

Uniwersytet Warszawski
Wydział Neofilologii

ACTA PHILOLOGICA

43

Warszawa 2013

Komisja Wydawnicza Wydziału Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego:

prof. dr hab. Barbara Kowalik (przewodnicząca)

dr Anna Ciepielewska-Janoschka

dr Anna Górajek

prof. dr hab. Jacek Perlin

dr Anna Pochmara

dr Magdalena Roguska

dr Joanna Żurowska

Redakcja:

prof. dr hab. Barbara Kowalik – redaktor naczelna

dr Anna Pochmara – redaktor

Adres redakcji:

ul. Nowy Świat 4

00-497 Warszawa

Wydawca: Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego

ISSN 0065–1524

Nakład: 120 egz.

Strona internetowa:

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

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

<i>Paulina Grzęda</i>	
Half a Century Later: Re-reading Frantz Fanon in the 21 st Century	5
<i>Mirosław Aleksander Miernik</i>	
A Taxonomy of Fame: A Semiotic Approach	13
<i>Katarzyna Jaworska-Biskup</i>	
The Legal Status of a Woman as Reflected in Medieval Welsh Law	21
<i>Darío Gómez Escudero</i>	
John Milton's Other Women as a Pedagogical Element in His Prose Tracts	29
<i>Magdalena Pypeć</i>	
Taking a Stand on Remembrance: Emily Jane Brontë and Victorian Literary Annuals	38
<i>Małgorzata Łuczyńska-Holdys</i>	
In the Looking Glass: Mirror Symbolism in Victorian Poetry and Painting	45
<i>Anna Grabalska</i>	
A Writer's Declaration of Independence: An Intertextual Reading of Doris Lessing's "A Small Personal Voice" and <i>The Golden Notebook</i>	51
<i>Andrzej Pietrasz</i>	
Outsider w <i>Notatkach z podziemia</i> Fiodora Dostojewskiego i <i>Podziemnych</i> Jacka Kerouaca	60
<i>Anna Maria Karczewska</i>	
Fear and Loathing in America: Towards the End of the Sixties Era	68
<i>Marcin Sroczyński</i>	
<i>The Stranger's Child</i> : Alan Hollinghurst's Subversive Englishness	77
<i>Krzysztof Marcin Grądz</i>	
Despair (Not) to Will to Be Oneself: <i>A Single Man</i> by Christopher Isherwood	87
<i>Aleksandra Zalewska</i>	
Translating Film Language: Gender Relations in Sally Potter's <i>Choreo-Cinema</i>	96
<i>Piotr Olański</i>	
The Pursuit of Cinematic Reality in Zadie Smith's <i>The Autograph Man</i>	105
<i>Lucyna Krawczyk-Żywko</i>	
"All I have is history": Dressing up as Jack the Ripper in the Twenty-First Century <i>Whitechapel</i>	114
<i>Sylvia Szulc</i>	
Chaos, Cosmos, Logos: Logical Improvements in One French and Two English Translations of Stanisław Lem's <i>Solaris</i>	122

Krzysztof Tkaczyk

Georg Friedrich Meier. O pierwszej zasadzie wszystkich sztuk i nauk pięknych. 135

Małgorzata Filipowicz

Homo ridens w ujęciu psychologicznym. Freudowska koncepcja dowcipu a gelotologia 142

Joanna Godlewicz-Adamiec

Obraz Genesis (1-3) w niemieckiej literaturze średniowiecznej. 150

Ewa Wojno-Owczarska

Zum Bild von Berlin im Schaffen von Kathrin Röggla. 157

Anna Daszkiewicz

„Deutsch mich nicht voll!“: Die Türken und die Tücken der Integrationsdebatte. 166

Elżbieta Szawerdo

Wisława Szymborska w węgierskich czasopismach literackich 174

Aleksandra Jackiewicz

El problema de la traducibilidad de la realidad: análisis comparativo de los poemas
Do krytyków y Matka de Julian Tuwim y sus traducciones al español 185

Izabella Napiórkowska

Tutti pazzi per Dante... dalla dantologia alla dantomania ovvero la (ri)scoperta del
sommo a 500 anni di distanza. 195

Marta Mazurkiewicz

Dojrzewanie według Calvina. *Baron Drzewołaz* jako przykład *Bildungsroman*. 200

Nima Yaridiz

Il concetto della morte e quello dell'inetitudine in *Una vita* di Italo Svevo 207

Katarzyna Romanowska

Non chiamatemi femminista! Il caso di Neera, Matilde Serao e Natalia Ginzburg. 215

Izabella Zatorska

Intertekstualność „Podróży do Polski” Bernardina de Saint-Pierre. 223

Małgorzata Sokołowicz

Potëpione. Kobiety w poezji Kazimierzy Zawistowskiej i Renée Vivien. 230

Paulina Grzędą

Half a Century Later: Re-reading Frantz Fanon in the 21st Century

The year 2011 marked the 50th anniversary of Frantz Fanon's death as well as the 50th anniversary of the publication of his seminal text, *The Wretched of the Earth*. Half a century later, Frantz Fanon and his work continue to serve as a central node of focus and theoretical discussion in the academic field of postcolonial studies and beyond. This paper will discuss the enduring relevance of Fanon's theoretical legacy for the conceptualization of the cultural and political dilemmas that we are facing in the early stages of the twenty-first century.

It seems tempting to adduce Fanon and his thought – laid out in his two now canonical texts, *Black Skin, White Masks* (1952) and *The Wretched of the Earth* (1961) – in the wake of the outburst of the revolutionary wave of demonstrations and protests that have swept across the Arab world over the last year and a half. After all, the civil uprisings that erupted in Tunisia and spread to Egypt, Libya, Bahrain, and Syria among other places, bear striking resemblance to the heroic struggles of the Algerian War for Independence that Fanon's writings stem from. Surely, in the face of the murderous acts of Hosni Mubarak and Muammar Gaddafi one cannot fail to notice that Fanon's admonition against excesses of power and "the detrimental role of the leader" testifies to the visionary power of his thought (Fanon 2004: 127). The prophetic quality of his assumptions equally exhibits itself in the crucial role he assigned to Western powers in sustaining corrupt regimes as well as to the significance of the common people's solidarity and to the agency of grass-roots movements in successfully combating oppression and exploitation (Abbas 2011). His depiction of the masses of Algerian revolutionaries who had to resist "the corruption and the brainwashing, the traitors and the 'national' armies" is rather unsettling in its resemblance to the descriptions of the Arab spring rebels that the international media feed us with today (Fanon 2004: 130).

Fanon was, without a doubt, a great visionary who continues to be a spokesperson for revolutionaries worldwide, but his insightful work is more than a mere blueprint for a political action and his writings more than "the handbook for the Black revolution that is changing the shape of the world," as an inscription on the cover of the 1968 Black Cat edition, one of the most popular American editions of *The Wretched of the Earth*, used to read. Indeed, Fanon's insight and method provide the conceptual tools not only for deconstructing contemporary processes of globalization but also for foregrounding the emergent need to confront pan-European dominance, while simultaneously laying foundations for a new form of postcolonial humanism. It is precisely this enduring capability of Fanon's thought to surpass these historically and politically situated immediacies that this paper will attempt to testify to.

Over the last decade a great number of theories of globalization have emerged across the disciplines and globalization is now reshaping our approach towards social sciences. Among the phenomena most often emphasized by researchers are the development of a globalized economy

involving new systems of finance, production and consumption and transnational economic integration, as well as the strengthened relationship between national and global economies and culture and the processes of unification of transnational cultural patterns (Robinson 2008: 125). Underlying all these theoretical considerations there is an agreement that economic forces are the fundamental, organizing principle of globalization processes. Ideologies that prevail tend to be colorblind and to adopt post-race assumptions, while trumpeting multiethnic hybridity. As Nazneen Kane points out in her insightful study of Fanon's theory of racialization, *Frantz Fanon's Theory of Racialization: Implications for Globalization*, in failing to recognize how race and racism can equally determine the social inequalities engendered by globalization, the canonical works of globalization studies risk undermining their ability to remain critical (2007: 354). It is in this respect that Fanon and his critical insight may prove most useful. Kane argues that in order to allow space for human emancipation, as well as to retain their transformative quality, globalization theories should critically incorporate "the racial optic" expounded in Fanon's work (Fanon 2004: xiii). Already in his 2004 foreword to the new edition of *The Wretched of the Earth*, Homi Bhabha hinted at a "global duality" that permeates contemporary processes of globalization and that could be effectively re-interpreted in terms of Fanon's description of the Manichean construction of colonial society (Bhabha 2004: xii).

Indeed, throughout his two key texts, *Black Skin, White Masks* and *The Wretched of the Earth*, as well as to a smaller extent in *A Dying Colonialism* and in the collection of his essays gathered posthumously in *Toward the African Revolution*, Fanon conceptualizes race and class as two governing principles of society. For Fanon, race and economic class seem to be two dialectically constituted categories that come into being exclusively through the prism of one another. Thus, according to Fanon any social order can be approached as "simultaneously a racial order and an economic order" (Kane 355). As a consequence, racial oppression is very often substantiated economically, just as economic domination is frequently realized along race lines. One might argue that such an approach relies too heavily on biological determinism to be successfully incorporated into the flourishing field of globalization theories. Such a denouncement can nevertheless be easily jettisoned. For, in Fanon's terms, race is not a biological feature but rather "a historically constructed phenomenon and culturally mediated artifact" that has been perpetuated through centuries of social, political, and economic praxis (Kane 356). In this respect, Fanon might be considered to be the founding figure in the influential contemporary critical race theory (CRT). Indeed, as a close reading of the chapters "The Negro and Recognition" and "Fact of Blackness" from *Black Skin, White Masks* reveals, Fanon regards race as a relational category. Its meaning is produced exclusively through difference. Just as the notion of good exists only through the social construction of evil, blackness comes into being solely in relation to whiteness. Fanon asserts, "The black soul is a white man's artifact [...]. For not only must the black man be black; he must be black in relation to the white man" (2008: 6, 82-83).

Fanon emphasizes the historically and culturally determined nature of race as the very fact of otherness, a premise for differentiation, as well as its social signification, the meaning it has acquired over centuries. In this respect, Fanon seems to be particularly interested in the role that culture and, more specifically, language have assumed in legitimation of the white economic privilege. Indeed, for Fanon "to speak is to exist absolutely for the other, [...] [it] means to assume a culture,

to support the weight of a civilization” (2008: 8). Thus, according to Fanon, the assumption of the language of the colonizer implies co-option of the racist ideologies that are incorporated in the linguistic code. Such process not only entails internalization of one’s inferiority, but it also contributes to a profound psychological transformation, it produces a new ontology, a new alienated human being (Kane 357). Nevertheless, the act of adoption of foreign culture is always voluntary. Racial identity is therefore no more than a human artifact and, as such, it is not fixed.

Fanon explicitly excludes the possibility of a “Negro essence” (2008: 143). He states, “But I as a man of color [...] do not have the right to lock myself into a world of retroactive reparations” (2008: 180). He denounces a foundational race-centered moral ontology and any attempt at establishing monolithic racial categories seems to him fruitless. It is for this reason that Fanon had difficulty thoroughly espousing Aimé Césaire’s critical thought and he often disparaged the assumptions of the Négritude and other Afro-centrist movements whose racialized claims, he predicted, would “lead them up a blind valley” (1963: 214). Therefore, the recognition of the historically situated nature of race invites a possibility of reversibility and, in doing so, allows space for human emancipation and disalienation of people of both black and white ancestry. A movement, not a promotion, but rather a horizontal shift between these polarized realities becomes possible.

It is intriguing that, while rebuffing the semantically impregnated categories ascribed to races along biologically demarcated lines, Fanon himself refers to some Antilleans as “white,” thus alluding to their vanity and lack of moral backbone, and in doing so he brings into existence yet another kind of ethnic categories that consolidate the very same oppressive racialization of human experience that he so fiercely combats. His work being produced at a time of ferocious political struggle, much of it coming from within the thick of the Algerian revolution, and being delivered over a relatively short period of 10 years (from the early 1950s to the early 1960s), such internal inconsistencies seem inevitable and must, therefore, be excused.

Nevertheless, such an emancipatory act of liberation from the polarized system of collective identities can only truly realize itself in a conscious, reciprocal attempt at mutual recognition. This is the only means of establishing what Fanon calls “authentic communication” among races. Fanon states:

The Negro is not. Any more than the white man. Both must turn their backs on the inhuman voices which were those of their respective ancestors in order that authentic communication be possible. Before it can adopt a positive voice, freedom requires an effort at disalienation [...]. Superiority? Inferiority? Why not the quite simple attempt to touch the other, to feel the other, to explain the other to myself? (2008: 180-181)

In view of the long history of decolonization, Fanon’s belief that such an act can be transformative may seem naive. Nonetheless, his incisive recognition that no profound social transformation is possible without bilaterally engaged effort is very rational and praxis-oriented. As Nazneen Kane insightfully asserts, Fanon’s conceptualization of race and racialization embodies the empowering potential for emancipation from the psychological and economic effects of racism (353-361).

According to Kane, it is precisely because contemporary processes of globalization remain intrinsically “related to the polarization of inequality along race, gender and class lines” that Fanon’s

writings and his 'racial optic' continue to provide a useful conceptual framework for globalization theory (359). Manifestly, the optimistic approach that praises cultural hybridity, creolization of hegemonic cultures, a world of dialogic sharing and the emergence of the global village, and which prevails in the field of globalization and postcolonial studies alike, does not jibe with the lived reality of a great number of postcolonial societies in Africa, Asia or the West Indies. The existent cultural exchange between the core and the periphery is still far from creating, in Krishnaswamy's words, "a great big dialogical carnival" (Krishnaswamy 2002: 117). Thus, seeking to retain its critical validity postmillennial globalization theory needs to acknowledge that the capitalist world system is not uniquely an economically situated structure. Capitalism is equally a racialized order. For this reason, the enduring relevance of Fanon's philosophy in the twenty-first century cannot be undermined and some of his concepts and theories, like those of race and racialization, might be particularly worth of rehabilitation.

Even more so, if we bear in mind that one of the biggest strengths of Fanon's theory is its rejection of fundamentalism. In this respect, Fanon seems to be a visionary and one of the first to live up to the principles of the modern critical theory. As Sekyi-Out argues:

With Fanon, critical race theory is what it should be: an exercise in visionary realism. Despite the contingent obduracy of its object, critical race theory must be work that envisions, if not its own extinction, at least its eventual subordination to the task of exploring questions and problems and predicaments arguably far more central to the human condition in history. (2003: 8)

What could such questions, problems and predicaments be in the twenty-first century? In his incisive study of Fanon's work, *Fanon and the Crisis of European Man: An Essay on Philosophy and the Human Sciences* (1995), Lewis R. Gordon advances a belief that Fanon's work attests to the general crisis of the human sciences in Europe heralded by Husserl in his seminal text, *The Crisis of the European Sciences*. As such, Fanon's writings incite to renounce European universalism which contributes to consolidating pan-European dominance. Indeed, the need to confront Eurocentrism is one of the underlying assumptions of Fanon's critical theory. The expansion of European cultural and political hegemony being inherently embedded in the development of the capitalist world-economy, with a great degree of probability this need has never been more urgent than in the twenty-first century. Dirlik even suggests that, "without the power of capitalism and all the structural innovations that accompanied it in political, social, and cultural organization, Eurocentrism might have been just another ethnocentrism" (qtd. in da Mota-Lopes 2007: 55). Evidently, whether hegemonic conditioning exerted by the dominant Anglo-American intellectual tradition emerged no earlier than in the wake of globalization processes remains highly arguable, nevertheless, the fact that social transformation that has accompanied the spread of capitalism has worked to consolidate Eurocentrism cannot be questioned.

In his canonical text, *Orientalism*, one of the best known critiques of Eurocentrism, Edward W. Said, suggests that in colonizing Africa and Asia, European states also succeeded in colonizing the knowledge about those regions, establishing a tradition of scholarship that is "corrupt [and] blind to human reality" (1995: 326). Said was among the first to point out that Eurocentrism is more

than a mere expression of European authority, superiority of the West, According to him, it is also highly detrimental because it tends to distort and irreversibly transform peripheral cultures. In this respect, Said seems to be following in Fanon's footsteps. In his perceptive analysis of a variety of contemporary readings of Fanon's thought, *Re-reading Frantz Fanon*, da Mota-Lopes even claims that Fanon's recognition of "the pernicious, distorting, blinding effects of the European cultural hegemony or Euro-centrist intellectual tradition" is actually one of the most striking features of his work (55). He contends that through a multi-dimensional approach that consists in adoption of psychological analysis (Fanon was after all primarily a psychiatrist) that he later transplants onto a concrete historical and political ground, Fanon succeeds in destabilizing the received notions of universal validity of European tradition. In the conclusion to *The Wretched of the Earth*, he emphatically summons to dispose of Eurocentric preconceptions:

Humanity is waiting for something from us other than such an imitation [...]. If we want humanity to advance a step further, if we want to bring it up to a different level than that which Europe has shown it, then we must invent and we must make discoveries [...]. If we wish to live up to our peoples' expectations, we must seek the response elsewhere than in Europe. Moreover, if we wish to reply to the expectations of the people of Europe, it is no good sending them back a reflection, even an ideal reflection, of their society and their thought with which from time to time they feel immeasurably sickened. For Europe, for ourselves, and for humanity, comrades, we must turn over a new leaf, we must work out new concepts, and try to set afoot a new man. (1963: 315-316)

Fanon's passionate indictment of European humanism is therefore not an attempt to discard humanism per se, but rather to bring into being a new, more comprehensive form of humanism that can easily fit within the contemporary postcolonial studies paradigm. His vision appears to promote reciprocal recognition of difference that would eventually lead up to mutual enrichment and gradual, slow-paced transformation of cultures, while remaining far from advocating the effortless completion of the process of creolization of dominant civilizations. Rather than residing in cultural and social hybridity, universality, Fanon argues, "resides in this decision to recognise and accept the reciprocal relativism of different cultures" (1967: 44). In the words of da Mota-Lopes, "Fanon assumes the existence of a common, relational history in which the either-or of the easy dichotomies is substituted by a single, long-term, structural trajectory" (57). The form of humanism that Fanon offers is, therefore, a broad inclusive concept that draws upon a variety of sources that in their entirety make up the cultural and socio-political realm of the contemporary reality of postcolonial societies, while simultaneously recognizing each of the sources' fundamental distinctness. It is precisely thanks to Fanon's emphasis on the relational nature of otherness that his theory proves particularly well-suited to conceptualize contemporary transformations in, to use Naipaul's words, "half-made" societies, which are still entrapped in the process of dynamic cultural and socio-political transition (qtd. in Rushdie 2010: 301). South Africa may be here only one of numerous examples to be mentioned.

Respect for cultural difference obviously precludes the complete overthrow of the European Enlightenment model. Thus, Fanon's choice to hold on to the Enlightenment idea of the human

attests to his profound belief that it is possible to deploy Eurocentrism precisely to break away from it. This denouncement of fundamentalism and insistence on universalism instead is definitely what guarantees the enduring resonance of Fanon's thought in the academia of the twenty-first century.

According to Fanon, the acknowledgement of "the reciprocal relativism of different cultures" leads to self-realization, first individual, then gradually also collective (1967: 44). He believes that in the process of mutual recognition, self-confidence emerges and subjectivities are forged. But the newly acquired self-consciousness cannot remain self-centred, it should rather constitute a starting point for the assumption of social and political responsibility (Nayar 2011: 21-25). One of the things that Fanon regretted most was the fact he had never lived to witness such a discovery of national consciousness among the Algerian people. "Independence has brought moral compensation to colonized peoples, and has established their dignity. But they have not yet had time to elaborate a society, or to build up and affirm values," he states (1963: 79). Independence is therefore merely a short-term goal, a stage in the trajectory towards new humanism. Fanon argues that once national consciousness is established, individuals should move beyond the national towards the universal. Such movement will mark the completion of the processes of liberation and will constitute "the triumph of man in his completeness" (1963: 198). This emancipatory property of the three-fold transformation of human consciousness, from individual, towards national and finally into universal, is succinctly rendered in "The Pitfalls of National Consciousness," one of the chapters of *The Wretched of the Earth*: "Since the individual experience is national, since it is a link in a national chain, it ceases to be individual, narrow and limited in scope, and can lead to the truth of the nation and the world" (2004: 140-1).

Out of such a transformative process a new man emerges, a man that is self-confident and self-aware, social and action-oriented, a man who respects the Other and aspires for the universal. Such a notion of humanity smoothly inscribes itself into the vision of modern humanism as a philosophy of life, an alternative to the religious faith, offered as a unifying means of bridging differences between cultures in today's postcolonial world, both in the core as well as in the periphery.

Fanon's thought may be fashioned in a utopian spirit, but for such an idealistic imagery it manages to retain an astonishing topicality. Indeed, Fanon's theory has been extensively adopted and appropriated by the Black Power ideology in the United States as well as the Black Consciousness movement in South Africa. Serving as an essential node of theoretical discussion in the academic realm of postcolonial studies, it equally constitutes an important contribution to the flourishing field of postcolonial traumas. Discussing the heterogeneity of applications of Fanon's thought, Henry Louis Gates Jr. has even sarcastically termed it "a Rorschach blot with legs," namely a travelling theory offering analytical tools well-suited to conceptualize any given cultural or socio-political phenomenon (qtd. in Gibson 1999: 252). Interestingly, such universality of Fanon's applicability is, nonetheless, undermined by Fanon's absence from the Arab socio-political culture, the very realm that his writings stem from (Sharawy 2003: 8).

This paper has attempted at demonstrating the validity of Fanon's theory of racialization for conceptualizing contemporary processes of globalization; his insistence on challenging Eurocentrism, nowadays only consolidated through the workings of capitalist world system; as well as his call for the development of a new humanism that proves compatible with the post-colonial reality. Fanon's work is situated at the crossroads between cultural nationalism and

assimilationist globalism (Nayar 32), and so is today's postcolonial world, both in its core as well as in the periphery. Bearing in mind the challenges newly laid by a series of global protests and grassroots resistance: the urban riots in England, continuous demonstrations in Greece, the shack dwellers' protests in South Africa or the Occupy Wall Street movement in the United States, we might wish to resort to Fanon for answers. Fanon stated that "each generation must discover its mission, fulfill it, or betray it" (1963: 206). It is our task, now, to discover the mission of the first two decades of the twenty-first century.

Bibliography

- Abbas, Fatin. (2011). "Year of the Boomerang? Frantz Fanon and the Arab Uprisings." *Open Democracy*. <http://www.opendemocracy.net/5050/fatin-abbas/year-of-boomerang-frantz-fanon-and-arab-uprisings>.
- Alessandrini, Anthony C. (1997). "Fanon and the Post-Colonial Future." *Jouvert: A Journal of Postcolonial Studies* 1.2. <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v1i2/ALESS.HTM>.
- da Mota-Lopes, José. (2007). "Re-reading Frantz Fanon: Language, Violence, and Eurocentrism in the Characterization of Our Time." *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 5: 45-58.
- Dirlik, Arif, Vinay Bahl, and Peter Gran. (2000). *History After the Three Worlds*. London: Rowman & Littlefield.
- Fanon, Frantz. (1970). *A Dying Colonialism*. Trans. Haakon Chevalier. Harmondsworth: Penguin Books.
- Fanon, Frantz. (2008). *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. Sidmouth: Pluto Press.
- Fanon, Frantz. (1963). *The Wretched of The Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press.
- Fanon, Frantz. (2004). *The Wretched of The Earth*. Trans. Richard Philcox. New York: Grove Press.
- Fanon, Frantz. (1967). *Toward the African Revolution*. Trans. Haakon Chevalier. New York: Grove Press.
- Gibson, Nigel C. (2011). "50 Years Later: Fanon's Legacy." *Pambazuka News: Pan-African Voices for Freedom and Justice* 564. <http://pambazuka.org/en/category/features/78860>.
- Gibson, Nigel C. (2007). "Is Fanon Relevant? Toward an Alternative Foreword to 'The Damned of the Earth.'" *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 5: 33-43.
- Gibson, Nigel C. Ed. (1999). *Rethinking Fanon*, New York: Humanity Books.
- Gordon, Lewis R. (1995). *Fanon and the Crisis of European Man: An Essay on Philosophy and the Human Sciences*. New York: Routledge.
- Kane, Nazneen. (2007). "Frantz Fanon's Theory of Racialization: Implications for Globalization." *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 5: 353-362.
- Krishnaswamy, Revathi. (2002). "The Criticism of Culture and the Culture of Criticism: At the Intersection of Postcolonialism and Globalization Theory." *Diacritics* 32.2: 106-126.
- Lazarus, Neil. (2011). *The Postcolonial Unconscious*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nayar, Pramod K. (2011). "Frantz Fanon: Toward a Postcolonial Humanism." *The IUP Journal of Commonwealth Literature* 3.1: 21-35.

- Ritzer, George. Ed. (2007). *Blackwell Companion to Globalization*. Oxford: Blackwell.
- Robinson, William I. (2007). "Theories of Globalization." *Blackwell Companion to Globalization*. Ed. George Ritzer. 125-143.
- Rushdie, Salman. (2010). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981- 1991*. London: Vintage.
- Said, Edward W. (1995). *Orientalism*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Sekyi-Otu, Ato. (2003). "Fanon and the Possibility of Postcolonial Critical Imagination." Paper prepared for the Codesria Symposium on Canonical Works and Continuing Innovations in African Arts and Humanities, University of Ghana, Legon, Accra. 17-19 September. 1-14.
- Sharawy, Helmi. (2003). "Frantz Fanon and the African Revolution, Revisited at a Time of Globalization." Paper prepared for the Codesria Symposium on Canonical Works and Continuing Innovations in African Arts and Humanities, University of Ghana, Legon, Accra. 17-19 September. 1-9.
- Wallerstein, Immanuel. (2009). "Reading Fanon in the 21st Century." *New Left Review* 57. <http://thinkingafricanhodesuniversity.blogspot.com/2011/06/readingfanon-in-21st-century.html>.

Pięćdziesiąta rocznica śmierci Frantza Fanona (1925-1961), która zbiegła się z rocznicą publikacji jego najbardziej doniosłego dzieła „Wyklęty lud ziemi” (*The Wretched of the Earth*) wywołała ożywioną dyskusję na temat jego koncepcji teoretycznych oraz zasług w procesie politycznej oraz intelektualnej dekolonizacji krajów Trzeciego Świata. Powyższy artykuł dokonuje przeglądu najnowszych prac poświęconych pisarzowi i krytykowi, podejmując równocześnie próbę ewaluacji jego myśli. Podkreśla wkład teorii Frantza Fanona w rozwój studiów postkolonialnych z perspektywy XXI wieku oraz wskazuje możliwe dyscypliny życia i nauki, które wciąż czerpią z jego myśli.

A Taxonomy of Fame: A Semiotic Approach

Leo Braudy's *The Frenzy of Renown: Fame and its History*, an excellent study of the role and the concept of fame in Western culture, includes a chapter which focuses on two writers who struggled with poverty in their lifetime. One was Jack London, an author whose popularity would be difficult to disprove. The other was a person I had never heard of before: Frederick Rolfe, also known as Baron Corvo. Corvo's persona and the way he was later perceived fascinated me. He clearly desired recognition, and all his pursuits in life were connected with fields in which fame often is an award for one's success, such as painting, photography, and journalism. However, Braudy's choice of Corvo as an example of a type of fame perplexed me. Not only had I not heard of him, but I also could not find any of his books in libraries, nor was he even mentioned in the first anthology of English Literature that I consulted. Shifting from general to specific sources, I found that not only is Corvo known, but also that there are fields in which he is almost iconic. His name is known amongst lovers of out-of-the-way literature (Kubiak 2002: 131-145). He maintains some significance in the study of British *fin-de-siècle* and decadent literature, and he is valued in the canon of camp (Waters 2003: 62-63). There are three published biographies of him, along with a volume of critical essays and numerous editions of his works edited by critics and authors such as W. H. Auden, John Bayley, and A. S. Byatt.

Recognizing that Corvo is not a long-forgotten author, I was still uncertain whether the word *famous* correctly represented him. The search for a definition of fame led nowhere. The simplest definition, "The condition of being known or talked about by many people, especially on account of notable achievements" (Pearsall et al. 1999: 662), was insufficient. Furthermore, due to their relativity, it was impossible to establish what such terms as "many people" or "notable achievements" actually mean. Sources both academic and popular propose various distinctions between *fame* and *celebrity* with their many possible variations and attempt to qualify these terms (cf. James 1994: 1-4, 8-17; Rojek 2001: 9-13; Turner 2004: 4-9, 20-23; Van Zoonen 2005: 92-93; Homes et al. 2006: 1-2, 9-14; Hoggart 2005: 82-98). Taxonomies supposed to establish the boundaries between such terms as *reputation*, *popularity*, *fame*, *glamour*, and *notoriety* have been proposed, often taking into consideration such elements as the cause of one's status, its possible longevity, or source and significance.¹ Yet these taxonomies are arbitrary and exceedingly problematic in the postmodern world where the media can create fame in a matter of hours. Furthermore, many have recognized that these proposals not only are not universal, but that they also rely on subjective judgment, often caused by the fact that distinctions between different types of fame remain fluid (Giles 2000: 122-127).

1 Graeme Turner offers a brief but informative glance at several of such proposed taxonomies (20-23).

Despite the problems discussed above, we can identify some basic elements of the semantic field of the word *fame*. Its connotations are often positive or neutral, as opposed to being *infamous*, *notorious*, or *known for* a deed deemed negative. The “notable achievements” that one becomes famous for are often seen as examples of success that others should aspire to. Still, these elements seem auxiliary, and they do not bring us any closer to the definition of fame. This is further complicated by the fact that the term *fame* may also be considered relative when it comes to the question of scope. In his book *Fame in the 20th Century*, Clive James tries to limit himself to people who can be considered “undeniably world famous” (1-3). He discusses examples that he believes might qualify as such but remains skeptic when using the term. He mentions the examples of Placido Domingo and Stefan Edberg, pondering whether they could be considered as belonging to such a category, and subsequently rejects them, stating that one would have to be interested in the fields they are active in to know of them (4). However, he does include Luciano Pavarotti and John McEnroe, “because everybody was interested in bad behavior” (1-2). Yet there is a flaw in this rationale: James overgeneralizes, and it is not difficult to imagine a person in Western society who is not interested in either McEnroe or Edberg, not to mention other cultures. It is a fact that McEnroe would be more popular than Edberg, but the interest would only additionally encompass those interested in celebrity gossip, though admittedly this is a large portion of society. For this reason (popularity that is not necessarily connected with an interest in one’s professional work), James rejects Henri Matisse as belonging to the category but welcomes Picasso in it (1).

The scope of fame (which can also be seen as the popularization of one’s reputation) remains a problematic issue: how well-known must one be in order to be considered famous? More such examples can be provided from other fields, such as popular music and literature, amongst others. If Michael Jackson is famous, then how can one qualify the popularity of Ministry or The Legendary Pink Dots? If Oscar Wilde is famous, then how can one qualify Walter Pater, Max Beerbohm, or Ronald Firbank? Does Wilde cease being famous when we take such popular authors as Dan Brown or Paulo Coelho into consideration? Upon looking at such examples one sees the problem of the relativity of scope, which may be considered irrelevant in the discussion of reputation, but not of fame. I would argue that because of some semantic similarities of both of these terms, the question of *how* famous one is was often ignored. Owing to this, along with the fact that many people, including researchers, tend to commonly confuse such terms as *fame*, *popularity*, and *reputation*, one should establish a more clear distinction between them.

David Giles offers a method of characterizing fame which shall serve as a starting point for a revisited approach to this phenomenon but also to establish its relationship with such concepts as reputation. Giles, unlike many other researchers who write about the subject, has endeavored to establish a method of qualifying fame. His proposal for a taxonomy of this phenomenon in *Illusions of Immortality* (Fig. 1) takes into consideration the type of fame (public figures, meritocratic, showbusiness stars, accidental) and the level of fame (domain-specific, community-based, national, international) and creates a fairly balanced system for the ordering of this concept. Yet it does have several flaws and requires a number of changes.

Level of fame → Type of fame ↓	Domain specific (e.g. the academia) (1)	Community- based* (2)	National (on the example of the United Kingdom) (3)	International (4)
Public figures (A)	President of a University*	Local MP*	Gordon Brown, as he is seen in England	Gordon Brown, as he is seen on the international scene
Meritocratic fame (B)	Jacques Derrida, the founder of Deconstruction	Local Butcher*	Kate Adie ²	Linford Christie ³
Showbusiness 'stars' (C)	Jacques Derrida in the media	School bully?*	Chris Evans ⁴	Hugh Grant
Accidental Fame (D)	Little Albert*	One of the victims of a school bully?*	Davinia Turrell*	Divine Brown

Fig. 1. Adapted from Giles (121). Question marks appear in Giles, and denote his uncertainty in relation to those given categories. Asterisks denote my own uncertainty. The content of some cells has been changed in order to make them more general (e.g. Giles gives the name of a local butcher and a school bully) or point to the difficulties they pose, such as occupying more than one category.⁵

The first problem is connected with the approach towards fame as a community-based phenomenon. Giles himself has doubts about this category, particularly in regard to community “showbusiness stars” as well as to accidental fame. It would be difficult to consider a school bully famous, not to mention their victim. The remaining two types of fame, meritocratic and public-figure, prove equally problematic. Giles gives the example of a popular local butcher to illustrate the former and that of a local MP to illustrate the latter. Yet it is difficult to state that the fact that the butcher had more customers than others in the area means that that butcher is famous, though it certainly may mean that he is more popular than the others. The term *famous* is not identical with such terms as *well-known* or *popular*, especially when discussing a small community, even if these people undeniably have an established reputation. This brings us back to the issue of scope.

Another problem encountered in Giles’s proposed taxonomy of fame is the fact that he does not account for a situation in which one name appears in more than one place on the table. This takes root in the methodology he used in preparing his taxonomy. Conducting a survey, he asked his respondents to place representatives of a group of famous people in the most appropriate places in the taxonomy: some choices were unanimous, yet others were more problematic, an issue that did not receive due attention. Such examples were allocated in that cell in which most respondents

2 Prominent British journalist, known mostly for her war correspondence.

3 British sprinter, won gold medals at the Olympic Games, World, World Indoor, European, European Indoor and Commonwealth Championships.

4 British television presenter.

5 In A3 and A4 he respectively names Jack Straw and Bill Clinton. In B1 he gives “winner of a academic award?” and in C1 he gives Raj Persaud (TV psychiatrist).

placed the given person, even if the difference in the number of votes was minimal. Additionally, the survey focused solely on people's opinions of how famous a given individual was, failing to analyze the rules that governed the opinions.

The category of "public figure" may act as an illustration of this. Defined by Giles as fame connected with one's profession, it is difficult to separate it from the categories of meritocratic fame and showbusiness stardom. The examples provided by Giles hint towards this ambiguity, particularly Bill Clinton (his career can be both seen as meritocratic but also connected with the significance of his professional post) or Richard Branson (who can be seen as meritocratic, a public figure, but also as a showbusiness star). Additionally, accidental fame leads to similar difficulties. The accidents, both in Giles' version as well as the modified one provided in Fig. 1, were only pretexts for fame. The fame of these people is actually connected to the media, which granted them the spotlight which they could use as an engine for their fame. As such, the accidental element plays a limited role as their "claim to fame," not as fame itself. The examples given here, Davinia Turrell and Divine Brown,⁶ may highlight this element. The former, a young woman injured in the July 7th bombings in London, and the latter, an American prostitute who was arrested along with the British actor Hugh Grant after they were caught *in flagranti*, would not have had their "fifteen minutes" if not for their will to appear in the media, using the accidental element as a pretext. Brown accepted invitations to various talk shows, and never did it seem that she avoided the spotlight. Turrell, whose first public appearance was in a photograph, in which her burned face was covered by a gauze mask, made a similar choice of identifying herself in the media, when she could have kept her anonymity. As a result, they may also be viewed as showbusiness stars.

Giles also gives the example of "little Albert" as an "accidentally famous" figure. Little Albert, the subject of a controversial experiment regarding the classical conditioning of humans, can be considered a tragic figure. The experiment is considered well-known amongst ethicists of science as well as behavioral psychologists, yet one might be in significant doubt whether the child himself could be considered famous, even in the aforementioned domains. It additionally lacks the positive aspect which is characteristic of fame (the *Dictionary of English Synonyms and Antonyms* lists the following words as synonymous with the word *fame*: renown, celebrity, stardom, name, reputation, repute, credit, honor, glory, acclaim, eminence, illustriousness, and their positive connotations are obvious), as well as association with a particular person ("little Albert" is rather associated with the experiment which was carried out on him).

Therefore, one can practically do away with the categories of "accidental fame" and "public figure," as the former is actually tied to the claim substantiating media interest in one rather than fame itself, and the latter can be easily considered as connected with one's personal achievements. Still, many doubts remain, and one can notice that the same person still can occupy more than one cell in the table. If one attempts to analyze the meaning of the same person in two categories, one may notice that they are not identical. Taking the example of J. K. Rowling, one may place her both in the field of meritocratic fame and that of showbusiness stars. In the former, she is present as the author of the *Harry Potter* books; in the latter, she is J. K. Rowling, the woman about whose private life one may read in tabloid newspapers, whose popular biographies are available "in good

⁶ Divine Brown is Giles's original example.

bookstores everywhere,” and who appears on various talk shows. Her merits will become secondary in this context; she will be introduced almost exclusively as “the author of the *Harry Potter* books,” but the media will focus on her personally, and most of the attention that will be devoted to her books is likely to be superficial.

This reveals the primary flaws of Giles’s taxonomy: he not only confuses such terms as “popularity” and “reputation” with fame, but he also does not approach the concept of fame as a signifier. Yet even the recognition of fame as a signifier does not do away with all the problems one can find in this taxonomy, which was not tailored for the purpose of analyzing this phenomenon from a semiotic standpoint. The levels of fame are particularly problematic in connection to this issue, and the division into domain-based, community-based, national, and international fame requires discussion. The issue of fame on the level of a community is the most problematic here, and one may wonder whether fame can even exist on such a level. It is clear from Giles’s description that his concept of “community” is similar to that described by Ferdinand Tönnies. Nonetheless, due to the rules governing such a social structure, one can make the assumption that a person cannot become famous in such a limited setting. Obviously certain individuals may be more popular than others, or have an established reputation, like Giles’s aforementioned butcher, but fame is a much broader concept than popularity. “The most popular girl in school,” the captain of the football team, and the homecoming queen are all undeniably popular, yet they cannot be famous if this popularity is limited to their school peers. Moreover, the state of being famous is closely connected with considering a person extraordinary and/or superior in some way. As a result, one who becomes famous would very often cease being a member of the community from which he or she hails. That person may be tied to a given background, yet one is often taken out of the community and placed in a different structure. The examples cited in the category of community-based fame all had a certain established reputation but not fame.

Moreover, the number of people within a community can often be considered too small in order to provide the base audience for fame, even if one approached it as a specific domain. As fame occupies a fairly culturally significant position in discourse, it has to exist in those structures that exceed community. Additionally, one should account for the widely discussed process of the collapse of the classic community, which is being replaced by society increasingly relying on mass media.

The remaining categories of the level of fame are also redundant if fame is considered a semiotic and discursive element, as the role of discourse and its components in different cultures is more complex than Giles assumes. Looking at the “international” level of his taxonomy, one sees the examples of Bill Clinton (A4, here replaced with Gordon Brown, as he is seen on the international scene), Linford Christie (B4), Hugh Grant (C4), and Divine Brown (D4). A person living within the borders of Western culture in the early 21st century will most likely know who Clinton and Grant are, while Christie and Divine Brown have already been largely forgotten, unless one has an active interest in the domains of athletics or celebrity gossip. One may inquire whether they were truly *internationally* famous in their heyday. It is doubtful that many people knew of Divine Brown or Linford Christie in places that belong to a culture differing from our own. Therefore, one would have to restate this claim and limit their fame to a given group of countries characterized as belonging to one common cultural group, in this case Western culture, and those cultures that

share the interest in celebrity gossip and sport. However, this is not to make a claim that these characters were universally known in the Western world. If one showed no interest in athletics or celebrity gossip, one would likely not have heard of them. Furthermore, historic circumstances also play a significant role in the spread of fame. Even though the British tabloid press wrote about the Hugh Grant/Divine Brown incident extensively, it is doubtful that the story was reported in great detail in other European countries, while some probably ignored the story altogether.⁷

Shifting to national fame, one can easily establish that what Giles sees as national is actually connected with given domains, such as those of journalism or popular culture. What is more, the examples given by Giles in fields B3 and C3 may be seen as being present in both domains, denoting different elements. Kate Adie, looked upon from the domain of a popular culture image (and therefore a discursive element characteristic for that given domain) would be seen as symbolizing a given type of journalism along with certain connotations, essentially becoming a Barthesian myth. If one views her from the point of view of the domain of the history of journalism, one assumes her to be a signifier, where the signified is her actual merits, not the symbolic meaning that may be connected with her. One can easily see that this can apply to other historical persons who appear on the table in different categories.

Naturally, one cannot approach a famous person as a signifier denoting only one element, as it may have a multitude of different meanings to various people. Albert Einstein may be seen as a historic person with particular stress on his scientific achievements, but he may also be seen as the historic person along with his work in the field of human rights and against the proliferation of nuclear arms. However, his significance in this field is tied with his previously being recognized as a brilliant physicist, which is considered as proof of his superior intelligence (or superiority in general), leading many to consider his opinions as better than those of others, regardless of the topic to which they pertain.⁸

As a result of these considerations, I propose a new, semiotic, taxonomy, which categorizes reputation into only two categories: reputation in the first order of signification and reputation in the second order of signification (Fig. 2). This taxonomy can be used both in relation to fame as well as popularity, even on the level of community. Returning to the school bully that Giles originally mentions, one can see him as occupying both places in this approach: in the first order of signification, his reputation is the result of his deeds, while in the second order of signification he becomes, for example, a folk devil (for instance used by parents scolding their child: “If you don’t start behaving yourself you’ll end up like that no-good bully everybody’s talking about!”). If that bully would exceed his community in his reputation (e.g. if a national newspaper wrote an article on him as a result of some particularly cruel actions against his peers), the taxonomy still applies, and one may start to see his reputation as shifting into notoriety.

7 This is not to say that neither Brown nor Christie can be considered famous at a given time. Both enjoyed a period of fame that was based on their achievements and the media attention they received as a result. It is only to prove that their fame was related to the culture of the places where they became famous.

8 This is known as the Matthew Effect. See Robert K. Merton (1968).

Reputation (fame) in the first order of signification (denotation)	Albert Einstein, the historic person, along with his achievements.
Reputation (fame) in the second order of signification (fame in popular discourse, connotation)	Albert Einstein, the brilliant scientist, who discovered that $E=mc^2$ (taking the equation at face value, not understanding its implications in theoretical physics).

Fig 2. A different approach to Giles' taxonomy, which considers fame as a semiotic phenomenon.

The drawback of this table becomes fairly visible: it does not convey all the information that Giles's table does. However, I do not believe that these two taxonomies are mutually exclusive: they actually may reinforce each other. The qualifiers that Giles employs may then be used to determine the level and type of one's reputation or what one's reputation may denote. This allows one to analyze how one's reputation shifted in time (Lance Armstrong before and after his doping scandal) but also in different fields (Armstrong may be disgraced in the field of sports, but he still may be seen as a positive figure in his work connected with the support of people affected by cancer). In other words, this modification allows us to separate various levels and types of fame that one person may signify.

To return to the problem that was the cause of these considerations: is Corvo famous? It would seem so. His popularity exceeds community, as I wrote at the beginning of the article. His works remain in print, he appears in anthologies, is referenced in literary works and even in an episode of Hugo Pratt's comic book series, *Corto Maltese*. However, his fame is specific to the few domains in which he remains of interest. His meaning in these domains will differ: he will be read differently by people expressing interest in him as a writer of historic fiction, an eccentric, or a gay artist. Giles's original taxonomy did not provide for such a contingency. However, my proposal is not a replacement for Giles' taxonomy, as both can act as auxiliary devices for each other.

Bibliography

- Braudy, Leo. (1997). *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*. New York.
- Clive, James. (1994). *Fame in the 20th Century*. London.
- Giles, David. (2000). *Illusions of Immortality: A Psychology of Fame and Celebrity*. New York.
- Hoggart, Richard. (2005). *Mass Media in a Mass Society: Myth and Reality*. London and New York.
- Holmes, Su and Sean Redmond. (2006). *Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture*. London & New York.
- Kubiak, Zygmunt. (2002). "Corvo w Wenecji." *Nowy Brewiarz Europejczyka*. Warsaw. 131-145.
- Merton, Robert K. (1968). "The Matthew Effect in Science." *Science* 159.3810: 56-63.
- Pearsall, Judy. Ed. (1998). *The New Oxford Dictionary of English*. Oxford.
- Pratt, Hugo. (2008). *Corto Maltese: Bajka Wenecka*. Cracow.
- Rojek, Chris. (2001). *Celebrity*. London.
- Fergusson, Rosalind. Ed. (1992). *Dictionary of English Synonyms and Antonyms*. London.
- Schickel, Richard. (2000). *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity in America*. Chicago.

Turner, Graeme. (2004). *Understanding Celebrity*. London.

Van Zoonen, Liesbet. (2005). *Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge*. Lanham.

Waters, John. (2003). *Crackpot: The Obsessions of John Waters*. New York.

Chociaż zjawisko sławy zawsze cieszyło się zainteresowaniem badaczy, jego definicja jest problematyczna ze względu na inherentną relatywność samego pojęcia. Sytuacja staje się tylko bardziej skomplikowana, kiedy weźmiemy pod uwagę synonimy słowa *sława* i zwrócimy uwagę na różnice semantyczne między nimi. Odwołując się do taksonomii sławy zaproponowanej przez Davida Gilesa artykuł usiłuje znaleźć granicę między sławą i popularnością, ale również poddaje w wątpliwość niektóre z kategorii Gilesa, szczególnie w kwestii przypadków, gdzie jedna postać dałaby się przyporządkować do paru kategorii. Dochodząc do wniosku, że kategoryzacja sławy jest czymś subiektywnym, proponuję podejść do niej jako zjawiska semiotycznego, które może być zarówno denotatywne jak i konotatywne. Zaproponowane przeze mnie ujęcie może współistnieć czy wręcz uzupełniać się z taksonomią Gilesa.

The Legal Status of a Woman as Reflected in Medieval Welsh Law

Medieval Welsh law, known as the law of Hywel Dda (*Cyfraith Hywel* or *Leges Hoeli*), constituted a catalogue of codified local customs having their origin in Celtic traditions.¹ Since the laws were codified in the Middle Ages, one can also observe the influence of Christian faith on these laws, for instance the importance of virginity before contracting a marital union or the punishment of adultery. The laws did not remain unaltered but were regularly modified to meet the requirements of the changing political and social scene (Jenkins 1987: xi-xxxvii). What makes this system of law worthy of closer scrutiny is its attitude to women, which was very liberal as compared with other legal systems, especially English laws. Elaborate Welsh legal regulations concerning the position of woman are depicted not only in the treatise “The Laws of the Women” included in different redactions of the laws (Jenkins 1987: 45-61; Owen 1841: 80-81) but also in literature, a collection of prose tales under the umbrella title of the “Mabinogi” or “The Four Branches of the Mabinogi.”² Insight into the literary texts adds a new flavour to our understanding of law in the Middle Ages and allows us at the same time to combine a fully multilayered picture of a woman in medieval Wales.

The Legal Position of a Woman under Welsh law: Introduction

In the period of Antiquity and the early Middle Ages a woman's position in the light of the letter of the law was strictly contingent on men, either her father or husband, to whom she transferred all her personal autonomy. In ancient Rome, for example, a woman who was placed under the *manus* (literally speaking the “hand”) of her husband did not have any legal independence. As a result of that, she could not inherit property or divorce her husband, and her status in marriage was the one of the daughter (*filiae loco*) rather than the wife (Kolańczyk 2010: 235-236). Similarly, women in Greece were seriously limited in their legal rights, for example they were excluded from succession, they could not enter into any legal transaction without the control of their male guardians, and what is more, they were not even allowed to leave their houses without the company of a slave or a male relative (Ellis 1996: 100).

1 Hywel Dda or Hywel the Good is considered to be the ruler responsible for the codification of ancient customs practised in Wales which took place probably around the middle of the tenth century. As one can read in the preface to these laws, the “wise men” or simply Welsh jurists gathered in Whitland under the command of Hywel to examine old laws. The meeting ended with the enactment of new laws as well as the modification of old customs (Jenkins 1986: 4). The laws are compiled in four redactions: the Latin manuscripts, the Cyfnerth redaction, the Blegywryd redaction, and the Iorwerth redaction (Roberts 2008: 59).

2 “The Four Branches of the Mabinogi,” an example par excellence of oral tradition, belong to a collection embracing eleven tales called “Mabinogion.” The tales were put to writing in the Middle Ages probably between the end of the eleventh and the beginning of the fourteenth century (Davies 2007: ix, xviii). Since the scope of this paper is much limited, reference will be only made to the four branches.

Since Welsh law originated from Celtic heritage, it is often ascertained that a woman's legal standing was considerably high as compared to other legal cultures (cf. e.g. Ellis 1926: 386; Ellis 1996: 141; McCoy 1998: 4; Dillon and Chadwick 1975: 35; Gąsowski 1987: 16-17). According to McCoy, such an attitude to women stemmed from the fact that the Celts constructed their society according to the principle of rank rather than gender (1998: 4). For this reason, it was a person's social status that conditioned his/her rights and obligations in the realm of the law.

The women in Celtic societies occupied important positions, for instance the positions of warriors or druids (McCoy 7, Ellis 1996: 76-98, 95-96). This is visible in the story "Manawyddan the Son of Llyr," where a bishop's pregnant wife turns into a mouse, and more specifically into a leader of a regiment of mice that destroy Manawyddan's crops as an act of revenge for "Badge in the Bag Game" (Davies 2007: 45). A woman was also associated with the sovereign goddess or the mother land, the source of life and strength (McCoy 13; Gąsowski 17). In "Math the Son of Mathonwy," Math, the king of Gwynedd and the main character of the story, in order to preserve his life, has to rest his feet in the lap of the virgin unless prevented to do so by the tumult of war (Davies 2007: 47).

A woman received a legal protection from rape and other sexual assaults. Rape was considered as the crime of "special category," that is to say it was seen as a breach of honour not only of a woman herself but most importantly of her relatives, her kindred or lord. The gravity of this crime is meticulously enshrined in the story "Math the Son of Mathonwy." Math has a strange relationship with a lady called Goewin, who serves the function of his feet-holder. It happens that the Math's nephew, Gilfaethwy, falls madly in love with Goewin, which is a sparking moment triggering crime. With the aid of Gwydion, Gilfaethwy sends Math away in search of pigs, animals not common in Wales, and uses this opportunity to seize and rape Goewin. The crime is not only a disgrace to Goewin but, as we can infer from Goewin's words, a blow directed at Math: "I was assaulted, lord, quite openly, nor did I keep quiet-everyone in the court knew about it. It was your nephews who came, lord, your sister's sons, Gwydion son of Don and Gilfaethwy son of Don. And they forced me, and shamed you, and I was taken in your chamber and in your very bed" (Davies 2007: 52). Math promises her a due compensation for the breach of her and his own honour: "I will arrange recompense for you first, and then I will seek recompense for myself. And I will take you as my wife, he said, and give you authority over my kingdom" (52). Math, by means of a magic wand, turns the culprits into deer, then wild boars and wolves that are forced to copulate and produce offspring, a punishment that corresponds to their heinous act (52-53).

In the law of Hywel Dda, there is a passage that documents the exclusive right to compensation called *sarhaed* for the crimes such as "intercourse with a woman against her will, giving a woman a kiss against her will, and groping her against her will" (Roberts 2008: 68; Roberts 2011: 57). The compensation for such acts was granted to both a single and a married woman, in the latter case the amount of compensation was calculated according to her husband's status (68). In addition to that, any harm done to a woman brought shame on the whole family. The law stipulated thus that in the cases of "abducting a woman against her will, introducing a concubine into the house by her husband, and despoiling her" it was the kindred of the woman that were responsible for amending her shattered honour (Roberts 2008: 67-68).

The tribal character of Celtic society made it necessary to adopt some practical solutions to the problems that troubled it, such as frequent conflicts and fights for sovereignty that resulted in a high

death toll. That is why it was necessary to promote procreation, thereby supplementing the army with new warriors and sustaining the continuance of the clan: "Early Celtic society, like many other early societies, did not insist on 1:1 marriages only. Sexual relationships, also outside the official marriage, were not only allowed, but prompted, in order to promote enough strong and healthy offspring for the survival of the tribe" (Heinz 2008: 114). This may account for later legal allowances present in the laws of Hywel Dda such as the right to separation and divorce or the approval of incest. As Ellis opines, the acceptance of the marriages contracted within three or four degrees was dictated by simple practical reasons, which was the protection of the forfeiture of a woman's *gwaddol* (1926: 431). The marriage contracted within the same family guaranteed that land and chattel remained in the same family unit rather than being easily disposed of. Walters explains the prevalence of incest by the relative lack of stringent formalities of contracting marriage and easy divorce (1980: 106). In tune with this, the law of Hywel Dda approved of the dwelling of a woman and a man under the same roof without officially being married, which in modern law terms would be referred to as concubinage. After seven years, a woman staying in such a relationship acquired the same entitlements as in a marriage (Jenkins 1987: 50).

This stands in a blatant contrast to English law where a woman was debased to the level of a mere servant of her father or husband. Her position in relation to her husband was, as Palmer puts it, "analogous to the position of an underage child or a mentally incompetent person" (1984: 62). English law restricted many women's freedoms, among others, it strongly prohibited concubinage, repudiation or any form of separation, which may account for the fact that English law viewed marriage as a sacrament sealed by *affectio maritalis* in front of a priest and witnesses preferably in the church (Ward 2006: 19-20; Bardsley 2007: 149). In the realisation of the goal to prevent any informal unions the church used the institution of abjuration called *sub pena nubendi* that imposed on a man having had intercourse with a woman an injunction to contract marriage on pain of excommunication (McCarthy 2004: 41-42).

A complete change of a woman's position in Wales was triggered by the introduction of Christianity. The new religion contributed to the development of the laws that castigated such behaviours as adultery or incest. Furthermore, canon law modified the institution of marriage, which was perceived as a permanent union of one woman and one man sealed by the mutual consent of the parties in the presence of a priest. Consequently, repudiation, and divorce were not accepted and started to be perceived as punishable offences (McCoy 3; Ellis 1996: 18; Misztal-Konecka 2011: 54-78; Ellis 1926: 392; Gąsowski 66-69). Christianity affected also Welsh literature. The indigenous "inappropriate elements" of traditional lore and myth were altered by Christian monks to be consistent with the new ideology (McCoy 3).

To illustrate this with an example, we can refer to the "Mabinogi," namely the last two branches. In the third branch, one of the major female characters, Aranrhod, leads an independent life occupying the function of the owner of the court and engaging in free sexual intercourse with men. Her freedom is, however, questioned at the end of the story when Gwydion, her brother and the father of her child, encroaches on her legal right to deny the child (Davies 2007: 54-58).³ According

3 Under old Celtic laws parental authority was exercised by both a mother and a father, each of the parents had equal rights and obligations concerning the child. A mother could also refuse to raise the child, in which case it was the father of the child that was held responsible for the child's upbringing and maintenance (Jenkins 1987: 51).

to McCoy, the figure of Aranrhod “marks the shift from woman-centred clans to patriarchal authority, when her power to name and arm her child were taken from her by trickery” (38). In the same branch, the protagonist called Bloudeuwedd is punished in the Christian fashion for the crime of adultery. Bloudeuwedd invites Llew to her bed during the absence of her husband acting according to native customs.⁴ In order to get rid of the unwelcome husband she follows the advice of her lover and plots murder. As part of the punishment for her crime she is finally transformed into an owl that suffers eternal mutilation and humiliation (Davies 2007: 59-64).

Women and Contracting Marriage

Many interesting points that relate to a woman’s status can be observed when analysing the institution of marriage. Just as in most legal cultures of the ancient and medieval world, the contracting of marriage stemmed from the consent expressed by the closest relatives. The decisive opinion belonged to the male representatives of the clan, which is a father or brothers (e.g. Watkin 2007: 55). A woman was not, however, excluded from the marital deliberations. Rhiannon, the protagonist of the first branch of the “Mabinogi,” escapes an unwanted marriage with Gwawl and declares her love to Pwyll, the lord of Dyfed (Davies 2007: 8-11). The marital laws on marriage are also reflected in the second branch. Although the consent for marriage of Branwen, the titular character of the third branch, with Matholwch is formally given by her older brother, a younger brother poses accusations of violating the law, not having been consulted over the marriage of his sister (23-24). What emanates from this passage is that it was not only one male relative, as the law vaguely states, but all relatives acting as a group that had voice in matrimonial affairs. The same finding is commented upon by Ellis, who reads Efnisien’s anger as a justifiable and custom-based reaction having its bearing in reality (1926: 394-395). Nevertheless, Ellis also notices that a question should be asked of the relevance of Efnisien’s participation in the whole business, as he was a half-brother to Branwen thereby not having any legally granted competence to take part in the deliberations over Branwen’s marriage.

Upon entering into marriage, a newly-wed woman received a number of gifts that protected her interests in case of separation, divorce or any harm that she might have suffered. These tools included a dowry given by her family that was called *gwaddol*. While leaving her family a woman was bestowed with her *argyfreu* – woman’s personal belongings such as jewellery. A woman also received some grants from her husband after the consummation of marriage such as *agweddi* or *cowyll*. The *agweddi* referred to a share in the common property after consummation of marriage, which she was entitled to in case of separation before seven years of their marriage. It was, simply speaking, “a sort of insurance payment for a woman who was left by her husband” (Roberts 2008: 63). *Cowyll* was a gift from the husband for the transition from a virgin, given in the morning after the marriage ceremony. Upon losing her virginity, *amobr* was paid to a woman’s lord or king as an award for her protection. Finally, there existed the so-called *gowyn* – a compensation paid to a woman in case of her husband’s infidelity (Watkin 2007: 55; Ellis 1926: 396-405).

⁴ See S. Heinz in reference to a British Tristan Tradition (2008).

The most important moment was the act of consummation of marriage that was also equated with the testing of a woman's chastity. The law stated that if a woman was found to be corrupted, meaning not virgin, a man could publically leave her. Such a false maiden lost her honour and in consequence was not entitled to any compensation (Jenkins 1987: 49). A newly-wed bride could defend herself if seven witnesses among her closest relatives confirmed her testimony. Virginitly could also be examined based on the "greased tale rule," which boiled down to a task of holding a young steer by its greased tale, the success of which determined the woman's innocence and purity (Jenkins 1987: 79). The whole procedure took place during the wedding ceremony in the presence of wedding guests.

The testing of virginitly as a social custom is confirmed in the "Mabinogi," where Math tests the maidenhood of Aranrhod by means of a magic rod. Aranrhod has to step over the rod to prove that she can perform the role of his feet-holder: "Maiden, he said, are you a virgin? That is my belief. Then he took his magic wand, and as she stepped she dropped a large, sturdy, yellow-haired boy" (Davies 2007: 54).

Marital Obligations

The law imposed a number of marital obligations on a woman, the breach of which was penalised. Firstly, a woman was castigated for using swear-words against her husband, in doing so she had to pay him a *camlwrw* for every one of such words. A man could also choose a different punishment instead of payment, for example "striking her three blows with a rod as long as a man's forearm and as thick as a long finger in any place excluding her head" (Jenkins 1987: 53). This comes as no surprise as domestic violence was widely accepted in the Middle Ages. Nevertheless, the Hywel Dda law differs from English law in terms of setting some legal framework determining the scope of a man's power to administer corporal punishment to his wife. The Hywel Dda law allowed a man to beat his wife in three cases: "for giving away a thing she is not entitled to give, for being caught with a man under deception, and for wishing a blemish on his beard" (Jenkins 1987: 53). The word "beard" is not coincidental, and according to Roberts, it denotes wisdom hereby being a metaphor for a man's superiority over a woman (2011: 313). The women that belonged to certain social groups were excluded from the provision of not giving away some things that belonged to men. The privileged ones included a king's wife, an *uchelwr's* wife and a *villein's* wife (Jenkins 1987: 54; Ellis 1926: 435). In contrast, English law introduced only an ill-defined concept of "excessive violence," that is only the violence that was excessive was punishable (Bardsley 138-139). Apart from unrestricted respect towards her husband, a woman was also required to fulfil her husband's sexual desires, which boils down to her readiness to have sex with her husband. The law thus stipulated that "leaving her husband's bed without a reason" was punished by "three kine *camlwrw* before being taken to him again" (Jenkins 1987: 53).

The marital bed has also a very important function in literature. In the first branch, the Queen seduces Pwyll taking for granted that he is her husband. When Pwyll rejects her, she is afraid of the shame that will be brought on her for not realising her marital duties. In the second branch, on the other hand, Branwen is rejected from the marital bed as a punishment for the breach of her husband's honour (Davies 2007: 27-28).

Divorce and Repudiation

As stated above, like Roman law and unlike English law, Welsh law allowed for divorce and repudiation. A husband could legally repudiate his wife in case of her immoral conduct, the loss of virginity before marriage and the underpayment of *gwaddol* by a woman's family (Watkin 56-57). A woman was accused of adultery in three cases or strictly speaking the so-called "three scandals of a woman" that included the following: "seeing the man and the woman emerging from the same bush one on either side of the bush, finding them both under one blanket, and seeing the man between the two thighs of the woman" (Roberts 2008: 66; Roberts 2011: 57). In the same vein, a woman committed an offence when she gave a kiss, and allowed fondling or copulation with her. To this, there were three limitations, namely fondling when playing *rhaffan* (a local play), in a carouse, and when a man from a different country fondled a woman being unaware of the binding law (Jenkins 1987: 48). A woman had also the right to leave her husband. There were special conditions of legal repudiation such as the man's leprosy, stinking or bad breath, the lack of ability to copulate or the "want of intercourse" (Roberts 2011: 243; Roberts 2008: 63), and introducing a concubine into the home (Jenkins 1987: 46-47). It is not difficult to notice that the reasons for repudiation are directly related to sexual intercourse. Any disease that the husband suffered from detracted his wife from physical contact thereby making procreation, which was the major social duty, impossible. There is also a possibility that the legal rule mentioned above was introduced by the lawyer for simple entertaining purposes and may be treated as "an example of medieval humour" (Roberts 2008: 63).

The law remains silent on other grounds for separation. Much more can be inferred from literature. One of the woman's basic marital responsibilities was to give birth to a child, henceforth fulfilling the function of the procreatrix. The order to fulfil this matrimonial duty was so significant that a man could legally leave his wife and take another woman to preserve the continuity of his family. Thus, Pwyll in "Pwyll Prince of Dyved" is advised by the nobles of his land to send Rhiannon away and find another wife when she cannot conceive an heir within three years of their relationship. We can read from the story the following passage:

But in the third year the noblemen of the land began to worry at seeing a man whom they loved so much as their lord and foster-brother without an heir, and they summoned him to them. [...] Lord, they said, we know that you are not as old as some of the men of this land, but we are afraid that you will not get an heir from the wife that you have. And because of that, take another wife from whom you may have an heir. You will not live for ever, they said, and although you may want to stay as you are, we will not allow you. (Davies 2007: 16)

The second case when a man could leave his wife was when she committed a serious offence, for example, Pwyll could send away his wife when she was accused of cannibalism of her son. He, however, renounces this opportunity, inflicting appropriate punishment instead:

And they gathered together to make representations to Pwyll, to ask him to divorce his wife for having committed such a terrible outrage. But Pwyll gave this answer: "They have no reason to ask me to divorce my wife, unless she has no children. I know that she has a child, and I will not divorce her. If she has done wrong, let her be punished for it." (Davies 2007: 17)

A woman was not deprived of all possessions after separating with her husband, but on the contrary, she was entitled to certain belongings, which was specifically regulated by the law. The law attached significance to number seven that was a demarcation line between the phases of marriage. If the couple separated by mutual consent before seven years, a woman kept her *agweddi*, *gwaddol*, *cowyll* and *argyfreu*. After seven years of marriage and in case of death of one of the parties, the property was divided according to complex principles stipulated by the law. When separation was by death, a woman had the right to all the property except the corn (Jenkins 1987: 46; Watkin 56). The distribution of rights depended on the existence of the cause of separation, whether the separation resulted from a cause or not. And for this reason, if a man repudiated his wife with cause, she lost all her privileges, when a wife repudiated her husband without any cause she retained only her *cowyll* and in case of a man's adultery *gowyn* but lost her *agweddi* and *gwaddol* (Watkin 56).

Conclusion

The analysis of law and literature shows that the position of a woman under Welsh medieval law was higher and more favourable than in other legal systems, which can be illustrated by such provisions as the allowance to divorce and repudiate one's spouse, the approval of informal unions alongside matrimony, a precise regulation of corporal violence, and the protection of a woman's honour. However, due to the changes introduced by Christianity, Welsh law did not remain intact and was altered to correspond to the changing political and social circumstances. That is why, in the laws of Hywel Dda, one can find many references to Christian values, particularly when it comes to the significance attached to fidelity and virginity. The same phenomenon can be noticed in literature, and "The Four Branches of the Mabinogi" document these changes most vividly. The law of Hywel did not survive the colonising ambitions of English kings, particularly Edward I, who managed to subjugate Wales to England and impose English laws on the Welsh. This, however, did not destroy the native customs that lingered on the memory of the Welsh. Today we can observe a revival of the studies of these laws, which provides evidence of their potential and sophistication.

Bibliography

- Bardsley, Sandy. (2007). *Women's Roles in the Middle Ages*. Westport: Greenwood Press.
- Couch, John, Andrew. (1984). "Woman in Early Roman Law." *Harvard Law Review* 8.1: 39-50.
- Davies, R.R. (1980). "The Status of Women and the Practice of Marriage in Late Medieval Wales." *The Welsh Law of Women*. Ed. Dafydd Jenkins and Morfydd Owen. Cardiff: University of Wales Press. 93-115.
- Davies, R. R. (1987). *The Age of Conquest: Wales 1063-1415*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Dillon, Myles and Nora Chadwick. (1975). *Ze świata Celtów*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ellis, Thomas, Peter. (1926). *Welsh Tribal Law and Custom in the Middle Ages*. Boston: Milford House.
- Ellis, Peter, Berresford. (1996). *Celtic Women. Women in Celtic Society and Literature*. London: Constable.

- Gąsowski, Jerzy. (1987). *Mitologia Celtów*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Heinz, Sabine. (2008). "A British Tristan Tradition." *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium*. Ed. Kassandra Conley, Edyta Lehmann-Shriver, and Sarah Zeiser. Cambridge and London: Harvard University Press. 89-128.
- Jenkins, Dafydd. (1987). *The Laws of Hywel Dda*. Cardiff: Gomer Press.
- Jenkins, Dafydd. (1980). "Property Interests in the Classical Welsh Law of Women." *The Welsh Law of Women*. Ed. Dafydd Jenkins and Morfydd Owen. Cardiff: University of Wales Press. 69-73.
- Kolańczyk, Kazimierz. (2011). *Prawo rzymskie*. Warszawa: Wydawnictwo Lexis Nexis.
- McAll, Christopher. (1980). "The Normal Paradigms of a Woman's Life in the Irish and Welsh Texts." *The Welsh Law of Women*. Ed. Dafydd Jenkins and Morfydd Owen. Cardiff: University of Wales Press. 17-23.
- McCarthy, Conor. (2004). *Marriage in Medieval England: Law, Literature and Practice*. Woodbridge: The Boydell Press.
- McCoy, Edalin. (1998). *Celtic Women's Spirituality: Accessing the Cauldron of Life*. St. Paul, Minnesota: Llewellyn Publications.
- Misztal-Konecka, Joanna. (2011). *Bigamia w prawie rzymskim*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Owen, Morfydd. (1980). "Shame and Reparation: Women's Place in the Kin." *The Welsh Law of Women*. Ed. Dafydd Jenkins and Morfydd Owen. Cardiff: University of Wales Press. 40-69.
- Owen, Anuerin. (1841). *Ancient Laws and Institutes of Wales*. London.
- Palmer, Robert. (1984). "Contexts of Marriage in Medieval England: Evidence from the King's Court circa 1300." *Speculum* 59.1: 42-67.
- Roberts, Sara Elin. (2011). *The Welsh Legal Triads*. Cardiff: University of Wales Press.
- Roberts, Sara Elin. (2008). "Emerging from the Bushes: The Welsh Law of Women in the Legal Triads." *CSANA Yearbook* 7: 58-76.
- Walters, D.B. (1980). "The European Legal Context of the Welsh Law of Matrimonial Property." *The Welsh Law of Women*. Ed. Dafydd Jenkins and Morfydd Owen. Cardiff: University of Wales Press. 115-132.
- Ward, Jeniffer. (2006). *Women in England in the Middle Ages*. New York: Hambledon Continuum.
- Watkin, Thomas Glyn. (2007). *The Legal History of Wales*. Cardiff: University of Wales Press.
- Welsh, Andrew. (1990). "Doubling and Incest in the Mabinogi." *Speculum* 65: 344-366.
- Wood, Juliette. (1996). "The Calumniated Wife in Medieval Welsh Literature." *The Mabinogi: A Book of Essays*. C.W. Sullivan. New York: Gerland Press. 61-79.

Artykuł podejmuje zagadnienie pozycji prawnej kobiety w średniowiecznym prawie Walii określanym jako prawo Hywel Dda. Analiza tekstu prawnego jest uzupełniona o przykłady literackie z „Czterech Gałęzi Mabinogi” – zbioru opowieści czerpiących swój rodowód z kultury celtyckiej. Stanowisko kobiety przeszło stopniową metamorfozę w miarę wdrażania tradycji chrześcijańskich, co znalazło swój wydzźwięk w odebraniu wielu przywilejów kobiecie oraz penalizacji czynów powszechnie akceptowanych wśród Celtów. Mowa tu przede wszystkim o cudzołóstwie, kazirodztwie czy prawie kobiety do rozwodu.

Darío Gómez Escudero

John Milton's Other Women as a Pedagogical Element in His Prose Tracts

John Milton (1608-1674) is one of those authors who do not leave anybody unconcerned. Anyone who has read any of his poems or prose tracts is likely to either love or hate Milton, but very rarely do his readers remain indifferent to his words. His writings have provoked strong and even contradictory feelings in men, in women, and in entire governments.

However, if there is an aspect that has called more attention than any other it is Milton's meticulous analysis of Eve. The vast majority of the books, essays and articles written by scholars, teachers and Miltonists about the gender issue or the importance of women in Milton's work have been made particularly with the eyes set on *Paradise Lost* and Eve and with the sole intention of looking "into the heart of Eve" (I: 550). This unflinching interest in Eve is precisely the reason why in the present paper I propose to take a different perspective on the same topic. This paper sets out to track down Milton's feminine characters in some of his most important prose works and see their relevance in his work as a whole. The paper highlights, as well, the importance of the pedagogical role Milton's works assume when they talk of female characters.

Teaching through Writing: *The Second Defence, Considerations, A Free Commonwealth*

The full titles of the tracts listed in this heading read: *The Second Defence of the People of England, Considerations Touching the Likeliest Means to Remove Hirelings out of the Church*, and *The Readie and Easie Way to Establish a Free Commonwealth*. These pamphlets are valuable for the amount of information they contain about the reasons why Milton, in his poems as much as in his prose tracts, never left aside the pedagogical element, the element that is easily visible and displayed in his presentation of female characters.

On the other hand, Milton's female characters are repeatedly associated with music, which has much to do with their development in the story. Music plays a principal role in Milton's poetry in general. As in "At a Solemn Music," "L'Allegro," "Il Penseroso," *Paradise Lost*, *Samson Agonistes* and, basically, in all his poetic work, if there is one persistent connecting element which serves as a linking tool between each verse, each stanza, each masque, each pastoral elegy, each elegy and, virtually, each poem, it is certainly music. Music was definitely a very important part of Milton's life, and he shows his love to it in his constant references to musical instruments that he incorporates in most of his works. Consequently, it does not come as a surprise that Milton mentions right at the very beginning of his *Second Defence* that he used to go to "the city, either to purchase books or to become acquainted with some new discovery in mathematics or *music*" (1835: 614, italics added), which indicates that he was very much interested in whatever new music style, song or book of songs may have come up in the market.

Furthermore, his *Second Defence* gives us some information about his teaching and learning habits since he was a child, when he writes that “my father destined me in my early childhood for the study of literature, for which I had so keen an appetite that from my twelfth year ever did I leave my studies before midnight [...]. My father took care that I should be instructed daily both in school and under other masters at home [and] when I had become proficient in various languages, he sent me to Cambridge” (1835: 612). This description of Milton shows a person whose love for learning starts when he is a young boy and develops as time goes by and he gets older. He had “so keen an appetite” for reading that it would not be surprising if he had read all that was in circulation in those days, from books written by the classical poets to the books written by his contemporaries (1835: 612). And, apart from reading, he developed in other ways as well. Peter Levi indicates, for example, that, when Milton was a boy, he “went to catechism classes three times a week under Richard Stock” (1997: 7).

Milton’s father managed to employ Richard Stock and Thomas Young (to whom Milton dedicated his “Elegy IV”) as private teachers of junior Milton, and they did not waste their time with the young but extraordinarily demanding student, a pupil willing to absorb all their teachings concerning the ancient times. For example, in “Elegy IV,” the young poet expresses his knowledge of “the Teutonic shore” (1994: 3), “Medea’s chariot” (1994: 10), and a great deal of other geographical and mythological images that prove how well his private teachers were doing their job. However, it is also more than possible that both Stock and Young could introduce Milton to the readings of the most important reformers, including Luther and Calvin. In a number of respects, the spirit of those reformers may have stimulated Milton’s active and transgressive spirit to the point of making him write the tracts that include transgressive ideas from a transgressive soul willing to use his pedagogical tools to shatter the minds of those who read him.

In his role as a pamphleteer, Milton’s feminine characters and the feminine gender issue takes a different direction, but it is still very visible and important in his work. For example, in his *Considerations* he directly refers to 2 Timothy 3:7 and speaks about young and naïve ladies who “are always learning new teachings, but they are never able to understand the truth fully” (1835: 30). This statement highlights once again the significance Milton attaches to learning properly from the adequate teacher, namely, from people like himself. Milton the teacher is so convinced that his own thoughts, methods and stylistic tools are the most adequate to instruct others that he urges his readers in *A Free Commonwealth* to listen to him “to make the people fittest to choose” (1835: 11). Milton’s desire is that those meaningless and empty teachings mentioned by the Apostle Paul in 2 Timothy should be avoided in England, and he advocates a profound and marked change in English schools “wherein their *children* may be bred up in their own sight in all learning and noble education” (1835: 11, italics added). Be that as it may, it is obvious that by *children* he meant both, boys and girls, especially given the fact that some of his daughters knew how to read and write.

Nevertheless, his teaching methods changed during the years. When he wrote poetry, his audience consisted of individuals who loved his verse; hence the topics he developed with the constant appearance of women and female-related characters that were treated basically as an essential aesthetic element to the progress of his body of work. However, the u-turn he makes in his life as a tract writer obliges him to direct his words not only to individuals but to greater audiences, to the English Parliament, to the people in general, to the masses. Although maintaining the

pedagogical element in his prose works, this new angle of approach to important issues provokes a radical change in Milton's way of addressing the role of his *other* women.

Religious Pamphlets, or God's Word "upon every age and sexe"

As the nature of these tracts is eminently religious, it does not come as a surprise that Milton's direct considerations of gender issues are almost non-existent. However, it is interesting to notice that in each of those tracts there are certain persuasive ideas related to the topic of this paper which are worth considering.

Among his most influential and powerful tracts written against the English Church, one can name *The Reason of Church Government* and *Of Reformation*. These two tracts are penned with the very specific purpose of changing things inside the English Church, and Milton attempts to do so with his weapons, namely, with the power of the word, with his direct but convoluted style, and with the content of each tract. Even though his texts are complicated to read and filled with awkward and over-sophisticated sentences, he believes their content is energetic enough to "put an end to all Earthly tyrannies" (1835: 616), starting with Charles I's. What is really worth our attention is that although the essence of the tracts is religious, Milton uses the same stylistic tools as in his poetry, that is to say, his feminine characters are all associated with music, and always placed in a "heavenly" context.

For example, in *The Reason of Church Government*, the words *woman* or *women* do not appear even once; however, a careful reader encounters the term *virgin* several times in different contexts that help Milton develop his point. Hence, Jesus Christ is depicted as the husband of the Church who presents herself "before him [as] a pure unspotted virgin" (1835: 5). Christ, according to Milton, treats the Church with the "tender love" (5) a young virgin lady deserves, and then Milton compares this symbolic marriage between Jesus and the Church to the marriage of Queen Esther and the Persian king Ahasuerus, described in the biblical Book of Esther.

Here, Esther is depicted as the saviour of the Jewish people after convincing her husband to revoke the law that would allow the Persian forces to slaughter them. Thus, Esther's love for her husband, for her people, and her strong faith in God save the Jewish people from the approaching tragedy. Additionally, Milton refers to the importance of the roles of virgins in literature and biblical tradition throughout history whenever he makes mention of "the huge dragon of Egypt [who was nurtured] daily with *virgins'* blood" (1835: 58, italics added). And then again, subtly but with firm decision, he mentions the importance of moral discipline when he says that discipline is "that which with *her musically cords* preserves and holds all" (3, italics added).

Nevertheless, *Reason of Church Government* is not the only religious prose tract where readers encounter feminine characters such as Queen Esther, the traditionally feminine features such as virginity, and the aesthetic element of music that enriches the content of every tract. *Of Reformation* sheds more light on Milton's intention to highlight the same elements. Hence, in this latter pamphlet, Milton elaborates on the curious fact that there is "an intellectual ray which God has planted in us [...] for the simple, the poor, [...] upon *every age and sexe* [that gives us] the ability of searching, trying, examining all things, and by the Spirit discerning what is good" (1835: 566, italics added). Here, Milton the pamphleteer emphasises the daring idea that God has given the same discerning skills to both, men and women, and that we all can and should use our rational

capacities to choose whatever is best for us. What is more, the feminine element comes, once again, accompanied by music, the linking instrument Milton uses so persistently in his poems. Hence, one reads that “amidst the *Hymns and Halleluiahs* of saints, someone may perhaps be heard offering at high strains in new and lofty measures *to sing* and celebrate the divine mercies” (1835: 615, italics added). After reading these lines, any reader can easily find close analogies with what was mentioned before about the Apostle John saying in Revelation 14:1 that only the chosen ones were able to sing the song Jesus Christ was willing to hear. Those were the ones who had “understood the wisdom of God through the knowledge of the very essence of Truth” (1835: 566). This *Truth*, the truth that frees people and countries from the darkness and brings happiness to people, men and women, is the key element Milton develops in *Areopagitica*.

***Areopagitica*, or the Issue of Women and the Soul**

Milton wrote this political anti-licensing tract in 1644 in an attempt to defend freedom as the most important part of man's essence. According to him, if God created man in his own image, man is free by nature and nobody has the right to veto another man's freedom. Milton explained the above point with the following words: “Give me the liberty to know, to utter, and to argue freely according to conscience” (1835: 201).

Although this topic was meant to be strictly political, Milton spends some time referring to women, and this is the aspect that calls attention in this paper. All in all, there are three references to femininity in Milton's political tract, and all three are negative. The first one is the only moment when Milton pens the word “women” in his work. He is referring to Euripides' *Andromache* (he also refers to Euripides in “Sonnet XXIII”), to show that some peoples in the past were not interested in reading and writing because they were very much involved in their own pleasure and were “dissolute in their promiscuous” activities (1835: 5). It is now that Milton quotes from Euripides and says that Spartan “women were all *unchaste*” (5, italics added). It seems extraordinary that Milton uses the word *chastity* even in a political context, as if he wanted to indicate that the traditionally regarded virtue of feminine chastity is to do with freedom. One can easily figure out what Milton meant by looking at what Euripides wrote in *Andromache*. There, we read as follows:

What? Can you belong with the men, you utter coward? [How do you merit inclusion among the men?] You lost your wife to a Phrygian by leaving your house unguarded, *believing you had a chaste wife* in your house, when in fact she was *an utter whore*. Not even if she wanted to could a Spartan woman be chaste. *They leave their houses in the company of young men*, thighs showing bare through their revealing garments, and in a manner I cannot endure they share the same running-tracks and wrestling-places. After that *should we be surprised if you do not train up women who are chaste?* (2009: 590-603, italics added)

In fact, on the basis of these lines, one may reasonably suppose that freedom is very much to do with the importance of acquiring knowledge as a prior step to see the light, to see the Truth. In the same context, Jesus said: “Truth will set you free” (John 8:32), and, in many respects, being illiterate can lead people to a life of slavery to their own wrong deeds. The point to be made here is that, for Milton, the women of Sparta (and he does not make any reference to the men of Sparta) were

“museless and unbookish [and] needed no licensing of books among them, for they disliked all” except leading a lustful life (1835: 5).

The second reference to feminine features is when Milton personifies Truth as a woman. No one knows how Milton would have depicted Truth if he had written this political tract when he was single; however, he wrote *Areopagitica* in 1644, two years after marrying Mary Powell. Hence, it does not come as a surprise that the woman personified in Truth does not have the connotations Jesus endows it with, and Milton ironically pictures Truth as a naive woman who believes in anyone and, consequently, does not seem to have her own thoughts, priorities and aims. She is like a kite that directs her way depending on the direction of the wind. He said: “See the *ingenuity* of Truth, who, when she gets a free and willing hand, opens herself faster than the pace of method and discourse can overtake her” (1835: 12, italics added). Besides, Truth is acquired by men only when they exercise their right to read all they want, as opposed to what the censors of Milton’s times did. Characteristically, women do not enter in Milton’s allusions to freedom as they are not endowed with reason and soul. In this respect, scholars, such as Diana George, stress the idea that “Milton’s Eve is [...] almost fully rational” (1979: 866). Likewise, Carmen Medici, in her *Milton and Feminism: What Eve’s Character Reveals*, argues that “John Milton takes the attitude common to the time period portraying Eve, who appears to be weak, inferior and even *soulless*” (italics added). Only men have access to such privileges. It therefore appears that Milton depicts good and evil as distinct realities which are personified in Adam and Eve.

The third and last feminine reference in *Areopagitica* is, precisely, about Eve. And although Milton does not mention her by name, we can easily guess that he alludes to her because of the context. He writes about Eve only when he analyses the binary oppositions of Good and Evil, True and False, Positive and Negative, Masculine and Feminine, as if he, somehow, needed to mention Eve as the direct opposition of Adam, a necessary entity to understand the full nature of Adam and how he got to know evil. In this respect, the first time Milton talks about Adam he writes:

Good and evil we know in the field of this world grow up together almost inseparably; and the knowledge of good is so involved and interwoven with the knowledge of evil [...]. It was from out the rind of one apple tasted, that the knowledge of good and evil, as two twins cleaving together, leaped forth into the world. And perhaps this is that doom which Adam fell into of knowing good and evil. (1835: 10)

It follows from the quoted paragraph that the presence of Eve is real even though her name is not mentioned. What is particularly interesting here is the direct relationship between good and evil as they are described as entities that “grow up together almost inseparably” (10) and then, abruptly, Milton goes back in time to the moment when the biblical Adam and Eve are by the Tree of Knowledge of Good and Evil and the “apple [is] tasted” (10) and on the spur of the moment “Adam [falls] into [the doom] of knowing good and evil” (10). To a considerable extent, according to Milton, God created Eve so that Adam knew evil and its consequences. Eve, as Adam’s binary opposition, plays the same role as evil plays with good. She is personified as the reason why Adam sinned; “It was her fault,” Milton seems to imply in *Areopagitica*. The brief encounter the reader has with Eve in this work shows a weak woman, an inferior character that does not even have a soul in the eyes of God.

The Four Tractates of Divorce, or Milton's Contradictory Views on Women

It is not difficult to connect Milton's four pamphlets about divorce with the fact that he wrote them right after Mary Powell had left him. But far from being the casual work of a man with a broken heart after his wife is gone, his tracts combine a superb intellect and an astonishing artistic gift. The indisputable fact is that his prolific work concerned with the topic of divorce becomes a reality from August 1643 to March 1645, an intense period of time that he dedicates to writing *Doctrine and Discipline of Divorce* (published on 1 August 1643), *The Judgment of Martin Bucer Concerning Divorce* (published on 15 July 1644), *Tetrachordon* and *Colasterion* (both published on 4 March 1645). As a probability which merits careful consideration, and only as such, it can be suggested that Milton appears to have written those four longish (some of them contain several hundred pages) tracts rather hurriedly, as he manages to complete them in a very short period of time.

It is important to bear in mind that throughout the centuries Milton has been catalogued by literary critics as a misogynist, as a man who hated women, as a man who treated women exactly the way the Bible does very often by calling them the "weaker vessel" and, consequently, not conferring upon them any initiative to decide in any matters whatsoever but just making them completely dependent on their husband's wishes. However, a deeper reading of his prose texts shows a confused – and confusing – Milton; a contradictory author whose ideas do not seem to be precise or consistent as far as the matter of divorce is concerned. On the one hand, one reads in *Doctrine and Discipline of Divorce*: "Who can be ignorant that woman was created for man, and not man for woman?" (1835: 324). Furthermore, the mentioned tract warns single men to be careful when choosing a partner and not "to be mistak'n in [their] choice" (1835: 249). By reading these latter words, a careful reader can easily reach the conclusion that men are the ones who choose partners, as Milton wrote that a man may be "mistaken in his choice" (1835: 249). This is the standard understanding of Milton's ideas, where men appear as the ones who take the initiative and women are in an inferior position and are unable to take the right decision because they are simply "unfit for conversation" (1935: 31).

However, on the other hand, a thoughtful reading of *Tetrachordon* opens the door for the right of women to take decisions on their own in many respects, in this way breaking the rule that had been dominating Milton's argumentative thread. Literally, the word *Tetrachordon* means "four cords," or four ropes that Milton uses in the form of four biblical texts to back up his divorce ideas as biblically correct. The four cords are: Genesis 1:27-28, Deuteronomy 24:1-2, Matthew 5:31-32, and 1 Corinthians 7:10-16. The first cord includes what Moses wrote in the book of Genesis: "God created man in his own image, in the image of God he created him male and female *he created them*. *God blessed them* and said to them, 'Be fruitful and increase in number; fill the earth and subdue it. Rule over the fish of the sea and the birds of the air and over every living creature that moves on the ground'" (italics added).

As one can see, even though, to Milton, women are generally depicted as inferior, they are also God's creations as "he created them." Moreover, when God had completed his creation, he "blessed them" both. In this context, women received the same blessings men did. However, in the second cord or biblical text, Milton changes his strategy and claims what Moses wrote in his second cord: "If a man marries a woman who becomes *displeasing to him* because he finds something indecent about her, and *he writes her a certificate of divorce*, gives it to her and sends her from his house,

and if after she leaves his house she becomes the wife of another man [...]” (Deuteronomy 24:1-2, italics added). Here, Milton introduces the idea that men are the only ones who can issue divorce certificates and they do so only if they (men) marry a woman “who becomes displeasing to [them],” and not the other way round. Men are the ones who take the initiative in divorce.

If the first two *cords* are part of the Old Testament, the next two ones belong to the New Testament, which is supposed to be validated by Christ's death. The third *cord* refers to what Matthew wrote: “It has been said, ‘Anyone who divorces his wife must give her a certificate of divorce [in reference to the second *cord* based on Deuteronomy 24:1-2]. But I tell you that *anyone who divorces his wife, except for marital unfaithfulness*, causes her to become an adulteress, and anyone who marries the divorced woman commits adultery” (Matthew 5:31-32; italics added).

