le novelle che abbiamo citato sopra. A esso va associata la „retorica del dubbio” (2001: 50-52), tipica del fantastico e fondamentale in Pirandello, che permette di ottenere l'effetto di „esitazione” teorizzato da Todorov. Di essa fanno parte, tra l'altro, l'uso abbondante di domande retoriche e di espressioni modalizzanti che rivelano incertezza e incredulità. Nella novella appena citata si susseguono espressioni come: „Non è vero? Non è vero?”, „Già, ma io...”, „Lo guardavo, stordito e costernato, come si guarda un pazzo”, „Non l'avessi mai detto!”, fino all'ultima parola del testo, „Allucinazioni!”, giudizio sull'accaduto, evidentemente non condiviso dal narratore.

Secondo Ernesto Sábato, *fantastico* è „la parola con cui designamo l'insolito. Per questo si applica continuamente nei viaggi e nella storia del pensiero. Non designa cose di contenuto magico: semplicemente designa *altre cose*” (2010: V). Nel caso di Pirandello si tratta appunto di questo: esprimere *altre cose*, di fronte alle quali i tradizionali modi di scrittura troppo spesso si rivelano impotenti. Sicuramente non è un caso che *Novelle per un anno* contengano un numero così grande di testi definibili come appartenenti alla categoria del fantastico, e che essi siano particolarmente abbondanti nell'ultimo volume pubblicato in vita dell'autore (nel quale troviamo *Effetti d'un sogno interrotto, Visita, La casa dell'agonia, Una giornata*). Il fantastico, di cui magistralmente si serve Pirandello, sembra il genere particolarmente appropriato per esprimere la più profonda tematica della sua opera: vita come enigma e illusione, annullamento della vita nella morte, sgomento di fronte al Nulla.

Bibliografia

- Albertazzi, Silvia** (1993), *Il punto sulla letteratura fantastica*, Roma.
- Amigoni, Ferdinando** (2004), *Fantasmî nel Novecento*, Torino.
- Arslan, Antonia** (1993), *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena.
- Calvino, Italo** (1983), *Introduzione a Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, pp. 5-14.
- Ceserani, Remo** (1996), *Il fantastico*, Bologna.
- Desideri, Giovannella** (1989), *Il fantastico*, in AA. VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, Torino, pp. 969-998.
- Pazzi, Roberto** (1995), *Il fantastico e la narrativa*, in AA. VV., *Gli spazi della diversità*, vol. II, Roma-Leuven, pp. 639-650.
- Pedullà, Gabriele** (2010), *Pirandello, o la tentazione del fantastico*, in Luigi Pirandello, *Racconti fantastici*, Torino, pp. V-XXXII.
- Pirandello, Luigi**, *Novelle per un anno*, www.classicitaliani.it.
- Todorov, Tzvetan** (2000), *La letteratura fantastica*, Milano.
- Tritter, Valérie** (2001), *Le fantastique*, Paris.
- Verdirame, Rita** (2005), *La magia nel „Fu Mattia Pascal”: prove d'autore e fonti europee*, in AA.VV., *Magia di un romanzo: „Il fu Mattia Pascal” prima e dopo*, Novara, pp. 39-54.

STRESZCZENIE: Przedmiotem artykułu jest zarysowanie powinowactw tematycznych i strukturalnych zachodzących między klasyczną dziewiętnastowieczną literaturą fantastyczną, definiowaną w ujęciu Todorova (1970) i późniejszych, a nowelistyką Pirandella.

Kobieta doskonała – Safona z powieści

Madeleine de Scudéry

Podczas siedemnastowiecznej dyskusji wokół kobiety pojawia się nowa problematyka. Około połowy XVII wieku powstaje coraz więcej pism, w których autorzy starają się nakreślić obraz kobiety godnej naśladowania. Niewiasta nie jest już jedynie kumulacją wszelkich wad, posiada także cechy pozytywne, które należy rozwijać. Towarzyszka mężczyzny nie może być osobą głupią i nudną. Na podstawie wzoru doskonałego dworzanina, w szczególności po publikacji w 1630 roku dzieła Nicolasa Fareta *L'Honnête homme*, niektórzy moraliści próbują podać wzór do naśladowania dla *honnête femme*. Na lata trzydzieste XVII wieku przypada rozkwit idei związanej z francuskim pojęciem *l'honnêteté*, czyli zachowania się w towarzystwie. Mężczyzna powinien posiadać nienaganne maniery i być dobrze wychowany oraz umieć zachować się w towarzystwie. Cechy te dotyczyły światowego obycia oraz świeckiego trybu życia. Francuscy moralizatorzy tego okresu próbowali nakreślić wzorce zachowania, które mogłyby naśladować kobiety. Wśród wielu prac wyróżnić należy zwłaszcza *L'Honnête femme* franciszkanina Jacques'a Du Bosc'a (1632–1636) a także *L'honnête filles* François de Grenaille'a (1639–1640). Ale *honnête femme* nie była zwierciadlanym odbiciem doskonałego dworzanina. Jej postawa miała odzwierciedlać chrześcijańskie wartości, a jej cnota opierać się na dewocji i pobożności. Tym niemniej powinna umieć zachować się w towarzystwie, ładnie wysławiać, skromnie zachowywać, rozwijać się intelektualnie, prowadzić ciekawe konwersacje oraz zamilknąć wtedy, gdy było to niezbędne.

W połowie wieku już mało kto odbierał kobiecie prawo do edukacji, do rozwoju intelektualnego, czy wręcz do bycia uczoną. Zresztą wiele ówczesnych salonów prowadzonych było przez wielkie erudytki, gdzie obok literatury i poezji pasjonowano się chemią, astronomią czy też biologią. Jeden z najbardziej znanych cytatów ze *Szkoły żon* (1662) Moliera unaocznia ten ważny zwrot w idei kreowania pewnego typu kobiety:

Ale skądże wymagać możesz od tej gąski,
By wiedziała, co znaczy cnota, obowiązki?
Nie mówiąc już, że nudnym musi być zakaty
Mieć wciąż przy swoim boku taki twór skrzydlaty,
Czy ty w istocie mniemasz, że już możesz święcie
Kłaść swoje bezpieczeństwo na tym fundamencie?
Rozumna, pewnie, może zdeptać swoje śluby,
Lecz musi mieć przyczynę do zdrady tak grubej;
Głupia gotowa co dzień zstąpić z drogi cnoty,
Bez najmniejszej intencji, a nawet ochoty (1988: 664-665).

Ignorantka, o jakiej marzył Arnolf przegrywała z kobietą inteligentną nakreśloną przez Chryzala. Ale dostęp do wiedzy, nie był rozumiany w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, wcale nie chodziło

o promowanie kobiety, raczej o zasadę, że niewiedza może prowadzić do wielu nieporozumień. Głupota więc z zasady jest szkodliwa, ale nadmiar wiedzy może być równie niepożądany.

W siedemnastowiecznym świecie, pełnym reguł, opartym na podziale stanowym, każdy miał swoje miejsce i nawet, jeśli rozszerzał się zakres „wolności” obowiązywać musiała pewna przyzwolitość, przestrzeganie reguł jak w teatrze klasycznych. Doskonała i godna podziwu sztuka musiała spełnić określone kryteria. I choć porównanie nie jest najtrafniejsze kobieta – światowa kobieta – *honnête femme* musiała także kierować się wyznaczonymi przez społeczeństwo zasadami, by uchodzić za tę, z którą warto prowadzić konwersacje salonowe, z którą nikt się nie nudzi, która jest obiektem pożądania, i która może być wzorem do naśladowania dla innych kobiet, słowem – kobieta doskonała.

Taki wzór wykreowała Madeleine de Scudéry wprowadzając na karty swej powieści *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) postać Safony, czyli bohaterki historii z ostatniego tomu owego romansu. Autorka siedemnastowiecznych romansów heroicznych zapożyczyła tą kobietą postać biorąc jako wzór mityczną, grecką poetkę pochodzącą z wyspy Lesbos – Safonę żyjącą i tworzącą w VII wieku p. n. e. Ale zanim Madeleine wprowadziła tę poetkę zaliczaną, obok Pindara i Anakreonta, do trójcy najwybitniejszych poetów czasów antycznych, postać Safony pojawia się w dziele z 1642 roku *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques*. Grecka poetka wygłasza, w ostatniej, dwudziestej, uroczystej przemowie, swoje poglądy dotyczące rozwoju intelektualnego. Safona namawia swoją następczynię – Erinie, by ta rozwijała swoje talenty literackie. Niewątpliwie, kryjąc się za tą mityczną postacią, Madeleine głosiła swoje poglądy, wzywając do rozwijania i zdobywania potencjału intelektualnego. Zwłaszcza poezja miała prowadzić do chwały i nieśmiertelności, czego dowodem jest sama postać Safony, która jako nieliczna z kobiet została doceniona przez mężczyzn, a jej twórczość, choć zachowana we fragmentach, wzbudza zachwyt w każdej epoce. Poetka poddaje krytyce społeczeństwo, które oczekuje jedynie od kobiety, by była piękna i miała powściągliwy język. W słowach Safony, możemy wyczytać rozgoryczenie samej autorki *Les Femmes illustres*, która żali się: „Posiadamy piękną wyobraźnię, bystry umysł, wyjątkową pamięć, rzetelny osąd i mamy używać tego wszystkiego do trenienia włosów oraz szukania ozdób mogących w jakiś sposób dodać coś do naszej urody?” (1991: 158).

Należy podkreślić, że wykształcone osoby omawianej epoki doskonale znały utwory greckiej poetki i chętnie sięgano do jej spuścizny¹ ale to Madeleine częściowo utożsamiając się z nią (*Historia Safony* nie jest jednak autobiografią) tchnęła w tę postać niemalże nowe życie, kreując silną kobietą osobowość godną naśladowania. Jest ona z jednej strony uosobieniem kobiety doskonałej odpowiadającej narzuconym przez francuskie społeczeństwo regułom oraz kobiety wolnej, której udało się pokonać własne oraz męskie słabości i żyć swą kobietą dominując w utopijnym świecie Soromatów, których odnajdujemy w powieści *Artamène ou le Grand Cyrus*.

Przypomnijmy, że wspomniana powieść epicka napisana przez Madeleine de Scudéry kompozycyjnie opiera się na schemacie powieści pasterskiej. Podobnie jak w *Astrei* (1607-1627) Honoré d'Urfégo, obok głównej intrygi – dzieje miłości Cyrusa i Mandany² – rozciąga się pajęczyna

¹ Spuściznę greckiej poetki szacuje się ok. 6000 wierszy, z czego do naszych czasów zachowało się zaledwie kilkanaście. Jeden z jej najsłynniejszych wierszy „Oda do przyjaciółki” był natchnieniem dla poetów szczególnie Renesansu. Jeden z najsłynniejszych wierszy *Fedry* (1666) Racina „Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue” pochodzi właśnie ze wspomnianego poematu Safony.

² Główny bohater powieści i ukochany Mandany – Cyrus jest synem króla Persji, który w wyniku niekorzystnej przepowiedni musi ukrywać się pod zmienionym imieniem – Artamène. Mandana jest córką Cyaxare’a, o którą zabiega czterech wielbicieli, porywając ją na przemian.

wątków ubocznych, których kochankowie zaludniają wewnętrzny świat powieści. Madeleine de Scudéry, podobnie jak jej poprzednicy, posługuje się tzw. techniką szkatułkową, by przerywać główną fabułę przegradzając ją opowieściami. Kolejne szkatułki z historiami dzielą powieść na trzydzieści części, po trzy księgi w każdym tomie. Wtrącona historia przyjmuje formę paratekstu, ma swój tytuł i oddzielona jest typograficznie od głównej intrygi. Ponadto, w sposób usystematyzowany przez autorkę, są one zawsze opowiadane przez bohatera lub bohaterkę należących do głównej fabuły.

Historia Safony pojawiająca się w dziesiątej księdze, ostatniego tomu powieści, należy do jednej z takich szkatulek. Jest opowieścią retrospekcyjną, nie mającą jednak żadnego związku z przygodami Cyrusa i Mandany. W przeddzień decydującej batalii z Tomirisem, grono przyjaciół Cyrusa zbiera się wokół księcia, by spędzić miło czas na konwersacji. Zgodnie z przyjętą zasadą, na prośbę księcia Démocède (*narrateur intradiégétique*) – przyjaciel Safony, rozpoczyna opowiadanie. Historia ta jest jednak inna w stosunku do pozostałych opowieści szkatułkowych, ponieważ w sporej mierze nie jest jedynie fikcją ale po części odnosi się do życia autorki powieści. Zresztą w powieści niejednokrotnie praktykowano wprowadzanie postaci fikcyjnych czy historycznych, za którymi kryły się realne osoby. W rzeczywistości bohaterka z *Historii Safony* jest *porte-parole* samej Madeleine de Scudéry, dzięki której autorka powieści może przedstawić swoje poglądy. Historia poetki greckiej opowiadana przez Démocède'a jest przesłaniem aksjologicznym, w którym nie tylko sama narracja odgrywa ważną rolę. Scudéry wprowadza także portrety, konwersacje, dodatkowe anegdoty, by łatwiej było unaocznic jej przekonania. Przedstawiona historia poetki różni się znacznie od prawdziwych wydarzeń. W fikcyjnym świecie powieści Safona zakochuje się w niewiernym Phaon'ie. Mimo nieporozumień spowodowanych niestałością uczuć kochanka, ostatecznie Safona i Phaon schodzą się, opuszczają wyspę Lesbos, by udać się do utopijnej krainy Soromatów.

Zwróćmy uwagę na fakt, że w owej historii miłosnej uczucie nie opiera się na urodzie. Safona, podobnie jak Madeleine, nie jest reprezentantką kanonu ówczesnej urody, jest kobietą niską o czarnych oczach, i ciemnym odcieniu skóry. Pomimo tego potrafi wzbudzić najszczerze uczucia jak największe piękności (1972: 331). W rzeczywistości to uroki jej umysłu wzbudzają zachwyt. Tak oto podstawowe dwa kryteria określające brzydotę: niski wzrost i ciemna cera zostają zrekompensowane geniuszem. Ale Safona nie jest uczoną w ówczesnym tego słowa znaczeniu, Démocède podkreśla, że grecka poetka posiadając olbrzymią wiedzę z wielu dziedzin, nie pyszni się, nie gardzi nikim, a swoją postawą nie przypomina osoby uczonej (334), ponieważ zna doskonale miejsce, które przystoi damom (335). Z opisu zalet Safony wyłania się obraz kobiety doskonałej, będącej inkarnacją najlepszych cech osoby respektującej zasady *bienséance* oraz *honnêteté*. Owa zasada stosowności miała do spełnienia dwa zadania. Po pierwsze organizowała stosunki międzyludzkie, zapewniając harmonijną koegzystencję. Po drugie zaś regulowała zachowanie kobiety dzięki systemowi zakazów i nakazów wpływających na reputację. Odnosiła się ona do wszystkich stanów. Te niepisane prawa dotyczyły zachowania przy stole, mody, bywania w towarzystwie itp. Zgodnie z panującym przekonaniem, kobieta nie powinna zdradzać swego wykształcenia, w szczególności podczas wymiany zdań z mężczyzną. W czasie konwersacji nawet jeśli kobieta wiedziałaby więcej od mężczyzny lub tyle samo, powinna pozwolić mu mówić, słuchać go z uwagą, zachowywać się w taki sposób, by nie dać mu odczuć, że jest równie dobrze zorientowana w temacie.

Właśnie na drugą połowę XVII wieku przypada pejoratywny stosunek do uczonej białogłowy. Autorzy ganiący typ wykształconej kobiety nie ganiłi samego faktu dopuszczenia płci pięknej do

szeroko pojętej kultury. Chodziło raczej o krytykę pewnej postawy, aspiracji i dążeń intelektualnych, których rezultatem było wywracanie porządku, w którym to mężczyzna był mądry, a kobieta głupia. Wywyższanie się niektórych kobiet udowadniających mężczyznom, że wiedzą tyle samo lub też więcej budziło niepokój, było w złym tonie i nie mieściło w ogólnie przyjętym pojmowaniu obycia, ogłady i grzeczności.

Kobiety chcące dominować nad mężczyznami, co mogło zapewnić im bywanie w salonach, musiały kultywować różnice charakterystyczne dla płci słabszej. W taki właśnie sposób postępowały doskonale bohaterki z powieści Mlle de Scudéry. Obawiając się oskarżenia o pedanterię, którą łączono nieodzownie z wyemancypowaniem, a przede wszystkim z popisywaniem się swoją wiedzą, Safona oświadcza: „Chciałabym, aby mówiono o osobie mojej płci, że zna sto różnych rzeczy, którymi się nie przechwala; że posiada oświecony umysł; że w sposób przenikliwy poznaje piękne dzieła; że dobrze się wysławia; że pisze prawidłowo; i że zna świat; ale nie chciałabym aby można było powiedzieć o niej, że jest uczoną kobietą; gdyż te dwa rodzaje charakteru są tak różne, że w żaden sposób do siebie nie pasują. Nie oznacza to, że tej której nie nazwiemy uczoną nie miałyby wiedzieć tyle samo a nawet więcej od tej, którą nazywa się tym strasznym słowem. Oznacza to tyle, że ta pierwsza umie zrobić lepszy pożytek ze swojej wiedzy, umie ją zręcznie zataić, gdy tymczasem druga chwali się nią nie w porę” (401). Madeleine de Scudéry w sposób bardzo przejrzysty kreśli obraz kobiety pragnącej zdobywać wiedzę. Wiedza nie jest zabroniona ale przynależność do danego stanu powinna pozostawać niezmienna. Tylko łagodność, umiejętność słuchania, cierpliwość, a nade wszystko sztuka milczenia mogą przysporzyć kobiecie chwały. Zwróćmy uwagę, że opis ten doskonale pasuje do tyrazy Klitandra z *Uczonych białogłów* z 1672 roku:

I doktorów w spódnicach mam w głębokim wstręcie.
Owszem; niech ma kobieta o wszystkim pojęcie:
Lecz drażni mnie uczoneść owa, dziś u wielu
Spotykana, co jeno popis ma na celu;
I wołę, gdy kobieta wśród łada rozmowy
Wszystkiego, co wie, zaraz nie wytrząsa z głowy.
Niech swą naukę raczej wstydliwie osłania,
Niech ma wiedzę, lecz nie dla ludzkiego mniemania (1988: 699).

Kobieta doskonała, taka jak Safona, nie tylko nie powinna pysznić się wiedzą. Jej przymiotami są: doskonale opanowanie sztuki konwersacji – nieodzowna rozrywka wykwintnego towarzystwa, wierność w przyjaźni i miłości, skromność, umiejętności organizacyjne tak, by poza obowiązkami mieć zawsze czas dla przyjaciół. Ponadto kobieta taka powinna umieć panować nad uczuciami, nigdy ich nie uzewnętrzniać, zwłaszcza zaś smutku (335-337).

Ale piękne oczy Safony przepełnione są smutkiem, którego poetka nie chce skrywać przed przyjaciółkami, zawsze podczas uroczystości zaślubin. W *Historii Safony* odnajdujemy temat ważny dla reprezentantek nurtu *préciosité* oraz samej Madeleine – małżeństwo. Wiele kobiet z nowego nurtu kwestionowało wartość małżeństwa, nawołując do wstępowania w wolne związki. Należy przy tym podkreślić, że Mlle de Scudéry była zdeklarowaną przeciwniczką małżeństwa, co niejednokrotnie widać na kartach *Artamène ou le Grand Cyrus*. Poza *Historią Safony* wystarczy prześledzić *Historię Elizy* (tom VII, księga I) oraz *Historię Kleobuliny, królowej Koryntu* (tom VII, księga II), a także życiowe wybory autorki powieści, by zrozumieć jej niechęć do tej instytucji. W dniu zaślubin przyjaciółki

Amithone, Safona wypowiada słowa jednoznacznie oceniające małżeństwo jako „wieczną niewolę” (343). Małżeństwo dwojga ludzi nawet szanujących i darzących się miłością prowadzi zawsze do tego samego – tyranii męża nad żoną (344). W miłości to kobieta powinna dominować i zgodnie z zasadą miłości dworskiej, mężczyzna winien jej posłuszeństwo, dlatego w rozmowie z Tisandrem poetka wypowiada się w sposób tak zasadniczy: „Wiem jedno, że przynajmniej kochając aż do utraty rozumu, nigdy nie straciłabym wolności, i nie dopuściłabym też nigdy, aby mój niewolnik stał się moim tyranem” (344-345). Constant Venesoen uważa, że Mlle de Scudéry głosi przewagę kobiecych uczuć nad męskim rozumem, kreując kobietę wyniosłą i niedostępną (1990: 56).