Finally, the last of Milton's *cords* is the one based on the Apostle Paul's words to the congregation of Corinthians. There he said: “To the married I give this command (not I, but the Lord): A wife must not separate from her husband. *But if she does*, she must remain unmarried or else be reconciled to her husband. And a husband must not divorce his wife” (1 Cor. 7:10-16, italics added).

Although the married couple should do their utmost to stay together, the possibility for a wife to leave her husband is open, as the Apostle observes in the words “But if she does.” This argument is used contradictorily by Milton to mention that women can also take the initiative and leave their husbands in certain circumstances. Besides, *Tetrachordon* gives the reader further details on Milton's argumentative thread, as one reads that, in various cases, “the wiser should govern the less wise” (2012: 247). Here, Milton is definitively not the Milton we know. He displays an attitude far from misogynist as he grants women (and wives) not only intelligence, but even opens the possibility that they might be more intelligent than men. In this latter case, women are the ones who have the right to take wise decisions for the benefit of the marriage.

To sum up, Milton started up his particular anti-government war with the publication of strong pamphlets with which he attacks virtually every single aspect of the English government. His polemic tractates aim at establishing the route his country must take in order to transform successfully. Certainly, Milton's final goal is pedagogical, as he feels the need to show his people the way to freedom through poetry and prose. This didactic element is enhanced with the use of feminine characters that have important things to say to individual readers in particular and to the entire society in general. This pedagogical element is also enhanced by Milton's *sui generis* use of the Bible, but when the Bible becomes more unequivocal, Milton is not misogynistic enough to distort the Bible's dictates.

Milton's approach to religion, politics, and education make him depict the feminine gender in different ways, and consequently, Milton himself is a catalyst that merges the roles of a poet, a priest, a historian, a politician, and combines other features as well that make of him a literary man whose influence has survived more than four hundred years. His convoluted but powerful prose has made of him a figure necessary to understand the literature of his time and his influence on those who followed him.

Milton's readers witness the strong presence of Eve in all his work, but Milton's *faithful* readers also notice that she is not the only female character that has something to say. This paper has been an attempt to conduct such a faithful scrutiny and elaborate on other feminine characters whose

presence is vital for the understanding of Milton's views on the feminine gender and related issues. More to the point, his *other* women also share different roles which are extraordinarily powerful and we as readers must analyze every single trait of them and put them together in an attempt to see where Truth lies. Milton's convoluted style does not mean that his readers are not moved into action. His style and technique shake people's reasoning faculties and encourage the reader to decide, to gather the scattered pieces of truth that abound in his work and put them together according to their own consciences. His feminine protagonists, no matter whether they are alive, dead, or belong to a superior world, display contradictory features for the sake of shaking people's consciences. Milton's *other* women as well as his countless references to other feminine characters and characteristics are nothing else than scattered pieces of Milton, the teacher's Truth, that the reader-pupil must put together to reach his/her own conclusions, even if these are contradictory, just like Milton himself.

Bibliography

- Corns, N. Thomas. (2001). *A Companion to Milton*. Victoria, Australia: Blackwell Publishing.
- Craciun, Adriana. (2003). "Romantic Satanism and the Rise of Nineteenth-Century Women's Poetry." *New Literary History*. 34.4: 699-721.
- Euripides. (2009). *Andromache*. *The Internet Classics Archive*. <http://classics.mit.edu/Euripides/andromache.html>.
- Holy Bible: New International Version*. (1984). International Bible Society.
- George, Diana Hume. (1979). "The Miltonic Ideal: A Paradigm for the Structure of Relations between Men and Women in Academia." *College English* 40.8: 864-873.
- Lau, Beth. (1998). *Keat's Paradise Lost*. Gainesville: University Press of Florida.
- Levi, Peter. (1997). *Eden Renewed: Public and Private Life of John Milton*. New York: St. Martin's Press.
- Medici, Carmen. (2009). "Milton and Feminism." http://www.associatedcontent.com/article/17874/milton_and_feminism.html?cat=38.
- Milton, John. (1994). *The Collected Poems of John Milton*. Ed. Antonia Till. London: Wordsworth Editions Ltd.
- Milton, John. (1835). *The Prose Works of John Milton*. Westley and Davies, Stationer's Court.
- Milton, John. (2012). *Tetrachordon*. http://oll.libertyfund.org/?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=1209&chapter=78131&layout=html&Itemid=27.
- Plain, Gill and Susan Sellers. (2007). *A History of Feminist Literary Criticism*. New York: Cambridge University Press.
- Pritchard, William. (2000). "Masks and Faces: Female Legibility in the Restoration Era." *Eighteenth-Century Life* 24.3: 31-52.
- Revard, P. Stella. (1997). *Milton and the Tangles of Nearea's Hair*. Columbia and London: University of Missouri Press.
- Smith, L. Pauline. (1945). "John Milton as an Educator." *Peabody Journal of Education* 23.3: 169-179.
- Teague, N. Frances. (1998). *Batshua Makin, Woman of Learning*. London: Associated University Presses.

- Waithe, Mary Ellen. (1991). *A History of Women Philosophers, 1600–1900*. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic.
- Walters, Margaret. (2005). *Feminism: A Very Short Introduction*. London: Oxford University Press.
- Werman, Golda. (1995). *Milton and Midrash*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press.
- Witte, John. (2005), *Covenant Marriage in Comparative Perspective*. Cambridge/Michigan: Eerdmans Grand Rapids.

Praca, poświęcona rozwojowi i roli bohaterki Milтона w wybranych najważniejszych utworach pisanych prozą, stara się prześledzić rolę postaci kobiecych. Bohaterki jego twórczości ze swoimi charakterystycznymi przymiotami dowodzą, że kobiece postaci odgrywają ważną rolę w jego życiu osobistym i stanowią element utworów zdecydowanie wart analizy. Skupia się ona na cechach, które Milton nadaje swym bohaterkom, aby łatwiej zrozumieć jak ambiwalentna filozofia życia Milтона uczyniła z niego autora nieśmiertelnego. W pracy znajdują się także omówienia niektórych z rozpraw politycznych i religijnych, w których podkreśla się wagę roli pedagogicznej w ogóle, a w szczególności w jego postaciach kobiecych. To podejście ma za zadanie podkreślić jak istotna jest dla Milтона kwestia nauczania. Czytelnik musi sam dojść do własnych konkluzji, nawet jeśli są one pełne sprzeczności, tak jak sam Milton.

Magdalena Pypeć

Taking a Stand on Remembrance: Emily Jane Brontë and Victorian Literary Annuals

Adieu, adieu, adieu! Remember me.
(Shakespeare, *Hamlet*, 1.5:92)

The essay seeks to discuss Emily Brontë's most anthologised poem "Remembrance" as the poet's dialogue with the Victorian "epidemic" of literary annuals which appropriated and embodied British preoccupation with death, memory, and relic during the second quarter of the nineteenth century. My reading of Brontë's poem resorts to the new historical method of cultural poetics advocated by Louis Montrose and Stephen Greenblatt. It is based on the assumption that literature and its sociohistorical world shape and reshape each other in a continuous cycle of exchange and influence, which Greenblatt calls "the circulation of social energy" (2010: 2149). The essay analyses how Emily Brontë's poem enters into dialogue with a certain cultural pattern, and how it confirms, but also contests that pattern. Finally, the following paragraphs are also aimed to redress the critical neglect that Brontë's poem has suffered despite its early distinction by the poet's contemporary critics and later by an important figure of twentieth-century criticism, F. R. Leavis, who did not fully account for its high quality, though:

There is, too Emily Brontë [sic], who has hardly yet had full justice as a poet; I will record, without offering it as a checked and deliberated critical judgement, the remembered impression that her "Cold in the Earth" is the finest poem in the nineteenth-century part of *The Oxford Book of English Verse*. (1972: 13)

In May 1846 Messrs Aylott and Jones of Paternoster Row, London published a volume of poems titled *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* on the authors' account. The publishers warned the Bell brothers, as they were identified by the first reviewers, that "'the Trade' are not very fond of hearing about Poetry," which is "but too often a profitless encumbrance on the shelves of the bookseller's shop" (qtd. in Allott 2010: 8). As the publishers predicted, by June 1847 only two copies were sold, but *The Poems* were well reviewed in the three reviews of some importance, two out of three particularly distinguished "Ellis" from his brothers:

A fine quaint spirit has the latter [Ellis Bell], which may have things to speak that men will be glad to hear, – and an evident power of wing that may reach heights not here attempted. (qtd. in Allott 2010: 61)

Among the twenty one poems that Emily Brontë, alias Ellis Bell, selected as her contribution to the volume was the poem originally titled "R. Alcona to J. Brenzaida," from the Gondal manuscript notebook. The poem could be classified as a lament or a "dramatic lyric," as Robert Browning could have

called it, where Rosina Alcona, a haughty member of the Gondal aristocracy addresses her lover, the emperor Julius Brenzaida, assassinated fifteen years before. Gondal was the epic world created by Emily and her younger sister Anne in childhood; it functioned as an imaginative storehouse for a number of Emily Brontë's lyrics. Editing the poem for publication, Emily gave it a new title, "Remembrance," which would have evoked certain expectations in the 1846 reader, the title being especially important because of its ubiquity in the period. The review of the poem from February 1873 may testify that its Victorian readers did recognise the poem's reference to a popular cultural phenomenon that ruled for some time over all Victorian associations with the topic of memory and loss:

The language, that is to say, the art of this poem, is absolutely perfect. Each word is in its right place, and each word expresses all that is intended to express. The passion and the pain which throb in every line are real for all time. Rarely has there been a more marked union of strength and true sentiment than in these lines, *or a more marked absence of the usual soft sentimentality which tinges and too often emasculates poems of this kind.* (qtd. in Allott 2010: 396, emphasis mine)

"Poems of this kind" that the reviewer refers to above were found in publications that took the nineteenth-century Britain by storm since the first appearance on the London publishing market in 1823 of Rudolph Ackermann's *Forget-Me-Not*, and were known as literary annuals. They were anthologies of lightweight poetry and prose, lavishly illustrated with steel or wooden engravings of nationally recognised artwork and exquisite binding. Published in November and sold for the following year, literary annuals appeared to be an ideal Christmas present, lover's gift or token of friendship. The title page of *Forget-Me-Not* for 1830 in words of Letitia Elizabeth Landon openly asserts:

Appealing by the magic of its name,
To gentle feelings of affections,
Kept within the heart like gold. (ll. 1-3)

As their very titles reflect, the annuals were usually targeted at a female readership, for instance *Forget-Me-Not*, *Friendship's Offering*, *Remember Me*, *Blossoms at Christmas*, *Bijou*, *Gem*, *Cameo*, *Lady's Poetical Album*, *Looking Glass*, *Lady's Keepsake*, *Hommage aux Dames* etc. The titles also imply that the annuals were like beautiful, well wrought objects one gives as "remembrances." The literary contributions to the annuals were frequently pummelled as intellectually invalid texts, "picture books for grown children," "toy-shop literature" or even "ostentatious trumpery" intended for the intellect of middle-class leisure women:

On display in a woman's drawing room, the annuals became an acceptable indication of propriety, education and wealth, a complement to the limited social definition of a "lady" at the time. (Harris 2005)

Yet, as some critics argue, the publications played also an important cultural role as, using Bourdieu's term, the "cultural capital" of "early nineteenth-century middle class identity – namely the

legitimization of the class's claims to taste and refinement" (Bourdieu 2010: 1661; Murão 2012: 108). Three of such productions were owned by the young Brontës (*Friendship's Offering* 1829, *Literary Souvenir* 1830, and *Forget Me Not* 1831), who prized them as copybooks for drawing. Branwell, Charlotte, and Emily copied eleven engravings from the annuals they owned (Alexander and Smith 2006: 15). In fact, some researchers claim that after the introduction of new printing techniques, there was a trend of privileging the artwork over written texts in annuals (Harris). The poems accompanying the prints did not attempt to study the psychology of loss, but rather focused on the soothing power of memory in the grieving process, which can be observed in Bernard Barton's poem from the 1824 *Forget Me Not!*:

The soldier, who for glory dies,
 However bright may seem
 The fame he wins in others' eyes,
 Would own that fame a dream,
 Did he not hope its better part
 Would keep him unforgot.
 The chosen motto of his heart
 Is still "Forget Me Not!" (ll.9-16)

Similar insistence on the consoling power of memory is recorded in numerous reminiscences and letters of the bereaved Victorians (cf. Jalland 1996: 284-299). "It will ever do one good to think of him," wrote Charles Darwin to his colleague after the death of their tutor and friend (qtd. in Jalland 286). The poem's new title "Remembrance" would have brought up associations with this popular Victorian genre, yet Brontë's poem does not appeal to "gentle feelings of affections" but rather seeks an escape from the expected pattern and explores alternatives.

The poetic persona of Brontë's "Remembrance" addresses her long dead lover and questions herself about her memory and her intense feelings for him. I refer to the speaker as female since it is identified in the manuscript as Rosina Alcona. In her chapter on Brontë's "Remembrance," Janet Gezari claims that the speaker's gender could be identified by interpreting the poem together with its sociohistorical context: "[...] the insistence that the speaker has remained faithful to 'an only Love' or the description of that love's heart as 'noble' – is conventionally gendered as feminine in its period" (2007: 45). Apart from the historical implications Gezari inferred from the poem, its diction does not enable the reader to identify its speaker as female, which universalizes its message about suffering over unredeemable loss. Thus the poem would confirm what Charlotte Brontë wrote about her sister in the "Editor's Preface to the New Edition of *Wuthering Heights*," in 1850:

Some people will think these qualities do not shine so well incarnate in a man as they would do in a woman, but Ellis Bell could never be brought to comprehend this notion: nothing moved her more than any insinuation that the faithfulness and clemency, the long-suffering and loving-kindness which are esteemed virtues in the daughters of Eve, become foibles in the sons of Adam. (Ch. Brontë 1963: 11)

The most striking quality of Emily's "Remembrance" is the fact that each stanza is based on a paradoxical situation, as though the truth that the speaker utters can be expressed only by means of paradox. The first two lines end with exclamation marks, and the tension and intensity of feeling they express are emphasised by trochaic and spondaic feet that slow down the rhythm. The lines refer to the dead and stress his coldness, separation, eternal absence, being far removed in time and space. In 1846 for the published version of "Remembrance" the poet substituted adjective "all wearing" for "all-severing" in line four. This alteration may suggest that time and death are finalities that do separate the living and the dead and no recollection or remembrance can seal that severance.

The image of thick layer of snow covering the grave may point to the shell of oblivion that covered the memory of the dead in the speaker's mind. Line three and four form a rhetorical question: has she forgotten her intense passion which death terminated? Yet the speaker's accusation of forgetting is immediately negated by referring to the dead as "my Only Love":¹

Cold in earth, and the deep snow piled above thee!
 Far, far removed, cold in the dreary grave!
 Have I forgot, my Only Love, to love thee,
 Severed at last by Time's all-severing wave? (ll.1-4)

In stanza 3 and 4 the statement of the speaker's emotion develops by paradoxes in which remembering is weighed against forgetting. The speaker admits that only the most constant and faithful would continue to remember after fifteen years of "change and suffering" (l. 12). The constancy she mentions is contrasted with the change of seasons, the layer of snow from the first stanza has "melted into spring" (l. 10). In stanza 4, the speaker begs for forgiveness that she no longer thinks about her dead lover and even cherishes "sterner desires" and "darker hopes," which may imply a significant alternation of the speaker's priorities, ambitions and aims in life (l. 15). However, this is instantly denied in the next stanzas by a firm confession enhanced by repetition and alliteration:

No other Sun has lighted up my heaven;
 No other Star has ever shone for me:
 All my life's bliss from thy dear life was given –
 All my life's bliss is in the grave with thee. (ll. 16-20)

All her happiness and "golden dreams" are buried in the lover's tomb, she had learned how to quell her memories by forceful repression and "sternly denied" any "burning wish to hasten / Down to that tomb already more than mine" (l. 21, ll. 27-8). In stanza 7 the speaker underscores the nature of her relationship with her lover, which seemed to be a life nurturing force. After his death she was torn from him like a baby from the mother's breast: "weaned my young soul from yearning after thine" (l. 26). It seems significant that she uses the word "existence" instead of "life," referring to her present condition (l. 23). Apparently, she "lived" when he was alive, while she has learnt to

¹ All subsequent citations of Emily Brontë's poems refer to the following edition: *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*, ed. C. W. Hatfield, New York: Columbia University Press, 1963.

“exist” since the moment of her lover’s demise. The final stanza reiterates the paradox that underlines and informs the poem in two strong oxymorons: “raptures pain” and “divinest anguish”; the poetic persona dare not allow herself to remember since such intense memories would mean death. She has learned to deny them in order to survive (l. 30, l. 31). Derek Stanford assayed to paraphrase the paradoxical situation out of which the poem arises:

I have put you out of my mind; since after your death I had somehow to learn how it was possible to live without joy. This, in some measure, I have achieved; but I could not have done it had I remembered you; and still, even now, I do not dare remember. To dwell upon you, would make me unfit to face a world in which I have no joy. I have forgotten you because I still love you, and to think upon that love would be death. (1975: 219)

Each stanza of the poem depicts a new shift of emotions, which complicates and redefines the act of remembering and forgetting. This effect of complexity is also enhanced by juxtaposing elemental oppositions against each other, for instance “cold” / “burning,” “snow” / “spring,” life / death, remembrance / forgetting, “Sun” / “Star,” “despair” / “joy.” The poem’s obvious merit is the skilful use of rhythm which holds the memory of passion in check. This constant tension between the need to control “the memory’s rapturous pain” (l. 30) and its staying power to break out of that control would be analogous to the OED difference between “remember” and “recollect” observed by Gezari in her psychoanalytical reading of Brontë’s “Remembrance.” Remembrance is involuntary (“having in one’s mind an awareness of someone or something”) whereas recollection denotes a conscious effort of calling something to mind (cf. OED 2006).

The first four stanzas contain lines cut by the medial caesura as though the line was “severed” like the two lovers. The underlying meter is iambic, but the poet frequently substitutes iambs for trochees or spondees to make the rhythm tense and slow. The ten-syllable lines often stretch to eleven or twelve syllables as a result of the poet’s apt use of feminine endings and rhyme, for example ‘hover’ / “cover,” “Decembers” / “remembers,” “heaven” / “given,” “perished” / “cherished,” “passion” / “hasten,” “languish” / “anguish.” This effect has been described by C. Day Lewis as “a dragging effect” in “The Poetry of Emily Brontë”:

The effect of this rhythm I find extremely powerful, extremely appropriate. It is a dragging effect, as of feet moving in a funeral march; an andante maestoso: it is the slowest rhythm I know in English poetry, and the most sombre. (qtd. in Gezari 55)

Victorian literary critics lay a great emphasis on the musicality of poetry and the importance of rhythm in conveying meaning. They defined poetry as “melodious succession of tones in a measured flow of words” (Smith 1987: 47), “metrical utterance of emotion” (Lewes 1987: 57), or a harmonious veneer that should cover “every uncouth outcry” of emotion (Keble 1987: 33). In his “Lecture on the Nature of Poetry” (1857), Sydney Dobell emphasised the importance of the poet’s mastery of the science of versification, especially the rhythm: “Words rhythmically combined affect the feelings of the poetic hearer or utterer in the same way as the fact they represent” (1987: 81-82). Emily Brontë’s “Remembrance” is an illustrative example of this Victorian predilection for

musical and meaningful rhythm in poetry. One has to bear in mind that in the *Pensionnat Heger* in Brussels, the poet both studied and taught piano under the best professor of music in Belgium. In the Preface to 1834 *Forget Me Not*, its editor, Frederic Shoberl explains that the aim of the volume is “to touch thy kindly sympathies and affections,” and “to encourage to higher and noble feelings of our nature.” The remembrance poems were supposed to be read easily and bring consolation instead of questioning faith or confusing the reader by the weird or complicated aspects of suffering and loss. Emily Brontë’s poem depicts complexity of remembrance, analyses the psychology of loss and buries it in the depth of memory – memory’s “deepest Cellar,” as Emily Dickinson, one of Brontë’s early appreciators, wrote in her poem CXXIV (1975: l. 5).² Brontë’s poetic persona managed to metamorphose the memory of her passion into apparent forgetting, a “Front,” as Dickinson calls it:

Remembrance has a Rear and Front –
 ‘Tis something like a House –
 It has a Garret also
 For Refuse and the Mouse.
 Besides the deepest Cellar
 That ever Mason laid –
 Look to it by its Fathoms
 Ourselves be not pursued – (ll. 1-8)

The poetic persona’s attitude towards grief and bereavement displays a total disregard for the customary conventions of mourning in the nineteenth-century Britain, minutely described in Pat Jalland’s *Death in the Victorian Family*. Jalland emphasises the soothing value of memory to the grieving process of Christians and unbelievers as a source of comfort and consolation (284-289). Likewise, the poetic persona’s experience of loss does not correspond to the model of bereavement established by such chronic accounts of grief as exemplified by “the eternal widow of Windsor,” Queen Victoria herself (Jalland 318). The speaker’s way of remembrance points to her unconventional independence and freedom of will, at the same time the language and the solemn rhythm of the poem in no way make her bereavement inferior or less truthful than the officially accepted patterns.

Bibliography

- Alexander, Christine and Margaret Smith. (2006). *The Oxford Companion to the Brontës*. Oxford: OUP.
 Allott, Miriam. Ed. (2010). *The Brontës: The Critical Heritage*. London and New York: Routledge.
 Barton, Bernard. (2001). “Forget Me Not, 1834.” *Forget-Me-Not! A Hypertextual Archive of Ackermann’s Literary Annual*. <http://www.orgs.muohio.edu/anthologies/FMN/Index.htm>.
 Bourdieu, Pierre. (2010). “Distinction: A Social Critique of The Judgement of Taste.” *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leich. New York, London: W.W. Norton & Company. 1660-1670.

² The manuscript of the poem is dated about 1871. The poem was published for the first time in Boston by Roberts Brothers in 1890.

- Brontë, Charlotte. (1963). "Editor's Preface to the New Edition of *Wuthering Heights*." *Wuthering Heights*. Ed. Emily Brontë, New York: W.W. Norton & Company. 9-12.
- Brontë, Emily. (1963). *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*. Ed. C. W. Hatfield, New York: Columbia University Press.
- Dickinson, Emily. (1975). *The Complete Poems*. Padstow: Faber & Faber.
- Dobell, Sydney. (1987). "Lecture on the Nature of Poetry." *The Victorian Poet: Poetics and Persona*. Ed. Joseph Bristow. London: Croom Helm. 77-82.
- Harris, Katherine D. Ed. (2001). *Forget Me Not! A Hypertextual Archive of Ackermann's Literary Annual*. San Jose State University. <http://orgs.muohio.edu/anthologies/FMN/Poems/htm>.
- Harris, Katherine D. (2005). "Forget Me Not! The Popular Phenomenon of Literary Annuals." *Forget Me Not! A Hypertextual Archive of Ackermann's Literary Annual*. San Jose State University. <http://www.orgs.muohio.edu/anthologies/FMN/htm>.
- Gezari, Janet. (2007). *Last Things. Emily Brontë's Poems*. Oxford: OUP.
- Jalland, Pat. (1996). *Death in the Victorian Family*. Oxford: OUP.
- Keble, John. (1987). "Lectures on Poetry." *The Victorian Poet: Poetics and Persona*. Ed. Joseph Bristow. London: Croom Helm. 33-35.
- Landon, Letitia Elizabeth. (2001). "Forget Me Not, 1830." *Forget-Me-Not! A Hypertextual Archive of Ackermann's Literary Annual*. <http://www.orgs.muohio.edu/anthologies/FMN/Index.htm>.
- Leavis, F. R. (1972). *Revaluation*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Leitch, Vincent B. Ed. (2010). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Lewes, Georges Henry. (1987). "Hegel's Aesthetics." *The Victorian Poet: Poetics and Persona*. Ed. Joseph Bristow. London: Croom Helm. 52-59.
- Murão, Manuela. (2012). "Remembrance of Things Past: Literary Annuals' Self-Historicism." *Victorian Poetry* 50.1: 107-123.
- Oxford English Dictionary*. (2006). Oxford: OUP.
- Shakespeare, William. (2005). *Hamlet*. New York: Bantam Books.
- Shoberl, Frederic. (2001). Preface. *Forget-Me-Not! A Hypertextual Archive of Ackermann's Literary Annual*. <http://www.orgs.muohio.edu/anthologies/FMN/Index.htm>.
- Smith, Alexander. (1987). "The Philosophy of Poetry." *The Victorian Poet: Poetics and Persona*. Ed. Joseph Bristow. London: Croom Helm. 45-52.

Artykuł analizuje wiersz „Remembrance” dziewiętnastowiecznej poetki brytyjskiej Emily Brontë w duchu nowego historyzmu, starając się zbadać relację tekstu poetyckiego do rzeczywistości historycznej. Wiersz poetki został przedstawiony jako dialog z tzw. *literary annuals*, bardzo popularnymi w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku publikacjami, których tematyką była pamięć o bliskich, wspomnienie i śmierć. Wiersze o tytule „Remembrance” często gościły na łamach owych pięknie wydanych antologii, które utrwaliły pewne konwencje dotyczące ukazywania motywu pamięci. Emily Brontë korzysta z nich, ale jednocześnie je kontestuje.

In the Looking Glass: Mirror Symbolism in Victorian Poetry and Painting

In his seminal study on the Romantic theories of art, *The Mirror and The Lamp* (1953), Meyer H. Abrams suggests that until the Romantics, literature and the creative mind were usually understood as mirrors, reflecting the real world in a mimetic fashion; in Romanticism, in contrast, literature may be compared to a lamp: it is believed to shed some additional light on reality, to show it in a new way, as the light “spills out” from the mind, its fountain. This paper attempts to examine mirror symbolism, which is repeatedly used in Victorian cultural and literary texts. In the poems and paintings which will be subjected to analysis, the mirror does not function as a purely mimetic tool. Instead, the surface of the looking glass seems to interpret rather than reflect, to add new meanings to the seemingly realistic scene verbally described.

One of the most famous texts about Victorian mirrors is Alfred Tennyson’s “The Lady of Shalott.” Mirroring is obviously crucial in the story: as the secluded woman weaves a bright web (her embroidery), she is allowed to look only at the scenes reflected in the mirror; if she looks through the window, we are told, it will result in the coming of a mysterious curse. The poem depicts two strictly divided spheres: the lady inhabits Shalott, the world of four grey walls and four grey towers, characterized by silence, lack of any visible activity apart from the lady’s weaving, and solitude. In contrast, the scenes which get reflected in the mirror figure colorful, active life, movement, work and food production (fields and barley), various relationships (the knights riding “two and two,” a couple newlywed). As many critics have demonstrated, one of the possible readings of the mirror/window symbolism in Tennyson’s narrative is to see the woman as an allegory of the artist (Culler 1977: 46, Alaya 1979: 273, Psomiades 1992: 33). As long as she remains in her seclusion, she may weave a tapestry – i.e. create a new work of art. The moment when she resolves to participate directly in experience, in the poem dramatized as her decision to leave the solitary tower and to drift to Camelot, the mirror cracks, the web, her artistic product, “float[s] wide” (l.114), and the woman artist dies. Art and life seem to be mutually exclusive. Tennyson himself suggested the binary nature of art and life in the poem, commenting that “[t]he new-born love for something, for someone in the wide world from which she has been so long secluded, takes her out of the region of shadows into that of realities” (qtd. in Bloom 1999:27). Dwight Culler reads the story as a myth of the poetic imagination, and concludes that “the poet cannot directly participate in reality but must view it through the mirror of the imagination and weave it into the tapestry of his art” (Culler 46). In a similar vein, Edgar F. Shannon suggests that the poem “examines conflicting attitudes toward art and life” (1981: 207). In each of these readings the mirror denotes unreality; although it reflects the scenes from the real life, its glassy surface becomes synonymous with shadows, the realm of imagination and dream as opposed to the surrounding world.

Many of the paintings which illustrate “The Lady of Shalott” draw upon the symbol of the mirror. In John William Waterhouse’s *The Lady of Shalott [looking at Lancelot]* the surface of the

mirror is an important element. The painting depicts a climactic moment of transformation: after a crucial realization that she does not want to stay forever in the realm of dreams, the lady gets up violently and becomes entangled in the threads of her embroidery, an apt image of the entrapment of both the Victorian woman and the artist. She intently stares at the outside world, but by a trick of the perspective the viewers of the picture become the window; she gazes upon the spectator. The mirror is depicted behind her, and it shows passing Lancelot, the main reason of the lady's rebellion – the moment she saw his reflection, she could not stay content with the world of shadows. The cracks in the mirror visually symbolize the end of her life and of her artistic activity. The reflection of Lancelot is a symbol of reality but also an embodiment of the woman's romantic yearnings. In a similar vein, William Holman Hunt's *The Lady of Shalott* presents the same scene, but unlike Waterhouse's picture, which was sympathetic to the lady and her tragic fate, Hunt reinterprets the Lady of Shalott as both a witch and a fallen woman: the upper part of the painting is dominated by the lady's red hair, flaring wildly across the composition. The mirror has two large roundels on either side, one representing the humility of the Virgin Mary (to the left of the lady) in accepting her fate, very much unlike Tennyson's protagonist, and the heroism of Hercules in doing his duty in the Garden of Hesperides. Both scenes, hence, are moral examples which the lady fails to follow. Additionally, the head of Hercules is encircled by a halo, indicating that typologically he is linked to Christ (Barringer et al. 2012: 226). Finally, the surface of the mirror reflects the figure of Lancelot who rides away from the lady, figuring the futility of her rebellion.

Hunt executed at least one more painting in which the mirror clearly has a central function. *The Awakening Conscience* belongs to Hunt's pictures with easily discernible didactic intention. It shows a young woman who leaps up from the knees of a man who definitely is not her husband (as the lady displays her clasped hands, it soon becomes evident that she has many rings on all fingers but the wedding ring is missing). Moreover, her ruffled state of mind is reflected in her strangely mismatched, odd assortment of garments: a loose blouse, a petticoat, and a shawl. No respectable Victorian lady could have been painted in such attire. She is a kept woman, a prostitute, whom the man visits for sexual pleasure. The man and the woman are sitting by the piano, on which we see the music composed to Thomas Moore's poem – "Oft in the Stilly Night," the song they probably were singing together. On the floor there is a scroll with the equally elegiac music setting to Tennyson's lyric "Tears, Idle Tears." Both texts have allegedly triggered in the woman the memories of the past innocence and contributed to her awakening, as she now realizes that she has led a morally wrong life. The room on its own is also deeply significant; it is furnished with expensive, flashy objects which testify to wealth but not to virtue: the brightly colored Turkey carpet, veneered rosewood piano, embroidered pull-bell show the status which can be acquired by money. The Pre-Raphaelite art is renowned for its use of symbolic details which can be decoded into a coherent narrative. Hunt's painting shows a clearly outlined timeline: the past is depicted as the lost innocence, idealized as an outside scene, scenery of a green, sunny garden reflected in the mirror behind the woman. In contrast, the present denotes the sinful life she is now leading, accepting her position as a kept mistress; the future, in turn, may be glimpsed in symbolic objects scattered on the floor. This juxtaposition of the past and the present corresponds to the binary of virtue versus sin and may also be seen as figuring the opposition of the inside/outside, in which the inside becomes linked with money, artificiality, and vice, while the outside symbolizes nature, righteousness, and morality. The

mirror, hence, functions on both symbolic and realistic levels. Literally, it reflects a scene outside a window into which the female is looking and, like in Waterhouse's painting, the viewer becomes the object of the gaze. On the symbolic level, the mirror reflects the past with its idealized, nostalgic tones. The future, in turn, is constructed as a warning, also embodied in symbols. The cat pawing a dead bird, the discarded glove on the carpet and skeins of the girl's embroidery convey her captive status and the precariousness of her situation (Barringer et al. 134), but also they show her future fate: as the bird and the glove, she will be similarly discarded and eventually dead, if she neglects the warning. Interestingly, *The Awakening Conscience* was conceived as a companion picture to *The Light of the World*, which represents the figure of Jesus preparing to knock on an overgrown and long-unopened door, illustrating Revelation 3:20: "Behold, I stand at the door and knock; if any man hear My voice, and open the door, I will come in to him, and will sup with him, and he with Me." As Hunt elucidates, "[t]he closed door was the obstinately shut mind, the weeds the cumber of daily neglect, the accumulated hindrances of sloth; the orchard the garden of delectable fruit for the dainty feast of the soul." Later, he continues: "In making it a night scene, lit mainly by the lantern carried by Christ, I had followed metaphorical explanation in the Psalms, 'Thy word is a lamp unto my feet, and a light unto my path,' with also the accordant allusions by St. Paul to the sleeping soul, 'The night is far spent, the day is at hand'" (qtd. in Landow 1979). The door, significantly without a handle, is the door of the soul, and the lantern symbolizes the light of revelation. The outcome of this revelation is the miraculous transformation of the fallen woman in *The Awakening Conscience* who will renounce the life of sin.

A similar use of the mirror, as triggering the memory of the past, is employed by Dante Gabriel Rossetti in one of his best-known paintings, *Lady Lilith*. The picture is a visual counterpart of a sonnet entitled "Body's Beauty," from which we learn that the painting presents an enchantress, an apotheosis of dangerous female charm. The figure of Lilith, the demonic, independent woman, became a synonym both of the Victorian *femme fatale* and the New Woman, the early feminist icon. In Hebrew mythology Lilith was believed to be Adam's first wife, who refused to submit to her husband and having left heaven for the region of the air, entered into a relationship with the devil. Unlike Eve, she was created simultaneously with Adam, hence equal to him. Silke Binias notes how the consecutive accounts of the story of Lilith make her more and more predatory. While in the anonymous Sumerian Gilgamesh epic she features only briefly and is not depicted in negative terms, in the *Zohar*, the commentary on the Torah, Lilith becomes a deity, the female side of God. She embodies the punishing trait of the divine personality and is associated with perilous sexuality. She grows to be linked with the devil and is believed to visit women during childbirth trying to strangle their newborn children (Binias 2007: 55-57). However, read carefully, the Lilith story allows also to see her as victimized and punished for her lack of submission. Virginia Allen notes that because she refused to return to Adam, her own demon-begot infants die daily, and she preys on the babies of others (1984: 286). In Rossetti's painting Lilith reposes on an armchair and, looking into a mirror, combs her luxuriant auburn hair, the "bright web" from the poem. Her hair is the most important visual element in the painting, and it gets an equally important status in the sonnet, as it becomes the main reason for fatal attraction men feel towards Lilith. There are two mirrors in the painting: apart from the hand mirror held by Lilith who admires her own reflection in its surface, another mirror is depicted in the upper right hand corner of the picture, and it has a similar function to the one in

Holman Hunt's *The Awakening Conscience*; it also reflects the window which is not present in the painted scene. In *The Rossetti Archive*, Jerome McGann suggests that "[i]t is as if the mirror in Lilith's enclosed and fantastic realm (or room) magically preserved a memory of the Edenic garden which she fled" (*The Rossetti Archive*). Lilith sits with her back towards this mirror/window, symbolically spurning paradise in which she would have to admit Adam's dominance and her own submission. Moreover, the view of the Edenic garden further brings to remembrance the events which happened there – the temptation, the encounter with the serpent and, consequently, the fall of man. It is plausible to suggest that, like in Rossetti's other poem, "Eden Bower," Lilith actually becomes the serpent, the agent of temptation and fall, threatening the world of male dominance with her hissing sounds, a mass of wavy, serpent-like hair, and her independence. In Griselda Pollock's words, "Lilith is primordial in another sense more intimately related to contemporary ideologies. Lilith represents woman saturated in sexuality, never in the state of innocence" (1990: 144).

The mirror image becomes a central theme of the painting/poem pair *Symphony in White no. 2* by James McNeil Whistler and "Before the Mirror" by Charles Algernon Swinburne. The picture was exhibited at the Royal Academy in 1865 as *The Little White Girl*. It shows a young woman, dressed in white, leaning against a mantelpiece and gazing dreamily into a mirror as she contemplates her own reflection. In the surface of the mirror, however, we see a different face: older, sadder and more careworn. The woman is a wife, or even possibly a newly-wedded bride, since apart from the whiteness of her dress she displays a wedding ring on her finger. In her other hand she is holding a Japanese fan. The model is Joanna Heffernan, the artist's mistress. The portrait combines Whistler's fascination with Oriental motifs and the Pre-Raphaelite attention to color and detail. In order to show his emphasis on formal rather than symbolic qualities of the picture and to underline the fact that the painting should be admired aesthetically rather than read as a symbolic narrative, Whistler decided to change its title to *Symphony in White no. 2*. Despite the artist's intention, however, the viewer is tempted to notice and interpret the content of the painting symbolically. Why is the woman's face different on the canvas? Why is her glance so nostalgic? Is there any connection between the melancholy of the picture and the wedding ring, so apparently displayed? What is the function of the mirror image in this work of art?

Charles Algernon Swinburne's ekphrastic poem "Before the Mirror," which Whistler had printed on a golden sheet and attached to the picture's frame, offers a reading of the picture. The poem consists of three parts: the middle one relates most to the portrait itself, as it gives voice to the woman standing before the mirror. The other two parts are the speaker's impressionistic musings on the scene. The poem operates within binary notions of youth and age, innocence and experience, purity and fallenness. To express them, Swinburne subverts the traditional symbol of whiteness and flowers (roses), which typically denote youth, innocence and purity. Already in the first stanza, however, the girl, conventionally named a white flower – a white rose – is disclosed as a woman with a past, not so white any more; she is a "Late rose whose life is brief, whose loves are light" (l. 14). Her whiteness is similarly questioned in the first line: white rose/not so white. The poem resounds with allusions to fallenness and transience. The woman's bower is the flowerless garden whom men, after feasting, left; her hand is a fallen rose; the summer gave way to chilly winter winds and snow.

Crucially, however, in the only part of the poem in which Swinburne employs prosopopeia and invoices the girl before the mirror we hear her proud, independent, defiant tone. Instead of regretting

her past, as the woman in *The Awakening Conscience* does, Swinburne's woman savours the present, fully engrossed in the contemplation of her beauty. At this moment it is the only thing she wants to know:

Come snow, come wind or thunder
 High up in air,
 I watch my face, and wonder
 At my bright hair;
 Nought else exalts or grieves
 The rose at heart, that heaves
 With love of her own leaves and lips that pair.
 (ll. 22-28)

The "lips that pair" reference the reflection in the mirror, later on addressed as "the ghost, my sister, / White sister there" (ll.31-32). As Angela Leighton has shown, nineteenth-century poems by women that employ the image of mirror manifest the split between the woman and her reflection, wherein the reflection shows a woman's most private thoughts (qtd. in Maxwell 2006: 36), in Swinburne's poem referenced as "behind the veil, forbidden/shut up from sight" (ll.7-8). The woman, self-sufficient and proud, sees in the ghost sister from the mirror her other self, which, as Catherine Maxwell suggests, "has a plenitude and self-sufficiency this woman finds admirable" (37). This is her mature self, not girlish and inexperienced, but neither bowed down by experience. This is the self described in the last part of the poem, which has learned one of life's greatest secrets: the inseparability of joy and pain. Although the woman now anticipates her own growing old, with "Face fallen and white throat lifted, / With sleepless eye" (ll.57-58), she reacts to this fact with nostalgic acceptance:

Glad, but not flushed with gladness,
 Since joys go by;
 Sad, but not bent with sadness,
 Since sorrows die.
 (ll.43-46)

Thus, the poem reads the painting as a narrative, and the mirror image both foreshadows the future and offers self-knowledge, which testifies to the girl's integrity and maturity. Recognizing her own self in the white, older sister, Swinburne's woman knows that the present will become the past and float into oblivion; consequently, the best she can do is focus on the present as it lasts: "But one thing knows the flower; the flower is fair" (l. 42).

To conclude, the symbol of the mirror examined in selected Victorian paintings and poems does not denote a reflection of reality. On the contrary, it functions as a lens of the protagonist's consciousness, featuring its dreams, memories, and fears. Quite often, the mirror is also a tool in the construction of the temporal narrative – it may show the past or glimpse the future. Crucially, a look into a mirror brings about change: it leads to a radical reviewing of the present and results in the maturing and self-development of the female protagonist. The decision taken as a result of the

encounter with the mirror reflection may lead to death ("The Lady of Shalott"), offer a new beginning (*The Awakening Conscience*), or reassure the woman in her self-sufficiency (*Lady Lilith*, "Before the Mirror"), but it always has a transformative power.

Bibliography

- Abrams, Meyer. (1953). *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press.
- Alaya, Flavia M. (1970). "Tennyson's 'The Lady of Shalott': The Triumph of Art." *Victorian Poetry* 8.4: 273-289.
- Allen, Virginia. (1984). "One Strangling Golden Hair: D. G. Rossetti's Lady Lilith." *The Art Bulletin* 66.2: 285-294.
- Barringer, Tim, Rosenfeld, J. and Smith, A. (2012). *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde*. London: Tate Publishing.
- Binias, Silke. (2007). *Symbol and Symptom: The Femme Fatale in English Poetry of the 19th Century and Feminist Criticism*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Bloom, Harold. Ed. (1999). *Alfred Tennyson*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers.
- Culler, Jonathan. (1977). *The Poetry of Tennyson*. New Haven: Yale University Press.
- Landow, George. (1979). *Replete with Meaning: William Holman Hunt and Typological Symbolism: A Victorian Web Book*. New Haven and London: Yale UP. <http://www.victorianweb.org/painting/whh/replete/light.html>.
- Maxwell, Catherine. (2006). *Swinburne*. Devon: Northcote House Publishing.
- McGann, Jerome. *The Rossetti Archive*. <http://www.rossettiarchive.org/docs/s205.rap.html>.
- Pollock, Griselda. (1990). *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. 1988. Reprint. London and New York: Routledge.
- Psomiades, Kathy Alexis. (1992). "Beauty's Body: Gender Ideology and British Aestheticism." *Victorian Studies* 36.1: 31-52.
- Shannon, Edgar F. (1981). "Poetry as Vision: Sight and Insight in 'The Lady of Shalott'." *Victorian Poetry* 19: 207-23.

W powyższym artykule autorka analizuje motyw lustra i odbicia lustrzanego w wybranych wierszach i obrazach z epoki wiktoriańskiej. Pomimo iż zazwyczaj symbol lustra w sztuce był łączony z pojęciem mimesis, czyli wiernym naśladowaniem rzeczywistości, w utworach poddanych analizie lustro nie pokazuje świata realnego. Lustrzane odbicie staje się natomiast pretekstem do wycieczki w głąb jaźni: może pokazywać ukryte nadzieje, lęki i wspomnienia lub stanowić pretekst do odczytania obrazu jako narracji. W tym przypadku scena odbita w lustrze stanowi wycieczkę w przeszłość lub nawet przyszłość bohaterki. Najważniejszym aspektem symboliki lustra jest jego siła sprawcza: po spojrzeniu w lustro patrzący przechodzi transformację, dojrzewa, podejmuje ważne decyzje, które na zawsze zmieniają jego życie.

Anna Grabalska

A Writer's Declaration of Independence: An Intertextual Reading of Doris Lessing's "A Small Personal Voice" and *The Golden Notebook*

The Golden Notebook by Doris Lessing appeared in the publishing market in 1962. The book generated a lively debate among critics but the most resonant voices, dominating the discussion and influencing the taste among the general public, almost unanimously proclaimed Lessing's unique work as a feminist manifesto, "a manual of womanly experience" and "a Little Red Book of women's liberationists" (qtd. in Green 1994:17-18). The book, despite its diversity of themes, was immediately proclaimed to be a prominent landmark of women's writing. This interpretation being prevalent, *The Golden Notebook* played a crucial role in the consolidation of the second wave of feminism and Lessing herself has been ever since paired with Simone de Beauvoir and Betty Friedan as a feminist writer.

Ten years after the publication of *The Golden Notebook*, the author decided to evaluate the quality of the criticism the novel had received, expressing her reflections in the "Preface" written for its paperback reprint. Surprisingly, the icon of women's movement used the opportunity to clarify that although she supported the claims of women and their struggle, the book was not meant to be "a trumpet for Woman's Liberation" (1975a: 25). She expressed discontent that the book had been largely misunderstood and, in order to inspire more satisfying readings, she vigorously encouraged her readers to explore the structure of *The Golden Notebook* instead of focusing solely on its political and social undertones. Lessing ruefully confesses that she wanted to write "a book about a breakdown but nobody so much as noticed this central theme, because the book was instantly belittled by friendly reviewers as well as by hostile ones as being about the sex war or was claimed by the women as a useful weapon in the sex war" (1975a: 25).

The author's decisive statement about the importance of the novel's structure inspired numerous scholars to reread it. Some of the critical texts which apply the approach suggested by the author tend to link the elaborate structure of *The Golden Notebook* with the protagonist's attempts to find wholeness through Jungian psychology and Marxism; others, in accordance with the interest of more recent theory in discontinuity, celebrate the fragmented narrative as "a site of competing systems" (Greene 103). The purpose of this article is to analyze Lessing's narrative technique used in *The Golden Notebook* with reference to her aesthetic ideas formulated in the essay "A Small Personal Voice." Rather than pursuing an inquiry along the lines of feminist ideology, or any other ideology whatsoever, I propose that the intricate structure of *The Golden Notebook* reflects Lessing's own ideas introduced in the essay and that the novel deserves to be appreciated as an intriguingly metafictional text, discussing the condition of the British fiction in the late fifties and reflecting the struggles of the socially responsible writer.

“A Small Personal Voice” is an essay which initially appeared in 1957 in *Declaration* published by MacGibbon and Kee. In this affirmative essay, Doris Lessing takes the floor in debate over the condition of British literature in the late fifties. Her survey of the current literary trends leads her to a conclusion that a new form of artistic expression should be introduced, capable of responding to the challenges posed before writers and the novel in the changing times. As a point of reference for her deliberations Lessing recalls the works of Tolstoy, Stendhal, Dostoevsky, Balzac, Turgenev, and Chekhov claiming that the novel of the nineteenth century was the highest point in literature. She firmly states: “I hold a view that a realist novel, the realist story, is the highest form of prose writing; higher than and out of the reach of any comparison with expressionism, impressionism, symbolism, naturalism, or any other ism” (1975: 4). Although praising the realist novel very highly, Lessing is also acutely aware of its limitations and inability to convey the complexity and richness of experience. The failure to capture nuances of existence is associated with the postwar distrust towards language as a mode of communication. As Lessing points out, words are no longer viewed “to be used simply and naturally” as carriers of meaning:

All the great words like love, hate, life, death, loyalty, treachery contain their opposite meanings, and half of a dozen shades of dubious implication. Words have become so inadequate [...] that the simplest sentence overheard on a bus reverberates like words shouted against the cliff. (5)

In the case of Lessing, ex-member of the Communist Party, the distrust towards language seems to be reinforced by a prolonged exposition to the language of propaganda.¹ Her ideological disillusionment resulted in the conclusion that ongoing polemics about art must “take into account what has happened in the communist countries where socialist theories of art have been put into practice” (1975: 4). Therefore, in the essay, she devotes considerable space to discussing the damages done by the poor quality of art produced under the banner of commitment, and by the socialist jargon which, due to the parrot use of language, irreversibly altered the primary meaning of words.

Apart from exposing inefficiency of the realist novel and language in general, Lessing discusses also some unsatisfying choices of subject-matter made by the most influential authors in the country and abroad. She surveys the literary achievements of Britain’s most recognizable contemporary writers like “Mr. Amis,” “Mr. Colin Wilson,” or “Mr. Osborne” only to conclude that their texts are “petty” and “provincial.” She claims that “the most exciting and interesting writers we are producing in this country, for all their vitality, are sunk inside the parochialism” (18). According to Lessing, even though the approach of Angry Young Men is invigorating, their works lack a vision. Apart from criticizing her fellow British writers, Lessing diagnoses the ideological deficiency of the most recognizable continental writers like Camus or Sartre. The novelist uncompromisingly reviews their artistic efforts and refers to their works as “a tired pity for human beings” and “despairing statements of emotional anarchy” (11). Finally, she compares the socialist art to existentialism in order to convince us that both literary movements, the one based on a simplified economic view of man and the other unfolding a vision of man immersed in “a luxury of despair,” are acts of literary cow-

¹ Between 1942 and 1948 Lessing became active in a Marxist group, down to the Communist party, but she left the Party in 1956, disaffected with the Soviet Union and Stalinism.

ardice. She claims that “they are the opposite sides of the same coin. One sees man as the isolated individual unable to communicate, helpless and solitary, the other as collective man with a collective conscience” (11).

As a remedy for the alarming quality of contemporary fiction Lessing presents her idea of “committed literature,” because it is the quality of committedness which, according to the writer, should constitute an essential element of a good read in the turbulent times of cataclysmic change. In order to support her argument Lessing cautiously redefines “committedness,” aware of the notion’s unfavourable yet imminent association with the machine of propaganda. In order to erase the unfavourable association, she links the word with “humanism” explaining that:

The warmth, the compassion, the humanity, the love of people which illuminates the literature of the nineteenth century and which makes all these old novels a statement of faith in man himself [...] this is what I mean when I say that literature should be committed. It is these qualities which I demand, and which I believe spring from being committed. (6)

Upon establishing committedness as “an ideological seed” a narrative should stem from, a new definition of an artist is presented. Lessing negates the relevance of the image of an artist as “a pretty singer in the ivory tower” (6). In her understanding, the artist is an individual who is engaged in verbalizing and articulating the needs of community. She believes that “one is a writer at all because one represents, makes articulate, is continuously and invisibly fed by, numbers of people who are inarticulate, to whom one belongs, to whom one is responsible” (21). The figure of the artist as presented in the essay is, however, far from being only an empathic recorder of social injustice. The artist must display an independent judgment and have an insight which allows him or her to guide this community successfully towards the future. She argues that “the point of rest should be the writer’s recognition of man, the responsible individual, voluntarily submitting his will to the collective, but never finally, and insisting on making his own personal and private judgments before every act of submission” (12). According to Lessing, a writer is predominantly an instrument of change and “an architect of the soul,” who has the responsibility for recipients of his or her message, and it is the social responsibility which forces on a writer an obligation to provide the audience with more than just a pessimistic, optimistic or simplified vision of the world. The genuine artist should be able to offer to his or her fellow human beings a visionary alternative.

Lessing’s theoretical claims presented in “A Small Personal Voice” about the role of an artist as well as the demand for a new form of literary expression seem to be implemented in the narrative of *The Golden Notebook*. Both texts are separated by the span of five years. During this period, Lessing finished the third volume of the series *Children of Violence*, a five-volume epic. She had published the first three volumes of the series – *Martha Quest* (1952), *A Proper Marriage* (1954), and *A Ripple from the Storm* (1958) – in close succession, but she decided to interrupt the cycle with *The Golden Notebook*.²

The novel, published in 1962, is noticeably experimental, compared to the conventional structure of her previous novels. Lessing describes its shape in the “Preface” as follows:

² The series continues with *Landlocked* (1965) and *The Four-Gated City* (1969).

There is a skeleton or frame, called "Free Women," which is a conventional short novel, about 60.000 words long, which could stand by itself. But it is divided into five sections and separated by stages of the four Notebooks, Black, Red, Yellow and Blue. The Notebooks are kept by Anna Wulf, a central character of "Free Women" [...]. Pressures inner and outer, end the Notebooks; a heavy black line is drawn across the page of one after another. But now that they are finished, from their fragments can come something new, *The Golden Notebook*.³ (1973: 23)

The first direct reference to the essay may be traced at the very beginning of the novel. Interestingly, the first chapter of the "Free Women" section of the book is entitled "Anna meets her friend Molly in the summer of 1957 after separation." The date immediately establishes the time frame which links the novel with Lessing's aesthetic claims expressed in "A Small Personal Voice," published in the same year. Furthermore, the protagonist's characterization also evokes direct associations with the subject matter discussed in the essay.

The Golden Notebook is one of only two novels where Lessing introduces a female protagonist that is a writer, and as Greene aptly observes, "the only one where she endows the novelist-protagonist with her own considerable talents" (99).⁴ In her "Preface," Lessing admits that for a long time she wanted to address the issue of a modern-day artist. Appalled by the ivory tower image, this "monstrously isolated, monstrously narcissistic, pedestalled paragon" (1975: 30), Lessing took the necessary measures to make the figure of an artist more realistic and down to earth. Therefore, the writer's "small personal voice" resonates in the portrayal of Anna as a writer who attempts to balance different aspects of her existence, as an individual but also as a member of society. Being a single mother, working woman, member of the Party, and a patient suffering from a mental breakdown, Anna is the protagonist with a highly developed spiritual life but not ignorant of the forces shaping the life of the community she belongs to. Lessing explains her choice of the writer-protagonist: "I decided it would have to be developed by giving the creature a block and discussing the reasons for the block. These would have to be linked with the disparity between the overwhelming problems of war, famine, poverty, and the tiny individual who was trying to mirror them" (1975a: 30). As Greene observes, "*The Golden Notebook* focuses on an exceptional individual whose subjectivity is felt to matter and whose world is richly specified in relation to social and historical circumstances; it gives us a protagonist which is strikingly singular at the same time that she is representative – for Anna is representative of her age as Julien Sorel is of his" (24).

The fact that the protagonist's individual problems are linked to the collective fulfills Lessing's claim that a writer should be socially responsible. However, apart from being involved with social issues, the quality of committedness entails, according to Lessing, the author's presentation of some sort of visionary commentary on reality. This is why, in the novel's penultimate chapter, also entitled "The Golden Notebook," Lessing creates the artistic space which breaks the ground for something new. It is the space shared by a female and a male writer, Anna Wulf and Saul Green. Lessing describes their interaction as follows:

³ The Golden Notebook constitutes the penultimate chapter of the novel with the same title.

⁴ Another such text is *The Diaries of Jane Somers*, a novel written by Lessing under the pseudonym Jane Somers.

Anna and Saul Green the American “break down.” They are crazy, lunatic, mad – what you will. They break down into each other, into other people, break through the false patterns they have made of their pasts, the patterns and formulas they have made to shore up themselves and each other, dissolve. They hear each other’s thoughts, recognize each other in themselves. [...] In the inner Golden Notebook, which is written by both of them, you can no longer distinguish between what is Saul and what is Anna, and between them and the other people in the book. (“Preface” 24)

The Golden Notebook, by combining the male and the female voice on equal terms, is an imaginative transcript capturing the appearance of the new type of artist, who is not primarily characterized by gender. The breakthrough achieved in the section, namely the suspension of hostilities between Anna and Saul, the creative solving of the tension induced by their gender roles, is the novel’s central and enlightening aspect. Lessing confirms in the “Preface”: “I believed that in a book called *The Golden Notebook* the inner section called the Golden Notebook might be presumed to be a central point, to carry the weight of the thing, to make a statement” (1975a: 28). The idea that a female artist should not be hindered by her gender is not revolutionary. It echoes the postulates formulated by Virginia Woolf in *The Room of One’s Own*. Hence the choice of the protagonist’s surname, “Wulf,” seems purposeful. In her truly influential and groundbreaking essay Woolf argues for the importance of eliminating gender out of the discussion about art, rather than for unity of the sexes. She states that “it is natural for the sexes to co-operate. One has a profound, if irrational, instinct in favour of the theory that the union of man and woman makes for the greatest satisfaction, the most complete happiness” (1945: 14). Moreover, according to Woolf, this unity of female and male perspectives should take place within the creative mind of an artist, because only an androgynous mind is capable of presenting an accurate vision of the world. She writes in her essay:

And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man’s brain the man predominates over the woman, and in the woman’s brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating. If one is a man, still the woman part of his brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. He meant, perhaps, that the androgynous mind is resonant and porous; that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent and undivided. (15)

The idea to combine the male and the female perspective within one discourse may not be particularly inventive, but the creation of a text which literally allows such “an intercourse” of male and female narrative voices should be considered comparatively innovative. Initially, Anna used to keep all of her notebooks private. Consequently, her inner life, soaked with despair, was completely hidden from the outside world. When the son of Anna’s closest friend, unauthorized, reads some of the fragments from her notebooks, he ominously ends up attempting suicide. Anna’s literary space was

barricaded from the male sight and in general from any external intrusion until the arrival of Saul, Anna's artistic soul-mate. Like Anna, Saul keeps a journal and suffers from a mental breakdown. Moreover, he is the only person allowed by Anna to enter her personal space, and to contribute to it and mark his presence therein. Anna hands down her half written Notebook to Saul so that he can continue his novel because despite the differences resulting from their gender, they share an artistic vision. They both are "boulder pushers": as Saul explains to Anna, there is a great black mountain, namely human stupidity, and there are a group of people who push a boulder up the mountain; he convinces her that "when they've got a few feet up, there's a war, or the wrong sort of revolution and the boulder rolls down - not to the bottom, it always manages to end up a few inches higher than when it started" (1973: 629). They both acknowledge the educational mission as something that they have in common, and the importance of their common artistic call is a uniting factor which is celebrated in this section. Saul reflects:

There are a few of us around in the world, we rely on each other even though we don't know each other's names. But we rely on each other all the time. We're a team, we're the ones who haven't given in, who'll go on fighting. I tell you, Anna, sometimes I pick up a book and I say: Well, so you've written it first, have you?" (642)

The characterization of Lessing's alter ego, Anna Wulf, who in a collaborative effort with Saul escapes the traditional notion of the artist, gives the novel the visionary dimension postulated in "A Small Personal Voice."

Breaking with the tradition of the realist novel, Lessing's other aesthetic objective, is achieved through the use of metafictional commentary inscribed in the narrative of *The Golden Notebook*. Lessing adapts the space of the diaries to remark explicitly and implicitly on the ideological complicity of the literary and critical forms. In the yellow notebook, Anna explores conventions of "women's novel" by writing "Shadow of the Third." The red notebook contains speculations about Soviet art and Soviet short stories. The black notebook narrates the transactions relating to Anna's first novel, "The Frontiers of War," recording the attempts of the capitalist literary marketplace to commodify the text. Finally, in the blue notebook one can come across the use of journalism, parody of film, and elements of pastiche.

Metafictional commentary is provided not only through the content of the separate notebooks but is also suggested through their arrangement. Lessing's aesthetic ideas, especially her complicated attitude towards the realist novel, presented in "A Small Personal Voice," are mirrored in the carefully designed dynamics between the different sections of the novel and the interplay of the narrative voices within these sections. The conventional, realist novel is described in the "Preface" as a "skeleton" or "frame" of *The Golden Notebook* and indeed chronologically the sections of "Free Women" constitute the beginning and the end of the novel. However, the realist sections are supplemented with the fragments of notebooks, offering an insight into Anna's inner life. The chronology of the consecutive chapters creates a structure within which Anna's subjective "I," her "small personal voice" from the notebooks, seems to be enclosed, surrounded by the stiff skeleton of the conventional novel. Third-person narration, like an authoritatively imposed strait-jacket, confines the protagonist's fragile and emotionally unstable "I." Anna's "entrapment" may be interpreted as an

illustration of the oppressive aspect of the traditional, patriarchal discourse, which in the form of the realist novel prevails over a feminine genre, the diary, because the “I” of the notebook is suppressed by the besetting, third-person narration of the “Free Women.” However, the layout of different sections is actually subversive, and it is the protagonist’s inconspicuous act of an artistic creativity that triggers a revolt against “the old conventions.” Anna, apart from being a mother, a single woman, and a communist is first and foremost a writer. Suffering from writing block she resorts exclusively to keeping her private notebooks; the notes constitute a very personal mental landscape of a character who finds herself in the middle of consuming despair, echoing the existentialist *nausea*. The final section of “The Golden Notebook,” however, brings about a new tone: after the cleansing, purifying period of temporary madness it seems to announce hope and, most importantly, in this section Anna is given a first line for her new novel. Interestingly, it is the same line with which the “Free Women” section begins. The narrative strategy results in the emergence of a contradiction because the ending suggested in “Free Women” announces the end of Anna’s artistic career and the Golden Notebook section alludes that she managed to overcome the block.

Assuming that the “Free Women” enclosed in *The Golden Notebook* is a novel written by Anna, we are forced to approach “Free Women” in a different way. If Anna is the author of “Free Women,” it is she who deliberately allows herself this untrue or maybe truly fictional ending, and it is Anna’s consciousness that hides behind the voice of the omnipotent third-person narrator. Under the cover of the inherently anonymous third-person narrator she retells the story of her life referring to herself in the third person and creating the narrative which, although appearing to be yet another conventional realist novel, has actually the characteristics of autobiographical fiction. Noticeably, autobiographical fiction is a genre or a subgenre in which the lives of the writer and the narrator are so closely intertwined that often very little distinction can be made between the two. Moreover “autobiographical fiction is often written as a means for the writer to create a space for her voice that has generally been marginalized and rendered powerless” (Boynton et al. 2005: 88). Now it is Anna who is in control of the genre and uses the form to her own advantage. The dictatorship of the last chapter is overthrown and now the ending of “Free Women” announcing Anna’s disengagement with literature sounds ironic. The “skeleton” provided by “Free Women” is indeed merely a structure supporting “the heart and the soul of the novel” as found entrusted within the notebooks. The interplay between sections seems to function as Lessing’s narrative technique to demonstrate the limitations imposed by the genre. Lessing claims that “if the book were shaped in the right way it would make its own comment about the conventional novel” (1975a: 32).

The narrative strategy relying on Anna’s authorship of the “Free Women” section results in the character’s empowerment. Anna’s artistic “I” is capable of transcending the formal boundaries imposed by the conventional novel. Upon acknowledging her authorship of “Free Women,” a new heroine emerges, who liberates herself from the old convention and who even confidently allows herself an ironic ending. As Greene observes, “having dissolved the forms, she can remake them on her own terms and ‘preserve the forms’ that enable her to endure, forging a new relation to the forms that is not a capitulation but enables her to take stand, in full recognition of the arbitrariness of these stands, in a spirit of courteous irony” (117).

The portrayal of Anna Wulf, who liberates herself from the shackles of genre and social convention, who indeed is a free woman and an independent writer, along with the structure of the novel,

with its skillfully entangled narrative, illustrate the aesthetic claims presented by Lessing in “A Small Personal Voice.” The whole novel emerges as a formal experiment and visionary alternative argued for in the essay. Although *The Golden Notebook* has been subjected to many interpretations, I hope to have proved that Lessing’s peculiar declaration of artistic independence is enclosed in the novel’s structure and ingenious narrative. As Mona Knapp observes, Lessing is “an outsider on the principle, in voluntary exile from all collectives and movements” (1984: 21). *The Golden Notebook* presented for her an opportunity to reinvent herself as an author. She confessed that “the actual time of writing, then, and not only the experiences that had gone into writing, was really traumatic: it changed me” (1975a: 27). Lynda Scott observes that Lessing’s authorial voice emerging from the crystallizing process of writing due to the self-representational writing sustains a dialogue with herself and her past in an attempt to heal inner divisions and to create a unified self (1996). She refers to Cora Agatucci’s conclusions and states that: “the diaries and their implied author may be conceptualised in Bakhtinian terms as a new entry in the ongoing conversation represented by Lessing’s corpus, a confrontation with previous authorial identities readers have constructed from her works, an attempt to dialogue those conversations and reopen the debate” (1996). By publishing *The Golden Notebook*, Lessing declines the legacy of literary tradition in a spectacular and ingenious way.

Bibliography

Primary sources

- Lessing, Doris. (1975). “A Small Personal Voice.” *A Small Personal Voice: Doris Lessing Essay, Reviews, Interviews*. Ed. Paul Schlueter. New York: Vintage Books. 3-21.
- Lessing Doris. (1975a). “Preface to *The Golden Notebook*.” *A Small Personal Voice: Doris Lessing, Essay, Reviews, Interviews*. Ed. Paul Schlueter. New York: Vintage Books: 23-45.
- Lessing, Doris. (1973). *The Golden Notebook*. New York: Bantam.

Secondary sources

- Abel, Elizabeth. (1986). “*The Golden Notebook*: ‘Female Writing’ and ‘The Great Tradition.’” *Critical Essays on Doris Lessing*. Ed. Claire Sprague and Virginia Tiger. Boston: G.K. Hall. 101-107.
- Agatucci, Cora. (1991). “Breaking from the Cage of Identity: Doris Lessing and *The Diaries of Jane Somers*.” *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women’s Fiction: An Essay Collection*. Ed. Janice Morgan and Colette Hall. New York: Garland. 46-55.
- Benstock, Shari. (1999). “The Female Self Engendered: Autobiographical Writing and Theories of Selfhood.” *Women and Autobiography*. Ed. Martine Watson Brownley and Allison B Kimmich. Wilmington, DE: Scholarly Resources. 3-13.
- Bentley, Nick. (2009). “Doris Lessing’s *The Golden Notebook*: An Experiment in Critical Fiction.” *Doris Lessing: Border Crossings*. Ed. Susan Watkins and Alice Ridout. London: Continuum. 44-61.
- Boynton, Victoria and Jo Malin. Ed. (2005). *Encyclopedia of Women’s Autobiography. Volume 1*. Westport: Greenwood Press.
- Green, Gayle. (1994). *The Poetics of Change*. Michigan: University of Michigan Press.
- Knapp, Mona. (1984). *Doris Lessing*. New York: Frederick Ungar.

-
- Martinson, Deborah. (2003). *In the Presence of Audience: The Self in Diaries and Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Rowe, Margaret. (1994). *Doris Lessing*. London: Macmillan.
- Singleton, Mary Ann. (1977). *The City and the Veld: The Fiction of Doris Lessing*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Scott, Lynda. (1996). "Writing the Self: Selected Works of Doris Lessing." *Deep South* 2.3 <http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol2no3/lynda.html>.
- Taylor, Jenny. Ed. (1982). *Notebooks, Memoirs, Archives: Reading and Rereading Doris Lessing*. Boston: Routledge.
- Woolf, Virginia. (1945). *A Room of One's Own*. Harmondsworth: Penguin.

Celem niniejszego artykułu jest analiza wpływ eseju *Small Personal Voice* autorstwa Doris Lessing na strukturę i narrację jej powieści *The Golden Notebook*. Powieść przedstawiona zostaje jako tekst odzwierciedlający i realizujący teoretyczne deklaracje autorki wyrażone w eseju, a poruszające kwestie natury estetycznej, roli autora i powieści w zmieniającej się rzeczywistości.

Andrzej Pietrasz

Outsider w *Notatkach z podziemia* Fiodora Dostojewskiego i *Podziemnych* Jacka Kerouaca

Problem outsidera w literaturze jest bardzo szeroki i dość często eksploatowany przez wielu pisarzy. Nie dziwi więc, że powstała monografia poświęcona tej kwestii. Jej autorem jest Colin Wilson, który postanowił zanalizować dzieła wielu twórców pod tym kątem. Nie sposób wymienić wszystkich, którym Wilson poświęcił swoją książkę, wystarczy wspomnieć takie nazwiska, jak Henri Barbusse, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Artur Rimbaud, T. S. Eliot, a nawet Friedrich Nietzsche. Pojawia się również Dostojewski, nie ma natomiast tak znamienitych outsiderów literatury, jakimi byli beatnicy amerykańscy. Praca niczego jednak przez to nie traci, a życie dopisuje wciąż nowe karty do dzieła Wilsona. Taką kartę dopisał swoją twórczością Jack Kerouac, w twórczości którego pojawia się wielu buntowników, próbujących zmieniać świat wokół siebie poprzez swój sprzeciw lub tylko wyłączających się czy, mówiąc słowami Timothy Leary'ego, „odpadających” od tej rzeczywistości (drop out). Są to bohaterowie powieści *W drodze*, *Włóczędzy Dharmy* czy *Podziemni*.

Również w pisarstwie Fiodora Dostojewskiego pojawia się bardzo szerokie spektrum wszelkiego typu outsiderów – od Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary*, przez Myszkina w *Idiocie* i Kirilowa w *Biesach* po Iwana w *Braciach Karamazow*. Samego Dostojewskiego można uważać za jeden z wzorców outsidera-intelektualisty (Wilson 1992: 206), nie sposób więc nie doszukać się w jego powieściach takich typów literackich. Ujęcie problemu outsidera u autora *Notatek z podziemia* jest bardzo różne i rozwija się, by dojść do wielkiej syntezy w *Braciach Karamazow*. Zdaniem Wilsona to w tej powieści następuje połączenie różnych typów outsidera w osobie Iwana Karamazowa (206), najpełniejszym obrazie człowieka wyobcowanego w pisarstwie rosyjskiego pisarza. Tworząc tę postać Dostojewski czerpał z wcześniejszych swoich doświadczeń, by tę figurę outsidera doprowadzić do doskonałości; są więc tu i Raskolnikow, i Myszkina, i odrażający człowiek z *Notatek z podziemia*. Iwan jest zatem konglomeratem tych postaci w najdoskonalszej formie i najbardziej zaawansowaną próbą rozwiązania problemu outsidera w całym pisarstwie autora *Biesów*. Mamy tu wiele problemów nurtujących outsidera – od pojęcia wolności człowieka (wraz z pojęciem człowieka jako istoty społecznej) przez sens istnienia po istotę religii w życiu ludzkim i problem Boga. Czy Dostojewski wystarczająco rozwiązał wszelkie kwestie, które go dręczyły przy pisaniu swoich poprzednich wielkich powieści to jedna kwestia, ja natomiast spróbuję zastanowić się nad zagadnieniem outsidera w twórczości autora *Zbrodni i kary* analizując postać głównego bohatera *Notatek z podziemia*. *Notatki* posłużą mi do przedstawienia ogólnego wyobcowania bohatera, bardzo mocno zresztą związanego z historią Beat Generation. Takich postaci literackich, będących wzorcami dla beatników było znacznie więcej, jednak modelowym wzorcem z pierwszych lat, kiedy jeszcze nie był zdefiniowany ani nazwany ruch przyszłych kontestatorów rzeczywistości amerykańskiej, był właśnie bohater *Notatek z podziemia* Dostojewskiego.

Złość beatników na otaczający świat generowała świadome alienowanie się. W pewnym sensie była to złość przekorna, ale jednak wypływająca z wnikliwego postrzegania rzeczywistości. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte w Stanach Zjednoczonych wytworzyły postawę sprzeciwu u Ginsberga, Kerouaca i innych ludzi związanych dość luźno z beatnikami. Bezbarwność, skostniały konserwatyzm i przemożne dążenie do posiadania dóbr materialnych nie podobało się wielu Amerykanom, ale nieliczni chcieli głośno wyartykułować swój sprzeciw. Próbowano przezwyciężyć ten marazm przez alternatywny styl życia, radykalnie odmienny od oficjalnie obowiązującego. Oczywiście beatnicy zdawali sobie sprawę, w jakiej rzeczywistości żyją i mieli tym samym – ich zdaniem – przewagę nad tymi, którzy nie mieli pojęcia o otaczającym ich świecie. Słowami bohatera *Notatek z podziemia* mogliby powiedzieć: „Przysięgam moi państwo, że nadmiar świadomości to choroba, prawdziwa choroba” (1992: 10). Już w tych słowach ujawnia się przekora i jednocześnie chęć zaskoczenia odbiorcy: „Wiem, że jestem chory i jestem tego świadomy”. Trzeba by więc coś zrobić z tą świadomością, a nie tkwić w jednym punkcie, trzeba stać się człowiekiem czynu, by nie popaść w samozadowolenie z powodu swojej wyższej świadomości. Jak pisze Dostojewski: „taki człowiek bezpośredniego czynu jest człowiekiem prawdziwym, normalnym, takim, jakim pragnęła go widzieć najczulsza z matek: natura, łaskawie powołując go do życia. Ja takiemu człowiekowi ogromnie zazdroszczę. Jest głupi – o to nie będę się z wami spierał, ale może człowiek normalny powinien właśnie być głupi, skąd to można wiedzieć?” (13). Podjęcie działania jest policzkiem wymierzonym rzeczywistości, w której tkwią ludzie nieświadomi siebie i tej rzeczywistości. Kiedy posiada się świadomość działanie jest jej naturalnym rezultatem. Wówczas dostrzega się ścianę, z którą trzeba walczyć i zburzyć ją, pokonać. U Dostojewskiego ściana to metafora rzeczywistości. Jego bohater pozostaje bierny, wycofuje się, lecz nie ulega. Mówi: „Oczywiście takiej ściany głową nie przebiję, jeśli istotnie sił mi na to nie starczy, ale wcale się przed nią nie ukorzę tylko dlatego, że mam przed sobą ścianę i że mi nie starczyło sił” (15).

Jak więc pogodzić człowieka bezpośredniego czynu z człowiekiem wycofującym się, kiedy Dostojewski pisze dalej: „Przecie normalny, prawidłowy, bezpośredni skutek świadomości – to bezwład, czyli świadome, bezczynne przesiadywanie”, a „wszyscy ludzie bezpośredniego czynu i działacze są tępi i ograniczeni” (18). Tu się właśnie ujawnia przekora outsidera Dostojewskiego, śmiejąc się z siebie, śmieje się też z innych, którzy uważają się za nieprzystosowanych do rzeczywistości. Widzi ich błazeństwo, ale przyznaje, że on również jest błaznem i to w błazeństwie widzi jakąkolwiek szansę na uratowanie własnego „ja”. Może działać lub pozostać leniwym, może milczeć lub mówić czy krzyczeć, może buntować się po kryjomu lub wystawiać się na widok publiczny – to on sam decyduje o własnym buncie. Natura buntownika jest taka, że musi on nieprzerwanie prowokować i nie boi się żadnych konsekwencji swoich prowokacji. Zdaje sobie sprawę, że są dwie postawy ludzi, których próbuje zainteresować swoim błazeństwem: ignorancja lub agresja. Outsider jest przygotowany, szczególnie na tę drugą możliwość.

Samotnik z *Notatek z podziemia* Dostojewskiego cierpi, „cierpienie – przecie to jedyne źródło świadomości” (32), jednak jest to cierpienie z przekory, na poły masochistyczne. Ten outsider kpi sobie z cierpienia i swojej samotności, sam zresztą mówi: „[...] jestem przekonany, że nas, zwykłych ludzi z podziemia, należy trzymać w ryzach. Bo chociaż potrafi taki przesiedzieć w podziemiu czterdzieści lat, ale kiedy się już wyrwie na świat – to gada, gada, gada...” (33). Nie jest to więc Nietzscheański nauczyciel, spokojnie i cierpliwie wykładający swoje racje, uświadamiający słuchaczy i pokazujący

alternatywne rozwiązania; to pospolity gaduła, któremu nie zależy na innych ludziach, chodzi mu tylko o to, by wyrzucić z siebie tę całą żółć, która nagromadziła się w nim, gdy był odizolowany od świata.

Zresztą buntownik z *Notatek z podziemia* nie widzi potrzeby, by wychodzić do ludzi z jakąkolwiek nauką i stwierdza, że „lepiej nie robić nic! Lepszy świadomy bezwład! A więc – niech żyje podziemie! [...] podziemie jest w każdym razie o wiele dogodniejsze!” (33). W podziemiu jest się sobą dla samego siebie, outsider nie udaje kogoś innego, jednak kiedy wychodzi z ukrycia i staje między ludźmi, zaczyna kłamać i, co więcej, zdaje sobie z tego sprawę. Jest dwulicowy i przyznaje się do tego, choć tylko przed własnym sumieniem, w stosunku do innych jest świadomym zwodzicielem. Słowa swoich antagonistów mówi:

Pożąda pan życia, a sam rozwiązuje zagadnienia życiowe z pomocą logicznych zawijasów. A jakie mętne, jakie zuchwałe są te pana wypady, a jak pan się przy tym boi! Gada pan głupstwa i jest pan z nich zadowolony; mówi pan impertynencje, a ustawicznie się pan lęka i prosi o wybaczenie. Zapewnia pan, że się niczego nie boi, a jednocześnie zabiega o naszą opinię. Twierdzi pan, że zgrzyta zębami, a jednocześnie dowcipkuje, żeby nas rozśmieszyć. Pan wie, że jego koncepty są niedowcipne, ale najwidoczniej jest pan ogromnie rad z ich waloru literackiego. Może istotnie zdarzało się panu cierpieć, ale swojego cierpienia nie ceni pan ani trochę. Ma pan w sobie prawdę, ale brak panu cnoty; przez najpospolitszą próżność wynosi pan swoją prawdę na pokaz, na pośmiewisko, na rynek... [...] Przechwała się pan swoją świadomością, ale chwiejna to świadomość, bo chociaż rozum pana pracuje, lecz serce ma pan zbrukane demoralizacją, a bez czystego serca – całkowita, prawidłowa świadomość jest nieosiągalna. (34)

Błaznowaty outsider wie, jakie zarzuty będą mu stawiane, ale wcale nie ma zamiaru rezygnować z błaznowania, nawet zarzut o chwiejnej świadomości nie robi na nim wrażenia.

Outsider Dostojewskiego z *Notatek* jest więc cynikiem, który nie próbuje zmieniać świata i ludzi, nie tworzy utopijnej wizji nowego społeczeństwa, nie próbuje widzieć siebie w tym odmiennym świecie, on tylko pokazuje, wytyka palcami, śmieje się i odchodzi. Cynizm najwyższej próby w całej literaturze XIX wieku. Ten cynizm nie zniknął nawet pod wpływem uczucia do Lizy (i nie ma znaczenia, czy było to uczucie szczere). Dość, że outsider sam się do tego przyznaje: „Cynizm, cynizm moich słów przygniatał ją...” (99). Na razie jednak nie okazuje jej swojej miłości, dopiero po jakimś czasie przekorny buntownik przyznaje się przed sobą do uczucia, jakim darzy Lizę. Niestety nie ma już odwrotu od rozpadu związku, cynizm zgubił outsidera, który teraz musi cierpieć, znów w samotności, ale tym razem to on jest winien sytuacji, w której się znalazł. Poza tym musiałby przestać być buntownikiem, gdyby związek z Lizą przetrwał, a to nosiłoby już znamiona zdradzenia samego siebie. Outsider, by pozostać wiernym sobie, musi cierpieć w samotności, doznawać bólu duchowego, by dostąpić oczyszczenia, swoistego katharsis. Dla bohatera i narratora *Notatek z podziemia* to samooczyszczenie było niezbędne, choć on sam się do tego nie przyznaje. Do końca pozostaje butny i pewny swoich racji, ale jednocześnie stwierdza: „Wydaje mi się, że popełniłem błąd, biorąc się do ich [notatek] spisywania. W każdym razie było mi wstyd przez cały czas, kiedy pisałem tę o p o w i e ś ć: raczej nie literatura, lecz zadane za karę ćwiczenie” (105). Jego buta w stosunku do innych ludzi nie przekłada się jednak na podobne uczucia względem siebie. Przed sobą przyznaje się

do popełnionych błędów, lecz czy błędem była bezwiedna próba zakończenia żywota buntownika z powodu uczucia do Lizy, czy jednak pozostanie w stanie ciągłej kontestacji – tego już nie rozstrzyga. Żałuje natomiast przelania swojej historii na kartki papieru:

Przecież zwierzać się w długich opowieściach, jak marnowałem swoje życie w podziemiu przez moralny rozkład w samotniczym kącie, przez brak kontaktu ze środowiskiem, przez odzwyczajanie się od rzeczywistości i przez chępliwą złośliwość – to, słowo daję, nieciekawo; w powieści trzeba bohatera, tutaj zaś rozmyślnie skupiono wszystkie cechy charakteryzujące antybohatera, a najgorsze, że wszystko to wywrze arcyprzyczne wrażenie, ponieważ wszyscy odwykliśmy od życia, wszyscy kulejemy, każdy więcej albo mniej. (105)

Należy jednak zadać pytanie, czy ten bohater nie pogrywa sobie cynicznie z czytelnikami jego opowieści – z jednej strony nazywa siebie antybohaterem, z drugiej zaś należałoby rozstrzygnąć, czy rozkład moralny, o którym mówi nastąpił jeszcze w podziemiu, czy może rozpoczął się, kiedy nasz bohater z niego wyszedł. Nie należy zapominać, że jest on antybohaterem nieprzestrzegającym żadnych zasad.

W pewnym momencie jednak jego ton się zmienia w bardzo moralizatorski, znika gdzieś cynizm, co więcej, zaczyna dostrzegać, że stoi wyżej nad całym – chciałoby się powiedzieć słowami Nietzschego – motłochem, twierdząc: „przecież w swoim życiu doprowadzałem do ostatecznego kresu to, czego wy nawet nie śmieliście doprowadzać do połowy, tchórzliwość braliście za rozsądek, i cieszyliście się z tego, łudząc samych siebie” (105). Skruszony buntownik zaczyna przemawiać zupełnie innym językiem, tłumaczy się jednak przed samym sobą i sobie stawia zarzuty odstąpienia od egzystencji wiecznego outsidera, tego, który ma wątpliwości, ale nigdy nie wątpi w sens swojego buntu. Na koniec mamy więc wyznanie bardzo silnie korelujące z wyznaniem outsidera Nietzscheańskiego, przecież o wiele późniejszego: „My nawet to, że jesteśmy ludźmi, ludźmi z prawdziwym, własnym ciałem i krwią – uważamy za coś uciążliwego; wstydzimy się tego, uważamy to za hańbę i staramy się być jakimiś niezwykłymi wszechludźmi. Jesteśmy martwo urodzeni [...] Nabieramy smaku. Wkrótce wynajdziemy sposób, żeby się rodzić jakoś tak, z idei. No, dosyć; nie chcę już więcej pisać ‘z Podziemia’” (105-106).

Buntownik Dostojewskiego wycofuje się stwierdziwszy, że jego rola odgrywana w społeczeństwie skończyła się niepowodzeniem. Schodzi do podziemia, ale nie w szaleństwo, nie wycofuje się definitywnie. Zostawia sobie furtkę, kiedy mówi o „rodzeniu się z idei”. Ta idea musi jednak dojrzeć, a kiedy już dojrzeje – cyniczny bohater powróci, na pewno z nowymi doświadczeniami.

Idea buntownika z podziemia miała ogromny wpływ na kształtowanie się mitologii beatnikowskiej, tworzonej doraźnie, bez jakiegokolwiek wcześniejszego zamysłu przez Jacka Kerouaca, Allena Ginsberga i innych poetów oraz członków kręgu nowojorskiego półświatka artystycznego. Mit takiego buntownika znajduje się jednak wyłącznie na początku tworzenia się mitologii Beat Generation. W swojej książce *Nowojorska bohema* Ronald Sukenick pisze:

[...] dopiero w kilkadziesiąt lat później, podczas rozmowy z Ginsbergiem, spłynie na mnie nagła iluminacja i uświadomię sobie ogrom znaczenia Dostojewskiego dla całej mitologii alternatywnej, a zwłaszcza dla beatników w okresie ich dojrzewania intelektualnego. Stworzony przez Dostojewskiego archetyp człowieka z podziemia jest nie tylko złośliwy i agresywny; to

także ekshibicjonista, który wie, jak nas zabawić. Tolerujemy więc jego wrogość do wszystkiego i wszystkich – a z drugiej strony mamy dobrą rozrywkę jako widzowie zainscenizowanego przezeń spektaklu samoupokorzenia. Cenę, jaką żaloszny kłown z *Notatek* płaci za swą pogardę dla innych jest całkowity brak szacunku dla siebie. [...] Dzięki antybohaterowi Dostojewskiego mamy zarezerwowane prawo do samozniszczenia, wbrew wszelkim racjonalnym argumentom. [...] Dostojewski pokazuje tutaj, jak nachalna, niczego nieświadoma bezmyślność zwykłego burżuazyjnego świata sprawia, iż jakakolwiek introspekcja czy nawet zwyczajna samoświadomość wydaje się czymś niezręcznym, [...] jeśli nie wręcz chorym. (1995: 37)

Samoświadomość ludzi, do których mówi bohater *Notatek* jest taka sama w wieku dziewiętnastym, jak i w połowie wieku dwudziestego, czyli właściwie żadna. Cecha ta jest bowiem właściwa ludziom mającym choć minimum zdolności krytycznego patrzenia na świat i na samych siebie. Niestety nie można tego powiedzieć o słuchaczach bohatera *Notatek* wobec tego potrzeba i chęć zmiany świata poprzez zmianę świadomości tych ludzi trafiają w pustkę. Nic więc dziwnego, że outsider wycofuje się i porzuca swoje utopijne nadzieje. Staje na marginesie społeczeństwa pozostając cynikiem.

Mamy więc do czynienia z oswojeniem buntu, istnieje on wyłącznie dla samego buntownika. Bunt nie musi niczego wyrażać, lecz oczywiście wyraża, jeśli bliżej się mu przyjrzeć. Buntownikowi nie zależy już na tym, by jego postawa była zauważalna, wycofuje się wyłącznie dla samego wycofania, dobrze się bawi w swoim towarzystwie i nie zwraca uwagi na otaczającą go rzeczywistość pozbawioną ludzi o jakiegokolwiek samoświadomości. Tacy są bohaterowie powieści Jacka Kerouaca *Podziemni*, napisanej w 1958 roku.

Książka ta, na poły autobiograficzna, traktuje o środowisku utracjuszy, debiutujących pisarzy i poetów, bywalców klubów jazzowych, dla którego tłem jest San Francisco lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Osnową fabularną dla tej mini-powieści jest związek Leo Percepieda z Mardou Fox, która przebojem dostaje się do świata podziemnych. Podziemni to zamknięty krąg ludzi, niewidoczny dla oficjalnego nurtu życia w San Francisco, podskórny i niedostrzegalny dla nieświadomego obserwatora model zamkniętego społeczeństwa. Jest to świat zadymionych knajp, ciemnych ulic, wynajmowanych mieszkań, wreszcie poetów, wszelkiej maści wizjonerów, przestępców, prostytutek i niekończących się libacji alkoholowych, narkotykowych i seksualnych. Taka jest rzeczywistość, w którą wycofał się outsider z połowy dwudziestego wieku, jednocześnie współtworząc ją. W takiej rzeczywistości czuje się najlepiej, gdy nie ma w niej nakazów ani zakazów, nie ma krępujących, sztywnych norm, co nie znaczy oczywiście, że nie ma tam palących problemów, które należałoby rozwiązać.

Autorem określenia „podziemni” jest Adam Moorad (powieściowy Allen Ginsberg), który o tych ludziach mówi tak: „Oni mają klasę, ale na nikogo nie pozują, potrafią myśleć, ale bez patosu, są intelektualistami jak cholera i wiedzą wszystko na temat Pounda, chociaż na nic się nie silą i nie gadają o nim zbyt dużo, i bardzo przypominają Chrystusa” (2005: 7). W takim świecie, na poły utopijnym, znalazł się również Percepied, czyli Kerouac, który mówi o sobie: „jestem nerwowym, wielopoziomowym człowiekiem, który na pewno nie ma tylko jednej duszy” (8). Zresztą trafił on do tego środowiska utracjuszy bardzo późno i nie potrafi już wyrobić w sobie innego spojrzenia, nowej świadomości, która korelowałaby ze świadomością innych członków tej alternatywnej społeczności. Jego związek z Mardou jest więc okupiony rezygnacją z nawyków będących pozostałością po wcześniejszej egzystencji w tak zwanej rzeczywistości oficjalnej.

Bohater musi więc zmagać się ze wspomnieniami z poprzedniego życia, żeby dostroić się do nowych przyjaciół i nowych okoliczności. Cierpi na tym związek z Mardou, ale w tym świecie też obowiązują pewne normy; jest jedna podstawowa – zasady ustala się doraźnie, w zależności od sytuacji. Percepied musi więc się dostosować do tej społeczności. Staje się „amerykańskim hipsterem z 1950 roku siedzącym w zadymionym pokoju” (28) i przyjmuje zasady obowiązujące w świecie podziemnych, a właściwie jedną – „żyj i pozwól żyć innym”. W tym środowisku na porządku dziennym są sesje narkotykowe i alkoholowe, wolny i nieskrępowany seks, tolerancja dla najróżniejszych zachowań, ale podziemni potrafią też poważnie rozmawiać na tematy związane choćby z literaturą i sztuką. Sam Leo trafił do tego kręgu po wydaniu swojej powieści, zresztą wszyscy go znają jako zdolnego i zdobywającego popularność pisarza. Będąc neofitą dość krytycznie odnosi się do swoich nowych przyjaciół niejednokrotnie ganiąc ich za zachowanie czy wygląd. Z przekąsem mówi: „podziemni i te ich długie posępne medytacje” (30), albo o jednym z podziemnych: „w moich oczach Victor zawsze najbardziej przesadzał z tą podziemną hipsterską modą na milczenie, artystowską tajemniczość, narkotyki, brody, niby-świętość i, jak odkryłem później, nieznośną wredność” (31). Leo nie skąpi swoim nowym towarzyszom uszczypliwości, jednak Mardou, przecież jedna z podziemnych, potrafi swoją aurą cynicznej buntowniczkii oczarować go, aż po pewnym czasie zdaje on sobie sprawę, że żywi do niej głębsze uczucie, pomimo, że wygląda i zachowuje się ona podobnie, jak inni. Leo mówi:

ja pragnę Mardou, bo widzę ją, jak stoi w czarnych aksamitnych spodniach, z rękami w kieszeniach, szczupła, zgarbiona, pet wiszący w kąciку warg, dym skręcony nad głową, jej krótkie czarne włosy z tyłu zaczesane i gładkie, jej szminka, bladobrazowa skóra, ciemne oczy, sposób, gra cieni na jej wysokich kościach policzkowych, nos, małe miękkie zagłębienie między brodą a szyją, malutkie jabłko Adama, Mardou, tak hipsterska, odlotowa, piękna, taka nowoczesna, jeszcze nieznana i tak nieosiągalna dla mnie w smętnych workowatych spodniach, tkwiącego w jakiejś chatynce w samym środku lasu. (62)

Leo jest zafascynowany Mardou, „jedną z najdziwniejszych postaci [...], czarną nędzarką, podziemną dziewczyną z grupy beatowców [...] o tak uderzającej twarzy” (107), w niej znajduje sens własnego istnienia i odskocznię od alkoholu i narkotyków. Pełnię egzystencji czuje dopiero wówczas, gdy przebywa z nią sam na sam, z dala od innych, dla których Mardou jest przede wszystkim obiektem seksualnym. Zresztą ona również nie stroni od intymnych kontaktów z podziemnymi. Jest to jedna z zasad panująca w tym środowisku, że dzielić się należy wszystkim, nawet własnym ciałem. Leo z zazdrością i zawiścią patrzy na Jurija, któremu Mardou poświęca tyle samo uwagi, co jemu. Wbrew zasadom, że wszystko jest wspólne i nie ma własności prywatnej chce ją mieć tylko dla siebie.

Przez całą powieść Leo miotają różnego rodzaju rozterki, nie potrafi – i nie chce – dostosować się do reguł, którymi rządzi się ten artystyczny półświatek. Jest to jego wielka tragedia, choć przecież z własnej woli włączył się w tę rzeczywistość. Niestety, zdaje sobie sprawę, że nie jest w stanie jej opanować, nie mówiąc już o jej kreowaniu. Mardou postanawia rozstać się z Leo i dopiero wówczas widzi on cały tragizm sytuacji, w której się znalazł. Nie chce rozstawać się z podziemnymi, bo wie, że tylko w tym środowisku coś znaczy. Mardou natomiast chce nadal być jego przyjaciółką, choć Percepied nie wie, czy pogodzi się ze stratą kochanki. Zresztą o rozstanie obwinia samego siebie:

[...] poszedłem na stację South San Francisco i wybuchnąłem płaczem. Płakałem tam siedząc na starym kawałku żelaza pod nowym księżycem [...] płakałem nie tylko dlatego, że pozbyłem się Mardou, choć teraz nie byłem już taki pewny, czy chciałem się jej pozbyć, ale dlatego, że kości zostały rzucone, czułem jej empatyczne łzy płynące do mnie przez noc i przeraził mnie obraz nas obojga z okrągłymi ze zdziwienia oczami, zdających sobie sprawę, że właśnie się rozstaliśmy [...] siedziałem na stacji płacząc za moją utraconą Mardou, i to utraconą w tak głupi sposób, bo na własne życzenie. (121)

Jest to już zupełnie nowa sytuacja dla Percepieda, po zawodzie miłosnym musi pozostać wśród podziemnych, bo nie widzi dla siebie alternatywy w innym świecie. Zdaje sobie sprawę, że nowi przyjaciele zatroszczą się o niego, zatroszczy się również Mardou i, o dziwo, także Jurij, z którym Mardou go zdradziła; będzie on robił wszystko, by zbagatelizować całą sytuację. Leo jednak nie może do siebie dopuścić myśli, że kobieta, którą kocha odchodzi, ponieważ chce „być niezależna” (128). Nie potrafi z niej zrezygnować i będzie cierpiał w samotności. Sam jest kontestatorem oficjalnego społeczeństwa i tylko wśród takich ludzi może żyć bez większego uszczerbku dla swojej osobowości. To, czy pozostanie w zgodzie z zasadami rządzącymi światem podziemnych, czy raczej pozostanie buntownikiem przeciwko światu buntowników, zależy wyłącznie od niego.

Jest to więc, w części przynajmniej, inny obraz outsidera niż przedstawienie bohatera w *Notatkach z podziemia*. Obaj cierpią przez kobietę, lecz u Dostojewskiego bohater wycofuje się do swojego świata i czeka na odpowiedni moment, aby ponownie wyjść ze swej jaskini i znowu drażnić swoich interlokutorów cynizmem, choć tak naprawdę pragnie on i oczekuje pełnej akceptacji. Leo z *Podziemnych* Kerouaca pozostaje w środowisku, które sam wybrał i nie musi obawiać się, że nagle przestanie być akceptowany przez ludzi, którzy jak on dobrowolnie wyłączyli się z oficjalnego społeczeństwa. Różnica między tymi outsiderami polega też na odmiennej roli kobiet w ich życiu: Percepied nadal będzie widywał się z Mardou, choć chciałoby się powiedzieć, że będzie raczej skazany na jej obecność; bohater Dostojewskiego nigdy już nie ujrzy kobiety, którą pokochał, jego samotność będzie więc przynosić o wiele więcej cierpienia niż w przypadku Leo.

Istnieje jeszcze jedna zasadnicza różnica między obiema kobietami: Lena nie jest kontestatorką i w jej przypadku wyrwanie bohatera *Notatek* z jego zamkniętego świata można by pochylić za próbę neutralizacji jego cynicznego stosunku do innych ludzi; Mardou natomiast jest typową outsiderką, która wciąga zdezorientowanego Leo w grę, której on nie rozumie, ale musi się na nią godzić. Rola kobiet w życiu buntowników jest więc bardzo różna, nie zmienia się tylko jedno – silne uczucie, którym są darzone. Poza tym światy podziemnych u Dostojewskiego i Kerouaca ukazane są odmiennie w sposób zasadniczy – Percepied, przynajmniej w wymiarze fizycznym, nie będzie skazany na samotność; bohater *Notatek* jest samotnikiem z wyboru, nie istnieje dla niego inny świat, jak jego wewnętrzny, jest w pełnym tego określenia znaczeniu *wewnętrznym emigrantem*. Jego samotność jest tym dotkliwsza, że Dostojewski pozbawił go nawet imienia i co za tym idzie tożsamości, a bezimienny outsider nie może się nawet odnaleźć sam dla siebie. W jakże skrajnie odmiennej rzeczywistości pozostaje więc Leo Percepied z *Podziemnych* skoro posiada nazwisko i ma zagwarantowane miejsce wśród innych outsiderów.

Oznacza to, że podziemny człowiek, outsider Dostojewskiego nie ma do powiedzenia nic istotnego, oczywiście z punktu widzenia ludzi, do których mówi, bo przecież on sam sądzi, że jego

słowa mają zbawczą moc. W jego mniemaniu jest posłannikiem, który za sprawą cynizmu lub naiwnej wiary w człowieka zmienia świat, do którego wszedł. O dziwo, po doznaniu zawodu nie popęnia samobójstwa, lecz wycofuje się do własnego świata, gdzie nadal stawia pytania, na które nie można znaleźć odpowiedzi. W pisarstwie Dostojewskiego jest jednak outsider, który targa się na swoje życie. To Kiryłow z *Biesów*, który jednak nie czyni tego, bo nie widzi jakiegokolwiek sensu życia lub dlatego, że rola outsidera zbyt mu ciąży. Za pomocą tego aktu chce pokazać swoją siłę ducha, chce sam decydować o swoim losie. Jest to o tyle egoistyczne, że nie ma nic wspólnego z pozytywną nauką, którą można by wyciągnąć z tego tragicznego zdarzenia. Z drugiej strony jest to skrajny akt odwagi, który ma udowodnić, że outsider ma taką moc, iż nikt i nic nie może go powstrzymać od najbardziej radykalnej decyzji. Tym samym Kiryłow nie staje się romantycznym buntownikiem, który stawia przed sobą ambitne cele. Wydaje się, że Dostojewski bardziej szanuje takie decyzje, jakie podejmują inni ukazani przez niego outsiderzy, którzy trwają w ułudzie, że mają na tyle silne osobowości, by coś zmienić w życiu innych i swoim. Ta ułuda jest więcej warta niż poddanie się czy samobójstwo w imię potwierdzenia swojej mocy.

Wizerunek człowieka z podziemia kreowany przez Dostojewskiego jest o tyle ważny dla wczesnej filozofii Beat Generation, że obrazuje stosunek ludzi związanych z tym nurtem do rzeczywistości amerykańskiej połowy lat pięćdziesiątych. Egzystowanie w takich realiach wygenerowało postawę wycofania i obserwacji, wyczekiwania na odpowiedni moment, by można było włączyć się do społeczeństwa z własną wizją otaczającego świata. To wkroczenie beatników na arenę amerykańskiej rzeczywistości miało miejsce w 1955 roku, który jest datą symboliczną. Odbyło się wtedy pierwsze publiczne czytanie *Skowytu* przez Allena Ginsberga. Człowiek podziemny wyszedł na powierzchnię i, świadomie lub mniej świadomie, doprowadził do fermentu w społeczeństwie Stanów Zjednoczonych. Tym samym stał się on *persona non grata*. A jak pisał Wilson, „outsider to człowiek, który nie potrafi żyć w wygodnym, odosobnionym świecie mieszkańców i przyjmować wszystkiego, co widzi i czego dotyka, za rzeczywistość” (13). Beatnicy wobec tego włączyli się w oficjalne społeczeństwo, wskazując jego wady i kreując otaczający ich świat według własnych wartości.

Bibliografia

- Dostojewski, Fiodor. (1992). *Notatki z podziemia*. Londyn. Tłum. Gabriel Karski.
Kerouac, Jack. (2005). *Podziemni*. Warszawa. Tłum. Maja Kittel.
Wilson, Colin. (1992). *Outsider*. Poznań. Tłum. Maria Traczewska.
Sukienick, Ronald. (1995). *Nowojorska bohema*. Warszawa. Tłum. Andrzej Dorobek.

Tekst dotyczy wyobcowania bohaterów literackich w powieści *Podziemni* Jacka Kerouaca i *Notatkach z podziemia* Fiodora Dostojewskiego. Ukazuje Leo Percepieda i bezimienną postać buntownika u pisarza rosyjskiego jako outsiderów nie godzących się ze światem i nie potrafiących wykreować na nowo rzeczywistości, w której mogliby funkcjonować jako jej spełnieni członkowie. Tłem dla tych rozważań jest literackie ujęcie outsidera przez Colina Wilsona.

Fear and Loathing in America: Towards the End of the Sixties Era¹

One of the critics of Norman Mailer's work observed that a "[...] historical approach must always be 'exterior' whereas a novelistic treatment can deal with the interiority of the events and the people involved in them" (Radford 1975: 120), and that is why both literary and historical character of the text allows readers to see "what the history may disclose" (Mailer 1994: 220). Hunter S. Thompson's novel titled *Fear and Loathing in Las Vegas* represents such an approach. This combination allows for an accurate presentation of the complexity of political and cultural situation of the decline of the Sixties. Thompson's book mediates the fabric of social, political and cultural events of the end of the 1960s era and expresses the spirit of that time.

Fear and Loathing in Las Vegas was published by Random House in July 1972 and sold millions of copies. The book was the greatest achievement in Thompson's fifteen-year career. Tom Wolfe declared it a masterpiece of New Journalism, compared Thompson to Mark Twain and called him "the greatest comic writer of the twentieth century" (Gates 2008: 58). However, one of Thompson's friends said he did not do journalism but presented his view of the world around him and that was why his writing was so interesting and different. His appearance was also different from that of a usual reporter. Converse tennis shoes, a safari hat, dark aviator sunglasses, a Hawaiian shirt, and a long metal cigarette holder with a cigarette were things that made Thompson recognizable and presented him as a manic and somewhat incompetent and clumsy reporter, which was a clever way to mask his cunning and intelligent style called gonzo journalism.

Thompson captured the spirit of the decline of the movement perfectly in *Fear and Loathing in Las Vegas*. The book is not only a report on how two drug-crazed madmen devastated hotel rooms, Cadillac convertibles, credit systems, cleaning ladies, and themselves in pursuit of the American Dream they knew did not exist. It is above all an insightful commentary about the nature of the United States in the early 1970s:

We were somewhere around Barstow on the edge of the desert when the drugs began to take hold [...] The trunk of the car looked like a mobile police narcotics lab. We had two bags of grass, seventy-five pellets of mescaline, five sheets of high-powdered blotter acid, a salt shaker half full of cocaine, and a whole galaxy of multi-colored uppers, downers, screamers, laughers [...] and also a quart of tequila, a quart of rum, a case of Budweiser, a pint of raw ether and two dozen amyls. (3-4)

¹ This paper is based on my unpublished doctoral dissertation titled *New Journalism as a Window onto the 1960s Counterculture*.

The quotation may suggest that *Fear and Loathing in Las Vegas* is a book only about the usage of mind-altering substances. The novel could be mistaken for a fast and dangerous ride into the utopia of the Sixties, or could be naively read as cautionary or an anti-drug manifesto. The ubiquitous descriptions of altered states and consumption of drugs are here to produce a shock effect. Readers may think differently if they do not know the reality of the times Thompson described. It was the time when the ideals of the Sixties' counterculture broke on a harsh reef of the police state and Nixon's presidency, the never-ending, cruel, and pointless Vietnam War, social and political tensions, and the birth of American paranoia. *Fear and Loathing in Las Vegas* deals with the American reality at the beginning of the 1970s and describes its pessimistic condition. Instead of giving the reader objective descriptions, Thompson presents his reactions and bewilderment, he does not analyze any particular phenomenon in detail but describes a series of minor incidents; however, he claims they tell more about unfulfilled American society than any detailed study. It can be argued that it is an extremely valid literary representation of the counterculture to have come from New Journalism school of writing (Weingarten 2005: 226-252).

Raoul Duke (an exaggerated version of the author) and Dr. Gonzo (identified with attorney Oscar Zeta Acosta²) start their journey to Las Vegas with a purpose to cover the annual motorcycle race; however, the reader learns quickly that the real assignment is the pursuit of the American Dream. The protagonists are certain that it can be found in Vegas, a city which underlines the shallowness of the American society under the presidency of Richard Nixon at the beginning of the 1970s. This decade marked the time of disappointment and disillusionment as opposed to the decade of the Sixties which Thompson often refers to as an era of love, hope, opportunity for change, promise of expanded consciousness, and rebellion. The spirit of the Sixties awakens poignant memories of optimistic days, idealistic values of freedom and equality. The times of beautiful people and hopeful movement have passed, dreams shattered down and the myth of innocence gave way to paranoia, madness, anger and despair. Thompson compares the countercultural movement to a wave, which covered the nation with promise of better days:

There was a fantastic universal sense that whatever we were doing was right, that we were winning [...]. And that, I think, was the handle – that sense of inevitable victory over the forces of Old and Evil. Not in any mean or military sense; we didn't need that. Our energy would simply prevail. There was no point in fighting – on our side or theirs. We had all the momentum; we were riding the crest of a high and beautiful wave [...]. So now, less than five years later, you can go up on a steep hill in Las Vegas and look West, and with the right kind of eyes you can almost see the high-water mark – that place where the wave finally broke and rolled back. (68)

The author demonstrates that the waters of American society changed, the ideals of the Sixties debilitated, the wave was reduced and its power diminished, and the counterculture collapsed putting

2 Oscar Zeta Acosta was a Chicano Movement activist attorney and the author of *Autobiography of a Brown Buffalo* (1972) and *The Revolt of the Cockroach People* (1973).

an end to the hopeful visions. What Raoul Duke and Dr. Gonzo had to face were “brutish realities of this foul year of Our Lord, 1971” (23).

The idealism of the Sixties was stomped to death at the end of the decade. Thompson regards the times of the hippie era with great fondness; however, he does not agree with some aspects of the culture and shows why the countercultural movement collapsed. The author sees the downsides of experiments with psychedelic drugs which led to the emergence of drug street market, drug-related crimes, the usage of other narcotics, sexually transmitted diseases, unexpected pregnancies and school dropouts:

No doubt they all Got What Was Coming To Them. All those pathetically eager acid freaks who thought they could buy Peace and Understanding for three bucks a hit. But their loss and failure is ours, too. What Leary took down with him was the central illusion of a whole life-style that he helped to create [...] a generation of permanent cripples, failed seekers, who never understood the essential old-mystic fallacy of the Acid Culture: the desperate assumption that somebody - or at least some force - is tending that Light at the end of the tunnel. (178-179)

The above quotation gives grounds for supposing that there was nobody to take the responsibility and lead the way. In the book, Timothy Leary is accused of being a false prophet of mind expansion, a showman who did not care about all young people who took his advice to “turn on, tune in, drop out.” Leary is charged here for “[...] selling ‘conscious expansion’ without ever giving a thought to the grim meat-hook realities that were lying in wait for all the people who took him seriously [...], but there is not much satisfaction in knowing that he blew it very badly for himself, because he took too many others down with him” (Thompson 178). Thompson suggests that without proper control and enough knowledge hippie youths used LSD in a self-destructive way. He blames the leaders of the movement for the lack of responsibility for thousands of youngsters. As role models for the young generation, the leaders such as Kesey or Leary should have demonstrated more serious engagement. Thompson also blames Ginsberg and Kesey for their inability to unite all the children of the revolution (179).

The movement was too diverse, and without a good leader, it was not destined to survive. The 1960s political and cultural heroes were supplanted by the arrival of the 1970s and its cynicism. People like Thompson no longer knew where to look for guidance. Owsley, Leary, Bob Dylan, John and Robert Kennedy are all irrelevant, impotent, or dead in this new era of American culture. Thompson associates Joe Frazier’s victory over Muhammad Ali with the proper end to the Sixties: “Tim Leary a prisoner of Eldridge Cleaver in Algeria, Bob Dylan clipping coupons in Greenwich Village, both Kennedy’s murdered by mutants, Owsley folding napkins on Terminal island, and finally Cassius/Ali belted incredibly off his pedestal by a human hamburger” (22-23).

The waning of the counterculture was also caused by economic needs. People had to make a living and support themselves, but there were few places where hippies could find employment. They had to abandon all the ideals, cut their hair and go clean. The problem was dramatized when the American everyday life started to be seething with violence of the events in Chicago, the orgy of brutality at Altamont, Mason murders, the Kent-State massacre and the Jackson State killings (Menand 1988: 38).

When the revolution began, people who took part in it had the illusion that the new generation started the history afresh. Unfortunately, romantic notions about peace and love or the in-

nocence of *On the Road* disappeared. At the beginning of a new decade there was neither enough life and power nor unity in the movement to “mobilize against all the death raining down” (Gitlin 1993: 408). The signs of the destruction of the illusions of a better society, the representations of gore, fear and violence are shown when Duke (the author’s alter ego) reads *Las Vegas Sun*. The typical, leading grim news stories of 1971 are as follows: a young woman dies from an overdose of heroin, drug use causes death among American GIs in Vietnam, soldiers torture Vietnamese prisoners, the police arrests a pharmacy owner on the basis of illegal drug trade, a gunman wounds five people in New York City, the son of a prominent Republican takes his eyeballs out after an overdose of PCP, Muhammad Ali sentenced to five years in prison for refusing to fight against Viet Cong (Thompson 72-74, 102). Ali recognized the wickedness of the time in which he lived and attempted to oppose it. Presenting the news item about Ali, Thompson again points out the absurdity of the situation. Somebody who refuses to fight against enemy troops could face a longer sentence than a criminal. As Duke passes the message about drug-related tragedies, it becomes obvious that there exists a huge gap between the drug culture of 1971 and its early promises from the previous decade. When Duke switches the television on, he sees the invasion of Laos, terror, explosions, disaster, and the “Pentagon generals babbling insane lines” (29). Such newspaper articles and TV news create a heinous background for the society and show that there was something amiss with it. Thompson stands face to face with new America, which frightens him, destroys all his most important moral beliefs and makes him an outcast, a stranger. The official culture and the values of the society are represented by the kitsch and excess of Las Vegas, a Sin City full of booze, quick sex, quick marriage, and easy divorce. Las Vegas is a domestic holiday destination for the middle class, the parents of the love generation. They go there for glamour and the possibility to fulfill the American Dream. Las Vegas is the Establishment full of corruption and decay and for this reason is the most separate to the spirit of the Sixties. For Thompson, the life and consciousness of the country was in the San Francisco Bay Area in the mid-sixties, never in Las Vegas.

When Raoul Duke and Dr. Gonzo cross the city border, they see a giant billboard announcing a twenty-year sentence for the possession of marijuana, and a life sentence for selling it. (Thompson 42) This is the first sign of hypocrisy of Vegas, where prostitution and all kinds of gambling are legalized, excessive drinking is tolerated but people may be severely punished for the consumption of marijuana (Macfarlane 2007: 176). The Circus-Circus, a casino where Duke and his attorney decide to go, is as chaotic and frightening as whole Vegas: “The gambling action runs twenty-four hours a day on the main floor, and the circus never ends. Meanwhile, on all the upstairs balconies, the customers are being hustled by every conceivable kind of bizarre shuck” (46). While visiting the casino both protagonists are under the influence of mescaline and are getting more and more paranoid. Especially Dr. Gonzo has terrifying visions full of confusion and danger. Duke attempts to help his companion by telling him that they are sitting in the “vortex of the American dream” (47). He sees crowds of people gathered around different tables and machines and is surprised to see people still rolling the dice and hoping to hit the jackpot. Duke realizes that everyone is searching for the American Dream one way or the other. The casino, in a visual sense, with its noise and luxury is symbolically a version of the American Dream. Seen from a slightly different perspective, though, the casino changes into a terrifying vision full of confusion and danger (46-51).

Pictures of Las Vegas depicted here show the state of the country, the society whose glossy veneer is supposed to hide the inside full of hysteria, fraud, insolence, bribery, falsehood, rot, insult, and violence. The journalist comments that Richard Nixon, Thompson's enemy number one, who represented the hypocrisy and deceitfulness of the American political scene, would have been a perfect mayor of this city - the city which lures tourists to its casinos, promising success and an immediate rise from rags to riches, while in fact it is a place full of greed and hunger for power, where the ethic of 'eat the wounded' prevails, where the weak are taken advantage of. Las Vegas is full of wasted, broken lives. However, most visitors will only see good-looking, vibrant and classy people (193).

Another story which gives examples of ruthlessness and corruption of Las Vegas is when Duke sees two dealers being put to prison. They are clearly a menace to the society; nevertheless, possessing an incredible amount of money gives them an opportunity to bribe the officers, and they are released. This is all in contrast with the story of Thompson's friend, who was arrested for vagrancy and was not even allowed to call his lawyer (174).

Fear and loathing that Duke feels are not the results of his acid paranoia. He is terrified that the country is governed by silly Americans who exert power and influence the new reality. He attacks the oppressive manifestation of greed and materialism of Las Vegas. His reaction is outrage increased by continuing consumption of illicit substances and alcohol. Duke wants to re-create the feeling of the 1960s. He becomes involved in the drug culture of the 1970s to the point of being unable to think clearly and not realizing what he is missing. Like so many of his generation, he feels disappointed by society and he escapes into the stupefying effects of narcotics, adopting drug use and drug culture as a form of rebellion, to fight the sense of estrangement from the culture. Duke's drug abuse is representative of an entire generation's reaction to disillusionment (Sickles 2000: 61-74).

With the weapon of drugs the two protagonists become beasts, relieving themselves of the pain of being human. The source of pain comes from the defeat of the Sixties and the corruption of the initially idealistic drug culture. The protagonists' insane and violent behavior reflects the horrifying disasters of the Vietnam War and the death of the Sixties, and, compared to the actualities of American life, the reality seems more disturbing than their behavior: "Reading the front page made me feel a lot better. Against that heinous background my crimes were pale and meaningless" (74). Every newspaper he flicks through is filled with bad news. Each new headline makes Duke annoyed and upset. He is afraid to look into the face of the society that has so disillusioned him and hates the fact that he must not only face it, but also interact with it on a daily basis as a journalist.

When Dr. Gonzo and Raoul Duke arrive at the Mint Hotel they are in a state of an absolute intoxication. They are paranoid, hallucinating and unable to cope with the registration procedure. They see the receptionist's face swelling and changing into the face of a Moray Eel. They see terrible things happen around them: huge reptile gnawing on a woman's neck, carpets soaked with blood. They are afraid that the lizards would maul them (23-24). Their stoned state symbolizes absurdity of the society. Metaphorically, Duke and his attorney attempt to find a way to survive in the place where everything appears hostile, the present culture is unfriendly and Duke and his Samoan attorney are alienated from it. Their drug use is more escapist as opposed to the mental expansion attitude of the 1960s, which Thompson is longing for. Although his hallucinations are not enjoy-

able, the journalist does not want to change the habits which remind him of the companionship and unity of the 1960s. That is why he adopts the drug culture of the 1970s, which represents a rebellion and the generation's reaction to disillusionment.

Having been advised by his attorney, Raoul Duke decides to experiment with a new potent stimulant, which is called andrenochrome, and is made from human adrenaline glands. The effects are dreadful and Duke falls in a state of total paralysis. In the meantime Dr. Gonzo watches President Nixon's speech on TV. The only word the paralyzed journalist could understand was sacrifice, repeated continuously. At this moment, the attorney advises his companion to relax until the effects of the drug stop, "Don't try to fight it, or you'll start getting brain bubbles [...] strokes, aneurisms [...], you'll wither up and die" (134). This is a forceful metaphor of a society in which they live. Although Duke is full of his frenetic and rebellious energy, he cannot act because he is made to sacrifice his values (129-135).

Unable to find the American Dream, caught in the chaos and destructiveness of Las Vegas, feeling increasingly vulnerable to arrest, Raoul Duke decides to leave, however, Dr. Gonzo's telegram prevents the plan from realization. In the message, the journalist is instructed to stay in Vegas to cover a four-day conference on illegal narcotics. The reason why Duke decides to cover the seminar is the situation's twisted humor since the subject of the conference is punishing such people as he himself and his companion (80).

To prepare for the task he changes his red convertible car into a white Cadillac, a more respectable vehicle and a synonym of wealth and taste. With such a symbol it is easier to infiltrate the crowd of police officers and other civil servants. When the journalist and Dr. Gonzo enter the auditorium they use nametags that identify them as a "private investigator" from LA and an expert in "Criminal Drug Analysis," all this in a sense, being true (103-105; 141). Familiar with the Drug Culture, Duke and his attorney realize that the authorities have no knowledge or understanding of the business they are trying to deal with. Thompson does not believe that there is a police officer among them who could recognize a drug user. He comments that "these poor bastards didn't know mescaline from macaroni" (143) and continues that they had no idea where to start the fight against the drug culture. The only person who learned something in this conference was the journalist who understood "that the National District Attorneys' Association is about ten years behind the grim truth and harsh kinetic realities of what they have only recently learned to call 'the Drug Culture'" (201). The authorities spend enormous amounts of money making movies about the dangers of LSD, not knowing that drug market was, by then, based on seconal, heroin, and bad domestic grass "sprayed with everything from arsenic to horse tranquilizers" (202). The same government in the 1960s tested psychedelics on citizens, who are now warned of horrifying consequences of consuming drugs. The whole conference turns out to be a shocking collection of grotesque, especially acute when Dr. Gonzo and Raoul Duke, with their heads full of LSD and mescaline, watch a movie about the dangers of marijuana. Thompson compares the police to a gang of drunken pig farmers and realizes that he is no longer hideous or atrocious. The meeting also shows how wide the gap between the counterculture and the older middle class generation was. There was little understanding and the values were different. Thompson shows his disappointment with the early 1970s through a metaphor concerning drug trends: "Uppers are no longer stylish. Methedrine is almost as rare, on the 1971 market as pure acid or DMT. 'Consciousness expansion' went out with LBJ [...], and it is

worth nothing, historically, that downers came in with Nixon” (202). When the conference finishes, Duke and his Attorney continue their quest to the heart of the American Dream. They arrive at Taco Stand to drink some coffee and have something to eat. Duke asks the waitress if she knows where he can find the American Dream: “[w]e’re looking for the American Dream, and we were told it was somewhere in this area. [...] Well [...], we’re here looking for it, ‘cause they sent us out here all the way from San Francisco to look for it. That’s why they gave us this white Cadillac, they figure that we could catch up with it in that” (164). The waitress asks the cook if he knows where the American Dream is. The cook explains that the American Dream is the old Psychiatrist’s Club on Paradise Boulevard. Thinking that Duke and his Attorney were looking for a place not a concept, he tells them about the place where “the only people who hang out there is a bunch of pushers, peddlers, uppers and downers, and all that stuff” (165), thus inadvertently providing a comment on what American society has come down to in its search for fulfillment. Duke and Gonzo finally locate the place and describe it as “a huge slab of cracked, scorched concrete in a vacant lot full of tall weeds. The owner of a gas station across the road said the place had ‘burned down about three years ago” (168).

When Duke and his Attorney are faced with the ramshackle Old Psychiatrist’s Club, which is emblematic of the sorry condition of the American Dream, Duke realizes its impossibility and permanently disillusioned, prepares for his trip to Los Angeles. He knows that “from rags to riches” belief is no longer a realistic expectation. Work and faith in the system are not rewarded anymore. The only hope most Americans can have now is the hope to survive. Duke claims that “We are all wired into a survival trip now [...] the illness was understood to be terminal, and the energies of The Movement were long since aggressively dissipated by the rush to self-preservation” (178-180). The drug-soaked grotesque journey to Las Vegas signals the decline of American culture and its values and corruption of the myth of the American Dream: “Horatio Alger gone mad on drugs in Las Vegas” (12) – such a vision expresses ideological bankruptcy of the person who created the myth and at the same time the disintegration of the mythical structure. Duke realizes that his belief in possibility was merely illusory faith in a false myth. The experience of the journey to Las Vegas leaves him forever disillusioned (DeKoven 2004: 86-109).

Fear and Loathing in Las Vegas forms an outrageous elegy and unpleasant epitaph for the failed promise of the 1960s. It is also a bitter lament and a burlesque of the American Dream, which was brutally destroyed and changed into a mere hope for survival. Thompson abandoned the 1960s idealisms. For him it was a failed era with the mistaken assumption that the mainstream USA is a place where greed, violence, hypocrisy can ultimately be eliminated by psychedelic drugs. Las Vegas, the place most separate from the Sixties, represents the whole American society. The betrayal of the American Dream is embodied in the city into which the Sixties moved, so the only things that can be found there is capitalism, commercialism, corruption, pathology, absurd, and betrayal (Banco 2007: 134-141).

As the authors of the *Counterculture and Revolution* suggest, public figures wanted to suppress artistic expression, political leaders had no vision, and materialism ruled the world. The government destroyed all the liberal hopes of the cultural revolution and provoked a wider war which could escalate into nuclear attacks on Vietnam and China. The same government declared war against black liberation through its attacks on the Panthers and neglect for black people in gen-

eral. Faced with Richard Nixon, Spiro Agnew, Ronald Reagan and Julius Hoffman young people sensed immediately that dialogue was impossible, and a brutal suppression of students' protests at Berkeley, Santa Barbara, and Ken State were the main official reaction to alienated white youth (Horowitz et al. 1972: 165-169). The forces of death were everywhere, while the movement was divided and confused. Rigid administration, brutal police, the pervading presence of the National Guard troops, severe penal laws, prisons, and chemical weapons became the dominant realities of the 1970s and they destroyed whatever optimism about love may have remained. The love generation turned out not to be immune to violence and oppression (Reich 1971: 427). The remnants of the hippie movement became scarcer and scarcer. There were fewer hitchhikers, it was harder to find good and cheap marijuana, and seldom did people greet each other with the peace sign (Casale and Lerman 1989: 80). Only a few people were liberated, the masses gained bits of freedom, the establishment went on softened but intact. The revolution seems to have resulted only in small changes. As it is suggested by Tom Wolfe in "The 'Me' Decade and the Third Great Awakening" (1976), in the 1970s the shift from Woodstock generation to the "Me Generation" was observed. Americans turned from political activism, community, human reciprocity, issues of social justice to passivity, narcissism, and the lack of social concern (1976: 26-40).

Bibliography

- Banco, Lindsey Michael. (2007). "Trafficking Trips: Drugs and the Anti-Tourist Novels of Hunter S. Thompson and Alex Garland." *Studies in Travel Writing* 11.2: 134-141.
- Casale, Anthony and Philip Lerman. (1989). *Where Have All the Flowers Gone?* Kansas City: A Universal Press Syndicate Company.
- DeKoven, Marianne. (2004). *Utopia Limited. The Sixties and the Emergence of the Postmodern.* Durham: Duke University Press.
- Gates, David. (2008). "Some Kind of Journalist." *Columbia Journalism Review*: 58-60.
- Gitlin, Todd. (1993). *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage.* New York: Bantam Books.
- Horowitz, David, Michael P. Lerner and David Pyes. Ed. (1972). *Counterculture and Revolution.* New York: Random House.
- Karczewska, Anna M. (2012). *New Journalism as a Window onto the 1960s Counterculture.* Doctoral dissertation. Warszawa, SWPS.
- MacFarlane, Scott. (2007). *The Hippie Narrative: A Literary Perspective on the Counterculture.* Jefferson: McFarland&Company.
- Mailer, Norman. (1994). *The Armies of the Night: History as a Novel, the Novel as History.* New York: Plume.
- Menand, Louis. (1988). "Life in the Stone Age." *Contemporary Literary Criticism.* Ed. Deborah A. Schmitt. Detroit: Gale Research. 38-44.
- Radford, Jean. (1975). *Norman Mailer: A Critical Study.* London: Macmillan.
- Reich, Charles. (1971). *The Greening of America.* New York: Bantam Books.
- Sickles, Robert C. (2000). "A Countercultural Gatsby: Hunter S. Thompson's *Fear and Loathing In Las Vegas*, the Death of the American Dream and the Rise of Las Vegas, USA." *Popular Culture Review* 11: 61-74.

Thompson, Hunter S. (1998). *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*. New York: Vintage Books.

Weingarten, Marc. (2005). *The Gang That Wouldn't Write Straight*. New York: Three Rivers.

Wolfe, Tom. (1976). "The 'Me' Decade and the Third Great Awakening." *New York Magazine*. <http://nymag.com/news/features/45938/>.

Hipisi, należący do młodego amerykańskiego pokolenia lat sześćdziesiątych, odcinając się od społeczeństwa stworzonego przez swoich ojców, poszukując nowych wartości i tworząc nowy styl życia zapoczątkowali rewolucję kulturalną. U schyłku dekady lat sześćdziesiątych ta rewolucja załamała się, a świat rozpadał się pod wpływem rozluźnienia obyczajów, niszczenia tradycji i uznawanych wartości. Konsekwencje zapaści lat siedemdziesiątych opisuje *Lęk i odraza w Las Vegas* Huntera Thompsona. Powieść ta opowiada o upadku amerykańskiego snu, rozczarowaniu i destrukcji tych, którzy w te ideały wierzyli. Thompson obrazuje wymknięcie się buntu spod kontroli i wskazuje błędne założenia ówczesnej kontestacji, przedstawia swoje refleksje na temat przyczyn przegranej oraz lęk o przyszłość.

The Stranger's Child: Alan Hollinghurst's Subversive Englishness

Alan Hollinghurst has been both praised and criticised for the Englishness of his writing. In his latest novel, *The Stranger's Child* (2011), Hollinghurst has gone further than ever in creating an overwhelmingly English work, which has even been acclaimed "his best novel" by some critics.¹ The aim of this article is to redefine the term of Englishness by exploring the distinct features that sum up Hollinghurst's own interpretation of Englishness, notably adding a new layer to it, i.e. homosexuality.

There seem to be two ways of understanding Englishness. First, the Englishness of a novel is determined by the choice of its setting and themes, and the language it employs. The typically English novels are set in England, often in great houses with a historical background. The themes they tackle are: the English society with its class differentiation, English history, notably the Great War, colonial times and post-colonial heritage including multiculturalism and inter-racial relationships. As far as the language is concerned, Englishness is characterised by elegance of style and precision of expression, as well as a certain dose of irony and cynicism (Krishna 2011).

All these elements can be found in *The Strangers Child*. The story begins in the year 1913 with a young poet, Cecil Valance, visiting a friend, George Sawle, at his family estate called Two Acres. During his visit, Cecil meets young Daphne Sawle and writes her a poem which eulogises the house and its garden. It is entitled "Two Acres," and, after Cecil Valance's death in France in 1916, it is quoted by Churchill in an obituary of the poet that appears in the *Times*. As James Woods puts it: "(the poem) is quickly taken up and anthologized as the great English war poem, part bombast and part elegy for a lost pastoral innocence" (2011: 1).

The subject of class differences is present throughout the novel. Hubert Sawle, who also fought and perished in The Great War, died in relative obscurity, while Cecil became an iconic War-poet (although the poem in question had initially nothing to do with the War), and his aristocratic family built a sumptuous marble tomb for him in the chapel of their great family house, Corley Court. The second half of the novel introduces a character, Paul Bryant, who is a simple bank clerk and Cecil Valance's self-proclaimed biographer. His efforts to win his way into the high society of the Valances and the Sawles are an embarrassing series of misunderstandings.

The greater part of the story takes place in either Two Acres or at Corley Court. It is closely related to the "pastoral" genre, which has an established place in the history of English literature and "has become a signature mode for Hollinghurst" (Mukherjee 2011).² The Englishness of Hollinghurst's

1 See reviews by Andrew Anthony (2011) and Keith Lawrence (2012).

2 Hollinghurst distances himself from such generalisations; in an interview concerning *The Stranger's Child*, he states: "There are habits that I haven't shaken off. Whenever I go to any place, I go and look at the church, and it's an interest I put straight into my book. I probably do too much of it. There have been big Victorian country houses in my last three novels. I had to be careful this book wasn't marketed as a Downton Abbey-type thing, and I hope it doesn't trade in easy nostalgia and fantasy about the past; rather the opposite" (Moss 2011).

writing has even been criticised as provincialism, not merely because of the narrowness of its geographical reach, but for what critic Nakul Krishna calls “provincial sensibility”: “The provincial sensibility comes from one’s novels having little resonance beyond a narrow circle of one’s fellows”; for Krishna, this sensibility is „insular, smug, and narcissistic” (2011). James Wood is also critical, saying that “the novel struggles to escape an old-fashioned, period feel (and) is randy for antique” (2011).

Much critical attention has been paid to the language of the novel. Matthew Todd is enthusiastic when he describes “Hollinghurst’s slightly formal, very controlled, deeply English way of writing (which) is perfectly suited to the Edwardian era” (2011). Hollinghurst’s writing has been praised for balance and precision; however, Wood criticises *The Stranger’s Child’s* stylistic antiquarianism and Jamesian decorum (calling it “fossicking in fustian”) as well as excessive use of repetitive patterns which aims at beauty and harmony, but results in “making everything sound like everything else” (Krishna). Wood also accuses *The Stranger’s Child* of being duplicitous of Kazuo Ishiguro’s *The Remains of the Day* (2011), but what he considers to be the novel’s weakness may, in fact, be the key to unravelling its greatest strength. *The Remains of the Day* “focuses on English characters residing on English soil” (Shaffer 1998: 4), and the question of English identity and of Englishness is one of the book’s major concerns. Ishiguro himself, however, calls the book “more English than the English” and in an interview admits that the kind of England he creates in *The Remains of the Day* is “not an England that (he) believes ever existed” because in the novel he tries to “rework a particular myth about a certain kind of mythical England” (Shaffer 88).

Like *The Remains of the Day*, Hollinghurst’s novel brilliantly shows how the essence of Englishness is an imaginary England, idealized, and anachronistic. This brings us to the second understanding of Englishness as a state of mind characterised by nostalgia, inherently tainted with a feeling of decline and irreparable loss, as well as a struggle to reconcile tradition with modernity. Todd comments on *The Stranger’s Child*: “From the garden parties, to the boarding schools, Hollinghurst evokes an almost clichéd England [...]. Perhaps I’m just projecting my ideal image of ‘England,’ but there is something here that really draws you in.” Hollinghurst consciously paints a very specific image of England, which is appealing and at the same time reveals its own falsity. One can say that distance and irony, the stylistic tokens of Englishness, are here applied to lampoon Englishness itself. This Englishness is epitomized by Cecil Valance, whose poetic talent is “as nostalgic and overblown as the turreted Victorian pile he stands to inherit” and whose poems “would hardly have triumphed over the depredations of time” (Shulman 2011). Indeed, several characters in the novel openly admit they do not make much of Cecil’s poems. The mere trick of Hollinghurst’s choice of a minor poet as an epitome of Englishness shows the author’s irony.

Hollinghurst’s pastiche is very subtle, and it may be hard to tell if the author is serious in his enchantment with the English pastoral which he describes. However, one can identify passages showing how Hollinghurst distances himself from the clichéd eulogy of English landscapes. As counterweight to the pastoral depictions of pre-war English estates, he gives the following description of a walk in the countryside: “A steady increase in the mud in the lane, and round a right-angled bend was the entrance to the farmyard, a concrete platform for the milk-churns at the gate, and beyond it a glistening quagmire of cow-shit stretching away to the open doors of a corrugated-iron barn” (487).

If *The Stranger’s Child* does not trade in easy nostalgia, it definitely explores the theme of deterioration and decline. Both houses central to the story have been lost by their families: Corley Court

has become a school, and Two Acres is neglected and abandoned. This fact, along with the appropriation of their history and heritage by Paul Bryant, "a minor literary schemer, relentless, intrusive, and duplicitous" (Wood 2011), is a metaphor of the diminishing greatness of Great Britain over the course of the twentieth century. During his quest to retrace Cecil's history, Bryant manages to find Two Acres. He tramps around the grounds of the empty house, at once sleuth and vandal, and even pisses in its garden. The decline is also apparent when Paul discovers the house where Daphne, who grew up in Two Acres, lives in her late eighties. The place is "a decrepit-looking bungalow" with a "neglected garden, the grass tall and green in the roof-gutters, the dead climbing rose left swaying over the porch, an old Renault 12 with a rusty dent in the offside wing and green moss growing along the rubber sills of the windows" (470). Inside, Paul is shocked to find Daphne sitting in a depressing, shabby room filled with the smell of burnt dust and an extreme chaos of junk. This image is contrasted with an elegant, retouched photograph of Daphne put on the cover of her autobiography which Paul examines on the way to her house. By juxtaposing these two representations of Daphne, not only does Hollinghurst give evidence of the decline of the upper classes but also, in more general terms, denounces a futile effort to keep up appearances and to reconcile a romantic vision anchored in the past with the blunt reality of the present.

The inadequacy of anachronistic representations of Englishness is the key concern for all those who wish to reconcile a coherent notion of English national identity with modernity. In his study on Englishness, David Gervais notes: "Englishness' is only an interesting subject if we still [...] have trouble in pinning it down. [...] 'England' is too large and too various to be a fixed concept. It has changed so fast in our time that it is hard to be sure, at any given moment, which England is in question, its present or its past" (1993: 274-5). The struggle – and potential failure – to renew the concept of Englishness could also be observed in Britain's recent political life.³ A persistent difficulty to combine modernity and a nostalgic attachment to tokens of the past may therefore constitute a key feature of modern Englishness. Christopher Lane sums up this melancholia by saying "Britain's repetition of commemorative nostalgia signifies conservative blockage, not cultural process" (1995: 232).

In *The Stranger's Child*, Hollinghurst introduces the theme of conflict between modernity and the past by means of a metaphor. The Victorian edifice of Corley Hall represents everything that progressive Englishmen would like to get rid of, and conservative or nostalgic Englishmen cherish and wish to preserve. Already in the 1920s, Dudley Valance, the brother of late Cecil, wishes to redecorate the house while his mother and Daphne (now his wife) oppose these ideas. Dudley states firmly that the place is gloomy and that "a lot of the best people nowadays are getting rid of these Victorian absurdities" (128), such as the fireplace, "designed like a castle, with battlements instead of a mantelpiece and turrets on either side, each of which had a tiny window, with shutters that opened and closed" (113). This element of décor is subject of sarcastic criticism from the designer set to refurbish the hall, nevertheless young Daphne admits to herself, "it was indeed hard to defend, except

3 After the 1997 general election victory of New Labour, the Department of National Heritage was renamed the Department of Culture, Media and Sport, "a symbol that we mean to look forward, not back," in the words of Tony Blair (Worpole 2001: 235). However, Ken Worpole notices how Labour's election cultural manifesto "managed to squeeze every technocratic buzzword into the title, but inside was prefaced by a very old-fashioned morally improving epigram by (John) Ruskin" (242).

by saying foolishly that one loved it” (113). Daphne nurses similar feelings towards a massive oak table standing right in the middle of the same room: “functionless, unwieldy, an obstacle to anyone who crossed the room, the table had a firm place in Daphne’s happiness, from which she feared it was about to be prised by force” (113). Such conflicts – combining matters of rationality, taste, and emotions – seem irresolvable and prevailing.

Through the history of Corley Hall, Hollinghurst shows how the past is embedded in the present, and sometimes even haunts the present. In the third part of the book, which takes place in the late 1960s, Paul Bryant is shown around Corley Hall converted now into a boarding-school, and finds there has been a flood due to a bath overflowing. The water soaked through the floor, accumulated above the suspended 1920s ceiling, and finally crashed down in a mass of plaster into the room below. The accident reveals parts of the original Victorian ceiling which is annoying for the Headmaster and fascinating for Peter Rowe (Paul’s companion and a music teacher in Corley Hall). While Peter wishes to admire the ceiling, the Headmaster is only concerned about “getting the thing patched up by Saturday (because) when Sir Dudley Valance covered it up he knew exactly what he was doing” (344-45). Then, Peter and Paul climb on a scaffold to find an unexpected richly decorated attic which to Peter seemed like “a ruined pleasure palace, or burial chamber long since pillaged” (345). Hollinghurst’s suggestive use of vocabulary hints at ideas of past greatness, loss and death as well as debauchery and artifice. Although hidden under a neat, white layer of plaster, the 19th century heritage has not lost its ambiguous lure; exciting to some, horrific to others.

Efforts to revise the traditional understanding of Englishness may come to different ends and for several writers redefining Englishness becomes a subversive, empowering and democratising act. In *The Revisions of Englishness*, John McLeod notes that “the questioning of received representations for the purposes of dissent and change (does) not constitute a demolition of tradition. Revision [...] is not concerned with fully dismantling, dispatching or discarding Englishness” (2004: 9). One of the social transformations which, according to McLeod, impacted upon domestic notions of Englishness, was the sexual revolution of the 1960s and “the beginning of an end to the social stigmatisation of gay, lesbian and bisexual people” (4). *The Stranger’s Child* is an important contribution to the redefinition of Englishness from the non-heterosexual perspective.

Alan Hollinghurst has always been interested in writing about an England in the times before gay culture became possible.⁴ *The Stranger’s Child* is the opus magnum of his research. It retraces one hundred years of evolution of gay expression and the place and status of homosexuality in English society. The major thread of *The Stranger’s Child* is “the gay subject being something completely concealed and then emerging, through time” (Ramaswamy 2011). Both Part 1 and 2 of the book take place in the first quarter of the 20th century and depict a secret furtive relationship between George and Cecil, which would be “unmentionable in polite society” (Lawrence 2012). Part 3 talks about an affair between Paul Bryant and Peter Rowe, which happens in the late 1960s, a period marked by two major events for gay culture in England. Firstly, 1967 saw the passage of the Sexual Offences Act which revoked the previous law criminalising homosexuality. The Act was an aftermath of the 1957 Wolfenden report which recommended that “homosexual behaviour be-

4 Hollinghurst’s debut novel *The Swimming-Pool Library* confronted the sexual freedom of the late 1980s with the unspeakable homoerotic experiences of the early twentieth century; the author’s Oxford MLitt dissertation dealt with three gay novelists born in the 19th century (L.P. Hartley, E. M. Forster, and Ronald Firbank).

tween consenting adults in private should no longer be a criminal offence.” The second important event was the publication of Michael Holroyd’s book on the life of Lytton Strachey, which was, in Hollinghurst’s own words: “the first biography which really wrote fully and openly about the private life of a gay writer, again, just in that crucial year of 1967, the book which somehow sensed the way things were going to go” (Champion 2011). The fifth and final part of Hollinghurst’s novel closes with a scene of Peter Rowe’s memorial service, where Peter’s former partner is one of the speakers, and where Paul Bryant also arrives with his partner, Bobby, their same-sex relationship being officially recognised by a civil union.

Matthew Todd notices, “Hollinghurst manages to remind us just how far the gay rights movement has brought us in just under one hundred years.” Hollinghurst achieves his aim in a specific way: his book is not a historical account of social changes but the above mentioned issues pop up, as if by chance, in disobliging conversations the characters have, and many things are hinted at but not thoroughly discussed. The pretext to this venture is a biography of Cecil Valance, on which Paul Bryant is working in Part 4 of *The Stranger’s Child*, taking place in 1980. John Wood states that:

The real subject of Paul’s biography, as is the real subject of Hollinghurst’s novel, is the hidden homosexuality of this now idealized literary representative. [...] Hollinghurst’s own project in this novel is a similar kind of outing—the retrieval of a buried erotic life. Hollinghurst’s best, most delicate writing in this book circles around repressed and suppressed gay experience. Behind Valance’s official literary renown is another, much more fugitive existence, and both Hollinghurst and Bryant, in their different ways, want to track it down. In this sense, *The Stranger’s Child* offers, really, an unofficial history of twentieth-century gay life. (2011)

One can find an example of such delicate but revealing writing in the passage when George meditates over Cecil’s statue in Corley Court’s chapel. George remembers Cecil’s hands, “the heat of Cecil, the hair-raising beauty of his skin, of his warm waist under his shirt, and the trail of rough curls leading down from his waist” (155). He imagines what would happen if they could meet one day in the future; however, he is fully aware of the constraints of their epoch which would make their reunion impossible: “Had Cecil lived, he would have married, inherited, sired children. It would have been strange, in some middle-aged drawing room, to have stood on the hearthrug with Sir Cecil, in blank disavowal of their mad sodomitical past” (155). The reader learns what George’s contemporaries were never to discover: that the praised love poem was written not for his sister Daphne but for himself. George is amused that the poem has its secret but is “sadly reassured by the fact that it could never be told. There were parts of it unpublished, unpublishable, that Cecil had read to him – now lost forever, probably. The English idyll had its secret paragraphs, priapic figures in the trees and bushes” (159). By introducing the homosexual theme, *The Stranger’s Child* gives voice to the unspoken and enlarges the scope of understanding Englishness. Hollinghurst had done this before, for example in his other novel *The Folding Star* in which one character recalls his childhood in classic elegiac form: “a memory of ‘summer dusks, funny old anecdotes, old embarrassments that still made me burn, boys’ cocks and kisses under the elms that had died with my boyhood’s end’” (1994: 138). James Wood appreciates what he calls “Hollinghurst’s gentle daring,”

the softened syntax and phrasing which make it “shamelessly English” and could be mistaken for Edwardian poetry, if it weren’t for the “‘boy’s cocks’ in the middle of this elegy – boy’s cocks, as it were, inserted into the pastoral bed” (2004: 64).

Hollinghurst is very consistent in his “re-gaying” of 20th-century history and the question might arise whether this is not an artificial exaggeration.⁵ Nevertheless it is important to emphasize that Hollinghurst too is very critical about attaching the “gay label” to historical or literary characters. *The Stranger’s Child* is not classified by critics as “an obviously gay novel” and the author admits that it is quite a relief since he has been “a bit fed up of that boxing-in tendency”; he explains: “I wanted to write more about the vagaries of sexual experience rather than sexual categories. Perhaps it was a way of getting out of the categorised idea of gay fiction to write about much more uncertain margins of sexual feeling” (Ramaswamy 2011). Hollinghurst’s writing about sexual orientations is more in line with the queer theory understanding of human sexuality, which is rather fluid and cannot be pinpointed or forced into rigid frames of “0 – 1” categories. In an interview given to Stephen Moss, Hollinghurst explains, “There’s a lot in *The Stranger’s Child* which is rather liminal. There’s quite a lot of bisexuality. One of the ideas of the book is about the unknowability or uncategorisability of human behaviour, and I was rather tempted into those ambiguous sexual areas” (2011). On the other hand, Paul Bryant’s quest to prove to the world that Cecil and Dudley Valance were gay receives harsh criticism in the book. The character is denounced at the end of the novel as a rather repellent figure with an ambiguous past, a minor man of letters who gains little respect for his scandalizing writing and his excessive nosiness. This seems to be Hollinghurst’s warning against too fervent a gay activism which may consist in building an artificial “gay heritage” of European history, on the basis of claims that this or that writer, painter, king or politician were gay. As Moss notes, Hollinghurst’s early novels were to some extent conscious efforts to bring gay writing and gay life into the mainstream, but with *The Stranger’s Child*, that phase is definitely over.

The novel revises the notion of Englishness by giving voice to homosexuality, which was present, though muffled, throughout the twentieth century. However, it can also be argued that due to its specific conditions (Victorian heritage, code of manners, tradition of all-male schools, class division, colonialism), there are features of “English” homoerotic experience which distinguish it from – for instance – French or Italian, and which the novel emphasises. While the Napoleonic Code, adopted by several European countries, decriminalised homosexuality at the beginning of the 19th century, England criminalised all sexual relations, no matter how private or quiet, between consenting adult males in 1885. This fact had several consequences. Some homosexuals fled the UK, and those who stayed had to lead a secret, underground life and run the risk of prison, public disgrace and stigmatization. As a result, homosexuals developed a certain bitterness and disappointment towards their country. This attitude can be traced in literature, for example in E.M. Forster’s *Maurice*, when after a failed therapy, Maurice is advised by his doctor Lasker Jones to relocate to another country. He wonders if homosexuality will ever be acceptable in England, to which Jones replies, “I doubt it. England has always been disinclined to accept human nature” (1971:

5 Critic Sam Leith notes: “more or less every male character in the book is presented as either openly, or covertly, or thwartedly homo-sexual. You’d think, in a century-long story of two sprawling families, chance alone would supply the odd stray hetero, but you struggle to find one”; Leith concludes by saying that Hollinghurst’s agenda “participates in the novel’s presiding tone of arch humour” and “is nothing so earnest as a corrective” (2011).

188). Another example could be David Leavitt's novel *While England Sleeps*, set in the 1930s. The American writer claims that his novel is "among other things [...] about the hypocrisy of English attitudes toward homosexuality. [...] I became increasingly aware of the extent to which a strain of brutality, even barbarism, underlay the factitious veneer of English 'gentility', particularly where homosexuality was concerned" (Lane 1995: 231). A specific, English approach to homosexuality would therefore be characterised by decorous repression and systematic silencing of the truth.

The Stranger's Child provides several examples of such practices. In the second part of the book, we learn that Freda Sawle, mother of Daphne and George, concealed letters that Cecil had sent to her children. It is clear that the letters addressed to George contained explicit homoerotic content, yet the reader never fully seizes this fact. Hollinghurst adopts the manner of speaking about homosexuality which never dares to use the word, finding instead circumscribing expressions, such as "the unimagined yet vaguely dreaded thing" (187). Cecil talks about himself in a similar way: "I have a horrible habit, anathema to polite society, which can only decently be pursued out of doors, under cover of darkness" (26). Such linguistic practices can be compared to the typically English ironic style of expression, intellectual and polite, precise yet never outspoken. There are certain subjects which are simply not to be discussed, although, paradoxically, everybody knows about them and feels free to allude to them, provided his or her language stays vague enough.

Another example of such unspoken truths may be the homosexual atmosphere of traditional English all-male boarding-schools and universities. In his article "The Rupert Trunk," Christopher Tayler analyses Hollinghurst's allusions to that phenomenon: "George is attached to Cecil 'in the Cambridge way', someone notes. When the pair sneak off to the woods for sex, the poet calls their grappings 'a bit of Oxford style'" (2011:9). There are several other passages in *The Stranger's Child* which hint at gay sex at schools as part of the unspoken but ever-present phenomenon. In the third part of the novel, Paul Bryant and Peter Rowe visit the school at Corley Court. As they enter its gate, "they seemed to slip the noose of the world, they entered a peculiar secret [...] There was a magical mood, made out of privilege and play-acting" (341). In the darkening evening of what is described as "the near-stasis of an ideal English summer," Paul vaguely sees two boys in slippers and dressing gowns left open, running across the roof of the school, in "the inky shadow that might harbour many of them" (363). Earlier that day, Paul and Peter have sex in the woods belonging to the school but forbidden to the boys, and they joke about the opportunity to spank the boys on their bottoms if they ever found one penetrating the area. Several years later, when Paul is visiting Balliol College in Oxford, he imagines Peter there, feeling "entirely at home in the university, [...] calling on a friend, some earlier lover – that was what his unselfconscious evenings had been like" (438). Paul's fantasies naturally incline towards homosexual adventures during university years.⁶

Hollinghurst employs yet another interesting technique to convey the style of conversations which silences the homosexual theme. When Paul Bryant interviews an old servant from the Sawle's house about Cecil's visit, he records the conversation on tape. Later, it turns out that parts of the interview are inaudible and, ironically, these are the parts that may have included explicit content.

6 In her book *History of Homosexuality in Europe: Berlin, London, Paris 1919-1939*, Florence Tamagne provides extensive analysis of what she calls 'the cult of homosexuality' fostered in English public schools in the pre-war era. See Chapter Three: "An Inversion of Values: The Cult of Homosexuality," part "Seduced in the Public Schools," (105-115).

Hollinghurst engages in a game with his readers, dropping parts of sentences where anything connected with sex might have appeared, but which also could have been rather innocent: “Did George Sawle (*inaudible*)?” “So was Cecil himself at all (*inaudible: fortunate?*)” “You must have done something (*inaudible*) for him? [...] what did he ask you to do? (*inaudible*)... anything like that,” “Did you know Daphne was (*inaudible*) with Cecil?” and so on (408-412).

Finally, an important aspect of what Hollinghurst calls “the honoured quaintness of being English” is the unique position that the upper-classes held, and to an extent still hold, in British society (Tayler 2011). When Hollinghurst comments on Cecil’s “willingness” and “eagerness to sleep with anyone” (both men and women), “something that confuses the biographical picture” and “cannot be talked about at the time,” he immediately adds that “Cecil is upper-class and has that extraordinary sense of entitlement to virtually everything, including sex. He has unhesitating belief in his own power and charm” (Rintoul 2011). The fact of belonging to the privileged class has great impact on one’s sexual behaviours, and class relations play a significant role in homosexual relationships. George Sawle’s social status was lower than Cecil’s and it also shaped their relationship, leaving to Cecil most of the initiative. The homosexual desire plays an ambiguous role in blurring, yet sustaining, the status difference between members of different social groups. There are numerous literary works exploring the subject of gay relationships between members of different social classes, such as the aforementioned *Maurice* by E.M. Forster and D. Levitt’s *While England Sleeps*. In the 2011 film adaptation of C. Isherwood’s 1976 auto-biography *Christopher and his Kind*, the inexperienced protagonist comes to Berlin in search of pleasures which are forbidden in the 1930s England, and quickly learns from one of the characters that “one can never be able to relax sexually with a member of their own class, that an affair with one’s social and intellectual equal is impossible” after which he hears that he is “in the right city, quite the place to let his hair down with some eager young pro!” (0:14:30). The subject of inequality also concerns skin colour, and Britain’s post-colonial heritage. Homoerotic desire seems to transgress the borders separating characters of African and English origin, nevertheless these borders stay apparent outside the bed. *The Stranger’s Child* does not trade much in interracial relationships, it is only at the end of the book that the reader learns that Peter Rowe has been in a long-term relationship with a black man, Desmond. He is the only black speaker at Peter’s memorial service in 2008, and his audience is generally sympathetic and supportive, although some people seem flustered or must make an effort in order not to look startled.⁷

Englishness is a troublesome term and its meaning has been shifting along with social, cultural and political changes which have occurred in Britain over the last one hundred years. *The Stranger’s Child* gives account of these changes and contributes to redefining Englishness from the contemporary perspective. This involves ironic distancing from the stereotypes of the past glory of the British Empire, revealing aspects of English history and lifestyles which had not been included in official accounts, giving voice to racial and sexual minorities which now constitute the body of the English nation, and finally, attempting to negotiate the tensions between concurrent visions of England, one

⁷ This theme is more developed in other Hollinghurst’s novels; in an analysis of *The Swimming Pool Library* David Alderson notes that the aristocratic main characters’ love affairs with black men reflect “the kind of desire which dominates much of the novel – that is, a flight from respectable Englishness in search of exotic pleasures” (2000: 32).

anchored in traditions, and the other, soaring to modernity. Last but not least, the novel provides material for analysis of interdependences between specific conditioning of the English context and evolution of homosexual identities.

Bibliography

- Alderson, David. (2000). "Desire as Nostalgia: The Novels of A. Hollinghurst." *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries*. Ed. David Alderson, Linda R. Anderson. Manchester. 29-48.
- Anthony, Andrew. (2011). "Alan Hollinghurst: The Slow-motion Novelist Delivers." *The Observer*. <http://www.guardian.co.uk/theobserver/2011/jun/12/observer-profile-alan-hollinghurst>.
- Champion, Edward. (2011). "The Bat Segundo Show: Alan Hollinghurst." *Reluctant Habits*. <http://www.edrants.com/the-bat-segundo-show-alan-hollinghurst/>.
- Christopher And His Kind*. (2011). Dir. Geoffrey Sax. Based on book by Christopher Isherwood. Perf. Matt Smith, Toby Jones, Douglas Booth. BBC TV.
- Forster, Edward Morgan. (1971). *Maurice: A Novel*. London.
- Gervais, David. (1993). *Literary Englands: Versions of 'Englishness' in Modern Writings*, Cambridge.
- Hollinghurst, Alan. (1994). *The Folding Star*. London.
- Hollinghurst, Alan. (2011). *The Stranger's Child*. London.
- Krishna, Nakul. (2011). "Embarrassingly English." *The Caravan*. <http://www.caravanmagazine.in/books/embarrassingly-english?page=0,1>.
- Lane, Christopher. (1995) *The Ruling Passion: British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire*, Durham.
- Lawrence, Keith. (2012), "Book Review: The Stranger's Child. *Suite101*. <http://suite101.com/article/book-review-the-strangers-child-by-alan-hollinghurst-a406066>.
- Leith, Sam. (2011), "Golden Lads and Girls." *The Spectator*. <http://www.spectator.co.uk/books/7059588/golden-lads-and-girls/>.
- McLeod, John. (2004). "Introduction: Measuring Englishness." *The Revisions of Englishness*. Ed. David Rogers, John McLeod. Manchester. 1-12.
- Moss, Stephen. (2011). "Alan Hollinghurst: Sex on the Brain." *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/18/alan-hollinghurst-interview>.
- Mukherjee, Neel. (2011). "The Stranger's Child by Alan Hollinghurst." *The Times*. <http://www.the-times.co.uk/tto/arts/books/fiction/article3060852.ece>.
- Ramaswamy, Chitra. (2011). "Interview: Alan Hollinghurst – In Splendid Isolation." *Edinburgh Festivals*. <http://www.edinburgh-festivals.com/viewpreview.aspx?id=2922>.
- Rintoul, Craig. (2011). "Alan Hollinghurst, *The Stranger's Child*: Bookbits Author Interview." *Bookbits*. http://bookbits.ca/joomlatest/index.php?option=com_content&task=view&id=493&Itemid=26.
- Shaffer, Brian W. (1998). *Understanding Kazuo Ishiguro*. Columbia.
- Shulman, Nicola. (2011). "The Stranger's Child." *London Evening Standard*. <http://www.standard.co.uk/arts/book/the-strangers-child-by-alan-hollinghurst-6414399.html>.
- Tamagne, Florence. (2006). *History of Homosexuality in Europe: Berlin, London, Paris 1919-1939*, New York.

- Taylor, Christopher. (2011). "The Rupert Trunk." *London Review of Books* 22.15: 9-10.
- Todd, Matthew. (2011). "The Stranger's Child (2011) – Alan Hollinghurst." *A Novel Approach*. <http://matttodd.wordpress.com/2011/09/20/the-strangers-child-2011-alan-hollinghurst/>.
- Wood, James. (2004). "An Activity Not an Attribute: Mobilising Englishness." *The Revisions of Englishness*. Ed. David Rogers and John McLeod. Manchester. 55-64.
- Wood, James. (2011). "Sons and Lovers." *The New Yorker*. http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2011/10/17/111017crbo_books_wood.
- Worpole, Ken. (2001). "Cartels and Lotteries: Heritage and Cultural Policy in Britain." *British Cultural Studies*. Ed. David Morley and Kevin Robins. Oxford. 235-248.

Celem artykułu jest pokazanie, jak tradycyjne pojęcie angielskości ulega przedefiniowaniu w powieści Alana Hollinghursta *Obce dziecko*. Jej styl i zakres tematyczny nawiązują do typowo angielskiego kanonu powieściowego, wobec którego autor zachowuje jednak ironiczny dystans. Hollinghurst pokazuje także, że doświadczenie homoseksualne jest nieodłącznym składnikiem angielskiej kultury XX wieku, a specyficzność angielskich przekonań i postaw wobec homoseksualizmu wynika z lokalnych uwarunkowań społeczno-historycznych.

Krystian Marcin Grądz

Despair (Not) to Will to Be Oneself: A *Single Man* by Christopher Isherwood

Don't despair, not even over
the fact that you don't despair.
(Kafka 1975: 198)

Despair is central to human spirituality. What is meant by it in this study is not so much despair as conceived by common sense, but existential, or metaphysical, despair; one that conditions a human being in the world. Whether we despair being cognizant of the fact or not is a matter of our consciousness. The hypothesis of ubiquity of despair could be probably expanded as far as to claim that despair is always present in a human being – an entity endowed with consciousness, a characteristic that differentiates a human animal from other animals. In other words, despair, in this view, becomes central to human constitution. For Kierkegaard, despair is nothing else but such a universal attribute, present in every conscious, not so much of its despair as of constituting a being, human being. The objective of this paper is to apply Kierkegaard's delineation of despair to a literary text, the novel *A Single Man* by Christopher Isherwood. We shall see how Kierkegaard's theoretical deliberations on despair could help one grasp the meaning of the title "single man's" condition.

Kierkegaard conceives of despair as an inherent attribute of human existence. His focal assumption, enabling him to embark on the mission of outlining the value and significance of despair, is the dialectic tenet of ratiocination: "No form of despair can be defined directly (that is, undialectically), but only by reflecting upon its opposite" (1980: 30). Entertaining the idea of dialectic underpinnings of any abstract notion related to human actuality, Kierkegaard endows a human being with spirit, which in his view is indispensable for one to become a self. In accordance with his dialectic presupposition, the self is an interminable relating of the self to itself.

His concept of relating could be juxtaposed with Althusser's interpellation, which he places in the sphere of ideology and defines in this fashion: "Ideology 'acts' or 'functions' in such a way that it 'recruits' subjects among the individuals (it recruits them all), or 'transforms' the individuals into subjects (it transforms them all) by that very precise operation which I have called interpellation or hailing" (1971: 174); however, with Kierkegaard's relation, interpellation is set not in a social environment but on an ontological ground on which the self is consolidated. Furthermore, the (dialectic) self could be said to epitomize a genuine concept *per se*, for as Deleuze and Guattari argue in *What Is Philosophy?*: "Every concept has components and is defined by them [...]. There is no concept with only one component" (1994: 15). The relational status of the self, or a concept, is pivotal (Deleuze et al. 16). What is more, the product of the synthesis of the self is "still a fragmentary whole," therefore, an integration of its components cannot ultimately solidify in a universal and stable actuality, which could be ideated as one bereft of boundaries. The concept (of the self)

is a totalization/absolutization (Deleuze et al. 21) of its components only inasmuch as these components are enclosed by the self and trapped within it in an unabated struggle (of relating itself to itself through the very relation or another subject which, in this situation, has to take the position of a special object) of its “inseparable” components (Deleuze et al. 19). Yet, there is another important point related to the formation of a concept, and by extension, also a self, made by Deleuze. He differentiates between a concept and a discursive formation, for the latter is not an equivalent of the former or, more precisely, the former does not fall into the scope of the latter (22). The notion of the discursive formation is a kind of an analytical construct which “describe[s] systems of dispersion” (Foucault 2005: 41). Accordingly, the discursive formation is a regularity – “an order, correlations, positions and functionings, transformations” – enabling one to describe a system of dispersion, which runs along the line of “objects, types of statements, concepts or thematic choices” (Foucault 41). Deleuze, at this point, adheres to Foucault’s delineation, for he asserts: “Philosophy is not a discursive formation, because it does not link propositions together” (22). This corresponds to Foucault’s claim that philosophy is the *modus operandi* expressing itself in “reconstituting chains of inference” (41).

The outcome of the process of (the self) relating itself to itself is the very self, which is always a synthesis (of the infinite and the finite, of the temporal and the eternal, of freedom/possibility and necessity). There is always reference to circumstances beyond one’s control and apprehension – epitomized by God himself, who is to bring consolation and dependence (equated with faith). Kierkegaard’s philosophy, as antithetical to postmodern or queer thought, does not object to universals. On the contrary, he surmises that the self has no (total) aptitude for devising itself (and even if it endeavors to do so by means of defiance, the self becomes “a king without a country”); it is beyond its power and influence. Hence, such a self is an absolute ruler without a sovereign state and “the basis of the whole thing is nothing” (69). What is more, when the self is “closest to having the building completed, it can arbitrarily dissolve the whole thing into nothing” (70).

Kierkegaard’s despair derives from the assumption that, first of all, it as a prime feature of human existence; and, second of all, all despair “ultimately can be traced back to and resolved” in despair to will to be oneself (14). For if the self is in despair not to be oneself, it is only in its temporal dimension that the self wishes to sunder all ties with itself; it wants to be the self in its eternity, it lacks precisely this quality. Adhering to the dialectic grounds of his hypothesis, Kierkegaard identifies such dialectic qualities of despair as (its) possibility and necessity. He complicates the notion of actuality by claiming that: “If not being in despair signifies neither more nor less than not being in despair, then it means precisely to be in despair. Not to be in despair must signify the destroyed possibility of being able to be in despair” (15). The possibility of being in despair has to be annihilated at every moment of one’s life; without this incessant act of obliteration (which paradoxically precipitates yet another form of despair, for one despairs to destroy the slightest possibility of despair, which is an engaging burden), one might be able to despair. Consequently, one is unavoidably and forever in despair.

Even though a human being appears to be an animal, there is still a tremendous difference between a human being and an animal in terms of their inner constitution and (self-)awareness, which is of great relevance if we are to prove the essentiality of despair in human constitution. This claim becomes even more lucid in Agamben’s examination of Heidegger’s thought in *The Open Man and Animal*, where he writes:

The animal can relate itself to its disinhibitor neither as a being nor as a nonbeing because only with man is the disinhibitor for the first time allowed to be as such; only with man can there be something like being, and beings become accessible and manifest. Thus, the supreme category of Heidegger's ontology is stated: letting be. In this project, man makes himself free for the possible, and in delivering himself over to it, lets the world and beings be as such (Agamben 2004: 91).

Hence, the disinhibitor becomes a possibility, which has its origin in consciousness, in the conscious decision-making process, not in an instinctual response.

The preceding depiction of despair as oscillating between possibility and necessity leads to yet another characteristic of despair – its universality. Since “to despair is a qualification of spirit and relates to the eternal in man,” and as such one cannot “get rid himself of the eternal,” “then one would not constitute a human being” without being in despair (Kierkegaard 17). Forasmuch as despair is conditioned by the eternal particle in human constitution, despair is nothing else than “a sickness of which the end is death and death is the end” (Kierkegaard 17). Notwithstanding the fact of death being the end of despair, “to be saved from this sickness by death is an impossibility, because the sickness and its torment – and the death – are precisely this inability to die” (Kierkegaard 21). As one would expect, despair is not to be comprehended as something leading to or causing death; it is more accurate to say that despair is one's life companion: “Eternity is obliged to do this [constantly inducing despair], because to have a self, to be a self, is the greatest concession, an infinite concession, given to a man, but it is also eternity's claim upon him” (Kierkegaard 21). One can discard the possibility of despair; but still, even then, one is in despair over its necessity. This way or another, the self is relentlessly in the throes of despair. The nucleus of despair – regardless of its nature – is always the self, and actuality brings nothing but despair. Be it the result of the clash between one's projections of oneself and oneself as lived experience, or lack of harmony between possibility and necessity (or the temporal and the eternal), there is always an underlying despair behind an act of living/a state of being alive.

Differing from physical health in that that physical health is “an immediate qualification that first becomes dialectical in the condition of sickness,” spiritual health does not manifest itself as *status quo*. It is already marked as dialectical, both its health and sickness seem to be critical positions, for there is “no immediate health of the spirit” (Kierkegaard 25). There is no possibility of making neat and easy distinction between spiritual health and sickness, it is even more so when one takes into consideration the mere fact that even the supposedly devoid of despair condition, happiness, is actually “the most cherished and desirable place to live” for despair (Kierkegaard 25). Consequently, it is also despair not to be aware that one is in despair. In the case of putative happiness, it is still despair in disguise.

Having stated the cardinal assumption of being the self and being in despair as universal traits of a human being according to Kierkegaard, whether conscious or not, we shall now proceed to the issue of forms that despair can assume. Although despair should be, in Kierkegaard's view, considered mainly “within the category of consciousness,” he also distinguishes a few kinds of despair as determined by their constituents. One should bear it in mind that all of these delineations are based on the hypothesis that the self is a dialectic synthesis. Firstly, he discerns the existence of

despair as defined by finitude/infinity – to lack infinity and to lack finitude respectively. These contradictory forces either expand (losing the connection with the provisional) or curb (losing the connection with the eternal) the self and thus causing disproportion that inevitably becomes despair. Secondly, his delineation also consists of despair as defined by possibility/necessity – to lack necessity and to lack possibility respectively. When the self is unencumbered by necessity (to consolidate), it is eventually consumed by the plethora of possibilities; and consequently “the individual himself becomes a mirage” (36). In other words, “instead of taking the possibility back into necessity, he chases after possibility – and at last cannot find his way back to himself” (37). Nevertheless, one has to be mindful of the fact that possibility is essential for necessity to occur, for “without possibility a person seems unable to breathe” (39). Both possibility and necessity are of the utmost importance for the self to come into being: the latter cannot exist without the former. This dichotomy lays foundations of the self. Prevailing necessity “means either that everything has become necessary for a person or that everything has become trivial” (40). In whatever way it materializes, necessity’s despair (lacking possibility for the expression of a true self) makes a man “essentially as inarticulate as the animals” (41).

The last classification of despair runs along the line of consciousness, which makes the self aware of being in despair or unaware of the fact. The first kind of despair, one marked with lack of consciousness (of being in despair), is despair that is ignorant of being in despair, or despair that is the despairing ignorance of having a self and an eternal self. Here, the synthesis does not arise due to the fact that a human being is dominated, if not solely governed, by sensate categories. There is no sign of the psychical, which signifies the spirit: “An individual is furthest from being conscious of himself as spirit when he is ignorant of being in despair” (Kierkegaard 44). The second type of despair in this class is the despair that is conscious of being in despair and therefore is conscious of having the self in which there is something eternal, and then either in despair not to will to be itself or in despair to will to be itself. It is axiomatic that the very consciousness in terms of what despair is and that one’s own state is despair comes in varying degree. Within this category of despair, Kierkegaard discriminates between despair over the earthly or over something earthly, and despair of the eternal or over oneself,¹ the latter comprised of despair not to will to be oneself (despair in weakness)² and the category of despair to will to be oneself (defiance).

In the following part of the paper, I would like to apply the premises correlated with despair as defined by consciousness to a scrutiny of *A Single Man* by Christopher Isherwood. In the analysis of *A Single Man*, we should try to determine the type of despair George himself, the protagonist of the novel, represents. As the very opening lines illustrate, George seems to be trapped beyond time, thus, he appears to be preoccupied with and dominated by the eternal, as he points out: “But now isn’t simply now, now is also a cold reminder; one whole day later than yesterday, one year later than last year. Every now is labelled with its date, rendering all past nows obsolete, until – later or sooner – perhaps – no, not perhaps – quite certainly: It will come” (Isherwood 2010: 1). Every day starts for him with the reminder of being alive, of being here; he has to reassure himself of his being, he needs confirmation of it. In other words, he shows signs of being detached from his actual-

1 The usage of prepositions matters here; for a further commentary refer to Kierkegaard’s work (60-61).

2 One should still keep in mind the fact that Kierkegaard dissection of despair is misogynistic and gender-biased; see for example, pp. 49-50 or 67.

ity, engrossed in melancholic reverie which takes place on a plane wherein there is no time, only after-period, by which it is meant the time after his beloved's – Jim – death. Using Freudian terms to portray George's state, we could say that "the shadow of the object [equated with his beloved] fell upon the ego" (Freud 1995: 586). The narrator of the novel alludes to an inability to act by describing the daily routine as devoid of the agent: "Obediently the body levers itself out of bed – wincing from twinges in the arthritic thumbs and the left knee, mildly nauseating by the pylorus in the state of spasm – and shambles naked into the bathroom, where its bladder is emptied and it is weighed" (1). What is more, his identity gives the impression of being a taught habit, begot by the process of interpellation: "It knows its name. It is called George" (3). George's need to reassure his identity, the fact that his identity comes before himself is congruent with Althusser's belief that "individuals are always-already subjects" before an ideology which "has no outside (for itself), but at the same time that it is nothing but outside (for science and reality);" for this reason, ideology is thought as a matrix permeating all phenomena (175).

It is George who has to make some adjustments to appear before the ideological matrix – ideology here could be epitomized by its apparatuses among which Althusser includes an educational apparatus (George's place of work), and actuality as such (176). Even more, his self is conditioned by the performativity of gender: "By the time it has gotten dressed, it has become *he*" (Isherwood 3, italics original). Not only can we see the workings of detachment from the reality, but also the applied gender politics present in the protagonist's doings.³ George's performative acts constitute him as a subject, for as Kosofsky Sedgwick, in her analysis of Austin's work on speech acts, observes: "He [Austin] disowns or dismantles 'performativity,' that is as the name of a distinct and bounded category of utterances that might be opposed to the merely 'constative' or descriptive" (2003: 3). What these lines bring to light is the implication of performativity into the political and the subjective. Hence, performativity is expounded by Judith Butler as the process of "constituting the identity it is purported to be"; nevertheless, these identities produced through the performative acts are just "fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means" (2007: 34, 185). It is "dramatic and contingent construction of meaning," as she discerns (190). Needless to say, the performativity of gender has at its foundation the melancholic renunciation of primary homosexual attachments (78-89). Bearing all that in mind, George's plight appears as despair even more at the intersection of the eternal and the earthly (his political and social conditioning).

George's house could be said to be projected "inclosing reserve": "He often feels protected by its smallness; there is hardly room enough here to feel lonely" (Isherwood 3); which (meaning inclosing reserve) is the space where the self sits "watching itself, preoccupied with or filling up time with not willing to be itself and yet being self enough to love itself" (Kierkegaard 63). This is his bolt-hole, his refuge. The previously mentioned propensity of George's for alienating himself from his body alongside his impotence, torpor, and lethargy are a step further into limiting, or transferring, his inclosing reserve from the house into his own self. Only here does he feel safe, in his monastery wherein he has flown from the actuality. The same situation occurs in the car on his way to the campus. Through immersing in his cogitation, George withdraws from the reality into

³ For more information on the notion of performativity refer to J.L. Austin, Judith Butler and Eva Kosofsky Sedgwick.

his stream of consciousness. Now, “he has gone deep down inside himself” and his body, detached from his mind, turns into a “chauffeur-figure” (Isherwood 21, 26). Periodically, the “chauffeur-figure” and the “talking-head” (the figures devised, or designated by him, symbolizing his pensiveness and moments of staying in an unreal world) seem to become “more and more of an individual,” rather than just serve as an escape (Kierkegaard 26, 38). At this point, George strikes us as despairing over himself or of the eternal, trying to reunite with the eternal by virtue of dissociation. Besides, evoking the memories of Jim is indicative of this type of despair. Fallacious as it may seem, George’s rumination on things past, by which we essentially mean the past lived with Jim, and the fact that he loses himself in his reminiscences do not evince his clutching at the very recollection, although on the surface the reminiscences bespeak his despair of the eternal:

He thinks he is despairing over something earthly and talks constantly of that over which he despairs, and yet he is despairing of the eternal, for the fact that he attributes such great worth to something earthly – or, to carry this further, that he attributes to something earthly such great worth, or that he first makes something earthly into the whole world and then attributes such great worth to the earthly – this is in fact to despair of the eternal. (Kierkegaard 61).

Inclosing reserve or, as George himself quotes, a “safety-valve” (even though he applies it to emotional sincerity to oneself, which is supposed to guarantee a kind of immunity against persecuting others) is a place whereby he seeks for the connection with the eternal. Even his students consider him to be “cagey,” distant and not preoccupied with immediacy.

The incessantly recurring incidents of the reminiscences of Jim (through his entire day, starting from the moment he wakes up and ending with the moment he falls asleep, at Charley’s house, etc.) are emblematic of George’s condition, which is despair. In spite of the fact that he has lost the earthly and “to lose the things of this world is not to despair [...] this is what he talks about, and this is what he calls despairing” (Kierkegaard 51). When absorbed in his despairing over the earthly loss, he pays no attention to the fact that his loss involves the eternal, he insists on despairing over Jim’s corporeal non-existence. In other words, it could be said that he does not look in an appropriate direction; he discerns only the mirror image of his despair, not realizing its authentic provenance (a metaphor of positioning oneself relative to one’s sickness analogical to the one used by Kierkegaard regarding the town hall and courthouse).⁴ At this point, a man of immediacy is a trope resembling George’s figure. To make things clear, we should now define the man of immediacy who, according to Kierkegaard, is the one that:

[...] is only psychically qualified (insofar as there really can be immediacy without any reflection at all); his self, he himself, is an accompanying something within the dimensions of temporality and secularity, in immediate connection with “the other,” and has but an illusory appearance of having anything eternal in it. The self is bound up in immediacy with the other in desiring, craving, enjoying, etc., yet passively; in its craving, this self is a

⁴ To get acquainted with the original metaphor, refer to Kierkegaard’s work, p 52.

dative, like the “me” of a child. Its dialectic is: the pleasant and the unpleasant; its concepts are: good luck, bad luck, fate (51).

Just as the self is conceived in the dialectic synthesis, so is the man of immediacy without the self, for “he does not know himself, he literally identifies himself only by the clothes he wears, he identifies having a self by externalities” (53).

George’s self, at this point, is devoid of the eternal particle; hence, it does not constitute the self. He sees himself through the mirror of externalities, lacking the ability to see the eternal. There is no synthesis and there is no dialectics present. There is only he himself in despair. On top of that, as Kierkegaard reminds us, “the earthly and the temporal as such are precisely that which falls apart or disintegrates into particular, into some particular thing,” consequently, “the loss or deprivation of every earthly thing [and George’s despair seems to be eschatological to such an extent] is actually impossible, for the category of totality is a thought category,” and that is why he “infinitely magnifies the actual loss and then despairs over the earthly *in toto*” (60).

A special kind of the man of immediacy captivates George, for as he discloses: “And then you see a very few [counter to Kierkegaard’s view, who thinks that they are to be counted in multitude] who are simply beautiful, just because they aren’t anxious or aggressive about anything; they’re taking life as it comes [meaning they are men of immediacy *per se*],” thus, living in the present (Isherwood 59). The claim that despair and “understanding life in terms of trivialities” is the domain of youth is challenged by Kierkegaard, for even though he concedes that it predominates in the youth, the adult is not totally unencumbered by despair over the earthly. The difference here lies in the fact that the youth “despairs over the future as the present *in futuro*; there is something in the future that he is not willing to take upon himself, and therefore he does not will to be himself” (Kierkegaard 59). For this reason, the youth anticipates in the present his self from the future whose depiction he cannot stand and therefore he renounces it. To see the workings of this kind of despair, let us consider George’s student – Kenneth – who is a representative of the youth lost in the present. In addition to his renouncing the present as the embodiment or anticipation of himself from the future, it seems that he, paradoxically (by means of dialectic inclusion), also pins his hopes upon the future: “The Past doesn’t really matter to most kids my age ... but the Present’s a real drag” (Isherwood 126). That is the youth’s despair, whereas the adult despairs “over the past as a present *in praeterito* that refuses to recede further into the past, for his despair is not such that he has succeeded in forgetting it completely” (Kierkegaard 59). As a representative of this group, George despairs over the past as the present, he cannot abandon the past and he is utterly unable to do so. This is the place they meet, both in the present yet heading towards totally different directions.

George’s detachment from the reality, the world of immediacy, confines him in his inclosing reserve; he needs solitude, he quickly gets tired of other people (e.g. Charley). Nonetheless, there are moments when he “wants to go back to immediacy” and “seek oblivion in sensuality” (Kierkegaard 66). He occasionally looms out of his inclosing reserve into immediacy, especially when lured by sensual beauty (e.g. tennis players on campus, Kenneth’s physique). It goes without saying that inclosing reserve could merely be developed thanks to the intensification of despair, which as a result led to conscious defiance against his self. There was neither upheaval of despair, which could put him on the path to faith (in the eternal); nor a break that, on the other hand, could result in releasing him

from the clutches of despair. The defiance, however, does not lead to his conscious reconstitution (which would, no doubt, still be in vain) of the self but it does spurn help from the outside, dooming himself to “be himself with all the agonies of hell,” for it “prefers the suffering along with the retention of being itself [suffering]” (Kierkegaard 71). The self is conscious of the fact of being in despair, he also knows what despair is, yet actively renounces the possibility of consolation which could be found in the eternal; he consciously condemns himself to suffering: “In spite of or in defiance of all existence, he wills to be himself with it, takes it along, almost flouting his agony” (Kierkegaard 70-71); otherwise, namely by discarding his suffering, he would feel offended.

It is self-evident that his despair has its origin in a blow, which was Jim’s death, but then instead of finding equipoise, he exacerbates his despair through “the act of separation” into “inclosing reserve,” feeding, if not relishing, his despair through “the illusion of recollection” (Kierkegaard 54, 58). That is what Kierkegaard calls despair in weakness, or despair not to will to be oneself. But then, by adding to the formula the quality of conscious defiance, George becomes more of the figure of despair to will to be oneself. At the end, just before his “supposed” death, we learn that his “illusion of recollection” is subjugated by the “illusion of hope,” of finding another Jim, and of living.