Jednocześnie jednak sztuka uwodzenia należąca przecież do salonowej kurtuazji powinna być bardzo ograniczona, ponieważ Scudéry, która w życiu osobistym wybrała czystość gwarantującą jej swoistą niezależność a nawet dominację w świecie, w którym panowała męska arogancja, potępiała wszelkie przejawy kokieterii. Zwróćmy uwagę na fakt, że wygląd zewnętrzny nie miał dla autorki znaczenia, a w szczególności zabieganie o względy mężczyzn poprzez szczególną dbałość o urodę godne było potępienia, gdyż sprowadzało kobietę do rangi jakiegoś podgatunku człowieka. Safona z *Les Femmes illustres* podkreśla, że brzydotę jak i głupotę spotyka się u obydwu płci. Gdyby więc jedyną domeną kobiet miała być uroda nie tylko wszystkie kobiety powinny rodzić się piękne ale powinny pozostawać takimi aż do śmierci. Niestety, wraz z mijającym czasem przemija uroda, młodość, a człowiek nie jest w stanie przezwyciężyć chorób, czasu i starości (1991: 155). Pozbawienie umysłu intelektualnej pracy, marnowanie czasu na upiększanie wyglądu zewnętrznego Safona nazywa „niegodnym zajęciem” (1991: 158).

Świat kobiety dzieli się na dwa rodzaje: pierwszy jest niewielki i można by rzec elitarny, do którego Madeleine de Scudéry zalicza kobiety dumne, wyniosłe, niewykazujące żadnego zainteresowania dla erotyzmu, głoszące wierność ideałom, żyjące w swoistym, wyidealizowanym świecie na kształt krainy Soromatów z *Artamène ou le Grand Cyrus*. Drugi rodzaj reprezentowany jest przez te kobiety, które nie przynależą do tego utopijnego świata. Znajdujemy tutaj trzy typy zachowań godne pogardy. Do pierwszego typu Scudéry zalicza niewiasty, które są przekonane, że wiedza nie jest im do niczego potrzebna, a gwarancją powodzenia jest uroda, sposób poruszania, zachowania w towarzystwie oraz sztuka uwodzenia opanowana do perfekcji (1972: 348-349). Drugi tworzą kobiety przeświadczone, że o ich kobiecości świadczy fakt bycia żoną swego męża, matką jego dzieci, panią domu (348-349). Z kolei trzeci typ reprezentowany jest przez dewotki, których jedynym zajęciem jest modlitwa, a jedyną dozwoloną lekturą modlitewnik (349).

Analiza pierwszoplanowej postaci z *Les Femmes illustres* oraz *Artamène ou le Grand Cyrus* ukazuje nam wyidealizowany obraz kobiety, która jest odzwierciedleniem idei samej de Scudéry. Safona jest modelem prezentującym walory moralne oraz zasady, które powinny być respektowane w różnych dziedzinach życia: osobistego, towarzyskiego, edukacji itp. Jednakże w siedemnastowiecznym społeczeństwie niewiele kobiet chciało, czy umiało kierować się takimi regułami. Ponadto mężczyźni nie zawsze pragnęli kobiet doskonałych. Owszem, mogli je wychwalać, czcić, opiewać ale wybierali takie, które wcześniej czy później stawały się piękną ozdobą męskiego trofeum. W rozmowie ze swoją przyjaciółką Cydnon, Safona kreśli obraz zaborczej miłości – kochanek nie może mieć żadnych sekretów, jego postępowanie powinno być nienaganne do tego stopnia, by kochająca go kobieta nie miała cienia wątpliwości, że mógłby być niestały w swoich uczuciach ale nade wszystko kochanek nigdy nie może zostać mężem. Safona pragnie kochanka, który zadowolony jest samym posiadaniem jej serca

(415). W świecie patriarchalnym, zdominowanym przez męskie prawa, trudno znaleźć takiego, który zadowoliłby się posiadaniem jedynie serca swojej damy. Na szczęście w świecie Soromatów, który odnajdujemy na ostatnich stronicach powieści, panują inne obyczaje. W tej utopijnej krainie Safona oraz jej ukochany Phaon mogą pielegnować cechy kochanków doskonałych.

O istnieniu doskonałej krainy dowiadujemy się od Clirante'a, który przybył z tego czarownego miejsca. O Soromatach – nacji leżącej na obrzeżach greckiego świata antycznego wspomina Herodot. Wedle legendy Soromaci byli potomkami Scytów, którzy wzięli sobie za żony Amazonki. Dlatego powszechnie uważano, że Soromacki są bardzo męskie. Madeleine de Scudéry czerpiąc z dzieł Herodota przejęła wątek silnej kobiety soromackiej, by nakreślić wymaginowany świat Soromatów, w którym przywódczynią jest kobieta, księżniczka niemalże doskonała wedle słów Clirante'a (573). Jak wiele utopii, kraina ta jest trudno dostępna, zawieszona w przestrzeni idealnej. Otaczają ją pustynie, a granic strzegą strażnicy, by żaden obcy nie wszedł bez pozwolenia i nie zaburzył równowagi tego idyllicznego świata. Cudzoziemcy pragnący odwiedzić ten kraj muszą się liczyć z przymusem pozostania w nim na stałe, a sami Soromaci nie mogą go opuścić bez pozwolenia (571). Po powrocie do domu przechodzą swoistą trzymiesięczną kwarantannę, podczas której muszą udowodnić, że ich obyczaje nie uległy zmianie, oraz że swoją postawą nie będą negatywnie wpływać na pozostałych członków społeczności. Podobnie jak w idyllicznym świecie innych Arkadii, zrekonstruowanych Edenów, w krainie Soromatów rządzą specjalne prawa dotyczące miłości, z których najważniejsze odnosi się do wierności. Wierność ta przybrała formę dożgonnej co oznacza, że po śmierci współmałżonka ponowne zamążpójście jest niemożliwe. Ponadto kochanek czy kochanka nie może porzucić ukochanego bez podania ważkiej przyczyny (574). Znając poglądy Safony na miłość nie trudno się domyślić, że kraina ta wraz z jej prawami bardzo przypadła poetce do gustu.

Kiedy więc znużyły ją powtarzające się zdrady ukochanego mężczyzny powracającego z wiecznym zapewnieniem swojej dożgonnej miłości, poetka zażądała dowodu jego przywiązania domagając się wyjazdu do krainy Soromatów. Tam też obydwójce odnaleźli szczęście i spokój, aczkolwiek nie obyło się bez małego zatargu. Phaon zażądał od soromackich sędziów, by wymusili na Safonie obietnicę małżeństwa. Ale opierając się na prawach owej krainy sędziowie uznali, że Phaon może uważać się za najszcześliwszego kochanka na świecie, ponieważ Safona jako doskonała kochanka odmawiając mu pożycia cielesnego dowodzi tym samym, że ważniejszą cechą miłości jest władanie sercem osoby ukochanej (607). Ostatecznie Phaon musiał zaakceptować wyrok. Żyli więc długo i szczęśliwie ciesząc się najczulszą, najdelikatniejszą a zarazem najdoskonalszą miłością na świecie, gdzie doskonała kobieta może żądać dożgonnego uczucia od ukochanego zadowolającego się jedynie posiadaniem jej serca.

Bibliografia

- Aronson Nicole** (1986), *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au pays de Tendre*, Fayard, Paris
- Molier** (1988), *Szkoła żon*, w *Dzieła*, t. I, tłum. T. Boy Żeleński, Warszawa
- Molier** (1988), *Uczone białogłowy*, w *Dzieła*, t. III, tłum. T. Boy Żeleński, Warszawa
- Scudéry Madeleine** (1972), *Artamène ou le Grand Cyrus*, vol. X (1656), Slatkine Reprints, Genève
- Scudéry Madeleine** (2005), *Artamène ou le Grand Cyrus*, Extraits, présentation par C. Bourqui et A. Gefen, Flammarion, Paris

- Scudéry Madeleine** (2001), *Clélie, histoire romaine*, première partie 1654, édition critique par Chantal Morlet-Chantalat, Paris
- Scudéry Madeleine** (1991), *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques*, préface de C. Maignien, côté-femmes, Paris
- Spica Anne-Élisabeth** (2000), *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Honoré Champion, Paris
- Venesoen Constant** (1990), *Études sur la littérature féminine au XVII^e siècle*, , *Mademoiselle de Gournay, Mademoiselle de Scudéry, Madame de Villegieu, Madame de Lafayette*, Summa Publications, INC, Birmingham, Alabama

STRESZCZENIE: Artykuł omawia konstrukcję kobiecości w powieści Madeleine de Scudéry *Artamène ou le Grand Cyrus* na przykładzie postaci Safony w kontekście kulturowym epoki.

Transhumanizm w *Możliwości wyspy* Michela Houellebecqa

Transhumanizm jest tematem podejmowanym na ogół tylko przez literaturę Science Fiction. Rzadko się zdarza, by wziął go na warsztat pisarz „głównonurtowy”, a jeśli już któryś próbuje efekty są na ogół mizerne. Wychodzi na jaw brak wycucia konwencji, a jeszcze bardziej, po prostu brak wiedzy w dziedzinie nauk ścisłych. Na tym tle prawdziwym fenomenem jest Michel Houellebecq, pisarz, w którego utworach motyw transhumanistyczny pojawia się regularnie, a co więcej, widać, że autor wie o czym pisze i ma o tym coś istotnego do powiedzenia. W istocie jego przemyślenia w tej kwestii są głębsze i ciekawsze od refleksji, jakie można znaleźć nawet w najlepszych powieściach SF.

Celem niniejszego artykułu jest rozeznaczyć stanowisko Houellebecqa w najważniejszych, toczących się obecnie sporach o transhumanizm. Stanowisko to jest zawarte w jego twórczości raczej *implicite* niż *explicite* i wymaga ekstrapolacji z niepełnych przesłanek. Najwięcej ich znajdziemy w *Możliwości wyspy* z 2005 r., czwartej, względnie niedocenianej, a w każdym razie mniej popularnej od *‘Cząstek elementarnych’*, czy *‘Platformy’*, powieści pisarza. Na niej zamierzam się w mej analizie skupić. W książce ten projekt transhumanistyczny zostaje przynajmniej częściowo, z sukcesem zrealizowany. Jak się ma zatem opis owego projektu fikcyjnego do projektów realnie istniejących?

Houellebecq a Kurzweil

Pomysł na przedstawioną w powieści sektę elohimicką zaczerpnął Houellebecq z prawdziwej sekty raelitów, założonej w 1974 r. przez byłego kierowcę wyścigowego Clauda Vorilhona. Jej wyznawcy, podobnie jak bohaterzy powieści, wierzą, że ludzkość została stworzona przez przybyszy z kosmosu, angelicznych elohim. Obecnie sekta, będąca podobno największym na świecie ruchem propagującym wiarę w UFO, oczekuje drugiego przyjścia elohim. W oczekiwaniu na to wielkie wydarzenie postanowiła wybudować ambasadę dla obcych, dokładnie tak, jak ma to miejsce w powieści Houellebecqa. Różnica między fikcją a rzeczywistością polega na tym, że w książce ruch elohimicki jest zaledwie przykrywką dla poważnego programu naukowego, prowadzonego za pieniądze wyłudzone od naiwnych członków sekty, przez ekscentrycznego genetyka transhumanistę, *nota bene* o słowiańskim pochodzeniu, Slotana Miskiewicza.

O ile postać głównego proroka i założyciela sekty jest w sposób wyraźny wzorowana na Vorilhonie, o tyle trudniej jest stwierdzić, czy również Miskiewicz ma jakiegoś konkretnego odpowiednika w prawdziwym świecie. Wprawdzie nasuwają się skojarzenia z Rayem Kurzweilem, może to być jednak podobieństwo niezamierzone przez autora. Porównanie takie jest jednak kuszące z uwagi na wizerunek Kurzweila, z jednej strony poważnego naukowca i wynalazcy, z drugiej guru singularystów, odłamu transhumanistów o cokolwiek sekciarskim charakterze. Kurzweil, urodzony w 1948 r., podobnie jak powieściowy Miskiewicz pragnie żyć wiecznie i twierdzi, że jest to możliwe. Kiedy przeszło dwadzieścia lat temu zdiagnozowano u niego cukrzycę, a tradycyjne kuracje zawiodły, Kurzweil postanowił sam opracować dla siebie program leczenia. Do zadania podszedł, według swych własnych słów, jak wynalazca i, dosłownie, „przeprogramował” swoją biochemię. Dziś zażywa

około 250 pigułek dziennie i szprycuje się odżywkami dostarczanyymi bezpośrednio do krwiobiegu, z pominięciem układu trawiennego. W efekcie nie tylko objawy cukrzycy się u niego cofnęły, ale bardzo też spowolnił się sam proces starzenia (a przynajmniej tak twierdzi). Kurzweil jest optymistą i twierdzi, że jego nowatorska terapia powinna pozwolić mu dożyć wieku 150 lat. Do tego czasu zaś rozwój nauki, a zwłaszcza neurologii, kognitywistyki, genetyki, nanotechnologii, oraz rozlicznych technologii komputerowych, powinien umożliwić digitalizację umysłu i świadomości, pojętych tu jako skomplikowany software, i przepisanie ich na nośnik niebiologiczny – hardware. Taki nośnik, trwalszy od białkowych ciał, mógłby pozwolić przepisany nań ludziom żyć wiecznie, a w każdym razie tysiące lat. W swych książkach *The Age of Intelligent Machine* (1990), *The Age of Spiritual Machines* (1999), a zwłaszcza najsłynniejszej *The Singularity Is Near. When Humans Transcend Biology* z 2005 r. (ten sam rok wydania co 'Możliwość wyspy' Houellebecq), Kurzweil z wielką pewnością siebie ekstrapoluje obecne trendy w badaniach naukowych w przyszłość i prognozuje, że świadoma sztuczna inteligencja powstanie około 2029 r., a technologiczną osobliwość (*Singularity*) uda się osiągnąć mniej więcej w 2045. Osobliwość to, najogólniej rzecz biorąc, moment, w którym za dalszy postęp cywilizacji przestanie odpowiadać biologiczny człowiek, a przejmą go, już to mechaniczne sztuczne inteligencje, już to różnego rodzaju postludzie.

Kurzweila i powieściowego Miskiewicza łączy przekonanie, że tego momentu dożyją. Nadto mają te same przekonania filozoficzne. Obydwu określiłbym jako postkartezjanistów. Podobnie jak Kartezjusz, obaj postrzegają człowieka na sposób binarny, jako złączenie dwóch substancji, materialnego ciała oraz myśli, czyli, jak to określają, informacji. Materią przy tym gardzą. Materia organiczna to tylko cząstki elementarne, życie – ich chwilowy układ według pewnego wzorca. Jedynie informacja o tym wzorcu, zawarta w kodzie DNA, oraz w strukturze umysłu, jest ważna, gdyż jedynie ona jest potencjalnie nieśmiertelna. Takie podejście pozwala Miskiewiczowi bez skrupułów zamordować stojącą na przeszkodzie jego planom głupiutką Franceskę. „To po prostu istota śmiertelna – stwierdza – śmiertelna jak dotychczas my wszyscy: czasowy układ cząsteczek. (...) Nie sądzę, żeby moralność tak naprawdę miała znaczenie, kiedy podmiot jest śmiertelny” (Houellebecq, 2006: 272-274). Czytelnicy skądinąd wiedzą, że owe „cząstki elementarne” to jeden z ulubionych motywów Houellebecq.

Przede wszystkim Miskiewicz wierzy w *scanning* umysłu po biologicznej śmierci, jego *uploading* do komputera i *downloading* z powrotem do młodszego ciała uprzednio przygotowanego kłona. Podpisuje się zatem w ten sposób pod najważniejszym dogmatem rzeczywistych transhumanistów.

Houellebecq a Gödel

I tu dochodzimy do najciekawszego momentu. Otóż, o ile powieściowy Miskiewicz w to wierzy, to wygląda na to, że jego twórca, Michel Houellebecq, już w to nie wierzy. W każdym razie projektu Miskiewicza nie udaje się w książce zrealizować. Klęskę tę przedstawia piszący dwa tysiące lat po jego śmierci Daniel²⁵:

„Porównanie ludzkiego mózgu do maszyny Turinga o nieustalonym układzie połączeń miało się okazać w końcu całkowicie jałowe, istniały od zawsze w ludzkim umyśle procesy niealgorytmiczne, na co w rzeczywistości wskazywało już dowiedzione w latach trzydziestych przez Gödla istnienie zdań nierozstrzygalnych, które bez żadnej dwuznaczności mogą być uznane za prawdziwe. Trzeba było jednak, w tym wypadku również, niemal trzech stuleci, by zarzucić ten kierunek poszukiwań i przystać na wykorzystanie starych procesów warunkowania i uczenia się” (s. 232).

Houellebecq wylewa tu wiadro zimnej wody na rozpalone głowy transhumanistów. Kurzweil wierzy, że *uploading* i *downloading* umysłu stanie się możliwy w 2045 r. Powieściowy Miskiewicz jest jeszcze większym optymistą, sądząc, że sam zdoła dokonać odpowiedniego przełomu w ciągu zaledwie kilku lat. Michel Houellebecq stwierdza, że nawet za trzysta lat nic z tego nie będzie.

Naprawdę ciekawe jest jednak dopiero owo przeciwstawienie myśleniu w kategoriach maszyn Turinga wniosków wyprowadzonych z twierdzeń Gödla. Takie przedstawienie sprawy budzi szacunek, gdyż pokazuje, że autor wykonał do swej książki naprawdę poważny *research*. W istocie bowiem to właśnie stosunek do Gödla wyznacza dzisiaj główną linię frontu między zwolennikami i przeciwnikami transhumanizmu.

O co chodzi? W latach 50-ych dominowało skrajnie materialistyczne podejście do problemu świadomości. Stany umysłu miały być funkcją stanów mózgu (szerzej, całego systemu nerwowego). To nie odpowiadało Gödlowi, ale nie odpowiadała mu też alternatywa, która pojawiła się wraz z komputerami Turinga, to jest quasi-kartezjańska teoria, że mózg jest komputerem (hardwarem), a umysł procesowanym przezeń programem (softwarem). Teoria ta upowszechniła się jednak w latach 60-ych i 70-ych i dzisiaj stanowi podstawowe założenie transhumanistów. Gödel nie zaakceptował jej jednak, gdyż nie brała pod uwagę implikacji jego twierdzeń o niezupełności systemów formalnych. Istniejące ówczesnie maszyny liczące mogły przetwarzać dane podane im w postaci kodu zerojedynkowego, mogły rozwiązywać zadania w sposób algorytmiczny, były jednak ograniczone niezupełnością samej arytmetyki. Pewnych problemów zatem nie były w stanie rozwiązać (zauważył to zresztą również sam Turing). Ograniczenia komputerów (także współczesnych) wynikają z ograniczeń samej matematyki, której komputery nie są w stanie przekroczyć. Gödel zauważył jednak, że ludzki umysł posiada tę zdolność. Potrafimy wykroczyć poza matematykę, a więc ludzkie myślenie nie może być modelowane matematycznie, ani też procesowane (np. symulowane) komputerowo. Oznacza to, że nie jest możliwy *uploading* i *downloading* umysłu, taki jaki wyobrażają sobie Kurzweil czy houellebecqowski Miskiewicz. Mózg nie jest tylko komputerem, a umysł nie jest tylko matematycznym softwarem. Ludzka jaźń jest czymś więcej. Gödel długo szukał odpowiedzi na pytanie, czym? W 1959 r. odkrył fenomenologię Husserla i uznał, że znalazł odpowiedź.