To sum up, it is difficult to adhere uncritically to Kierkegaard’s delineation, for both characters (George and Kenneth) seem to represent qualities representative of both delineations, though with different proportions. Kenneth, being rooted in immediacy, evades it by virtue of his absent-mindedness and occasional inattentiveness to externalities. On the other hand, George contrives to elude his pitfall by means of a resolution while still being incarcerated in his inclosing reserve. However, the very resolution, which meant: “Let Charley keep the Past. George clings only to Now. It is Now that he must find another Jim. Now that he must love. Now that he must live,” is not completely realized, for it arises from the consciousness inhabiting the inclosing reserve: “Decisions that are like codicils which have been secretly signed and witnessed and put in a most private place, to await the hour of their execution” (Isherwood 148-149). At this moment, thanks to the resolution, he gains the equilibrium of his dialectic self. We can say that George is not a man of immediacy, for he undoubtedly has something eternal in himself. Presumably, it is spirit. The conclusion is that a human being is hardly capable of arriving at equilibrium; the equipoise is inaccessible to a human being, it is a divine quality. The novel ends with a reassuring observation that “over George and the others in sleep come the waters of that other ocean [it might be pure spirit, the absolute, or consciousness of it all simultaneously]; that consciousness which is no one in particular but which contains everyone and everything, past, present and future, and extends unbroken beyond the uttermost stars” (150). For, as it has once been conjectured:

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future,
 And time future contained in time past.
 If all time is eternally present
 All time is unredeemable.
 What might have been is an abstraction
 Remaining a
 perpetual possibility

Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present. (Eliot 1960: 196)

Bibliography

- Agamben, Giorgio. (2004). *The Open: Man and Animal*. Stanford.
- Althusser, Louis. (1971). "Ideology and Ideological State Apparatus." *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. London. 127-188.
- Butler, Judith. (2007). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Feminism*. London and New York.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. (1994). *What is Philosophy?* New York.
- Eliot, T.S. (1960). *Selected Poems* (bilingual edition). Warszawa.
- Foucault, Michael. (2005). *The Archeology of Knowledge*. London and New York.
- Freud, Sigmund. (1995). *Sigmund Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York and London.
- Isherwood, Christopher. (2010). *A Single Man*. London.
- Kafka, Franz. (1975). *The Diaries of Franz Kafka*. Ed. Max Brod. New York.
- Kierkegaard, Søren. (1980). *The Sickness Unto Death: A Christian Psychological Exposition for Upbuilding and Awakening*. Princeton.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. (2003). *Touching Feeling: Affects, Pedagogy, Performativity*. Durham and London.

Artykuł przedstawia zagadnienie rozpacz w rozumieniu Sorena Kierkegaarda na podstawie jego dzieła *Sickness Unto Death* (*Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*), a następnie aplikuje je do analizy powieści Christophera Isherwooda *A Single Man* (*Samotność*), skupiając się przede wszystkim na analizie głównego bohatera powieści, George'a, próbując określić rodzaj rozpacz, jaki on sobą reprezentuje.

Aleksandra Zalewska

Translating Film Language: Gender Relations in Sally Potter's *Choreo-Cinema*

Translation studies cover many aspects of more or less specialist languages, dialects or jargons. Moreover, they also cover the interpretation of signs and motifs, especially when we talk about the arts. Translatability is then measured on the level of hidden abstraction. Masters of various arts stimulate numerous interpretations of their work. The more there are possible interpretations, the more abstract the works they create.

Abstractedness has become so incorporated in the arts that it has become its inseparable feature. This statement suggests that it is impossible to create without abstraction, namely, with only one interpretation. Probably some filmgoers would not agree because the aim of a film is to tell a story. Yet film is undoubtedly a form of art. However, I would distinguish two directions that a filmmaker can choose to follow: the commercial and that of the *auteur*. Both trends (later also referred to as adequately “mainstream” and “abstract”) are widely cultivated. The main difference between those two is mainly that abstract cinema is not as popular as mainstream cinema, which results in an economic gap in the pockets of the directors, but usually not in the quality deficiencies of their work.

In this paper, I will focus on feminist cinema represented by Sally Potter. Her cinema is valued mainly because she experiments with film, her works being full of signs and metaphors waiting to be interpreted (read: translated from screen language into a natural language). The affluence of abstract forms in Sally Potter's cinema comes from her background. Apart from being a filmmaker, she is a performer, musician, choreographer and dancer. She is an artist described by Julie Christie as an “utterly original” person, who “loves to learn by encountering the new” (Mayer 2009: xi).

Potter transcends all the conventional rules that seized the mainstream European and Hollywood film industry by using innovative forms of expression and also by strong emphasis on sensual perceptions, which assist narrative in storytelling. Her non-conformism is especially visible in the eclecticism of artistic forms that she uses in her films (starting from performance such as opera, ballet or tango, continuing through literature and poetry, costume, painting and set design) and the use of cultural references. What differentiates Potter's films from Hollywood musicals, for instance, is the attention to the realism, melancholy, and emotional charge of consecutive musical numbers, which used to be supplemented by the conviction that music and dance do not serve to stop the action but to push it forward in the vast majority of Warner Bros. and MGM films. By the use of dancing or choreographed moves Sally Potter can convey meanings as if she used words. Or she can go beyond this – she can tell different stories by means of one and the same cinematic tool, depending on the personal interpretations of the viewer. Thus, she has the power to trigger people's imagination and emotions that leads to the creation of different receptions of the picture. This is an unusual skill that makes her work translatable from an artistic to natural language.

Potter explores choreography as a language to convey different aspects of gender such as the particularity of sexes, ethnic differences and hierarchy. Hence, Potter's choreo-cinema¹ became her personal metalanguage, known only to her and to her viewers. By presenting the human body, she can portray the reactions of people of different genders and their mutual relations. Thus, as a female director, Potter is a master in creating emotions between a man and a woman on the screen. In the subsequent paragraphs, I will attempt to present an interpretation of selected scenes from her films.²

Potter often focuses on the "haptic visuality" of body which, if framed properly, may trigger viewers' senses and memory (Marks 2000: 127). In *Thriller* (1979) Potter chooses one ballet figure – the *arabesque*³ – in an attempt to solve the problem of identity. "I was frozen in *arabesque*"⁴ – Mimi says at the beginning; however, it is not her but Musetta, another protagonist, being carried out from the room in that position by several men. Reincarnating her soul in Musetta's embodiment, Mimi is haunted by her image filmed behind Mimi's back and choreographed usually in still *arabesque*. Therefore, Mimi, although narrating in the first person, chooses Musetta to personify and epitomise her deliberations. Moreover, when Mimi reads a French book, Musetta slowly elevates her leg to *arabesque*. It is as if she dances to the words of a book. The reading of French literature points at the women's high intellect, although they have rare chances to become white-collar workers because of social prejudice and being pigeonholed as housewives. Musetta's movement, on the other hand, suggests female sensitivity to the arts, in this case, the beauty and melody of the French language. All those connotations presented by one ballet position are co-created by the tactile sensations attained through either close-ups of fractions of a body or wide shots of Musetta's silhouette.

Thriller also introduces the subject of competition as well as the physical and psychological battle between the sexes. Towards the middle of the film, the camera shows the back of two people donned in tutu. At first, they seem to be two females but once they turn, one sees Mimi elevating Rudolfo in *arabesque*. This visual metaphor de-masculinises Rudolfo while Mimi does what belongs to the duties of a man.⁵ The reversal of their sexes symbolises the shift of power (Butler 1990: 194-204). The scene of Mimi and Rudolfo's fist fighting constitutes a figurative continuation of the previous one. Here, the viewer realises that there is no loser and no winner between the two. Above all, one could risk saying that in this particular clip, subversively, Mimi becomes masculinised – her short hair, manly jacket, and virile movement point to more male than female features. Hence, the choreo-cinematic analysis of the two scenes affirms Potter's conviction that although since the early ages of human existence, men and women have been competing in the sphere of both personal and political life, their battle has taken place only on the level of their *egos* while their *ids* have always (even if subconsciously) clung to each other; thus, as a manifestation of a healthy relationship between the sexes, finally and repeatedly, Mimi jumps into Rudolfo's arms.

1 The term "choreo-cinema" has been coined by Sherrill Dodds, who defined the genre as "an art form in which the dance and the camera are inextricably linked" (2005: 7).

2 The analysis excludes Potter's two latest films – *Rage* (2009) and *Ginger & Rosa* (2012), which is due to their restricted distribution in Poland.

3 Literally, from French, "in Arabic fashion." The figure is characterised by straight knees and one leg extended behind the body.

4 Personal transcript of the film monologue.

5 Usually it is a man who partners a woman in dance.

Dance is equally crucial in *The Gold Diggers* (1983). The symbolic character of ballroom scenes brackets the film narration. Ruby's splendid dress and dignified descent from the stairs in the company of a gentleman embodies her with feminine beauty and stardom. After her entry, she dances with a series of men who, due to their desire and lust, cut in on her as if she were the only woman in the room. Ruby mirrors the film's morality explained in the voice-over, describing the link between money and female stardom: "To the bank with the beauty, to the bank with the gold; both make money and neither grows old."⁶ The materialization of the female body and soul depicts women as trade goods that can be bought or exchanged. Although the initial scene objectifies women as those that bring voyeuristic pleasure (Mulvey 2009: 6-13), the final scene reverses their look. Here the men, instead of dancing with Ruby, fall down one after another, which enhances the position of women and weakens that of men. Female authoritarian power is also amplified when the ladies, leaving the room, tread on a rug covered with lying men. Thus, the choreo-image of the depicted scenes presents the insolvency of the nature of men towards the nature of women.

Referring to the polarity of their nature, Potter often juxtaposes femininity against masculinity and *vice versa*. In *The Gold Diggers*, the director creates environments where several representatives of both sexes, separated from each other, depend solely upon their own company. A group of nymph-like girls dance and slide down a stair rail gaily. They look natural as if the collective joy derived from their nature. Meanwhile, elegant men, trying to jump and entertain themselves, look awkward and unnatural. Their confidence increases, however, in formal circumstances symbolised by flashes of a male audience whose choreographed synchronisation of gestures indicates the gravity of their soul. Hence, the gap in male abilities for amusement and merry-making consolidates women's liability to laughter and happiness.

As presented in *The Tango Lesson* (1997), which she not only directed but also starred in, Potter, literally and metaphorically, decides to wear trainers while searching for a shooting location but tango shoes while dancing. In this film, the footwear bears a symbolic meaning of psychological transition from a filmmaker to a performer. Here, Potter has a vision of the world of media and mode. In the snapshots, female models shod in high-heels move with grace and charm. Their external beauty covers the perplexity and naivety of their mind yet they are unaware of being in danger. Before her death, the red model had accompanied two men, whose black point shoes and parallel feet position presented them in a grotesque look – points, usually pink, are designed for ballerinas dancing with open feet. By putting point shoes on male feet, Potter might either feminize the men or, on the contrary, increase their power by presenting them doing feminine work. In this case, the latter suggestion seems to be apt.

Potter often uses dance as a tool to present the growing connections between males and females. In *The Tango Lesson*, she becomes enchanted with Argentinean tango when watching, for the first time, Pablo and his partner's performance. Looking at the dancing couple from afar, she discovers the tango as a dialogue between a man and a woman – "the subtle, rapid-fire, close-hold, melancholic, ecstatic dance from Buenos Aires" (Potter 1997: vii). Thus, the tango and the whole "mute world of dance" carries emotions which could not be expressed in any words (vii). Therefore,

6 Transcript of the film monologue.

metaphorically speaking, the tango can be defined as a dialogue, while music, as its inseparable element, assists dancers in the gradual increase of their emotions.

In Potter's choreo-cinema, dance often becomes the main source of human envy. Jealousy is an inseparable element in gender relations but although causing many quarrels, it should not always be perceived as a pejorative element in human relations. In *The Tango Lesson*, Sally, jealous of Pablo, observes his lively hand on his ex-partner's back when they dance. In Argentina, however, Sally becomes the cause of envy not only for Pablo but also for his ex-partner, who is jealous not so much of Sally as of her dancing skills. Pablo, on the other hand, is jealous of Sally dancing with other men. Alicia also becomes jealous when her partner asks Sally to dance. Although there are so many examples of jealousy, they all seem to be rather a moment of deterioration and despondency that is to reinforce the relationship and not to terminate it.

The indubitable *leitmotif* in Potter's choreo-cinema is the problem of "leading vs. following" in male-female relations. Exploring human connections, Potter often draws parallels between dance and the already existing *objet d'art*. First, paying homage to the genre of the Hollywood musical, after their quarrel, Sally and Pablo perform a magical and fairy-tale-like dance in the rain, reminiscent of the title number from *Singin' in the Rain* (1952). The scene affirms Potter's belief in *bona fide* love whereby a couple manage to reunite, enduring all the troubles of life. Secondly, the director demonstrates the equality of the sexes referring figuratively to the biblical story of Jacob wrestling with an angel and a painting by Eugène Delacroix displayed at St. Sulpice Church. Before their travel to Buenos Aires, Sally and Pablo had experienced a love crisis. Telling the Jacob story, Sally makes the first step towards reunion just as at the beginning of the film she made the first step towards their becoming acquainted, proposing that if Pablo taught her the tango, she would help him to become an actor. Thus, it is the woman that initiates the reconciliation, which testifies to the supremacy of her goodness and ability to compromise. The image of Jacob and the parable serve as an analogy to dance, which here should be considered as a divine struggle with oneself and the world.

"Pablo, [...] I want to tell you a story [...]. It's a Jewish story. Jacob was alone in a valley and there he met a stranger. They started to fight. [...] But as dawn broke Jacob realized that he could never defeat the stranger [...]. Because the stranger was an angel. Or God. Or perhaps, Jacob had simply been wrestling with himself. It's dawn now [...] and I want to stop fighting," says Sally to her movie partner (Potter 1997: 71-72). In the response to her pleading, the couple arrange their bodies in the position from Delacroix's painting. The cinematic picture reflecting the monumental Romantic image is extremely emphatic. Pablo acts as an angel, who in the painting is also depicted as a man. He stands firmly while Sally, taking the part of Jacob, leans against him as if Pablo was her axis – her stability is subject to him, which means that she would fall without his support – an apt metaphor for the condition of her psyche. Sally's final words conclude with the emphasis on the mutual dependence between men and women: "I've been following you in the tango [read: in the initial stage of our acquaintance], Pablo. But to make a film [read: to live the life] you have to follow me" (Potter 1997: 72).

The Man Who Cried (2000) introduces another popular motif of Potter's films – showmanship. Dante, a domineering operatic tenor, is so self-assured of his artistic skills that he refuses to accept any background in the form of a chorus or dancers and even some elements of stage design. He states bombastically: "I believe the public are coming to listen to me, not to look" (Potter 2000: 29).

Dante argues that in his understanding “opera” is “art,” while a “spectacle” is only “entertainment,” which attests to his belief that his profession towers over any scenic forms of human creativity. By those means, he rejects the artistry of two main female characters who work in revue. Coqueting Dante, Lola expresses her willingness to become the background for his spectatorship. By saying this, she agrees to the dominancy of a man in her life. As if being “inherently incomplete,” she “find[s] her identity through a man” (Dowell 1993: 16-17). Although all her acts prove that it is she who fights for Dante’s favour (inversely to the regular “man-chases-woman” plot common in the early Hollywood musical genre), she does not consciously recognise her position as a hunter. She confides her personal perception of mankind to Suzie, her workmate: “He [a man] must feel that he is a hunter and you are a beautiful wild animal he is hunting” (Potter 2000: 34). In fact, however, it is Dante who adopts the role of a charming animal that everyone admires, and Lola stays in the shadow of his spectatorship.

This is perfectly portrayed in the scene when Dante sings *Je crois entendre encore*, an aria from George Bizet’s *The Pearl Fishers* (*Les pêcheurs de perles*). Here Potter draws an analogy between two forms of art: opera and dance. According to Dante’s wish, the number of artists during the virtuoso’s performance is limited only to the vital opera characters. Consequently, the tenor’s hypocrisy has deprived theatre employees (including Lola) of their jobs. Therefore, Lola, who previously participated actively in Dante’s showmanship, can now adopt only the passive position of a spectator. However, at the time of Dante’s performance, she chooses to watch a black-and-white water-ballet, whose kaleidoscopic image is reminiscent of Busby Berkely’s choreography.⁷ Suddenly Lola is transferred from the cinema to the shimmering water of a pool. She twists and turns graciously like a fish with an exaggerated stage grin on her face. In a metaphorical sense, the girls from the film and Lola in the pool complement the empty space of the stage, on which Dante performs. Also in the figurative reference to his role of a fisherman, the females appear to be bait to soften Dante’s cruel and impertinent *ego*.

In contrast to the showmanship, *London Story* (1980) introduces a woman with a male name – Jack Winger – the embodiment of female beauty, but also manly power and might. The grey cloak, which she takes off in preparation for dance, disguises her inner charm, making her look innocent or even invisible. By removing her coat, she unveils her secret soul and unpredictability. She leads in the final dance and over-commands in her relations with men, which is symbolised by her elevation in a still position presenting the heroine as a monument. Thus, Ms. Winger is a counter-woman while her partners are counter-men. The picture of a lady in a glamorous red dress between two men shorter than her in height and not very personable looks awkward and eccentric. Hence, the ultimate *pas de trois* of Ms. Winger and her henchmen to Sergei Prokofiev’s music from *Romeo and Juliet* is a kind of an amicable jest on feminist movement. The film’s message does not suit either the concept of male patriarchy (Mulvey 6-8) or the paradigmatic Hollywood-like perception of a vulnerable woman surrounded by handsome and confident men who fight for her favours. *London Story* is also an utmost reverse gender presentation to the male leadership depicted in *The Tango Lesson* and *The Man Who Cried*.

⁷ In the scene “[s]ome women dive in unison into a glittering pool, and form themselves into a floating mandala” (Potter 2000: 59).

Various aspects of leadership conduct the analysis to the issue of mutual respect in human relations. In *The Man Who Cried*, when César escorts Suzie to her place, he commands his horse to bow down. There are no words between the lovers but the fairy-tale-like gesture denotes the positive emotions and respectability towards a person of the opposite sex. In *Orlando* (1992), similarly, the eponymous character, here male, kowtows to the Khan showing respect to the Asian ruler. As a form of response, in another scene, when intoxicated Orlando kneels down on the desert, the Khan lowers to his level. Again, this gesture defines how highly the Khan esteems a European politician, as according to the common rules of *savoir-vivre*, a person of a higher rank cannot stand beneath their lieges in any circumstances. Although this scene concerns people of the same sex, it demonstrates the proprieties and principles of the politics of manners. Indeed, Potter uses body language as a translation and materialisation of the patriarchal relations within societies.

By means of dancing scenes, Potter often depicts different psychological states of the male mind and their identity. Libido is one of the psychic unconscious apparatuses contained in what Freud called the *id*. The sexual desire is common among male and female representatives of both human beings and animals. In *Yes* (2004), He dances before Her on a table as if performing the peacock's nuptial dance flaunting his beauty in front of a peahen. Although it is commonly approved that females are the glittering pearls, in the animal world it is a popular phenomenon that the males of a given species are more attractive than their female counterparts.⁸ However, sexual dimorphism typical of *Homo sapiens* differs from that of animals on the level of intellectual ability to influence and shape their sex. He, performing His Lebanese dance to folk music, unveils His wild nature and libido. His dance originates from His innate manly charisma as well as self-conviction of positive attributes of His masculine body. Moreover, His Eastern origin and oriental look amplifies His male beauty setting Him as an object of Her and the whole female audience's gaze – reversing a common patriarchal order of heterosexual relations (Mulvey 20).

Potter also goes to the roots of dance and its aims to lead a person into the state of ecstasy. The dance presented by Anthony, the main protagonist's husband in *Yes*, materialises an emotional culmination assuming the form of a mental trance by means of which he attempts to heal his broken soul. The dance unveils his psychological weakness as he is confronted with sexual temptation and family issues. His business outfit and attributes contrast with the casualness of the modern music and moving style. During the elation a pen and slip of paper become an imaginary guitar; a modern bright apartment appears to be a concert hall; and finally, a serious and mature soul converts into youthful charisma. All in all, Anthony's "air-guitar solo [...] reveals his hidden vulnerability and his crushed dreams of personal expression and freedom" (Potter 2005: 94-95). In fact, at a Cuban Disco Club, She, just as Her husband did, loses herself in dance, only differing in that Her dance is more of a cognitive purpose to assimilate herself with another culture rather than a reaction to personal problems.

Yes, thus, plays around the concept of men's psychological sensitivity. At the time She is in Cuba, Her lover stays in Beirut (his native city) with his family and friends. Despite His reluctance, He is asked to take part in local dances. A few clips of VHS footage taken by a party cameraman, additional to slow motion shots, reinforce the ethnic character and folkloristic atmosphere of the

⁸ This is true of the lion and lioness among mammals, the cock and hen among birds, and many more genera among insects, spiders, butterflies, and fish.

scene. Although He enjoys the company of His family and friends, sadness, derived from His inner longing for His lost love, is very prominent on His face. Eventually, a picture of a dancing couple triggers His memories and, consequently, convinces Him to change His decision about the breach of loving relations. Hence, dance (here a visual pleasure) has a crucial influence on His eventual surrender of internal resistance. The live image of dancers invades His private space, simultaneously both embodying his spectatorship (Marks 194; Sabchack 2004: 179) and creating a model of a man deeply bound to the folkloristic habitat of the culture of His origin.

Moreover, Potter often indicates the reciprocal attitudes of a couple choreographing the position of their bodies in bed, always using a high angle crane shot. In *The Tango Lesson*, Sally and Pablo lie next to each other but their bodies do not touch, which alludes to the actual state of their separated spirits. Moreover, Pablo lays his head below Sally's, symbolising his liability and obedience towards her. Lady Orlando and Shelmerdine, on the other hand, sleep bound in a position as if from a dance, proving their love. A composition of the main protagonists' bodies in *Yes* is similarly dense, albeit much more mobile (as they change the position several times) and vivid (as they maintain more eye contact) revealing their mutual empathy. None of those pictures of lovers suggests a definite solution for the problem of "leading vs. following." Potter, thus, might have wanted spectators to understand that both male and female natures are not likely to be enemies in the bedchamber. The concord vanishes easily, however, when they start living together in other spaces of their life.

Kristi McKim (2006) aptly notices that Potter's films often conclude in reunion represented not only through narrative and music, but also cinematic choreography. *Orlando* "ends somewhere between heaven and earth in a place of ecstatic communion with the present moment" (Potter 1994: xiv). An angel, flying among tree branches, sings in falsetto: "We are joined, we are one, with the human face" (1994: 66). In *The Tango Lesson*, as a response to the angel's voice, Sally and Pablo dance closely together to the lyrics: "You are me / And I am you / One is one / and one are two" (*I Am You*, vocal and lyrics by Sally Potter) reflecting the philosophy of Martin Buber, whose book *I and Thou* Sally reads earlier in the film. The Hollywood-like happy-ending of *The Man Who Cried* brings Suzie back to her father. She adopts his former position of a carer: she sits on his bed, just as he used to do when she was a little girl teaching her a lullaby, which she is singing for him now. *Yes*, on the other hand, ends with two different representations of reunion linked by non-diegetic music. First, in the mutual act of pleading with redemption, He lays His head on Her lap – a symbol of humility, which adduces the Freudian philosophy of the son's liability towards his mother. The couple reconcile but say nothing. In the subsequent scene, also deprived of conversation supplemented by inaudible laugh, He and She embrace each other on a sunny Cuban beach. Here, the Cleaner's aphorism echoes Molly Bloom's soliloquy from Joyce's *Ulysses*: "There's no such thing as nothing, not at all / [...] In fact I think I'd guess / That *no* does not exist. There's only *yes*" (Potter 2005: 73). The maid's voice only comments on the final reconciliation of the lovers whereas happiness derived from their final reunion is accumulated solely in the tactile sensation and haptic visuality of bodies, which dance embraced on the grains of sand while a cross-section of the lovers' kissing faces designates their physical and psychological unity.

In conclusion, according to Martha Graham, the "body says what words cannot" (1991: 8). In Potter's films, the body represents the internal language of the soul and features human psychology

distinguishing between femininity and masculinity. The Freudian introduction of the conscious *ego* as opposed to the unconscious *id* and the *superego* (Freud 1910: 181-218) gives further possibility for Potter's psychoanalytical differentiation of the sexes. Moreover, in his *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Carl Jung gives a proper foundation for the cultural scrutiny of a man and woman as two different models of personality and behaviour. To present those models on the screen, Potter uses the body, movement and gestures, allowing choreography to become her groundwork to both create epitomes and refute stereotypes regarding the mutual influences among the sexes.

In the scopophilic sense, choreo-cinema sets both males and females as objects for their mutual gaze. According to Mulvey, "the voyeuristic-scopophilic look that is a crucial part of traditional filmic pleasure can itself be broken down" by "three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of characters at each other within the screen illusion" (2009: 25). Combining the three looks into her choreo-cinema, Potter creates a mosaic of male and female models. These then become a benchmark for viewers, who, facing similar issues as film characters, subconsciously apply the observed behaviours and deeds to their life. All in all, the "dancing" bodies flavour Potter's choreo-cinema with romanticism and some mystery, which can be solved by means of various interpretations of the viewers.

Bibliography

- Butler, Judith P. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London.
- Dodds, Sherrill. (2005). *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. New York.
- Dowell, Pat. (1993). "Demystifying Traditional Notions of Gender: An Interview with Sally Potter." *Cinéaste* 20.1: 16-17.
- Freud, Sigmund. (1910). "The Origin and Development of Psychoanalysis." *American Journal of Psychology* 21:181-218.
- Graham, Martha. (1991). *Blood Memory: An Autobiography*. New York.
- Jung, Carl Gustav. (1981). *The Archetypes and the Collective Unconscious. Collected Works of C.G. Jung. Vol.9. Part 1*. Princeton, N.J.
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London.
- Mayer, Sophie. (2009) *The Cinema of Sally Potter: A Politics of Love*. London.
- McKim, Kristi. (2006). "'A State of Loving Detachment': Sally Potter's Impassioned and Intellectual Cinema." *Senses of Cinema*. <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/potter/>.
- Mulvey, Laura. (2009). "Visual and Other Pleasures." *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Palgrave Macmillan. 14-30.
- Sobchack, Vivian Carol. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles and London.

Screenplays and notes

Potter, Sally. (1994). *Orlando*. Faber and Faber: London.

Potter, Sally. (1997). *The Tango Lesson*. Faber and Faber: London.

Potter, Sally. (2000). *The Man Who Cried*. Faber and Faber: London.

Potter, Sally. (2005). *Yes: Screenplay and Notes*. Newmarket Press: New York.

Filmography

Thriller (1979). Dir. and written by Sally Potter.

London Story (1980). Dir. Sally Potter.

The Gold Diggers (1983). Dir. Sally Potter.

Orlando (1992). Dir. Sally Potter.

The Tango Lesson (1997). Dir. Sally Potter.

The Man Who Cried (2000). Dir. Sally Potter.

Yes (2004). Dir. Sally Potter.

Celem artykułu zatytułowanego „Tłumaczenie języka filmowego: relacje genderowe w kinie choreograficznym Sally Potter” jest zaprezentowanie potencjału przekazu treści w filmie poprzez ruch ciała. Analizując wybrane sceny z filmów Sally Potter, współczesnej londyńskiej reżyserki, scenarzystki, aktorki i tancerki, autorka przedstawia wachlarz emocji i relacji między kobietą a mężczyzną, tłumacząc tym samym język sztuki na język naturalny. Choreografia jest tu narzędziem do opowiedzenia historii. Widz przekonuje się, że ruch, gest i taniec, nie tylko w teatrze, ale także w kinie, skrywa niejednokrotnie większy ładunek emocji niż słowo. Dlatego autorka artykułu interpretuje i wydobywa z kolejnych scen treści, których nie ma w dialogach bohaterów. Podejmowana w analizowanych filmach tematyka obejmuje m.in. problem hierarchii w związku kobiety i mężczyzny oraz wzajemne wpływy na kształtowanie ich osobowości.

Piotr Olański

The Pursuit of Cinematic Reality in Zadie Smith's *The Autograph Man*

“You watch too many films” is one of the great modern sentences. It has in it a hint of understanding regarding what we were before and what we have become. (Smith 2003: 391)

The aim of this paper is to analyze Zadie Smith's novel *The Autograph Man*, which deals with the phenomenon of the cinematic perception of reality. With the motive of pursuing an idol from the screen as the driving narrative force, the novel illustrates in an exaggerated way how the modern mind has become a mixture of film clichés. Smith's book offers a wide array of cinematic references on inter- and meta-textual levels, from quotations to the characteristic camera-eye narration. This article will investigate how the above-mentioned strategies are used to reflect the emotional states of the characters. The analysis will be complemented by an insight into the notion of film star as a hybrid of reality and cinematic fiction.

The Autograph Man presents a story of Alex Li Tandem, a character influenced by three diverse cultures. Alex is a British citizen of Chinese origin raised in Judaism. Surprisingly, neither the religious nor the geographical/territorial cultural circle influences Alex as much as the movies he watches compulsorily. His knowledge of Hollywood classics is impressive. The aesthetics of the heyday of Hollywood is a lens through which Alex perceives the world. Inspired by a peer in his teenage years, he started collecting autographs of famous people. His passion and hobby has become his work. A significant part of the book is devoted to Alex's adult life and his pursuit of his one and only idol, Kitty Alexander, a former movie star. Alex knows every one of Kitty's films by heart and from his teens onwards keeps sending letters to Kitty begging her for an autograph. His admiration is unreciprocated until a moment he actually receives her autograph and goes on a voyage to the US to find his idol.

As stated before, the novel is to a certain extent written in a cinematic style, manifested on inter- and meta-textual levels. It abounds in film references such as famous film characters, cliché storylines, and classic quotations. Furthermore, on the narrative level certain cinematic techniques might be found, such as close-ups, cuts, slow motion, flashbacks as well as visual aids (pictures, handwritten text, etc). Although the novel was written in the 21st century and therefore refers to what cinema has achieved so far, we can only find allusions to the period of the Classical Hollywood Cinema (CHC), which is a term coined by David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson in their book of the same title from 1985. The scholars refer to other texts about the classical cinema such as the writings of André Bazin and on their basis construct their theory in relation to the

films created in the US. The research behind their theories comprises 100 Hollywood films made between 1917 and 1960, which faced the emergence of modernist cinema breaking the rules of classical cinematic composition with its experimental tendencies on one hand, and the fall of the producer tycoons caused by the change of regulations and the expansion of television on the other.

Just as we can speak of the three unities rule in the theatre, the CHC also had its principles which were consistently obeyed. The style was built on the continuity editing principle, also referred to as *invisible style*, in which the presence of the camera should not be revealed. The change of the cuts had to be done in the most natural way for the viewer not to find it awkward. Bordwell mentions André Bazin's comparison of this technique to a photographed play, where the camera's function is to provide the best view of the whole play (Bordwell et al. 1985: 24). In the aforementioned book, Bordwell and Thompson mention the bases of CHC rule formation. These very often pertain to the notions often used for describing other classical arts: "the principles which Hollywood claims as its own rely on notions of decorum, proportion, formal harmony, respect of tradition, mimesis, self-effacing, craftsmanship, and cool control of the perceiver's response – canons which critics in any medium usually call 'classical'" (4). These "classical" canons must be translated into the language of cinema. What seems obvious for such arts as the theatre or painting is not that much transparent for the tenth muse, which can still be considered fairly young. Particularly within the scope of Bordwell's study, it is difficult to relate to such ideas as "respect for tradition" as there was hardly any truly cinematic one at the time of the new medium's emergence. However, if we were to search for these traces in cinema, respect for tradition may undoubtedly be seen in the fact that the Classical Hollywood Cinema is narrative-oriented. The simplest cinematic forms tell some kind of a story. The action is split into two lines usually, i.e. there is a romance storyline and a business/crime solving storyline, and, as stated before, there is the absolute necessity to keep the film as coherent as possible. The only possibility to break the timeline is to use a flashback. The characters have clearly definable traits, are active and very much goal-oriented. In his *Film Art: An Introduction*, Bordwell describes this style in the following way:

the narrative centers on personal psychological causes: decisions, choices and traits of character. Often an important trait that functions to get the narrative moving is a desire. [...] The desire sets up a goal, and the course of the narrative's development will most likely involve the process of achieving that goal. [...] The plot will omit significant durations to show only events of causal importance. [...] Throughout, motivation in the classical narrative strives to be as clear and complete as possible. [...] Narration in the classical Hollywood cinema [...] presents a basically objective story reality, against which various degrees of perceptual or mental subjectivity can be measured. [...] Finally, most classical narrative films display a strong degree of closure at the end. (95-6)

At a closer look at Smith's novel, it might be definitely stated that the principles mentioned above might be used in reading but rather as a kind of contrast between the actual state the protagonist finds himself in and his desires. Alex strives for a life from the silver screen, which would be realized by meeting his idol in person. However, it is difficult to speak about this desire as the driving force of the plot for Alex's life is rather a number of random events and even the most im-

portant ones, such as meeting Kitty, seem to be beyond his control and happen by chance. Thus, Alex is far from being an active type of character. The notions of completeness and clarity are also vague since we encounter a character that has not really decided what to do with his life. We do have a pretty clear closure in the form of *Kaddish*, which is said by Alex. The prayer simultaneously signifies mourning and acknowledging God. It might be said that in his *Kaddish* Alex bids farewell to his former admiration for Kitty, the goddess of the screen, and promises his loyalty to the Judaist deity. Once Alex gets to know Kitty in reality, he gradually loses his interest for her as his long-awaited encounter is with the original not with the simulacrum. This decline ends in the newspapers pronouncing Kitty's death while the actress is still alive. Thus the simulacrum dies and gives Alex the reason to mourn.

Speaking of stars and gods, the period of Classical Hollywood Cinema is strongly associated with the emergence of the star and studio system in the 1930s. In the 1920s various film companies began merging into giant studios, which dictated the rules of the industry. Silent movie celebrities began to perish with the emergence of the sound movies. Some of them succumbed to the new rules of the studios. From then on, these tycoons employed actors, directors, screenwriters and other film creators. Stars were associated with particular film studios being their trademark. The star system is very important in the analysis of the novel. Since the stars' significance decided on the success of the movie, we may speak about celebrities' great importance and contribution to the value of the film. The star was often the only factor that actually defined the movie. We would not recognize a film by its title or genre but rather by the cast. In other words, people were going to see a "Greta Garbo" or a "Bette Davis" movie, etc. Actors such as Bogart, Gable, or Garbo, embodying certain archetypes had shaped the imagination of the viewers for many generations. This is exactly why Alex Li Tandem chooses to adore the movies from Classical Hollywood Cinema period. At some point, he states that he cannot watch a post-1969 film because the actors after that time have stopped playing themselves (136). Alex's idea of the blur between the actor's and the character's personality might be corroborated by Paul McDonald, who perceives stars as a product of intertextuality:

Star images are the product of intertextuality in which the non-filmic texts of promotion, publicity and criticism interact with the film text. Although the star's name and body anchor the image to one person, the process of intertextual associations is so complex that the meaning of star's image is never limited, stable or total. The star's image is not one thing but many things. As a result the intertextuality is not simply an extension of the star's meaning but is the only meaning that the star ever has. (1995: 182)

Stars are thus first of all performers playing themselves and their personalities are constructed out of numerous acts, which constitute a whole. For Alex, they are gods embodying certain virtues.¹ John

¹ At one point in the novel Alex compares film stars to gods and goddesses: "It's like when you go on about Hollywood [...] like saying it's a false religion that only worships pleasure and the rest – then if that's the case, *at least* do it properly. At least *be* a false god. [...] *Be honest about it: be* Clark Gable, *be* god of masculinity, *be* Dietrich, the goddess of, whatever, I dunno, easy virtue" (136-137).

Furthermore, we might speak about Alex converting from one religion to another. For Alex, cinema has a creative force, just as in religion this is the domain of god: *He believed, further, that those who create clichés share some splinter of Creation* (81).

Ellis refers to this way of stars perception and suggests it simplifies the whole matter. According to Ellis there is a certain paradox in the construct of a star, which is a combination of incoherent, often contradictory elements. Simultaneously, Ellis observes that star images are incomplete as they reflect only the part of the celebrity, this part being for example only the voice or photographic image. Cinema as a medium combining photography with sound is able to give out more of the star. However, this medium also falls victim to the photo paradox showing something that is actually not there:

The cinematic image (and the film performance) rests on the photo effect, the paradox that the photo presents an absence that is present. In this sense the star image is not completed by the film performance, because they rest on the same paradox. Instead the star promises the cinema. It restates the terms of the photo effect, renews the desire to experience this very particular sense of present-absence. (1992: 181)

Photos are one of the carriers of the cinematic input in the novel. Contrary to what might be deduced from Ellis's description, they guarantee a closer contact with the star than another screening of a film. Because the photographs in the novel are usually signed by the stars, they become their metonymies. These photographs are referred to as "Garbo," "Stallone," "Alexander," etc. In her article on Smith's novel, Urszula Terentowicz-Fotyga seems to combine the phenomenon present in the novel as well as Ellis's description of the star's relation to photography and cinema: "The autograph evokes not a real person but a film star, itself a conglomeration of the real and the faked, the actor and the character he/she portrays, the person and the image, the private persona and the celebrity" (65).

As stated in the introduction, Smith's novel feeds itself on the cinematic aesthetics (technique, style) and culture (star system, Hollywood). The basic level of the cinema-novel relationship here is the intertextual one. While reading the book, one encounters numerous references to films and television programs which are used for comparison and contrast and often enhance the image created by Smith. These comprise legendary film lines embedded in the dialogue, comparisons to films and film stars on the level of narration, film-driven behavior patterns, and cinematic frameworks.

On the extradiegetic level, Smith uses quotations from famous Hollywood movies. An example of such a strategy is a quotation from *Sunset Boulevard* (1950), a film made by Billy Wilder featuring Gloria Swanson, which is a wisely chosen framework for *The Autograph Man*. This milestone in American cinema industry is a meta-text which tells a story of a forgotten silent cinema star, Norma Desmond, living in an illusion of still being one of the most prominent personas in the industry. The story is constructed around the encounter of a young screenwriter and the star. The man is eventually employed to write a script for a movie, which would be an opportunity for her great comeback. The film is set in Desmond's residence, which is a living museum of the old Hollywood star system. The journalist is lured by the actress with generous gifts and hence becomes her slave. In the novel, Smith refers to the words spoken by Norma: "You see, this is my life. It always will be. There's nothing else. Just us and the cameras – and those wonderful people out there in the dark" (223). These words obviously easily defend themselves without the filmic context and perfectly describe what a star was and how they related to their audience/viewers. However, what

the broader context of the film gives us is the cliché of a toxic relationship between a star and their admirers. Alex's pursuit and Kitty's life are to a certain extent a paraphrase of *Sunset Boulevard*. Kitty, just as Norma Desmond, is isolated from the real world. She is in a strange relationship with her agent, who used to be her husband and now jealously guards access to Kitty trying to protect her from the surrounding world and from her fans. On the other hand, Norma is assisted by a butler, who used to be her husband and the director of her movies. He also isolates Norma by creating an illusion of her never-ending success by sending her numerous falsified letters of her fans, who in fact do not exist anymore. Last but not least, both male characters are called Max. Kitty, as well as Desmond, has a very vague idea of the surrounding world and both experience a kind of refreshing turn in their lives when they encounter a young male, who is lost in the reality of his times. Just as *The Autograph Man*, *Sunset Boulevard* is both inter- and meta-textual. It tells a story of Hollywood using actors who actually share the fate of the characters: Norma's butler is played by a great German director of the silent movies, Erich von Stroheim, while the protagonist is played by Gloria Swanson, one of the brightest stars of the silent era, but forgotten with the emergence of the talkies. On the other hand, it is a bitter commentary on the brutality of the Hollywood world. By revealing the craft of moviemaking it becomes meta-textual.

Sunset Boulevard is the framework for Smith's novel, but there are many more references to other films. First of all, film jargon is used for comparison in description: "Alex's face exploded into Technicolor" (208), "Booth smiled, showing a huge, line of perfect teeth, her Panavision smile" (186). Furthermore, Smith very often compares her characters to movie stars like Lauren Bacall or Charlie Chaplin as well as film characters (such as Alex comparing himself to fairy creatures from *The Wizard of Oz*). Not only are the characters compared to film personas but they also speak with lines from the movies. Smith's characters use famous Hollywood dialogues, such as the closing text of *Casablanca*: "this could be a beginning of a wonderful friendship" (324) or "Mr DeMille, I am ready for my close" from *Sunset Boulevard* (336).

The variety of the cinematic forms employed makes Smith's novel a kind of patchwork where she rearranges the already existent elements of culture and forms a new entity, character, story. Yet film elements are not the only ones employed in the novel as we also have images of Internet chatting, television, magazine excerpts, etc. Smith does not, however, just describe those elements; she literally incorporates them into the text of the book, which makes it very visual: for example, some of the autographs mentioned are written in a handwriting style font. Terentowicz-Fotyga states in her article that cinematic and popular culture clichés create a hyperreal world of self-referential signs which surround the characters and are a source of inspiration for them. Every sentence and reaction is in fact a recreated behavior pattern seen in the cinema (62).

A separate category of references is constituted by the ubiquitous *international gestures* (IGs) – a term introduced by Smith to denote behaviors known from the cinema embedded in everyday communication habits. As the author states in one of the chapters: "It is impossible these days to follow a man or quit a job without an encyclopedia of cinematic gestures crowding you out" (268). The International Gestures express the idea of cinema's high level of universality, which is a feature recognized by many film critics. Among them we can find Kamilla Elliot, who summarizes the perception of film language throughout the existence of the medium. Elliot reminds us that film language was perceived as universal from the very beginning of the cinema, and that such tendency

pervaded different discourses. To reinforce her statement she quotes Christian Metz who argues that “visual perception varies less throughout the world than languages do” (2003: 77).

The employment of the IGs requires a detailed description, which is usually given in the present tense and in its style resembles the style used in scriptwriting: “Alex swore, very gently, at Rubinfine. Rubinfine gave Alex the International Gesture for not swearing in front of rabbi-looking rabbis (crossed eyes, flared nostrils). Alex gave Rubinfine the IG for not mentioning his book, *ever* (tongue curled behind lower front teeth, mouth open)”² (73). The scene tries to be visual and one can see how much it differs spatially and temporally from what one would have seen in the cinema. It takes much more effort to describe the scene although there are attempts to make it faster by the concise, elliptical even, descriptions of the international gestures in brackets. The difference between the image and the word can be seen in one of the initial scenes, where we read about the meaning and significance of the International Gestures presented during a wrestling show. This time the narration resembles a commented sport event:

When he lifts up his arms, roars and throws back his head like a beast – the International Gesture for *You stupid fools, did you expect me to play fair?* – the whole of the Albert Hall rocks and shakes. [...] When Big Daddy is helped to his feet by the referee and shakes his head and puts his arms out towards the front row imploring them to take note of the outrageous injustice of having one’s head stamped on, Giant Haystacks stalks up to this same front row and shakes his fist at them: *Justice! You talk of Justice? I am simply the mirror of the world and the fact is the world is mean! People are cruel and death comes to all! You do not like to look at me because I am ugly, but I am the awful TRUTH!* All this in a shaken fist. Every moment is excessive. (36)

The description follows with several more translations of the International Gestures. When it seems that one of the wrestlers is going to beat the other, the narrator continues the fight by saying, “but it is not quite time for triumph of Good or Evil, not yet. Everybody’s paid their four pounds ninety-nine pence after all” (36). This text obviously pertains to the idea of the show that must go on but this conclusion of the paragraph highlights the artificiality of the whole spectacle and reveals how theatrical in fact the fights described above are. But is the conclusion a remark of one of the spectators or rather the actors? The above-mentioned fragment seems to be focalized by the young Alex, well acquainted with the secrets of the wrestling spectacle. This awareness of artificiality is also visible in further parts of the novel, focalized by adult Alex. While watching *Casablanca* with a friend, he shares with her some of the fun facts, such as that the moon seen in the film is in fact a searchlight (222). Being able to tell the workings of the film he is watching, Alex simultaneously suspends his disbelief. He is fascinated both by the film itself and the making of it, which makes these two separate notions melt into one in Alex’s mind. The reality and fantasy blend, just as the personality of the star and the characters they perform.

² This passage also shows that the IGs are used ironically in some cases. Although they are supposed to signify common behavior patterns understandable to a variety of people, the quoted IGs seem to be very specific and personal. This paradox suggests the blend of cinematic fiction and reality. We do not know anymore what actually is an IG and what is not.

The ultimate presence of cinema in Smith's characters' lives is its influence on their decisions. Culture, and film in particular, is a source of behavior patterns and life guidelines. This might be just a parody of a detective story cliché like taking "possession of another man's newspaper and spreading it against the shop window," wearing shades and hiding by rubbish bins (268). In other situations, character reactions are triggered by patterns seen in a film or read in a book. For example, in one of the scenes, Alex's friend, Adam reproaches him: "Not everything has to be turned into the Tandem roadshow. You are not the world. There are other people in this film we call life" (61). Alex in return decides to be silent in his response to Adam's accusation as he read in one of the novels that it should be so. Another, more cinema-related reaction can be seen in a scene where Alex tries to find himself a refuge from home: "men who don't want to go home, go to the bar. Alex knew that because he'd seen it in the films" (375).

Apart from shaping the characters' behavior, cinema also influences their knowledge about the world. When Alex and his travel companions leave the NYC airport and see the city in snow filled with yellow cabs, one of the characters says: "Familiar, like from another life or something. That's weird innit, Considering I – 'Taxi Driver,' said Alex flatly, removing bags from the trolley" – along with the taxi driver they start enumerating countless movies set in New York, concluding with the statement, "Everyone has been here before" (226). This quotation illustrates how deeply the characters' knowledge depends on cinematic simulacra.

Alex is a person who on one hand pursues his dream, but in fact he unconsciously does not want to achieve it. He is aware of the fact that the people he watches on the screen are unattainable and this is why his pursuit gives him so much pleasure. To a certain extent, he is a romantic in a digital era.³ Smith portrays Li as a person without the balance of the real and cinematic life, which can be best seen by the juxtaposition of his "real" and "cinematic" love, namely his girlfriend Esther and his idol Kitty. First of all, Kitty remains for Alex the forever young and beautiful girl from the screen performing the roles of sincere, unpretentious, innocent characters with an array of texts he knows by heart. When he finally manages to meet Kitty, she is just the former actress, no longer a star, who despises her cinematic career. This discourages Alex from continuing his new acquaintance. This sudden approach and the possibility to see his idol outside the limelight seems to overwhelm him. Withdrawal is tempting: "Alex kneels up and looks down the bed. An obnoxious nightlight has picked out the patches of scalp revealed by thinning hair and now catches her stricken expression with no sympathy, no care. He would protect her from close-ups" (307). A similar longing for presence and distance simultaneously appears in Alex's attitude to his girlfriend. She accuses him of treating women as symbols and even though he denies, he dreams of her switching from a real to fantasy person (160-61). He wants Esther to be another unavailable object of his admiration: "Yes, he wanted his love at a distance, physically close but in some other way hard to reach. The stranger's initial impression of his love – as an African princess, or the look alike of this or that actress – appealed to him in a way that various realities could not. [...] He wanted always to be at the beginning of the movie. [...] Yes Doctor, yes. I want to be her fan" (100).

3 Another association with Alex's approach to reality is Jameson's concept of *film nostalgia* where films recall the images of the past based on cultural myths and stereotypes. Unfortunately the scope of the paper does not allow for further exploration of this particular aspect.

The desire for fantasy and its supremacy over reality leads us to the discussion of escapism. This immersion into the world of cinema guarantees coherence⁴ in Li's existence. In this chaotic film of his life, Alex mirrors the image of a star, which is a mixture of various texts, a paradox, never achieving completeness. As Smith states at the very beginning of the novel, "Alex Li deals in a shorthand of experience. The TV version. He is one of the generations who watch themselves" (2).

The cinematic character of the novel manifests itself not only in the heavy use of clichés in direct and less indirect forms, but also through the use of language stylized to resemble screenplays. This type of language employs mostly the present tenses for description. Where necessary, the descriptions are concise and use ellipsis. The use of such language is probably one of this novel's features which are inconsistent with the continuity principle mentioned at the very beginning of this article, while discussing the Classical Hollywood Cinema. This is so because the cinematic parts are standing out from the remaining part of the text and are clearly distinguishable. However, this strategy may be explained by the assumed intention of the author to highlight the filmic scenes. The perceptual shift may signify an important moment in the novel or make the reader more alert. It is also useful for expressing emotional states of the characters like a feeling of alienation, uneasiness, confusion. A very good example of this technique may be found at the very beginning of the novel, which is partially focalized by Alex's father, Li Jin. His uneasiness in stressful and awkward situations shows itself in the style. The present tense gives a feeling of an extra distance towards the reality:

Feeling awkward, Li-Jin does exactly that, he suits himself. He turns back to look at the stage. [...] he looks at the stage. Now that bothers him too. [...] After a while Li-Jin's eyes wander voluntarily left. This is a mistake. He is just in time to see his neighbour's massive lips turning a gruesome smile. The lips curl too close to the nose, the moustache is lifted, wide, uneven teeth are revealed – Li-Jin is disgusted and cannot hide it – and now the man thrusts out his hand and says, 'Klein. Herman Klein,' again too loudly, grinning like a gargoyle. Li-Jin reciprocates, politely, but keeps his body language closed. (23)

Apart from the script-like present tense narration one can observe some other techniques in the above passage, like an establishing shot (when Li Jin observes the stage and the crowds) and a close-up (when we observe his neighbor's mouth).

Looking at all those elements one has a feeling of great condensation of cases where influence of the film on the workings of the mind is apparent. Alex Li Tandem is the representative of the generation whose imagination is shaped by television and cinema of a certain period, with the latter being of greater importance. Although exaggerated, one gets a complex picture of the extent to which one can think in cinematic terms. However, the strategies employed in the novel not only highlight the saturation of contemporary cultural experience with film but are also very useful in presenting emotional states such as estrangement.

⁴ At a stroke of revelation, Alex realizes how deeply immersed he is in the simplistic world of television and cinema, which is the organizing force of his life: "Please remember, please? Life is not a Chinese Puzzle [YOU ARE NOT WATCHING TV]. [...] Things cannot in reality fit together the way it does when I write it down. [...] The lunch wasn't just so, so tidy; I didn't walk down a street to divert you, the scenes didn't follow one to the other" (181).

Bibliography

- Bordwell, David, Janet Kay Staiger, and Thompson, Kristin. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bordwell, David and Thompson, Kristin. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Ellis, John. (1992). "Stars As Cinematic Phenomenon." *Film Studies: the Essential Resource*. Ed. Peter Bennet, Andrew Hickmann, and Peter Wall. New York: Routledge. 181.
- Elliot, Kamilla. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. New York: Cambridge University Press.
- MacDonald, Paul. (1995). "Star Studies." *Film Studies: the Essential Resource*. Ed. Peter Bennet, Andrew Hickmann, and Peter Wall. New York: Routledge. 182-189.
- Smith, Zadie. (2003). *The Autograph Man*. London: Penguin.
- Terentowicz-Fotyga, Urszula. (2008). "The Impossible Self and the Poetics of the Urban Hyperreal in Zadie Smith's *The Autograph Man*." *Zadie Smith: Critical Essays*. Ed. Tracey L. Waters. New York: Peter Lang Publishing. 57-67.

Artykuł analizuje powieść Zadie Smith „Łowca autografów” pod kątem odniesień do kultury filmowej, podkreślając jej wpływ na współczesne postrzeganie świata. Strategie narracyjne związane z kinem przełożone na język literacki okazują się przydatne do oddawania stanów emocjonalnych bohaterów, takich jak na przykład wyobcowanie. Filmowe aspekty obecne w powieści są odczytane przez pryzmat tzw. klasycznego kina hollywoodzkiego. Szczególną uwagę autor poświęca zjawisku gwiazdy filmowej, traktując je jako uosobienie mieszanki rzeczywistości z fikcją.

“All I have is history”: Dressing up as Jack the Ripper in the Twenty-First-Century *Whitechapel*

The East End of London, a warm August evening, 2011. Two police officers pass by a group of people finishing their Jack the Ripper Tour, and greeted by the tour guide, they comment: “We’re still looking!” The group burst out laughing, not sure if this is a genuine coincidence or a regular exchange between the three men.¹ In the first season of *Whitechapel* (2009), a similar guide of a similar group wishes the police officers good luck, and they do need it as they are hunting down a Jack the Ripper copycat. The whole series depicts modern versions of and variations on crimes from the past, and is there a better starting point, a better story to attract the audience than the mystery of the first serial killer?

Apart from being a crime story, the first season may be read as a commentary on our continuous interest in, or even obsession with, the Ripper puzzle. On the one hand, there is the historical angle: the filmmakers engage the audience by revisiting crime scenes and recreating the notorious events, relying on our knowledge of the case; the more one knows about what happened in 1888, the more absorbed by the plot one would be. Additionally, if the series presents history that repeats itself, the comparison between the actions of the police and the media then and now seems inevitable. On the other hand, there is the theoretical level: curiosity about the real identity of the Ripper and the theories arising from the unsolved crimes result in numerous volumes and websites devoted to the (im)probable explanations; their authors – experts and fans of the mystery – were given an apt label of “ripperologists.” And last but not least, there are the viewers, who keep coming back to the Victorian era, and together with the detectives, are looking for Jack.

Many anonymous prostitutes died in the Victorian era in the East End, often in Whitechapel, but five names are particularly well-etched on collective memory: Mary Ann “Polly” Nichols, Annie Chapman, Elizabeth Stride, Catherine Eddowes, and Mary Jane Kelly. They constitute the morbid “canonical” quintet of Jack the Ripper victims.² Their deaths might have been overlooked by the police or dealt over with relatively quickly, had it not been for the way their bodies were mutilated. Both the police reports and press descriptions were detailed and shocking, and the murders took place within a relatively short period of time: August 31, September 8, two on September 30, and November 9. The panic this caused was unprecedented, and the inefficiency of the police only fanned the flame already well stoked by the press: numerous suspects, no detainee, and the killer mocking the police to their face, sending letters, and one of the victim’s body parts. Regardless of who actually wrote the letters, Jack the Ripper was not caught, and that made him a superstar among serial killers.

1 This is a description of what the author of the present article witnessed as a member of one of the Jack the Ripper tours of London in 2011.

2 Different sources give different numbers of the alleged Ripper’s victims, e.g. the online *Casebook* lists thirteen (Ryder “Victims”), hence the division into canonical – these five, generally accepted – and uncanonical.

Offering the names of the potential culprits is beyond the scope of the present paper and seems rather pointless – it is enough to open any book or watch any documentary on the London autumn of 1888, and a list will reveal itself; it is even possible to vote for one’s favourite suspect.³ Ripperologists provide both feasible and ridiculous theories, and it really is up to the reader to decide who they believe. Like in fictional depictions of the notorious Jack, including those placing him alongside Sherlock Holmes or Dr Jekyll and Mr Hyde, be it in literature, graphic novel, film, theatre or video game, one either accepts or disregards a given version of the story.⁴ Even though the creators of *Whitechapel* did not refrain from referring to some of the rather farfetched theories, their efforts at recreating the nineteenth-century atmosphere have resulted in a pretty decent whodunit.

One hundred and twenty years after the infamous East End murders took place, someone starts recreating those events: on the last night of August a body of a woman is found, and the way it is mutilated resembles that of the first canonical victim of Jack the Ripper, Mary Ann Nichols. Having discovered the extent of the cuts and wounds, the pathologist examining the body comments: “Welcome to hell, gentlemen” (*Whitechapel*, Episode 1). Not only does it signal the shocking nature of the injuries, but it is also a reference to one of the letters attributed to Jack the Ripper, sent to the police “From hell” (Jones 2011: pocket 3).⁵ At that point, however, it is only the viewers who may have such associations – the police seem oblivious to any Ripper connotations. They are reminded about them by a man who “knows everything about the murder” (*Whitechapel*, Episode 1), a ripperologist, able to give them the exact details of the crime – the one from 1888. He calls the recent one a “perfect recreation” (*Whitechapel*, Episode 1) of the way Polly was killed.

While examining the CCTV recordings, one of the policemen comments on the killer wearing a floppy hat and an apron under a coat, “He looks like Sherlock Holmes”; another adds jokingly, “Or Jack the Ripper” (*Whitechapel*, Episode 1). Initially the policemen do not even want to consider the idea that they may be dealing with a copycat. The apron itself, which later turns out to be made of leather, is an obvious reference to John – or Jack – Pizer, suspected in 1888 of being the man the locals nicknamed Leather Apron, who was also said to have worn a deerstalker hat. A few days after the murder, *The Star* newspaper headline read: “LEATHER APRON THE ONLY NAME LINKED / WITH THE WHITECHAPEL MURDERS” (Jones 18; original capitalisation) Not only did the articles fail to bring the suspect to the police, but also increased the anti-Semitic sentiments in the area. The series omits this part.

While the apron might have been regarded as a coincidental similarity, finding a victim of the assault from August 7 has to be taken more seriously. On that day in 1888, a body of a woman was found: Martha Tabram, now considered to be Ripper’s first uncanonical victim, had thirty-nine stab wounds. The series victim’s injuries are almost identical – the difference is her heart was not pierced

3 The aforementioned *Casebook* list is reprinted in Gray’s *London’s Shadows* (2010: 9), and the usual suspects are described e.g. by Paul Begg in his *Jack the Ripper. The Definitive History*, Chapters 14 and 15.

4 A list of almost countless sources is available on the *Casebook* website (Ryder “Ripper Media”).

5 *Jack the Ripper: The Casebook*, commercial as it is, provides not only quotations from, but also facsimile of the 1888 documents: the Metropolitan Police reports, Home Office papers, or the letters – all made to resemble the original ones (with seals, fold marks, etc.), collected in four “blood stained” pockets. Another, pretty obvious, association with the phrase is Alan Moore and Eddie Campbell’s graphic novel depicting the Whitechapel events entitled *From Hell* (1989-96) and its film adaptation (2001).

and she survived. Thus the parallel is finally established and acknowledged, and the police start preparing for four more attacks.

Despite depicting and describing 1888 murders, the word “prostitute” has not been mentioned yet – they enter the scene on September 8, when one is found dead, and again the crime is described as “virtually identical” with that of 1888, its “exact recreation” (*Whitechapel*, Episode 2).⁶ There is, however, a silver lining, as the murder leads to a suspect: a regular client of prostitutes, a soldier. The problem is the evidence found at the crime scene, for example the envelope leading to the Private, and the suspect himself, are merely deluding the police into thinking they are on the scent of the killer: similarly to the leather apron seen on the CCTV, all the details are part of the copycat procedure. The person whose ideas were initially laughed at is the only one able to see the whole picture – the ripperologist tells Detective Inspector Chandler, who is heading the investigation, that the killer “is creating the world for you. He wants to make you his inspector Abberline” (*Whitechapel*, Episode 2).

Abberline is remembered as the one who could not catch the Ripper and hence a failure. The series’ creators went to great lengths to make sure both the police and the viewers would not come too close to solving the crime too quickly. The very means by which the detectives and the audience are being distracted are the threads and evidence followed by the Criminal Investigation Department in the nineteenth-century, as well as some of the major theories concerning the identity of the killer formulated later on. The more one knows about the 1888 events, the less certain they may be about what is happening with the copycat versions: “All I have is history. I’ve got nothing tangible. [...] No one catches the Ripper, history says so” (*Whitechapel*, Episode 2). This is DI Chandler commenting on, and complaining about, the state of the affairs just before the recreation of what came to be known as the “double event.”

On September 30, 1888, two bodies were found – Elizabeth Stride’s at 1 a.m. and Catherine Eddowes’ at 1:45 a.m. Because of the different nature of their injuries, two theories arose: one that the Ripper was distracted and hence could not complete the first act; the other that it was not him but a copycat murderer. Knowing that, the police have to keep an eye on two locations, and even though they do, a woman is killed, and, exactly like in the case of Catherine Eddowes, her kidney goes missing. Half of it is sent to Detective Sergeant Miles, accompanied by the modern version of the famous “From hell” letter, signed “Catch me when you can” (Jones, pocket 3). Together with another CCTV recording revealing yet another historic suspect, these are further examples of leading both the police and the viewers by the nose.

Back in 1888, the police were heavily criticized for not being able to catch the Ripper. A week after the double event, the *Pall Mall Gazette* started publishing a series of texts “The Police and Criminals of London” (Gray 2010: 209). The Crime Investigation Department’s new head, Sir Robert Anderson, left London due to health issues, and the responsibility had to be taken by the chief commissioner of the Metropolitan Police, Sir Charles Warren, who was not the press favourite:⁷

6 After the examination of Annie Chapman’s body, the idea of “a murderer with professional medical expertise” was born (Warwick et al. 2007: xv) – one of the most popular ones, used e.g. by Allan Moore and Eddie Campbell in *From Hell*.

7 Warren resigned two days before the murder of Mary Kelly (Gray 49).

In his [Anderson's] absence the Criminal Investigation Department is delivered over to anarchy plus the incessant interference of Sir Charles Warren. Now Sir Charles Warren is a very able General and a very excellent man, but Sir Charles Warren presiding over the Criminal Investigation Department is like a hen attempting to suckle kittens. He does not know the A B C of the business. (Gray 221)

Commander Anderson is one of the characters in the series, and his predecessor's negligence allows the viewers to situate him immediately.

One of the best-known visual comments on the state of the police while working on the Ripper case is a *Punch* cartoon from 22 September, 1888. It shows a blindfolded policeman surrounded by four men, laughing at him; the fifth one is tearing off a police poster about a murder, and the caption reads, “BLIND-MAN’S BUFF. / (*As played by the Police*) / “TURN ROUND THREE TIMES, / AND CATCH WHOM YOU MAY!” (Jones 54; original formatting). It is one of the historical images used to punctuate the scenes of the series, commenting also on the modern officers and their inability to catch the copycat. One of Ripper's missives, known as the “Dear Boss” letter, was dated 25 September 1888, three days after the cartoon was published, and included the sentence: “How can they catch me” (Jones, pocket 2), showing the criminal's confidence in his own abilities on the one hand, but also expressing the commonly shared belief about the police ineffectiveness.

Detective Inspector Chandler does not want the media attention. A suggestion from one of the officers that they should publicise the story on TV in hope of finding some witnesses is met with an explicit “no”: “We can't let the press get hold on that and create panic” (*Whitechapel*, Episode 2). Two of the newspaper headlines from 1888 read: “ANOTHER FIENDISH MURDER IN WHITECHAPEL/ HORRIBLE DISCOVERY YESTERDAY/ EXCITEMENT IN THE EAST END” (Diamond 2003: 185; original capitalisation); “MITRE SQUARE MURDER/ STARTLING NEWS/ HALF THE VICTIM'S MISSING/ KIDNEY RESTORED/ THE OTHER HALF EATEN BY THE/ CANNIBAL ASSASSIN” (Curtis 2007: 40; original capitalisation). Chandler seems to have learnt from the mistakes of the Metropolitan Police and does not want to be under the scrutiny of the media. He does, however, have another motif – Commissioner Anderson clearly warned that his obligation to the DI “ends when [the story] hits the headlines” (*Whitechapel*, Episode 2). This proves unavoidable, as BBC NEWS informs that a Private of the Queen's Foot Guard was arrested on the suspicion of killing a prostitute. The news channels are for the modern police what the press was for the Met in 1888. Moreover, someone leaks a few theories to the tabloids, and the BBC NEWS ticker reads: “‘JACK THE RIPPER’ MURDERS / Police hunt copycat serial killer” (*Whitechapel*, Episode 2; original capitalisation). Even though not as sensational as the 1888 headlines, this is really bad news for the police, as the investigation is jeopardized.

Everyone knows that November 9 is the last chance to catch the modern Ripper – the canonical historic killings started on August 31 and ended on November 9. Everyone knows that the victim will have red hair, her last meal should consist of fish and potatoes, and she will be attacked in an East End flat, exactly like Mary Kelly. The day before, two people ask the DI a similar question: “who killed Mary Kelly?” The ripperologist wonders: “If you can't decide who the Ripper is, how are you gonna catch your own killer?” and the DS wants to know: “If you were Abberline, who

would you fancy for the Ripper? What if the original Jack the Ripper was also wearing disguises?" (*Whitechapel*, Episode 3). Chandler cannot find an answer to that.

When the DI accidentally meets the killer, what he hears is a quotation from the "Dear Boss" letter: "I am down on whores and I shan't quit ripping them till I do get buckled" (Jones, pocket 2).⁸ On the one hand, it may merely show that the miscreant did his homework and knows all Ripper's works – not only the murders, but also the letters attributed to him. On the other, it may suggest that he has no intention to stop, and having learnt from the best, he intends to surpass his master. When the police enter his flat, they find a room dedicated to the Ripper murders, filled with pictures, posters, cuttings, and other memorabilia, but also a dressing room with costumes, like the leather apron, wigs, moustaches, and everything the copycat needed to make himself up as Jack the Ripper. Is he caught? No. After all, "no one catches the Ripper, history says so" (*Whitechapel*, Episode 2).

When DI Chandler and the ripperologist stand next to Mary Kelly's grave, in what is in many respects a symbolic scene, the latter asks, "What was he like?"; the answer is, "He was just a man" (*Whitechapel*, Episode 3). For many, the historic Jack the Ripper is more than just a man – he is a legend. And like any legend, his case attracts both consumers and producers: websites, periodicals, volumes of fiction and non-fiction, films, and documentaries are within everybody's reach. Some of such products are mentioned in the series.

Edward Buchan, *Whitechapel's* ripperologist, guides Ripper Tours, stressing his "strict adherence to the known facts" (*Whitechapel*, Episode 1). He has spent twenty years researching the case and one of the outcomes is his book, advertised during the Ripper tours as "an encyclopaedia of facts" (*Whitechapel*, Episode 1). Unfortunately, the tourists are not keen on buying it, and when the police receive it, the book is promptly binned. At the station, he is not considered a help but a nuisance. The only person willing to follow his suggestions is DI Chandler – he starts by joining Buchan's tour, where he learns about Ripper's first uncanonical victim from August 7. It is Chandler who not only saves the book, but even collects other publications and documentaries on the topic and hands them to his team for research and reference. Their reactions say a lot about the way police officers spend their leisure time: "Can't remember the last time I read a book," or "342 pages?" (*Whitechapel*, Episode 2). Nonetheless, they catch up on their reading, since it is not beyond possibility that the DI is right and "one of these books is [the killer's] Bible" (*Whitechapel*, Episode 2). Now the members of the team compare the theories they have found: "In my 342-page book, the original Jack was a Masonic conspiracy to protect the Duke of Clarence. [...] That's just one theory out of hundreds. My book says that Jack's a sailor [...]. In my book Jack's a woman" (*Whitechapel*, Episode 2).⁹ Thus Ripper publications become police clues.

8 The phrase "Down on whores" appears also in the latest Jack the Ripper TV series – *Ripper Street*. In the first episode, DI Reid has to solve the case of the murder of a girl who was cut like the well-known victims. The words were written on a wall next to her body and then washed off by the police, similarly to the anti-Jewish message in Catherine Eddowes case. *Ripper Street* murder, set in April 1889, is presented as the first Ripper copycat crime – historically, that of Elizabeth Stride, from September 30 1888, might have been the first.

9 A letter to the editor of *Evening News* published on October 16, 1888 reads: "My theory is, Sir, the murders may have been committed by a woman, and I think that the fact a woman has not been looked for supports my theory. If it is a woman she is doubtless a maniac. The idea is not to be laughed at. A woman accustomed to midwifery I think is more capable and likely to inflict the dreadful mutilation which has attended these murders (when thirsting for blood) than a man of the shabby genteel cut, who perhaps is even unmarried. The woman may have influence over her fellow sex, or might easily have by mixing amongst them as pals" - I am, &c., J.O.

It is really interesting how the fascination with unsolved murders, which resulted in thousands of pages devoted to possible – or sometimes impossible – explanations, is used to hunt a fictional copycat. Obviously, at least some of the books and DVDs used in the series are only props, and the titles mentioned are made up, but in the scene in which Buchan introduces to DI Chandler his two ripperologist friends the creators are giving us a wink: “Joe, this is Charlie Cross, author of *Jack the Ripper: The Last Word*. And this is George Collier, author of *Jack the Ripper: His True Identity*” (*Whitechapel*, Episode 3.2). In August 1888, George Collier was deputy coroner holding an inquest into Martha Tabram’s death, and Charles Cross was a cartman who found the body of Polly Nichols – now considered one of the suspects (“Was Jack the Ripper a...”). Moreover, the series experts meet regularly for pub quizzes, which even include questions about the possible suspects in the 1888 case.

Buchan’s interest in the East End murders goes beyond paper-work. He wants to catch the copycat, yet not out of civic responsibility but due to his obsession with the original killer: “I’ve been hunting him all my life and now here he is again, made flesh. He’s my nemesis. He is mine to be brought to justice” (*Whitechapel*, Episode 2). The relationship between the ripperologist and the inspector is one of the series’ main themes. Chandler is working on his first murder case, which may partly explain his openness to the expert on the nineteenth-century crimes. Buchan confesses that in his heart, he is a detective, and at one point goes a step further, suggesting he is a Watson to the DI’s Holmes (*Whitechapel*, Episode 2), which does not meet with too enthusiastic a reaction. Still, to end the conspiracy theory talk at the station started after the team got familiar with the books and DVDs and the case caught the attention of the media, the DI invites Buchan as an expert and authority in the field to help the police find the right track. A theoretician called “the Ripper’s biggest fan” (*Whitechapel*, Episode 1), previously a nuisance, becomes the police asset.

There is an intriguing parallel between the theoretical and practical interest in the historic murderer. The copycat’s careful recreations of the 1888 events reveal not only his morbid fascination with the Ripper, not to mention his own killer instincts, but also his deep knowledge of the case, with Buchan’s website being one of his sources. What DS Miles calls “murder pornography” (*Whitechapel*, Episode 2), the ripperologist explains as helping people understand the case: “I simply relate the historical facts to them and, if necessary, correct their thinking” (*Whitechapel*, Episode 2). Thus his expertise serves the detectives and, as it turns out, has served the murderer – Buchan is even at one point perceived as his mentor. Still, he keeps trying to give the detectives a good turn by ‘predicting’ the events, for example that a victim’s kidney will be sent, and thus suggesting further actions for the police.

One more apparent connection between the practitioner and the theoretician is “the Ripper stuff” (*Whitechapel*, Episode 2). Both the killer and the expert have a separate room with piles of books and walls covered with strikingly similar research material: post-mortem pictures of the Ripper victims, police posters, well-known images from the nineteenth-century papers, cuttings, etc. What differentiates them is the aim of collecting the “Ripperana” and the personality of the owner. The viewers may recognise the visual material not only from history. The scenes in all three episodes are punctuated with brief sequences showing a dark figure in a poorly lit alley, a knife dripping with blood, old pictures and posters – exactly like the ones in Buchan’s study and in the killer’s room. These

October 15” (Ryder “Press Reports”). Inspector Abberline is said to have expressed similar theory after the murder of Mary Kelly (Ryder “Jill the Ripper”).

shots are accompanied by sharp sounds, and the montage may cause rather obvious associations with something being cut, or even stabbed.

It may be said that the viewers are faced with their own mirror image. Buchan's Ripper tours serve to inform tourists about the Victorian serial killer. After the story of the copycat gains media exposure, people get impatient when listening to some less spicy details of nineteenth-century everyday life: "Get to the murder," they rush their guide; "What about the new Ripper?" they enquire (*Whitechapel*, Episode 3). Buchan simply cannot believe it – he is shocked and disappointed in his fellow citizens that are hungry for cheap sensation. "Murder is not entertainment," he announces (*Whitechapel*, Episode 3), and, informing them he cannot conduct the tours anymore, leaves the group in the street. A rhetorical question may be posed: if crime is not fun, why are both the real world tours and crime stories so popular? While modern East Enders are used to the tours taking place almost every evening, even they might be surprised by the fact that Ripper sightseeing started as early as 1888 (Cunningham 2007: 162).

Buchan's final public appearance as a ripperologist is with a group of journalists – he announces that Mary Kelly was not killed by Jack the Ripper, that he killed only four women. To prove it, the scholar burns copies of his book, the crowning achievement of his ripperologist career. It is not a mere whim of a tour guide who earlier had to face sensation-oriented people, but rather his attempt at preventing the fifth murder. The nineteenth-century press was extremely effective in spreading panic, gossip and the critique of the police; is the influence of the twenty-first-century media so great as to reach and persuade the copycat killer? The answer can be found in the last episode.

Another character that combines both the theoretical and the practical approach is the detective: while relying on history, scholarly and pseudo-scholarly work, he has a practical aim – to catch the killer; not having practice in murder cases, he is forced to rely on the Murder Investigation Manual and the ripperologist. Even though the investigation enables the DI to save lives, he fails to catch the killer. *Metro*, one of the papers with the highest circulation numbers, publishes an issue with Chandler's picture and the headline: "Incompetent/ The officer who let the ripper escape" (*Whitechapel*, Episode 3). Since Anderson has warned him about the consequences of the case being commented by the press and since "that lunatic is still out on the streets" (*Whitechapel*, Episode 3), Chandler may forget about the promotion. What the Commissioner refuses to acknowledge is his part, or lack of it, in the case. Had he been someone else than a paper policeman, the outcome might have been different – for example the media might have been less sensationalist and more helpful, however optimistic or naive it may sound. Yet this character was given the same surname the head of the Crime Investigation Department had in 1888, whose part in the story is well known. The case that was supposed to be Chandler's springboard to a great career leaves him with "nothing but a DI" (*Whitechapel*, Episode 3); this is, however, just one way of looking at it. For the man who has transformed from a "plastic copper" (*Whitechapel*, Episode 1) into a real policeman, at least in the eyes of his people, lack of promotion may be a blessing in disguise: the last scene of the series shows a united group of smartly dressed men, ready to face their next murder investigation.

The copycat murders change the characters involved in the case but they do not, and will not, change the viewers. The onlookers, sitting safely and comfortably in their armchairs, engage in crime stories willingly. Seasons 2 and 3 depict other recreations of or variations on various crimes committed in the East End in the past – in the 1960s, 1920s, 1880s again, and 1810s, but none of them

as well-known as the one that introduced the series to the viewers – the 1888 Whitechapel murders. They continue to fascinate contemporary people, whose interests range from unhealthy to academic, theoretical to practical, and intertwine. In *Whitechapel*, those interests have their representatives: the modern killer, who puts theory into practice; the ripperologist and the detective, who do the same but in a different way and with a different purpose. Each character is appealing to the viewer, and represents lighter or darker side of our continuous obsession with Jack the Ripper.

Bibliography

- Begg, Paul. (2010). *Kuba Rozpruwacz*. Warszawa.
- Cornwell, Patricia. (2002). *Kuba Rozpruwacz. Portret zabójcy*. Warszawa.
- Court Ben, Caroline Ip. (writ.) (2009), *Whitechapel*. Series 1. ITV
- (2010), *Whitechapel*. Series 2. ITV
- (2012), *Whitechapel*. Series 3. ITV
- Cunningham, David. (2007). “Living in the Slashing Grounds: Jack the Ripper, Monopoly Rent and the New Heritage.” *Jack the Ripper: Media, Culture, History*. Ed. Alexandra Warwick and Martin Willis. Manchester. 159-175.
- Curtis, L. Perry, Jr. (2007). “The Pursuit of Angles.” *Jack the Ripper: Media, Culture, History*. Ed. Alexandra Warwick and Martin Willis. Manchester. 29-45
- Diamond, Michael. (2003). *Victorian Sensation: Or, the Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*. London.
- Gray, Drew D. (2010). *London's Shadows: The Dark Side of the Victorian City*. London, New York.
- Hughes, Albert, Allan Hughes. Dir. (2001). *From Hell*. 20th Century Fox.
- Jones, Richard. (2011). *Jack the Ripper: The Casebook*. London.
- Moore, Allan, Eddie Campbell. (2011). *From Hell*. London.
- Ryder, Stephen P. *Casebook: Jack the Ripper*. <http://www.casebook.org/index.html>.
- Warlow, Richard. Writ. (2012-13). *Ripper Street*. BBC.
- Warwick, Alexandra and Martin Willis. Ed. (2007). *Jack the Ripper: Media, Culture, History*. Manchester.
- “Was Jack the Ripper a cart driver from Bethnal Green?” (2012). *The Telegraph*. 31 August 2012. <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/law-and-order/9512928/Was-Jackthe-Ripper-a-cart-driver-from-Bethnal-Green.html>.

Artykuł omawia kolejny przejaw obsesji na punkcie nierozwiązanej zagadki Kuby Rozpruwacza przedstawiony w pierwszym sezonie serialu *Morderca z Whitechapel* (2009). Poza wątkiem kryminalnym, widz śledzi trzy formy zainteresowania sprawą oraz ich wcielenia: współczesnego zabójcę i jego próby odtwarzania morderstw z 1888 roku; ripperologa zajmującego się teoriami narosłymi wokół tajemniczych zbrodni; oraz współczesną wersję Fredericka Abberline'a, który usiłuje schwytać przestępcę – tu ciekawą kwestią jest także porównanie działań policji i mediów, tych sto dwadzieścia lat temu i obecnie. Nie można oczywiście zapomnieć o samych widzach i ich niegasnącej fascynacji Kubą Rozpruwaczem.

Chaos, Cosmos, Logos: Logical Improvements in One French and Two English Translations of Stanisław Lem's *Solaris*

Introduction

The editorial role of the literary translator performed on a source text is usually noticed when it results in substantial departures from the original work. More often than not in such cases, the changes generate a negative response from translation scholars or practising translators. Although no one expects natural equivalence in renditions of literary works, any significant deviation from the source material is treated with suspicion. Justified in most cases of censorship, negative criticism tends to overshadow the positive role which the translator assumes when correcting factual errors, removing inconsistencies or solving contradictions present in the text of the original piece of writing. By the sheer nature of their work, translators are the original text's closest readers and it is they who might discover mistakes which had escaped the author's or the source language editor's attention.

While it must be accepted that translators are fallible human beings who might make mistakes of their own in the process of translation, they are all too readily blamed for someone else's faults. In the case of censorship, the responsibility for omissions almost automatically falls on the translator with no consideration given to the fact that it could have been the author or the publisher who wanted to remove parts of the source text in the translated edition¹. Other alterations are usually received with a more lenient attitude, even if the original authors may not always be happy with someone detecting factual errors in their novels or domesticating their work for target readers. However, changes which stem from the translator's effort to eliminate the author's logical inconsistencies or contradictions are not always met with understanding. The French translation of Stanisław Lem's *Solaris* provides a good illustration of this statement.

In my study I analysed three translations of *Solaris*, which originally appeared in Polish in 1961: Jean-Michel Jasienko's French rendition published in 1966, Joanna Kilmartin and Steve Cox's indirect English translation made from the French version published in 1970, and the direct rendition from Polish into English, prepared by Bill Johnston and made available in audiobook and ebook formats in 2011. The publication of the most recent translation was only made possible owing to the new media, as Faber and Faber, the global copyright holder of the English version of *Solaris*, is unwilling either to authorise a direct translation in print form or license it to another publishing house.

To date, editorial translation criticism of Stanisław Lem's *Solaris* has focused mainly on censorship intervention, be it ethical or political (Bednarczyk 2010: 108-110, Blumczyński 2010: 88-89). And although this commentary has also addressed the changes which had an aesthetic underpinning, such as renaming Harey and Snaut, two of the novel's protagonists, Rheya and Snow in the Kilmartin/Cox

¹ The opposite situation might also occur when the author asks the translator to insert into the target text a fragment which could not have been published in the original due to censorship (Mondral 1994: 77).

translation, there has been no analysis of the changes aimed at eliminating the inconsistencies and contradictions present in the source text. Such logical mistakes certainly contribute to the impression of chaos and may result in the reader's confusion. It is in such situations that the editorial role of the translator is needed.

The logical mistakes found in the original Polish *Solaris* can be divided into three kinds: those pertaining to the Station's layout, to the characters' behaviour and to the characters' appearance. The textual analysis of the three translations showed that Joanna Kilmartin and Steve Cox's version did not introduce any logical corrections, although the French translator overlooked some of the inconsistencies in the characters' descriptions which could have been easily rectified in the indirect English rendition².

1. *Solaris* Station's Layout

Both Jean-Michel Jasienko, the French translator of *Solaris*, and later the Kilmartin/Cox tandem who copied Jasienko's changes in the indirect English rendition were criticised for their interference in the source text narration. In an interview given to Alison Flood in *the Guardian*, Bill Johnston stated: "Much is lost when a book is re-translated from an intermediary translation into English, but I'm shocked at the number of places where text was omitted, added, or changed in the 1970 version" (Flood 2011). However, some of the changes introduced in the 1970 Kilmartin/Cox translation can be easily traced back to Jean-Michel Jasienko's 1966 French version. Moreover, the critics seem not to have realised that many fragments which the French translator had rewritten were altered in order to enhance the source text's logic. To redress the balance somewhat, the French translator must be given credit for eliminating the logical inconsistencies in the spatial relation of cabins and corridors onboard *Solaris* Station. Even Bill Johnston, who is responsible for the best available translation of the novel into English, most probably overlooked this inconsistent description of *Solaris* Station's layout, thus staying closer to the letter of the original but further from a consistent physical visualisation of the Station.

Interestingly enough, it seems that while correcting Lem, Jasienko did not try hard enough to make the Station's layout correspond as closely as possible to Lem's words. Instead, the French translator stayed fixed to the first image he must have created in his mind on the basis of Lem's initial description (Example 1.1), thus resulting in a simplified picture (Fig. 1). Although this required introducing more changes to the source text than were really necessary, it might be argued that the simplification actually improved the original. And even if Jasienko had made more effort to adjust his depiction of the Station to the one found in the Polish version, at a certain point he would have

2 Nevertheless, I have included the Kilmartin/Cox translation as an aid for readers with little or no command of the French language. I used the following editions: Lem, Stanisław (1968). *Solaris*. Wydawnictwo Literackie: Kraków. First published 1961; Lem, Stanislas (1999). *Solaris*. Éditions Denoël: Paris, translated from the Polish by Jean-Michel Jasienko. First published 1966; Lem, Stanislaw (2003). *Solaris*. Faber and Faber: London, translated from the French by Joanna Kilmartin and Steve Cox. First published 1970; Lem, Stanislaw (2011-12-08). *Solaris*. Premier Digital Publishing. Kindle Edition, translated from the Polish by Bill Johnston. First edition.

At the end of each quotation I give the initials of the author(s) of each version and the page number(s) (in the case of the print editions) or Kindle localization numbers (in the case of the electronic version): Stanisław Lem: (SL page number(s)); Jean-Michel Jasienko: (JMJ page number(s)); Joanna Kilmartin and Steve Cox: (KC page number(s)); Bill Johnston: (BJ Kindle localization number(s)).

inevitably come up against a barrier across which any further compromise with the author's narration was impossible.

Let us compare the two descriptions, by Lem and by Jasienko, of the Station's spatial design, focusing on the circular hall located on its middle level. For the sake of the English-language reader, the original Polish text is accompanied by Bill Johnston's translation, whereas Jasienko's French text is paired with Kilmartin and Cox's English version.

Example 1.1. From the docking bay to the radio station:

Zeszedłem po małej, pochylni. [...] Tylko neonowa strzała pokazywała, płonąc, sunący bezgłośnie taśmowy przenośnik. Wszedłem na jego płaszczyznę. Strop hali piękną paraboliczną linią spływał w dół, przechodząc w rurę korytarza. [...] Przenośnik kończył się u **okrągłego rozszerzenia** korytarza. [...]

I znowu zajaśniał zielony wskaźnik, kierując mnie ku środkowym drzwiom. Za nimi biegł korytarz tak wąski, że dwu ludzi ledwo by się w nim minęło. Oświetlenie dawały górne okna, wycelowane w niebo, o soczewkowatych szklach. Jeszcze jedne drzwi, pomalowane w biało-zieloną szachownicę. Były uchylone. Wszedłem do środka. Na poły kulista kabina miała jedno wielkie, panoramiczne okno. (SL 11)
Je descendis une petite rampe. [...] Seule une flèche de néon flamboyait, indiquant un trottoir mécanique qui se déroulait sans bruit. Je me laissai porter en avant. Le plafond de la salle s'abaissait selon une belle ligne parabolique, jusqu'à l'entrée d'une galerie. [...] Le trottoir mécanique me déposa à l'extrémité de la galerie, au seuil d'une **rotonde**. [...] Une flèche verte s'alluma de nouveau, me désignant la porte centrale. Derrière la porte s'étirait un couloir, étroit, où deux hommes n'auraient guère pu marcher de front. Des

I walked down the short ramp. [...] There was nothing but a glowing neon arrow indicating a soundless moving walkway. I stepped onto it. The ceiling of the hangar curved down in an elegant parabola that became the tube of a corridor. [...] The walkway ended at a point where **the corridor widened into a circular space**. [...]

And there was another illuminated sign directing me to the middle door. It led to a corridor so narrow that two people could barely have passed one another. Light came from high-placed windows with biconvex panes directed at the sky. There was another door, painted with a green-and-white checkerboard. It was ajar. I entered. The semi-spherical cabin had one large panoramic window. (BJ 85-95)
I went down a small stairway. [...] Only a neon arrow glowed, pointing towards a moving walkway which was silently unreeling. I allowed myself to be carried forward. The ceiling of the hall descended in a fine parabolic arc until it reached the entrance to the gallery, [...] The moving walkway sent me down at the far end of the gallery, on the threshold of **a dome**. [...] Another green arrow directed me to the central door. Behind this stretched a narrow corridor, hardly wide enough for two men to walk side

pavés de verre, incrustés dans le plafond, éclairaient ce boyau. Encore une porte, peinte en damier vert et blanc; elle était entrebâillée, j'entrai. La cabine aux murs incurvés avait une grande fenêtre panoramique.

(JMJ 14-15)

by side, lit by slabs of glass let into the ceiling. Then another door, painted in green and white squares, which was ajar; I went in. The cabin had concave walls and a big panoramic window.

(KC 5-6)

In order to avoid referential ambiguity, the French translator chose to consistently call Lem's 'okrągłe rozszerzenie korytarza' (the corridor widened into a circular space) – 'une rotonde' (rotunda), in the Kilmartin/Cox translation 'a dome,' while Stanisław Lem refers to this area variously as 'okrągłe rozszerzenie korytarza' (the corridor widened into a circular space), 'okrągłe pomieszczenie' (the circular hall), 'okrągła komora' (the circular chamber) and 'korytarz' (the corridor). Most probably it was this synonymous use which was responsible for Lem's inconsistencies in the description of Solaris Station's layout.

The image which the excerpt above must have evoked in the French translator's mind, could have looked similar to the following:

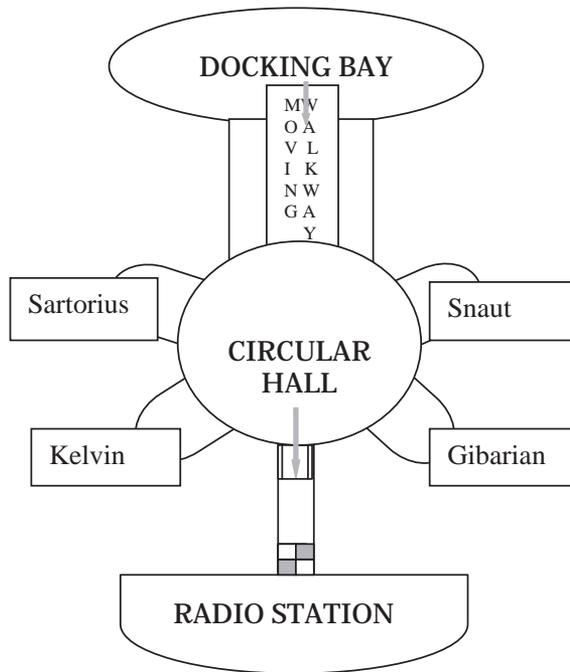


Fig. 1. A circular hall with five doors, the central one leading to the radio station

It must have been this layout that Jean-Michel Jasienko referenced throughout his translation, as the ensuing fragments of his rendition confirm.

Example 1.2. From the radio station back to the circular hall and to Kelvin's cabin:

Cicho, jakbym się krył bezwiednie przed niewidzialnym obserwatorem, wróciłem do **okrągłego pomieszczenia o pięciu drzwiach**. Znajdowały się na nich tabliczki Dr Gibarian, Dr Snaut, Dr Sartorius. Na czwartych nie było żadnej. Zawahałem się, potem nacisnąłem lekko klamkę i otworzyłem je powoli. Gdy odchyłały się, doznałem graniczącego z pewnością uczucia, że tam ktoś jest. Wszedłem do środka. Nie było nikogo. Takie samo, tylko nieco mniejsze, wypukłe okno, wycelowane w ocean. (SL 17)

A pas feutrés, fuyant plus ou moins consciemment quelque observateur invisible, je revins jusqu'à **la rotonde**; en sortant du couloir, **je trouvais deux portes à ma gauche et deux porte à ma droite**. Je lus les noms des occupants : Dr Gibarian, Dr Snaut, Dr Sartorius. Aucune plaque n'était fixée à la quatrième porte.