Husserl w swoich 'Medytacjach kartezjańskich' (1931) zaprezentował sposób dojścia, na drodze redukcji transcendentnej, do 'Ja' transcendentnego, czyli „czystej świadomości”. Owo 'Ja' jest, jak pisał Husserl, „pozaświatowe”, inaczej niż jeszcze choćby 'Ja' kartezjańskie, które było częścią tego świata, częścią substancji myślącej. 'Ja' Husserla jest czymś niewyprowadzalnym z „systemu” świata, w istocie jest czymś znacznie bliższym pojęcia chrześcijańskiej duszy, niż 'Ja' Kartezjusza, czy software Turinga. Zapoznawszy się z teorią Husserla, Gödel uznał, że jest ona nieporównanie lepszym modelem świadomości, od teorii wcześniejszych.

(Post-)kartezjanizm transhumanistów polega na binarnym pojmowaniu istoty ludzkiej jako związku ciało-umysł (hardware-software), ponadto jednak odznacza się milczącym przyjęciem kartezjańskiego credo, że *cogito ergo sum*. Oznacza to postawienie znaku równości między myślą, czy też procesunkiem danych (*cogito*), a samoświadomością Ja (*sum*). Tymczasem między jednym, a drugim nie ma żadnego koniecznego związku wynikania. Komputer „myśli”, to znaczy procesuje dane, ale nie staje się przez to świadomy. Można powiedzieć żartobliwie, że ma *cogito*, ale nie ma *sum*. Zwierzę, np. pies Fox z powieści Houellebecq, nie ma zdolności językowej, a więc i zdolności werbalnego myślenia, a mimo to wydaje się być świadomą istotą (wbrew Kartezjuszowi, który w świadomość

zwierząt nie wierzył). Miałby zatem *sum*, choć nie ma *cogito*. Wyobrażenie istoty ludzkiej przyjęte przez Gödla po 1959 r. nie ma już charakteru po kartezjańsku binarnego. Już słuszniej byłoby go określić jako „trynitarny”. Człowiek jest troisty, gdyż składa się z ciała (materii), umysłu (softwaru, mającego wymiar wyłącznie syntaktyczny, jak w komputerze), oraz świadomości ‘Ja’ nadającej systemowi semantyczność (tę ostatnią można utożsamić z duszą, choć Gödel wolał określenie *spirit* – duch). Mózg ludzki autor twierdzenia o niezupełności zdefiniował jako „maszynę liczącą połączoną z duchem” (*the brain is a computing machine connected with a spirit*), dodajmy maszynę białkową, zbudowaną z żywej tkanki.

Z tych trzech elementów konstytuujących istotę ludzką da się skopiować ciało (klonowanie) i być może umysł (to znaczy syntaktykę myśli/pamięci), o ile możliwy jest *downloading* i *uploading*, o których marzą transhumaniści, co też nie jest przecież pewne. Natomiast nie da się skopiować tego co najważniejsze, to znaczy wykraczającej poza formalną matematykę świadomości. To oznacza zaś, że wbrew nadziejom transhumanistów nie ma szans na nieśmiertelność osobowego ‘Ja’. Owa pesymistyczna teza została jednak przez transhumanistów odrzucona. Mimo, że koncepcje Gödla zostały po jego śmierci bardzo rozwinięte przez Johna Searle’a i zwłaszcza Rogera Penrose’a, to można odnieść wrażenie, że zwolennicy transhumanizmu postanowili po prostu nie przyjmować tego faktu do wiadomości, tych zaś, którzy o nim niekiedy przypominają, obrzucać obelgami, wymyślając od „biologicznych fundamentalistów”.

Również literatura piękna, przede wszystkim fantastyczna, zasadniczo przyjęła za swoje tezy transhumanistów ignorując głosy przeciwne. Pewnym wyjątkiem był tu Stanisław Lem, pod koniec życia zwolennik prac Searle’a. Ale Lem podówczas nie pisał już powieści. Za jedną z pierwszych transhumanistycznych książek Science Fiction uznaje się powieść australijskiego pisarza Grega Egan’a ‘Miasto Permutacji’, z 1994 r. Od tego czasu transhumanizm zdążył się stać swoistą modą w literaturze hard SF. Co prawda wydaje się, że apogeum tej mody mamy już za sobą. Trudno jednak wziąć do ręki jakąś powieść z tego gatunku, z ostatnich dwóch dekad, by nie znaleźć tam opisów technologicznych osobliwości, digitalizacji umysłu i społeczeństw postludzkich. Wszystkie one ignorują argument Gödla.

Na tym tle uderza zdroworozsądkowy sceptycyzm Houellebecqa, nieulegającego dominującym trendom i modom. Ale mimo to opisuje on projekt transhumanistyczny zakończony połowicznym sukcesem. W powieści nie ma pełnej nieśmiertelności, bo nie ma ciągłości jaźni między Danielem 1, Danielem 2, 3, 4, 5 i wreszcie 25. Jest jednak ciągłość DNA, dzięki klonowaniu, oraz pewna ciągłość pamięci, a to dzięki istnieniu „opowieści życia”, to znaczy autobiografii Daniela 1, w nieskończoność komentowanej przez jego kolejne klony. W sumie mocno to niedoskonały substytut nieśmiertelności. Zaryzykowałbym hipotezę, że Houellebecq wprawdzie zapoznał się z myślą Gödla, może czytał któregoś z jego następców, Searle’a lub Penrose’a, ale chyba już nie doczytał gödłowskiej reinterpretacji fenomenologii Husserla. Dlatego zatrzymuje się jak gdyby w pół drogi. Odrzuca owszem główny dogmat transhumanistów o digitalizacji umysłu, ale już nie ich binarne, kartezjańskie myślenie. Inna rzecz że, w całej literaturze Science Fiction jak dotąd bodaj tylko jeden Neal Stephenson poszedł dalej, w ‘Peanatemie’ (2008), gdzie nie tylko odrzucił transhumanizm, ale przyjął również fenomenologiczną koncepcję świadomości. Houellebecq nie idzie tak daleko, ale i tak odróżnia się pozytywnie od pisarzy w nieskończoność powielających transhumanistyczne klisze, takich jak Greg Egan, Charles Stross, czy Richard Morgan.

Houellebecq a Tipler

Paradoksalnie jednak właśnie ta uczciwość intelektualna Houellebecqa i dobry *research* jaki wykonał sprawiają, że 'Możliwość wyspy' na tle czołowych dokonań transhumanistycznej literatury SF wypada dość blado. Wszyscy jej autorzy snują nieprawdopodobne, olśniewające wizje cywilizacji postludzkiej, zmienionej wprost nie do poznania. Houellebecq zdaje się natomiast podzielać przekonanie młodego Tancrediego, siostrzeńca księcia Salina z 'Lamparta' di Lampedusy, że chociaż wszystko się zmieni, to nic się nie zmieni. W istocie życie Daniela²⁵ nie jest ani trochę mniej puste i nudne od życia Daniela¹. Statyczność historii houellebecqowskich neoludzi, w której przez 2000 lat nic się nie zmienia, jest aż nieprawdopodobna. W tym miejscu może warto przypomnieć, że nawet sam Francis Fukuyama, autor tezy o „końcu historii”, wycofał się z niej odkrywając transhumanizm i w książce 'Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej' z 2002 r. stwierdził, że choć historia ludzka istotnie się skończyła, to wkrótce zacznie się nowa historia, już postludzka, a wówczas nic już nie będzie takie samo. Houellebecq natomiast próbuje być „świętszy od papieża”, to znaczy bardziej przywiązany do „końca historii”, bardziej „fukuyamowski”, nawet od Fukuyamy. U niego nawet koniec człowieka i pojawienie się neoludzi właśnie nic nie zmieniają. Wszystko wskazuje na to, że w czasach Daniela²⁵ wciąż trwa absurdałna epoka posthistoryczności, postmodernizmu i w ogóle post-wszystkiego, a nic nowego wciąż nijak nie może się zacząć. Jej udręczeni mieszkańcy żyją komentując „opowieści życia” swoich ludzkich oryginałów, a przy zdrowych zmysłach utrzymuje ich groteskowa para-religijna wiara w nadejście bliżej niesprecyzowanych „przyszłych”. A przecież z ludzkiego punktu widzenia to właśnie oni są „przyszłymi”. Houellebecq tym samym zdaje się mówić, że nie ma żadnej nadziei ani dla ludzkości, ani dla postludzkości.

Ten pesymizm jest wyborem, który też trzeba rozważyć, próbując usytuować Houellebecqa na mapie wewnętrznych sporów transhumanistów. Jego transhumanizm jest wprawdzie transhumanizmem *soft*, jednak zmusza go by ustosunkował się do przynajmniej niektórych przekonań transhumanistów *hard*. Tu zaś mamy postawy rozpięte od skrajnego pesymizmu do równie skrajnego optymizmu. Głębokich korzeni transhumanizmu można szukać w eugenice Francisa Galtona i jego nazistowskich uczniów. Jest dość naturalne, że do takich antenatów dzisiejsi zwolennicy Kurzweila woleliby się nie przyznawać. Nawiasem mówiąc, samo słowo „transhumanizm” wymyślił Julian Huxley, zwolennik eugeniki, twórca syntezy darwinizmu z genetyką, oraz rodzony brat Aldousa Huxley'a, autora 'Nowego wspaniałego świata', do którego 'Możliwość wyspy' jest miejscami bardzo podobna (z kolei w 'Cząstkach elementarnych' Michel czyta i komentuje obu Huxley'ów). Wszystko to są razem powody do pesymizmu. Odwiecznym problemem każdej eugeniki jest obawa, że próbując stworzyć Supermana, stworzy się w końcu potwora Frankenstein. Mimo to współcześni transhumaniści są jednak często naiwnymi (?) optymistami.

Ze wszystkich filozofii transhumastycznych najsłynniejsza jest dziś wizja Franka Tiplera, wybitnego matematycznego fizyka i kosmologa amerykańskiego, zarazem filozofa, w oryginalny sposób łączącego transhumanizm z teologią Teilharda de Chardina. Nie wdając się w zbyteczne techniczne szczegóły, dość stwierdzić, że Tipler, autor 'Fizyki nieśmiertelności' (1994), oraz 'Fizyki chrześcijaństwa' (2007), powtarza w nich główną tezę Teilharda, że przyszła ewolucja będzie mieć charakter teleologiczny, a ludzkość będzie ewoluować ku punktowi Omega, który Teilhard utożsamiał z Chrystusem, a Tipler z komputerem o nieskończonej mocy obliczeniowej, w którego pamięci animowane będą świadomości nie tylko ludzi, którzy dożyją technicznej

osobliwości, ale w ogóle wszystkich ludzi, jacy kiedykolwiek żyli. W ten sposób zostaną oni dosłownie wskrzeszeni z martwych.

Tipler jest jednym z niewielu poważnych uczonych, którzy dostąpili wątpliwego zaszczytu zostania ikonami popkultury. Niemal każdy współczesny pisarz SF zajmujący się transhumanizmem czuje się zobligowany by ustosunkować się jakoś do jego tez. Jedni go uwielbiają, inni nienawidzą, ale nikt nie jest obojętny. Wydaje się, że również Houellebecq odczuł potrzebę zajęcia stanowiska. O Tiplerze wprawdzie nie pisze, ale za to bardzo dobitnie wyraża swą opinię o Teilhardzie de Chardinie. Biorąc pod uwagę *research* jaki wykonał na temat transhumanizmu, jest wysoce wątpliwe, by Houellebecq nie znał prac Tiplera, można zatem zaryzykować przypuszczenie, że jego sąd nad Teilhardem jest zarazem pośrednio sądem nad Tiplerem i tymi spośród transhumanistów, którzy akceptują jego wizję. Otóż Houellebecq nie zostawia na Teilhardzie suchej nitki.

„Jeżeli jest jakaś rzecz, która zawsze mnie pogrążała w smutku czy współczuciu (...), jest nią istnienie Teilharda de Chardina – nie tylko zresztą jego istnienie, ale fakt, że miał lub mógł mieć czytelników” stwierdza na początku książki Daniel1 (s. 73). Teilhard de Chardin wydaje mu się „oszołomem pierwszej klasy”. „Co mógł takiego przeżyć, u kogo mógł bywać ten patetyczny Teilhard, żeby mieć o ludzkości równie dobrotliwe i głupkowate pojęcie – zastanawia się dalej – podczas kiedy w tych samych czasach, w tym samym kraju grasowały tak znaczące łajdaki jak Céline, Sartre czy Genet? Poprzez dedykacje i adresatów jego korespondencji udawało się to jakoś odtworzyć; byli to dobrze wychowani, eleganccy katolicy, mniej lub bardziej arystokratyczni, często jezuici. Niewinni” (s. 74-75).

Rozprawiwszy się w ten sposób z Teilhardem Houellebecq rozbraja zarazem minę jaką byłby dla jego koncepcji przyszłości człowieka hurra optymizm Tiplera. Można jeszcze zapytać, skąd ta wrogość? Najbardziej oczywistą odpowiedzią wydaje się ateizm Houellebecqa, niepozwalający mu zaakceptować wizji eschatologicznej. Może to być jednak tym razem odpowiedź niewystarczająca. Tipler jest bowiem krytykowany zarówno przez ateistów, jak i przez środowiska związane z Kościołem. Podobnie było zresztą wcześniej z Teilhardem de Chardinem, któremu Święte Oficjum zakazało publikacji książek. Rzecz w tym, iż obu im można zasadnie zarzucić, że immanentyzują Boga, to znaczy odzierają go z transcendencji. Co więcej, immanentyzują również wymiar soteriologiczny. Obiecują wszak ludziom zbawienie, jeśli nie wprost na Ziemi, to w każdym razie na tym świecie. Tym samym ich obietnica nie różni się aż tak znowu bardzo od tego, co robili Comte, czy Marks. Wizja Tiplera, szalenie efektowna i przedstawiona z olbrzymim rozmachem, na pierwszy rzut oka musi robić wielkie wrażenie. Przy bliższym przyjrzeniu może jednak rozczarować prawdziwego chrześcijanina. Chrześcijaństwo nie jest religią immanentną. To już bliższy duchowi prawdziwie chrześcijańskiemu jest Gödel ze swoim transcendentalnym rozumieniem ‘Ja’. Ale, jak wspominałem, o tym Houellebecq już nie pisze.

Natomiast jego krytyka Teilharda de Chardina wydaje się dziwnie współgrać z krytyką wyrażoną przez dostojników Kościoła. Houellebecq zarzuca mu na przykład niezrozumienie natury grzechu. Toż ojcowie ze Świętego Oficjum mówili dokładnie to samo. Dla Houellebecqa w ogóle charakterystyczne jest to, że w swych częstych i skądinąd bardzo brutalnych krytykach różnych religii nie atakuje on ich pierwiastka transcendentnego, tylko sytuację, gdy ludzie nadają im się charakter immanentny i polityczny. To budzi w nim natychmiast wściekłość i gniew. Trudno się dziwić, że z miejsca odrzucił Teilharda, a wraz z nim i Tiplera.

Niezależnie od tego wszystkiego, jego wybór pesymistycznej interpretacji transhumanizmu może mieć i bardziej banalne wytłumaczenie. Houellebecq zrobił światową karierę opisując pustkę i rozpacz ponowoczesnego świata i stał się autorem kultowym dla pokolenia obecnych trzydziesto- i czterdziestolatków, którzy wchodząc w dorosłość zastali świat wartości spustoszony przez poprzędających ich hipisów i *soixantehuitardów*. W jego nihilistycznych opisach czarnej bezwyjściowości sytuacji odnaleźli oni swe doświadczenie pokoleniowe. Houellebecq jest zbyt mądry by nie zdawać sobie z tego sprawy. A to oznacza, że gdyby nagle napisał książkę zbyt optymistyczną, to, mówiąc językiem marketingowym, rozminąłby się ze swoim targetem. Od niego nie oczekuje się by dawał nadzieję na lepszą przyszłość, lecz by w sposób możliwie najbardziej okrutny i bezwzględny wymierzył sprawiedliwość naszym czasom. Nie może zatem, po prostu nie wolno mu, pokazać czytelnikom jakiegokolwiek drogi ucieczki. Dlatego nawet pisząc powieść transhumanistyczną musiał ją napisać tak, by pokazać, że z piekła postnowoczesności nie ma żadnego wyjścia.

Bibliografia

Houellebecq, Michel. (2006), *Możliwość wyspy*, Warszawa.

STRESZCZENIE: Artykuł przedstawia problematykę transhumanizmu w powieści Michela Houellebecqa *Możliwość wyspy* w świetle wybranych współczesnych teorii naukowych i filozoficznych.

El itinerario centroeuropeo del pícaro español: Estebanillo González y la campaña de Silesia de 1642

La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo y publicada en Ámberes en 1646 constituye el último eslabón en la evolución del género picaresco en el siglo XVII. Esta biografía novelada¹ narra la historia del pícaro itinerante que, tras abandonar su casa familiar, desempeña una multitud de oficios, lo que demuestra la intención del autor de ajustarse a la fórmula picaresca. A pesar de que la trayectoria vital del protagonista parece coincidir con las de otros representantes del género, lo que llama la atención son las referencias a una serie de acontecimientos y personajes históricos. A diferencia de sus antecesores Estebanillo presta sus servicios a los miembros de familias reales y aristócratas más destacados de su época como el Cardenal Infante don Fernando, hermano de Felipe IV, gobernador de los Flandes, el príncipe Emmanuel Filiberto de Saboya y el general del ejército imperial Octavio Piccolomini, duque de Amalfi. Para ejercer los encargos encomendados por sus respectivos señores, el pícaro español está dispuesto a recorrer sin apenas descanso casi toda Europa, sumergida en plena Guerra de los Treinta Años, de lo que nos deja un testimonio particular en su autobiografía literaria.

La vida y hechos de Estebanillo González se aparta del canon de la pura novela picaresca para situarse en la línea divisoria entre la autobiografía auténtica y la ficcional (Gunia 2008: 484). Estamos ante una picaresca tardía, donde la hondura de la preocupación moral de las novelas anteriores queda sustituida por el buen humor, que se subraya ya en el mismo título, y una vorágine viajera que arrastra al protagonista. El relato de Estebanillo, calificado por Alonso Zamora Vicente como la picaresca desintegrada (Zamora Vicente 1962: 58) debido al desligamiento del personaje-narrador de su esquema literario, se aproxima más bien a la novela de aventuras o la autobiografía soldadesca (Meregalli 1979: 55-67) que alcanza su auge en la época de los sangrientos conflictos del seiscientos. La estructura autobiográfica de la novela abunda en alusiones a los acontecimientos documentados y detalles geográficos verídicos que sirven para comprobar la autenticidad del itinerario del vagabundo español y la historicidad de su biografía.

No obstante, no podemos olvidar que la narración picaresca no constituye ningún documento histórico fehaciente, siendo su parte fundamental la ficción literaria. Como señala Zamora Vicente, la historia contada por el pícaro debe interpretarse más bien como una selección artística y parcelación voluntaria de una realidad (Zamora Vicente 1962: 11). La integración de los tópicos picarescos con ciertos acontecimientos bélicos, la cronología de los hechos reales, así como su geografía, hace patente la cuidadosa preocupación del narrador que quiere pasar por un cronista de sus tiempos. Su intención de dar una forma literaria a su propia biografía la observamos desde el prólogo, donde Estebanillo hace hincapié en que la suya no es una historia fingida como la de Guzmán de Alfarache, ni tan

¹ Jesús Antonio Cid atribuye la autoría de la novela al escribano real Gabriel de la Vega. Ver Cid 1989: 8.

fabulosa como la de Lazarillo de Tormes o Caballero de la Tenaza, “sino una relación verdadera con parte presente y testigos de vista y contestes”(González 1978: 133-134). A fin de demostrar que no hay fingimiento ni suposición en los sucesos narrados mediante las constantes referencias a los hechos históricos pretende dotar de mayor verosimilitud a su relato en el cual, como el mismo indica, “el dónde, cómo y cuándo, sin carecer de otra cosa que de día mes y año, y antes quito que no añadido”(González 1978: 134).