J'hésitai, je pressai doucement la poignée et j'ouvris lentement la porte. En poussant le panneau, j'eus le pressentiment, presque la certitude, qu'il y avait quelqu'un dans la chambre. J'entrai.

Il n'y avait personne. Une fenêtre panoramique concave, à peine plus petite que celle de la cabine où j'avais découvert Snaut, surplombait l'océan. (JMJ 21-22)

Quietly, as if hiding from an unseen observer, I returned **to the circular hall with the five doors**. They bore nameplates: Dr. Gibarian, Dr. Snaut, Dr. Sartorius. On the fourth there was no name. I hesitated, then pressed down lightly on the handle and slowly pushed.

As it opened I had the feeling, bordering on certainty, that someone was there. I went inside. There was no one. An identical convex window, though slightly smaller, looked out onto the ocean. (BJ 190-193)

On tip-toe, half consciously fleeing from some invisible watcher,

I found two doors on my left and two more on my right. I read the occupants' names: Dr Gibarian, Dr Snow, Dr Sartorius. On the fourth, there was no nameplate.

I hesitated, then pressed the handle down gently and slowly opened the door. As I did so, I had a premonition, amounting almost to a certainty, that there was someone inside. I went in.

There was no one. Another wide panoramic window, almost as large as the one in the cabin where I had found Snow, overhung the ocean. (KC 12)

In his effort to be clearer than the original, Jasienko presents an even more explicit description of the rotunda, stating that there were two doors to the left and two doors to the right of the fifth, middle door. In the Kilmartin/Cox version the reference to the rotunda is simply deleted.

Example 1.3. From Kelvin's cabin to Gibarian's cabin:

Spojrzałem na zegarek. Właściwie powinienem już pójść do Snauta. Wszedłem. **Korytarz** oświetlały dość słabo

I glanced at my watch. It was just about time to go and see Snaut. I left the cabin. **The corridor** was rather dimly lit by fluorescent

światłówki biegnące pod sufitem.

Minąłem dwoje drzwi, aż doszedłem do tych, na których widniało nazwisko Gibariana. Stałem przed nimi długo. Stację wypełniała cisza. Ująłem klamkę. Właściwie wcale nie chciałem tam wejść. Ugięła się, drzwi odsunęły się o cal, powstała szpara, przez mgnienie czarna, potem zapaliło się tam światło.

Teraz mógłby mnie dojrzeć każdy przechodzący korytarzem. Przekroczyłem szybko próg i zamknąłem drzwi za sobą, bezgłośnie i mocno. Potem odwróciłem się. Stałem dotykając prawie plecami drzwi. Był to pokój większy od mego, też o panoramicznym oknie.

(SL 30-31)

Je regardai ma montre. Il était temps de rejoindre Snaut. Je sortis. Des filaments lumineux, courant sous le plafond, éclairaient faiblement **la rotonde**.

Je m'approchai de la porte de Gibarian et je restai longtemps immobile. Le silence, partout le silence. Je pressai la poignée. En réalité, je n'avais pas l'intention d'entrer. La poignée s'abaissa, la porte s'écarta, laissant apparaître une fente noire; puis les lampes s'allumèrent. Je franchis rapidement le seuil et, sans bruit, je refermai la porte. Puis je me retournai. Des épaules, je frôlais le panneau de la porte. La chambre était plus grande que la mienne; un rideau [...] voilait aux trois quarts la fenêtre panoramique. (JMJ 37-38)

lighting strips mounted on the ceiling.

I passed two doors and came to the one that bore Gibarian's name. For a long time I stood in front of it. The Station was filled with silence. I took hold of the door handle. The truth was, I really didn't want to go in. The handle moved downwards, the door cracked open an inch or so, there was a gap that for a moment was black, then the light came on. **Now I could be seen by anyone walking along the corridor**. I quickly crossed the threshold and closed the door behind me, quietly and firmly. Then I turned around. I stood with my back almost touching the door. The cabin was bigger than mine; it also had a panoramic window.

(BJ 404-410)

I looked at my watch. It was time to rejoin Snow. I left the room. **The dome** was feebly lit by luminous filaments running the length of the ceiling.

I went up to Gibarian's door and stood there, motionless. There was total silence. I gripped the handle. I had in fact no intention of going in, but the handle went down and the door opened, disclosing a chink of darkness. The lights went on. In one quick movement, I entered and silently closed the door behind me. Then I turned round. My shoulders brushed against the door panels. The room was larger than mine. A curtain [...] covered three-quarters of the panoramic window. (KC 27)

The French translator apparently did not like the idea of unnecessary walking around in the rotunda, instead of approaching Gibarian's door directly (Fig. 1). He thus omitted the reference to the two doors along Kelvin's path. He also decided to leave out Lem's second mention of the corridor, here being one of the names used by the Polish writer for the circular hall. This synonymous use will later result in the author's own confusion, when the corridor becomes an independent entity leading from Gibarian's cabin to the rotunda (cf. Example 1.5). Lem's original text might be defended if we reimagine the previous visualization of the area around the circular hall in the manner presented in figure 2 below. Based on this reconfiguration, Kelvin would not need to take a longer route on his way;

he would cover the same distance by passing past the two doors, as by passing past the single door leading to the radio station. Apparently, he could not have gone through the centre of the circular hall, as it was jumbled with a mound of metal canisters (SL 11).

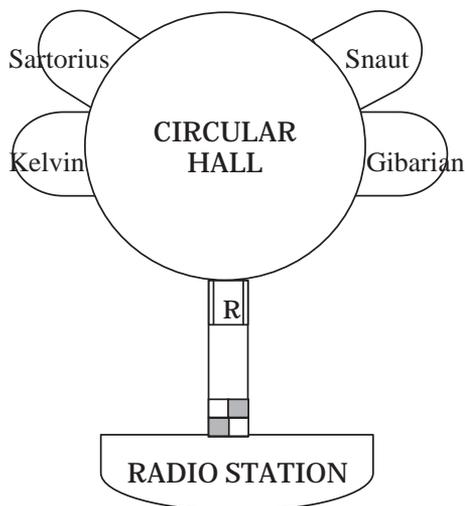


Fig. 2. The second visualisation of the area around the circular hall

Another fragment, which must have appeared illogical to the French translator, describes the moment when Kris Kelvin together with Harey leave Kelvin's cabin in order to go to the docking bay.

Example 1.4. From Kelvin's cabin to the docking bay:

Kombinezon był na nią trochę za obszerny.
— Polecimy?... ale ty także? — dopytywała się, kiedy, oboje już ubrani, opuszczaliśmy pokój. Kiwnąłem tylko głową. Bałem się okropnie, że spotkamy Snauta, ale **korytarz wiodący na lotnisko** był pusty, a drzwi radiostacji, **które musieliśmy minąć**, zamknięte.

(SL 66)

Quand elle eut revêtu sa combinaison, un peu trop ample, et au moment où nous sortions, elle demanda :

— On s'envole? Toi aussi, oui?

The overalls were a little too big for her. "Are we flying somewhere?... But you're coming too?" she asked as we were leaving the cabin, both in our overalls now. I merely nodded. I was terrified we'd meet Snaut, but **the corridor to the docking bay** was deserted, and the door to the radio station, **which we had to pass**, was closed.

(BJ 1009-1012)

When she had put on the flying overalls (which were slightly too large for her) and we were about to leave, she asked:

"Are we going on a flight?"

Je me contentai de hocher la tête. Je redoutais de rencontrer Snaut. Mais **la rotonde** était déserte; la porte conduisant à la cabine radio était fermée. (JMJ 80)

I merely nodded. I was afraid of running into Snow. But the dome was empty and the door leading to the radio-cabin was shut. (KC 65)

What must have puzzled Jasienko was why Kris and Harey should walk past the door to the radio station on their way to the docking bay. This question must have been the reason behind the translator's decision to omit the confusing fragment. The original description might be preserved even at this stage of the narration if we change the setting of the area around the rotunda once again, as figure 3 shows:

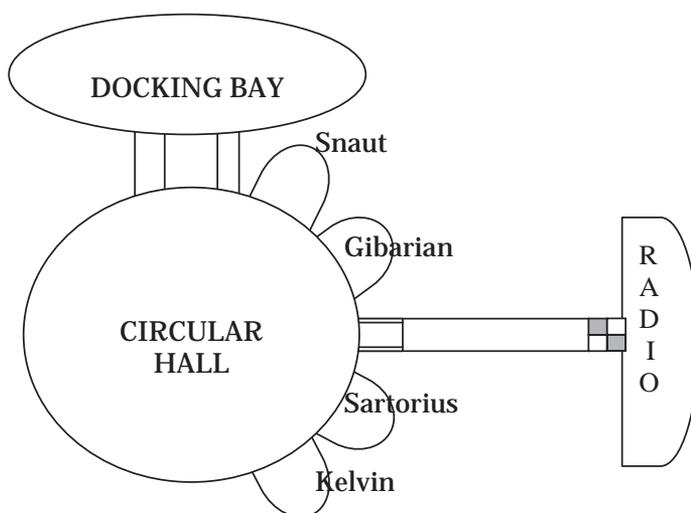


Fig. 3. The third visualisation of the area around the circular hall

Unfortunately, when faced with the fragment below, the translator would have arrived at a creative barrier in visualising the Station so that it agreed with Lem's description.

Example 1.5. From Gibarian's cabin to the radio station:

Znowu stałem przez sekundę u drzwi z zamkniętymi oczami, wsłuchując się z wysiłkiem w ciszę panującą na zewnątrz. Nic. Otworzyłem drzwi, **korytarz** wydał mi się czarną czeluścią, zdjąłem dopiero teraz ciemne szkła i zobaczyłem słabe światła

Once again, for a second I stood by the door, my eyes closed, listening intently to the silence that reigned outside. Nothing. I opened the door; **the corridor** looked like a black chasm. It was only when I took off the dark glasses that I saw the faint ceiling

sufitowe. **Zamknąłem za sobą drzwi i poszedłem w lewo, ku radiostacji.**

Zbliżałem się do okrągłej komory, z której rozchodziły się korytarze na kształt szprych koła, kiedy mijając jakieś ciasne, boczne przejście wiodące, zdaje się, do łazienek, zobaczyłem wielką, niewyraźną, prawie zlewającą się z półmrokiem postać. [...]

Tam gdzie korytarz zakręcał, zwróciła się w bok i zniknęła w drzwiach kabiny Gibariana. (SL 34-35)

Je revins vers la porte; les yeux fermés, je guettaï les bruits extérieurs. Rien. J'ouvris la porte sur un gouffre noir et j'eus enfin l'esprit de retirer mes lunettes; les filaments lumineux, sous le plafond, éclairaient parcimonieusement **la rotonde.**

Répartis entre les quatre portes des cabines d'habitation et le boyau conduisant à la cabine radio, une multitude de couloirs s'éloignaient en étoile dans toutes les directions.

Tout à coup, surgissant d'un renforcement qui menait à la salle d'eau commune, une haute silhouette parut, à peine distincte, confondue avec la pénombre. [...]

Elle ouvrit la porte de Gibarian. (JM) 41-42)

lighting. **I closed the door behind me and set off left, to the radio station.**

I was close to the circular chamber from which corridors branched off like the spokes of a wheel. As I was passing a narrow side hallway leading, I think, to the bathrooms, I caught sight of a large, indistinct figure that almost merged into the background. [...]

At the place where the corridor curved, she turned to the side and disappeared into Gibarian's cabin. (BJ 459-470)

Before leaving, I listened intently with my eyes closed. There was no sound from outside. I opened the door on to a yawning gulf of darkness – until it occurred to me to remove my dark glasses. **The dome** was feebly lit by the glowing filaments in the ceiling.

A number of corridors spread out in a star-shaped pattern **between the four doors of the sleeping quarters and the narrow passage leading to the radio-cabin.**

Suddenly, looming up in the opening which led to the communal bathroom, a tall silhouette appeared, barely distinguishable in the surrounding gloom. [...]

She opened Gibarian's door. (KC 30-32)

Even the reconfiguration presented in figure 3 above does not eliminate the problem with the Polish author's inconsistent use of terminology for the rotunda. It is impossible that on leaving Gibarian's cabin, Kelvin still had to approach the circular chamber or that he was near it. On leaving Gibarian's cabin, Kelvin found himself already *in* the circular hall. This proves that Jasienko was right in detecting the inconsistency and, as he wanted to avoid it in his translation, he was bound to introduce changes sooner or later. Moreover, Jasienko purposefully omitted the fragment referring to the curving corridor, as it was absolutely unclear which corridor (rotunda?) Lem had in mind.

2. The Characters' Behaviour

The logical changes which removed the inconsistencies referring to the characters in the novel and particularly to their behaviour were introduced by the two direct translators, Jean-Michel Jasienko and Bill Johnston, albeit not always in the same instances.

Example 2.1. Who moved the locker?

[...] pod oknem w dwa rzędy ustawiono **emaliowane biało pudła**, że ledwo można było między nimi przejść. (SL 17)
 Raz jeszcze ogarnąłem wzrokiem cały pokój, sprawdziłem, czy drzwi są dobrze zatrzasknięte, a że nie było w nich zamka, po krótkim wahaniu popchnąłem ku nim **dwa najcięższe pudła**. (SL 18)
 Drzwi miałem na wprost siebie; były zastawione **skrzynkami i przysuniętą do nich szafką**. (SL 30)

By the window were two rows of **white enamel cases** so close together there was hardly room to squeeze through. (BJ 197)
 Once again I took in the whole room. I checked the door was properly closed, and since there was no lock, after a moment's hesitation I pushed **the two heaviest crates** against it. (BJ 207-208)
 The door was straight in front of me; it was barricaded **with crates, plus I'd pushed a locker against them**. (BJ 392-393)

In this example only Bill Johnston decided to explain to the reader that it was Kris Kelvin himself who had pushed the locker against the crates to barricade the door. Otherwise, readers of the Polish text and the other two translations are left with the impression that Lem forgot what he had written twelve pages earlier.

Example 2.2. When did Kelvin check the counter?

Za mapą coś wisiało. Był to kieszonkowy magnetofon w futerale. Wyjąłem aparat, futerał powiesiłem na dawnym miejscu, a **magnetofon wsunąłem do kieszeni**. Spojrzałem na licznik – prawie cała szpula była nagrana. (SL 33-34)
 Quelque chose pendait derrière la carte – un magnétophone de poche. La bobine avait été enregistrée aux neuf dixièmes. Je retirai l'appareil de son étui, que je raccrochai à l'endroit même où je l'avais trouvé, **et je glissai le magnétophone dans ma poche.** (JMJ 41)

Something had been hung behind the map. It was a miniature tape recorder in a case. I took out the recorder and returned the case to where it had been before. I checked the counter—almost an entire reel had been used up. I slipped the recorder into my pocket. (BJ 456-459)
 Something was hanging down behind the map; it was a pocket tape-recorder, and I noted that nine-tenths of the tape had been used. I took the machine out of its case (which I hung back where I found it) **and slipped it into my pocket.** (KC 30)

The following fragment is an instance where all the translators must have noticed a contradictory order of events, even without a particularly careful reading. The Polish original presents an illogical order of events, which are rearranged logically in the translated versions, Bill Johnston's being the best solution.

3. The Characters' Appearance

There was only one example of an inconsistent description of a character's appearance in the novel, a reference to Harey's dress.

Example 3.1. What did Harey wear?

Naprzeciw łóżka, pod oknem, które było odsłonięte do połowy, w świetle czerwonego słońca siedział ktoś na krześle. Była to Harey, w **białej plażówce**, nogę miała założoną na nogę, bosa, ciemne włosy szczesane w tył, cienki materiał napinał się na piersiach, opalone do łokci ręce opuściła i patrzyła na mnie nieruchomo spod swoich czarnych rzęs.

(SL 56)

– Gdzie są twoje rzeczy? – spytałem i zaraz tego pożałowałem.

– Moje rzeczy?

– Co, masz tylko **tę sukienkę**?

Teraz było to już gra. Staralem się zachować umyślnie nonszalancko, zwyczajnie, jak gdybyśmy się rozstali wczoraj, nie, jakbyśmy się w ogóle nigdy nie rozstawali. Wstała i znanym mi lekkim a silnym ruchem trzepnęła **spódniczka**, żeby ją rozprostować.

(SL 61)

Across from the bed, by the window, which was half covered by the shades, someone was sitting in the light of the red sun. It was Harey, in a **white summer dress**. Her legs were crossed, she was barefoot, her dark hair was tied back; the sheer material was taut over her breasts. Her dangling arms were tanned to the elbows; she sat motionless, looking at me from under dark eyelashes.

(BJ 828-831)

"Where are your things?" I asked, and regretted it immediately.

"My things?"

"You mean you only have **that dress**?"

By this stage I was just putting on an act. I deliberately tried to sound casual, ordinary, as if we'd just parted the day before or, rather, as if we'd never parted at all. She stood up and with the light but firm gesture I knew so well she brushed **her dress** to straighten it out. (BJ 913-917)

The excerpts quoted above refer to the same item of clothing, but whereas 'biała plażówka' is indeed a kind of dress, it cannot be a skirt at the same time. Only Bill Johnston reacted to this inconsistency, eliminating it by using the same term in all the fragments. The renditions by Jasienko and Kilmartin/Cox copy Lem's contradiction, using in the respective fragments 'une robe de plage blanche' (JMJ 68) / 'a white beach dress' (KC 54), 'cette robe' (JMJ 74) / 'that dress' (KC 59) and 'sa jupe' (JMJ 74) / 'her skirt' (KC 59).

4. Setting the limit for editorial intervention in the logical structure of *Solaris*

All the examples analysed above must inevitably lead to the question of where the translator should set the limit for editorial intervention in the logical structure of any work. In order to investigate this problem, I suggest looking at the following fragment in all four versions:

Koniec był ostry. Przyłożyłem go do skóry, tuż nad miejscem, gdzie różowiała półokrągła, symetryczna blizna, i wbiłem w ciało. Ból był dotkliwy. **Patrzałem na ciekącą krew, która staczała się dużymi kroplami po wewnętrznej powierzchni uda i kapiała cicho na podłogę.** [...] **Ubierając się pospiesznie**, zobaczyłem, jak siadła na łóżku. (SL 60)

Une tige avait fondu en aiguille. J'appliquai la pointe contre ma peau et je l'enfonçai, à côté d'une petite cicatrice rose. La douleur parcourut mon corps tout entier. **Je regardai le sang qui coulait, dégoulinant à l'intérieur de la cuisse et s'égouttant sans bruit sur le sol.** [...] **Je m'habillai rapidement.** (JMJ 73)

Its tip was sharp. I held it against my skin right above the place where there was a pink, semi-circular, symmetrical scar, and I pressed it into my body. The pain was acute. **I watched the blood flow in large drops down the inside of my thigh and drip quietly onto the floor.** (BJ 902-905) [...] **As I dressed hurriedly** I saw her sit on the bunk. (BJ 912-913)

It was a spindle, one end of which had melted to a needle-point. I held the point to my skin and dug it in, just beside a small pink scar. The pain shot through my whole body. **I watched the blood run down the inside of my thigh and drip noiselessly on the floor.** [...] **Then I dressed quickly.** (KC 58-59)

Kelvin's behaviour is not very logical – he gets dressed, taking no notice of the self-inflicted injury and without taking a shower or bandaging the bleeding thigh – albeit, none of the translators altered the text in any way other than that required to transfer it into another language. This of course was the right decision, as the illogical, confused behaviour of the main character is an important part of the narration, and not at all surprising if we bear in mind the protagonist's shocked and confused state of mind after having seen Harey, his long-deceased lover from Earth. Even if it were Lem's mistake, it cannot be proved and there is no need to do so as whenever a given behaviour can be attributed to the character, it should be assumed that the author meant what he wrote.

Conclusion

Although none of the analysed translations is free from mistakes of its own – in particular the French and the indirect English versions – there certainly is a need for recognition of the translator's role as an editor, especially in regard to logical mistakes. As a result of this analysis, it follows that there exist three kinds of limits on editorial intervention: when the inconsistencies are those of the characters, not of the author; when the inconsistencies are overlooked by the translator; or when the translator notices the inconsistencies but the author, the commissioner, or the translator her- or himself are unwilling to correct them.

Bibliography

- Bednarczyk, Anna. (2010). „Rosyjskie *Solaris* Stanisława Lema”. *Lem i tłumacze*. Ed. Elżbieta Skibińska i Jacek Rzeszotniak. Kraków. 103-115.
- Blumczyński, Piotr. (2010). „Pilnikiem, kluczem, czy siekierą? O tłumaczeniu Lema na angielski.” *Lem i tłumacze*. Ed. Elżbieta Skibińska and Jacek Rzeszotniak. Kraków. 79-92.

- Flood, Alison. (2011). "First Ever Direct English Translation of *Solaris* Published." *The Guardian*.
<http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/15/first-direct-translation-solaris>.
- Lem, Stanisław. (1968). *Solaris*. 1961. Reprint. Wydawnictwo Literackie: Kraków.
- Lem, Stanislas. (1999). *Solaris*. 1966. Reprint. Éditions Denoël: Paris. Trans. Jean-Michel Jasienko.
- Lem, Stanislaw. (2003). *Solaris*. 1970. Reprint. Faber and Faber: London. Trans. Joanna Kilmartin and Steve Cox.
- Lem, Stanislaw. (2011). *Solaris*. Premier Digital Publishing. Kindle Edition. Trans. Bill Johnston.
- Mondral, Kamilla. (1994). *Węgry moja miłość*. Kraków.

Artykuł stanowi dyskusję na temat roli tłumacza jako redaktora logicznych nieścisłości obecnych w narracji tekstu źródłowego, do której materiału dostarczyło jedno francuskie i dwa angielskie tłumaczenia powieści *Solaris* Stanisława Lema. Niekonsekwencje dotyczyły zarówno opisu planu przestrzennego Stacji Solaris, jak również zachowań i wyglądu bohaterów. Przeanalizowano sposób, w jaki tłumacze ustosunkowali się do niekonsekwencji autora oraz podniesiono kwestię granic, do których mogą posunąć się tłumacze w redaktorskich interwencjach. Krytyka tekstu źródłowego oraz tłumaczeń wykazała, że zmiany usuwające logiczne niekonsekwencje zostały wprowadzone jedynie przez tłumaczy z polskiego oryginału – Jeana-Michela Jasienko i Billa Johnstona, przy czym tylko tłumacz francuski skupił się na korekcie Lemowskiego opisu rozkładu pomieszczeń Stacji. W zakończeniu autorka wyraża potrzebę uznania roli tłumacza jako redaktora oryginału, zwłaszcza w zakresie edycji błędów logicznych.

Georg Friedrich Meier. O pierwszej zasadzie wszystkich sztuk i nauk pięknych

Georg Friedrich Meier (1718 – 1777), uczeń Baumgartena i pilny czytelnik rozpraw Wolffa, zagorzały obrońca i orędownik nowej dziedziny filozofii: estetyki, jest wymieniany w pracach poświęconych poetyce i estetyce XVIII wieku o wiele rzadziej niż Baumgarten, Gottsched, Breitinger czy Bodmer. Należy tego żałować, bo jego próby wypracowania spójnego teoretycznego podłoża dla sztuk i nauk pięknych, określenie dla nich spinającej je pierwszej zasady w oparciu o poznanie zmysłowe i podważenie obowiązującej zasady mimesis są na wskroś nowatorskie i ciekawe. W niniejszym artykule przedstawiamy główne założenia rozprawy Meiera z roku 1757, zatytułowanej *Rozważania o pierwszej zasadzie wszystkich sztuk i nauk pięknych* (Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften). To w niej, polemizując z Batteaux, domaga się on sprecyzowania pojęcia natury jako wzorca dla działań artystycznych i literackich, podaje powody zanegowania zasady naśladownictwa natury w literaturze i sztuce, wypracowuje swoją własną pierwszą zasadę tychże, podaje jej cechy i wymienia potencjalne korzyści z jej zastosowania.

Rozprawa ta nie była dotychczas tłumaczona na język polski, dlatego też staramy się zaprezentować jej obszerne fragmenty (we własnym tłumaczeniu), ograniczając komentarze do niezbędnego minimum. Pojawiają się one, gdy należy wprowadzić, bądź sprecyzować myśl autora, przybliżyć kontekst jego refleksji lub przedstawić skrótkowo idee tych fragmentów pracy, których tłumaczenie ze względu na szczupłość miejsca pominięto.

O korzyściach płynących z wypracowania pierwszej zasady

Podstawowym zadaniem, jakie stawia przed sobą Meier w powyższej rozprawie jest „sprowadzenie wszystkich [...] sztuk i nauk [pięknych] do jednej zasady, będącej ich wspólnym źródłem” (Meier 2002: 173). Pragnie wykazać „nie tylko to, że zasada taka w ogóle istnieje, ale także określić jej szczególne i konieczne cechy” (173).

Po wypracowaniu takiej ogólnej zasady Meier spodziewa się czterech podstawowych korzyści. Pierwsza z nich dotyczy estetyki, jako nowej dziedziny wiedzy, która musi stworzyć i usystematyzować swój własny repertuar pojęć: „Po pierwsze zasada ta będzie wsparciem dla porządku i systematyczności w poznawaniu reguł sztuk i nauk pięknych. Prawdziwy, właściwie uporządkowany i zbudowany gmach nauki lub jej system może powstać jedynie wtedy, gdy wszystkie myśli, jakie go tworzą, wypływają z tego samego źródła” (176). Meier konsekwentnie odpiera zarzuty wysuwane przeciw estetyce, że nie jest ona nauką samodzielną i nie opiera się na prawach, które można obiektywnie określić, a tworzenie jej naukowego kośćca jest jedynie cczą zabawą. Porównując estetykę z logiką czy fizyką, a estetyków, poszukujących ogólnych praw rządzących tą dziedziną filozofii z badaczami przyrody i matematykami, przekonuje, że także w ramach Baumgartenowskiej dziedziny „prawdziwa” nauka jest możliwa:

A któż ganił kiedykolwiek za to nauczyciela przyrody czy matematyka? Dlaczegoż zatem miano by ganić nauczyciela sztuk i nauk pięknych za to, że ten stara się odnaleźć pierwszą zasadę, z której wypływają wszystkie reguły tych sztuk i nauk? Albo należałoby udowodnić przedziwne twierdzenie, że o sztukach i naukach pięknych w ogóle nie można filozofować, albo należy uznać za potrzebne i pożyteczne, aby zbadać sumiennie i gruntownie, co łączy wszystkie sztuki i nauki piękne ze sobą, a następnie objąć wszystkie te sztuki i nauki piękną jedną, jedyną zasadą. A to oznacza innymi słowy: charakter prawdziwej mądrości wymaga nazwania nauki, która właśnie się zrodziła, estetyką. (181)

Poznanie i stosowanie ogólnej zasady sztuk i nauk pięknych może okazać się przydatne artystom i krytykom sztuki, bo ułatwi im pracę:

Odkrywając pierwszą zasadę sztuk i nauk pięknych, otrzymujemy ogólne pojęcie o tym, co i jak o nich myśleć wszędzie tam, gdzie są uprawiane, jak oceniać, czy poszczególne zasady tych sztuki i nauk są prawdziwe, czy fałszywe; należy nieustannie odwoływać się do pierwszej zasady, jeżeli chcemy postępować właściwie zarówno w teorii, jak i stosowaniu tych sztuk i nauk pięknych. Jeśli gmach nauk opierał się będzie na wielu regułach, i gdy przyjdzie nam stosować sztuki i nauki piękne, to nie oczekujemy, że ktokolwiek będzie w stanie o nich wszystkich pamiętać i w każdej sytuacji rozpoznać wśród nich właśnie tę, którą powinien by zastosować. Gdy natomiast odkryjemy jedną ogólną zasadę, zawierającą w sobie wszystkie te reguły, każdy uprawiający sztukę i naukę będzie mógł o niej zawsze pamiętać. (177)

Kolejna korzyść z pierwszej zasady płynie dla samych sztuk i nauk pięknych. Pierwsza zasada wskazuje, zdaniem Meiera, na możliwość jeśli nie syntezy sztuk i nauk pięknych, to przynajmniej ich zbliżenia do siebie: „Po trzecie, po znalezieniu pierwszej zasady wszystkich sztuk i nauk pięknych można się spodziewać takiej oto korzyści, że odkryjemy ich wzajemną przyjazną zgodność. Jeśli wszystkie je wywieziemy z jednego źródła, zauważymy, że są córkami jednej matki, i że tworzą niejako jedną rodzinę połączoną więzami najściślejszego pokrewieństwa” (178).

Wreszcie czwarta, chociaż wymieniana przez Meiera jako ostatnia, wydaje się z perspektywy całej rozprawy najważniejszą korzyścią: dzięki pierwszej zasadzie możliwe będzie nazwanie i określenie cech piękna, jakim operują sztuki i nauki piękne: „Gdy sprowadzimy wszystkie sztuki i nauki piękne do jednej zasady, otrzymamy tym pewniejsze, żywsze i prawdziwsze pojęcie o tym, co w nich jest prawdziwie piękne, lub o tym, co w dziełach sztuk uznać należy za piękno najszlachetniejsze i najważniejsze” (179).

Meier wyraża nadzieję, że istnieć mogłaby w ogóle jedna zasada funkcjonowania całego wszechświata, której odkrycie umożliwiłoby wreszcie określenie szczegółowych zasad i praw rządzących każdą dziedziną działalności człowieka:

należałoby zatem sobie życzyć, aby możliwe było odnalezienie najpierwszej reguły rządzącej tym światem. W niej to, w tej najpierwszej zasadzie, można by rozpoznać i z niej wyprowadzić wszelkie prawa fizyki (Regeln der Bewegungen), wszystkie zasady moralne,

wszystkie reguły poznania, wszystkie reguły logiki i sztuk i nauk pięknych, krótko mówiąc wszystkie prawdziwe reguły, dające o sobie znać gdziekolwiek na tym świecie. [...] Tak właśnie postępuje prawdziwy mędrzec (Weltweiser), który bada różne klasy zjawisk i zmiany zachodzące na świecie. Każdą z klas traktuje tak, jakby była całością i stara się odnaleźć najpierwszą zasadę, która powoduje wszelkie, bez wyjątku, zmiany zachodzące w obrębie tej klasy. (180-181)

Cechy pierwszej zasady

Pierwsza zasada wszystkich sztuk i nauk pięknych musi być nie tylko „prawdziwa i pewna (gewiß) [...] lecz musi poza tym posiadać trzy cechy, które to dopiero czynią z niej pierwszą zasadę wszystkich tych sztuk i nauk. Po pierwsze, zasada ta musi być wyrażona jednym słowem lub jednym, jedynym zdaniem głównym (Grundsatz), a nie zdaniem podwójnie lub potrójnie złożonym. Zasada ta musi składać się z jednego, jedynego pojęcia lub jednego, jedynego prostego sądu (Urtheil)” (184).

Ponadto pierwsza zasada „musi zawierać w sobie prawdę, z której nie tylko wypływają wszystkie reguły tychże sztuk i nauk, lecz z której niczego poza tymi regułami wywieść nie można. Ta pierwsza zasada musi zatem tak bardzo dokładnie pasować do istoty sztuk i nauk pięknych, że znajdzie zastosowanie wyłącznie w stosunku do nich i tylko im będzie właściwa” (184-185).

Po trzecie, „prawdziwa pierwsza zasada wszystkich sztuk i nauk pięknych musi być regułą, od której nigdy i pod żadnym pozorem nie będzie wyjątków. [...] Jeśli miałyby się okazać, że od zasady, którą uznaliśmy za zasadę pierwszą, można zrobić uzasadniony wyjątek, oznaczałoby to, że nie może być ona pierwszą zasadą sztuk i nauk pięknych” (185-186).

Sprzeciw wobec zasady naśladowania w literaturze i sztuce. Polemika z Batteux

Meier podnosi kluczową dla swej rozprawy, ale i dla całego wczesnego dyskursu estetycznego, kwestię mechanizmu tworzenia, a więc powstawania dzieł sztuk plastycznych i utworów literackich: „Czy naśladowanie natury, bądź zdanie: naśladowuj naturę, może zostać uznane za pierwszą zasadę wszystkich sztuk i nauk pięknych?” (186).

Chociaż zasada ta spełnia przynajmniej jeden postulat zasady pierwszej, to znaczy jest zdaniem prostym, za zasadę pierwszą Meier uznać jej nie chce, bo brak jej pozostałych cech, o których pisał wcześniej:

Jak widać jest ona wyrażona jednym zdaniem prostym, jest prawdziwa i możliwa do udowodnienia. Niewątpliwie poeta, mówca, malarz, kompozytor itd. naśladowuje naturę. I w zasadzie można by się zgodzić ze stwierdzeniem, że nie może istnieć żadne prawdziwe piękno będące w sprzeczności z naturą. Ale wszystko to nie wystarcza [...] aby naśladowanie natury uznać za pierwszą zasadę wszystkich sztuk i nauk pięknych. [...] Zasadzie tej brak cech niezbędnych do tego, aby była pierwszą zasadą sztuki i nauki. (186)

Zasada powyższa odnosi się bowiem:

nie tylko do sztuk i nauk pięknych, a tym samym nie może być pierwszą zasadą sztuk i nauk pięknych. Całe nasze poznanie musi być odbiciem, a tym samym naśladowaniem natury,

bo w przeciwnym razie nie zawierałoby w sobie żadnej logicznej prawdy. [...] Także i cała logika ma swoje źródło w naturze. A któż nie wie o tym, że niektórzy moralści na zdaniu: *podążaj za swoją naturą* zbudowali całą naukę o moralności? Czy nie można zatem powiedzieć, że z naśladowania natury wynikają wszystkie nasze naturalne obowiązki? Podobnie jak malarz, który musi naśladować naturę przedmiotu, którym się zajmuje, postępować muszą i uczone i człowiek cnotliwy. (187)

Kolejnym powodem, dla którego zasada naśladowania natury nie może być pierwszą zasadą, jest istnienie od niej szeregu wyjątków, a jak twierdzi Meier: „każda reguła, która nie jest dostatecznie sprecyzowana i ograniczona, nie może być regułą ogólną i pierwszą” (187).

Ma rację, gdy pisze, że już samo pojęcie naśladowania jest niejasne i mało precyzyjne. Posiada też swą wielowiekową tradycję. Sporna pozostaje jednakże kwestia, czy właśnie niedoprecyzowanie tego pojęcia przez Batteux (bo tego francuskiego estetyka ma Meier na myśli, gdy pisze „niektórzy krytycy sztuki” (188)) jest wadą jego rozprawy. Naszym zdaniem to szerokie pole znaczeniowe zarówno pojęcia naśladowania, jak i natury, są atutem tekstu francuskiego myśliciela, gdyż pozwalają mu zastosować zasadę naśladowania szeroko pojętej natury do wszystkich sztuk bez wyjątku. Meier natomiast pisze o naśladowaniu: „Naśladowanie natury jest tak nieustalonym (schwankender), nieokreślonym i nieograniczonym pojęciem, że nie nadaje się do tego, aby w oparciu o nie tworzyć ogólną regułę sztuk i nauk pięknych” (188).

Wyraża wątpliwości także co do pojęcia samej natury: „Nie jest określone, jaką naturę, którą należy naśladować, mamy na myśli. Czy jest to natura rzeczywiście istniejących przedmiotów, [...] czy też można także naśladować naturę, którą sami wymyślimy. A jeśli ją sami wymyślimy [...] to ta przez nas wymyślona natura staje się oryginałem, a więc w takim przypadku nie może być mowy o naśladowaniu natury” (188). O ile można zaakceptować te wątpliwości Meiera, to należy też stwierdzić, że wybór Batteux na adresata jego zarzutów, jest ze wszech miar błędny. Francuski estetyk daje bowiem w swej rozprawie bardzo precyzyjną wykładnię tego, co pod pojęciem natury rozumie, a posiada on bardzo nowoczesne wyobrażenie o naturze, obejmujące zarówno świat widzialny jak i świat historyczny i świat idei, czyli pojęć abstrakcyjnych (por. Batteux 1997: 235). Należałoby zatem przyjąć, że Meier po prostu świadomie pomija niewygodne dla niego treści.

O poznaniu zmysłowym

Pierwszą zasadę sztuk i nauk pięknych Meier formułuje w sposób nad wyraz nowoczesny, bo odwołując się do poznania stricte zmysłowego. Pisze co następuje:

Przyjmuję taką oto regułę: Poznanie zmysłowe ma być tak piękne, jak to tylko możliwe. Bądź jeśli chcemy przedstawić powyższą regułę za pomocą jednego pojęcia, to uznać można najwyższe piękno poznania zmysłowego za pierwsze i ogólne pojęcie obejmujące wszystkie reguły wszystkich sztuk i nauk pięknych. (190)

Meier broni pojęcia „zmysłowy” przed zarzutami, że poznanie zmysłowe dotyczyć może jedynie najbardziej podstawowych odczuć płynących ze świata zewnętrznego, bądź, że jest ono tak niejasne,

że nie da się wypracować jego reguł i w oparciu o nie stworzyć nauki, która by się nim zajmowała. Za Baumgartenem stwierdza, że dysponujemy dwoma rodzajami władzy poznania – niższą i wyższą:

Pierwsza z nich jest całkowicie zmysłowa, pozbawiona jasności, tak jak np. nasze pojęcie o rzeczach słodkich, kwaśnych, surowych itd. W poznaniu tym uczestniczy jedynie niższa władza poznania, wyższa nie bierze w nim udziału. Posiadamy jednakże jeszcze inny rodzaj poznania; to jest zarówno zmysłowe jak i jasne. Poznanie to, o ile jest zmysłowe, jest wynikiem niższej władzy poznania, jeśli jest jednak jasne, zaliczyć je należy do wytworów wyższej władzy poznania. Obie władze poznania pracują w tym ostatnim przypadku po-
społu. (191)

Wymienia także szereg cech, jakie wyobrażenie zmysłowe musi spełniać, aby mogło nosić znamiona piękna. Należą do nich:

1) Bogactwo tego wyobrażenia. Piękne poznanie musi przedstawiać w jednym obrazie bardzo wiele różnorodnych przedmiotów. Różnorodność (Abwechslung) sprawia przyjemność. A piękne poznanie jest jak rozległa okolica kryjąca w sobie nieskończenie wiele różnych skarbów. 2) Wielkość poznania, jego szlachetność, wzniosłość itp. Piękno wymaga, aby poznanie zmysłowe nie tylko przedstawiało wielkie, przyzwoite, ważne, szlachetne przedmioty itd, lecz także aby przedstawiało każdy z tych przedmiotów we właściwy sposób i stosownie do jego wielkości. 3) Prawda poznania. Bez prawdy poznanie jest tylko ułudą; poznanie zmysłowe musi być zatem tak prawdziwe, jak to tylko możliwe. 4) Żywość i blask poznania. 5) Jego pewność. Poznanie zmysłowe, jeśli ma być prawdziwie piękne, musi wzbudzić nie tylko przekonanie o swym własnym pięknie, lecz także o adekwatności przedstawienia jego przedmiotu. 6) Wzruszenie. Piękne poznanie musi nie tylko podobać się jako takie, tak bardzo, jak to tylko możliwe, lecz także wywoływać przyjemne lub nieprzyjemne uczucia w oparciu o przedmiot, jaki przedstawia. 7) Piękny porządek w całej materii zmysłowego przedstawienia, jak i w kompozycji (Zusammensetzung und Zusammenfügung) wszystkich poszczególnych wyobrażeń wchodzących w jego skład jako całości. 8) Piękne nazwanie poznania zmysłowego. Rzadko albo nigdy jesteśmy w stanie myśleć, nie ubierając naszych myśli w określone znaki, które tworzą z nimi podobny związek jak ciało i dusza. Jeśli zatem poznanie zmysłowe ma być możliwie piękne, to, że tak powiem, nie tylko jego dusza ale i ciało muszą wykazywać możliwie najwyższe piękno. (192-193)

Jeśli poznanie „jest poznaniem pięknym i zmysłowym, to w jego wyniku otrzymujemy wszelkie dzieła wszystkich sztuk i nauk pięknych. Gdy poeta pisze wiersz, to jest oczywistym, że czyni to w zgodzie z poznaniem pięknym i zmysłowym, wywołanym przez swego poetycznego ducha i że poznaniu temu chce dać wyraz, a w innych je wywołać; że sam posiada piękne i zmysłowe pojęcie o pięknie poezji, zgodnie z którym stara się napisać swój wiersz. To samo dotyczy sztuki mowy i wszystkich sztuk i nauk pięknych, zajmujących się wyłącznie poznaniem i właściwą mu formą wyrazu” (195-196). Poznanie zmysłowe leży u podstaw każdego procesu twórczego:

Malarz posiada piękne zmysłowe pojęcie o tym, co chce namalować i pracuje pędzlem tak długo, aż jego obraz upodobni się do owego wyobrażenia. W ten sam sposób pracuje rzeźbiarz, miedziorytnik, budowniczy. Kompozytor też musi tak postępować. Posiada piękne zmysłowe pojęcie, w zgodzie z którym zestawia ze sobą dźwięki. Co za tym idzie, realizacja i obserwacja wszelkich reguł sztuk i nauk pięknych zależy w pierwszej kolejności i bezpośrednio od pięknego poznania, które musi koniecznie posiadać ten, kto chce te reguły obserwować. [...] Można zatem bez sprzeciwu przyjąć, że każdy, kto pragnie działać w zgodzie z jakąkolwiek regułą sztuki i nauki pięknej, musi to czynić w oparciu o piękne zmysłowe poznanie. (196)

Tak jak piękne i zmysłowe poznanie jest nieodłącznym elementem „pięknego ducha” artysty, jest ono także celem sztuk i nauk pięknych; ich sens leży bowiem w „wywoływaniu pięknego zmysłowego poznania w czytelnikach, słuchaczach i widzach” (198). Zdolność wywoływania tego poznania jest cechą szczególną sztuk i nauk pięknych, odróżniającą je od nauk wyższych: „Nauki wyższe zmierzają do tego, aby przedstawić przedmioty w taki sposób, aby te mogły być źródłem poznania filozoficznego i aby ukazać je wnikliwemu rozumowi i głębokiej mądrości. Jedynie sztuki i nauki piękne starają się wywołać w oparciu o przedstawiane przedmioty poznanie piękne i zmysłowe” (198). Człowiek, zdaniem Meiera, predysponowany jest do zajmowania się naukami wyższymi, bądź do uprawiania sztuk i nauk pięknych. Uprawianie nauk wyższych wymaga wprowadzenia zaangażowania „niższych sił poznawczych” (die untern Erkenntniskräfte), ale decydujący jest tu „wyjątkowo wysoki stopień doskonałości rozumu i mądrości” (200). Sztuki i nauki piękne natomiast wymagają „wyjątkowo doskonale rozwiniętych zmysłowych sił poznawczych. Nikt nie twierdzi, że do ich uprawiania doskonały rozum i szczególna mądrość nie są niezbędne. Jednak wszyscy dobrze zorientowani wiedzą, że nie wymagają one aż tak wielkiego rozumu, jak ma to miejsce w przypadku nauk wyższych” (200).

Ostateczna formuła pierwszej zasady

Rekapitulując i konkludując, Meier ponownie formułuje swoją pierwszą zasadę wszystkich sztuk i nauk pięknych:

Jeśli zasada: staraj się uczynić poznanie zmysłowe możliwie pięknym, jest tak ogólna, że wynikają z niej wszystkie reguły wszystkich sztuk i nauk pięknych; jeśli nie może być zasadą innych sztuk i nauk, a jedynie pięknych, i jeśli nie można, uprawiając sztuki i nauki piękne, zrobić od niej uzasadnionego wyjątku, to jest ona prawdziwą pierwszą zasadą wszystkich sztuk i nauk pięknych. (202)

Następnie wymienia argumenty świadczące, jego zdaniem, niezbitcie o poprawności powyższej zasady:

Żadna z zasad jakiegokolwiek innej sztuki i nauki nie uznaje za swój cel piękną poznanie zmysłowego. Za cel ten uważa doskonałość poznania rozumowego lub nieskończenie wiele innych doskonałości. [...] Wszystkie reguły poezji, o ile są właściwe, są tak skonstruowa-

ne, że w wyniku ich obserwacji w każdym wierszu zrodzić się musi prawdziwe piękno. I taką samą naturę posiadają reguły malarstwa. W wyniku obserwacji każdej z nich każdy obraz musi uzyskać formę, wywołującą poczucie piękna całości. [...] Po trzeciej wreszcie, uprawiając sztuki i nauki piękne, od tej zasady nigdy i w żadnym przypadku nie można zrobić wyjątku. Każdy taki wyjątek skutkować musi powstaniem brzydoty, a tym samym niższym stopniem piękna. [...] Jeśli poeta zamieści w wierszu, zdawałoby się doskonałym, jedną jedyną myśl, która byłaby [...] naprawdę brzydka, lub gdy chociażby jedna myśl zawarta w wierszu mogłaby i powinna by być jeszcze piękniejsza niż jest, to słusznie będzie on za to ganiony. (202-203)

Bibliografia

- Batteux, Charles. (1997). „Zasady literatury”. *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674-1810*. Red. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński. Warszawa. 232-265.
- Meier, Georg Friedrich. (2002), *Georg Friedrichs Meiers Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften. Frühe Schriften zur ästhetischen Erziehung der Deutschen in 3 Teilen. Teil 3. Philosophische Ästhetik – Literaturtheorie – Neue Deutsche Literatur*. Halle/Saale. 170-206.

Artykuł przedstawia główne założenia rozprawy Georga Friedricha Meiera (1718–1777) zatytułowanej *Rozważania o pierwszej zasadzie wszystkich sztuk i nauk pięknych* (*Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften*, 1757), w której to autor polemizując z poglądami francuskiego filozofa Charlesa Batteaux, postuluje odrzucenie zasady mimesis w sztukach plastycznych i literaturze i zastąpienie jej ogólną zasadą: „staraj się uczynić poznanie zmysłowe możliwie pięknym”.

Homo ridens w ujęciu psychologicznym. Freudowska koncepcja dowcipu a gelotologia

Śmiech jako fenomen istniejący jedynie w obszarze ludzkim, zważywszy na fakt, że spośród żywych organizmów jedynie człowiek jest w stanie dostrzec i stworzyć bodźce komiczne¹, towarzyszył ludzkości od zarania dziejów. Badania naukowe nad istotą śmiechu, następnie takich pojęć jak „śmieszność”, „humor”, „komizm”, prowadzone w ramach poszczególnych dyscyplin naukowych od antyku aż po współczesność, skupiały się na ogół na analizie cech determinujących komizm oraz na klasyfikacji form komizmu. Celem niniejszego artykułu jest zatem ukazanie złożoności zagadnienia, jakim jest komizm, oraz wskazanie na jego powiązania z terminem „humor”, których analizę należy prowadzić przede wszystkim w ramach badań interdyscyplinarnych. O wzajemnych korelacjach między tymi pojęciami referuję powołując się na badania prowadzone w ramach współczesnego polskiego dyskursu komicznego². Dywagacje moje nie zmirzają do zaprezentowania perspektyw badawczych współczesnej polskiej myśli komizmoznawczej w sposób kompleksowy (uwzględniając dokonania socjologów, lingwistów, filmoznawców, etyków, filozofów, antropologów itd.), lecz ogniskują się na założeniach „śmiechu”, „humoru” i „komizmu” z perspektywy gelotologicznej.

Współczesne polskie pisma teoriokomiczne cechuje zatem tendencja do analizy *vis comica* w znaczeniu *the comic* z perspektywy psychologiczno-fizjologicznej, natomiast wyniki badań nad funkcją leczniczą śmiechu są coraz częściej wykorzystywane w praktyce terapeutycznej w wielu gabinetach psychologicznych. Freudowska koncepcja dowcipu zawarta w tomie *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* z 1905 roku stanowi, obok bachtinowskiej koncepcji „śmiechu karnawałowego”³, jedną z głównych podstaw teoretycznych dla badań z zakresu gelotologii.

1 Jest to jedna z kluczowych tez, którą Henri Bergson zawarł w eseju *Śmiech* z 1900 roku. Wyklucza ona istnienie komizmu poza obszarem człowieka: „[...] nie ma komizmu poza obrębem rzeczy czysto ludzkich”, konstatuje Bergson (Bergson 1995: 8). Badacz nawiązuje tym stwierdzeniem niewątpliwie do arystotelesowskiej wizji śmiechu, która stała się istotnym punktem odniesienia dla wielu późniejszych, również i współczesnych, teorii komizmu. To Arystoteles jako pierwszy stwierdził, że oprócz człowieka „żadne [...] zwierzę nie śmieje się” (Arystoteles 1992: 713). Filozof uplasował śmiech w dziedzinie aktywności ludzkiej, jaką jest rozrywka i zabawa, w czym możemy dopatrywać się śladów inspiracji dla idei śmiechu o proveniencji ludycznej, karnawałowej.

2 Terminem „współczesny polski dyskurs komiczny” posługuje się między innymi Stanisław Gajda w artykule zamieszczonym w tomie *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej* (Gajda 2007: 11-19).

3 Bachtinowskie ujęcie „śmiechu karnawałowego”, który funkcjonuje między innymi jako społecznie akceptowalny sposób radzenia sobie z lękami typowymi dla człowieka współczesnego, zakłada, że śmiech jest wyrazem ludzkich dążeń za wolnością, harmonią wewnętrzną i stanem szczęścia, co Bachtin konstatuje w tomie *Estetyka twórczości słownej* z 1986 roku w następujący sposób: Śmiech jawi się jako „[ś]rodek skuteczny, ale stosowany w ostateczności – wtedy gdy inne nie mogą być użyte. Zresztą skuteczny bardziej jako autoterapia niż terapia. Zatrzymuje na chwilę pościgi i pozwala ściganemu na złapanie oddechu, ale pościgu nie likwiduje. Zmienia strachy w wesołe straszdyła nie tyle realnie, co raczej – w odczuciu śmiejących się – odbudowuje wewnętrznie człowieka, pozwalając mu żyć w otoczeniu strachu, nie daje jednak gwarancji, że naprawdę przeżyje” (Bachtin 1986: 13).

Komizm i humor w ujęciu interdyscyplinarnym

Spośród współczesnych polskich tekstów teoriokomicznych, w których pojęcia „śmiejch”, „komizm” oraz inne terminy z nimi powiązane są przedmiotem naukowej eksploracji, należy przede wszystkim wymienić: 1. *Komizm* (1960) Jana Stanisława Bystronia, w którym autor podaje interesującą klasyfikację form komizmu, 2. Studium na temat przeglądu historycznego teorii komizmu wraz z klasyfikacją form komizmu *O komizmie* (1967) Bohdana Dziemidoka, 3. Interesującą monografię dotyczącą komizmu słownego *Polski dowcip językowy* (1968) Danuty Buttler. Postmodernistyczny, polski dyskurs komiczny, którym to pojęciem Mizerkiewicz określa odczytywanie „znaków śmieszności w najnowszej polskiej literaturze jako ewentualnego wariantu komizmu ponowoczesnego” (2007: 10), dotyczy analizy zjawiska komizmu jako znaku świadomości (a często przede wszystkim stanu nieświadomości) współczesnego człowieka oraz jego stosunku do „cywilizacji technologiczno-komercyjno-militarnej”, której jest twórcą (Chłopicki 3). Tego typu badania zakładają uwzględnienie kontekstu czasu i podporządkowanym temu kryterium przeobrażeniom w dziedzinach kultury, tradycji, obyczajowości, języka itd. Zatem postmodernistyczny, polski dyskurs komiczny cechuje, przytaczając za Mizerkiewiczem, „kryzys śmiechu ponowoczesnego” oraz komiczne formy prezentacji „intymności erotycznej” (10). Biorąc pod uwagę ten fakt przywołane wyżej monografie o komizmie analizują to zjawisko w ramach konkretnych, wyselekcjonowanych dyscyplin (perspektywy antropologicznej, estetyczno-filozoficznej czy lingwistycznej), podczas gdy złożoność „śmiechu ponowoczesnego” wymaga zintensyfikowania badań o charakterze interdyscyplinarnym. Fakt ten rejestruje Głowczewski, według którego współczesna polska refleksja teoretyczna nad komizmem znajduje się w stagnacji: „Wiedzę o tym, co śmieszy, ogarnia od pewnego czasu stale pogłębiający się stan jej niewydolności. [...] Prace poświęcone komizmowi coraz rzadziej wnoszą nowe akcenty, częściej stają się zbiorami przykładów ilustrujących wybrany aspekt teorii” (1994: 125). Z pewnością istniejącą lukę badawczą w tym zakresie mogliby zapewnić kontynuatorzy pism Zawadzkiego, Bystronia, Buttler czy Ziomka. Szczególnie nowatorskie teksty teoriokomiczne Ziomka, w obliczu dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości, domagają się zweryfikowania postawionych przez badacza tez.

Po 2000 roku jednym z nielicznych badaczy komizmu, który zaproponował ponowne prze-myślenie przedwojennych założeń na temat komizmu autorstwa Zofii Lissy, jest Aleksander Głowczewski. Niezwykle nowatorskie są też jego rozważania teoretyczne na temat, jakie pozytywne rezultaty mógłby przynieść kognitywizm dla rozwoju współczesnej teorii komizmu (Mizerkiewicz 2007: 11).

Rola humorologii

Zważywszy na fakt, że współczesność definiowana jest przez badaczy komizmu dość często jako „epoka zabawy i śmiechu”⁴, istotna wydaje się przy tym założeniu odpowiedź na pytanie, co jest cechą immanentną współczesnego *homo ridens*? Czy genezy i determinantów jego śmiechu należy doszukiwać się w ludycznej, karnawałowej zabawie? Odpowiedzi na te pytania są obiektem naukowej eksploracji stosunkowo nowej dyscypliny zwanej humorologią, która bada istotę oraz zakres semantyczny terminu „humor”. Do największych jednak osiągnięć humorologii należy zaliczyć

4 Tezę taką stawia między innymi Chłopicki w tomie *O humorze poważnie* z 1995 roku (3).

akcentowanie konstatacji, że aby szeroko rozumiane zjawisko humoru można było przynajmniej w części zanalizować kompleksowo, należy prowadzić badania nad tym fenomenem w ramach wspólnego, interdyscyplinarnego projektu. Dlatego też paradoksalnie, przywołując słowa Chłopickiego, „[p]owstanie humorologii stanowi jakby powrót do źródeł” (86-87), ponieważ założenie o oglądzie kompleksowym tego zjawiska wymaga powrotu do podejścia filozoficznego⁵, który w wieku XX nie był na ogół preferowany przez polskich teoretyków. W tym kontekście niezwykle interesujący, przedstawiony przez Chłopickiego w tomie *O humorze poważnie* przegląd badań nad humorem sięga do roku 1994 i uwzględnia dywagacje prowadzone w ramach poszczególnych dyscyplin, począwszy od filozofii, która stworzyła podwaliny innym dyscyplinom naukowym do prowadzenia badań nad pojęciem „humor”, po dziedziny, które wyodrębniły się w okresie późniejszym, tj. fizjologia, psychologia, językoznawstwo, czy socjologia. Chłopicki wskazuje na istotne znaczenie humorologii na tle innych dziedzin, która cieszy się szczególną popularnością wśród anglosaskich badaczy uznających najczęściej nadrzędność pojęcia „humor” nad terminem „komizm” (4).

Badania nad komizmem z zakresu gelotologii

Wiek XX charakteryzuje się raczej znikomą ilością badań nad fenomenem śmiechu, które analizowałyby to zagadnienie z perspektywy filozoficzno-etycznej. Obserwuje się tendencję przesuwania się kierunku badań komizmoznawczych od refleksji filozoficzno-estetycznej ku „użyteczności społecznej” śmiechu, który bada nowa dyscyplina naukowa gelotologia. Gelotologia koncentruje się przede wszystkim na psychologicznych aspektach śmiechu i humoru (Matuszewicz 1976: 6). Studium o humorze *Humor, dowcip, wychowanie. Analiza psychospołeczna* (1976) Czesława Matuszewicza jest tego niezwykle cennym dowodem. Matuszewicz konfrontuje czytelnika z definicjami pojęć „humor” i „dowcip” z perspektywy psychologicznej: „Humor rozumiem bądź jako subiektywne przeżycie wywołane komizmem, bądź jako postawę, tzn. stałą skłonność do widzenia spraw w sposób komiczny. Humor jest zawsze skorelowany z pogodą ducha, dobroduszością, wyrozumiałością. Dowcip to zdolność typu intelektualnego dostrzegania komizmu, żartowania” (7). Zatem w ujęciu psychologicznym ramy semantyczne hasła „humor” obejmują swoim zasięgiem, zdaniem Matuszewicza, dwa kluczowe znaczenia: humor asocjowany jest jako 1. Stan psychiki, 2. Stała (w sensie niezmienna) postawa wobec świata zewnętrznego (por. 47-48). Humor w pierwszym znaczeniu – stan psychiki – Matuszewicz rozumie jako proces oddziaływania na człowieka bodźców komicznych, które z kolei są poddawane przez niego analizie. Podmiot śmiejący się natomiast cechuje dynamizm myśli, stan ogólnego podniecenia i tendencja do śmiania się (por. 48). Humor w drugim znaczeniu – czyli pewnej trwałej postawy wobec rzeczywistości – analizuje również Dziemidok, który oprócz funkcji poznawczej podkreśla ogromne znaczenie jego funkcji rozrywkowej i terapeutycznej („odprężająco-relaksowa” funkcja) w życiu człowieka⁶. Postawa humorystyczna jest, przywołując słowa Dziemidoka, „nieaktywna i nieagresywna (kontemplacyjno-filo-

5 Pierwsze próby analizy pojęcia „śmiechu” podjęli już starożytni filozofowie i to oni stworzyli podwaliny do rozwoju badań nad tym fenomenem w wiekach późniejszych. Co istotne, aż do początku XX wieku większość teoretyków nie posługuje się terminem „humor”, zajmowali się oni raczej śmiechem i śmiesznością. Humor oznaczał początkowo „płyn ustrojowy”, potem „dyspozycję psychiczną”, a dopiero Freud wskazał w swoich rozważaniach teoretycznych na humor w znaczeniu „śmieszności” (Chłopicki 5).

6 Bohdan Dziemidok optuje za uznaniem nadrzędności pojęcia „komizm” nad pojęciem „humor”, sprowadzając humor do jednej z form komizmu.

zoficzna). Dla humoru typowe jest traktowanie niedorzeczności świata i wad ludzkich jako czegoś, z czym z konieczności trzeba się godzić, co należy traktować wyrozumiale". Dziemidok opowiada się zatem za taką definicją pojęcia „postawa humorystyczna”, która zakłada nieagresywną, lecz przyjacielską krytykę wad o stosunkowo małej szkodliwości społecznej zmierzającą do pogłębionej refleksji światopoglądowej. Pogląd ten reprezentują między innymi Boriew i Hoeffdinga⁷. Komizm w ujęciu Dziemidoka jawi się jako wartościowe „źródło higieny psychicznej” (por. Dziemidok 1967: 140) i leży u podstaw właściwie wszystkich form komizmu, od prostych po złożone (142).

Funkcję relaksacyjno-odprężającą spełniają przede wszystkim teksty humorystyczne, a priori pozbawione tonu agresywnego: „Żart i dowcip z siebie samego lub autoironia mogą być również formą samoobrony. [...] Samoobroną jest również żartobliwa, humorystyczna postawa wobec własnych niepowodzeń, własnej nieudolności, jest to jednak obrona nie tyle przed atakiem z zewnątrz, co przed samym sobą, obrona przed załamaniem się, pesymizmem, depresją, zwątpieniem we własne siły i możliwości, obrona przed rozpaczą” (por. Dziemidok 1967: 146).

Współczesna psychologia, jeżeli chodzi o tendencje badawcze nad istotą humoru, skłania się w dużym stopniu ku teorii niespójności. W latach 30. XX wieku powstaje na gruncie psychologii postaci tzw. teoria konfiguracji, reprezentowana między innymi przez Normana Maiera, który twierdził, że „doświadczenie humoru następuje wtedy, gdy pewna konfiguracja elementów znaczenia nagle i niespodziewanie zmienia się w inną. Wtedy początkowy kierunek myślenia odbiorcy zostaje nagle zatrzymany i powstaje sytuacja humorystyczna, która jest do przyjęcia tylko chwilowo i tylko w odniesieniu do danych realiów, nie poddaje się natomiast testowi uogólnienia” (Maier: 1932 za Chłopicki 30-31).

W latach 70-tych i 80-tych ożywioną dyskusję wśród badaczy wywołały przełomowe teksty psychologa amerykańskiego Jerry'ego Suls⁸. W swoich pracach przedstawił on model recepcji humoru bazujący na dwóch etapach; w stanie badań funkcjonuje on jako „model rozwiązywania niespójności” (por. Chłopicki 31). Suls polemizuje z tezą Freuda poddając w wątpliwość tezę wiedeńskiego psychiatry, że u źródeł humoru leżą motywacje zachowań seksualnych i agresywnych (Freud 1993: 121, 122, 127). Suls konstatuje możliwość pogodzenia zwolenników teorii wyższości oraz teorii kognitywnych, jeżeli uwzględni się fakt obranej przez nie odmiennej perspektywy badawczej: „teoria degradacji opisuje reakcje emocjonalne odbiorcy w stosunku do poszczególnych osób oraz grup społecznych, podczas gdy model rozwiązywania niespójności odnosi się do procesów intelektualnych” (Suls 1977: 42 za Chłopicki 33).

Psychologia jako dyscyplina naukowa zajmująca się fenomenem humoru bada również związki, jakie istnieją pomiędzy humorem a osobowością człowieka. Na szczególną uwagę zasługują w tym zakresie badania psychologa izraelskiego Avnera Ziva, który osobno analizuje kwestię odbioru humoru oraz twórczość humorystyczną. Odbiór humoru Ziv tłumaczy jako pewną predyspozycję, umiejętność człowieka do spostrzeżenia i rozumienia sytuacji humorystycznej, wpisanej w nią idei niespójności oraz specyficznej dla humoru „miejscowej” logiki myślenia. „Twórczość

7 Boriew przypisuje humorowi jako postawie wobec rzeczywistości funkcję refleksji nad światem i statusem człowieka w tym świecie (Boriew 1957 w: Morawski 1963: 231). Natomiast u Hoeffdinga humor jawi się nie tylko jako pogodny, beztroski nastrój, lecz optymistyczna wizja życia (Hoeffding 1911: 454).

8 Na szczególną uwagę zasługują tu następujące prace: *Dwustopniowy model aprecjacji dowcipów i karykatur* (1972), *Rola znajomości w aprecjacji humoru* (1975), *Humor jako narzędzie interakcji społecznej* (1977), *Procesy poznawcze w aprecjacji humoru* (1983).

humorystyczna to – według niego – zdolność do postrzegania związków między ludźmi, przedmiotami lub ideami w sposób charakterystycznie niespójny oraz zdolność do komunikowania tego postrzegania innym” (Ziv 1984: 111 za Chłopicki 41). Bazując na tym założeniu Ziv wyodrębnia 3 podstawowe typy osobowości: społeczny – introwertyzm-ekstrawertyzm; emocjonalny; intelektualny. W kwestii odbioru humoru Ziv uznaje wyższość wymiaru społecznego nad emocjonalnym, natomiast wymiar emocjonalny wykazuje nadrzędną funkcję wobec intelektualnego (por. Ziv 126-129 za Chłopicki 41). W swoich badaniach teoretycznych nad istotą humoru Ziv opracował klasyfikację humoru, opierającą się na jego 5 zasadniczych funkcjach. Każdej z tych funkcji przypisany jest inny rodzaj informacji społecznej, której celem jest wywołanie u odbiorcy śmiechu lub uśmiechu. Są nimi: „1. Funkcja wyzwolenia agresji, 2. Funkcja wyzwolenia napięcia seksualnego, 3. Funkcja społeczna (satyra), 4. Funkcja obronna (czarny humor), 5. Funkcja intelektualna (humor absurdalny, abstrakcyjny, gra słów)” (Ziv za Chłopicki 53).

Freudowska koncepcja dowcipu

Pod koniec XIX wieku zwiększyła się znacznie liczba publikowanych prac teoretycznych, które fenomen „dowcipu” i „komizmu” rozpatrywały z perspektywy psychologicznej. Wspomnieć należy tu przede wszystkim XIX-wieczne badania nad humorem Herberta Spencera zawarte w tomie *Fizjologia śmiechu* (1884), które zainicjowały kolejny, kluczowy nurt badań nad tym fenomenem, tzw. teorię wyzwolenia energii. Spencer zajął się w swoich rozważaniach nad istotą humoru przede wszystkim reakcjami fizjologicznymi, które towarzyszą podmiotowi śmiejącemu się, doszukując się korelacji między stanami umysłu a stanami ducha, ponieważ, jak twierdził, „energia nerwowa” przemieszcza się trzema kanałami: drogą uczuć, mięśni i organów wewnętrznych. Z tego punktu widzenia najczęstszą przyczyną śmiechu jest stan silnego pobudzenia umysłowego lub fizycznego organizmu, podczas którego energia wyzwala się dostępnymi jej drogami, co widoczne jest w ruchach mięśni (por. Spencer 1884: 9-10, 16-18).

Najwybitniejszym przedstawicielem teorii wyzwolenia energii był psychiatra wiedeński Zygmunt Freud. Freud wskazał na 3 rodzaje sytuacji, które warunkują akt tworzenia dowcipu (niem. Witz), w tym dowcip niewinny oraz dowcip tendencyjny: 1. Sytuacje agresywne, 2. cyniczne, 3. obsceniczne⁹.

W tomie *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* Freud podjął się dywersyfikacji fenomenów „dowcip” i „komizm”, konstatując, że proces tworzenia dowcipu i doznania komizmu nie są przeżyciami kongruentnymi, pomimo istnienia dowcipów wywołujących efekty komiczne. Dysonans między pojęciami „dowcip” i „komizm” wynika również, zdaniem Freuda, z energii, którą w akcie tworzenia dowcipu zyskujemy i w ten sposób unikamy zahamowań, natomiast w przypadku komizmu energię zaoszczędza się na przedstawieniach (por. Dziemidok 1967: 39; Freud 1993: 120).

9 U Freuda dowcip jest „rodzajem aktywności zmierzającej do tego, by czerpać rozkosz z procesów psychicznych, intelektualnych lub innych. [...] Gdy dowcip nie jest celem samym w sobie – czyli w przypadku, gdy nie mamy do czynienia z dowcipem niewinnym – wtedy oddaje się on jedynie na służbę dwóch tendencji, które, o ile spojrzeć na nie z odpowiedniej perspektywy, można powiązać; dowcip jest wówczas albo złośliwy (służy agresji, satyrze, lub odparciu ataku), albo obsceniczny (służy obnażeniu). [...] Wypowiadanie niczym nie osłoniętej nieprzyzwoitości sprawia jej autorowi rozkosz, pobudzając do śmiechu osobę trzecią. [...] Tutaj sprośność staje się dowcipna – jest tolerowana o tyle, o ile jest dowcipna. Środkiem technicznym, jakim posługuje się sprośność, jest aluzja, czyli zastąpienie przez to, co małe, to, co znajduje się w dalszym kontekście, rekonstruowanym przez słuchacza w wyobraźni, tak że w końcu powstaje z tego pełna bezpośrednio obsceniczność” (121, 122, 127).

Dowcip, który wykazuje tendencję do ujmowania logicznie poprawnej myśli w formie alogicznej, lapidarnej, zamaskowanej na ogół nonsensem (Dziemidok 1967: 40; Freud 1993: 132), jest przejawem ludzkich dążeń za wolnością, kreatywnością i wolą walki ze schematyzmem rzeczywistości (rytuały, normy, apoteoza rozsądku).

Poza dowcipem Freud wyodrębnia jeszcze dwie inne kategorie, mianowicie humor i komiczność, których mechanizm działania opiera się również na zaoszczędzeniu energii psychicznej. Humor i komiczność mieszczą się jednak w ramach przedświadomości, natomiast dowcip w obszarze nieświadomości. Satysfakcja czerpana z *the comic* ma swoje źródło w zredukowanym wysiłku myśli: wyobraźni, koncentracji i demonstruje się często w żartach słownych, kiedy to podmiot śmiejący się improwizuje z językiem jak bawiące się dziecko (249).

Funkcja terapeutyczna dowcipu

Akt dowcipu rozgrywa się według Freuda na wzór marzenia sennego¹⁰, tzn. w obydwu przypadkach mamy do czynienia z technikami kondensacji¹¹ i przesunięcia. Niekiedy technika kondensacji jest na tyle wystarczająca, że stosunkowo prosty materiał językowy skrywa refleksję złożoną. Natomiast zasada przesunięcia bazuje na uplasowaniu pierwotnej myśli, przy odpowiednim doborze środków językowych, w miejscu, w którym się jej nie spodziewano (por. Geier 2007: 184-185). Marzenia senne mają, według Freuda, całkowicie społeczny charakter, podczas gdy dowcip jest „łajdakiem o rozdwojonym języku” (193). Dowcip u Freuda jest zatem „najbardziej uspołecznionym doznaniem psychicznym” (295), którego celem jest osiągnięcie rozkoszy: „Rozkosz dowcipu jawiła się nam jako pochodząca z zaoszczędzonego wysiłku hamowania, rozkosz komiki – jako pochodząca z zaoszczędzonego wysiłku wyobraźniowego (obsadowego), rozkosz zaś humoru – z zaoszczędzonego wysiłku wczucia. W wypadku wszystkich trzech sposobów pracy naszego aparatu psychicznego rozkosz pochodzi z zaoszczędzenia; wszystkie te trzy sposoby zbiegają się w tym, że stanowią metody odzyskiwania rozkoszy z aktywności psychicznej – rozkoszy, która zanikła właściwie dopiero wskutek rozwoju tej aktywności” (295).

Marzenia senne oraz powiązany z nimi motyw sobowtóra stały się jednym z kluczowych elementów bachtinowskiej teorii karnawału (1965), która przyczyniła się do rozwoju współczesnej myśli komizmoznawczej. U Bachtina marzenia senne funkcjonują jako antywzorzec do życia realnego, są wręcz jego parodią. Kolejna dychotomia dotyczy pojęć: człowiek – parodiujący go sobowtór (Bachtin 1970: 225-226). Operując pojęciami ambiwalentnymi Bachtin wskazuje na konieczność „ścierania się sensów, pozostających w ciągłej semiozie” (Lankiewicz 2008: 62), co sprawia, że owa bachtinowska „dialogowość” może być odczytywana po części w duchu freudowskim: śmiech jako specyficzna wizja rzeczywistości¹² nie zmienia istniejącego stanu rzeczy, ale nadaje bytom

10 Marzenia senne opierają się według Freuda na następującym schemacie: „gdy chodzi o tworzenie marzenia sennego, należałoby wyróżnić z grubsza trzy stadia: po pierwsze, przemieszczenie przedświadomych resztek dnia w nieświadomość, w czym musiałyby współuczestniczyć warunki stanu snu, po drugie zaś, właściwa praca marzenia sennego w nieświadomości i, po trzecie, regresja opracowanego w ten sposób materiału marzenia sennego do postrzeżenia, w postaci którego marzenie senne zostaje uświadomione” (209).

11 U podstaw marzenia sennego leży proces kondensacji, „wykazujący ogromne podobieństwo do techniki dowcipu, gdyż – jak dowcip – mierza on do zwięzłości i tworzy formacje zastępcze tego samego typu, co w dowcipie” (Freud 33).

12 „Śmiech stanowi określone, lecz nie dające się przełożyć na język logiki, estetyczne ujęcie rzeczywistości, określony sposób jej artystycznego widzenia i przedstawiania [...]” (Bachtin 1970: 249).

zupełnie inny, optymistyczny sens. „Śmiech karnawałowy” według Bachtina stanowi, podobnie jak u Freuda, społecznie akceptowalny, zastępczy sposób zmagania się z lękami, jest śmiechem terapeutycznym:

Środek skuteczny, ale stosowany w ostateczności – wtedy gdy inne nie mogą być użyte. Zresztą skuteczny bardziej jako autoterapia niż terapia. Zatrzymuje na chwilę pościg i pozwala ściganemu na złapanie oddechu, ale pościgu nie likwiduje. Zmienia strachy w wesołe straszydła nie tyle realnie, co raczej – w odczuciu śmiejących się – odbudowuje wewnętrznie człowieka, pozwalając mu żyć w otoczeniu strachu, nie daje jednak gwarancji, że naprawdę przeżyje (1986: 13).

Echa freudowskiej koncepcji dowcipu, a szczególnie jego funkcji terapeutycznej, można odnaleźć na przykład w wielu współczesnych dziełach literackich, filmowych i teatralnych dla dzieci i młodzieży. Współczesna cywilizacja, w której dominuje komercyjność i konsumpcjonizm oraz poczucie fizycznej i duchowej alienacji jednostki, wpływa destrukcyjnie (przede wszystkim w sensie stresogennym) na konstrukcję psychiczną dzieci i młodzieży. Dlatego preferowana przez współczesnych pisarzy postawa humorystyczna, pełna miłości i wyrozumiałości dla młodego czytelnika, to forma samoobrony, która wydaje się dzisiaj najbardziej społecznie akceptowalnym sposobem niwelacji napięć i lęków. W ten sposób pisarze uwrażliwiają młodego czytelnika na możliwość sięgania po pozytywne mechanizmy obronne w walce z agresją czy frustracją.

Humor jest zatem, z punktu widzenia dokonania gelotologii, cennym środkiem niwelującym napięcia, stres, których przyczyną są zaburzone relacje międzyludzkie (Matuszewicz 137). Zależność między poczuciem humoru a odpornością na stres jest współcześnie przedmiotem intensywnej, naukowej eksploracji socjologów i psychologów. Badania nad funkcją relaksacyjno-terapeutyczną humoru wykorzystuje się często w pracy terapeutycznej. Humor jawi się tutaj jako ważny mechanizm radzenia sobie z lękami i napięciami w życiu prywatnym, zawodowym i na gruncie relacji interpersonalnych (142).

Funkcja terapeutyczna humoru jest ściśle powiązana z jego rolą wychowawczą: „[R]ecepca humoru rozumianego jako reakcja na komizm (żart słowny, rysunkowy, zdarzenie komiczne) działa katartycznie” (75). „Katharsis poprzez humor” jest sposobem zapobiegania (nie zwalczania!) kumulacji i eskalacji tych lęków, a nade wszystko zachowań agresywnych (82). Chodzi o to, że humor jest środkiem ukazania tej samej rzeczywistości z innej perspektywy, znośniejszej w odbiorze, bez silnego akcentowania jej negatywnych przejawów.

Bibliografia

- Arystoteles. (1992). „O częściach zwierząt. Ks. III, 10 (Diafragma. *Śmiech*)”. *Dzieła wszystkie*. T. 3. Przekład Paweł Siwek. Warszawa.
- Bachtin, Michał. (1986). *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. D. Ulicka. Opracowanie wstępu i przekładu E. Czaplejewicz. Warszawa.
- Bachtin, Michał. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. Modzelewska, Warszawa.
- Bergson, Henri. (1995). *Śmiech. Esej o komizmie*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Warszawa.

- Boriew, Jurij. (1957). *O komiczeskom*. Moskwa.
- Chłopicki, Władysław. (1995). *O humorze poważnie*. Kraków.
- Dziemidok, Bohdan. (1967). *O komizmie*. Warszawa.
- Freud, Zygmunt. (1993). *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Warszawa.
- Gajda, Stanisław. (2007). „Współczesny polski dyskurs komiczny”. *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej*. Red. Jan Mazur i Magdalena Rumińska. Lublin. 11-19.
- Geier, Manfred. (2007). *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*. Tłum. Joanna Czudec. Kraków.
- Główczewski, Aleksander. (2004). „Komizm w komunikacji literackiej”. *Acta Universitatis Nicolai Copernici*: 33-49.
- Główczewski, Aleksander. (1994). „O głównych terminach teorii komizmu”. *Acta Universitatis Nicolai Copernici*: 127-153.
- Główczewski, Aleksander. (1996). „Zofii Lissy teoria komizmu”. *Polonistyka toruńska uniwersytetu w 50. Rocznice utworzenia UMK. Literaturoznawstwo*. Red. Janusz Kryszak. Toruń. 75-86.
- Hoeffding, Harald. (1911). *Psychologia*. Warszawa.
- Lankiewicz, Hadrian Aleksander. (2008). *Śmiech w machinie wszechświata. Humor według Philipa K. Dicka*. Piła.
- Maier, Norman. (1932). „A Gestalt Theory of Humor”. *British Journal of Psychology* 23: 69-74.
- Matuszewicz, Czesław. (1976). *Humor, dowcip, wychowanie. Analiza psychospołeczna*. Warszawa.
- Mizerkiewicz, Tomasz. (2007). *Nie śmieszno. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Poznań.
- Spencer, Herbert. (1884). *Fizjologia śmiechu*. Warszawa.
- Ziv, Avner. (1984). *Personality and Sense of Humor*. Nowy Jork.

Celem niniejszego artykułu jest udowodnienie słuszności tezy, że współczesne polskie pisma teoriokomiczne cechuje tendencja do analizy *homo ridens* oraz utożsamianej z obszarem ludzkim *vis comica* z perspektywy psychologicznej. Obserwuje się zatem tendencję przesuwania się kierunku badań nad komizmem od refleksji filozoficzno-estetycznej ku „użyteczności społecznej” tego fenomenu. Freudowska koncepcja dowcipu (Sytuacje agresywne, cyniczne i obsceniczne determinują według Freuda akt dowcipu) oraz jego rozważania na temat komizmu i humoru zawarte w tomie *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* z 1905 roku stanowią cenny punkt odniesienia dla badań z zakresu gelotologii, które analizują społeczną, terapeutyczną i wychowawczą funkcję szeroko pojmowanego śmiechu.

Obraz Genesis (1-3) w niemieckiej literaturze średniowiecznej

Wprowadzenie

Średniowieczna literatura niemiecka, obok fascynacji tematami takimi jak czyny rycerskie (triuwe) czy miłość rycerza i damy (minne), wykazuje także zainteresowanie dla tematyki religijnej, w tym Genesis¹. Powstanie świata i człowieka to jeden z głównych tematów wszystkich mitologii (Szyrocki 1982: 14). Jest to także kwestia otwierająca Stary Testament. Jednocześnie pamiętać należy, że do czasów dzisiejszych zachowała się tylko część utworów powstałych w wiekach średnich, o istnieniu innych lub ich tematyce możemy przypuszczać pośrednio, na przykład z odniesień lub nawiązań polemicznych w innych utworach. Autorstwo niektórych utworów jest trudne do ustalenia, a piszący włączali w swobodny sposób fragmenty innych utworów do swoich dzieł, nie zaznaczając tego jako cytatu, gdyż średniowiecze nie znało pojęcia plagiatu. Niekiedy też autorzy tworzyli własne zakończenie do rozpoczętego dzieła, na przykład zakończenia *Willehalma* Wolframa von Eschenbach i *Tristana* Gottfrieda von Strasburg napisane przez Ulricha von Türheim (Szyrocki 1986: 98). Uznać to można za zjawisko typowe dla średniowiecza, znane nie tylko z literatury niemieckiej tego okresu – jako przykład wskazać można *Powieść o Róży* napisaną przez Jeana de Meun i Wilhelma z Lorris. Niektóre utwory zachowały się do czasów obecnych w kilku różniących się odpisach.

Piśmiennictwo niemieckie związane z chrystianizacją a temat Genesis

Na podstawie zachowanych źródeł stwierdzić można, iż zainteresowanie tematem Genesis nasilało się w określonych okresach rozwoju niemieckiej literatury. Niemieckie piśmiennictwo zaczęło się w drugiej połowie VIII wieku. Dowód na emancypację języka niemieckiego w literaturze zawarty jest w dedykacji Otfrieda von Weisenburg, w której motywuje dlaczego ujął swoje dzieło *Leben Jesu*, znane obecnie jako *Evangelienharmonie*, w języku niemieckim. W łacińskiej dedykacji dla arcybiskupa przedstawia powody, które skłoniły go do napisania dzieła w języku niemieckim. Głównym celem ówczesnego piśmiennictwa niemieckojęzycznego było chrześcijańskie wychowanie ludzi i stworzenie kontrpropozycji dla literatury świeckiej. Wolę Boga, aby być wychwalanym we wszystkich językach, uzasadniał wybór rodzimego języka. Inaczej brzmi dedykacja dla świeckiego władcy Ludwika Niemieckiego, w której autor mówi o równouprawnieniu języka niemieckiego z hebrajskim, greckim i łaciną (Szyrocki 1986: 29). Pierwsze przekazane zabytki literatury w języku niemieckim wiążą się ściśle z procesem chrystianizacji, co prawda ochrzczonych, ale na poziomie życia jeszcze całkiem pogańskich plemion niemieckich. Słudzy Kościoła podejmowali starania, aby przekazać ludziom najważniejsze zasady wiary i prawa w zrozumiałym dla nich języku.

1 Artykuł stanowi zmienioną i rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego podczas Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej „Genesis (1-3) – teologia, antropologia, kosmologia (inspiracje, recepcje, analizy)”, która odbyła się na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu 22-24.05.2007.

W swoich początkach literatura niemiecka jest literaturą czysto użytkową w służbie Kościoła, a nie kontynuacją literatury germańskiej. Jednocześnie polityczny punkt ciężkości Europy przenosi się ostatecznie nad Ren (Szyrocki 1986: 12n.; Frenzel 1980: 4). Z tego okresu pochodzi *Wessobrunner Schöpfungsgedicht* (wcześniej *Wessobrunner Gedicht*) – wiersz zachowany w bawarskim rękopisie klasztoru Wessobrunn z początku IX wieku, którego pierwotna wersja jest wcześniejsza i pochodzi prawdopodobnie z VIII wieku. Utwór składa się z dwóch tematycznych części: druga stanowi właściwą modlitwę, prośbę o prawdziwą wiarę, natomiast pierwsza część ukazuje w dziewięciu wersach obraz stworzenia świata. Opis ten nie jest pełny, został urwany w pół zdania (Szyrocki 1986: 24n.; Frenzel 1980: 9; Gernentz 1979: 337). Fragment ten nawiązuje wyraźnie do biblijnego obrazu stworzenia: „Das sagte man mir so als das seltsamste Wunder, Daß einst nicht die Erde war noch oben der Himmel: Kein Baum war, kein Berg war, Kein Stern schien, kein Strahl von der Sonne, Noch glänzte der Mond und das Meer nicht das hehre [...]”² (Lesebuch 1927: 3; Wessobrunner 1979: 74-75). Tekst Genesis ukazuje rzeczy, których nie było przed stworzeniem przez Boga, pominięte jednak zostały zwierzęta (I Mojż. 1,20, 1,24, 1,25) i stworzenie człowieka (I Mojż. 1,26, 1,27, 2, 7), które opisane są w źródle biblijnym. Obraz Genesis ukazany jest także w tekście *Altsächsische Genesis*. Tekst odkryty został w roku 1894 (Zanni 1980) i znajduje się w zachowanym watykańskim rękopisie *Helianda* (Frenzel 1980: 11). Dokładne badania wykazały, że oba utwory nie mogą pochodzić od tej samego autora, lecz że *Genesis* zostało opracowane przez kontynuatora *Helianda* (Behaghel 1922: xxxiii). Jest to zachowana we fragmentach historia stworzenia i patriarchów, w której przedstawione są między innymi grzech pierworodny i kara za niego, źródło zła w upadku prarodziców oraz jego kontynuacja. Tekst charakteryzuje się swobodnym korzystaniem z biblijnego źródła, wyborem z tego źródła materiału o poetyckim oddziaływaniu. Poeta tworzy nawet mowę Lucyfera, w której zakłada grzech pierworodny Adama i Ewy i planuje kuszenie. Jednocześnie do *Genesis* zostały wplecione także wyobrażenia germańskie. Poeta wyjaśnia w ten sposób bunt aniołów wobec Króla Świata jako bunt wasali wobec władcy (Szyrocki 1986: 24).

Literatura inspirowana chęcią włączenia świeckich do polityki kościelnej

Po śmierci Karola Wielkiego niemieckiego piśmiennictwa nie wspierano, a synod (817) zabraniał nawet literatury niemieckojęzycznej (Szyrocki 1986: 36). W literaturze niemieckojęzycznej następuje półtorawieczna przerwa, a z czasu do 1060 roku nie zachował się żaden zabytek (Szyrocki 1986: 36; Frenzel 1980: 7). Jak zauważa Wapnewski trudno jest znaleźć przyczyny tego zjawiska, skonstruować monokausalną odpowiedź, gdyż: „Unsere alte Literatur ist nicht der Spiegel einer geschichtlichen Situation in ihrer Gesamtheit, sie ist selektiv, ist gefilterte Literatur”³ (1960: 21). Po długiej przerwie w historii literatury niemieckojęzycznej w drugiej połowie XI wieku nastąpił nowy rozwój literatury, zainspirowany ponownie przez Kościół, chociaż tym razem celem nie była chrystianizacja pogaństwa, lecz włączenie świeckich do polityki kościelnej. Duchowni podejmowali starania, aby wywierać wpływ na świeckich przy pomocy literatury, przy czym,

2 Mówiono mi o tym jako wyjątkowym cudzie, że kiedyś nie było ziemi ani nieba na górze, żadnego drzewa, żadnej góry, nie świeciła żadna gwiazda, żaden promień słońca, nie świecił jeszcze księżyc ani morze wspaniale (tłum. aut.).

3 Nasza stara literatura nie jest zwierciadłem sytuacji historycznej w swoim ogóle, jest selektywna, jest przefiltrowaną literaturą (tłum. aut.).

aby rozszerzyć pole oddziaływania, posługiwano się ponownie językiem niemieckim (Szyrocki 1986: 40).

W tym czasie temat Genesis ukazany został w *Ezzolied* z roku około 1060. Utwór opiera się na Biblii, relacjonuje dzieje zbawienia świata od upadku Adama do dzieła zbawienia Chrystusa (Szyrocki 1986: 42n.; Frenzel 1980: 16). Autor otwiera swój tekst deklaracją, że opowie dokładnie prawdę od początku świata „[...] so wie es die Schrift berichtet / in der Genesis und im Buch der Könige, / der ganzen Welt zu Heil und Ehre”⁴ (*Ezzolied* 1979: 295). Temat stworzenia służy autorowi dzieła do wyrażenia zachwytu i deklaracji wiary: „Ich bekenne, daß kein anderer ist / der Gott des Himmels und der Erde, / des Meeres und der Luft / und dessen, was in dieser vieren / liegt und lebt. Alles das schufst du allein und brauchtest dazu keinen Helfer”⁵ (*Ezzolied*, 20-26, 1979: 297).