Los estudios de Jesús Antonio Cid llegan a acreditar documentalmente la existencia real de Estebanillo, nacido alrededor de 1604, hijo de Lorenzo González, pintor natural de Salvatierra de Miño, en Galicia, instalado en Roma. A pesar de que hasta la fecha reciente no se ha encontrado ninguna confirmación del servicio del pícaro en la corte del Cardenal Infante don Fernando de Austria, disponemos de los documentos que comprueban su oficio de criado y correo del general Octavio Piccolomini (Cid 1989: 8-20). Según podemos leer en la correspondencia del militar italiano y su secretario Useppi, el bufón llamado “Stefanillo” ejerce como correo entre el campamento imperial y la corte de Viena, siendo testigo del conflicto bélico más decisivo para la historia de la Europa Moderna.

La Guerra de los Treinta Años, marcada por el inevitable fracaso de la Casa de Austria en el intento de mantener su hegemonía en el Viejo Continente, determina la trayectoria y actitud vital del aventurero pícaro. Con todo cinismo Estebanillo, mercenario reclutado por fuerza, presenta en su relato una versión burlesca del conflicto que hacer arder a casi toda Europa hasta mediados del siglo XVII. Su desprecio por el heroísmo y el honor militar le lleva a ridiculizar los hechos históricos narrados y en muchos casos también presenciados por el mismo. La problemática del imperio le es ajena a Estebanillo, de modo que “sus referencias a los acontecimientos tan decisivos como Nördlingen, Las Dunas o Rocroi, no merecen siquiera la más mínima reflexión” (Spadaccini, Zahareas 1978: 108). Este rechazo de todo valor idealista como el amor a la patria, lealtad y defensa de la religión resulta completamente comprensible, si tomamos en cuenta de que la actitud del pícaro es un mero reflejo de la baja moral de las tropas involucradas en la interminable contienda.

La novela ofrece al lector una serie de noticias fidedignas sobre lo ocurrido tanto en los campamentos militares como en los campos de batalla. Al presentar las causas de la derrota del Archiduque Leopoldo Guillermo de Austria en la batalla de Liepzig, el 2 de noviembre de 1642, contra el ejército del general Lennart Törtenson, Estebanillo alude al cuerno izquierdo de la caballería cogida por sorpresa por los suecos (González 1978: 418). La explicación de la desastrosa pérdida que sufren las tropas imperiales, que da Estebanillo en su relato, resulta coincidir perfectamente con los hechos comprobados por los historiadores, quienes atribuyen el fracaso militar al que la caballería, atacada por los suecos a pesar de los cañonazos, rompiera sus filas y se pusiera desordenadamente en fuga (Majewski 1993: 64-65).

Cabe recordar que la mayoría de las batallas del conflicto europeo tuvo lugar fuera de las fronteras españolas, de ahí que las tropas enviadas para apoyar al ejército del Emperador estuvieran obligadas a atravesar los vastos territorios de la Europa Central. Este es el motivo por que “frente a los otros picaros que se mueven en ambientes mucho más reducidos en todos los aspectos, Estebanillo amplía, con su radio de acción geográfico” (Fernández San Emeterio 2000: 125). Su itinerario va atestiguado con las fechas bélicas bastante precisas y exactitas, de modo que parece imposible analizarlo prescindiendo de estas coordenadas históricas. Las minuciosas descripciones de la realidad circundante, ambiente de guerra, personajes reales y hechos documentados contribuyen a dotar a la

narración de mayor credibilidad. Esta técnica la aplica el pícaro también en el episodio relativo a su viaje a la región de Silesia.

Tras la muerte del Cardenal Infante Fernando de Austria en noviembre de 1641, Estebanillo se reúne con su antiguo amo, el general Ottavio Piccolomini, con quien en plenas convulsiones guerreras europeas en mayo de 1642 se marcha a Viena. Las fechas de su viaje coinciden con el final de la última campaña victoriosa de los imperiales a cargo del general Francisco Alberto de Sajonia-Lauenburg. En primavera las tropas suecas bajo el mando del general Torstenson llegan a ocupar Silesia, garantizándose de esta manera la seguridad de las rutas de comunicación entre Pomerania, Lusacia y Bohemia (Maroñ 2000: 133). Una vez tomada Lusacia en abril de 1642, Torstenson se lanza para conquistar la crucial línea del río Oder. A fin de conseguir este objetivo parte hacia la ciudad de Glogau que, en vista de la preponderancia militar de los protestantes, se rinde el 4 de mayo (Maroñ 2000: 134). Debido a los avances suecos en Silesia y Bohemia las tropas de Francisco Alberto se marchan a la ciudad de Schweidnitz, donde el 31 de mayo serán derrotadas. El 3 de junio la ciudad se rinde y el general imperial, herido en la batalla, muere en el cautiverio una semana más tarde². Tras ganar la batalla Torstenson sigue avanzando hacia el sur: el 9 de junio toma la ciudad de Neisse y pasa a Moravia, donde el 14 de junio ocupa Olomuniec. Ante la penetración sueca en Moravia y una serie de fracasos imperiales, la corte de Viena recurre al general Octavio Piccolomini para encargarle el mando de las armas alemanas. El militar italiano reúne los restos del ejército derrotado junto con él del Archiduque Leopoldo para llevar a cabo la campaña de liberación de Silesia que acabará con el desastre de Leipzig el 2 de noviembre de 1642.

En el fondo de estos acontecimientos encontramos a Estebanillo en Viena, donde se encarga de las provisiones de Piccolomini. Durante la ausencia de su amo, debida a la salida para Moravia por encargo imperial, el pícaro queda objeto de burla de otros criados de la casa, lo que motiva su fuga en busca del general. Lo encuentra “al cabo de algunas jornadas en la Moravia, en una villa llamada Helbruna” adonde llegó “con su armada el Archiduque Leopoldo, y, juntándola con la de mi amo, hizo plaza de armas general” (González 1978: 412). Es de observar que el nombre que da Estebanillo al lugar de concentración del ejército alemán puede resultar problemático por la coincidencia fonética con Heilbronn, ciudad al norte de Baden-Wurtemberg. No obstante, Helbruna³ no puede ser otra que la villa de Brno, situada en el sudeste de Bohemia, donde efectivamente para el 22 de julio de 1642 se convocó la reunión de las tropas imperiales.

El objetivo de la contraofensiva del ejército imperial liderado por el Archiduque Leopoldo es Silesia, la región de que desde 1526 junto con el Reino de Bohemia se encuentra bajo el dominio de la Casa de Austria⁴. El conflicto entre la población protestante y la ultracatólica dinastía reinante se va agravando a lo largo del siglo XVI, en consecuencia de lo cual los silesianos apoyan a los bohemios en el destronamiento de Fernando de Estiria, primo hermano del Emperador, y la coronación del elector palatino Federico V como rey de Bohemia, lo que da inicio a la Guerra de los Treinta Años. Debido a su estratégica localización Silesia sufre durante la Guerra de los Treinta Años una serie de ataques

² Francisco Alberto de Sajonia-Lauenburg murió el 10 de junio de 1642.

³ El pícaro probablemente acuña el nombre de la ciudad partiendo de la denominación alemana *Brünn* o latina *Bruna* a la cual, debido a la dificultad que le causa pronunciar dos consonantes seguidas, añade la “e” inicial.

⁴ Tras la muerte del rey de Bohemia y Hungría Luis II de la dinastía polaca de Jagelón en la batalla de Mohács en 1526, en virtud del pacto familiar sus dominios, incluida Silesia, pasaron a las manos de la Casa de Austria, familia de su esposa, infanta María, nieta del Emperador Maximiliano I.

y saqueos tanto por parte de las tropas imperiales como las protestantes. Después de la adhesión de Suecia a la guerra en la década de los treinta la situación política y militar de Silesia empeora notablemente por ser terreno de actividades militares contra las bases suecas en el norte y Sajonia en el oeste (Maroń 2000: 109).

Relacionando su viaje por Silesia, emprendido por encargo del Archiduque Leopoldo a finales de julio de 1642, Estebanillo nos ofrece una descripción detallada de los avances imperiales:

“Otro día muy de mañana marchamos en seguimiento del sueco, el cual nos tenía sitiada una plaza, en la Silesia, llamada Brique, pero siendo advertido el enemigo de la gran resolución que llevaban el archiduque y mi amo de socorrerla aunque se arriesgase el perder el armada, no osando atender a tan valiente determinación, se resolvió, con hallarse muy fortificado, no solamente en levantar el sitio, pero en dejarnos libre una villa llamada Nais, que está a cuatro leguas de Brique, después de haberle puesto fuegos por cuatro partes sin haber emprendido por ninguna” (González 1978: 413).

Los documentos históricos confirman la gran cantidad de las tropas alemanas, así como su itinerario trazado por el pícaro. Al abandonar Brno el Archiduque, contando con el ejército de 25.000 soldados, expulsa las tropas suecas de Moravia y sale en su seguimiento hacia Silesia. Debilitados por las pérdidas y la necesidad de instalar guarniciones en las plazas fuertes recién conquistadas, los suecos no son capaces de librar una batalla abierta contra los imperiales. Así que se retiran de Moravia para ocupar y defender los pasos cruciales sobre el río Oder (Majewski 1993: 64): las villas de Brique y Nais⁵ que Estebanillo confirma visitar en su camino.

Los comentarios del pícaro reflejan de una manera bastante fiel el desarrollo de la campaña militar de Silesia. La ciudad de Brique, situada en la orilla del Oder, desde finales del XVI es efectivamente la segunda mejor fortificada en Silesia después de Breslau (Maroń 2000: 95). De ahí que los suecos, que la tienen sitiada durante casi un mes⁶, finalmente cedan ante las tropas imperiales y, como relata Estebanillo, levanten el sitio el 25 de julio de 1642. Por estas mismas fechas queda liberada la villa de Nais, tomada en junio y saqueada por las tropas del general Liliehöck. A diferencia de Brique la ciudad de Nais cuenta solamente con murallas medievales escasamente modernizadas (Maroń 2000: 100-101), lo que le impide una mayor resistencia, de modo que tras un breve asedio la villa tiene que rendirse a mediados de junio⁷. Bajo la presión de los imperiales los suecos abandonan Nais el 24 de julio, pero antes de marcharse deciden destruir su sistema de defensa prendiendo fuego en cuatro torres, como podemos leer en la novela. No obstante, en contra de lo que nos cuenta Estebanillo, el fuego se extiende rápidamente a toda la ciudad y solo una milagrosa coincidencia, una lluvia fuerte, apaga las llamas y la salva. Tal incongruencia se debe probablemente al hecho de que el pícaro no fuera testigo ocular de los hechos narrados.