Interesujący obraz Genesis ukazany jest w obszernym utworze *Wiener Genesis*, określanym też *Altdeutsche Genesis* (formalne opracowanie w *Milstätter Genesis* 1120/1130), który pochodzi prawdopodobnie z XI wieku, z roku około 1060-1080 (Dollmayr 1932; Frenzel 1980: 16). Wiedeński rękopis założony został jako rękopis ilustrowany, jednak ilustracje wprowadzone zostały częściowo, a w dalszej części pozostało wolne miejsce (Dollmayr 1932: IV). Autor tekstu, prawdopodobnie duchowny, nie jest ani dogmatykiem ani kaznodzieją nawołującym do pokuty, mimo, iż w nauce przyjmuje się założenie o duchownym stanie autora, zarówno w oparciu o używanie uczonych dzieł teologicznych poza Biblią, jak też styl, który wykazuje wyraźny wpływ stylu kaznodziejskiego (Dollmayr 1932: VIII). Na początku autor deklaruje, że chce opowiedzieć to, co relacjonuje *Biblia* (*Altdeutsche Genesis* 1979: 231). Liczący ponad 1000 wersów utwór obejmuje treści Genesis 1-3, czyli stworzenie świata i raju, stworzenie człowieka, grzech pierworodny i wygnanie człowieka z raju. Historia rozpoczyna się stworzeniem dziesięciu chórów anielskich i buntem Lucyfera przeciw Bogu, po czym Bóg zabrał się do pracy (228-235) i opisuje szczegółowo, z podziałem na dni, kolejne dzieła Boga: stworzenie nieba i ziemi oraz dnia i nocy (235), ziemi i wody (237), roślinności (237), słońca, gwiazd i księżyca (237-239), małych i dużych ryb, ptaków w powietrzu, dzikich zwierząt na ziemi, koni, bydła i wielu innych zwierząt (239). Opis jest dość szczegółowy, zbliżony do opisu w *Biblii*. Uwagę zwraca bardzo obszerna relacja ze stworzenia człowieka, która obejmuje prawie 300 wersów (w. 171-454; 239-255). Opis stworzenia człowieka z gliny rozpoczyna się następująco: „Bei dem Kopfe er begann dieses Bild zu machen. Dem Kopfe gab er seine Rundung, zog übern Schädel eine Haut, verlieh ihm eine schöne Form, bedeckte ihn mit Haaren und gab dem weichen Hirn zum Schulz den festen Schädel. Er fügte in das Antlitz sieben wichtige Löcher ein; zwei an den Ohren, damit er hören konnte, ebenfalls zwei Augen, damit ihm nichts verborgen bliebe; dann noch an der Nase zwei, um damit zu riechen; und schließlich eins im Munde, das wichtiger ist als alle anderen”⁶ (w. 229-246; 243). Według relacji literackiej Bóg tworzy kolejno szczęki, zęby, język, ramiona, dłonie (243-245). Autor tekstu opisuje precyzyjnie w jaki sposób Bóg stwarza

4 Tak jak jest opisane w piśmie, w Genesis i w Księdze Królów, całemu światu dla dobra i chwały (tłum. aut.).

5 Przyznaję, że nikt inny nie jest Bogiem nieba i ziemi, morza i powietrza, i tego, co w nich czterech znajduje się i żyje. To wszystko stworzyłeś sam i nie potrzebowałeś do tego żadnego pomocnika (tłum. aut.).

6 Rozpoczął od głowy, robiąc ten obraz. Głowie nadał zaokrąglenie, naciągnął skórę na czaszkę, nadał jej piękną formę, pokrył ją włosami i nadał miękkiemu mózgowi do ochrony twardą czaszkę. Do oblicza wstawił siedem ważnych otworów; dwa w uszach, aby mógł słyszeć, także dwoje oczu, aby nic się przed nim nie ukryło; potem jeszcze dwa przy nosie, aby nimi wąchać; i na koniec jeden w ustach, który ważniejszy jest od wszystkich innych (tłum. aut.).

jeden po drugim poszczególne palce, zaznaczając także ich funkcje: „Der kleinste Finger hat nur die Aufgabe, wenn es nötig wird, in dem Ohr zu bohren, damit man dann genauer hört, was ein anderer sagt”⁷ (w. 291-296; 245-247). Według opisu Bóg tworzy następnie pierś z sercem, wątrobę, płuca, śledzionę, plecy, łopatki, żołądek, nogi z łydkami i paznokciami, żyły, kości, skórę. Autor tekstu opisuje nie tylko proces tworzenia ciała, ale także funkcje poszczególnych organów (247-253). *Altdeutsche Genesis* jest to plastyczne ukazanie I księgi mojżeszowej. Bóg przedstawiony jest jako świadomy celu i opisany jak dobry rzemieślnik, który składa człowieka część po części oraz ogrodnik w raj, który sieje pachnące rośliny i zioła (Szyrocki 1986: 44; Frenzel 1980: 16; Dzieje 1980: 17). Obraz roślinności jest bardzo plastyczny, rośliny są wymieniane z nazwy, ale też opisane są ich właściwości wizualne i zapachowe (257-259). W *Wiener Genesis* nie jest jeszcze poruszany temat walki między Kościołem i państwem, który odgrywa znaczącą rolę w *Annolied* (Szyrocki 1986: 44).

Tematyka Genesis przedstawiona została także w utworze *Annolied*⁸, datowanym na rok 1077/1105 (Frenzel 1953: 17), ewentualnie niedługo po roku 1106 (Stern b.r.: 5n.), znanym jedynie z druku sporządzonego w 1639 roku przez Martina Opitza (Dzieje 2006: 31; Stern b.r.: 8). Jest to pierwszy współczesny biograficzny utwór w języku niemieckim o arcybiskupie Annonie, wychowawcy Henryka IV. Anno przedstawiony został jako święty, w mniejszym stopniu jako polityk (Frenzel 1980: 17). Uwagę zwraca, że „[d]zieło to, podobnie jak całość świata feudalnego, jest zanurzone w historii” (Dzieje 2006: 31). We wprowadzeniu przedstawiona jest historia zbawienia do czasów Annona – m.in. początek świata i grzech pierworodny. W utworze opisane są zarówno historia zbawienia, jak też historia świecka: „W ciekawym wstępie, który obejmuje połowę całego utworu, przedstawia anonimowy poeta historię zbawienia, począwszy do zbawienia świata aż po śmierć Zbawiciela, a następnie historię świecką od założenia pierwszych miast aż po panowanie Cezara i Augusta” (Szyrocki 1982: 17). Autor omawia dzieje 33 biskupów kolońskich, kończąc na św. Annonie. W *Pieśni o św. Annonie (Annolied)* oddźwięk znalazł spór między Kościołem a cesarzem, podkreślone jest prawo Kościoła do władzy nie tylko kościelnej, ale i świeckiej. W drugiej części utworu opisana została działalność Annona jako namiestnika Rzeszy (Szyrocki 1982: 17). Stern podkreśla, iż tej obszernej historii stworzenia i historii świata nie można, mimo relatywnie dużego rozciągnięcia tego wprowadzenia, oceniać tak, jak czyni to wielu historyków literatury i uważać za gmatwaninę zupełnie pomieszanych rozmaitych faktów. Treść wprowadzenia jest jego zdaniem – nawet jeśli znaleźć można w nim historyczne nieścisłości, co nawiasem mówiąc nie powstrzymało późnego średniowiecza od korzystania z *Annolied* jako źródła historycznego – z estetycznego punktu widzenia w pełni uzasadniona. Człowiek jest produktem przeszłości, a poeta zgodnie z tendencjami swoich czasów zwraca się bezpośrednio do czytelnika. W tym kontekście staje się oczywiste, że obie części, świecką i duchowną, pisarz rozpoczyna ab ovo. Część duchowną autor tekstu zaczyna od stworzenia, opisując dalej grzech pierworodny, zbawienie, apostołów i świętych, dochodząc do Annona. W historii stworzenia nie jest dokładnie opisany sam proces tworzenia ciał niebieskich, roślin i zwierząt, lecz podkreślony fakt, iż Bóg stworzył

7 Najmniejszy palec ma tylko za zadanie, jeśli to jest konieczne, dłubać w uchu, aby później dokładniej słyszeć, co mówi ktoś inny (tłum. aut.).

8 Na temat charakteru wprowadzenia w *Pieśni o Annonie* zob. Joanna Godlewicz-Adamiec: Genesis w *Annolied* – w pełni integralna czy luźno powiązana z całością część utworu?. W: *Studia Niemcoznawcze*, Bd. XXXVII, Lech Kolago (Hg.), Warszawa 2008, s. 105-111.

świętą ręką wiele pięknych dzieł (zob. *Annolied*, II, 19-22 b.r.: 11). Inne twory Boga wymienione są później, po stwierdzeniu, że Adam złamał słowo dane Bogu (III, 35-36, b.r.: 12). Księżyc, słońce, gwiazdy, ogień, piorun, wiatr, grzmot, chmury, woda, kwiaty, zwierzęta wypełniają role przypisane im od początku przez Boga (III, 37-52, b.r.: 12n.). Na etapie tworzenia zaznaczone jest, że wszystko zostało podzielone na dwie części: jedną należącą do świata cielesnego i drugą do świata duchowego (II, 23-25, b.r. 12). W opisie stworzenia człowieka zwrócona jest uwaga na dualistyczną naturę człowieka: „Dann machte aus beiden eine Mixtur Der wise Schöpfer: die Menschennatur; Die ist beides, Körper sowohl wie Geist, [...]”⁹ (II, 25-27). W podobny sposób od początku prowadzona jest historia świata. Zewnętrzne powiązanie obu części następuje przez wymienienie miasta Kolonii (Stern b.r.: 5n.). Losy bohaterów wplecione są w historię świata i zbawienia. Zaobserwować można, że utwór *Annolied*, który ukazuje historię od stworzenia i historii świata do historii konkretnego człowieka skonstruowany jest odwrotnie do tekstu *Muspilli* (Muspilli 1979: 76-83), który przechodzi od pojedynczego losu człowieka do historii świata, końca świata (Szyrocki 1986: 25). W *Pieśni o Annonie* autorowi udało się umieścić bohatera ściśle w historii zbawienia i historii świata, dzięki czemu podkreślone zostały dwie cechy Annona: jego kościelna i świecka pozycja władzy, będąc odniesieniem do sporu między Kościołem a cesarzem. W tym utworze literackim zostało po raz pierwszy w pełni świadomie wyrażone dążenie Kościoła do panowania nad światem i podjęto próbę, aby udokumentować historycznie prymat Kościoła (Szyrocki 1986: 45).

Genesis w czasie rozkwitu literatury dworsko-rycerskiej

W XII wieku w literaturze niemieckiej widoczne są zmiany związane z utworzeniem systemu feudalnego, powstaniem stanu rycerskiego oraz sformułowaniem się koncepcji minne (Szyrocki 1986: 63n.). Następuje wówczas rozkwit świeckiej, dworsko-rycerskiej literatury tworzonej w języku niemieckim.

Weltchronik (Kronika świata) Rudolfa von Ems, datowana na lata 1250/54, ukazuje historię człowieka od stworzenia, podzieloną na sześć epok (Frenzel 1980: 51). Kronika wpisuje się w ciąg średniowiecznej tradycji dziejów stworzenia i dziejów świata. Zaznaczyć należy, iż średniowieczne ujęcie historii świata opiera się na Bożym Państwie Augustyna z jego ścisłym dualistycznym podziałem na *Civitas Dei* i *Civitas saeculi* (Ehrishmann 1967: v). *Kronikę świata* charakteryzuje wierność Staremu Testamentowi, rezygnacja z legend i mitów. Utwór jest niedokończony – zawiera szczegółowy opis wydarzeń ze Starego Testamentu, podczas kiedy brak jest w niej dziejów cesarskich (Szyrocki 1986: 98).

Weltchronik (Kronikę świata) Jensa Jansena Enikela (= Jans, Enkel der Jansen, Wiener Bürger) powstała według Frenzel po roku 1276 (1980: 64), zaliczyć można do epigonów. Kronika jest dowodem na emancypację kronik świata z teologicznej obudowy w późnym średniowieczu. Obejmuje czas od stworzenia do Fryderyka II, przy czym pozbawiona jest ona historycznej lub teologicznej koncepcji, wykazuje też brak zainteresowania dla właściwej politycznej historii (Frenzel 64).

Temat Genesis jako zasadniczy temat utworu literackiego podlegał przemianom i stawał się coraz rzadszy, jednocześnie motyw ten znaleźć go można w eposie rycerskim *Parsifal* Wolframa von Eschenbach, datowanym na rok 1200/10 (Frenzel 40), w rozmowie Parsifala z pustelnikiem Trewricentem w IX księdze, w której Parsifal wyraża swoją złość na Boga, który był głuchy na

⁹ Potem z obu zrobił miksturę, mądry stwórca: naturę człowieka; ta jest jednym i drugim, zarówno ciałem, jak i duchem (tłum. aut.).

jego troski i nie udzielił mu pomocy, chociaż mówi się, że jest bardzo pomocny (w. 461,10-25; 1996: 253). Trewricent nakłania Parsifala, aby zawierzył Bogu, który pomoże, jeśli pomoc zechce, aby był mu wierny bez wahania, bo Bóg jest samą wiernością i niemiły jest mu fałszywy podstęp, i uczynił wiele dla ludzi, bo swą wysoką istotę przyobłókl dla nich w ludzki obraz. Bóg nie może nikogo zwieść i dlatego należy się strzec, aby go nie zawieść. Od Boga niczego nie można uzyskać gniewem, a jako przykład wskazać można Lucyfera, który źle skończył przez zawiść: „Gdy Lucyfer z tą gromadą / wpadł do piekła, człowiek nastał. / Bóg utworzył z ziemi / Adama przezacnego: / z Adama ciała wyjął Ewę, / co sprawiła nam tę nędzę, / bo stwórcy swego nie słuchała / i tym nam zamąciła radość. / Ród ludzki od obojga idzie: / jeden zaś był taki chciwy, / że przez sławy pustej żądzę / pramatce swej dziewictwo odjął. / Niejeden wszak się zżyma na to, / gdy tę wieść poznaje, / jak to mogło zdarzyć się: / tu właśnie się objawił grzech” (253-254). Parsifal wątpi w tę historię, jest jednocześnie zainteresowany i słucha wyjaśnień: „Ziemie Adam miał za matkę: / wszak żywił się jej owocami. / Dziewicą wtedy była ziemia: / jeszcze wam nie rzekłem tego, / kto jej odjął to dziewictwo. / Adam ojcem był Kaina: / ten Abła dla wierności zabił. / Gdy krew na czystą ziemię padła, / dziewictwo było jej stracone: / Adama odjął je potomek. / Wśród ludzi wtedy się nienawiść / wszczęła: odtąd trwa już stale. / [...] Z Adama zaś posiewu / zło i dobro się poczęło, / bo ten nam pokrewieństwo świadczy, / co je w nim widzi anioł każdy, / lecz to krewniactwo grzech też niesie, / i wziąć musimy grzechu brzemie” (253-254). Obraz Genesis wpleciony jest do świeckiego eposu rycerskiego, wprowadzony w słowa pustelnika, który nakłania Parsifala do zaufania Bogu. W Genesis ukazanej w Parsifalu, mimo skrótowego potraktowania, widoczna jest zgodność wielu aspektów z obrazem biblijnym (utworzenie Adama z ziemi, wyjęcie z ciała Adama Ewy, która sprawiła nędzę, bo nie słuchała stwórcy). W opowieści Trewricenta widoczne jest, że sposób sformułowania tematów religijnych był niezwykle ważny, a autor, mimo, iż wykorzystywał temat na potrzeby literackie, uwzględnić musiał wymiar wymowy teologicznej. Trewricent, wiążąc temat religijny z Gralem, stwierdza, iż pierwszymi strażnikami Grała byli neutralni aniołowie, którzy nie angażowali się w walkę Boga z Lucyferem (Kunicki 2006: 44). Rozbieżności i odejście przez Wolframa von Eschenbach od niektórych własnych stwierdzeń pod koniec utworu świadczyć może, iż autor zmuszony mógł być do zrewidowania swojego stanowiska, które wywołało kontrowersję teologiczną (Lam 1996: 46), co dowodzi, że jeśli autor, tak jak Wolfram, decydował się wprowadzić tematykę religijną, w tym Genesis, do utworu świeckiego, uwzględniać musiał nie tylko przydatność literacką motywu, ale też wymowę teologiczną.

Podsumowanie i wnioski

Reasumując stwierdzić należy, iż z niemieckiej literatury średniowiecznej wyłania się dynamiczny obraz Genesis, który podlegał przemianom wraz ze zmieniającymi się uwarunkowaniami, celami stawianymi literaturze. Autorzy wykorzystywali temat Genesis nie tylko do opisanie samej historii stworzenia, ale też wykorzystywali ją indywidualnie w kreatywny sposób, włączając w swój zamysł literacki, polityczny, teologiczny.

Bibliografia

- Behaghel, Otto. Hg. (1922). *Heliand und Genesis*. Halle (Saale).
Behaghel, Otto. (1922). „Einleitung”. *Heliand und Genesis*. Hg. Otto Behaghel Halle (Saale).

- Dollmayer, Viktor. Hg. (1932). *Die altdeutsche Genesis*. Nach der Wiener Handschrift, Halle (Salle).
- Dollmayer, Viktor. (1932). „Einleitung”. *Die altdeutsche Genesis*. Nach der Wiener Handschrift. Hg. Viktor Dollmayer. Halle (Salle).
- Ehrismann, Gustav. Hg. (1967). „Einleitung”. *Rudolf von Ems Weltchronik*. Aus der Wernigeroder Handschrift. Frankfurt am Main.
- Ehrismann, Gustav. Hg. (1967). *Rudolf von Ems Weltchronik*. Aus der Wernigeroder Handschrift. Frankfurt am Main.
- Florian, Władysław. Red. (1982). *Dzieje literatur europejskich 2*. Warszawa.
- Frenzel H.A. u. E. (1953). *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I, Von den Anfängen bis zur Romantik*. Köln.
- Gernentz, Hans Joachim. Hg. u. Übers. (1979). „Ezzolied”. *Althochdeutsche Literatur von der „Benediktinerregel” zum „Ezzolied”*. Eine Auswahl, Berlin.
- Gernentz, Hans Joachim. Hg. u. Übers. (1979). „Muspilli”. *Althochdeutsche Literatur von der „Benediktinerregel” zum „Ezzolied”*. Eine Auswahl, Berlin.
- Gernentz, Hans Joachim. Hg. u. Übers. (1979). „Wessobrunner Schöpfungsgedicht”. *Althochdeutsche Literatur von der „Benediktinerregel” zum „Ezzolied”*. Eine Auswahl. Berlin.
- Gernentz, Hans Joachim. Hg. u. Übers. (1979). „Altdeutsche Genesis”. *Althochdeutsche Literatur von der „Benediktinerregel” zum „Ezzolied”*. Eine Auswahl, Berlin.
- Godlewicz-Adamiec, Joanna. (2008). „Genesis w *Annolied* – w pełni integralna czy luźno połączona z całością część utworu?”. *Studia Niemcoznawcze* Bd. XXXVII. Red. Lech Kolago. Warszawa: 105-111.
- Kunicki, Wojciech. (2006). „Średniowiecze do około 1400 roku”. *Dzieje kultury niemieckiej*. Red. Czesław Karolak, Wojciech Kunicki i Hubert Orłowski. Warszawa.
- Lam, Andrzej. (1996). „Przedmowa”. *Pieśni, Parsifal, Titurel*. Wolfram von Eschenbach. Warszawa.
- Schönfelder, E., Kniebe R., Müller Peter. Hg. (1927). *Lesebuch zur Einführung in die ältere deutsche Dichtung. 1. Teil: Texte*. Frankfurt am Main.
- Stern, Albert. Übers. (b.r.). *Das Annolied*. Leipzig.
- Szyrocki, Marian. (1982). „Literatura niemieckiego obszaru językowego”. *Dzieje literatur europejskich*. Red. Władysław Floriana 2. Warszawa 1982.
- Szyrocki, Marian. (1986). *Die deutschsprachige Literatur von ihren Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*. Warszawa.
- Wapnewski, Peter. (1960). *Deutsche Literatur des Mittelalters. Ein Abriß von den Anfängen bis zum Ende der Blütezeit*. Göttingen 1960.
- Wolfram von Eschenbach. (1996). „Parsifal”. *Pieśni, Parsifal, Titurel*. Warszawa.
- Zanni, Roland. (1980). *Heliand, Genesis und das Altenglische. Die altsächsische Stabreimdichtung im Spannungsfeld zwischen germanischer Oraltradition und altenglischer Biblepik*. Berlin/New York.

Artykuł ukazuje główne tendencje w zainteresowaniu tematyką Genesis w niemieckiej literaturze średniowiecza i dowodzi, iż z niemieckiej literatury średniowiecznej wyłania się dynamiczny obraz Genesis, a autorzy wykorzystywali ten temat nie tylko do opisanie samej historii stworzenia, ale także indywidualnie, w kreatywny sposób włączając w swój zamysł literacki, polityczny, teologiczny.

Zum Bild von Berlin im Schaffen von Kathrin Röggla

Die in Österreich geborene Kathrin Röggla ist seit 1988 in der literarischen Öffentlichkeit aktiv. 1992 zog sie von Salzburg nach Berlin, wo sie das 1989 begonnene Studium der Germanistik und Publizistik fortsetzte. Mit ihrem Erzählband *Niemand lacht rückwärts* wurde sie 1995 berühmt (vgl. Röggla 2004). In vielen ihrer Werke stellt Kathrin Röggla das Leben in der deutschen Hauptstadt dar und beleuchtet oft den Gegensatz zu Salzburg, das, ihrer Ansicht nach, nur noch von Erinnerungen an seinen einstigen Ruhm als Kulturmetropole lebt. In *Irres Wetter* konzentriert sie sich ganz auf Berlin (Röggla 2002).

Zu Anfang des Romans wird die *Love Parade* kritisch hinterfragt als ein Beispiel für betörende, billige Massenkultur und außerdem als Medienspektakel. Sofort provoziert der Erzähler den Leser: „eurofitneß beweisen und extra zur love-parade anreisen, das kann ja nur einem ostler einfallen, d. h. mehreren ostlern zusammen [...]“ (2002: 5). Doch unmittelbar danach wird die Aussage zurückgenommen und in eine neue Richtung gedrängt: „[...] doch das ist nicht wahr, denn wir sind keine ostler, wir sind österreichischer und der love-parade dicht auf der spur“ (5). Mit subtilster Ironie lotet die Autorin die Schattenseiten der Massenveranstaltung für junge Menschen aus aller Welt aus: die vergebliche Suche nach einer Schaubühne, die kaum hörbare Musik, den Mangel an Orientierungshilfen für Touristen: „doch wie finden unter all den menschen, wie finden, wenn es nicht nach draußen geht in dieser s-bahn, in diesem verkehrsmittel, wie man nur noch zum spaß sagt, weil sie nicht mehr anhält, weil es massen an menschen unmöglich machen, die station zu benutzen, weil die ganze welt auf füßen ist, alkoholfüßen, wie sich hier drinnen herausstellt, denn der feuchte geruch setzt sich aus dreierlei zusammen: alkohol, schweiß und regenwasser“ (5). Kritisiert wird hier nicht nur die Veranstaltung selbst, sondern auch die Einstellung der Österreicher, die sich in der deutschen Metropole verloren vorkommen. Grell beleuchtet wird auch die Amerikanisierung der europäischen Kultur. Die Teilnehmer der *Love Parade* verwenden eher „Denglisch“ als ihre Muttersprachen: „da hilft nur eines, broken english: please, excuse me, das ist das einzige, was hier noch greift“ (6). Angeprangert werden ebenso die stereotypen Vorurteile über verschiedene Nationalitäten: „[...] wir hätten den investmentjunkie am laufen, erfahren wir, das sei nicht so wie hier, man brauche im grunde nur rüber nach polen fahren, um gleich zu sehen: das ist nicht die ex-ddr – und dem kann man nur zustimmen, diese bemerkung ist ja ein wahrer brüller geworden in letzter zeit“ (6). Die fantasievoll skizzierten Episoden haben so gar nichts gemein mit einer Verständigung zwischen Vertretern verschiedener Kulturen. Davon zeugt u. a. die folgende Passage:

„na, siegessäule, that's where the party is“, wird er schon lauter, und wir erheben keinen einspruch. denn so zum spaß erhebt man schnell mal keinen einspruch, man sagt sich, was für ein joke, ach, wie witzig, sagt man sich, er aber sagt sich: „ich meine, euer englisch hört sich gar nicht gut an.“ – „macht nichts“, kontert pieter, „hauptsache, es

funktioniert“ [...]. doch, ohne ich, sind erstmal die Sprachgrenzen überschritten, kommen gleich die Körpergrenzen dran: „und was wollt ihr machen? etwa Palatschinken verkaufen, muuszzike machen?“ lacht er, starrt uns weiter an: so Investmenthaie seien wir wohl nicht, wir seien wohl mehr auf Cultural Exchange aus, nicht? „Cultural Exchange!“ brüllt er mich plötzlich an.

ja, Cultural Exchange sei alles, was wir könnten.

ja, Investmenthaie seien wir nur wirklich nicht. (7)

Zusammenfassend stellt die Erzählerin fest: „uns trennen Welten, das ist, was hier jetzt noch geschieht“ (8). Nach der *Love Parade* sehe die ganze Stadt wie „ein Schlachtfeld“ aus: „da sind nur Melonenschalen, Dosen, Plastik und Papierfetzen, die allesamt Höhenmeter erfinden, wo keine mehr sind“ (6, 11). Die Erzählerin klagt außerdem über „den ganzen Lärm: Trillerpfeifen, Autohupen, Schreie und Gekreisch“ (5)¹.

In *Irres Wetter* unterstreicht die Autorin die Belastung der Berliner durch den Straßenverkehrslärm:

der Straßenlärm rotiert noch um die Wände, scheint leiser zu werden, bleibt dann doch erhalten wie ein Kreisel, der schon schlingert und bald auf das Zimmer kippen wird. und wenn er den Kopf dabei ganz leise hebt, so leise, daß er keinen Sand läßt, dann kann er auch sehen, wie die Stadt sich in den Abend dreht, wie sie sich aus dem Straßenleben zieht und nur mehr von einem Farbton (weißer Fadenschein) die Rede ist in seinen Augen, das hält ihn eine Weile gefangen, aber bald schon wird etwas geschehen, sagt er, bald tut es sich [...]. (70)

Die Befindlichkeit der Stadt im Berufsverkehr wird meisterhaft wiedergegeben. So beobachtet die Erzählerin durch ihr Autofenster die Köpenicker Straße und wundert sich: „Mensch, ist die heute aber lang. und dann die *heinrich heine*, die Fischerinsel – *leipziger*: kennt man das nicht woanders her?“ (40). Man flaniert heute nicht mehr gemütlich, man benutzt schnelle Verkehrsmittel – und kommt trotzdem nicht voran. Einer der Helden des Romans gibt zu: „da täte ein Abstand not, vielleicht ein Urlaub von der Stadt“ (108). Das mühsame Fahren im Stau, vorbei an immer gleich aussehenden Gebäuden, führt zum Déjà-vu-Effekt. Die Straßen ähneln denen anderer Metropolen im globalisierten Europa. Die Erzählerin verlässt, sichtbar erleichtert, das Zentrum der Großstadt: „draußen die Berliner Mitte auf Landstraßenniveau: Autobahnhälften statt Haushälften und Haushälften statt Gesichter Samstag nachmittags in Spe an der Spree... jedenfalls nicht mehr zu sehen, alles fort, alles in Hauptstadttrichtung verschwunden, leergefegte Plätze...“ (40).

Trotzdem vermittelt die Autorin in ihrer Prosa das Bild einer sympathischen Stadt, besonders in der Beschreibung von Neukölln, wo sie zur Zeit mit ihrer Familie lebt. Die Künstlerin sieht „einfamilienmilieu und Wohnblocks“ als charakteristisch für diesen Stadtteil (35). Einen anderen Eindruck hat der Lebenspartner der Erzählerin im Roman *Irres Wetter*. Neukölln sei nur eine Notlösung für Menschen, die sich etwas Anspruchsvolles nicht leisten könnten: „wohnen im Plastiksack, nennt Bernd das, wohnen im Plastiksack [...], Anstrich für Anstrich nähert man sich

¹ Lärm ist in Städten und Ballungsräumen eines der größten Umwelt- und Gesundheitsprobleme geworden. Diese Frage greift Kathrin Röggla in ihrem für 2014 geplanten Prosaband *Deregulierung* auf.

seiner ein-raum-wohnung“ (33). Für Bernd ist die Wohnung in Neukölln eine Zwangslösung: „da kommt man nie wieder raus“ (35). Er fühlt sich hier als Verbannter. Ganz anders sieht es die Erzählerin, die in der Diskussion mit ihrem Partner den Lebensstil der Neuköllner verteidigt (vgl. 31-37). Sie ist überzeugt, es handle sich in Neukölln um eine sympathische Gegend: „das ist nicht etwa karstadt am hermannsplatz, wo sich mallorca und gran canaria gute nacht sagen, nein, hier ist auch nicht der media-markt in der karl-marx-straße, wo computer noch über eine oberfläche verfügen, so karaokekomputer mit k geschrieben – nein, hier bleibt alles in knallhart inländischen verhältnissen: mittvierziger in beobachtungsfreier kleidung, studenten aus dem technischen milieu, kleinfamilien – eben fachleute in totalstimmung erwägen die qualität der lacke und beschläge, leisten und bretter, die möglichkeiten, die im holzschutzmittel liegen“ (32-33). Bernd passt sich schrittweise den Neuköllner Verhältnissen an: „so bringt er seine tage rum: beobachtet den elektriker, der zwei stock über ihm wohnt [...], zieht seine schlüsse: so inkassomenschen, regelrechte abschlussvögel sieht er überall auftauchen, dechiffriert allerorts zeichen, deckt kleidercodes und verhaltenskodexe von angeblichen hehlern und kleinkriminellen auf – ja, ein kleinhartes profibild von dieser gegend schießen und damit aus der privatmisere hier rauskommen [...]“ (36-37). Im Gegensatz zum Stadtzentrum scheint Neukölln seinen Charakter zu wahren: „gentrification! hat man auch in neukölln gerufen und ausschau gehalten nach einem zugpferd für diesen oder jenen ort, doch es ist an uns vorübergetrabt, denn in die dachgeschosse will niemand, in die feinkostläden geht keiner, leer bleiben die versuche mit cafés. so ein bißchen auf warteschleife ist man hier jedenfalls immer zwischen den softläden, dem handyshop und dem passagekino – «minipizza» steht überall drauf“ (29-30). Kathrin Rögglas Erzählstil bewahrt eine durchgehende ironische Distanz gegenüber der umgebenden Realität; z.B. verspottet dieser Stil die auf verschiedenen Ebenen angesiedelten Beziehungen zwischen Repräsentanten unterschiedlicher Kulturen. Im Roman *Irres Wetter* werden die Beweggründe für das Leben in diesem berühmten Wohnviertel von der Autorin ironisiert: „auf lokalkolorit setzen die meisten dabei – nichts einfacher als das: «unseren türkischen mitbürger» zusammensampeln auf einen strich, bis die verlorengelangen, daß man sie direkt aufsuchen muß in ihren dönerläden, billigläden, in ihren cafés, aber da traut sich ohnehin keiner hinein [...]“ (36). Dennoch ist der Stadtteil durch den Zuzug von Menschen aus fremden Kulturen positiv geprägt, z.B. spielen „unten im offenen treppenaufgang des betongebäudes [...] türkische kinder fußball“ (56). Öffentliche Einrichtungen fallen bescheiden aus. So stellt die Autorin eine „provinzdisko von arztpraxis“ vor (56). Die Erzählerin charakterisiert die Schattenseiten des Lebens in Neukölln: „[...] und jetzt stehen wir hier allein da. blicken auf den blockinnenbereich: nicht gerade gemütlichkeitstürme hinter den fenstern: das ist eben wohnen mit innenrand, diese wohnungen gehen nicht nach außen, sie bleiben immer innen stehen, ja, wohnen im blockinnenbereich, das erfordert training, da herrscht windstärke zwei“ (56-57). Trotz seines unvergleichlichen Flairs sei Neukölln außerdem eine ziemlich unsichere Gegend, in der man sich als Frau besser einen Hund, am besten „einen pitbull“, zulegen sollte (31; vgl. 116).

Irres Wetter zeigt deutlich, wie sehr Berlin zur neuen Heimat der überaus produktiven Autorin geworden ist. In diesem Werk spielen reale Orte, Plätze und Gebäude eine große Rolle, u. a. das „amt für ausländerangelegenheiten“ in der „domenicusstraße“ (47). Genannt werden auch: der Flughafen „tempelhof“, der „tiergarten“, „die skalitzer straße, der kottbuser damm, die adalbertstraße“ sowie der „kottbuser-tor-betrieb, den man in- und auswendig kennt“ (7, 57, 61). Stephan Hilpold stellt

in seiner Buchbesprechung fest: „Geschichten in Berlin, um Berlin und um Berlin herum: Die Hauptstadt schreibt um die Wette, und Kathrin Röggla kommt mit was Kleingeschriebenem daher. Sie pfeift in ihren Prosastücken *Irres Wetter* auf durchgehende Plots, wechselt Erzählhaltungen wie ihre Figuren die Aufenthaltsorte [...]. Dabei fängt kaum jemand die Stimmen und Stimmungen der Metropole besser ein als die 1971 in Salzburg geborene und seit einiger Zeit in Berlin lebende Autorin“ (Hilpold 2001: o. S.).

Der Einzelne fühlt sich in der deutschen Hauptstadt eher verwirrt, umgeben von wachsenden Betonbauten. Davon zeugt u. a. die folgende Passage: „als ich nämlich einmal in einer stehkneipe an der seitenwand lehnend die augen kurz geschlossen hatte und sicherlich für einige minuten völlig abgetreten war in die bilder meines kopfes, ist auch niemand vorbeigekommen und hat mich mitgenommen, nein, nachher war ich noch ganz da im geräusch der kellnerin, die mich fragte, ob mir denn was fehle [...]. mein kopf verstand den schlafzustand nicht mehr, es war immer nur ein hektisches herumgedöse [...]“ (Röggla 2004: 24). Die urbanisierte Umwelt lässt jegliche Art von Romantik in Landschaft und Natur kaum aufkeimen. In *bettgeschichte* beobachtet die Erzählerin ihren Partner. Er „[...] sieht einfach hinaus auf die große baustelle da draußen. zimmer mit meerblick könnte man beinahe sagen, nur kräne und häuser, die hochgezogen werden, die fensterscheiben bedeckt mit leichtem staub. der himmel dahinter fast grau mit einem stich vielleicht ins gelbe“ (2002: 63). Die Schnelllebigkeit der Existenz in der modernen Metropole beeinträchtigt die Beziehungen zwischen Ehepartnern: „nix wird geschehen, als daß man sich um eine sekunde verfehlt“ (69).

Irres Wetter beleuchtet auch die Berliner Clubszene (vgl. 79). In einem anderen Kapitel des Erzählbandes schildert die Autorin einen Biergarten. So ist dieser komplexe, stilistisch anspruchsvolle Text dennoch fest im Berliner Alltag verortet. Rögglas charakteristische subtile Ironie des Erzählens zeigt die Künstlerkreise, wo die Hauptheldin „[...] in ihrem sommerkleid und dieser geradeaus-haut ihren ex-freund beobachtet, wie er theater macht. rund um sie seltsame literaturwissenschafts-bohème. frauen aus mehreren sprachen, männer machen höfliches theater, und die kinder heißen alle derrida. höfisches theater in einem eckladen in der gartenstraße, auch sowas muß es geben“ (2002: 86). Man diskutiert über Wahlergebnisse und nennt Namen realer Mandatsträger: „jetzt gibt es wahlergebnisse, ja, endergebnisse bei robin in der küche – wurde auch zeit! und der schröder strahlt was aus, was war das noch, fragt man sich gleich, jedenfalls strahlen er und die spd-spitze, ohne zu wanken [...]“ (93).

Die Erzählerin geht nachts durch die leeren Straßen und beobachtet verstört das sich verändernde Gesicht des umgebauten Berlin: „sven, sven, wo wird das mit uns enden, wohin geht das mit dieser nacht? ganz einfach: vorbei an den leeren friedrichstraßenquartieren, quer durch das ganze brachland an investition [...]“ (40). Der Himmel über der Stadt und die begrenzte Begrünung durch Bäume erlauben dem Stadtmenschen nur den Anschein von Naturkontakt: „und in der oranienstraße schneit es auch heute nicht, es verglühen keine kometen, pardon, meteoriten über uns, kein niederschlag weit und breit, nicht einmal der lindenblütenregen, den man ansonsten in der stadt antrifft, mangels der bäume. ja, die berühmten berliner lindenblüten, die vom wind sogar in hausflure, auf windschutzscheiben, balkone, auf den landwehrkanal getrieben werden, sie fehlen hier [...]“ (81). Nachts sehe man in Berlin, statt des Sternenhimmels, nur „neonsterne“ (67). Das Aufblitzen des Meteoriten, den die Erzählerin beobachtet und das sie

mit einem Kometen assoziiert, ist bei Rögglä sicher nicht nur Bild der Natur, sondern kann als Hinweis auf eine „mögliche Katastrophe“ gesehen werden². Die verstörte junge Frau leidet unter Schlaflosigkeit. In der Nacht riecht sie den „duft der linden“ und hört „die vögel ganz laut schreien, so gegen fünf uhr [...] in den bäumen in den baugruben, wenn die flutlichter die einzigen sind, die noch übrigbleiben am himmel, und doch schon eine neue helligkeit entsteht“ (121).

Die Reise ins Zentrum der Metropole schafft den Zusammenprall mit der Realität und unterstreicht die Regeln der Leistungsgesellschaft: das rücksichtslose Streben nach Erfolg, ohne Mitgefühl: „doch sie weiß genau, in diesem bebauungsberlin ist an bewegung nicht mehr viel drin. solide animalität, darauf kommt es jetzt an, fest in die hände spucken und schon beginnt das tagewerk“ (66). Man hat das Gefühl, man möchte in eine freundlichere Gegend flüchten. Diese Empfindung überträgt die Erzählerin auch auf die unbelebte Welt, indem sie Gegenstände personifiziert: „selbst die autos, die über das kopfsteinpflaster fahren, nehmen sich recht leise aus an diesem morgen, an dem durch das fenster noch immer zu sehen ist, wie an einem ort gebaut wird. eine menge an orten ist ja in dieser stadt im entstehen [...]“ (69). Die städtebaulichen Veränderungen werden zu sichtbaren Beweisen des Fortschritts, aber auch der Missachtung der Tradition. Die getriebene Zeit wird durch den rasanten Aufbau und die Demolierung der Gebäude in nächster Umgebung sichtbar: „draußen die halbfertigen Neubauten, die man hier um den platz baut. der shoppingmall. abgerissen: die alte halle, die backsteinbauten. bebaut: der ex-mauerstreifen, das brachland, verschwunden die wagenburg“ (72).

Berlins endloser Umbau lässt kaum noch zu, dass sich die Einwohner mit ihrer Umgebung identifizieren. Nur in wenigen Stadtteilen hat das Leben seinen eigenen Rhythmus behalten und kann vielleicht zum Vorbild werden: „[...] aus den 90ern führt kein weg hinaus, es sei denn über die yorckstraße, hasenheide, karl-marx-straße, buckower damm. schon ist man fein raus, zwischen den zwiebelgärten und schreibereinheiten – ja, zwischen lauben und kanälen fängt eine neue zeitrechnung an“ (43). Einen vergleichbaren Eindruck machen auf die Erzählerin die Schrebergärten in Treptow sowie eine Reise ins Grüne:

brandenburg: einfallswinkel ist gleich ausfallswinkel, sagt man sich normalerweise und doch schon wieder fährt los [...]. doch schon wieder weite felder, sand und kiefer, noch ein dorf, der typische ortskern, echt walisischen ursprungs, kann man nicht gerade sagen, aber es hat was davon. der löschteich, die kirche das straßendorf – die märkische zeitung: „noch lebt die region von krankenkassen, zumindest die neun taxiunternehmen der stadt jütborg tun das, die die alten leute zur dialyse nach potsdam oder sonstwie zum arzt bringen, bald aber will man auf tourismus setzen, auf naherholungsgebiet.“ [...]. weit ab vom theatertreffen in berlin der schöne brandenburger mai. (14)

In einem Interview im November 2012, das mir die Autorin gewährte, betonte die Künstlerin die multikulturelle Atmosphäre von Neukölln. Ihr Werk zeigt diesen Stadtteil eher positiv, als familienfreundliche Gegend, in der man gern Kinder großzieht. Natürlich ist das Zusammenleben von Familien und Singles nicht immer leicht: „so eine kindergerechte gegend wirkt sich eben enorm

2 Auf dieses für Kathrin Rögglä charakteristische Motiv geht u. a. Christine Ivanovic ein (Ivanovic 2006).

aus, die birgt nämlich eine menge konfliktstoff“ (113). Für die Erzählerin des Romans *Abrauschen* wird dieser Stadtteil zur Enklave der Sicherheit, der Stätte des familiären Lebens, jenseits der Schnelllebigkeit der modernen Großstadt, fern von der Autobahn und der großen Politik (Röggla 1997). Davon zeugt die Passage, in der die Hauptheldin von der Flucht aus Berlins Zentrum nach Neukölln träumt, da ihr die Mitte mit ihrer Ausprägung von Zielstrebigkeit, Effizienz und Flexibilität Angst macht:

ich mußte raus aus dieser stadt, soviel war sicher!
 alle reden von berlin, doch was soll das sein. ich meine, wo gibt's noch so was. ich für meinen teil behaupte, es gibt kein berlin, es gibt nur neukölln. ich muß es wissen, habe ich mich doch einige zeit herumgetrieben, doch gleich, was ich tat, immer fand ich mich in neukölln wieder. besonders in letzter zeit landete ich nur noch in einem dieser schubladenräume, die stufenlos zu bedienen sind: schreibtisch-bett, das waren die einzigen positionen, die mich dort gefangen hielten. und draußen lag dann die stadt da wie ein langer bart. eine eins-zu-eins-stadt, wie es immer heißt, nicht kleinzukriegen, immer einen schritt weiter, immer schon auf und davon, da kommt man einfach nicht nach. (11)

Wie im preisgekrönten Roman *really ground zero*, der von den Ereignissen des 11. September 2001 und dem Leben in New York handelt, beobachtet die Erzählerin in *Abrauschen* die Einwohner der Großstadt in der U-Bahn. Sie schildert hier u. a. ihre Fahrt Richtung Dahlem: „allmorgendlich bin ich in der u-bahn gesessen, allmorgendlich war ich da durchgestieft durch die eiskälte, hinüber zur s-bahnstation, wo sie dann alle standen, die ottonormalverbraucher, die robotniks, da schon nichts als die aufgespießten schmetterlinge, die sie eine halbe stunde später wohl alle ohnehin sein würden in ihren büros und lagerhallen“ (13). Die meisten Reisenden „[...] stiegen noch in wilmersdorf aus richtung sicherer arbeitsplatz, kaum einer wollte durchfahren mit diesen gestalten bis nach dahlem, wo die faust auf dem auge haust“ (14). Die Erzählerin kommt sich in Berlin einsam und verlassen vor:

nein, bin vollständig verschwunden in dieser stadt [...]. keine augen jedenfalls da, die als gras darüber wachsen könnten, einzig das aussteigen und einsteigen gegen die ereignisse, die leute sitzen auf ihren wahrnehmungshaufen und lassen sich bleiben, auch ich sehe hier nirgends mehr ein geschehen, bin nun endlich aufgetaut in mehreren sorten: als fußgängerin, als s-bahnbenutzerin, als gut verdaute blickrichtung. und rundherum die kleinigkeiten, und wie sie befestigt sind. «angebracht», sollte man sagen, angebracht und sonst gar nichts, haben sie mich verstanden. würde ich jetzt die s-bahnmenschen anschreien, doch ruhig eingetippt ist das öffentliche leben: *nun mal halblang*, würde man mir antworten wenn überhaupt, und so lasse ich es gleich bleiben, ist auch besser so. (17)

Das soziale Umfeld in der Großstadt Berlin zeigt die Autorin als wenig menschenfreundlich. Das Leben auf engem Raum, mit zufälligen Nachbarn, erschwert zufriedenstellende mitmenschliche Kontakte, z.B. mit dem „[...] typ, der einen stock über mir wohnte, dieses i-tüpfelchen des allgemeinen zustands“ (12).

In *Niemand lacht rückwärts* kritisiert die Autorin die Schnellebigkeit der Existenz im modernen Großstadtdschungel: „und wie sich alles außenherum bemüht, höchstgeschwindigkeit zu erreichen, alle tragen sie ihre haare im gewitter, die finger langgestreckt, die augen schön nach vorne gerichtet, ja, franz, alle sind sie wie aufgeladen und immer geradeaus, und so kauft niemand mehr etwas ein, alle sind sie nur mit der elektrik des vorbeigehens beschäftigt, bis der gute veranstalter aufkreuzt und uns ins geschäftsleben bricht“ (2004: 99). Die Autorin stellt hier Berlin als eine moderne Großstadt dar, mit zahlreichen Theatern, Kinos und Cafés, in denen man seine Freizeit genießen kann: „[...] und so kommt alles schnell zustande, die scene im café jolesch in knappen einstellungen: ein hin und her der bilder von der kleinen kaffeetasse, in die das stück zucker fährt, der zigarette, die plötzlich eingeht in rot [...]“ (vgl. 108 und 81; 25). Junge Menschen verzichten jedoch oft auf interessante Freizeitangebote, da sie sich auf ihre Karriere konzentrieren möchten: „warum sollte einer nicht richtung schwimmbad verschwinden wollen, sobald er von unserem eintreffen hört, und dann kurz vorher doch noch abbiegen, der öffentlichen badeanstalt den rücken zukehren, um sich lieber rechtzeitig in eine gesicherte position zurückzuziehen. / ja, schnell findet man sich in einem bankkaufhaus wieder und verdient dann geld ohne ende [...]“ (32). Für die Berliner Mitte sind Bürohäuser und Geschäfte charakteristisch (vgl. 30). Die Erzählerin geht oft in ihrer Mittagspause einkaufen. Die Autorin kritisiert an ihrem Beispiel die Kaufsucht des modernen Menschen: „und schon stehe ich im kaufhaus mit all seinen fünf stockwerken, in dem die leute wie in ihrer suppe hocken und gar nicht daraus aufstehen wollen, sodaß ihnen andere aus der kleidung helfen müssen. / es sind so viele menschen da, daß es rauscht, und allen rutscht die freude quer übers gesicht“ (97).

Die junge Frau erinnert sich gern an ihre Kindheit im Salzburger Land und die Schönheit der Natur: „auf einer klippe stehend könnten sie mich fotografieren, einem alpentier gleichend, grau über die eigene nase gebeugt, mit dem blick nach unten, die haare ganz nach hinten gestrichen, bis hin zum nächsten tagewerk“ (62-63). Schließlich begibt sie sich auf eine Reise in ihre österreichische Heimat, die sie ironisch den „alpenpark“ nennt: „ach, wie gut es ist, zu wissen, wo man ist, das salzburger land streckt seine zehen wieder vor mir aus: der norden ein kartoffelnetz, der süden gut verbaut [...]. magerer ausblick auf die straße, den kai. ein paar pure kühe wären im bereich der vorstellung, keine tankstelle weit und breit“ (51). Das Bild der Alpen erinnert die Erzählerin an Ausflüge, die sie mit ihrem Bruder unternommen hat: „erich, das war der name meines bruders, der mit mir später alleine, ohne eltern den rand der wilden natur durchstreifte, ab in die speiseröhre des waldes“ (53). Die junge Frau genießt die wenigen Augenblicke im Freien und plant sogar eine Wanderung zur „osternhorngruppe“ (52).

In Berlin gibt es dagegen wenige Grünanlagen: „die häuser stehen. mitten in sich stehen sie herum und entlang der linie, gärten natürlich vorausgesetzt, die bleiben aus den häusern draußen“ (61). Es wird hier „an platz gespart, jeder denkt sich einfach seinen rasen aus und nichts weiter“ (61-62). Trotz der berühmten Berliner „lindenblüten“ vermisst man hier die „wilde Natur“ (2002: 81). Davon zeugt u. a. die folgende Passage:

er ist da nicht auf der strecke geblieben, er kennt schließlich das leben in- und auswendig und hat zu handeln gelernt, wenn es sein muß. und so legt er jeden sonntag nachmittag einen spaziergang quer durch diesen park, den kiesweg entlang, vorbei an dem erschöpften

gras, vorbei an den ein oder zwei gestalten, die ihre hunde wie in flaschen mit sich tragen, sie in unbemerkten momenten herauszuziehen wissen und an die luft setzen, vorbei an dem allen, bis er zu dem jagdstand kommt, wie er ihn nennt, und daran hochklettern [...]. aber kaum sitzt man oben, kann der blick (wie im fingernagel versteckt) nur die öde graslandschaft auf und abfahren, und darüber der himmel, ein einziger monsterfaden, der sich täglich abwickelt und nichts weiter. (2004: 58)

Die begrenzte Begrünung durch Bäume wird von der Autorin mit der distanzierten Haltung ihrer Mitbürger verglichen: „mal ein bißchen eifer zeigen, mal ein bißchen grünpflanzen finden zum einheizen, mal ein bißchen in eine grünphase geraten und durchstarten mit 180 sachen durch die stadt, innerlich sozusagen, ja, nicht immer nur äußerlich sein [...]“ (2002: 66). *freak-franz* beginnt jedoch mit einem stimmungsvollen Bild des Frühlings in der deutschen Hauptstadt:

und fliegend blühen die bäume los, man sieht, ein neues frühjahr ist herangebrochen, es hat sich angesagt durch bloßen knopfdruck, jetzt reicht der frühling seine hand schon weit über die stadt hinaus ins land hinein, und wenn man vom grünnton spricht, der alles beherrscht, dann darf man ruhig mit den augen zwinkern dabei.

ein gesang reist durch die straßen der stadt, der hat recht viel zu tun mit neuen insekten und sonnenschein, kein autofahrer paßt auf den nächsten auf, alle sind sie wie fröhlich und ausgelassen, ein zebrastreifen nach dem anderen läßt seine federn zurück. (2004: 93)

In der Hauptstadt könne man den Frühling jedoch nicht genießen: „in diesen tagen zieht der himmel so schnell vorbei wie ein papiertaschentuch, das kann wenigstens nicht zusammenbrechen, das knüllt man ein bißchen und schon hat das mit dem heulen ein ende. und vögel fliegen, vögel fliegen ganz umsonst von vorne los dreimal um den block geht mit dem hund nichts verloren“ (67). Die Erzählerin bemerkt ironisch: „überhaupt hört die erde jetzt immer öfter auf in plastiksäcken zu stecken, von krokus und kamille ist die rede. ist nicht von pappe der umweltjargon in wirtschaft hängengeblieben auf papier geht man mal eben schnell auf nummer sicher, damit nicht einreißt, was auseinandergehört“ (67).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Kathrin Röggla zwei „paralleluniversen“ in Berlin vorstellt: Neukölln als Lebensraum mit viel Charme und im Kontrast dazu die Mitte, wo „globalisierungsgewinner“ in modernen Cafés sitzen und „wein verkosten“; dann „fahren sie vorbei in ihren sportwagen, in ihren kombis und mercedes und drehen die musik ganz laut auf, als wollten sie uns zeigen: jahreswechsel!“ (2002: 54). Ganz anders Neukölln, das jeglicher Modernisierung widerstrebt (vgl. 2002: 30). Mehrere Texte von Kathrin Röggla verorten ihre Handlung in der deutschen Hauptstadt. Die Autorin hat Neukölln als neue Heimat gewählt, den Teil einer sich schnell entwickelnden Kulturstadt, im Gegensatz etwa zum eher provinziellen Salzburg. Kathrin Röggla behält den für sie charakteristischen amüsiert-spöttischen Stil, indem sie über das Kulturleben in Berlin und sich selbst als Teil davon feststellt: „unter dem sony-himmel bleibt immer noch platz für ein bißchen höhlenforschung“ (37).

Primärliteratur

- Röggla, Kathrin. (1997). *Abrauschen*. Salzburg.
- Röggla, Kathrin. (2013). *besser wäre: keine*. Frankfurt am Main.
- Röggla, Kathrin. (2002). *Irres Wetter*. Frankfurt am Main.
- Röggla, Kathrin. (2004). *Niemand lacht rückwärts*. Frankfurt am Main.
- Röggla, Kathrin. (2001). *really ground zero*. Frankfurt am Main.

Sekundärliteratur

- Bielefeld, C.-U. (2007). „Mit der Handkamera im urbanen Dschungel“. *Tages-Anzeiger*. 06.06.2007. 66.
- Federmaier, Leopold. (1995). „Zu Ab- und Anschalten. Mit ihrem ersten Prosaband will Kathrin Röggla «die haut ihrer fünf papierwelten» retten“. *Falter*. 41. Beilage Buchmesse.
- Fessmann, Meike. (1995). „Bestechend jugendlich. Kathrin Röggla «niemand lacht rückwärts»“. *Berliner Zeitung*. 11.10.1995.
- Fuchs, Karen. (1995). „Schleuder Berlin. Eine junge Österreicherin erzählt vom angestrengten Mittelstand“. *Tagesspiegel*. 15.10.1995.
- Haas, Franz. (1996). „Flimmerbildersprache. Das Prosadébut von Kathrin Röggla“. *Neue Zürcher Zeitung*. 28.01.1996. 18.
- Henneberg, Nicole. (2000). „Abrauschen nach Mitte“. *Tagesspiegel*. 24.04.2000.
- Hilpold, Stephan. (2001). „Texte auf der Überholspur“. *Der Standard*. www.standard.at. 25.03.2001.
- Ivanovic, Christine. (2006). „Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder. Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas «really ground zero»“. *Kultur & Gespenster* 2: 108-117.
- Meyer, Wilfried W. (1996). „«Die Hände ins Fäustchen reiben». Kathrin Rögglas Prosa-Miniaturen“. *Freitag*. 08.08.1996.
- Rothschild, Thomas. (2002). „Eine Salzburgerin in Berlin. Die österreichische Schriftstellerin Kathrin Röggla“. *Praesent*, 2002, 1, 53-57.
- Rothschild, Thomas. (1998). „Sinfonie einer Großstadt. «Abrauschen» – Kathrin Rögglas zweites Buch und die Lust am Sprachspiel“. *Stuttgarter Zeitung*, 03.07.1998.

Artykuł podejmując próbę analizy zagadnienia, w jaki sposób austriacka pisarka współczesna Kathrin Röggla przedstawia w swej twórczości stolicę Niemiec. Autorka przeprowadziła się w 1992 roku z Salzburga do Berlina. W swej prozie ukazuje w krzywym zwierciadle zawrotne tempo życia w stolicy Niemiec oraz zmiany dokonujące się w centrum metropolii związane z jej rozbudową. Pisarka krytykuje także *love parade* jako przejaw amerykanizacji kultury europejskiej. Zdaniem artystki, Berlin jest jednak obecnie ważnym centrum kulturalnym, w przeciwieństwie do Salzburga. Pisarka podkreśla, iż mieszkańcom wielkich aglomeracji miejskich często brakuje kontaktu ze światem przyrody. Kathrin Röggla charakteryzuje również życie na przedmieściach Berlina, zwłaszcza w dzielnicy Neukölln, gdzie obecnie mieszka wraz z rodziną.

„Deutsch mich nicht voll!“: Die Türken und die Tücken der Integrationsdebatte

Manchmal ist die Luft in Deutschland dünn. Und sie wird für Türken gelegentlich noch dünner. Das liegt nicht nur an den Abgasen, sondern auch am intellektuellen Smog, der über ihren Köpfen schwebt. „Nun sind es 50 Jahre geworden, seitdem sie hier sind und nichts haben sie erreicht“, fliegt ihnen das vernichtende Fazit links und rechts um die Ohren. Im Gegensatz zu anderen Völkern glänzten sie durch hohe Integrationsresistenz und seien der deutschen Gesellschaft ein Klotz am Bein. (Uslucan 2011: 7, hervor. im Original)

Den Kanaken schiebt man Sitten und Riten zu wie einen Schwarzen Peter. Von außen betrachtet kommen sie nur als amorphe Masse von Lumpenproletariern vor, die man an Äußerlichkeiten und ‘spezifischen Eigenarten’ zu erkennen glaubt. Auch wenn sie zu einer endgültigen Entscheidung gezwungen würden, die Kanaken suchen keine kulturelle Verankerung. Sie möchten sich weder im Supermarkt der Identitäten bedienen, noch in einer egalitären Herde von Heimatvertriebenen aufgehen. Sie haben eine eigene innere Prägung und ganz klare Vorstellungen von Selbstbestimmung. Sie bilden eigentliche Generation X, der Individuation und Ontogenese verweigert worden sind. Längst haben sie einen Untergrund-Kodex entwickelt und sprechen einen eigenen Jargon: die „Kanak-Sprak“, eine Art Creol oder Rotwelsch mit geheimen Codes und Zeichen. [...] Sie alle eint das Gefühl, „in der liga der verdammten zu spielen“, gegen kulturhegemoniale Ansprüche bestehen zu müssen. Noch ist das tragende Element dieser Community ein negatives Selbstbewußtsein, wie es in einer scheinbaren Selbstbezeichnung seinen oberflächlichen Ausdruck findet: Kanake! (Zaimoglu 1995: 12-17, hervor. im Original)

Wie die beiden Zitate anklingen lassen, ist die Existenz der in Deutschland lebenden Türken durch das Gefühl einer sozialen Anomie – seinen eigenen Platz im Aufnahmeland noch nicht gefunden zu haben, gekennzeichnet. Dabei ist es ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren, die auf die Türkischstämmigen depressions- und desintegrationsfördernd einwirken. Erstens wird einem Großteil der männlichen Jugendlichen türkischer Abstammung ein überproportional hoher Anteil von Gewalttaten angekreidet. Zweitens müssen Türken von klein auf gegen den Mythos der doppelten Halbsprachigkeit ankämpfen, als würden sie weder die Muttersprache noch die des Aufnahmelandes richtig gebrauchen, sondern beide nur noch halb (vgl. Wiese 2012: 186-187). Aufgrund der meist als defizitär eingestuften Sprachkenntnisse werden sie schulisch zumeist erfolglos, auf dem Arbeitsmarkt schwer vermittelbar und in Konsequenz dessen von der gesell-

schaftlichen Teilhabe ausgeschlossen. Im Übrigen weisen sie im Vergleich zu den Urdeutschen mehr Risikozustände und Gesundheitsbelastungen auf, weil sie permanenten Veränderungen gepaart mit Stresssituationen ausgesetzt, in höherem Maße als die Einheimischen durch psychische Verwundungen, Kränkungen und sinkendes Selbstwertgefühl geplagt sind. Hinzu kommt das sich ununterbrochen wiederholende Erleben der Fremdheit:

Eine zusätzliche Entfremdung erleben Türken, wenn sie in ihre vermeintliche Heimat reisen und ihnen dort als „Almançı“, als „Deutschländer“ subtil signalisiert wird, nicht oder nicht mehr ganz dazuzugehören, sich also mit der Migration ihre Vorzugsmitgliedschaft im „heimischen Lager“ verspielt zu haben. (Uslucan 2011: 10, hervor. im Original)

Legt man die aufgezählten Faktoren zugrunde, so scheint die Integration bei weitem nicht gelungen. Allerdings ist es eine bedenkens- und auch empirisch lohnenswerte Fragestellung, inwiefern die den Türkischstämmigen unterstellten Abschottungstendenzen durch die in der Aufnahmegesellschaft stattfindenden Segregationsprozesse und Abschiebemechanismen stimuliert und überhaupt erzwungen werden. Denn die vermeintliche Integrationsresistenz der Türken ist keine der ihnen innewohnenden Eigenschaften, sondern vielmehr die Auffassung einer Beziehung, die von den das Eigene als Standard ansetzenden und fordernden Biodeutschen festgehalten wird. Um dem deutsch-türkischen Integrationsdiskurs genügend Rechnung zu tragen, möchte ich zuerst auf die Ursachen der bereits aufgezählten Integrationshemmschwellen eingehen. Denn nur so ist es meines Erachtens möglich, effektive Lösungsansätze aufzuzeigen und umzusetzen.

Zwar wird den türkischstämmigen Jugendlichen ein Löwenanteil von Gewalttaten nicht zu Unrecht aufgebürdet (vgl. Bukow u.a. 2003, Olumi 2010, Sarrazin 2010: 291), aber man soll der Tatsache mit Verständnis begegnen, dass ein normabweichendes Verhalten nicht aus dem ‚Nichts‘ entsteht, sondern immer eine Vorgeschichte hat. Unbestritten können denn die von Jugendlichen mit Migrationshintergrund ausgeübten Gewalttaten als eine Art Antwort auf zuvor erlebte verbale Angriffe gedeutet werden, die sogar stärker als Hiebe treffen und dazu noch deutliche innere Blessuren hinterlassen (vgl. Gehring 2007: 211-228). Von diesem Blickwinkel her gesehen mag die Gewalt ein Resultat der Diskriminierung oder aber auch Desintegration sein, die angewandt wird, um in dieser Weise den ungleichen gesellschaftlichen Bedingungen entgegenzuwirken. Somit stellt das gewaltbehafte Handeln ein verzweifelter Versuch dar, gegen die Machtverhältnisse der Gesellschaft anzukämpfen, weil man außer den non-verbalen über keine anderen Kommunikationskompetenzen zu verfügen glaubt. Und dies gerade mag besonders bedauerlich sein, denn wenn sich ein Gewalttäter so sehr hierauf beschränkt, verkümmern all seine sonstigen Fähigkeiten allmählich. Letztendlich bleibt ihm nur noch die Gewalt als die einzige Ressource übrig. Es bildet sich ein Teufelskreis aus: Die Gewalt, mit der man in erster Linie den Mangel am Selbsterleben (das mangelnde Selbstkonzept) kompensieren wollte, schafft Distanz zur Aufnahmegesellschaft. Jedoch hat der Akteur genau durch diese Handlung erhofft, die Distanz abzubauen und sogar Präsenz zu erzeugen. Dabei scheint ein Ausbruch aus dem bereits skizzierten Teufelskreis kaum möglich zu sein. Infolgedessen können auch die den Jugendlichen mit Migrationshintergrund innewohnenden Potenziale und Fähigkeiten verkannt und daher nie richtig ausgeschöpft werden. Um dem vorzubeugen, sollte man als Einheimischer also differenzierter reflektieren, Pauschalisierungen vermei-

den und jeglichen migrationsbezogenen Etikettierungen ausweichen. Ansonsten verinnerlichen die Betroffenen die mit dem Etikett der Migration einhergehenden negativen Vorurteile ihnen selbst gegenüber, was die Verschärfung und Verfestigung der normabweichenden Handlungsweisen nur noch begünstigt.

Und es gibt viele Mythen, die sich auf die angehende Migrationsgruppe beziehen und zu deren Abqualifizierung verhelfen. Erstens werden die türkischstämmigen Zugewanderten und ihre Abkömmlinge als Menschen wahrgenommen, die im Gegensatz zu anderen Migranten wie etwa zu Italienern und Spaniern neben symbolisch-kulturellen Differenzen auch Modernitätsdefizite aufweisen und durch unterentwickelte technologische Leistungen glänzen (vgl. Uslucan 2011: 8). Aufgrund der Wissenslücken und mangelnden Kompetenzen, die für die Abweichung der Türkischstämmigen von einem angenommenen Standard sorgen, entstehen herabsetzende Bezeichnungen wie beispielsweise »Kümmeltürke«, einen »Türken bauen« oder etwas »getürkt« zu haben, als Ausdruck einer unerlaubten oder unsorgfältigen Arbeitsweise (vgl. Uslucan 2011: 17). Hinzu weisen die Etikettierungen, einen Türken als Inbegriff des Bösen darzustellen, auf eine lange denn bis in die frühe Neuzeit zurückreichende Tradition hin:

Sowohl der Humanist Melancthon als auch Martin Luther wetteiferten förmlich darin, den Türken eine unermessliche Wildheit anzudichten. Der Türke, so heißt es bei dem Reformator, der sich dabei älterer Vorlagen bedient, sei nicht nur ein Glaubensfeind, sondern eine „Rute und Geißel Gottes“. Sie, die Türken, seien geschickt worden, um die vom Glauben abfallende Christenheit zu strafen, und fungierten – positiv formuliert – als Erinnerung daran, welch wertvolles Kulturgut wir mit dem Christentum besäßen. Der Papst, der Antichrist und der Türke sind bei Luther die deutlichen Zeichen des Weltendes. Dieses grausame Volk von Bösewichten, so der Tenor der vielfach verbreiteten Türkenpredigten, lasse sich nur durch die außerordentliche Gnade und Hilfe Gottes besiegen. (Uslucan 2011: 18, hervor. im Original)

Bis zur erfolglosen Belagerung Wiens (Ende des 17. Jahrhunderts) haben Türken den ihnen aufgedrückten Stempel eines wilden furchterregenden Orientalen in Kauf nehmen müssen. Denn danach werden sie in Opern und Theatern eher zur Figur des Gespöchts. Spätestens seit den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts sind die besagten herabsetzenden Bilder „weitestgehend in den Hintergrund gerückt und für die Wahrnehmung des Türken in dieser Weise nicht mehr wirksam“ (Uslucan 2011: 18). Seither, so könnte man meinen, beginnt sich eine objektive Sicht und Haltung den Türken gegenüber herauszubilden. Weit gefehlt! Immer noch tendieren die Einheimischen denn dazu, den Betroffenen nur ungenügend Vertrauen zu schenken oder sie sogar als Sozialschmarotzer zu verunglimpfen.

Die deutschsprachige Texterin russisch-jüdischer Abstammung, Lena Gorelik ist von der hierzulande gehegten, nach den Anschlägen vom 11. September noch verschärften und mittlerweile als Zustand akzeptierten Muslimophobie fest überzeugt. Die liegt ihres Erachtens nicht in der Angst vor fanatischen Anhängern einer Religion, die diese auf eine bestimmte, menschenverachtende Weise interpretieren und dementsprechend Andersdenkende und Andersgläubige ums Leben zu bringen wagen, sondern vielmehr in der Behauptung, allen so gerne als Fremde abgestem-

pelten türkischstämmigen Menschen gewalttätige Absichten und Handlungsweisen unterstellen zu dürfen:

Diese verständliche Angst hat sich weiterentwickelt und ist zu einer Angst vor jedermann geworden, der sich zu dieser – weit interpretierbaren – Religion bekennt oder auch – und das scheint für die Angst zu reichen – aufgrund seiner Herkunft oder seines Aussehens damit in Zusammenhang gebracht werden kann. Dabei werden Begriffe wie „muslimisch“, „islamisch“, „islamistisch“ ebenso wie die Menschen dahinter einfach unreflektiert in denselben Topf geschmissen. (Gorelik 2012: 163, hervor. im Original)

Nun aber bleibt die um sich greifende Islamophobie nicht ohne Widerhall. Bei vielen Türken, die sich ihretwegen im Aufnahmeland unbehaust fühlen und daher lieber unter sich bleiben, löst der Begriff der Integration zu Recht Alarmsirenen aus. Die Integration wird von ihnen nämlich in erster Linie als Zwangsintegration wahrgenommen, als ein einziger Garant dafür, dass man von der Aufnahmegesellschaft bestenfalls toleriert wird. Die meisten Deutschländer bzw. türkischstämmigen Inländer (insbesondere diejenigen aus der dritten Generation, die in Deutschland geboren und aufgewachsen sind) wollen endlich mal als Hiesige anerkannt und akzeptiert werden und die Integration nicht auferlegt bekommen, denn im tiefsten Inneren fühlen sie sich deutsch (vgl. Leichsering u.a. 2009). Und wenn sie trotzdem als Schmarotzer und soziale Außenseiter am Rande der Aufnahmegesellschaft ihr Dasein führen müssen, ziehen sie sich möglichst zurück, eine Reaktion, die ihnen allerdings vorwiegend übelgenommen wird. Nun aber »sollte sich ein Einwanderungsland wider Willen über gelegentlich widerwillige Einwanderer nicht wundern«, merkt in Anlehnung daran der renommierte Migrationsforscher Klaus J. Bade an (Bade 2007: 43).

Übrigens: Es lässt sich daran nicht rütteln, dass die Sprachfertigkeit die Hemmschwellen des deutsch-türkischen Dialogs senken und für die wechselseitige Anerkennung sorgen könnte. Bedauerlicherweise aber erfreut sich Türkisch in Deutschland kaum eines guten Rufes:

Wer in Deutschland Türkisch spricht, kommt dagegen häufig aus einem Nicht-Akademikerhaushalt mit entsprechend geringem Sozialprestige. [...] Türkisch ist als Sprache sozial Benachteiligter gebrandmarkt und wird nicht als Familiensprache von Akademikern erwartet. Vor diesem Hintergrund wird der Erwerb des Türkischen bei Kindern (oder Enkeln) türkischer Migranten dann gar nicht als zusätzliche sprachliche Kompetenz wahrgenommen. Türkischkenntnisse zählen nicht als Bildung, sondern eher als Nachteil – eine Fehleinschätzung, die nicht nur negative Auswirkungen für die betroffenen Kinder selbst hat, sondern auch zu einer Verschwendung sprachlicher Ressourcen in unserer Gesellschaft führt. (Wiese 2012: 185-186)

Nichtsdestotrotz erweist sich die Geringschätzung des Türkischen als die verpasste Chance für die persönliche Weiterbildung und Entfaltung. Denn die gesellschaftlichen Akteure könnten so von- und miteinander lernen. Das Manko, von der Mehrsprachigkeit keinen ausreichenden Gebrauch zu machen und somit dem Bilingualismus der Hinzugezogenen keinerlei Vorschub zu leisten, hat die Hamburger Erziehungswissenschaftlerin Ingrid Gogolin auf den Punkt gebracht:

Der offizielle Umgang, den sich Deutschland mit den Sprachen Zugewanderter leistet, trägt Züge von Kapitalvernichtung. Eine Sprachpolitik und Sprachbildungspolitik, die nicht auf Kapitalvernichtung setzen würde, sondern auf die Vermehrung des sprachlichen Reichtums in Deutschland, könnte aus dem Vollen schöpfen. Sie müsste sich nur darum bemühen, die unter den Menschen vorhandenen sprachlichen Fähigkeiten aufzugreifen und anzuerkennen, sie zur Entfaltung zu führen und ein Klima zu schaffen, in dem jeder Mann oder jede Frau die sprachliche Vielfalt um sie oder um ihn herum im Stande ist, als Reichtum zu erleben. (Gogolin 2003: 19, hervor. von A.D.)

Hinzu wird das Deutsch der Migrantenkinder, insbesondere türkischer Abstammung als verhunzt bzw. gebrochen angesehen. Noch vor dem Schuleinstieg gelten sie im Generellen als sprachlich defizitär. Eine etwas paradox anmutende Situation, denn es wird von den meisten Migrantenkindern (insbesondere denjenigen aus bildungsfernen Schichten) gerade in die Schule und damit einhergehend die Schulpädagogen die größte Hoffnung gesetzt, dass sie aufgrund der zu vermittelnden Sachverhalte für eine fruchtbare Kommunikation und Interaktion die ersten Weichen stellen. Denn tatsächlich trägt die Bildungsferne der Familie nicht selten dazu bei, dass den Betroffenen ein lernförderliches Umfeld (den Umgang mit der Schriftsprache eingeschlossen) verschont bleibt:

- 1) Sie sehen niemanden lesen, ihnen liest niemand vor und ihnen stehen Stift und Papier nicht schon immer zum Malen und Kritzeln zur Verfügung. (Siebert-Ott 2001: 103)
- 2) Die Beziehung zu Büchern ist zum Teil abhängig von der sozialen Schicht, aber weniger im Sinne von Wohlstand, sondern vielmehr von der Bildung der Eltern und hier wiederum vor allem von demjenigen Elternteil oder Betreuungsperson, die am meisten Zeit mit dem Kind verbringt. (Davolio 2001: 22)

Des Weiteren verläuft die sogenannte Graphem-Phonem-Korrespondenz, also die Beziehung von Buchstabe und Laut nicht in allen Sprachen gleich. Da weisen die betreffenden Sprachen erhebliche Differenzen auf: im Gegensatz zum Deutschen ist Türkisch eine lautgetreue Sprache. Das mag sich darin niederschlagen, dass wenn ein türkisches Kind beispielsweise das gehörte Wort »Europa« oder »Heimat« diktiert bekommt, wird es wahrscheinlich »Oyropa« oder »Haymat« daraus machen, auch das lange »i« bei dem Wort wie »Biene« oder »Tiere« kann von ihm nicht herausgehört und daher als »Bine« bzw. »Tire« verschriftlicht werden (vgl. Uslucan 2011: 67). Allerdings sollte man die türkischstämmigen Schüler aufgrund der im Erstspracherwerb wurzelnden Sprachtendenzen nicht allzu früh als Schulversager und Seitensteiger etikettieren und in dieser Weise stigmatisieren, denn sie sind oft mindestens genauso sprachbegabt wie ihre deutschen Altersgenossen (Peers). Der augenfälligste Unterschied besteht nur noch darin, dass „ihr Wortschatz und ihre Symbolkenntnisse auf verschiedene Sprachen verteilt sind, ihre Lebenswelt sich durch eine praktizierte Mehrsprachigkeit auszeichnet“ (Uslucan 2011: 66). Trägt man insbesondere als Schulpädagoge (eine anerkannte Autorität) dieser Tatsache ungenügend Rechnung, bestätigt man Jugendliche mit Migrationshintergrund in der Annahme, nur noch Schwächen und keine Stärken zu besitzen, was bei ihnen Zukunftsängste, in die niedrigen Stufen des Bildungssystems (Hauptschule, mittlerweile Ausländerschule genannt) abrutschen zu können

und folglich Schulausbrüche gepaart mit dem unstrukturierten Alltag herbeiführen kann. Eine Mentalität der Unterlegenheit gedeiht.

Hinzu will man sich hierzulande gerade in punkto Fremdspracherwerb und -gebrauch eher ungerne selbst einen Spiegel vorhalten lassen. Dies mag allerdings auf einen mangelnden Sinn für Humor aber auch Empathie verweisen, merkt die ehemalige Präsidentin des Goethe-Instituts, Jutta Limbach an und fügt in Anlehnung daran das Folgende hinzu:

Wie häufig beobachtet man sich doch selbst oder seine Landsleute im Ausland bei dem Versuch, sich mit Versatzstücken aus der eigenen und der fremden Sprache verständlich zu machen. Schon die Alltagspsychologie lehrt, dass die in den multikulturellen Kiezen gesprochene Jugendsprache sich dem Umstand verdankt, sich nicht nur von der älteren Generation, sondern auch von der Mehrheitsgesellschaft abzugrenzen. Hassu Problem, wa? wird der türkische Jugendliche antworten, wenn wir seinen »Sonderslang« kritisieren. Was »die Türken« verstehen oder nicht verstehen, so belehrt uns Seyran Ateş, hänge davon ab, welches Bild man von den Zuwanderern habe und wie man mit ihnen spreche. Ihre Eltern hätten nur »Tarzanddeutsch« lernen können, weil man mit ihnen nur so gesprochen habe. (Limbach 2008: 53, hervor. im Original)

Trotz der fehlenden Kultur des Förderns (vgl. Kornmann 2006: 76) lassen sich viele Jugendliche, denen der JMH-Stempel aufgedrückt wird, von den Abschiebemechanismen der Aufnahmegesellschaft keinerlei entmutigen. Ungeachtet dessen, wie sie in den Normen festlegenden Medien dargestellt werden und dementsprechend als Integrationsverweigerer oder Vorzeigegastarbeiter gelten (vgl. Gorelik 2012: 54-57), versuchen sich die Brückenbauer und Grenzgänger in die Kultur und Sprache des Aufnahmelandes hineinzufinden und diese sogar fortzuschreiben. In außerschulischen Einrichtungen, wo man meist ungezwungen und daher so aufrichtig zu Wort kommt, wird das Selbst- und Weltbild aufgebaut und nicht selten dem Unterlegenheitsgefühl Dampf abgelassen. Dank der Unterstützung des Berliner Archivs Jugendkulturen und der aufwendigen Recherche der Studierenden der Hochschule Esslingen im Bereich Soziale Arbeit unter der Leitung von Prof. Dr. Kurt Möller wurde die Möglichkeit geboten, hinter die Kulissen der kulturellen Produktivität und Lebenswelt migrantischer Jugendlichen einen Blick zu werfen. Unter dem Namen *KanakCultures* (zu Deutsch: Kultur und Kreativität junger MigrantInnen) werden im Jahre 2010 äußerst interessante und aufschlussreiche Interviews veröffentlicht, die in die faszinierende Vielfältigkeit des kulturellen Schaffens der Jugendlichen (vorwiegend türkischer Herkunft) hineinschnuppert lassen und die Auskunft über ihre Einstellung zur kulturellen Vermischung sowie das eigene Funktionieren in der Aufnahmegesellschaft geben. Im Hinblick auf die Produktivität der MigrantInnen (gemeint ist vor allem ihre Beteiligung an der deutschen Musikszene, Vereinen, die Sozial- und Kulturinitiative fördern*)

* Im vorstehend erwähnten Buch unter dem Titel *KanakCultures* wird beispielsweise in die Tätigkeit der Musikgruppen Kanaken mit Haltung (KmH), Danger Sound oder der Solisten wie Lil'Game (Cem) und Ferhat eingeweiht. Im Übrigen werden hier Jugendliche mit Migrationshintergrund präsentiert, die ihre eigenen Projekte (wie mehrsprachige Diskussionsforen, die den Erfahrungsaustausch zwischen den Zugewanderten in Deutschland ermöglichen) ins Internet erstellen. Das gute Beispiel hierfür ist Karim, der 27-jährige Halbmarokkaner, der als Supporter von waymo (ein muslimisches youtube , wo allerdings gewaltverherrlichende und menschenverachtende Inhalte untersagt sind) und myUmma (ein Internetportal, das an Muslime aus ganz Deutschland gerichtet ist) gilt (Vgl. Möller 2010: 75).

wäre es ökonomisch unvernünftig, demographisch verantwortungslos, nicht nur ihre Talente, sondern auch breit ausgefächerten Freundschafts-, Verwandtschafts- und Unterstützungsnetzwerke und nutzbaren Kontakte ins Ausland brachliegen zu lassen. Sich in die Leitkultur des Aufnahmelandes nicht fügen zu wollen, muss nicht unbedingt ein Hinweis auf die Integrationsverweigerung sein. Ganz im Gegenteil, es soll sogar für bare Münze genommen werden. Denn es sind meist Schwache und Resignierte, die eine Tendenz aufweisen, angepasst zu denken und zu handeln. Für deren in jeder Hinsicht bereichernde Andersheit sollte man Menschen mit Migrationshintergrund also nicht mit Ablehnung sondern eher mit Anerkennung begegnen. Ein Traum, der allerdings an der Realität zerschellt: Das Gefühl, nicht richtig dazu zu gehören, schweißt immer noch die Interviewten zusammen. Dabei sollte man es nicht außer Acht lassen, dass die Integration ein zweiseitiger, auf Gleichheit und gleicher Achtung beruhender Prozess ist: „Der vom lateinischen »integratio« abgeleitete Begriff bedeutet eigentlich die Eingliederung, den Einbezug in ein größeres Ganzes. [...] Integration bedeutet, dass beide Seiten füreinander sind. Sich einzugliedern, andere einzubeziehen“ (Gorelik 2012: 231, hervor. im Original). Dies soll in der deutsch-türkischen Debatte keinerlei verschwiegen werden.

Aus den bisherigen Überlegungen geht hervor, dass nur wenn dem ‚intrapyschisch Anderen‘, dem inneren Fremden ebenso viel Raum zur Entfaltung und persönlichen Entscheidung wie dem Einheimischen zusteht, kann von der Integration überhaupt die Rede sein. Dies geht jedenfalls mit der Vorstellung von einer offenen Gesellschaft und aufbauenden Demokratie einher. Gemeint ist ein Land, das sich aufgrund seiner Einwanderungssituation als ein Einwanderungsland versteht, geschweige denn verstehen will. Ein Land, in dem die Heterogenität als Wert an sich anerkannt und daher gefördert und geschützt wird, wo

das »Wir« und »Ihr« von heute zusammenkommen und miteinander leben, ohne einander zu stören, ohne einander die Zugehörigkeit abzusprechen. In diesem Deutschland müsste sich keiner entscheiden, ob er jetzt beispielsweise Deutsch-Türke, türkischer Deutscher, Deutscher oder Türke, Deutschmuslim, jemand mit einem muslimischen Hintergrund oder eine andere Wortzusammensetzung sein will, weil er einfach in erster Linie ein Mensch wäre, der in Deutschland lebt und dazugehört. [...] Es wäre ein Deutschland, das keine Integrationspreise vergeben müsste, weil es keine Integration gäbe, weil es ein WIR-Deutschland gäbe ohne Integration. (Gorelik 2012: 237-238, hervor. im Original)

Literatur

- Bade, Klaus J. (2007). „Versäumte Integrationschancen und nachholende Integrationspolitik“. *Nachholende Integrationspolitik und Gestaltungsperspektiven der Integrationspraxis. Beiträge der Akademie für Migration und Integration*. Heft 11. Hrsg. Klaus J. Bade, Hans-Georg Hiesserich. Bonn: Otto Benecke Stiftung e.V.
- Bukow, Wolf-Dietrich/Jünschke, Klaus/Spindler, Susanne/Tekin, Ugur. (2003). *Ausgegrenzt, eingesperrt und abgeschoben: Migration und Jugendkriminalität*. Opladen: Leske & Budrich Verlag.
- Davolio, Miryam Eser. (2001). *Viele Sprachen – eine Schule. Über Schulen mit Kindern aus mehreren Kulturen*. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt Verlag.

- Gehring, Petra. (2007). „Über die Körperkraft von Sprache“. *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Hrsg. Steffen K. Hermann, Sybille Krämer, Hannes Kuch. Bielefeld: transcript Verlag. S. 211-228.
- Gogolin, Ingrid. (2003). „Sprachenvielfalt – Ein verschenkter Reichtum“. *Berufliche Qualifizierung von Jugendlichen mit Migrationshintergrund – Voraussetzung für Integration*. DGB Bildungswerk [Schriftenreihe <<Migration und Arbeitswelt.>> 8].
- Gorelik, Lena. (2012). „Sie können aber gut Deutsch!“: *Warum ich nicht mehr dankbar sein will, dass ich hier leben darf, und Toleranz nicht weiterhilft*. München: Pantheon Verlag.
- Kornmann, Reimer. (2006). „Die Überrepräsentation ausländischer Kinder und Jugendlicher in Sonderschulen mit dem Schwerpunkt Lernen“. *Schief lagen im Bildungssystem*. Hrsg. Georg Auernheimer. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 71-86.
- Leichsering, Tatjana/Henschke, Martina. (2009). *Kinder Deutschlands*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag GmbH.
- Limbach, Jutta. (2008). *Hat Deutsch eine Zukunft? Unsere Sprache in der globalisierten Welt*. München: C. H. Beck Verlag.
- Möller, Kurt. (2010). *KanakCultures. Kultur und Kreativität junger MigrantInnen*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG.
- Olumi, Sidrah. (2010). *Jung, aussichtslos, gewalttätig. Über die Entstehung von Gewalt bei Jugendlichen mit Migrationshintergrund*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin (WVB).
- Sarrazin, Thilo. (2010). *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München: DVA Verlag.
- Siebert-Ott, Gesa. (2001). *Zweisprachigkeit und Schulerfolg: Die Wirksamkeit von schulischen Modellen zur Förderung von Kindern aus zugewanderten Sprachminderheiten*. Bönen: Verlag für Schule und Weiterbildung.
- Uslucan, Hacı-Halil. (2011). *Dabei und doch nicht mittendrin. Die Integration türkeistämmiger Zuwanderer*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Wiese, Heike. (2012). *Kiezdeutsch. Ein neuer Dialekt entsteht*. München: C.H. Beck Verlag. S. 186-187.
- Zaimoglu, Feridun. (1995). *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch Verlag.

Artykuł „»Nie zniemczaj mnie całkowicie!«: Turcy i wady ukryte debaty o integracji.” nawiązuje do niskiego statusu największej, bo blisko 3 milionowej grupy mniejszościowej w Niemczech. Turcy, bo o tej grupie właśnie tu mowa, odbierani są przez rdzennych Niemców zasadniczo jako oporni integracji, słabo wykształceni, więc słabo reprezentowani na rynku pracy, w zestawieniu zaś z pozostałymi mniejszościami w Niemczech kulturowo i technologicznie zacofani i skłonni do przemocy. Artykuł próbuje dociec przyczyn leżących u podstaw takiego sposobu weryfikowania Turków i dostarcza dowodów na ich kulturową aktywność. Obala tym samym mit o braku woli i gotowości Turków do integracji.

Wisława Szymborska w węgierskich czasopismach literackich

Numer 41 *Acta Philologica* z 2012 r. zawierał artykuł o utworach Wisławy Szymborskiej publikowanych w węgierskich antologiach poezji. Polska noblistka doczekała się dwóch własnych tomików wierszy wydanych w języku węgierskim („Jarmark cudów” *Csodák vására* i „Widok z ziarnkiem piasku” *Kilátás porszemmel*) (2012:159). Jej twórczość była obecna w węgierskich czasopismach literackich na długo przed otrzymaniem literackiej Nagrody Nobla. Znacznie mniej było artykułów traktujących o twórczości Szymborskiej. Dopiero to prestiżowe wyróżnienie przyznane polskiej poetce sprawiło, że w wielu węgierskich czasopismach pojawiły się artykuły, notatki przybliżające jej życiorys i twórczość. Z badań opartych na bibliografiach, katalogach, repertoriach czasopism znajdujących się w Krajowej Bibliotece im. Széchényiego w Budapeszcie (*Országos Széchényi Könyvtár*), oraz katalogów dostępnych w Internecie, wynika, że pierwsze wiersze poetki pojawiły się w węgierskich czasopismach literackich już w latach sześćdziesiątych. Materiał zebrany w niniejszym artykule opiera się na badaniach zakończonych w grudniu 2012 r.

Pierwszy raz o Wisławie Szymborskiej wspomniała w 1961 r., na łamach wydawanego w Pécsu pisma *Jelenkor*, Grácia Kerényi, węgiersko-polska tłumaczka literatury pięknej. Było to w krótkim wprowadzeniu pt. „Współcześni poeci polscy”. Notatka dotycząca Wisławy Szymborskiej, w której błędnie podano jej rok urodzenia (1927), pojawiła się obok krótkiej prezentacji Władysława Broniewskiego, Jarosława Iwaszkiewicza i Jana Lechonia (1961: 699). Szymborska została przedstawiona jako jedna z ważniejszych postaci młodego pokolenia powojennych poetów, należąca do grupy pisarzy krakowskich. Kerényi podkreśliła agitacyjną i politycznie zaangażowaną twórczość poetki, która „z komunistyczną wrażliwością zawsze staje po stronie godności człowieka i wolności” (699). Opublikowano tam dwa wiersze: „Dwie małpy Bruegla” (*Brueghel két majma*) i „Martwa natura z balonikiem” (*Csendélet, léggömbbel*) (702-703). Cztery lata później, w 1965 r., na łamach czasopisma *Nagyvilág* opublikowano utwór „Obóz głodowy pod Jasłem” (*Ehségtábor Jaslo mellett*), także w tłumaczeniu Grácii Kerényi (1965: 494). Znalazł się w „bukiecie wierszy” z lat 1945-1965 i był to jedyny utwór reprezentujący polską poezję pośród 23 wierszy różnych poetów, głównie sowieckich. Na końcu numeru podana została informacja, jak powinno się poprawnie czytać nazwisko polskiej poetki (zapisano fonetycznie: „Viszlava Simborszka”). Należy zaznaczyć, że wspomniane czasopismo *Nagyvilág*, prezentujące głównie przekłady literatury zagranicznej, spośród wszystkich pism na rynku węgierskim, najczęściej publikowało wiersze polskiej poetki (w sumie w ośmiu numerach). Kolejny wiersz – „Buffo” – w tłumaczeniu Gracji Kerényi, pojawił się w tym periodyku już rok później. Znalazł się w dziale – „Współcześni pisarze polscy” obok utworów takich twórców jak: Tadeusz Nowak, Jerzy Harasymowicz, Zbigniew Herbert, Artur Międzyrzecki i Tadeusz Różewicz (1966: 995). W tym samym roku, na łamach czasopisma *Új forrás* znalazły się kolejne dwa wiersze: „Upamiętnienie” (*Megemlékezés*) i „Z nieodbytej wyprawy w Himalaje” (*Kilátás Yetihez*), także w przekładzie Kerényi (1966: 69-70).