Entre las discrepancias que encontramos en su relato cabe mencionar el desajuste geográfico referente a la localización de la villa de Nais con respecto a Brique. Estebanillo anota que la distancia entre

⁵ Actualmente las ciudades polacas de Brzeg y Nysa. El nombre de Brique viene del alemán Brieg, donde la velar oclusiva sonora g pronunciada al final de la palabra se convierte en la velar oclusiva sorda k, de ahí que el pícaro pronuncie y escriba el nombre de la villa como Brique. Una similar adaptación a la ortografía española la notamos en el caso del nombre alemán de Neisse, donde el diptongo “ei” se pronuncia como “ai”, lo cual le permite a Estebanillo llamar la ciudad Nais.

⁶ El asedio sueco de la ciudad empieza el 28 de junio de 1642.

⁷ Las tropas suecas iniciaron el asedio de Nais el 6 de junio de 1642 para conquistar la ciudad unos diez días más tarde.

las dos ciudades es de cuatro leguas. Es de observar que una legua castellana, medida oficialmente establecida en el siglo XVI, equivalía a 20.000 pies castellanos, es decir, entre 5.5 y 5.9 metros. Así que, de acuerdo con los cálculos del pícaro Nais y Brique separan unos 25 kilómetros, mientras que en realidad este trayecto abarca más de 40. Esta incongruencia resulta bastante sorprendente, si tenemos en cuenta que el itinerario del pícaro suele coincidir con el desplazamiento de las topas imperiales y éstas, bajo el mando del Archiduque Leopoldo, llegan a Nais el 7 de julio para dirigirse más tarde a Brique. La única explicación que podemos dar a esta equivocación es que el español nunca estuvo en Brique. La confirmación documental de sus funciones de correo realizadas en 1642 se encuentra en la correspondencia de Piccolomini y su secretario, pero Brique no figura entre los lugares en que se escribieron dichas cartas. Solo Brno, Nais y Glogau forman parte del trayecto que recorre el protagonista, quien recuerda que fue en Nais donde se le encargó llevar a la corte las buenas nuevas de la liberación de Brique, por lo cual el emperador le regaló una cadena de oro (González 1978: 413). A continuación, por orden imperial el pícaro vuelve a su campamento en Silesia para servir allí correo hasta el final de la campaña.

El próximo paradero de Estebanillo en su viaje por el Imperio alemán es “una villa llamada Gros-Glogau⁸” que está “en el fin de la Silesia y en los confines de Polonia y de Pomerania, adonde mi amo visitaba muy a menudo las trincheas” (González 1978: 414). Como todo soldado el pícaro tiene que orientarse bien en el terreno de las actividades guerreras, lo cual demuestra al presentar la ubicación exacta de la ciudad, que limita con Polonia y Pomerania, una región histórico-geográfica situada en la costa báltica. Es de suma importancia que mencione esta región en el contexto de las actividades militares llevadas contra los suecos, ya que la ocupación de Pomerania⁹ permitió a los protestantes en la década de los treinta multiplicar los ataques a las fronteras tanto imperiales como polacas (Olejnik 1993: 42).

Una descripción más detallada nos la ofrece Estebanillo en un comentario burlesco referente al asedio de la ciudad: “esguazamos una rivera llamada Odra, que pasa por medio de la asediada plaza, y llegamos cerca de las murallas, desde adonde el enemigo nos enviaba colación de balas sin confitar y de peladillas amargas” (González 1978: 414). El narrador llega a integrar el tópico picaresco del goloso aventurero, que sueña con delicias culinarias para satisfacer su hambre, con ciertos datos verídicos sobre la ubicación y fortificación de la villa sitiada. Desde finales del XVI Glogau, situada a la orilla del río Odra¹⁰, es la crucial plaza fuerte en el noroeste de Silesia y cuenta con dos líneas de murallas de defensa, mencionadas por nuestro pícaro, que recientemente modernizadas permiten a sus defensores resistir mucho tiempo a los ataques enemigos (Maroñ 2000: 95, 100). La conciencia de la importancia militar y localización estratégica de Glogau le hace al pícaro poner énfasis en el asedio de la ciudad cuya conquista podría contribuir al debilitamiento de la posición de los suecos en la región.

Para evitar en verano de 1642 un enfrentamiento abierto con las tropas imperiales el general Tortenson se marcha hacia la ciudad de Krosno. El ejército alemán va en su seguimiento hacia Glogau para iniciar a mediados de agosto el asedio de la villa. Los refuerzos que mandan los suecos a princi-

⁸ Actualmente la ciudad polaca de Głogów. Estebanillo recurre en su relato al nombre alemán de la villa.

⁹ En julio de 1630 el rey sueco Gustavo Adolfo invadió Pomerania, gobernada por el príncipe Bogusław XVI de la dinastía Griffin, a quien obligó a aliarse con los protestantes contra el emperador. Tras la muerte del príncipe de Pomerania en 1637 la región quedó finalmente incorporada al territorio sueco.

¹⁰ Es interesante observar que el pícaro utiliza en este fragmento el nombre polaco del río *Odra* en vez de aplicar, como suele hacer, el alemán *Oder*.

pios de septiembre para apoyar a la guarnición de Glogau hacen fracasar los intentos imperiales de tomar la ciudad, así como los de conquistar otras plazas fuertes de Krosno y Koźuchowo ocupadas por los protestantes. Amenazado por las tropas enemigas el Archiduque Leopoldo decide levantar el sitio de Glogau para partir a mediados de septiembre a la ciudad de Legnica. Debido a la escasez de provisiones, como relata en su diario el aristócrata lituano Albrycht Stanisław Radziwiłł, el Archiduque se dirige a la corte polaca pidiendo suministros para las tropas imperiales (Radziwiłł 1980: 322). Este desarrollo de los acontecimientos hace que Estebanillo vuelva a ejercer como correo, lo que recuerda en su relato: “al cabo de ocho días, habiéndonos retirado de la plaza por venir el enemigo con gran poder, Su Alteza el Archiduque me despachó a Polonia con dos pliegos de cartas, el uno para el Rey y el otro para la Reina su hermana” (González 1978: 416).

Como podemos ver, en la autobiografía literaria de Estebanillo González la ficción de sus andanzas se yuxtapone perfectamente con los episodios auténticos referentes a los diversos frentes de batalla de la Guerra de los Treinta Años. Los acontecimientos históricos, que sirven de telón de fondo para la trama picaresca, enmarcan su itinerario en las fechas exactas, de modo que coincide con la cronología de la campaña militar llevada en Silesia en verano y otoño de 1642. A pesar de ciertas incongruencias con respecto a los hechos reales y detalles geográficos, no podemos poner en tela de juicio la autenticidad de los sucesos narrados de que el autor nos deja un testimonio bastante fidedigno.

Bibliografía:

- Carreiro, A., Cid, J. A.,** (1989) Introducción a *La vida y hechos de Estebanillo González: hombre de buen humor compuesto por el mismo*, ed. Antonio Carreiro, Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, pp. IX-CCXXI.
- Cid, J. A.,** (1989) “La personalidad real de Stefaniglio. Documentos sobre el personaje y presunto autor de *La vida y hechos de Estebanillo González*”, *Criticón*, 47, pp. 7-28.
- Fernández San Emeterio, G.,** (2000) “La personalidad del narrador en *La vida y hechos de Estebanillo González*”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18, pp. 119-146.
- González, E.,** (1978) *La vida y hechos de Estebanillo González: hombre de buen humor compuesto por el mismo*, ed. N. Spadaccini, A. N. Zahareas, Madrid, Editorial Castalia.
- Gunia, I.,** (2008) “Entre mimesis y poesis. La novela picaresca y la autobiografía auténtica ante el problema de la verdad. *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por el mismo* (1646)”, *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, eds. K. Meyer-Minnemann, S. Schlieckers, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Veruert, pp. 483-500.
- Lolo, R.,** (2004) *Rzeczpospolita wobec wojny trzydziestoletniej: opinie i stanowiska szlachty (1618-1635)*, Pułtusk, WSH.
- Majewski, W.,** (1993) „Z dziejów zachodnioeuropejskiej sztuki wojennej pierwszej połowy XVII wieku”, *Wojna trzydziestoletnia (1618-1648) na ziemiach nadodrzańskich*, dir. K. Bartkiewicz, Zielona Góra, Wydawnictwo WSP im. T. Kotarbińskiego, pp. 53-65.
- Maroń, J.,** (2000) *Militarne aspekty wojny trzydziestoletniej na Śląsku*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Meregalli, F.,** (1979) “La existencia de Estebanillo González”, *Revista de Literatura*, XLI, no. 82, pp. 55-67.

- Olejnik, K.**, (1993) „Zagrożenie polskiej granicy zachodniej w pierwszej połowie XVII wieku”, *Wojna trzydziestoletnia (1618-1648) na ziemiach nadodrzańskich*, dir. K. Bartkiewicz, Zielona Góra, Wydawnictwo WSP im. T. Kotarbińskiego, pp. 35-44.
- Parker, G.**, (1987) *La Guerra de los Treinta Años*, trad. Juan Faci, Barcelona, Crítica.
- Rico, F.**, (1982) *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- Radziwiłł, A. S.**, (1980) *Pamiętnik o dziejach w Polsce. 1632-1646*, tomo 2, Warszawa, PIW.
- Zamora Vicente, A.**, (1962) *Qué es la novela picaresca*, Argentina, Editorial Columba.

STRESZCZENIE: Powieść *Żywot Estebanillo Gonzaleza (La vida y hechos de Estebanillo González)* stanowi ostatnie ogniwo w rozwoju hiszpańskiej prozy pikarejskiej w XVII w. Ta literacka autobiografia łotrzyka, ujęta w ramy czasowe Wojny Trzydziestoletniej, z zaskakującą dokładnością opisuje ważne wydarzenia tego okresu, których świadkiem miał być sam bohater. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie udziału Estebanillo Gonzaleza w kampanii wojskowej na Śląsku w 1642 r., a także próba odpowiedzi na pytanie w jakim stopniu jego relacja może być uznana za wiarygodną.