Na kolejne publikacje utworów Wisławy Szymborskiej przyszło czekać sześć lat. W 1972 r. wydawane w Szegedzie czasopismo *Tiszatáj*, w rozdziale prezentującym polską literaturę, obok wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza, Ernesta Brylla, Zbigniewa Herberta, Stanisława Grochowiaka, zamieściło także wiersz Szymborskiej – „Autonomia” w przekładzie László Marsalla (1972:31), oraz utwór „Słówka” (*La pologne*) w tłumaczeniu Istvána Kovácsa (32). W tym samym roku, ponownie w czasopiśmie *Nagyvilág* opublikowano wiersze polskiej poetki: „Radość pisania” (*Az írás öröme*), oraz „Dworzec” (*Pályaudvar*), oba w tłumaczeniu Andrása Fodora (1972: 829-830). Wspomniane wiersze pojawiły się w dziale „Pisarze polscy” obok utworów Jerzego Ficowskiego, Konrada Sutarskiego i Ernesta Brylla. Na końcu numeru zamieszczona została bardzo krótka notatka biograficzna oraz informacja o wcześniejszych publikacjach wierszy polskiej poetki w tym czasopiśmie. Kolejny wiersz w *Nagyvilág* wydrukowano za ledwie rok później. Utwór „Atlantyda” (*Atlantisz*), w przekładzie Ágnes Gergely, pojawił się wśród pięciu wierszy innych zagranicznych twórców w rozdziale zatytułowanym „Zaproszeni na budapeszteńskie spotkania poetów” (1973: 384-385). W tym samym roku czasopismo *Korunk*, w rozdziale „Nowa liryka polska” opublikowało wiersz „Niespodziewane spotkanie” (*Váratlan találkozás*) w tłumaczeniu Györgya Gömöriego (1973: 1538). Utwór Szymborskiej znalazł się wśród wierszy Jana Lechonia, Mieczysława Jastruna, Witolda Wirszpy, Zbigniewa Herberta, Urszuli Kozioł i Romana Śliwonika.

Kolejny rok, 1974, przyniósł publikacje wierszy Szymborskiej w dwóch węgierskich czasopismach. Numer 7 pisma *Nagyvilág* otworzyły dwa wiersze poetki w tłumaczeniu László Nagya „Zona Lota” (*Lót felesége*) oraz „Pokój samobójcy” (*Az öngyilkos szobája*) (1974: 963-964). Notatka na końcu czasopisma zawierała krótką informację jedynie o roku urodzenia Szymborskiej oraz, iż jest znaczącym lirykiem. Wspomniano także o poprzednich publikacjach wierszy w tym czasopiśmie. W tym samym roku pismo literackie *Alföld* zamieściło artykuł „Poezja średniego pokolenia w Polsce” autorstwa Istvána Kovácsa, w którym starał się przybliżyć węgierskiemu czytelnikowi czołowe sylwetki współczesnych polskich poetów. Pojawiła się także krótka ocena twórczości Wisławy Szymborskiej. Kovács podkreślił, że w jej utworach obecna jest pasja, w wierszach dąży do harmonii. Jej liryka zawiera w sobie pewien sceptycyzm, co wynika z nadziei i rozczarowań związanych ze współczesną historią. Jej twórczości nie jest obca ironia i groteska, których nie stosuje w nadmiarze, a ich mądre wykorzystanie wzbogaca jej twórczość tak pod względem treści, jak i formy. Wspomniał także, że Szymborska spośród polskich poetów najpiękniej i najbardziej wiarygodnie pisała o tragedii w Wietnamie (1974: 9). W tym numerze zamieszczono także trzy wiersze poetki w przekładzie Istvána Kovácsa: „Pochwała snów” (*Álomdicsérő*), „Pod jedną gwiazdką” (*Egy csillag alatt*), „Powroty” (*Visszatérések*) (1974: 10-12).

Wisława Szymborska w węgierskich czasopismach zagościła ponownie siedem lat później. W *Tiszatáj*, w 1981 roku, w numerze poświęconym Polsce, a w szczególności Krakowowi, zamieszczono trzy wiersze poetki: „Zona Lota” (1981: 16), „Cebula” (*A hagyma*) (17), oraz „Pochwała złego o sobie mniemania” (*A negatív önértékelés dicsérete*) (17), wszystkie w tłumaczeniu Gráicii Kerényi. Znow po paroletniej przerwie, w 1987 r., wiersze Szymborskiej po raz kolejny pojawiły się w piśmie *Nagyvilág*. W numerze 9, na okładce od wewnętrznej strony, obok zdjęć Valentyna Katajewa, Isabel Allende i Vidosava Stevanovića, znajduje się także zdjęcie Wisławy Szymborskiej. Opublikowano tu trzy wiersze poetki: „Dom wielkiego człowieka” (*A nagy ember otthona*), „Tortury” (*Kínvallatás*) i „Głos w sprawie pornografii” (*Hozzászólás a pornográfia kérdéséhez*)

– wszystkie w tłumaczeniu Gábora Csordása (1987: 1344-1345). Na końcu czasopisma znalazła się notatka dotycząca poetki, nieco dłuższa od tych, prezentowanych w poprzednich numerach. Wspomniane jest miejsce urodzenia, fakt, że studiowała polonistykę i socjologię na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz, że jej pierwsze wiersze ukazały się w 1945 r. Wspomniano także, że czasopismo *Nagyvilág* wielokrotnie publikowało już utwory poetki.

Za pewnego rodzaju ciekawostkę można uznać wiersz Szymborskiej pt. „Konkurs piękności męskiej” (*Férfiszépségverseny*) w przekładzie Gábora Csordása, zamieszczony w 1988 r. w czasopiśmie *Somogy* po artykule Tadeusza Olszańskiego „Stadion wzniesiony ze słów”. Olszański przedstawił troje polskich poetów: Wisławę Szymborską, Kazimierza Wierzyńskiego i Krzysztofa Zuchorę oraz wiersze o tematyce sportowej. W notatce dotyczącej Szymborskiej, autor wspomniał, że „jest jedną z najbardziej utalentowanych współczesnych poetek. Jej wiersze są wspaniale zbudowane, każdy z nich jest małym, filozoficznym rozważaniem” (1988: 68).

Rok później, w 1989 r. powstało czasopismo literackie *2000*, w którego sierpniowym numerze zamieszczono dwa utwory polskiej poetki w tłumaczeniu Csordása „Rzeczywistość wymaga” (*A valósághoz hűen*), oraz „Niebo” (*Az ég*) (1989: 43-45). Warto zaznaczyć, że to czasopismo jeszcze pięć razy publikowało wiersze Szymborskiej.

Kolejne utwory pojawiły się w węgierskich czasopismach literackich już po otrzymaniu przez Wisławę Szymborską Nagrody Nobla. Oprócz samych wierszy zamieszczano także artykuły, wywiady dotyczące jej twórczości. Czasopismo *Magyar Napló*, jako pierwsze, tuż po przyznaniu poetce tej prestiżowej nagrody, w 1996 roku, zamieściło artykuł Istvána Kovácsa „Kontemplująca poetka”. Autor artykułu wspomniał, że Wisława Szymborska urodziła się w pierwszej połowie lat dwudziestych i należy do pokolenia, które przeżyło okrucieństwo II wojny światowej. Zwykle wymieniana jest wraz z Tadeuszem Różewiczem i Zbigniewem Herbertem. Spośród nich, do tej pory, to ona była najmniej znana, a teraz stała się najślawniejsza. Różewicz zdobył popularność głównie dzięki sztukom, które były wystawiane w różnych językach. Herbert, swoją nominację do Nagrody Nobla w 1974 roku zawdzięczał przede wszystkim tomikowi esejów *Barbarzyńca w ogrodzie*. W Polsce był symbolem walki z dyktaturą. Jak podkreślił István Kovács, Wisława Szymborska dzięki przekładom jest obecna w węgierskiej literaturze od lat sześćdziesiątych, chociaż jej pierwszy indywidualny tomik wierszy w języku węgierskim, który ukazał się w 1988 roku, w zasadzie przeszedł bez echa. Otrzymana przez nią nagroda sprawiła, że czytelnicy odkrywają jej poezję na nowo. Według Kovácsa „wybór Szymborskiej był strzałem w dziesiątkę” (1996: 3). Przywołał słowa Piotra Kuncewicza, który przed laty mówił o poetce, że „pragnie złuszczyć ze świata powłokę światła i cienia, która skrywa sens”, dla niej wszystko i wszyscy żyją. Zdaniem Kovácsa „kontemplacja – to utrzymywanie pewnego dystansu, kontemplacja – to cichy dialog, kontemplacja to najgodniejsze istnienie człowieka, oswojenie własnego ja, i trzymanie go krótko” (3). Jak wspomniała Szymborska w wierszu „Głos w sprawie pornografii” dla ludzkości „nie ma rozpusty gorszej niż myślenie” (3). Autor artykułu zwraca uwagę, że Szymborska nie pisze wprost o wydarzeniach historycznych, to od czytelnika zależy, czy widzi w danym utworze odzwierciedlenie pewnej, czasem bolesnej, rzeczywistości. Rzadko pisała wiersze, które nieodłącznie wiązały się z konkretnym nazwiskiem. Wyjątkiem jest utwór pt. „Pierwsza fotografia Hitlera” oraz wiersz napisany w 1957 roku, którego pierwotny tytuł brzmiał: „Pogrzeb Rajka”. Z uwagi na cenzurę został opublikowany pod tytułem „Pogrzeb”. Wiemy, co skłoniło poetkę do napisania tego utworu, ale

przez zmianę tytułu stał się jeszcze bardziej uniwersalny. István Kovács za najbardziej poruszający i najpiękniejszy uznał wiersz pt. „Cebula”. Utwór ten został zacytowany – w tłumaczeniu Gráicii Kerényi. Miano najważniejszego w dorobku poetki natomiast zyskał wiersz „Radość pisania”, który został zaprezentowany na kolejnej stronie wspomnianego czasopisma, w tłumaczeniu Andrása Fodora (4).

Czasopismo *Tiszatáj* uczciło sukces polskiej poetki prezentując w pierwszym numerze z 1997 jej wiersz „Żona Lota” w przekładzie Kerényi (1997: 52-53). W tym samym roku, w czasopiśmie *Lettre* zostało opublikowane przemówienie Wisławy Szymborskiej „Poeta i świat”, które wygłosiła przy odbiorze Nagrody Nobla (w tłumaczeniu Judit Reiman). Przy tekście nie ma jednak żadnej adnotacji, że jest to mowa, która została wygłoszona przez noblistkę w akademii szwedzkiej, w 1996 r. Na marginesie zostały wymienione jedynie tytuły tomików wierszy Szymborskiej, jakie ukazały się w języku węgierskim (*Csodák vására* – 1988 r i *Kilátás porszemmel* – z informacją, że ten tomik jest dopiero w przygotowaniu) (1997: 41-42). Ten sam numer czasopisma zawiera jeszcze kilka wierszy poetki: „Może być bez tytułu” (*Cím nélkül talán*) (42), „Monolog dla Kasandry” (*Monológ Kasszandrának*) (16), „Kot w pustym mieszkaniu” (*Macska az üres lakásban*) (24) i „Rachunek elegijny” (*Elégikus számla*) (25).

W tym samym roku, w czasopiśmie *Beszélő*, została opublikowana rozmowa o Wisławie Szymborskiej. Na trzeciej stronie, otwierającej numer, znajduje się wiersz poetki „Wieczór autorski” (*Szerzői est*) – w tłumaczeniu Györgya Gömöriego. Redakcja czasopisma przeprowadziła rozmowę o polskiej noblistce z Marianem Stałą, historykiem literatury, krytykiem z Uniwersytetu Jagiellońskiego, z Jerzym Illgiem, redaktorem czasopisma *NaGłos*, oraz z krytykiem literackim Tadeuszem Nyczkiem. Redaktor czasopisma *Beszélő* zaznaczył, że jest to już czwarta tak prestiżowa nagroda dla polskiej literatury, podczas gdy Węgrzy nie otrzymali jej jeszcze nigdy. Wspomniał o Władysławie Reymoncie, Henryku Sienkiewiczu i Czesławie Miłoszu, który 16 lat temu dostąpił tego wielkiego zaszczytu. Polacy po raz drugi, w stosunkowo krótkim czasie, otrzymali nagrodę za poezję.

Według Mariana Stali fakt, że kilkanaście lat temu Miłosz otrzymał tę nagrodę było oczywiście w dużej mierze podyktowane wielkością jego poezji, ale niemałe znaczenie miała także sytuacja polityczna. Wiersze Miłosza i Szymborskiej bardzo się różnią, zostali nagrodzeni przedstawiciele literatury, którzy zupełnie inaczej postrzegają rzeczywistość. Według Stali, jeśli trzeba by krótko scharakteryzować ich twórczość, to Miłosz całą swoją poezję poświęcił pochwalę bytu, Szymborska natomiast reprezentuje rozczarowaną inteligencję, pisze pamflety o istnieniu, o otaczającym nas świecie, historii i człowieku. Może właśnie te dwie perspektywy, dwa punkty widzenia świata zostały nagrodzone. Powołał się także na zdanie – angielskiego krytyka Alfreda Alvareza, który stwierdził, że polscy poeci (a można by to rozszerzyć na poetów Europy Środkowo-Wschodniej), poprzez wydarzenia historyczne byli w swoim życiu intensywnie doświadczani, i potrafili to doskonale przekazać w swoich utworach (Stala in. 1997: 94).

Przy poezji Miłosza często podkreślany był aspekt polityczny, stąd pytanie redakcji, czy Szymborska stroniła od polityki i nie pisała politycznych wierszy? Nyczek zaznaczył, że polska noblistka, w odróżnieniu od Czesława Miłosza, bezpośrednio nie zajmowała się polityką. Miewała tylko chwile uwikłania w politykę. Na przykład, kiedy przez kilkanaście lat była członkiem partii komunistycznej. Jej pierwsze dwa tomiki wierszy wyraźnie świadczą o jej wcześniejszym

światopoglądzie. Wybór wierszy, który ukazał się w 1952 r. tak naprawdę był jej drugim. Jest wśród nich kilka ciekawych utworów, ale nie wyszły one poza kanon wierszy socrealistycznych. Prawdziwa Szymborska narodziła się dopiero w połowie lat pięćdziesiątych XX w. Wydarzenia polityczne w Europie Środkowo-Wschodniej, także te na Węgrzech, odegrały ogromną rolę w kształtowaniu jej światopoglądu, a także poglądu na samą literaturę (96).

Kolejna kwestia poruszona przez redakcję czasopisma, to płodność literacka poetki, która bynajmniej nie jest oszałamiająca. Jak podkreślił Marian Stala, według Stanisława Balbusa, monografisty Szymborskiej, przez 50 lat napisała 252 wiersze – to w przeliczeniu daje około 5 wierszy rocznie. Szymborska rzadko wydaje tomiki i na ogół są one dość cienkie, zawierają około 20 utworów. Zdaniem Stali trzeba jednak zaznaczyć, że Szymborska należy to tej grupy poetów, którzy piszą „wielkie wiersze” a nie „wielkie tomy” (96). Oczywiście pisała znacznie więcej, ale nie wszystko dawała do publikacji. Jej liryka jest nietypowa, odbiega trochę od tej XX-wiecznej. Nie opisuje wrażeń, emocji w pierwszej osobie. Jej poezja sięga do tradycji XVIII-wiecznego klasycyzmu. „Każdy jej wiersz jest swoistą, małą formą dramatu, a każdy dramat należy dokładnie zbudować, wypracować, dlatego napisanie takiego wiersza trwa czasem miesiącami” (96). Na pytanie, czy w dorobku poetki są jakieś złe wiersze, Stala przyznał, że nie, albowiem jeśli poetka uzna, że któryś z jej wierszy jest słaby, to nie daje go do publikacji. Wspomniane 252 utwory nie zawierają limeryków, wierszy – zabaw słownych, które przeznacza dla swoich przyjaciół, a nie do druku. Przedstawiają one zupełnie inną twarz poetki – radosną, zabawną. W publikowanych utworach natomiast jawi się jako osoba wyjątkowo poważna, sceptycznie nastawiona do świata, nieco rozczarowana (96). Zdaniem Nyczka poezja Szymborskiej to „najszlachetniejsza twórczość, która zawiera pewną kartezyjską czystość” (96). Ogromny wpływ na popularność poetki poza granicami miały przekłady jej wierszy. Do najstarszych i zarazem najdoskonalszych należą tłumaczenia utworów Szymborskiej na język niemiecki – autorstwa Carla Dedeciusa, który zajmuje się nimi już od 30 lat.

Redaktorzy czasopisma wspomnieli, że Wisława Szymborska stroni od publicznych wystąpień. Marian Stala przyznał, że poetka nie lubi hałasu wokół siebie, uważa, że o ważnych sprawach powinno się rozmawiać w wąskim gronie. Zdradził, że w bezpośrednich kontaktach jest bardzo otwartą osobą, ale z ostatnich 25 lat pamięta tylko jedno jej spotkanie z czytelnikami. Jak wspomniał w dalszej rozmowie Jerzy Illg, Szymborska podczas uroczystego wieczoru, jaki zorganizowano na jej cześć w Teatrze Starym podkreślała, że uczyni wszystko, aby nadal pozostać „osobą”, a nie „osobistością”, albowiem Mickiewicz, kiedy stał się tym drugim, to nie napisał już żadnego wiersza. Nie pozwoliła, aby nakręcono o niej film, ponieważ uważała, że to co ma do powiedzenia można znaleźć w jej wierszach¹. Illg wspomniał także o jednym z ulubionych zajęć poetki, o tworzeniu kolorowych kolaży. Wycina z kolorowych pism zdjęcia, ilustracje, absurdalne tytuły z gazet i tworzy kolaże, uzupełnia je czasem limerykami i wręcza swoi przyjaciołom w prezencie. Powstają ciekawe surrealistyczne obrazy (94). Pod koniec tego numeru czasopisma *Beszélő* – w wykazie autorów wspomnianych w numerze – przy nazwisku Szymborska wspomniano jedynie, że jest polską poetką, która w 1996 r. zdobyła Nagrodę Nobla.

¹ Dopiero w 2010 r. powstał film „Czasami życie bywa znośne” w reż. Katarzyny Konedy-Zalewskiej o życiu Wisławy Szymborskiej.

Powszechnie znana była niechęć Wisławy Szymborskiej do udzielania wywiadów. Tym bardziej cenna jest publikacja rozmowy, jaką przeprowadziła z nią Krisztina Bába. Odbyła się ona w sierpniu 1998 roku i została opublikowana w czasopiśmie *Kritika*. Na wstępie krótko przedstawiona została sylwetka poetki. Bába wspomniała, że polska noblistka urodziła się w okolicach Poznania i od 1931 roku mieszka w Krakowie. Od debiutu poetki, w 1946 roku, ukazało się do tej pory około 200 utworów. W Polsce wydano 13 tomików wierszy i zbiory esejów. *Gazeta Wyborcza* systematycznie publikuje jej felietony, które ukazują się pod tytułem *Lektury nadobowiązkowe*. Utwory Szymborskiej docierają do odbiorców nie tylko w formie drukowanej. Jeden z jej wierszy „Nic nie zdarza się dwa razy” znają wszyscy wielbiciele zespołu Maanam. Do czasu przeprowadzenia wywiadu dzieła pisarki zostały przetłumaczone na 36 języków i aż 19 osobnych tomików zostało wydanych za granicą. Wspomniano także o jej węgierskim tomiku z 1988 roku. Wisława Szymborska wyznała, że jako nastolatka marzyła o pisaniu obszernych powieści. Zaczęła od nowel, pierwsze z nich były o tematyce wojennej, ale nie była zadowolona ze swoich utworów. „Na szczęście”, jak podkreśliła, dość szybko doszła do wniosku, że ten gatunek literacki nie jest dla niej. Od 1953 roku rozpoczęła pracę w redakcji krakowskiego tygodnika *Życie Literackie*. Zajmowała się tam działem poezji. Po wystąpieniu z partii w 1966 r. oraz po tym, jak otwarcie sprzeciwiała się kampanii antysemickiej, musiała odsunąć się w cień. Na prośbę redaktora naczelnego pozostała w redakcji, ale zajmowała się recenzowaniem książek, o których nikt nie chciał pisać – głównie były to książki przyrodnicze i popularnonaukowe. Być może właśnie dzięki temu przyroda, natura tak często jest obecna w jej wierszach (1998: 15).

Szymborska w wywiadzie przyznała, że trzyma się z daleka od technicznych wynalazków. Zawsze pisze ręcznie. Wydaje jej się, iż szkoda czasu, aby zapoznawać się z nowymi cudami techniki. Na pytanie dotyczące zagranicznych i polskich pisarzy, których szczególnie ceni, Szymborska przyznała, że jest pod urokiem twórczości Thomasa Manna. Z polskich pisarzy nie wymieniła jednoznacznie, kto jest jej najbliższy. Spośród poetów podkreśliła jedynie niezwykle talent Bolesława Leśmiana, zaznaczyła także, że jego piękna poezja jest w zasadzie nieprzekładalna. Odnośnie tłumaczeń swojej poezji wyznała, że według niej najbardziej udany jest angielski tomik w przekładzie Stanisława Barańczaka. Bardzo ceni jego inwencję i ogromne serce, które, według niej, przy tłumaczeniu poezji są bardzo ważne. „Ten wiersz, który przekładamy, trzeba pokochać, poczuć, że jest trochę naszym własnym utworem, i wówczas jest nadzieja na to, że się uda” (15). Zdaniem Szymborskiej jej utwory dobrze brzmią w języku niemieckim oraz szwedzkim, co w dużej mierze zawdzięcza doskonałym tłumaczom.

Jak wynika z udzielonego Krisztynie Bába wywiadu, noblistka w swoich esejach i felietonach często podkreślała fakt, że nie potrafimy „szanować wypowiedzianych słów”. Wciąż słyszymy różne wywiady na żywo, ludzie odpowiadają na różne pytania zadawane im przez reporterów, ale często mają niewiele do powiedzenia. Mówią, ale jest to często bezsensowna gadanina. „Cały świat wciąż gada, i tylko mówi i mówi” (15). Bardzo ciekawe było zdanie Szymborskiej o roli poetów i pisarzy we współczesnym świecie. Poetka w nawiązaniu do słów Adama Michnika, że inteligent nie jest ani prorokiem, ani sędzią, ani świadkiem stwierdziła, że tylko w części się z nim zgadza. „Sędzia zwykle wymaga, aby świadek był obiektywny”. Inteligentny świadek natomiast, opowiada się za którąś ze stron. Zawsze musi wybierać, nie potrafi być całkowicie obiektywny. Zadaniem artysty w dzisiejszych czasach to: „rzetelne wykonywanie swojej pracy [...] nie ma odstraszać ludzi od

sztuki, ma ich do niej przyciągnąć [...] nie wolno być nudnym, to straszny grzech” (16). Szymborska nie ukrywała, że Nagroda Nobla była dla niej ogromnym zaskoczeniem. Sama uważała, że powinien ją otrzymać Tadeusz Różewicz, który od lat jest jakby na „liście oczekujących”, albo Zbigniew Herbert. Kiedy Różewiczowi składała życzenia z okazji 75 urodzin wspomniała, że uniknął wielu nieprzyjemności, jakie wiążą się z otrzymaniem tej wyjątkowej nagrody. Szymborska wspomniała także, że aby otrzymać Nobla czasem nie wystarczy tylko talent i uznanie, ale także szczęście. Kiedy trzeba wybierać spośród tak wielu utalentowanych pisarzy i poetów, niejednokrotnie liczy się też przypadek. Przyznała, że jest już trochę zmęczona byciem ciągle w świetle reflektorów, ale cieszy ją ogromnie zainteresowanie ze strony innych. Zauważyła, że dzięki wyróżnieniu, jakie otrzymała, zyskała nową rzeszę czytelników, którzy być może wcześniej nie sięgali do poezji. Na zakończenie wywiadu, zamieszczonego w piśmie *Kritika*, Szymborska życzyła Węgrom, aby oni także w najbliższym czasie doczekali się literackiego Nobla. Życzenia polskiej noblistki spełniły się po sześciu latach, kiedy Imre Kertész odebrał tę prestiżową nagrodę.

Po tym, jak Wisława Szymborska otrzymała literacką Nagrodę Nobla jej wiersze częściej były publikowane w periodykach. Niemal co roku, któreś z czasopism literackich prezentowało jej utwory. W 1999 r. w wydawanym w Rumunii piśmie literackim *Látó* pojawiły się dwa wiersze: „Kot w pustym mieszkaniu” (*Macska az üres lakásban*) i „Rachunek elegijny” (*Elégikus számla*) w tłumaczeniu Gábora Csordása (1999: 4-6).

Jeden z numerów pisma *Magyar Napló* w 2000 r. w całości poświęcony był Polsce, głównie polskiej literaturze i prezentowany był w nim przede wszystkim Kraków. Obok wierszy Czesława Miłosza i Karola Wojtyły na uwagę zasługuje także artykuł nauczycielki, autorki wielu podręczników szkolnych do nauki literatury, Csilli Petőné Nagy, w którym odniosła się do twórczości Wisławy Szymborskiej. Podkreśliła, że utwory polskiej poetki „niepokojąco skłaniają do przemyśleń” (2000: 58). Tak jest na przykład z wierszem „Niektórzy lubią poezję”. Według autorki artykułu pierwsza zwrotka „definiuje materię, która ma zostać wykorzystana, druga przedstawia stosunek do poezji, a trzecia jakby zaprzecza definicji wiersza i zawiera osobiste wyznanie podmiotu lirycznego” (58). Utwór Szymborskiej nauczycielka wykorzystwała na zajęciach fakultatywnych z literatury dla III klasy gimnazjum (odpowiednik naszej II klasy liceum), aby skłonić młodzież do zastanowienia się nad tym, czym są dla nich wiersze. Wspomniany utwór uczniowie poznali w tłumaczeniu Judit Reiman. Omówiono także wiersz „Wieczór autorski” w tłumaczeniu Gábora Csordása (oba utwory zostały zamieszczone także w tym numerze czasopisma).

Wspomniany polski numer pisma *Magyar Napló* zawiera także krótką prezentację wyboru wierszy Wisławy Szymborskiej „Widok z ziarnkiem piasku”, który ukazał się w Pécsu, w 1997 r. Autor artykułu, kryjący się pod inicjałami D.Sz. zatyłował swoją krótką notkę – „Odpowiadałam z historii ludzkości”. Przedstawia tłumaczy, których przekłady są zamieszczone w tomiku. Wspomina także o wcześniejszym, wydanym na Węgrzech wyborze wierszy Szymborskiej. Jak podkreślił, Szymborska w swojej poezji zwraca uwagę, że „człowiek, jako społeczeństwo – tworzy historię, i jako jednostka cierpi przez to, albowiem staje się ofiarą” (D.Sz. 2000: 99). „Szymborska żyła (i żyje) w historii, nie odwraca się od świata oddając pasywnej kontemplacji”, jej wiersze odnoszą się do realnej rzeczywistości (100). Autor artykułu zwraca uwagę na wiersz „Rehabilitacja” i „Pogrzeb”, które wiążą się z rewizją oceny węgierskiej rewolucji 1956 roku. Podkreśla także specyfikę języka poetyckiego Wisławy Szymborskiej, który jest „dokładny i subtelny” niemal „przedestylowany”,

związłe klasyczne formy wierszy natomiast nie pozwalają na to, by umknęło to, co zostało ujęte w treści. „Szyborska w utworach opiewa nie tylko historię i poddanych jej ludzi, ale z filozoficzną powagą rozważa kwestie samotności, śmierci, i to nie tylko tej śmierci ostatecznej (Ballada)” (100). Według autora artykułu na uwagę zasługują też słowa, jakie zawarła w przemówieniu „Poeta i świat”, wygłoszonym przy odbiorze Nagrody Nobla.

Jako ciekawostkę można by potraktować wiersz o Wisławie Szyborskiej „La Szyborska” autorstwa austriackiej pisarki Ulrike Längle opublikowany dwa lata później, w tym samym piśmie, w dziale „Obserwator Europejski” (2002: 42). Autorka wiersza, jak jest to zaznaczone w osobnej ramce, urodziła się w 1953 r. Ukończyła germanistykę i romanistykę, obroniła także doktorat. Prezentowany wiersz pochodzi z jej tomiku wierszy z 1999 r. Poetka wspomina podróż Szyborskiej w góry, gdzie uciekała przed wrzawą, jaka otaczała jej osobę po tym, jak otrzymała Nagrodę Nobla. Rok później, w czasopiśmie *Nagyvilág* zamieszczono cztery wiersze Wisławy Szyborskiej w tłumaczeniu Gábora Zsille – „Chwila” (*Pillanat*), „Kałuża” (*Pocsolya*), „Trochę o duszy” (*Néhány szó a lélekről*) i „Spis” (*Lista*) (2003: 100-104). Pod koniec numeru, w dziale: „Nasi zagraniczni autorzy” znalazła się krótka notatka dotycząca poetki. Wspomniano, że urodziła się w 1923 roku i od 1931 roku mieszka w Krakowie. Przez dziesięciolecia pracowała jako redaktorka. Mimo, że w 1996 r. otrzymała literacką Nagrodę Nobla do dziś jest mieszkanką wysokiego bloku z wielkiej płyty. Jest autorką nieco ponad 350 wierszy. W języku węgierskim ukazały się jej dwa tomiki. Zaznaczono także, z którego polskiego tomiku pochodzą prezentowane wiersze, oraz fakt, że rozszedł się w ciągu dwóch miesięcy w 43 tysiącach egzemplarzy.

Kolejny utwór Szyborskiej na łamach wspomnianego już czasopisma 2000 pojawił się na początku 2005 r. W ramach bloku tematycznego „Historia i trauma” ukazał się wiersz „Monolog psa zaplątanego w dzieje” (*Egy kutya a történelemből*) w tłumaczeniu Zoltána Halasiego (2005: 54-55). Pod koniec numeru zamieszczona była dość lakoniczna informacja dotycząca Szyborskiej. Oprócz roku urodzenia wspomniano, że jest polską poetką, tłumaczką, krytykiem literackim oraz laureatką Nagrody Nobla. Pod koniec roku, w tym samym czasopiśmie opublikowano wiersz „Nieuwaga” (*Figyelmetlenség*) w przekładzie Csordása (2005: 31). Informacja o poetce na końcu numeru była taka sama, jak poprzednio.

Czasopismo *Tiszatáj*, rok później zamieściło wspomniany wiersz „Monolog psa zaplątanego w dzieje” (*Egy történelemebe keveredett kutya mondja*), ale w innym tłumaczeniu – Györgya Gyömöriego (31-33). Dwa lata później, w piśmie 2000, w przekładzie Csordása pojawił się wiersz „Tutaj” (*Itt*) (2008: 101-102), a w kolejnym roku, w jubileuszowym wydaniu na dwudziestolecie pisma, opublikowano dwa wiersze Szyborskiej „Przykład” (*Példázat*) i „Metafizykę” (*Metafizika*), także w tłumaczeniu Csordása (2009: 75).

W 2010 r. Szyborska po raz z pierwszy zagościła w czasopiśmie *Vigília*. Opublikowano tam trzy wiersze: „Trzy słowa najdziwniejsze” (*A három legfurcsább szó*), „Trochę o duszy” (*Egy szó a lélekről*) i „Przyczynę do statystyki” (*Adalékok a statisztikához*) wszystkie w tłumaczeniu Csaby Báthoriego.

W 2012 r. dwa węgierskie czasopisma, na łamach których najczęściej gościły wiersze polskiej noblistki, pożegnały ją publikacjami wierszy. W piśmie *Nagyvilág* ukazało się aż jedenaście utworów Wisławy Szyborskiej w tłumaczeniu Gábora Csordása: „Chwila” (*Pillanat*), „Negatyw” (*Negatív*), „Słuchawka” (*Telefonkagyló*), „Trzy słowa najdziwniejsze” (*A három legfurcsább szó*), „Kałuża” (*Pocsolya*), „Pierwsza miłość” (*Az első szerelem*), „Wczesna godzina” (*Kora reggel*),

„Bagaż powrotny” (*Csomag a visszaútra*), „Notatka” (*Jegyzet*), „Spis” (*Lista*), „Wszystko” (*Minden*) (2012: 235-243). Czasopismo 2000 zamieściło natomiast tekst laudacji, jaką wygłosił na cześć Wisławy Szymborskiej Edward Balcerzan w 1995 r., po tym, jak poetka otrzymała tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w tłumaczeniu Csordása oraz pięć utworów noblistki także w jego tłumaczeniu: „W zatrzęsieniu” (*A gomolygásban*), „Chmury” (*Felhők*), „Platon, czyli dlaczego” (*Platon, avagy miért*), „Trochę o duszy” (*Valamit a lélekről*), „Przyczynek do statystyki” (*A statisztitákhoz*) (2012: 58-63). Czasopismo *Tiszatáj* pożegnało polską poetkę publikując jej wiersz „Nagrobek” (*Sírfelirat*) w tłumaczeniu Györgya Gömöriego.

Wiersze Wisławy Szymborskiej, które prezentowane były na łamach węgierskich czasopism literackich w znacznej większości zostały opublikowane także w jej tomikach oraz antologiach, które ukazały się na Węgrzech, choć nie zawsze w tych samych przekładach. Jedynie jednaście wierszy pojawiło się tylko w czasopismach: „Chmury”, „Bagaż powrotny”, „Konkurs piękności męskiej”, „Metafizyka”, „Monolog psa zaplątanego w dzieje”, „Nagrobek”, „Nieuwaga”, „Platon, czyli dlaczego”, „Powroty”, „Przykład” i „Tutaj”, z czego „Monolog psa zaplątanego w dzieje” znalazł się w czasopismach dwukrotnie, w dwóch różnych tłumaczeniach. Podobnie dwa razy pojawiło się jeszcze dziewięć wierszy, z czego cztery w przekładach tych samych autorów („Cebula”, „Kot w pustym mieszkaniu”, „Rachunek elegijny”, „Radość pisania”) i pięć w dwóch różnych tłumaczeniach („Chwila”, „Kałuża”, „Przyczynek do statystyki”, „Spis”, „Trzy słowa najdziwniejsze”). Najczęściej, bo trzy razy opublikowano dwa wiersze Szymborskiej: „Trochę o duszy” (w trzech różnych tłumaczeniach) i „Żona Lota” (w dwóch przekładach).

Bibliografia

Artykuły o Wisławie Szymborskiej i jej twórczości

- Bába, Krisztina. (1998). „Az egész világ folyamatosan fecseg: beszélgetés Wislawa Szymborskával”. *Kritika* 27.8: 15.
- D.Sz. (2000). „Az emberiség történelméből feleltem – Wisława Szymborska – Kilátás porszemmel”. *Magyar napló* 12.2: 99-100.
- Kerényi Grácia. (1961). „Mai lengyel költők”. *Jelenkor* 3.6: 699.
- Kovács, István. (1974). „A lengyel középnyemzedék költészete”. *Alföld* 20.10: 6-9.
- Kovács, István. (1996). „A szemlélődő költő – A Nóbeldíjas Wislawa Szymborskáról”. *Magyar Napló* 8.11: 3.
- Längle, Urlike. (2002). „La Szymborska”. *Magyar Napló* 14.2: 42.
- Olszański, Tadeusz. (1988). „Szavakból emelt stadion”. *Somogy* 5: 68.
- Pethőné Nagy, Csilla. (2000). „Van, aki szereti a verset – verseiről egy középiskolai irodalomórán”. *Magyar napló* 12.2: 58-60.
- Stala, Marian i in. (1997). „Beszélgetés Wislawa Szymborskáról”. *Beszélő* 2.1: 94-97.
- Szawerdo, Elżbieta. (2012). „Twórczość Wisławy Szymborskiej w antologiach wierszy wydanych na Węgrzech”. *Acta Philologica* 41: 159-166.

Wiersze Wisławy Szymborskiej w węgierskich przekładach (tytuły polskie)

- (1961). „Dwie małpy Bruegla”. „Martwa natura z balonikiem”. *Jelenkor* 3.6: 702-703.

- (1965). „Obóz głodowy pod Jasłem”. *Nagyvilág* 10.4: 494.
- (1966). „Buffó”. *Nagyvilág* 11.7: 995.
- (1966). „Upamiętnienie”. „Z nieodbytej wyprawy w Himalaje”. *Új forrás* 3: 69-70.
- (1972). „Autotomia”. „Słówka”. *Tiszatáj* 25.4: 31-32.
- (1972). „Radość pisania”. „Dworzec”. *Nagyvilág* 17.6: 829-830.
- (1973). „Atlantyda”. *Nagyvilág* 18.3: 384-385.
- (1973). „Niespodziane spotkanie”. *Korunk* 10: 1538.
- (1974). „Pochwała snów”. „Pod jedną gwiazdką”. „Powroty”. *Alföld* 20.10: 11-12.
- (1974). „Żona Lota”. „Pokój samobójcy”. *Nagyvilág* 19.7: 963-964.
- (1981). „Żona Lota”. „Cebula”. „Pochwała złego o sobie mniemania”. *Tiszatáj* 6: 16-17
- (1987). „Dom wielkiego człowieka”. „Tortury”. „Głos w sprawie pornografii”. *Nagyvilág* 32.9: 1344-1347.
- (1988). „Konkurs piękności męskiej”. *Somogy* 5: 69.
- (1989). „Rzeczywistość wymaga”. „Niebo”. *2000* 1: 43-45.
- (1996). „Cebula”. „Radość pisania”. *Magyar Napló* 8.11: 4.
- (1997). „Żona Lota”. *Tiszatáj* 1: 52-53.
- (1997). „Wieczór autorski”. *Beszélő* 2.2: 94.
- (1997). „Poeta i świat”. *Lettre* 24: 41-42.
- (1997). „Może być bez tytułu”. „Monolog dla Kasandry”. „Kot w pustym mieszkaniu”. „Rachunek elegijny”. *Lettre* 24: 42, 16, 24, 25.
- (1999). „Kot w pustym mieszkaniu”. „Rachunek elegijny”. *Látó* 7.7: 4-6.
- (2000). „Niekórzy lubią poezję”. „Wieczór autorski”. *Magyar napló* 12.2: 61.
- (2003). „Chwila”. „Kałuża”. „Trochę o duszy”. „Spis”. *Nagyvilág* 48.1-2: 100-104.
- (2005). „Monolog psa zaplątanego w dzieje”. *2000* 16.1: 54-55.
- (2005). „Nieuwaga”. *2000* 16.12: 31.
- (2006). „Monolog psa zaplątanego w dzieje”. *Tiszatáj* 3: 31-33.
- (2008). „Tutaj”. *2000* 19.7-8: 101-102.
- (2009). „Przykład”. „Metafizyka”. *2000* 20.5-6: 75.
- (2010). „Trzy słowa najdziwniejsze”. „Trochę o duszy”. „Przyczynek do statystyki”. *Vigilia* 5.
- (2012). „Chwila”. „Negatyw”. „Słuchawka”. „Trzy słowa najdziwniejsze”. „Kałuża”. „Pierwsza miłość”. „Wczesna godzina”. „Bagaż powrotny”. „Notatka”. „Spis”. „Wszystko”. *Nagyvilág* 57.4: 235-243.
- (2012). „Nagrobek”. *Tiszatáj* 4.
- (2012). „W zatrzęsieniu”. „Chmury”. „Platon, czyli dlaczego”. „Trochę o duszy”. „Przyczynek do statystyki”. *2000* 24.5: 58-63.

Wiersze Wisławy Szymborskiej w węgierskich przekładach (tytuły węgierskie)

- (1961). „Breughel két malma”. „Csendélet két léggömbbel”. *Jelenkor*, 3.6: 702-703.
- (1965). „Éhségtábor Jaslo mellett”. *Nagyvilág* 10.4: 494.
- (1966). „Buffó”. *Nagyvilág* 11.7: 995.
- (1966). „Megemlékezés”. „Kiáltás Yetihez”. *Új forrás* 3: 69-70.
- (1972). „Autotomia”. „La Pologne (Karcolat)”. *Tiszatáj* 25.4: 31-32.
- (1972). „Az írás öröme”. „Pályaudvar”. *Nagyvilág* 17.6: 829-830.

- (1973). „Atlantisz”. *Nagyvilág* 18.3: 384-385.
- (1973). „Váratlan találkozás”. *Korunk* 10: 1538.
- (1974). „Álomdicsérő”. „Egy csillag alatt”. „Visszatérések”. *Alföld* 20.10: 11-12.
- (1974). „Lót felesége”. „Az öngyilkos szobája”. *Nagyvilág* 19.7: 963-964.
- (1981). „Lót asszonya”. „A hagyma”. „A negatív önértékelés dicsérete”. *Tiszatáj* 6: 16-17.
- (1987). „A nagy ember otthona”. „Kínvallatás” „Hozzászólás a pornográfia kérdéséhez”. *Nagyvilág* 32.9: 1344-1347.
- (1988). „Férfiszépségverseny”. *Somogy* 5: 69.
- (1989). „A valósághoz hűen”. „Az ég”. *2000* 1: 43-45.
- (1996). „Hagyma”. „Az írás öröme”. *Magyar Napló* 8.11: 4.
- (1997). „Lót asszonya”. *Tiszatáj* 1: 52-53.
- (1997). „Szerzői est”. *Beszélő* 2.2: 94.
- (1997). „A költő és a világ”. *Lettre* 24: 41-42.
- (1997). „Cím nélkül talán”. „Monológ Kasszandrának”. „Macska az üres lakásban”. „Elégikus számla”. *Lettre* 24: 42,16, 24, 25.
- (1999). „Macska az üres lakásban”. „Elégikus számla”. *Látó* 7.7: 4-6.
- (2000). „Van, aki szereti a verset”. „Szerzői est”. *Magyar napló* 12.2: 61.
- (2003). „Pillanat”. „Pocsolya”. „Néhány szó a lélekről”. „Lista”. *Nagyvilág* 48.1-2: 100-104.
- (2005). „Egy kutya a történelemből”. *2000* 16.1: 54-55.
- (2005). „Figyelmetlenség”. *2000* 16.12: 31.
- (2006). „Egy történelemben keveredett kutya mondja”. *Tiszatáj* 3: 31-33.
- (2008). „Itt”. *2000* 19.7-8: 101-102.
- (2009). „Példázat”. „Metafizika”. *2000* 20.5-6: 75.
- (2010). „A három legfurcsább szó”. „Egy szó a lélekről”. „Adalékok a a statisztikához”. *Vigília* 5.
- (2012). „Wisława Szymborska versei”. *Nagyvilág* 57.4: 235-243.
- (2012). „Sírfelirat”. *Tiszatáj* 4.
- (2012). „Versek”. *2000* 24.5: 58-63.

Wiersze Wisławy Szymborskiej wzbogaciły wiele antologii poezji wydanych na Węgrzech. Poetka ma także dwa własne tomiki wierszy publikowane w języku węgierskim. Jej twórczość, już od lat sześćdziesiątych, gościła także na łamach węgierskich czasopism literackich. Znacznie mniej jest publikacji o samej noblistce, pojawił się jedynie jeden wywiad, którego udzieliła w 1998 roku. Najwięcej jej utworów ukazało się w pismach *Nagyvilág* oraz *2000* i to te periodyki pożegnały poetkę, zamieszczając jej wiersze, po śmierci, w 2012 r.

Aleksandra Jackiewicz

El problema de la traducibilidad de la realidad: análisis comparativo de los poemas *Do krytyków* y *Matka* de Julian Tuwim y sus traducciones al español

La cotidianidad del período de entreguerras constituyó el tema principal de la poesía de Julian Tuwim que dedicó la mayoría de sus poemas a la descripción de la realidad de la Polonia independiente de aquella época. La gran admiración que por sus obras sentían los lectores se debía precisamente a esta concepción de la poesía, que se caracterizaba por la maestría y el empeño con el que Tuwim cantaba a la vida cotidiana. Es por lo tanto lógico que en sus poemas haya constantes referencias a las circunstancias históricas y las experiencias personales que suponían una fuente de inspiración para el poeta. Al lado de las frecuentes alusiones a la realidad que Tuwim conocía de la experiencia cotidiana, al poeta le fascinaban también los juegos de palabras, a través de los cuales, muchas veces, aludía a la realidad de entreguerras. Teniendo una gran destreza en el manejo del lenguaje, le interesaba la palabra con todo el abanico de posibilidades que podía ofrecer al artista. De ahí que entre la variedad de metáforas que encontramos en su obra, destaquen las que aprovechan los juegos lingüísticos para hacer, de una manera ingeniosa, referencia a la realidad polaca y a las experiencias personales del autor.

Desde luego, estos aspectos de la poesía de Julian Tuwim pueden resultar complicados desde el punto de vista de la traducción y en ellos quisiéramos centrarnos en este estudio. Es nuestro propósito marcar ciertas dificultades que se pueden presentar al traductor a la hora de trabajar con la poesía de Tuwim y para esto nos serviremos de ejemplos extraídos de las traducciones hispanas de los siguientes poemas: *Do krytyków* (“A los críticos”) y *Matka* (“La madre”), hechas por Maria Dembowska y Samuel Feijóo y que provienen de la antología *Poesía Polaca*, publicada en 1984. Dicha selección se debe al hecho de que cada uno de estos poemas representa la realidad marcada por diferentes cambios, tanto en la vida del poeta como en su concepción de la poesía.

La primera obra que analizaremos es el poema *Do krytyków* que proviene de *Sokrates tańczący*, el segundo libro de poesía de Julian Tuwim, publicado en 1920:

DO KRYTYKÓW

A w maju
Zwykłem jeździć, szanowni panowie,
Na przedniej platformie tramwaju!
Miasto na wskroś mnie przesywa!
Co się tam dzieje w mej głowie:

A LOS CRÍTICOS

En mayo
viajo en la primera plataforma del tranvía,
estimados señores míos.
¡La ciudad me penetra a fondo!
Qué pasa en mi cerebro:

Pędy, zapędy, ogień, ogniwa,

Wesoło w czubie i w piętach,

A najweselej na skrętach!

Na skrętach – kuliście

Zagarniam zachwytem ramienia,

A drzewa w porywie natchnienia

Szaleją wiosenną wonią,

Z radości **pęka pąkowie,**

Ulice na alarm dzwonią,

Maju, maju! –

Tak to jadę na przedniej platformie tramwaju,

Wielce szanowni panowie!...

Los corre-corre, fuegos, enlaces

se sienten en la cabeza y en los pies.

¡Y la mayor alegría en las curvas!

En las curvas-virajes

con alegría todo lo agarro

los árboles de apasionada alma

enloquecen con el olor primaveral.

De la alegría **las flores brotan,**

las calles anuncian la alarma:

¡Mayo, Mayo!

¡Viajo en la primera plataforma del tranvía,

estimados señores míos!...

(trad. Maria Dembowska, Samuel Feijóo)

A primera vista, nos podría parecer que el poema trata de un tema baladí, que es un recorrido en tranvía por la ciudad. Sin embargo, después de una lectura profunda de estos versos, resulta que dicho viaje es solamente un pretexto para reflexionar sobre la concepción que tiene el sujeto lírico del arte, la vida y la naturaleza. Tomando en consideración el hecho de que este poema fue publicado apenas dos años después de la proclamación de la independencia en Polonia, cuando el autor junto con sus compañeros del grupo poético Skamander intentaba revolucionar el escenario poético polaco con su poesía, no cabe duda de que el poema *Do krytyków* fue uno de los ejemplos de la realización del programa del grupo. Aquí nos referimos a la aspiración de los jóvenes poetas de acabar con la poesía de carácter patético y sustituirla por una nueva creación poética basada en el lenguaje cotidiano y dedicada a cantar a la nueva realidad. Como nos indica el título y el apóstrofe *szanowni panowie* (“estimados señores míos”), el poema está dirigido a los críticos, probablemente a los que criticaban la poesía de Tuwim y la de otros poetas del Skamander, quienes fueron objeto de diversos comentarios, no necesariamente positivos. Además, al fijarnos en el tono del poema y en la manera en la cual el autor se dirige a los mencionados críticos, resulta que es la ironía lo que domina el carácter de los versos. El sujeto lírico no está de acuerdo con las opiniones que los representantes de las generaciones anteriores tienen sobre la nueva poesía. Además, el poeta, introduciendo expresiones irónicas, manifiesta su desaprobación respecto a los críticos que muestran indiferencia a los poemas dedicados a los asuntos cotidianos. El autor quiere también estimular a dichos críticos a buscar un sentido figurado en los poemas, que en el caso de Tuwim reside precisamente en las expresiones extraídas del lenguaje corriente.

En cuanto a las reflexiones sobre la vida y la naturaleza que aparecen en el poema, notamos que el sujeto lírico demuestra afirmación en cuanto a la vida, espontaneidad y naturalidad en su comportamiento. Para subrayar la visión optimista que tiene de la realidad que le rodea, recurre a exclamaciones, enumeraciones, metáforas y verbos que acentúan la intensidad expresiva del poema. Otra peculiaridad que llama la atención es que todo el poema, incluso la ironía dirigida a los críticos, se caracteriza por el entusiasmo y el vitalismo que se reflejan en la fascinación del sujeto lírico por la ciudad y también por la omnipresente primavera, representada por el mes de mayo, que en la cultura polaca es considerado símbolo de dicha estación del año. Además, no se puede olvi-

dar la doble pausa que aparece en el verso quince, que también revela la felicidad del sujeto lírico, asombrado por la belleza de la primavera que reina en la ciudad. Valdría la pena prestar atención al encanto que el autor muestra por la vida ciudadana y por la civilización, lo que se debe al hecho de que a principios de los años veinte, Julian Tuwim todavía estaba bajo la influencia del futurismo y el expresionismo. Además, dicha influencia es visible también en la forma del poema, que consta de diecisiete versos irregulares, donde el número de sílabas oscila entre 3 y 13. En cuanto a su estructura rítmica, observamos que ésta es muy excepcional. El autor desarrolla el juego con diversas rimas: *maju-tramwaju; panowie-głowie; przesywa-ogniwa; piętach-skrętach; ramienia-natchnienia; wonią-dzwonią; pąkowie-panowie; maju-tramwaju*. Otra peculiaridad que todavía enriquece el carácter eufórico y el ritmo de la obra es el noveno verso que queda suelto, dividiendo así el poema en dos partes.

Al analizar la versión de Maria Dembowska y Samuel Feijóo, vemos que los traductores se han esforzado por verter las emociones que Julian Tuwim expresa en la obra. No obstante, lo que requiere comentario es el hecho de que la versión hispana intente reflejar tan solo el argumento del poema, sin dedicar la atención que merece su ritmo. Una de las desviaciones del original es que los versos españoles tienen mayor número de sílabas, lo que puede ser resultado de las diferencias que existen entre el polaco y el español. Otro problema, todavía más notorio, es la falta de rimas consonantes que, en el caso de nuestro poema, podrían ser consideradas como su “dominante semántica” (Barańczak 2004: 20). En la interpretación hecha por los dos traductores, la única palabra que mantiene la rima consonante, es “mayo” que aparece en los versos uno y quince, pero incluso este ejemplo no refleja el ritmo del original. Finalmente, debemos admitir que el hecho de que los traductores no mantengan las rimas consonantes del original hace que su traducción carezca del juego rítmico que Julian Tuwim todavía subraya con la introducción del verso suelto en la mitad del poema. Podríamos deducir que a los traductores les interesa más el contenido del poema y la imagen que les proporcionan los versos. Maria Dembowska y Samuel Feijóo, efectivamente, sostienen en su versión el título “alusivo” de la obra, tal como está en el original. En cuanto a la traslación de la ironía con la que Tuwim trata la actitud de los críticos de aquella época, aquí también observamos que los traductores mantienen el carácter satírico del apóstrofe dirigido a las personas que juzgan la poesía. Sin embargo, la cuestión que más nos interesa en este poema, es la traducción que Dembowska y Feijóo hacen de este entusiasmo primaveral que marca la realidad descrita por Julian Tuwim, y de esto nos ocuparemos a continuación.

El cotejo detallado de los fragmentos marcados en negrita, lo empezaremos por el verso: *Pędy, zapędy, ognie, ogniwa*, que se traduce como “los corre-corre, fuegos, enlaces”. Dicho fragmento es una enumeración referida a las ideas que surgen en la mente del sujeto lírico durante su recorrido por la ciudad. La gracia de este fragmento se debe a las aliteraciones entre las palabras *pędy-zapędy* y *ognie-ogniwa*, que por su efecto sonoro todavía dinamizan la situación que representan. Valdría la pena añadir que los componentes de la primera aliteración tienen como origen el sustantivo *pęd* (“carrera”), mientras que la segunda aliteración la constituye el plural de las palabras *ogień* (“fuego”) y *ogniwo* (“enlace”). Si miramos la traducción de dicho verso, observamos que la primera aliteración es sustituida por el sustantivo “corre-corre” que puede referirse tanto a la acción de echar a correr rápidamente como a los sobresaltos de la vida cotidiana. En cuanto a la interpretación de la segunda parte del mismo verso, ésta es traducida literalmente como “fuegos, enlaces”, con lo cual

no mantiene la aliteración del original. Al reflexionar sobre las soluciones que Dembowska y Feijóo toman para traducir dicho fragmento, resulta que los juegos lingüísticos del original no encuentran su reflejo en la versión hispana, así que tampoco mantienen el efecto eufónico de todo el verso. Estas estrategias pueden ser consecuencia de la falta de equivalentes lingüísticos, sin embargo, la lengua española tampoco carece de riqueza léxica. Quizá sea posible crear un juego de palabras parecido al de Tuwim.

Los dos siguientes versos marcados en negrita: *Wesoło w czubie i w piętach / A najweselej na skrętach!*, describen la alegría que el sujeto lírico siente al observar la primavera. La expresión: *w czubie i w piętach* efectivamente se refiere a lo que se siente “en la cabeza y en los pies”, como lo tenemos en la traducción, pero esta expresión coloquial tiene también un sentido figurado. Cuando decimos *mieć w czubie*, literalmente “tener en la cabeza”, empleamos una expresión fraseológica que significa “estar borracho” o “tener problemas con la cabeza”. En este caso, en el verso: *wesoło w czubie i w piętach*, Tuwim realiza un juego lingüístico, es decir, la expresión tiene doble sentido porque por una parte, se refiere a esta alegría primaveral percibida por todos los sentidos, y por otra parte nos sugiere que la primavera emborracha al sujeto lírico.

La misma situación la podemos observar en el verso: *A najweselej na skrętach!*, que es traducido literalmente como “¡Y la mayor alegría en las curvas!”. Hay aquí otro juego, la frase entendida al pie de la letra se refiere al tranvía que tiene que pasar por bruscas curvas a lo largo de su trayecto, lo que estimula la sensación de felicidad en el sujeto lírico, pero por otro lado, Julian Tuwim retoza con el doble sentido de la palabra *skręt* que, en polaco, puede referirse tanto a una “curva” como a un “cigarrillo liado” o un “porro”. Lo podríamos ver también como una referencia al estilo de vida de muchos poetas del período de entreguerras que organizaban tertulias en diferentes cafés literarios durante las cuales era probable que se entregaran a este tipo de placeres. En la versión hispana vemos que Dembowska y Feijóo traducen la palabra *skręt* conforme a su primer significado, con lo cual el lector hispanohablante no es capaz de notar este juego de palabras. Mientras que el lector polaco contemporáneo, a la hora de interpretar este verso, puede imaginarse tanto una curva por la que pasa el tranvía, como al sujeto lírico aturdido no solo por aquel ambiente primaveral.

Otro fragmento que puede causar problemas de traducción es la metáfora: *A drzewa w porywie natchnienia / Szaleją wiosenną wonią*, traducida al español como “los árboles de apasionada alma / enloquecen con el olor primaveral”. La imagen que nos proporcionan estos dos versos es otro ejemplo de una paleta de sensaciones que influyen en el sujeto lírico y que llaman la atención sobre los cambios en la naturaleza, simbolizados en este caso por los árboles despertados por la primavera. En cuanto a la traducción que Dembowska y Feijóo hacen de dicha metáfora, en el primer verso observamos que *poryw natchnienia*, literalmente “arranque de inspiración”, que aquí puede referirse a la llegada de la primavera a la ciudad, es traducido como “apasionada alma”, lo que realmente cambia la imagen del original. Una situación parecida la podemos notar también en el segundo verso, donde la expresión *wiosenna woń*, literalmente “aroma primaveral”, es traducida como “el olor primaveral”, lo que efectivamente es parecido a la idea de Tuwim, aunque notamos que ya no se mantiene la aliteración que forman las palabras *wiosna* (“primavera”) y *woń* (“aroma”) en polaco. Las modificaciones a las que los traductores recurren a la hora de traducir estos dos versos al español nos parecen infundadas, especialmente si tomamos en consideración el hecho de que la metáfora que Tuwim crea en su poema se puede verter de manera literal, sacrificando desde luego

dicha aliteración. Además, y como advierte Peter Newmark, es conveniente traducir las metáforas que aparecen en la poesía tal como están en el original, porque con frecuencia son construcciones que constituyen la esencia del mensaje de un poema, reflejan la personalidad del autor y su manera de entender la vida (cfr. 1992: 158).

El último fragmento del poema *Do krytyków* que pertenece a nuestro análisis, es la aliteración *peka pąkowie* que aparece en el verso trece, traducida al español como “las flores brotan”. Julian Tuwim, a través de crear la susodicha expresión, quiere captar el momento cuando los mencionados árboles se cubren de flores. Lo que más llama nuestra atención en esta aliteración es la palabra *pąkowie* que es de carácter muy poético y que se refiere a un conjunto de botones y vástagos de un árbol o de una planta. Al analizar la traducción hecha por Dembowska y Feijóo, observamos que el sustantivo *pąkowie* es vertido como “flores”, con lo cual no se refleja la gracia que tiene esta palabra en polaco, asimismo, desaparece el juego eufónico que Tuwim crea en dicho verso.

La segunda obra que analizaremos es el poema *Matka* que Julian Tuwim escribió después de la Segunda Guerra Mundial y que se publicó en 1953:

MATKA	LA MADRE
I	I
Jest na łódzkim cmentarzu, Na cmentarzu żydowskim, Grób polski mojej matki, Mojej matki żydowskiej.	Está en Lodz, en un cementerio, en el cementerio judío, tumba polaca de mi madre, de mi madre que era judía.
Grób mojej Matki Polki, Mojej Matki Żydówki, Znad Wisły ją przywiozłem Na brzeg fabrycznej Łódki.	Tumba de mi Madre Polaca, tumba de mi Madre Judía, desde el Vístula yo la traje a la orilla de este río.
Głaz moglię przywalił, A na głazie pobladłym Trochę liści wawrzynu, Które z brzozy opadły.	Una piedra cerró la tumba, y en la piedra palidecida unas hojas de laureles desde un abedul caían.
A gdy wietrzyk słoneczny Igra z nimi złociście, W Polonię, w Komandorię Układają się liście.	Y cuando el sol y el viento con las hojas doradas juegan, en Polonia, en Comandoria¹ el viento las hojas ordena.
II	II
Zastrzelił ją faszysta, Kiedy myślała o mnie, Zastrzelił ją faszysta, Kiedy tęskniła do mnie.	Porque la mató un fascista cuando ella conmigo soñaba, porque la mató un fascista cuando conmigo añoraba.

Nabił – zabił tęsknotę,
Znowu zaczął nabijać,
Żeby potem... – lecz potem
Nie było już co zabijać.

Cargó – y mató la tristeza,
otra vez volvió a cargar,
pero luego... ay, pero luego
no hubo nada que matar.

Przestrzelił świat matczynej:
Dwie pieszczotliwe zgłoski,
Trupa z okna wyrzucił
Na święty bruk otwocki.

Perforó el mundo materno:
dos sílabas adoradas.
Su cuerpo echó de la ventana
a la calle pavimentada.

Zapamiętaj, córeczko!
Przypomnij, późny wnuku!
Wypełniło się słowo:
„Ideal sięgnął bruku”.

¡No lo olvides, hija mía!
¡Recuérdalo, nieto tardío!
Se han cumplido las palabras:
“El ideal llegó a la calle”.

Zabrałem ją z pola chwały,
Oddałem ziemi-macierzy...
Lecz trup mojego imienia
Do dziś tam jeszcze leży.

La cogí del campo de la gloria,
la entregué a la madre tierra,
mas de mi nombre el cadáver,
hasta hoy, allí se queda.

¹ Medallas al mérito. (N. del T.)

(trad. Maria Dembowska, Samuel Feijóo)

El poeta describe en sus versos las circunstancias de la muerte de su madre, Adela Krukowska, asesinada el 29 de agosto de 1942 por los soldados alemanes durante la liquidación del manicomio “Zofiówka”, que formaba parte del gueto judío en la ciudad de Otwock. Valdría la pena señalar que la madre del poeta llegó a “Zofiówka” después de varios intentos de suicidarse, provocados por la muerte de su marido, Izydor Tuwim. La última vez que el poeta vio a su madre, fue antes de emigrar de Polonia debido a la persecución de los judíos tras el estallido de la guerra, con lo cual no tuvo posibilidad de despedirla dignamente. El autor describe el dolor que le causó dicho acontecimiento a través de diversas alusiones tanto a la historia del país como a su propia vida, con lo cual la traducción del poema puede resultar aún más problemática.

Al reflexionar sobre el aspecto formal del poema, vemos que este consta de dos partes. La primera parte tiene cuatro estrofas, cada una formada por cuatro versos heptasílabos. En cuanto a las rimas que aparecen en esta parte, se puede observar, de acuerdo con la versificación polaca, que los versos pares de la tercera y cuarta estrofas riman en consonante y los versos impares quedan sueltos. En la segunda estrofa, notamos una rima asonante en los versos pares: *Żydówki-Łódki*, y los versos impares no riman. Sin embargo, lo que más llama la atención en este fragmento, es la primera estrofa que presenta rimas internas: *łódzkim-żydowskim, polski-żydowskiej*. Valdría la pena añadir que en la misma estrofa se observa la repetición de las palabras *cmentarz* (“cementerio”) y *matka* (“madre”), lo que también influye en el ritmo de toda la composición. En lo que concierne a la segunda parte del poema, ésta consta de cinco estrofas, cada una formada por cuatro versos de

arte menor, pero aquí solo la primera, la tercera y la cuarta estrofas mantienen el mismo número de sílabas, es decir, son heptasílabas. En la segunda estrofa los tres primeros versos tienen 7 sílabas y el último verso tiene 8, mientras que en la quinta estrofa la situación es inversa, los tres primeros versos son octosílabos y el último es heptasílabo. Lo interesante es que si nos fijamos en la imagen que nos proporcionan estas estrofas, resulta que los cambios en el número de sílabas están estrechamente vinculados al contenido. Estas modificaciones pueden incluso darnos la sensación de que Julian Tuwim quería enfatizar el mensaje que presentan dichos fragmentos. En cuanto a las rimas que aparecen en esta parte del poema, vemos que en la primera estrofa la rima consonante se basa en la repetición del sustantivo *faszysta* (“fascista”) y el pronombre *mnie* (“mi”). A continuación observamos que la segunda estrofa también rima en consonante, mientras que las tres siguientes estrofas presentan rima consonante solamente en los versos pares y los versos impares quedan sueltos. Merecería la pena añadir que en la quinta estrofa la combinación *macierzy-leży* forma una rima consonante, donde las sílabas “rzy” y “zy”, a pesar de sus diferencias ortográficas, no provocan ninguna irregularidad.

Después de presentar las peculiaridades del texto original, pasamos a comentar las soluciones traductorias que Maria Dembowska y Samuel Feijóo adoptan en la traducción del poema *Matka*. Al reflexionar sobre la versión hispana, podemos admitir que los traductores se han esforzado más por verter los sentimientos que por mantener el ritmo de esta obra. Uno de los primeros descuidos en la traducción que llama la atención es el número de sílabas que aquí oscila entre 7 y 10, mientras que en el original tenemos solamente versos heptasílabos y octosílabos. Otra observación que altera la obra de Tuwim es el hecho de no reflejar las rimas que aparecen en la versión polaca. Si cotejamos la traducción de la primera parte del poema con el original, resulta que las dos primeras estrofas no riman, mientras que en la tercera y cuarta estrofas, solo riman en asonante los versos pares: “palidecida-caían” y “juegan-ordena”. Los versos impares de dichas estrofas quedan sueltos. En cuanto a la traducción de la segunda parte del poema, vemos que en la primera estrofa los traductores se sirven de la repetición de las palabras “fascista” y “soñaba”, formando así una rima consonante. En la segunda estrofa los versos pares son consonantes y los impares quedan sueltos. La tercera estrofa muestra rima asonante en los tres últimos versos, con lo cual el primer verso queda suelto. La cuarta estrofa no tiene rimas, mientras que en la quinta estrofa los versos pares riman en asonante y los impares quedan sueltos. En definitiva, la traducción del poema *Matka* al español, de ninguna manera refleja el sistema métrico que Julian Tuwim presenta en su obra. Además, el hecho de no mantener dichas peculiaridades se hace todavía más notorio si tomamos en consideración que, en este caso, el contenido del original está fuertemente relacionado con su forma.

A continuación, fijémonos en la comparación de los fragmentos marcados en los dos textos. El primer problema traductorio se concierne a los versos: *Znad Wisły ją przywiozłem / Na brzeg fabrycznej Łódki*, traducidos al español como “desde el Vístula yo la traje / a la orilla de este río”. Aquí lo difícil y quizá lo intraducible reside en la expresión *brzeg fabrycznej Łódki* que, a primera vista, podemos entender literalmente, pues es fácil vincularla con el río Vístula y la palabra “orilla” presentes en el verso anterior. Sin embargo, el adjetivo *fabryczna* (“fabril”) al lado de la palabra *Łódka* (“barco”) escrita con mayúscula, inmediatamente hace pensar en la famosa estación de trenes que se llama “Łódź Fabryczna”, y esta asociación resulta aún más lógica si tomamos en

cuenta el hecho de que Tuwim pasó toda su infancia en la ciudad de Łódź. Además, la situación descrita en estos dos versos, efectivamente, tuvo lugar después de la vuelta de Tuwim a Polonia. Aquí merece añadir que en 1947 el poeta decidió trasladar el cadáver de su madre de Varsovia al cementerio judío de Łódź. Sin embargo, la traducción al español “a la orilla de este río”, falla en transmitir las connotaciones presentes en la metáfora original *brzeg fabrycznej Łódki*, con lo cual el lector hispanohablante, al leer solo la traducción, ni siquiera se da cuenta de este juego lingüístico.

Otro fragmento que puede resultar problemático desde el punto de vista de su traducción, es el verso: *W Polonię, w Komandorię*, traducido al español como “en Polonia, en Comandoria”. El detalle que en este caso llama la atención es la nota a pie de página: “Medallas al mérito” que es una explicación de los dos nombres propios que aparecen en este verso. Aquí valdría la pena señalar que el poeta se refiere a la “Orden Polonia Restituta” que es una de las condecoraciones de Polonia. En cuanto a la decisión que Dembowska y Feijóo toman a la hora de traducir este fragmento, ésta posiblemente se debe a las dificultades de encontrar un equivalente en español. Podríamos entonces deducir que el hecho de poner notas a pie de página es una “señal de derrota por parte del traductor” (Newmark 1992: 10), especialmente si se trata de la traducción de poesía. No obstante, tampoco se pueden olvidar los casos en que este procedimiento resulta imprescindible para no enturbiar el original y al mismo tiempo no fallar en la traducción.

La difícil traducibilidad de las referencias a la realidad que Julian Tuwim incluye en su poesía, la vemos también en la segunda parte de este mismo poema. Aquí nos referimos a los versos: *Trupa z okna wyrzucił / Na święty bruk otwocki*, traducidos al español como “Su cuerpo echó de la ventana / a la calle pavimentada”. Estos dos versos describen el momento de la muerte de la madre de Tuwim, es decir, un soldado alemán, después de haber disparado a la mujer, decidió echar su cuerpo por la ventana. La dificultad translatória que se presenta a los traductores en este fragmento es la expresión *święty bruk otwocki* la cual Dembowska y Feijóo sustituyen por “la calle pavimentada”. En este caso, nos interesa el adjetivo *otwocki* que se refiere a la ciudad de Otwock y que, como vemos, se omite en la versión hispana. Los traductores deciden también no traducir la palabra *święty* (“santo”), además, el sustantivo *bruk* (“empedrado”) es sustituido por “la calle pavimentada”. Es inevitable notar que no hay ningún elemento en la traducción de esta metáfora que se identifique con la imagen que nos proporciona el original. Para poder traducir estos dos versos de manera que reflejen la idea del autor, es indispensable saber que en la mencionada ciudad de Otwock se encontraba el manicomio “Zofiówka”, donde residía la madre del poeta. Por esta razón, Julian Tuwim construye la metáfora *święty bruk otwocki*, con la cual quiere conmemorar aquel lugar de la muerte de su madre.

Por último, nos ocuparemos del análisis de la traducción de los siguientes versos de la penúltima estrofa: *Przypomnij, późny wnuku! / «Ideal sięgnął bruku»*, traducidos al español como “¡Recuérdalo, nieto tardío! / «El ideal llegó a la calle»”. Aquí lo problemático reside en el hecho de que estos dos fragmentos son citas intertextuales que se refieren a la tradición literaria polaca. Julian Tuwim hace referencia a Cyprian Kamil Norwid y su poema *Fortepian Szopena*, cuya parte final, específicamente los versos: *Ciesz się, późny wnuku!* y *Ideal sięgnął bruku*, le sirven de ejemplo para componer su propia obra. Además, la alusión que Tuwim hace en dichos versos es todavía más evidente si tomamos en consideración el hecho de que Norwid describió en su poema los

acontecimientos de 1863, cuando los zaristas echaron el piano de Chopin por la ventana del Palacio de Zamoyski, profanando al mismo tiempo el genio del compositor. Así que es inevitable notar la similitud temática que hay entre los dos poemas.

Teniendo en cuenta este contexto cultural, que forma parte del poema, comentaremos la traducción que Dembowska y Feijóo hacen de estos dos versos. Al reflexionar sobre el primer fragmento: *przypomnij, późny wnuku!* y su versión hispana “¡Recuérdalo, nieto tardío!”, vemos que los traductores lo vierten literalmente, con lo cual se mantiene el carácter del original. En cuanto a la traslación de la expresión *ideal sięgnął bruku* que es traducida como “el ideal llegó a la calle”, vemos que el mencionado *bruk* (“empedrado”) queda sustituido por la “calle”, con lo cual observamos una desviación del original. Además, la traducción de Dembowska y Feijóo no refleja la verdadera intención de la expresión elaborada por Norwid. La imagen que nos proporciona la versión hispana es como si dicho ideal saliera a la calle y estuviera al alcance de todos. El original, al contrario, es de carácter metafórico y puede ser interpretado de varias maneras, una de ellas se refiere al momento en que lo perfecto, lo ideal, tiene que enfrentarse con la realidad, que con frecuencia resulta despiadada e implacable.

Nuestro estudio comparativo de los poemas *Do krytyków* y *Matka* con sus traducciones hispanas de Maria Dembowska y Samuel Feijóo, ha tenido como propósito demostrar los posibles problemas de traducción relativos a una gran cantidad de metáforas y juegos lingüísticos que reflejan, de una manera sagaz, la cotidianidad del período de entreguerras. Al lado de dichos procedimientos estilísticos, cuyos ejemplos hemos comentado en este análisis, surge también el problema del contexto, tanto histórico como político y personal, que todavía subraya los estrechos vínculos que existen entre la realidad y los versos de Tuwim. Asimismo, nos parece pertinente recalcar que al lado de la maestría poética que caracteriza estos versos, es el entorno extratextual lo que ha causado problemas de traducción. Hace falta subrayar que el argumento de estos poemas está profundamente arraigado en la tradición histórica y literaria polacas, con lo cual es de suponer que su traducción requiere del traductor unos conocimientos muy amplios de dicha cultura. Es indudable que los traductores se han centrado sobre todo en la traducción del argumento de cada uno de los poemas. Dicha estrategia tiene como consecuencia la falta de perfección rítmica, que evidentemente forma parte del mensaje que el poeta quiso dar a los lectores, y que en este caso empobrece las versiones hispanas. La inconsecuencia en el proceso de la traducción hace también que el espíritu de la lengua polaca y el estilo de Tuwim quede sin reflejo en los versos de Dembowska y Feijóo, con lo cual el lector hispanohablante no percibe la excepcionalidad de las obras.

En definitiva, el propósito del presente estudio ha sido acercarnos al fenómeno de la poesía de Julian Tuwim y reflexionar sobre los posibles problemas de traducción que implica la realidad del período de entreguerras presentada en dichos versos. Probablemente hemos logrado presentar tan solo algunos aspectos que revelan su particularidad. No obstante, incluso estas dos versiones hispanas muestran que la creación poética de Tuwim requiere del traductor mucha habilidad y empeño para reflejar en la traducción el genio del poeta, pero también, y de manera para nada secundaria, un amplio conocimiento del contexto histórico y cultural en que esta poesía fue producida. Finalmente, dicho análisis ha señalado también cuánto trabajo espera a los futuros traductores de la obra de Julian Tuwim y de otros maestros de la poesía polaca del período de entreguerras.

Bibliografía

- Barańczak, Stanisław. (2004). *Ocalone w tłumaczeniu*. Cracovia: Wydawnictwo a5.
- Głowiński, Michał. (1962). *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Varsovia: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Newmark, Peter. (1992). *Manual de traducción*. Trad. de Virgilio Moya. Madrid: Cátedra.
- Suárez Recio, Marietta. Ed. (1984). *Poesía polaca. Antología*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Sławiński, Janusz. Ed. (1988). *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum.
- Tuwim, Julian. (1955). *Wiersze. Vol. 1-2*. Warszawa: Czytelnik.
- Tuwim, Julian. (1993). *My Żydzi polscy...* Ed., introd. de Chone Szmeruk. Varsovia: Amerykańsko-Polsko-Izraelska Fundacja "Shalom".
- Tuwim, Julian. (2003). *Tam zostałem. Wspomnienia młodości*. Ed. de Tadeusz Januszewski. Varsovia: Czytelnik.
- Tuwim, Julian. (2006). *Tłumaczenia poetyckie*. Ed., introd. de Tadeusz Januszewski. Wrocław: Ossolineum.

W niniejszym artykule podjęliśmy próbę analizy problemów, na które napotyka tłumacz, przystępując do przekładu wierszy „Do krytyków” i „Matka” Juliana Tuwima, których specyfiką są ściśle powiązania z opisywaną rzeczywistością oraz codziennością okresu dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Celem badania jest ukazanie trudności translatorskich związanych z przeniesieniem wspomnianych realiów do świata czytelnika hiszpańskojęzycznego, które mogą wynikać zarówno z różnic strukturalnych, jak i kulturowych między dwoma językami.

Tutti pazzi per Dante... dalla dantologia alla dantomania ovvero la (ri)scoperta del sommo a 500 anni di distanza

Qual è il secolo di Dante? Viene da rispondere il Trecento... il Trecento dell'esilio, della rielaborazione di idee politiche e del perfezionamento letterario, della ricerca stilistica, di una scrittura matura, il Trecento dei trattati e della *Commedia*, opera terribile e grandiosa fino all'estremo, tanto allegorica nei significati quanto realistica nelle descrizioni, quella *Commedia* che è anche l'ultima e la più completa sintesi della cultura medievale. Ma proprio per il fatto che la *Commedia* fosse l'ultima *summa* del Medioevo, con l'avvento dell'umanesimo viene rifiutata per i suoi contenuti, del resto insieme a tutto quello che faceva parte dei tempi bui tra l'Antichità e il recupero del canone classico. Viene messa nel dimenticatoio per i suoi contenuti, ma, fatto piuttosto singolare e non da sottovalutare, non per la lingua. "Alfieri raccontava di essersi accostato di rado e solo prestando attenzione alla lingua e alla tecnica del verso, mai ai contenuti, tanto meno a una eventuale interpretazione – quale che fosse – del senso profondo dell'opera" (Monsagrati 2011: 25), lo stesso Alfieri, piemontese, che "si era fabbricato da solo un vocabolario tascabile: teneva in tasca un quadernetto di Appunti (ora alla Laurenziana) dove su tre colonne appuntava nella prima il noto, cioè la voce francese, nella seconda colonna la corrispondente piemontese, nella terza ignoto, la voce italiana, che non sapeva e che voleva ricordare" (Beccaria 2011: 31).

Il volgare fiorentino di Dante era una lingua letteraria a tutti gli effetti la quale, senza innaturali storpiature o goffi latinismi, si prestava sia per trattare dei concetti astratti che per parlare di cose concrete, della vita reale. Infatti Dante, in particolare nella prima cantica, ricorre al volgare un po' più volgare rispetto all'ideale aulico, curiale e illustre designato in *De vulgari eloquentia* (Dante: 2008), alle parole "rozze e disonorate" (Trifone 2007: 19) perché lo richiede materia trattata. La discarica lessicale della *Commedia*, come la chiama Trifone (2009: 32), accumula diversi generi di immondizia: ingiurie, corporalia, menomazioni, metafore animalesche e tante altre ruvidezze espressive di varia natura, tutte di un'incredibile immediatezza espressiva e di vigoroso realismo. Nelle scelte lessicali Dante è però molto coerente e fedele alla regola "ne la chiesa coi santi, e in taverna coi ghiottoni" (Inf. XXII 14-15), attinge a piene mani dalla lingua viva, ma dove necessario eleva la lingua alle vette stilistiche e concettuali. Per questo motivo la sua lingua è piena, completa, dalle mille sfaccettature.

La lingua italiana nasce infatti subito grande e illustre, ma quasi immediatamente viene imprigionata e chiusa nella teca delle norme prescrittive di Pietro Bembo e delle sue *Prose della volgar lingua* (Bembo: 2001) e del Vocabolario della Crusca del 1612, i cui autori come riferimento scelsero non il fiorentino parlato, ma la lingua letteraria delle tre corone, "un modello di perfezione e di ricchezza da custodire e imitare, allo scopo di sanzionare una stabilità che avrebbe dovuto porre un freno alla variabilità" (Beccaria 2011: 21), modello in cui si è riconosciuta la tradizione letteraria.

Dante, seppur vivo nella lingua, per diversi secoli nel disinteresse generale semmai viene visto attraverso il prisma dei sentimenti religiosi. Ma la scrittura è paziente, e così la *Commedia* ha saputo

ad attendere i tempi migliori, quelli della riscoperta e della piena ricezione, tempi in cui al potente verso dantesco viene data una nuova vita, tempi della traduzione intersemiotica dall'opera lirica di Dionizzetti alle cosiddette *carte povere* delle confezioni di cioccolato cacao C. Decri. La ricchezza dantesca permise di attingere a piene mani dal repertorio di immagini, concetti e idee. Vincenzo Monti lo recupera come l'esempio della poesia civile, Ugo Foscolo si identifica con l'esule fiorentino vedendo in Dante "lo storico de' costumi del suo secolo, il profeta della sua patria e il pittore dell'uman genere" (Foscolo in Monsagrati 2011: 25). Pari all'interesse sconfinato di Foscolo per Dante è quello di Mazzini per il manoscritto incompiuto di Foscolo. Infatti Giuseppe Mazzini, appena sbarcato a Londra nel febbraio del 1837, i suoi primi passi dirige al libraio William Pickering. Pickering era in possesso dei manoscritti di Foscolo, in quanto di opera incompiuta sfuggita al lascito ereditario (cfr. Peluffo 2011: 15). Il corteggio non era altro che il commento foscoliano alla *Divina Commedia*. La determinazione di Mazzini nel raccogliere i soldi per l'acquisto tra gli immigrati italiani e intellettuali inglesi è degna di ammirazione. Una volta entrato nel (in) possesso del commento incompiuto, Mazzini decide di portarlo a termine, e così nasce Dante Foscolo-Mazzini dove ormai impossibile scindere Mazzini da Foscolo.

L'anno 1861 porta l'unità d'Italia, di quella nazione senza stato. Un'unità particolare perché "prima è venuta la lingua. Non c'era ancora la nazione, ma da secoli esisteva un'unità linguistico-letteraria nazionale. [...] Non è stata dunque una nazione a produrre una letteratura, ma la letteratura a prefigurare il progetto di una nazione" scrive in toni entusiasmanti Beccaria (2011: 4). Il fatto è che la lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio, chiusa e imprigionata nella teca lessicografica delle norme prescrittive di Bembo e dei crusca, non era a pari passo con lo sviluppo storico, culturale e il progresso tecnico. Tale stato di cose porta a due paradossi della tradizione letteraria italiana: la schizofrenia e una singolare predilezione tanatologica, una sorta di necrolalia (cfr. Brevini 2010: 55). Schizofrenia perché agli scrittori di lingua italiana toccava a scrivere in una lingua che non era loro, in più acquisita in modo artificiale. "È una duplicità radicale, quasi schizofrenica, tra i piani comunicativi dello scritto e del parlato" (Trifone 2010: 84). Il secondo paradosso riguarda la mummificazione dell'aureo Trecento. "Per secoli in paese vivo ha espresso se stesso attraverso una lingua morta. [...] per essere scrittori italiani bisognava imparare una lingua sostanzialmente straniera, che, come non bastasse, risaliva ad alcuni secoli prima e che nessuno parlava più. E con quel fossile linguistico si dovevano esprimere le proprie emozioni e i propri sentimenti" (Brevini 2010: 109).

Ma la schizofrenia e la necrolalia erano, per così dire, i problemi intrinseci della letteratura e della lingua italiana. Ce ne era anche uno terzo, che spesso va sottovalutato o rimosso al secondo piano: il problema dell'utenza della lingua italiana. Nel momento dell'unità d'Italia la frase di Massimo D'Azeglio "Fatta Italia bisogna fare gli italiani" si rivela più che profetica. Nel 1861 l'80% dei nuovi italiani erano analfabeti e su 25 000 000 di abitanti solo 600 000 italofoeni (circa il 2,5%).

Nonostante una situazione così particolare nella costruzione di una patria "una d'arme, di lingua, d'altare / di memorie, di sangue e di cor" auspicata da Alessandro Manzoni, una funzione unificatrice e di riferimento spetta proprio a Dante, riscoperto in tutte le sue sfaccettature.

Per una felice coincidenza a quattro anni dall'unità del Paese capitava il seicentenario della nascita del sommo poeta e i torinesi, entusiasti di come i tedeschi hanno celebrato il centenario di Friedrich Schiller, propongono quella che doveva essere "la prima festa nazionale della rigenerazione italiana" (Tobia 2011: 31). Non hanno solo previsto il trasferimento della capitale a Firenze

proprio nel fatidico 1865, dove effettivamente si sono svolti gli eventi più significativi delle celebrazioni del vate della nazione. Tra i più rilevanti Bruno Tobia nomina l'esposizione dantesca al Barghello e l'inaugurazione della statua di Dante in piazza Santa Croce, entrambi gli eventi legati dalla figura del re Vittorio Emanuele II (2011: 32).

Il ricavato degli ingressi all'esposizione dei codici e oggetti vari legati alla figura di Dante doveva servire per coprire le spese della spada da regalare al re, il Veltro profetico del primo canto dell'*Inferno*. La spada riportava le seguenti diciture: "Dante al primo Re d'Italia" e "Vieni a veder la tua Roma he piange" (*Purg.* VI 112). Un dono alquanto simbolico che ricollegava, giustamente o no, la figura del neosovrano alle profezie dantesche. Lo stesso re il 14 maggio del 1865 in piazza Santa Croce scopre la scultura di Dante, oggi considerata la più emblematica e riconoscibile tra le opere scultoree rappresentanti il sommo Vate. A Enrico Pazzi il lavoro venne commissionato ancor prima dell'unità e non dai fiorentini, ma dal comune di Ravenna. Nella sua prima "stesura" Dante veniva rappresentato con il volto corrugato e minaccioso mentre pronuncia "Ahi, serva Italia di dolore ostello" (*Purg.* VI); nella versione fiorentina le fattezze del volto vennero smussate e addolcite, per quanto fosse possibile e in mano gli viene messa la *Commedia*. Dante fiorentino venne richiesta a Pazzi nel 1861 dal comitato della società composto da Aleardi, Capponi, Ricasoli, Le Monnier, Viesseux. L'anno dopo l'iniziativa venne estesa su tutto il territorio dell'Italia unita e al comitato aderiscono anche D'Azeglio, Minghetti, Rattazzi, Sella, Bixio, Manzoni, Verdi, Villari, Carducci, quindi non solo gli esponenti della cultura, ma anche i politici, il che fa capire che ormai l'evento pian piano cominciò ad acquisire una nuova dimensione (cfr. Tobia 2011: 31 e sgg.).

Durante i festeggiamenti ci fu anche una piccola parentesi polacca. Attraverso le parole di Teofil Lenartowicz il popolo polacco, immedesimandosi con il destino tormentato del sommo, rende omaggio al poeta fiorentino.

O duchu Danta szlachetny
 Niech mi twe słowo zawieści
 Wielki początek wolności
 I strasznej koniec boleści! [...]
 I jak dziś ciernie przynoszę,
 co się po ziemi mej plotą,
 Przyniosę-ć serca Polaków
 I gałąź lauru złotą.

La poesia venne tradotta in italiano e letta pubblicamente da Ettore Marcucci (Marcucci:1871, vedi anche Preisner 1957: 56).

La collocazione della statua in mezzo alla piazza (poi spostata nelle vicinanze della scalinata per facilitare la circolazione) era fondamentale per far conoscere Dante a chi prima non ne ha mai avuto a che fare, per farlo letteralmente uscire tra la gente comune.

E sono proprio i festeggiamenti del seicentenario della nascita del sommo poeta a far scattare l'interesse per Dante mai verificatosi prima, una vera dantemania, non solo tra gli studiosi della materia, ma anzitutto fuori dalle mura degli studi, atenei e biblioteche. Dante alla fine dell'Ottocento comincia con grande fervore e vitalità creativa a far parte dell'immaginario collettivo.

Ne parla Piero Pacini (2011: 167-176) descrivendo quelle che chiama “carte povere”, ma nella loro modestia di forma, erano proprio loro a radicare la figura di Dante nella memoria collettiva delle generazioni. Pacini vede nelle incisioni di Gustave Doré uno stimolo fondamentale nel passaggio dal difficile, complesso e a volte incomprensibile testo dantesco alla sua rappresentazione visiva, assai più facile ed immediata nella fruizione. “Gustave Doré elabora [le incisioni] per la *Divina Commedia* stampata dall'editore Hachette tra il 1861 e il 1868, con effetti scenici mai raggiunti nell'ambito del Romanticismo storico e con uno spirito visionario che anticipa certe atmosfere del Simbolismo. [...] Le immagini di questo artista [...] non si sovrappongono a quelle letterarie, ma le evocano con immediatezza e con una forza che si prolunga in tempo” (Pacini 2011: 168).

Ma mentre le edizioni della *Commedia* con le cento incisioni di Doré erano piuttosto costose e quindi ancora da una circolazione ancora limitata, quello che ne fece la litografica Doyen di Torino negli anni Ottanta dell'Ottocento fu un'idea semplice ma alquanto fenomenale e a grande risonanza ed effetto. Dante dalle incisioni delle edizioni di lusso è passato sulle scatole di fiammiferi dove l'immagine veniva accompagnata dalle terzine dell'immagine rappresentata. E così, in piccole dosi un italiano, non necessariamente cultore della materia, anzi, spesso semianalfabeta, poteva entrare in contatto con 20 immagini dell'*Inferno*, 7 del *Purgatorio* e 5 del *Paradiso* e altrettanti brani del poema dantesco. Così nell'immaginario collettivo entrano il conte Ugolino, Paolo e Francesca o Pia de Tolomei. Come nota Pacini “la risposta a questa trovata commerciale è immediata. [...] Il più caloroso accoglimento di queste immagini è, comunque, tributato dagli emigranti che scoprono con orgoglio come il nome di Dante sia evocato con rispetto anche nei paesi in cui ci si esprime con lingue diverse. [...] Nel mondo operaio quelle ‘figurine’ sono conservate quasi come reliquie; in alcune case, sprovviste di qualsiasi accessorio decorativo, sono composte entro piccole cornici e esposte nel tinello, accanto alle immagini del Sacro Cuore e di Garibaldi. Curiosamente, queste ‘figurine, agli inizi conservate o collezionate per puro passatempo, finiscono con assolvere una funzione educativa” (2011:168-169).

Le scatole di fiammiferi, dopo il successo riscontrato, vengono seguite dalle confezioni di cioccolato cacao C. Decri, dipinti su porcellana o decalcomanie, come se Dante fosse garante di qualità del prodotto rappresentato. Supporti effimeri ma solo apparentemente futili, che accrebbero la fama e la popolarità di quel cupo e minaccioso esule fiorentino.

La forza espressiva del verso dantesco tutt'ora emana l'energia creatrice portando dei risultati che continuano a sorprenderci.

Bibliografia

- Alighieri, Dante. (2008). *De vulgari eloquentia. Testo latino a fronte*. A cura di V. Colletti. Milano: Garzanti.
- Beccaria, Gian Luigi. (2011). *Mia lingua italiana*. Torino: Einaudi.
- Bembo, Pietro. (2001). *Prose della volgar lingua. Laeditio princeps del 1525*. A cura di C. Vela. Bologna: CLUEB.
- Brevini, Franco. (2010). *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*. Milano: Feltrinelli.
- Marcucci, Ettore. (1871). *Le poesie polacche di Teofilo Lenartowicz*. Tipografia di G. Barbera. Firenze.

- Manzoni, Alessandro. *Marzo 1821*. http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t340.pdf.
- Monsagrati, Giuseppe. (2011). "Le "vite" di Dante in età romantica". *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*. A cura di Eugenia Querci. Torino, Londra, Venezia, New York: Allemandi.
- Pacini, Piero (2011). "La fortuna di Dante nelle 'carte povere'". *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*. A cura di Eugenia Querci. Torino, Londra, Venezia, New York: Allemandi.
- Peluffo, Paolo (2011). "Un secolo nel nome di Dante". *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*. A cura di Eugenia Querci. Torino, Londra, Venezia, New York: Allemandi.
- Preisner, Walerian (1957) *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Trifone, Pietro (2009). *La mala lingua. L'italiano scorretto da Dante ad oggi*. Bologna: Il Mulino.

Dante, pomimo iż uważany za klasyka literatury światowej, nie zawsze cieszył się sławą. Odkrycie jego uniwersalnego geniuszu ma miejsce na krótko po zjednoczeniu Włoch przy okazji 600 rocznicy urodzin poety, wtedy też ma początek prawdziwa *dantemania*.

Dojrzewanie według Calvina. *Baron Drzewołaż* jako przykład *Bildungsroman*

Baron Drzewołaż (*Il barone rampante*, 1957), stanowiący drugi tom Calvinowskiej trylogii opartej wspólnym tytułem *Nasi przodkowie* (*I nostri antenati*), jest niewątpliwie jedną z najbardziej cenionych przez krytyków i poczytną powieścią włoskiego pisarza.¹ Książka w chwili publikacji zdobyła wiele pochlebnych recenzji oraz osiągnęła wysokie wyniki sprzedaży (Gabriele 1992: 91). W 1957 roku została nagrodzona prestiżową nagrodą literacką Viareggio, a kilka lat później wprowadzono ją na listę lektur szkolnych (Weiss 1993: 47). Krytycy zgodnie doceniają wielopłaszczyznowe walory literackie powieści. Problematiczne zaś pozostaje przyporządkowanie *Barona* do konkretnego gatunku literackiego. *Baron Drzewołaż* został określony przez badaczy mianem powieści lotrzykowskiej (Bolongaro 2003: 120), powieści fantastyczno-historycznej (Sobrero 1964: 34), robinsonady (Carter 1987: 46) oraz *Bildungsroman* (Gabriele 91, Carter 46). Ostatnia klasyfikacja książki budzi jednak sporo kontrowersji i wątpliwości. Celem niniejszego artykułu jest analiza powieści Calvina prowadząca do ustalenia, czy istotnie można ją interpretować jako przykład *Bildungsroman*, czy też fabuła taką kategoryzację wyklucza. Swoją analizę zacznę od teoretycznego wprowadzenia terminu *Bildungsroman*, a następnie przejdę do *close reading* tekstu Calvina, skupiając się wyłącznie na społecznym aspekcie dojrzewania głównego bohatera.

Termin *Bildungsroman* został użyty po raz pierwszy w 1819 roku przez Carla Morgensterna, jednak pojęcie to zostało spopularyzowane dopiero przez filozofa Wilhelma Diltheya w latach 60. XIX wieku (Boes 2006: 231). Jednoznaczne tłumaczenie określenia *Bildungsroman* przysparza jednak wiele problemów, gdyż jak zauważył James Hardin, nie ma zgody co do jednego znaczenia tego słowa (1991: x). „Jego sens powinien wynikać, z samej powieści oraz z powtarzających się w niej wspólnych dla tego gatunku motywów” (Buckley 1974: viii).² Na ten niemiecki termin składają się dwa słowa: *Bildung* – co znaczy kształtować, tworzyć, oraz *Roman*, które jest tłumaczone jako powieść (Buckley 14). Słownik niemieckich terminów literackich definiuje *Bildungsroman* jako rodzaj powieści, „w której w centrum zainteresowania znajdują się nie tyle przygody bohatera [...], ile skutki, jakie jego doświadczenia mają dla wzrostu dojrzałości oraz na zrozumienie życiowych celów bohatera” (1992: 39). *Bildungsroman* odnosi się do rozmaitych powieści, które mogą przedstawiać zarówno całe życie bohatera, jak i kilka wybranych z życia lat, bądź jeden jego moment, który wpływa na osiągnięcie przez bohatera dojrzałości społecznej lub osobistej. Jerome Buckley wyróżnia trzy odmiany gatunku: „*Entwicklungsroman*, który przedstawia ogólny wzrost osobowości bohatera; *Erziehungsroman*, który skupia się na edukacji młodego człowieka, oraz *Künstlerroman*, czyli opowieść o dojrzywaniu artysty” (13). W powieściach zaklasyfikowanych jako *Bildungsroman*

1 Na trylogię Calvina składają się następujące powieści: *Wicehrabia przepołowiony* (*Il visconte dimezzato*, 1952), *Baron Drzewołaż* (*Il barone rampante*, 1957) oraz *Rycerz nieistniejący* (*Il cavaliere inesistente*, 1959).

2 To oraz następne tłumaczenia cytatów z tekstów źródłowych w języku angielskim są mojego autorstwa.

bohater (zazwyczaj mężczyzna) odbywa rzeczywistą lub metaforyczną podróż, przezwycięża wiele przeszkód i trudności, które prowadzą go do lepszego samopoznania oraz do zrozumienia społeczeństwa, w którym żyje.³ Mikchail Bakhtin twierdzi, że proces „stawania się” odgrywa kluczową rolę w *Bildungsroman*. „Zdecydowana większość powieści” – jak twierdzi krytyk – „przedstawia w pełni ukształtowanych bohaterów. [...] Wydarzenia, których doświadcza bohater, mogą zmienić jego przeznaczenie, jego życiową bądź społeczną pozycję, lecz nie zmieniają jego samego” (1986: 20). Bohater jest więc stałym, statycznym elementem, wokół którego obracają się wszystkie inne wydarzenia powieści. W przypadku *Bildungsroman* natomiast, jak kontynuuje Bakhtin, zmienną stanowi sam bohater i jego charakter. To właśnie zmiany bohatera nadają sens całej powieści i wpływają na jej znaczenie i interpretację (21).

Choć termin *Bildungsroman* został wprowadzony do terminologii literackiej dopiero w XIX wieku, za jeden z pierwszych przykładów tego gatunku uważa się powieść Goethego z 1796 *Lata nauki Wilhelma Meistra* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*). Młodość została tu przedstawiona jako „najbardziej znaczący etap ludzkiego życia” (Moretti 2000: 3). Bohater Goethego poprzez zdobywane doświadczenia kształtuje swój charakter i odnajduje swoje miejsce w społeczeństwie.

Ten wywodzący się z niemieckiej tradycji literackiej gatunek zyskał również dużą popularność w innych krajach europejskich, przede wszystkim w Wielkiej Brytanii i we Francji. Najbardziej znane przykłady dziewiętnastowiecznego *Bildungsroman* to: *Czerwone i czarne* (*Le Rouge et le Noir*, 1830) Stendhala, *David Copperfield* (1850) Dickensa, *Szkoła uczuć* (*L'Éducation sentimentale*, 1896) Flauberta, *Ojciec Goriot* (*Père Goriot*, 1834) Balzaca oraz *Dziwne losy Jane Eyre* (*Jane Eyre*, 1847) Charlotte Brontë.

We Włoszech gatunek narracyjny, który przedstawia wyłącznie rozwój młodego bohatera nie pojawia się w XIX wieku, chociaż motyw „kształtowania się” występuje dosyć często w tym okresie. Według Guido Baldiego, *Bildungsroman* w dziewiętnastowiecznych Włoszech nie ukazuje się nigdy w swojej czystej formie, lecz splata się z innymi gatunkami literackimi, takimi jak powieść historyczna (tak jak w przypadku *I Promessi Sposi* Alessandro Manzoni z 1827 czy *Le confessioni di un italiano* pióra Ippolito Nievo z 1867), powieść edukacyjna (*Cuore* autorstwa Edmondo de Amicis z 1886), powieść psychologiczno-erotyczna (*Tigre reale* Giovanniego Vergi z 1875) i przygodowe opowieści dla dzieci (*Pinocchio* Carlo Collodiego z 1883) (2007: 40). XX wiek wprowadził dalsze odmiany tego gatunku, skłaniając niektórych krytyków do głoszenia tez o śmierci *Bildungsroman* w drugiej połowie wieku. Franco Moretti wskazuje na modernistyczne teksty, takie jak *Niepokoje wychowanka Törlessa* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, 1906) Musila, *Portret artysty* (*A Portrait of the Artist*, 1914) Joyca i *Ameryka* (*Amerika*, 1927) Kafki, jako ostatnie przykłady dziewiętnastowiecznego wzorca (233). Z drugiej strony jednak, w drugiej połowie wieku pojawiło się wiele tekstów literackich, które przez krytyków zostały zgodnie zakwalifikowane do odmiany *Bildungsroman*. Kilka najbardziej znanych powojennych włoskich powieści zaklasyfikowanych do tego rodzaju literackiego to: *Agostino* (*Agostino*, 1944) Moravii, *Ernesto* (*Ernesto*, 1953) Saby,

3 Istnieje niewiele przykładów dziewiętnastowiecznego *Bildungsroman* kobiecego pióra, który traktowałby o kobietach. Definicja gatunku „zakłada męski prerogatyw” (Kleinbord i in. 1988: 2). Kobięce wariacje tego gatunku stworzyły jednak kilka odmian. Pierwszą z nich jest tzw. *novel of awakening* (powieść przebudzenia), gdzie kobieta, która nie jest w stanie przezwyciężyć społecznych ograniczeń, popełnia samobójstwo; drugą jest *Novel of development* (powieść rozwoju), gdzie bohaterka osiąga kompromis i integruje się społecznie (Summerfield i Downward 2010: 6).

Ścieżka pajęczych gniazd (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947) i *Baron Drzewołaz* (*Il barone rampante*, 1957) Calvina, *Wyspa Artura* (*L'isola di Arturo*, 1957) Morante, *Próżniaki* (*Ragazzi di vita*, 1955) i *Gwałtowne życie* (*Una vita violenta*, 1959) Pasoliniego, *Ogród rodziny Finzi-Continich* (*Il giardino dei Finzi-Contini*, 1962) Bassaniego oraz *Partyzant Johnny* (*Il partigiano Johnny*, 1968) Fenoglia.

Baron Drzewołaz, ze względu na niektóre elementy typowe dla *Bildungsroman* (jak na przykład przemiana głównego bohatera, jego społeczna integracja, wartość edukacji w kształtowaniu charakteru protagonisty czy też znajdujące się w tekście wątki autobiograficzne), bywa również przedstawiany jako przykład tej odmiany, wbrew protestom niektórych krytyków. Eugenio Bolongaro twierdzi, że odwrócona struktura narracyjna powieści Iotrzykowskiej oddala *Barona* od tradycji *Bildungsroman*⁴. Przypuszczając, że tematyka rozwoju i dojrzewania bohatera pełni istotną rolę w powieści, Bolongaro sądzi, iż głównym celem Calvina jest wykorzystanie postaci Cosima do przetestowania granic utopii, nie zaś dążenie do mimetycznego zilustrowania osobistego rozwoju danej jednostki (120). Również Giuliana Sanguinetti Katz odnosi się w swojej pracy do ostatecznego rozwoju i dojrzewania Cosima. Badaczka uważa, że brak obecności silnej figury ojcowskiej nie pozwala bohaterowi wyjść poza ramy psychiki nastolatka i uniemożliwia mu przekroczenie progu dojrzałości. Cosimo, według Katz, pozostaje na zawsze zawieszony pomiędzy życiem biernym a aktywnym, pomiędzy zaangażowaniem i samotniczym wyizolowaniem (1984: 259).

Inni krytycy jednakże widzą powieść Calvina jako ważny przykład *Bildungsroman*. Tommasina Gabriele zaznacza, że *Baron Drzewołaz* doskonale wpisuje się w tradycję omawianej odmiany poprzez zilustrowanie rozwoju głównej postaci od zbuntowanego chłopca do silnie zindywidualizowanego dorosłego mężczyzny (91). Również Albert Howard Carter dostrzega w powieści literacką konwencję *Bildungsroman*, której Calvino używa by „uporządkować historyczne szczegóły, czy też nasze reakcje na takie ludzkie problemy jak duma, idealizm, czy seksualność” (46).

Baron Drzewołaz ilustruje życie pewnego młodzieńca z arystokratycznej rodziny, Cosimo Piovasco di Rondò, który w trakcie opowieści dziedziczy tytuł barona. Jego historia zaczyna się w 1767, gdy 12 letni Cosimo odmawia zjedzenia dania ze ślimaków, przygotowanego przez jego siostrę Battistę. W akcie buntu Cosimo wspina się na drzewo i oświadcza, że od tego dnia nigdy już nie zejdzie na ziemię. Wydarzenie to rozpoczyna nowy rozdział w życiu całej rodziny Cosima. Choć początkowo trudno im zaakceptować i zrozumieć decyzję chłopca, muszą się z nią pogodzić, gdyż ten pozostaje jej wierny do końca swoich dni. Nawet kiedy umiera w wieku 65 lat, Cosimo nie schodzi na ziemię. Znika na niebie, zawieszony na kotwicy brytyjskiego balonu, który przelatuje właśnie przez Ombrosę – rodzinne miasto rodu Piovasco di Rondò.

Dzięki narracji, która zdaje relację z prawie całego życia Cosima, czytelnik staje się świadkiem transformacji głównego bohatera z niedojrzałego chłopca w pełni świadomego siebie i swoich społecznych obowiązków osobnika. Taka przemiana jest jedną z najważniejszych cech *Bildungsroman*. Przygody bohatera tego gatunku literackiego prowadzą go do osiągnięcia dojrzałości tożsamościowej oraz do określenia swojego życiowego celu. *Baron Drzewołaz* zaczyna się od czegoś, co mogłoby się wydać buntem rozkapryśzonego młodzieńca. Decyzja o zamieszkaniu na drzewach początkowo jest dla Cosima sposobem na przedłużenie swojego dzieciństwa i na uwolnienie się od sztywnych zasad, jakich należy przestrzegać w arystokratycznych kręgach. U podstaw wyboru Cosima

4 Odwrócona, gdyż Cosimo nie szuka przygód i znajomości; to one znajdują jego.

o wejściu na drzewo leży jego nostalgia za nieubłaganiem kończącym się okresie bez troskich zabaw, braku obowiązków i wolności. Tak przedstawia nam to Biagio – młodszy brat bohatera, który jest narratorem historii: „Mio fratello pensò alle masnade dei ragazzi poveri d’Ombrosa, che scalcavano i muri e le siepi e saccheggiavano i frutteti, una genia di ragazzi che gli era stato insegnato di disprezzare e di sfuggire, e per la prima volta pensò a quanto doveva essere libera e invidiabile quella vita” (Calvino 1970: 17)⁵.

Pierwotnie, egzystencja Cosima na drzewach nie ma celu ani sensu: “quelle prime giornate di Cosimo sugli alberi non avevano scopo né programmi ma erano dominate soltanto dal desiderio di conoscere e possedere quel suo regno” (44)⁶. Dopiero po spotkaniu ze swoją 10-letnią sąsiadką Violą, z którą do tej pory nie miał kontaktu ze względu na wrogość jaką żywią do siebie nawzajem ich ojcowie, Cosimo podejmuje świadomą decyzję o pozostaniu na drzewach do końca swoich dni. Choć początkowo jego główną intencją jest zaimponowanie Violi wytrwałością w dotrzymaniu danego słowa, Cosimo szybko zdaje sobie sprawę z tego, że jedynie zostając na drzewach będzie mógł być naprawdę sobą. Mimo usilnych prób i sztuczek Violi, by zwabić chłopca na ziemię, Cosimo pozostaje niezłomny w swojej decyzji. Drzewa są jego nowym królestwem, ziemia jawi się jako wrogie terytorium: “io non scendo nel tuo giardino e nemmeno nel mio. Per me è tutto territorio nemico ugualmente” (20)⁷.

Zarówno Viola jak i rodzina Cosima, nie traktują wyboru chłopca poważnie. W ich oczach jego zachowanie jest tylko niedojrzałym buntem dziecka, które boi się ponieść konsekwencje za swoje nieposłuszeństwo. Gdy Cosimo prosi Biagia o pomoc w zbudowaniu dźwigu, niezbędnego do skonstruowania domku na drzewie, młodszy brat bohatera wydaje się całkiem zdezorientowany: “Ma perché? Parli come se tu restassi chissà quanto nascosto... non credi che ti perdoneranno?” (25)⁸. Cała rodzina Pivaco di Rondò jest przekonana, że chłopiec nie wraca do domu jedynie ze strachu przed karą za swoje zachowanie. Jednak Cosimo już zrozumiał, że jedynie pozostając wiernym swoim wyborom, będzie wierny samemu sobie. Początkowo impulsywna i nieprzemysłana decyzja chłopca o zamieszkaniu na drzewach, przekształca się zatem w świadomy wybór dojrzałego człowieka.

Upór i wytrwałość młodzieńca w dotrzymywaniu danego słowa przysparza mu wielu zwolenników, a okoliczni mieszkańcy zaczynają go darzyć coraz większym szacunkiem. Kiedy mieszkał jeszcze w rodzinnej willi, Cosimo obracał się jedynie w kręgach innych arystokratów zaprzyjaźnionych z jego ojcem. Mury rodzinnej posiadłości odgradzały go od mieszkańców Ombrosy i problemów codziennego życia. Teraz, gdy zamieszkał na drzewach, młody baron może obserwować życie ludzi pochodzących z różnych klas społecznych, zarówno tych biednych jak i bogatych. Poznaje chłopów, złodziei owoców, rabusiów, a także innych arystokratów (na przykład rodzinę Violi, Markizów d’Ondariva). Paradoksalnie, jedynie zamieszkując na drzewach Cosimo ma zatem możliwość uczestniczyć w życiu całej lokalnej społeczności. W przeciwieństwie do swojej rodziny,

5 To oraz następne tłumaczenia *Barona Drzewołaza* są mojego autorstwa. „Mój brat myślał o zgrajach biednych chłopców z Ombrosy, wspinających się po ścianach i żywopłotach by rabować sady, chłopców, których był uczony pogardzać i unikać, i po raz pierwszy pomyślał jak wolne i godne pozazdroszczenia było ich życie”.

6 “te pierwsze dni Cosima na drzewach nie miały celu ani zamysłu, lecz były całkowicie zdominowane chęcią poznania i posiadania jego nowego królestwa”.

7 “nie zejść ani do twojego ani do mojego ogrodu. Dla mnie to jednakowo wrogie terytorium”.

8 “Ale dlaczego? Mówisz tak, jakbyś miał zostać niewiedomo ile w ukryciu... myślisz, że ci nie wybaczyli?”

społecznie bezużytecznej i zamkniętej, Cosimo jest samotnikiem, który nie unika ludzi („un solitario che non evita la gente” 62). Zaufanie, które zyskał wśród różnych grup społecznych czyni z niego ważnego członka społeczności Ombrosy. Cosimo staje się łącznikiem przekazującym nowiny, zostaje też zaangażowany w pracę lokalnych komitetów. Z czasem Cosimo zdaje sobie sprawę, że jego misją jest być blisko ludzi. Poczynając od prostych zadań takich jak przycinanie drzew, pomaga właścicielom sadów i leśnikom. Jednak gdy przychodzi czas próby Cosimo pokazuje swoje prawdziwe zatroskanie sprawami społecznymi. Pewnego gorącego lata, gdy plaga pożarów pustoszy Ombrosę, Cosimo zdaje sobie sprawę, że tylko działając wspólnie z innymi mieszkańcami będzie w stanie zapanować nad tym problemem. Tworzy więc „*una specie di milizia*” (103), straż pożarną wolontariuszy, która trzyma warty w dzień i w nocy i ma opracowany plan działania w razie rozprzestrzeniania się ognia. Cosimo zaczyna również współpracować ze swoim wujem, Enea Silvio Carrega, próbując stworzyć system gaszenia pożarów. Poprzez inicjowanie tych działań, Cosimo angażuje wszystkich członków społeczności Ombrosy, niezależnie od klasy społecznej z jakiej się wywodzą. Nie tylko pomaga sąsiadom zapobiec kolejnym pożarom, pokazuje im także, jak wiele mogą osiągnąć wspólnym działaniem. Dobro wspólnoty stoi zawsze na pierwszym miejscu.

Angażowanie się w problemy społeczne ma również głębszy wymiar; pomaga bowiem baronowi odnaleźć swoje miejsce w społeczeństwie, które wcześniej chciał odrzucić. Jego samowygnanie, początkowo spowodowane rozczarowaniem klasą społeczną, do której przynależał, pozwoliło mu teraz obsadzić się w nowej roli. Cosimo zostaje na drzewach, nie dlatego, jak twierdzi Sanguinett Katz, że chce uciec od obowiązków barona (258), czy dlatego że nie chce być częścią swojej społeczności. Decyduje się zostać nad ziemią, bowiem dystans, który daje zamieszkiwanie na drzewach pozwala mu widzieć wszystko, co dzieje się wokół w sposób bardziej przejrzyście. Odosobnienie nie oddziela go od społeczności, lecz pozwala mu obiektywnie spojrzeć na świat. Cosimo jest bardziej zintegrowany ze swoimi sąsiadami, niż jego rodzina, która choć żyje wśród to jednak obok ludzi. Młody baron prowadzi normalne życie: zawiera nowe przyjaźnie, robi interesy, ciągle się kształci i rozwija. „Cosimo pozostaje w bliskim kontakcie ze swoją rodziną, a w szczególności, ze swoją społecznością. Normalne relacje są zakłócone, lecz jego społeczna więź, zarówno z pojedynczymi osobami jak i z całymi grupami społecznymi, utrzymuje się przez całe życie” (Bolongaro 100). Wybierając życie na drzewach Cosimo dystansuje się od społeczeństwa, nie jest to już jednak akt buntu i protestu. Jak podkreśla Bolongaro, „jego marginalizacja jawi się jako widoczny powód jego rosnącej roli w historii swojej społeczności” (103). Cosimo staje się liderem, jest intelektualistą, który, aby dobrze widzieć, musi zachować dystans. Dla niego przewodzić znaczy inspirować, dawać ludziom nowe pomysły i pokazywać im różne drogi rozwiązywania problemów (Calvino 105). W przeciwieństwie do swojego ojca, Cosimo nie przywiązuje wagi do władzy czy nadanego tytułu. Nie chce być liderem ze względu na prestiż czy przywileje. Jedyne czego pragnie, to pomagać ludziom, którzy go otaczają.

Ten aspekt *Barona Drzewołaza* przywodzi na myśl dylematy samego Calvina na temat jego roli jako intelektualisty w społeczeństwie i przybliża powieść jeszcze bardziej do tradycji *Bildungsroman*. Zgodnie z definicją Słownika *niemieckich terminów literackich*, powieść *coming-of-age* jest „często ukrytą autobiografią autora” (39). Domenico Scarpa definiuje Calvina jako najbardziej autobiograficznego włoskiego pisarza XX wieku (1995: 305), a I. T. Olken podkreśla, że kilku krytyków

zwróciło uwagę na autobiograficzne odwzorowanie Calvina w postaci Cosima (1984: 40). Również Calvino przyznaje, że istnieją pewne podobieństwa pomiędzy nim samym a głównym bohaterem powieści. By zdystansować się nieco do postaci Cosima, Calvino powierzył narrację bratu głównego bohatera, Biagiowi: “Per *Il barone rampante* avevo il problema di correggere la mia spinta troppo forte a identificarmi col protagonista, e qui misi in opera il ben noto dispositivo cioè; fin dalle prime battute mandai avanti come ‘io’ un personaggio di carattere antitetico a Cosimo, un fratello posato e pieno di buon senso” (1980: 1218)⁹.

Calvino napisał powieść w 1957 roku, kiedy zastanawiał się nad swoją rolą jako intelektualisty w społeczeństwie. W tym czasie włoska partia komunistyczna PCI, której Calvino był członkiem, przeżywała najpoważniejszy kryzys w swojej historii. Dwudziesty zjazd KPZR i inwazja ZSRR na Węgry z 1956 roku przywiała ciemne chmury nad włoską PCI (Bolongaro 109). Calvino zdecydował się odejść z partii i „stopniowo oddalał się od polityki” (Francesco 2008: 165). Unikanie bezpośredniego wypowiadania się w kwestiach politycznych, dla Calvina, nie świadczy jednak o braku zaangażowania społecznego. Główny bohater *Barona Drzewołaza* jest doskonałym przykładem intelektualisty, który, mimo że trzyma się na uboczu, wciąż potrafi być zaangażowany w życie społeczne.

Baron Drzewołaz obrazuje drogę głównego bohatera do uzyskania dojrzałości społecznej. Choć powieść nie kończy się w tradycyjny dla dziewiętnastowiecznego modelu sposób, to przedstawia przestoczenie się Cosima z rozkapryszzonego chłopca, który nie akceptuje skostniałego, arystokratycznego świata, w pełni dojrzałego do swojej roli społecznej dorosłego.¹⁰ Valentina Mascaretti dowodzi, że powieść o formowaniu, która nie przedstawia żadnych problematycznych elementów oddalających ją od tradycyjnych wzorców, nie istnieje. Fakt ten, jednakże, nie wyklucza występowania gatunku omawianej odmiany w powojennej tradycji literackiej. W przypadku *Barona Drzewołaza*, społeczna integracja Cosima może zostać podana w wątpliwość. Czy ktoś, kto wybiera życie na drzewach może być aktywnym członkiem lokalnej społeczności? Historia barona udowadnia, iż jest to możliwe. Intelektualista może wnieść pozytywny wkład do swojego społeczeństwa, może być zaangażowany w jego problemy oraz budować prawdziwe i wartościowe relacje z otaczającymi go ludźmi, jeśli tylko pozostaje wierny sobie i swoim przekonaniom.

Franco Moretti uważa, że po kolektywnym rozczarowaniu, jakie nastąpiło po zakończeniu pierwszej wojny światowej, postaciom literackim nie udaje się zakończyć rytuału przejścia. W przypadku *Barona Drzewołaza* proces społecznego dojrzwania kończy się jednak pomyślnie, mimo iż może budzić pewne kontrowersje. Odejście od sztywnego schematu *Bildungsroman* dowodzi jedynie ożywionej natury odmiany, jej ciągłego rozwoju i umiejętności dostosowywania się do współczesnej rzeczywistości.

9 „Jeśli chodzi o Barona Drzewołaza, miałem ten problem, że zbyt mocno identyfikowałem się z bohaterem i dlatego zdecydowałem się zastosować pewien dobrze znany zabieg; od początku powieści wprowadziłem jako narracyjne ‘ja’ bohatera, który był antytezą Cosima, jego spokojnego i rozważnego brata”.

10 Tradycyjny dziewiętnastowieczny Bildungsroman kończy się zawarciem małżeństwa pomiędzy głównym bohaterem a jego wybranką (zazwyczaj pochodzącą z niższej klasy społecznej).

Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin.
- Baldi, Guido. (2007). "Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano". *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*. Ed. Maria Carla Pappini, Daniele Fioretti, and Teresa Spignoli. Pisa. 39-55.
- Boes, Tobias. (2006). "Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends". *Literature Compass* 3/2: 230-243.
- Bolongaro, Eugenio. (2003). *Italo Calvino and the Compass of Literature*. Toronto.
- Buckley, Jerome Hamilton. (1974). *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Massachusetts.
- Calvino, Italo. (1970). *Il barone rampante*. Manchester.
- Calvino, Italo. (1980). *Our Ancestors*. Tłum. Archibald Colquhoun. London.
- Carter, Albert Howard. (1987). *Italo Calvino: Metamorphoses of Fantasy*. Michigan.
- Francesse, Joseph. (2008). "The Engaged Intellectual: Calvino's Public Self-Image in the 1960s". *Romance Studies* 26.2: 163-179.
- Gabriele, Tommasina. (1992). "Literature as Education and the Near-Perfect Protagonist: Narrative Structure in *Il barone rampante*". *Stanford Italian Review* 11.1/2: 91-102.
- Hardin, James. (1991). *Reflection and Action: Essays in the Bildungsroman*. Columbia.
- Herd, E. W. et al. (1992). *A Glossary of German Literary Terms*. Dunedin.
- Kleinbord Labovitz, Esther. (1988). *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone De Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. New York.
- Mascaretti, Valentina. (2006). *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*. Michigan.
- Moretti, Franco. (2000). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London.
- Olken, I. T. (1984). *With Pleated Eye and Garnet Wing: Symmetries of Italo Calvino*. Michigan.
- Sanguinetti Katz, Giuliana. (1984). "Le 'adolescenze difficili' di Italo Calvino". *Quaderni d'Italianistica* 2: 247-261.
- Scarpa, Domenico. (1995). "Autobiografia di una conchiglia". *Italo Calvino – enciclopedia: arte, scienza e letteratura*. Red. Marco Belpoliti. Milano. 304-17.
- Summerfield, Giovanna, and Lisa Downward. (2010). *New Perspectives on the European Bildungsroman*. London, New York.
- Sobrero, Ornella. (1964). "Calvino scrittore rampante". *Il Caffè* 12: 28-42.
- Weiss, Beno. (1993). *Understanding Italo Calvino*. Columbia.

Baron Drzewołaż jest jedną z najbardziej znanych i cenionych powieści Calvina. Krytykom jednak wiele trudności sprawia przyporządkowanie tego dzieła do konkretnej odmiany literackiej. Niektórzy badacze uznają powieść za wzorowy przykład *Bildungsroman*, inni zdecydowanie wykluczają taką dzieła przynależność. Celem niniejszego artykułu jest zabranie głosu w powyższej dyskusji i próba zbadania czy *Baron Drzewołaż* spełnia warunki konieczne do uznania go za powieść o formowaniu. Swoją analizę zaczynam od teoretycznego wprowadzenia terminu *Bildungsroman*, a następnie dokonuję *close reading* tekstu Calvina, skupiając się wyłącznie na społecznym aspekcie dojrzewania bohatera.

Nima Yaridiz

Il concetto della morte e quello dell'inettitudine in *Una vita* di Italo Svevo

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il romanzo come genere subì significative trasformazioni. Esso uscì dal proprio paradigma tradizionale ed alcuni concetti tra i quali la morte e l'inettitudine, il male di vivere, il flusso di coscienza e l'incapacità di affrontare i problemi dell'umanità vennero messi in rilievo nelle opere letterarie di autori come Franz Kafka, James Joyce e altri grandi nomi della letteratura europea. In Italia ad approfondire tali tematiche furono soprattutto Luigi Pirandello e Italo Svevo. Si trattava di una letteratura nuova che, inizialmente, ebbe difficoltà a fare presa su pubblico e critica:

La crisi dell'uomo contemporaneo trova i suoi interpreti in Luigi Pirandello e in Italo Svevo. Entrambi rimasero a lungo incompresi [...]; Svevo dovette attendere la fine della vita per uscire dall'indifferenza del pubblico e della critica. Entrambi hanno esplorato la condizione esistenziale dell'uomo moderno, il suo smarrimento e la sua solitudine all'interno della società. (Cacciaglia 2007:23)

Questi autori rappresentano un nuovo genere nella letteratura e nel romanzo moderno. A questo proposito Giacomo De Benedetti dice:

Nel decennio 1890-1900, si era ormai pienamente dispiegata in Italia la reazione antiverista parallela a quella antinaturalista che toccava in Francia la sua polemica. Ma, come già notammo in passato, quell'antinaturalismo francese, quell'antiverismo italiano proponevano un tipo di narrativa che, a guardarci meglio, rientrava ancora nella narrazione per cause ed effetti, cioè deterministica, che aveva caratterizzato il naturalismo. L'antinaturalismo, anzi il non-più-naturalismo del romanzo nuovo, di quello del nostro secolo, non ha nulla a che vedere con quel primo antinaturalismo, rientra in tutt'altra visione del mondo. (1983: 518)

Nel produrre questo nuovo genere, detto letteratura della psicoanalisi, gli autori cercano di creare una letteratura nera che ritragga l'immagine della solitudine e quella del pessimismo nella vita dei protagonisti, i quali non vedono nessun motivo per andare avanti e aspettano solo la fine della propria vita.

Nelle opere della maggior parte degli autori del romanzo della psicoanalisi si percepisce la paura di vivere e amare, manca il senso di un procedere verso il futuro e viene riflesso il dolore dell'uomo ed il ricordo di un passato che appare migliore del presente.

A partire dagli studi sulle teorie di Freud, su cui si fonderanno le opere di Svevo e che rimarranno sempre un punto di riferimento per i suoi lavori successivi, arriviamo all'uso e all'introduzione

del genere della psicoanalisi e poi all'avversione dello scrittore nei confronti del cosiddetto "modernismo ed industrializzazione", dell'esperienza commerciale e lavorativa in banca, delle sue origini ebraiche, tutti questi argomenti sono presenti nelle sue opere più importanti in cui il grave problema da cui Svevo è affetto diventa il simbolo dell'"insoddisfazione" di cui soffre l'uomo che vive nel mondo moderno.

Queste caratteristiche del protagonista delle opere dell'autore, cioè l'insoddisfazione ed il male di vivere, sembrano derivare almeno in parte dalla sua personalità; per confermare questa opinione ci si può basare su questa nota di Svevo:

19-12-1889. Oggi compio 28 anni. Il mio malcontento e quello degli altri non potrebbe essere maggiore. Ho questa sensazione forse perché di qui a qualche anno potrò darmi una volta di più dell'imbecille trovandomi anche peggio, o potrò consolarmi ritrovandomi migliorato. La questione finanziaria va diventando sempre più acuta, non sono contento della mia salute, del mio lavoro, e di tutta la gente che mi circonda [...]. Precisamente due anni fa cominciai quel romanzo che doveva essere Dio sa cosa. Invece è una porcheria che finirà col restarmi sullo stomaco. (1968: 813)

La morte e l'inettitudine sono indubbiamente gli elementi portanti della maggior parte della produzione di Svevo, basti pensare ad alcuni dei suoi lavori più conosciuti come *Una vita* (1892), *Senilità* (1898); ma questi concetti avranno il proprio culmine ne *La coscienza di Zeno* (1923), romanzo nel quale questi temi mischiandosi completamente con le teorie della psicoanalisi si caricano di riferimenti autobiografici, tra i quali possiamo indicare il vizio di fumare e la voglia di scrivere che fanno parte della vita personale dell'autore. Il presente lavoro intende concentrarsi però sul primo romanzo di Italo Svevo, *Una vita*. L'obiettivo che ci si pone è quello di fare una riflessione sul significato che assume il concetto della morte e quello dell'inettitudine nella suddetta opera.

Una vita racconta la storia di Alfonso Nitti, impiegato che lavora nella ditta Maller, dotato di una certa cultura umanistica ed improbabili desideri di scrittore. Egli vive in una camera che ha preso in affitto e soffre per la monotonia e la tristezza della propria esistenza. L'occasione di cambiare la propria vita e di realizzare i suoi sogni gli si presenta quando la figlia del signor Maller, Annetta, dietro suggerimento del colto cugino Macario, prima invita Alfonso a partecipare alle serate letterarie che tiene in casa propria e poi lo sceglie per scrivere un romanzo insieme. Annetta, per noia e per passione, accetta la corte di Alfonso e s'innamora di lui. Con la complicità, poco spontanea, di Francesca, governante ed amante del signor Maller, Alfonso riesce a sedurre l'ambiziosa figlia del capo, ma immediatamente scopre di non provare dalla relazione quella gioia che immaginava. Così, dopo una notte d'amore, rifiuta il suggerimento di Francesca di star vicino ad Annetta per sfruttare la situazione e combinare il matrimonio, e fugge al paese natale con la scusa d'assistere la vecchia madre, che poi scoprirà soffrire per davvero di una grave malattia alla quale non sopravvivrà. La lunga assenza sarà fatale ad Alfonso; infatti, Annetta, passato l'entusiasmo del momento, si fida con il cugino Macario. Al suo ritorno Alfonso ondeggia tra rassegnazione, orgoglio per aver rinunciato ad un amore d'interesse e delusione per vedersi nuovamente risucchiato nella povera vita di sempre. In ditta viene messo da parte e trasferito ad un incarico meno remunerativo. Perde quindi il controllo della situazione: affronta il Maller con minacce fittizie, e cerca di

rivedere Annetta, ottenendo però solo di venire sfidato a duello dal fratello di lei. Vedendosi ormai perduto non gli resta che un atto estremo: il suicidio.

Svevo in *Una vita* ritrae in maniera molto efficace l'immagine dell'inetto con la quale punta sull'incapacità e sul disadattamento del protagonista nei confronti del mondo circostante, in questo caso appare chiaramente motivata la scelta del nome del protagonista dell'opera, cioè "Nitti" che è molto vicino alla parola "inetto". Svevo descrive come segue la condizione del personaggio:

Egli si sentiva un incapace nella vita. Qualche cosa, che spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva né amare né godere nelle migliori circostanze e aveva sofferto più degli altri in quelle più dolorose. Le abbandonava senza rimpianto. Era la via per divenire superiore ai sospetti e agli odi. (Svevo 1993: 386)

Narrando in questo romanzo la storia della vita di Nitti, un giovane impiegato che per motivi di lavoro si trasferisce a Trieste dove non si sente al sicuro né psicicamente né moralmente, Svevo intende far capire al lettore che cosa rappresenta la solitudine interiore di un uomo in uno dei tanti periodi "bui" della storia dell'umanità in cui il mondo procede spedito sulla via dell'industrializzazione, un processo al quale tanti non riescono ad adattarsi.

In questa storia la solitudine e la paura di vivere unite all'inetitudine convergono in una prospettiva che corrisponde alla voglia dell'uomo di dare di sé un'immagine pessimistica che lo conduce verso la morte non naturale ma quella suicida. Vista da questa prospettiva la morte suicida diventa una manifestazione della libertà dai dolori del male di vivere che si nasconde dietro ad ogni aspetto della vita umana e che l'autore intende mostrare positivamente al proprio lettore, cioè il suicidio viene mostrato come unica soluzione per salvare l'uomo dalle sofferenze del mondo.

Non aveva pensato mai al suicidio col giudizio alterato dalle idee altrui. Ora lo accettava non rassegnato ma giocondo. La liberazione! Si rammentava che fino a poco prima aveva pensato altrimenti e volle calmarsi, vedere se quel sentimento giocondo che lo trascinava alla morte non fosse un prodotto della febbre [...]. Schierava dinanzi alla mente tutti gli argomenti contro al suicidio [...]; lo facevano ridere! (386)

La morte e la crisi psichica sono gli elementi più importanti di questo romanzo che trasmette il senso del pessimismo al proprio lettore. La stanchezza, l'infelicità e la voglia di ritornare indietro danno un'aria molto buia e pesante a quest'opera. Svevo tramite la vita di Alfonso Nitti analizza le caratteristiche psichiche dell'uomo di classe borghese nel mondo moderno e per mostrare il risultato di questo lavoro qualche volta sorpassa i confini della realtà ed arriva ad un surrealismo enigmatico. Nella triste aria di quest'opera un evento semplice si trasforma in un dolore profondo dal quale sembra non esserci nessuna via di salvezza per l'uomo. Svevo con l'uso del flusso di coscienza crea una struttura cronologica complessa, con il protagonista che ritorna sempre al passato, accorgimento che provoca l'interesse del lettore nell'essere partecipe all'intreccio della storia e seguirne tutti i fatti con attenzione. Per questo l'autore deve conoscere bene le caratteristiche psichiche dell'uomo per poter mettere in contatto i lettori con i propri protagonisti. L'autore da un lato vuole presentare anche se stesso al lettore ritraendo un protagonista impiegato che lavora in

banca proprio come fa l'autore stesso nella vita privata e qui dà l'immagine di un ambiente lavorativo bancario in cui si denota il ripetersi dei fatti che accadono ogni giorno, privi di cambiamenti, che rendono noiosa la vita. Per l'autore l'impiegato è il simbolo della vita cittadina: passando giorni tutti uguali, facendo il proprio lavoro invano e sentendo la mancanza di una sicurezza sociale, arriva a stancarsi e a dirigersi verso la morte. Notiamo una vita vuota piena della paura di andare avanti, del timore di non essere capace di affrontare tutto ciò che esiste come anche semplicemente di esprimere il proprio amore, la paura di un futuro incerto unito alle angosce. L'assurdità della vita di Alfonso Nitti viene ritratta in modo freddo e crudele, egli è impaziente e si sente perso in un mondo a cui non appartiene e il suo tentativo sembra quello di un naufrago che sta facendo l'ultimo suo sforzo per salvarsi. Il protagonista si sente rassegnato e invece di combattere si adatta alla sua situazione e tutto ciò dipende dalla sua condizione lavorativa, cioè quella di impiegato, che lo rende immobile e conservatore nei riguardi della vita. Qui possiamo notare qualche traccia del verismo nel modo di raccontare gli eventi da parte di Svevo, cioè nel suo guardare gli eventi da fuori e far andare avanti la storia da sé; egli stesso a questo proposito dice: "*Una vita è certamente influenzata dai veristi francesi*" (1968:800).

Il peso della sconfitta, il dolore dei ricordi del passato e la paura del futuro, fanno sì che Alfonso cerchi una via d'uscita come il rifugio nell'infanzia, nella natura e nell'inconscio, la voglia di ritornare alla situazione in cui viveva nel passato, cioè nel paesino d'origine insieme alla madre. Il protagonista fa di tutto per sfuggire ad un futuro che per lui è una sconfitta assoluta ma tutto questo è difficile per un uomo che vive una perenne nostalgia non sentendosi capace di fare qualcosa e di decidere da solo.

Non credere, mamma, che qui si stia tanto male; son io che ci sto male! Non so rassegnarmi a non vederti, a restare lontano da te per tanto tempo [...]. Non ti pare, mamma, che sarebbe meglio che io ritorni? Finora non vedo che per me sia tanto utile rimanere qui [...]. Non farei meglio a ritornare a casa? (1968: 800)

Pochi scrittori italiani prima di Svevo hanno potuto ritrarre così profondamente la disperazione psichica dell'uomo e la sua crisi esistenziale. Egli capendo la complessità del mondo e della vita, lascia le cose marginali e si occupa del valore dell'uomo, delle sue caratteristiche personali e invece di saltare di qua e di là si concentra su una vita che è quella di Alfonso Nitti. Svevo in questo romanzo oltrepassa i confini della narrativa e le caratteristiche più interiori dell'uomo creando un nuovo stile che ha a che fare con gli antieroi, la loro incapacità di vivere è sempre evidente e l'elemento principale di questo tipo di romanzo è la morte che con la sua ombra domina sulla trama. Secondo Svevo una delle caratteristiche più importanti della narrazione è che lo scrittore riflette le questioni contemporanee dell'uomo moderno con una realtà assoluta che viene trasmessa al lettore tramite il pensiero del protagonista. Quindi per arrivare a questo scopo, invece di trattare i margini sociali, egli parla di un uomo che cerca di credere nella vita con tutti i suoi fallimenti e dubbi, che è rimasto tra il passato, il futuro e il presente, per i quali egli non prova niente tranne che un incubo, arrivando sempre ad una assurdità che non gli permette mai alcuna soddisfazione. Alfonso va avanti con il senso dell'inefficienza, con la morte che lo insegue, egli cerca di trovare una via per vivere bene in questo mondo agganciandosi al passato, ma poiché per lui la vita è assurda, abbandona tutto quando deve vivere nel presente.

La vita di Alfonso finisce con il suicidio, quindi Svevo sceglie la morte per mettere fine all'inet-titudine e l'incapacità di un uomo che non ce la fa ad adattarsi al resto del mondo, dunque sceglie la via più rapida per arrivare al termine e per mettere fine alle sofferenze, le attese, le illusioni e le delusioni e tutto ciò che aumenta il dolore di vivere. Alfonso è una parte di Svevo che viene messa in rilievo in un romanzo, perché l'autore scrive della vita di un impiegato che è appassionato di letteratura e ha la voglia di scrivere, ovvero ha le stesse passioni dell'autore. Il protagonista di *Una vita* è perso tra due estremi, il credere in sé e il non crederci, estremi che lo conducono verso l'assurdità poiché egli si sente insoddisfatto della vita come un condannato a morte che aspetta la propria fine. Svevo in questo romanzo comincia un percorso che parte dall'inet-titudine e finisce con la morte, trattando lungo il percorso tanti argomenti come quello del complesso di Edipo, amore, rifugio nel passato, lavoro, fallimento dell'uomo in crisi che non trova nessuna via d'uscita tranne la morte. Per Alfonso la vita nel paesello è ideale e quella nella città è piena di paure, di perdite e fallimenti sia economici che morali, quindi durante la storia vediamo sempre che Svevo in qualche modo lo riporta al passato tra i ricordi, per cui qui vediamo un autore-narratore che vuole essere solo un osservatore come quello del verismo ma non ci riesce completamente, perché interviene sempre e in qualche modo vuole aiutare il protagonista riportandolo al passato, dandogli qualche occasione e alla fine con la morte ponendo fine alle sue sofferenze. L'autore tramite il suo protagonista cerca se stesso e al contempo è in cerca di una soluzione ai propri problemi e vuole arrivare ad una risposta alle sue domande riguardo la vita e la morte.

In questo romanzo è particolarmente evidente l'impegno di Svevo per rappresentare la solitudine di un uomo che giudica se stesso prima degli altri, che si sente sempre inferiore rispetto alle persone che gli sono intorno e non si considera abbastanza forte per essere in grado di combattere.

Una vita è la storia del fallimento dell'uomo nel mondo moderno, dei suoi dolori, delle sue incapacità e fa vedere al lettore che la vita e la morte sono inseparabili, se non esistesse la vita, la morte non avrebbe nessun senso e viceversa. Quindi con la morte lo scrittore libera il proprio protagonista dai dolori del mondo e trova una soluzione per la sua disperazione. Alfonso Nitti lasciando questo mondo vuole mostrare che i deboli non ce la fanno a continuare il proprio cammino come gli altri, quindi devono trovare una scorciatoia che per lui non è nient'altro il suicidio. In questo romanzo l'autore si concentra sulle problematiche e sulle crisi della vita di un impiegato creando una narrazione molto pesante che è allo stesso tempo monotona e su cui domina un'assurda disperazione. Tutto viene visto attraverso gli occhi del protagonista, secondo il quale le altre persone intorno a lui si limitano alle questioni banali del mondo e ai permettono di giudicare gli altri senza pensare, egli considera tutti superficiali e incapaci di capirlo.

Per l'autore, il protagonista è perso tra le tradizioni ed il progresso del mondo e dato che questi due elementi sono sempre in conflitto, allora uno di essi deve essere cancellato e Svevo con la morte del protagonista fa vedere al proprio lettore che le tradizioni non hanno più posto in questo mondo ed il debole è sempre destinato a perdere. Come vediamo in questo romanzo, Alfonso, quando si avvicina ad un progresso sia nell'amore che nel lavoro, abbandona tutto perché secondo lui non si può cambiare niente e gli manca anche la forza di combattere per difendere i valori.

Il protagonista si trova nel dubbio tra credere e non credere e arriva sempre all'assurdità di non potersi soddisfare nella vita. Da un lato ha la speranza di poter migliorare almeno in parte la propria vita e costruire una società in cui poter vivere bene ma dall'altro lato pensa che tutto sia

senza senso e che la vita arrivi sempre ad un punto in cui l'uomo rimane disperato e deluso e non può pensare a niente tranne la morte. Qui non esiste una situazione stabile e sicura e tutto viene sostituito dalla paura dell'uomo e la sua incapacità di decidere, vivere, pensare e anche amare. Tutto questo è frutto di una riflessione filosofica sulla situazione sociale: falliscono per prima le persone deboli che non hanno una sicurezza psichica e sociale e, condannandosi e giudicandosi, vanno verso la depressione. L'uomo qui non può capire il senso della vita e si crea un mondo assurdo dentro il quale non sente nessuna sicurezza né tranquillità. Svevo mette il lettore in contatto diretto con il protagonista in modo che trovi la sua via in mezzo ad un ambiente enigmatico e che incontri gli stessi problemi che il protagonista sta affrontando. Egli cerca di mettere il lettore in una posizione nella quale quest'ultimo si senta partecipe di tutto ciò che sta succedendo, inducendolo quindi a pensare ed approfondire.

In questo romanzo l'assurdità di continuare la vita quotidiana, in cui non c'è nessun cambiamento, si unisce alla ricerca del piacere. Alfonso trova nel leggere i libri e l'amore per Annetta ed i bei ricordi del passato, ma alla fine egli va verso la solitudine che lo porta alla morte. Quindi qui possiamo vedere il conflitto tra l'amore e la morte: il primo, come un dolce sogno, fa vedere ad un inetto i lati belli della vita e la seconda, come una dura tempesta, distrugge tutta questa bellezza provvisoria e mostra che la vita di un uomo incapace è destinata ad avere una fine amara. Notiamo un uomo perso nei suoi semplici problemi, che si ritrova catapultato sul sentiero infinito della vita che non concede sicurezze a nessuno e il percorrerlo perde il suo senso.

In *Una vita* Svevo usa un approccio introverso nei confronti degli eventi narrati: fa meno attenzione alla verità esterna e non tratta tanto le cause marginali ma parla di una parte limitata della vita del protagonista che arriva alla fine all'assurdità quotidiana della sua vita. Il pessimismo dominante di Alfonso rispetto agli altri dà una sfumatura amara e scura alla trama della storia e la colora di una disperazione totale. L'unico lume di speranza per il protagonista è scrivere le lettere alla madre la quale con la sua morte spegne questa luce e lo conduce verso l'oscurità.

Una delle caratteristiche più evidenti del protagonista è il suo complesso riguardo tutto e tutti, per esempio mentre sta descrivendo un suo collega di lavoro, si percepisce una gelosia notevole nelle sue parole.

Alle sei sonate Luigi Miceni dispose la penna e s'infilò il soprabito corto corto, alla moda. Gli parve che sul suo tavolino qualche cosa fosse fuori di posto. Fece combaciare i margini di un pacchetto di carte esattamente con le estremità del tavolo. Ci diede ancora una guardatina e trovò che l'ordine era perfetto. [...]; le penne accanto al calamaio erano poste tutte alla stessa altezza. Alfonso seduto al suo posto [...]. A lui non riusciva di portare ordine nelle sue carte. (6)

Tutti questi complessi nascono dalle sue contraddizioni morali e dalla sua situazione esistenziale. Come vediamo, Alfonso presta molta attenzione agli altri ed è in conflitto con i problemi, le disperazioni e delusioni della propria vita. Quindi tutti questi problemi psichici che derivano dalle pressioni sociali, familiari e morali gli provocano una solitudine interiore assoluta.

Svevo, adottando il punto di vista di un impiegato, guarda la società e la vita degli uomini e porta il suo protagonista verso un'introversione in cui cerca l'affetto e l'amore, ovvero le cose di cui

il protagonista sente nostalgia; e questa mancanza influenza tanto il pensiero di Alfonso da non essere capace di continuare a combattere, quindi egli si rassegna. Uno dei motivi più importanti del fallimento di Alfonso Nitti è il fatto di non essere indipendente, di non riuscire a rompere quel legame forte che ha con la madre. Il motivo del suo suicidio non è soltanto la perdita di Annetta o il duello con il fratello della ragazza, ma il motivo più evidente è la morte della mamma a cui confessava tutti i propri segreti. Qui per Svevo la figura della madre diventa il simbolo della tradizione, del passato che non riesce a resistere davanti al rinnovamento e alla modernizzazione. Quindi la figura della donna è molto importante in questo romanzo, come vediamo abbiamo due donne, la prima è la madre di Alfonso, una donna vecchia che vive da sola in un paesino e la seconda è Annetta, la ragazza giovane e ricca. Svevo con queste due figure vuole far vedere ancora al lettore il conflitto tra il passato ed il futuro: come vediamo, la madre muore e smette di andare avanti mentre Annetta si fa una nuova vita e va verso il futuro. Alfonso si suicida. Quindi notiamo che nel mondo moderno l'inetto non ha nessun posto e va verso la morte con tutte le sue appartenenze.

Alfonso si fa male da solo, perché pensa di essere entrato in un mondo a cui non appartiene e si convince che nessuno capisca i suoi sentimenti. Lui è sempre in conflitto con sé e con gli altri, da una parte si sente inferiore rispetto alla gente che incontra e dall'altra parte si sente anche superiore.

Voglio dirti tutto! Non poco aumenta i miei dolori la superbia dei miei colleghi e dei miei capi. Forse mi trattano dall'alto in basso perché vado vestito peggio di loro. Son tutti zerbinotti che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca! Se mi dessero in mano un classico latino lo commetterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome. (4)

La sua è la storia di un uomo estraneo dentro una società crudele, egli è alla ricerca della felicità, vuole salvare i propri valori e per questo soffre perché non vuole sottomettersi alla superbia degli altri ma allo stesso tempo non si sente neanche capace di combattere e quindi sceglie la morte. Per riassumere, dovrei dire che Svevo con questo romanzo, influenzato da diverse teorie pessimistiche e freudiane, vuole creare un protagonista simbolo dell'angoscia della umanità che è alla ricerca della propria identità in questo mondo e non riuscendo a trovarla si perde. Egli sprofonda nella disperazione e invece di andare avanti aumenta il proprio senso di inettitudine che è in rapporto diretto con la morte.

Bibliografia

- Cacciaglia, Norberto. (2007). *La letteratura italiana nel '900. Spunti critici di lettura*. Milano.
- Benedetti, Giacomo. (1983). *Il romanzo del Novecento*. Milano.
- Svevo, Italo. (1993). *Una vita*. Torino.
- Svevo, Italo. (1968). *Profilo autobiografico. Racconti Saggi Pagine sparse*. Milano.
- David, Michel. (1966). *La psicoanalisi nella cultura italiana*. Torino.
- Lavagetto, Mario. (1999). *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*. Torino.
- Petroni, Franco. (1979). *L'inconscio e le strutture formali. Saggi su Italo Svevo*. Padova.
- Camerino, Giuseppe Antonio. (2002). *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*. Napoli.
- Curti, Luca. (1991). *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di "Una Vita"*. Roma.

Artykuł podejmuje problematykę nieudolności jednostki i jej nieprzystosowania do egzystencji w powieści Itala Sveva *Jedno życie* (*Una vita*). Triesteński autor opisuje losy Alfonsa Nittiego, nieudacznika niepotrafiącego zaakceptować codziennego, prozaicznego życia w nowoczesnym, zindustrializowanym społeczeństwie. W książce Sveva przeplatają się wątki autobiograficzne i psychoanalityczne. Alfonso głęboko odczuwa dramatyczny kontrast pomiędzy szarymi, nieprzyjaznymi realiami nowoczesnego miasta, w którym pracuje, a wiejską rzeczywistością, nacechowaną nostalgią i utożsamianą z ukochaną matką. Jako człowiek żyjący przeszłością, nie jest on w stanie zbudować swojej przyszłości i skazany jest na porażkę. Rozpacz spowodowana przez niezdolność do życia prowadzi go w końcu do samobójstwa. Artykuł omawia ważniejsze tematy poruszane w powieści, takie jak samotność, strach przed życiem, przeciwstawienie dwóch światów: wsi (przeszłości) i miasta (nowoczesności), brak przystosowania jednostki do wymogów społeczeństwa, oraz śmierć samobójcza, przez głównego bohatera postrzegana jako swoiste wyzwolenie.

Non chiamatemi femminista! Il caso di Neera, Matilde Serao e Natalia Ginzburg

Leggendo le interviste e i testi critici di alcune scrittrici italiane, in molti casi si può notare un forte distacco dall'etichetta di "femminista" e anche dalla declinazione "al femminile" delle parole. Come esempio vorrei citare Elsa Morante che, benchè nella lingua italiana esistesse la forma femminile della parola "poeta", preferiva che le si usasse la forma maschile. Il pregiudizio della "femminilità", la paura della marginalizzazione, la fuga dalla ghetizzazione e l'aspirazione al livello più alto nel mondo letterario rispetto a quello marchiato con la parola "femminismo", faceva sì che alcune scrittrici cominciasse a nascondere la loro femminilità. Tutto ciò riguarda(va) sia le donne attive prima dei cambiamenti avvenuti negli anni '70, che le autrici che affrontavano la rivolta femminile e che vivendo negli anni dell'emancipazione, dovevano, volendo o no, prendere posizione a riguardo del problema che ho individuato.

Il caso Neera

Chiameremmo puro antifemminismo il parere espresso da Neera (1846-1918) nel 1876: "la donna è nata per piacere agli uomini, per propagare la specie, migliorarla, ingentilirla e far calze" (Scaramuzza 2010:68)¹. Eppure la situazione si complica, se guardiamo alla soprascritta frase in relazione al panorama dei tempi in quali visse la scrittrice. Il fine secolo era un periodo di crisi epocale della società e della cultura ed è stato il periodo in cui la situazione femminile non veniva ancora considerata in termini che conosciamo oggi.

Nel 1992 Giulia Borgese espresse il suo giudizio a proposito di Neera in questi termini: era "una femminista in casa e una conservatrice nell'attività pubblica" (68). Ed è questa la frase-chiave con la quale possiamo leggere il suo caso. Neera sapeva mostrare nelle sue opere una visione rivoluzionaria. Sebbene non si identificasse strettamente con il femminismo, troviamo nei suoi romanzi le idee sorprendentemente moderne. I suoi libri, come sostiene il critico Luigi Baldacci nell'introduzione alla ristampa di *Teresa* (1976:10), si dovrebbero trattare piuttosto come una documentazione del tempo, e non come la proposta di creare qualche ideologia. Nel romanzo *Teresa* (1886) che fa parte di un trittico *Trilogia della donna giovane* la scrittrice affrontò il tema del desiderio femminile, descrivendo la vita di tre giovani donne che cercano di scoprire il loro ruolo nella società. La ricerca si rivela subito piena di difficoltà e delusioni, e in molti casi, finisce in tragedia. Baldacci l'ha definito uno dei migliori romanzi italiani del tempo, nel medesimo momento sottolineando le contraddizioni individuabili nel lavoro dell'autrice. I saggi, raccolti ne *Le idee di una donna* (1903),

¹ E ancora: "Io non sono per l'emancipazione della donna, ecco, lo dico addirittura. Nel mio umile parere trovo che la donna è sufficientemente emancipata" (68).

sono evidentemente antifemministe², invece la scrittura e i romanzi sembrano ambigui (piuttosto “femministe”), e per questo costituiscono un materiale importante nell’approccio critico alla situazione delle donne in quei tempi. I suoi romanzi – scrive Sharon Wood (1995:28) – testimoniano, in particolare, la situazione delle donne, la struttura della vita familiare, il potere privato e pubblico sulle donne, le aspirazioni, le speranze e le delusioni delle donne nel paese appena unificato.

Le idee del filone antifemminista si possono in particolare trovare nei ritratti delle donne presenti nelle opere di Neera. La donna è un tema importante e la protagonista della sua approfondita analisi. L’autrice riesce a creare una figura femminile molto lontana da quelle offerte dal panorama della fine dell’Ottocento, più vicine al modello francese o inglese (come le donne di D’Annunzio). Le sue protagoniste sono ancora lontane dal modello presentato nel libro di Sibilla Aleramo³, ma sapranno già parlare delle loro frustrazioni. Essendo sempre subordinata all’uomo, la donna non è ancora in grado di emanciparsi e i suoi rapporti con gli altri sembrano spesso negativi. La maternità, il matrimonio e l’amore sono gli obiettivi a cui ogni donna doveva aspirare, ma le protagoniste di Neera non riescono mai a raggiungere tutti questi scopi. La figura della donna che esce dai suoi romanzi è una figura posta ad un bivio, avendo da scegliere sempre due possibilità: seguire il proprio desiderio oppure rincorrere la moralità. Neera vede il compimento di ogni donna o nella dedizione totale alla vita familiare e la maternità, o nella totale rinuncia a questa vita. Secondo lei è meglio essere la madre di Beethoven o Verdi che una cattiva scrittrice.

Nei suoi testi appare quindi anche il tema della donna che scrive. Come esempio si potrebbe citare Lydia dal romanzo omonimo, che nel capitolo VII., nella conversazione con lo zio Leopold, chiede: „Vuoi che diventi una letterata, una di quelle orribili donne che fanno fuggire gli uomini; guardami, zio, e dimmi da senno se ne avresti il coraggio. Ti sembrano piedi da calze turchine?” (1997:20).

Scrittore – donna, secondo la protagonista viene proiettata nella cultura priva di tradizioni attribuite alle donne in particolare. La donna che inizia a scrivere si trova spesso in una situazione di conflitto interno e di paura, semplicemente perché sente che fa l’abuso di qualche norma.

D’altra parte opinioni antifemministe e conservatrici le troviamo nel saggio *Le idee di una donna* (1903). Nell’introduzione Neera definisce che cosa è, secondo lei, il femminismo. Sostiene che il femminismo si concentra troppo sul “maschile”, e perciò sminuisce l’importanza e il valore fondamentale della donna. Nel saggio, pertanto, sembra gettare un’ombra sui valori e le prerogative dell’essere donna.

Se qualcuno mi domandasse a bruciapelo: Lei è femminista? – dovrei rispondere: Adagio con le parole; ed a mia volta domanderei: Le piace l’acqua? A questa domanda che è pure tanto semplice non mi meraviglierei di trovare il mio interlocutore imbarazzato, poiché l’acqua incomincia colla goccia di rugiada tremolante nel calice di un fiore, va alla fonte che disseta, al bagno che ristora, alla irrigazione che feconda, fino allo straripamento

2 L’opera saggistica di Neera interpreta la posizione della donna nella società. A tal riguardo di particolare importanza pare l’articolo, *La donna povera* della Marchesa Colombi, apparso sull’«Illustrazione Italiana» nel 1876, rivolto a Neera, che tenta di riconciliarla con il mondo femminista.

3 Si parla del romanzo *Una donna* (1906), in cui la protagonista riesce ad emanciparsi.

che sforza, atterra, e conduce alla rovina ed alla morte ... Nella mia modesta opera ho sempre studiato i desideri e le aspirazioni della donna, la nobiltà delle sue attitudini e della sua missione, i suoi amori, i suoi dolori, i suoi disinganni, i suoi trionfi ... I capitoli che raccolgo in questo volume mi vennero suggeriti osservando e ascoltando l'onda del femminismo che si avvanza e nel quale non ravviso affatto il mio ideale di progredita femminilità. È troppo maschile per essere del femminismo sincero. Gli sforzi che si fanno per uguagliare l'uomo mostrano chiaramente che la donna non si riconosce più nella integrità del proprio valore, ed è questo valore suo che difendo con schietto ardore, dedicando i miei sforzi alle donne che accettano con semplicità e nobilmente la loro grande missione, facendo cioè del femminismo vero. (37-38)

Ne risulta che il femminismo, secondo l'avviso della scrittrice, deriva dalla convinzione che la donna si trova in una posizione molto più bassa rispetto all'uomo. Secondo la scrittrice milanese, la donna ha un ruolo diverso da svolgere, un diverso percorso da attraversare, ma è un percorso parallelo a quello che attraversa l'uomo. Il ruolo primario per qualsiasi donna è la formazione e la responsabilità per il trasferimento delle conoscenze ai bambini. La madre deve trasmettere tutta la sua saggezza ai figli, perché il futuro possa essere più illuminato del passato. Il ruolo più importante della donna è quello di essere insegnante e madre, e per questo motivo non ha bisogno di istruzione, dice Anna Radius Zuccari. Il ruolo dell'insegnante è il ruolo più importante, perché è impercettibile, e richiede un grande autocontrollo e pazienza, e quindi non sarebbe possibile da parte dell'uomo.

Riassumendo, nel caso di Neera si vedono due atteggiamenti paralleli. Da una parte la descrizione delle donne e della loro esperienza, che senza dubbio iniziò a richiamare una particolare attenzione del pubblico, rivelando, se non il modo di liberarsi dal giogo imposto dalla società, di sicuro gli effetti forti e devastanti di questo giogo. Dall'altra parte le opinioni "antifemministe" espresse tra l'altro ne *Le idee di una donna*, che, possiamo supporre, non solo abbiano radici profonde nei tempi in cui viveva, ma siano, per lo più, una rinuncia all'etichetta femminista che la dichiarazione della superiorità di un sesso sopra l'altro.

Matilde Serao – parla una donna

Ursula Fanning nell'introduzione all'articolo dedicato a Matilde Serao (1856-1927) scrisse: "Quando ho cominciato [...] a fare ricerche per la mia tesi di dottorato su Matilde Serao, l'aspetto del suo lavoro che mi ha impressionato di più è stata la coscienza che ha Serao di essere donna che scrive soprattutto della donna e per le donne" (1993:91).

Matilde Serao fu una donna celebre in Italia, nei suoi libri combinava la severità naturalistica e il Romanticismo, influenzata dalla letteratura francese, conosciuta come "la signora", era una documentalista acuta della vita e dei costumi della propria città (Napoli). Ancora vivendo, diventò il mito. Il mito che, scrive Sharon Wood, è stato la vittima del processo di "disremembering, or dismembering, women's writing identified by feminist criticism: the long term failure to establish a female literary tradition and heritage" (41).

Non vi è dubbio che Serao riuscì a mostrare tutti i problemi della donna che diventarono i temi principali dei suoi libri capaci di cambiare l'ottica sulla situazione delle donne. Attraverso i suoi

personaggi ne *Il paese di cuccagna* (1891), *La balerina* (1899), *Fantasia* (1883), *La virtù di Checchina* (1884) o *Il romanzo della fanciulla* (1886) descriveva il problema dell'identità femminile, il rapporto fra donna e uomo, l'amicizia femminile, il lavoro della donna e il ruolo della madre. La scrittrice notò anche una caratteristica comune che riguarda tutte le donne, che chiamò la sofferenza. Nella prefazione di *Suor Giovanna della Croce*, scrisse:

Ebbene, esse hanno di somigliante una sola cosa, viva e schietta, ed è il dolore: hanno di somigliante questa crisi dell'anima, questa crisi così rude, che lacera tutti i veli dell'artificio sociale, che strappa tutte le leggere parvenze della vita mondana, che dirada tutte le ipocrisie e che mostra nudo, ferito, sanguinante, il cuore umano della principessa e della sconosciuta operaia. (1901:536).

Sebbene avesse la capacità di capire le donne e riconoscere la propria eccezionalità come la scrittrice, Serao era apertamente antifemminista. Anche se erano proprio le donne l'oggetto dei suoi romanzi, mai usò la sua posizione nel giornale ("Il Mattino") per migliorare la loro situazione, anzi, scrisse contro le cause femministe come ad esempio quelle del suffragio o del divorzio. Nel 1901 scrisse l'articolo per lo stesso giornale, intitolato *I figli* che fu la polemica contro il divorzio. Siccome, come Neera, era cosciente del ruolo difficile della donna, dichiarava di essere antifemminista, e la sua relazione con emergente movimento femminista era molto complicato. Sosteneva che la cosa più importante per le donne fosse sempre stata l'amore, e il femminismo non trovasse mai nessun equivalente per soddisfarle (1981:106).

Nella summenzionata introduzione si descriveva come "un lavoratore artefice" usando due termini al maschile, come se per lei la parola "lo scrittore" e "la donna" fossero in qualche modo incompatibili. Anche quando parla del giornalista perfetto, di nuovo menziona la figura maschile: „un giornale fermo [...] sotto la direzione di un uomo che è pronto a tutto perdere per tutto guadagnare, può fare tutto il bene e tutto il male" (1906:30-31), "noi sogniamo un uomo, di noi più forte" (1906:42-43).

Serao suggerisce che l'atto di scrivere derubi la donna dalla femminilità. Ed è proprio quella separazione fra la femminilità e la scrittura, a rappresentare il motivo di una delle più grandi paure della Serao. Eppure la separazione sembra inevitabile. In *Suor Giovanna* leggiamo: "Questo libro [...] non è uscito dalla penna di una scrittrice: in esso, parla una donna" (1906:xv).

Da tutto ciò si può dedurre che a cavallo dei secoli XIXesimo e XXesimo, fosse difficile per le intellettuali sentirsi al cento per cento una donna e nello stesso tempo occuparsi della scrittura. La donna che scriveva era un uomo condannato alla vita in un corpo di donna. Si era disposti a scegliere fra la vita privata e l'attività letteraria, e se si eseguiva entrambe le cose, si era condannati a fallire. Questa situazione può essere spiegata tra l'altro dall'assenza dei modelli da seguire⁴, dal sentimento della colpa di usurpare il ruolo che era ancora pensato per l'uomo, o il contatto con il nuovo ruolo che imponeva alle donne il femminismo.

4 Come quelli in Inghilterra o negli Stati Uniti: di Jane Austen o Mary Shelley.

Il discorso sul maschile/femminile di Natalia Ginzburg

Natalia Ginzburg (1916-1991) sapeva che all'essere donna-scrittrice era ancora attaccato strettamente il discorso del femminismo. Così aveva riconosciuto l'impossibilità di non far riverberare il suo essere donna nelle opere da lei create in cui descriveva la drammaticità della condizione femminile. Nello stesso tempo nelle raccolte esclusivamente femminili vedeva un grande rischio di una marginalizzazione della produzione letteraria. Non apprezzava anche la protesta femminista che si svolse in Italia negli anni '70 del XX secolo. Affermava che la convinzione che era proprio l'umiliazione delle donne da parte degli uomini, l'unica essenza della relazione fra di loro, impoverisce e riduce la visione del mondo che è molto più complicato. Evitava addirittura il dogmatismo femminista che riduceva la condizione della donna all'oppressione da parte dell'uomo. La sua opinione espressa nel 1973 scrivendo un saggio intitolato *La condizione femminile*, in cui sosteneva:

Non amo il femminismo. Condivido però tutto quello che chiedono i movimenti femminili. Condivido tutte o quasi tutte le loro richieste pratiche. Non amo il femminismo come atteggiamento dello spirito... penso che tutte le lotte sociali debbano essere combattute da uomini e donne insieme. [...] [Il femminismo] parte invece dal presupposto che le donne, benché umiliate, siano migliori degli uomini. Le donne non sono in realtà né migliori né peggiori degli uomini. Qualitativamente, sono uguali. (1974:190)

La convinzione che gli uomini e le donne siano uguali in teoria sembra logica, ma in pratica la situazione cambia un po', innanzitutto quando prendiamo in considerazione gli scrittori e le scrittrici. Le donne scrittrici erano sempre consapevoli di non essere apprezzate nello stesso modo in cui si stimano gli scrittori (anche storicamente). Da questo nasce il complesso d'inferiorità e la domanda se la valutazione della produzione letteraria possa essere determinata dal genere dello scrittore. Basta che guardiamo la stessa Ginzburg che ne *Il mio mestiere* ci dà la testimonianza della paura di non lasciare nei suoi testi le tracce dei segni femminili, di essere "attaccaticcia e sentimentale"⁵, da cui nasce la necessità del camuffamento del proprio essere donna:

L'ironia e la malvagità mi parevano armi molto importanti nelle mie mani; mi pareva che mi servissero a scrivere come un uomo, perché allora desideravo terribilmente di scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo. (Jeannot et al. 2000:164).

Per non lasciare le tracce la Ginzburg evitava anche l'autobiografia come forma letteraria, la associava con il sentimentalismo narcisistico che troppe donne abusano, scriveva:

I had an overwhelming horror of autobiography; I was terrified, petrified by it: because I felt a strong pull towards autobiography, as I know many woman have... I had a terrible fear of being 'sticky and sentimental', even though I had a strong inclination to sentimentalism,

5 "E avevo un sacro terrore di essere "attaccaticcia e sentimentale", avvertendo in me con forza un'inclinazione al sentimentalismo, difetto che mi sembrava odioso, perché femminile: e io desideravo scrivere come un uomo" (Ginzburg, Natalia, (1964), *Nota*, in *Cinque romanzi brevi*)

a defect which seemed to me hateful because it was feminine, and my desire was to write like a man. (Woods 146).

Cambiò idea solo nel 1963 con il *Lessico familiare*, il suo romanzo più apprezzato, dove lasciò la narrazione in terza persona per la narrazione in prima persona, e l'oggettività maschile per l'autobiografia femminile. Questo mostra che, come scrittrice, subì una grande evoluzione e dopo un tempo arrivò alle conclusioni totalmente diverse a proposito del mestiere dello scrittore. E così racconta che con la nascita dei figli imparò cose estranee per l'uomo, a vivere la quotidianità in modo da trarne un'autentica forza:

Adesso non desideravo più tanto di scrivere come un uomo, perché avevo avuto i bambini, e mi pareva di sapere tante cose riguardo al sugo di pomodoro e anche se non le mettevo nel racconto pure serviva al mio mestiere che io le sapessi [...]. Mi pareva che le donne sapessero sui loro figli delle cose che un uomo non può mai sapere. (Jeannet 2000:171)

Il racconto *La madre* (1948) dimostra la tragicità della vita della donna nel periodo subito dopo la guerra. È una descrizione della donna, vedova, che vive a casa dei suoi genitori con due piccoli figli. Il codice tradizionale della società non le permette di godere di autonomia sessuale e emozionale. La visione della non-più-donna, ma solo una madre, che sta al letto fino a tardi fumando, che mette la polvere gialla e strappa le sopracciglia, è una triste immagine della donna.

Dopo aver sperimentato tutte queste esperienze, finalmente, e in un'intervista del 25 marzo 1990 rilasciata al *New York Times Magazine*, disse: "uno scrittore è semplicemente uno scrittore: quello che importa è lo scrivere non l'essere uomini e donne" (Gordon 1990:42).

Benchè nelle sue opere esponesse l'umiliazione e la degradazione della vita delle donne, nella vita reale non era d'accordo con molte delle conclusioni del pensiero neo-femminista e non ha mai assunto posizioni radicali del femminismo che proclamava la donna oppressa. Come scrittrice rifiutava la preoccupazione da parte della letteratura per la lotta di classe, mostrando piuttosto le relazioni nella famiglia, quelle tra gli amici e gli amanti, e i dettagli della vita di ogni giorno che crea i problemi per le relazioni tra gli uomini.

Guardando la sua produzione letteraria possiamo constatare che la scrittrice seppe raccontare "la misteriosa diversità e inaccessibilità del mondo delle donne rispetto al punto di vista maschile" (Tamiozzo Goldmann 1993:185). Le protagoniste della scrittura ginzburghiana sembrano anche più complesse e più forti rispetto ai protagonisti. Sono le donne al centro delle sue storie (la madre Lidia del *Lessico familiare*, Angelica de *La porta sbagliata*, Rafaella delle *Voci della sera*), le donne nevrotiche, narcisistiche e capricciose, rassegnate al loro destino come Giuliana di *Ti ho sposato per allegria*, e pure le donne che fanno le conversazioni come queste tra Barbara e Flaminia in *Fragole e panna* (Barbara: "stavo bene col bambino, quando ero felice [...] adesso invece sono troppo infelice. Siccome lei non ne ha mai avuti, non lo sa che quando siamo troppo infelici, sono pesanti come il piombo i bambini").

Tuttavia poco prima della sua morte, nell'intervista con Sandra Petrigiani la Ginzburg dichiarò: "Quel discorso sul maschile/femminile nella mia scrittura. Mi ha illuminata, mi ha fatto capire di me qualcosa che prima ignoravo" (1989:30).

Grazie a questa frase possiamo concludere che la definizione del proprio essere scrittrice deve avvenire (almeno in qualche fase) attraverso il filtro del sesso, o meglio, attraverso il paragone con gli altri, da cui, col tempo riusciamo a trarre una piccola verità a proposito di se stessi. Forse bisogna lasciare lo specchio rotto per poterne approfittarne, lo specchio intero non è per niente interessante.

Devo dire che, scrivendo romanzi, ho sempre avuto la sensazione d'avere in mano degli specchi rotti, e tuttavia sempre speravo di poter ricomporre finalmente uno specchio intero. Ma non mi è mai successo e via via che andavo avanti a scrivere la speranza s'allontanava. Questa volta però, fin dal principio, non speravo nulla. Lo specchio era rotto e io sapevo che ricomporre i pezzi mi sarebbe stato impossibile. Non avrei avuto mai il bene di avere davanti a me uno specchio intero. (Ginzburg 1984:305).

Conclusione

Tutto questo, osservato, ci dà l'impressione che la scrittura femminile sia considerata "un discorso a doppia voce"⁶, da un lato tutte le scrittrici raccontavano le storie delle donne incarnando le eredità culturali, sociali e letterarie, facendone le vere protagoniste delle proprie opere, dall'altro però si facevano interpreti, consciamente o no, del passato non sempre semplice da interpretare e accettare. Si facevano pure le interpreti della posizione della donna dei loro tempi. Per essere trattate con stima, non potevano però rischiare di essere associate con il movimento così controverso, ma non potevano anche evitare il paragone. Ogni scrittrice doveva fare il confronto con il femminismo. È vero che la scrittura delle donne non era, e non è ormai libera da qualsiasi pregiudizio di "femminilità", però è proprio questo anche il vero spirito del libro "al femminile".

Bibliografia

- Wood, Sharon. (1995). *Italian Women's Writing 1960-1994*. London.
- Neera. (1997). *Lydia*. Lecco.
- Neera. (1977). *Le idee di una donna e Confessioni letterarie*. Firenze.
- Neera. (1876). "La donna libera". *L'Illustrazione italiana*. 2 Aprile.
- Folli, Anna. (2000). *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*. Milano.
- Baldacci, Luigi. (1976). "Introduzione". *Teresa. Neera*. Torino.
- Serao, Matilde. (1981). *Tra giornalismo e letteratura*. Guida.
- Serao, Matilde. (1901). *Suor Giovanni della Croce*. Milano.
- Serao, Matilde. (1906). *Il giornale*. Napoli.
- Ginzburg, Natalia. (1984). *La città e la casa*. Torino.
- Ginzburg, Natalia. (1974). "La condizione femminile". *Vita immaginaria*, Milano.
- Petrignani, Sandra. (1989). "Quando il critico è un compagno di strada". *Il Messaggero*. 22 febbraio.

⁶ chiamato "double voice discourse" di dr Judith Baxter che è una linguista della Aston University (esempio: "scusate, forse mi sbaglio, ma non sono d'accordo" oppure "non sono un'esperta dell'argomento, ma vorrei dire..." e ancora "forse dovrei tacere visto che non conosco a fondo questo tema, ma...").

- Tamiozzo Goldmann, Silvana. (1993). "Le voci femminili nel mestiere di Natalia Ginzburg". *Les femmes écrivains en Italie aux XIX et XX siècles, Actes du colloque International 14-15 et 16 novembre 1991*, Aix-en Provence.
- Fanning, Ursula. (1993). "Matilde Serao: 'Scrivere donna'". *Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècles, Actes du colloque International 14-15 et 16 novembre 1991*, Aix-en-Provence.
- Jeannet, Angela M., Giuliana Katz. (2000) *Natalia Ginzburg: A Voice of the Twentieth Century*. Toronto.
- Scaramuzza, Emma. (2010) *Politica e amicizia. Relazioni conflitti e differenze di genere (1869-1915)*. Milano.
- Gordon, Mary. (1990). "Surviving History". *New York Times Magazine*. 25 marzo.

Czytając teksty krytyczne lub wywiady z włoskimi pisarkami, nie sposób nie natrafić na wypowiedzi autorek, które odżegnują się od nurtu feministycznego. Treścią artykułu jest próba odnalezienia przyczyn tej postawy oraz określenie jej wymiaru w utworach trzech pisarek: Neery, Matilde Serao oraz Natalii Ginzburg.

Intertekstualność „Podróży do Polski”

Bernardina de Saint-Pierre¹

Na tle podróżniczych relacji polskich i zagranicznych autorów z XVII i XVIII wieku, „Podróż do Polski” Bernardina de Saint-Pierre, chociaż stara się spełnić wymagania raportu naocznego świadka zdarzeń w Rzeczypospolitej Obojga Narodów, stanowi wyróżniający się przykład relacji prowadzonej w nowym stylu. Napisana została po zaledwie rocznym pobycie w Polsce jej autora (lato 1764-wiosna 1765). Już wówczas pojawiają się w niej wątki, które w pełni uwidocznia się w późniejszej twórczości Bernardina, będącej owocem jego pobytu na półkuli południowej: refleksje osobiste włączone w obserwacje nt. polityki i społeczeństwa, pierwsza osoba ukryta za trzecią, odwołująca się do utopijnego ideału, który na naszych oczach i na przestrzeni lat Bernardin wpisuje w swoje utwory, od relacji z podróży na Ile de France (1768-1770, wydana w 1774) po *Harmonies de la nature*, niedokończone dzieło życia².

Spytać należy więc o środki budujące dyskurs „Podróży do Polski”, sięgając także do tekstów polskich, z którymi Bernardin wchodzi – być może mimowolnie – w polemikę, tworząc swoistą przestrzeń intertekstualną. Ta jakość skłania nas do postawienia kilku kolejnych pytań wobec gatunku, w którym autor zrezygnuje z motywów od wieków obecnych w literaturze podróżniczej. W „Podróży do Polski” ujawniają się ponadto dążenia autora do bycia przenikliwym obserwatorem i komentatorem, współbrzmiające z epitetem „oświecony”.

Warto również zastanowić się czy i w jakim stopniu opis wcześniejszej podróży odbytej przez autora do stolicy rosyjskiego imperium („Podróż do Rosji”) zdaje się potwierdzać nasze założenia przyjęte wobec „Podróży do Polski”. Jak wynika z listu do przyjaciela Pierre’a-Michela Hennina, oba teksty powstały zapewne w tym samym czasie tj. po powrocie Bernardina do Francji, w 1766 roku, gdy przebywał w podparyskim Ville d’Avray, „kątem u proboszcza”, w twórczym odosobnieniu. Jeśli zabraknie tu miejsca na pełną analizę porównawczą, wystarczy zasugerować jej przydatność³.

W przypadku „Podróży do Polski” można skorzystać z rozróżnienia na a) zewnętrzną i b) wewnętrzną intertekstualność (Piégay Gros: 1996), czyli odwołania do a) innych tekstów, b) własnych pism, czynione wprost (przez cytaty) lub pośrednio (tytuły, komentarze, polemiki,

1 Artykuł pomyślany był pierwotnie – i tak też przedstawiony w wersji francuskiej na XIII Kongresie Oświecenia w Grazu (lipiec 2011) – jako druga część wystąpienia, poprzedzona wykładem historycznym dr Małgorzaty Kamieckiej (Uniwersytet w Białymstoku) o innych przybywających do Polski w XVIII wieku Francuzach, wymienionych w monografii (Marty: 2004). Por. tegoż autora *Voyageurs français en Pologne, de la seconde moitié du XVIIIe siècle à l’entre-deux-guerres* oraz „Présences françaises en Pologne durant le règne de Stanislas Auguste Poniatowski” (Marty: 2013).

2 Wydane pośmiertnie przez sekretarza i przyjaciela Louisa Aimé-Martina. Ten sam tom, który rozpoczyna się „Esejem o życiu Bernardina de Saint-Pierre” pióra wydawcy, zawiera na wstępie cztery podróże, o których będzie mowa, w tym „Podróż do Polski”.

3 Mam nadzieję odpowiedzieć na te i inne pytania w krytycznym opracowaniu „Voyages dans le Nord”, przygotowanym dla wydawnictwa Garnier w ramach edycji *Œuvres complètes* powstającej pod kierunkiem prof. J.-M. Racault z Saint-Denis de la Réunion.

aluzje). Odwołania te tworzą zespół relacji do innych utworów literackich (tworów kultury, jeśli tekst jest pojmowany w szerszym znaczeniu), lub też do własnych, choćby mających dopiero powstać, w tym do tego samego utworu, jeśli składa się z osobnych, luźno złączonych segmentów – jak cykl podróży do krajów północnej Europy (Holandii, Rosji z Finlandią, Polski, Prus, z osobno wydanym opisem Śląska). Oto pole, na którym można obserwować poczynania Bernardina, domniemanego agenta Królewskiego Sekretu w Rosji i w Polsce. Czy teksty i ich intertekstualność mogą wykraczać daleko poza opisanie wrażeń z podróży autora? Czy błędy i sprzeczności, jakie mu się przytrafiają, świadczą tylko o jego preferencjach i uprzedzeniach?

Najpierw jednak chciałabym przedstawić autora. Polski czytelnik zna przekład jego listu z Warszawy do Hennina z 1764 r. z oraz fragmenty analizowanej tu „Podróży” z antologii B. Zawadzkiego⁴. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) doczekał się po pięćdziesiątce upragnionej sławy dzięki bardzo poczytnym u schyłku Ancien Régime’u powieściom, osadzonym w egzotycznej scenerii tropików – mowa o *Pawle i Wirginii*⁵ oraz *Chatce indyjskiej*⁶ – tropików, w które zawitał dwadzieścia lat wcześniej, po fiasku marzeń o karierze na którymś z dworów północnej Europy.

Bernardin (nazwisko rodowe) nie jest pierwszym francuskim pisarzem, któremu mieszczańskie pochodzenie nie odebrało szlacheckich aspiracji. Jak Marivaux (Pierre Carlet piszący się niekiedy po wuju de Chamblain) uważał, że szlachectwo pochodzi z zasługi moralnej i intelektualnej, stąd nie jest nadużyciem dopisanie go do nazwiska⁷. Domniemana linia boczna lotaryńska dostarczyła mu tytułu kawalera de Saint-Pierre; podobnie młodszy o lat piętnaście poeta Évariste-Désirée de Forges (raczej: Desforges) Parny z wyspy Bourbon (dziś La Réunion), autor m.in. *Chansons madécasses*, stał się, przybывая do Paryża, wicehrabią de Parny.

Wrażliwość Bernardina kształtowały bardzo różne okoliczności: młodzieńcza podróż z wujem na Karaiby, studia w kolegium jezuickim (skąd, oprócz erudycji humanistycznej i zasad retoryki wyniósł szczególną wrażliwość), wreszcie Szkoła Dróg i Mostów, w której spędził tylko parę lat. Jego rocznik rozwiązano wcześniej niż zdążył uzyskać dyplom inżyniera, uzurpował sobie jednak do niego prawo, żywił nawet ambicje konstruktora twierdz (przynajmniej w Polsce, *vide* „Podróż”). Studium inżynierskim zawdzięcza też zapewne konkretny, pragmatyczny styl opisów. Czy nie przebija w nich jednak artystyczna skłonność do metafory lub metonimii? Retoryka jako „sztuka wymowy” została sprzęgnięta, według reguł epoki, z dążeniem autora, by zrobić karierę w dyplomacji. Piękne i treściwe wyłożenie materii miało dowieść jego kwalifikacji do tej służby.

Faktyczna trasa podróży różni się od układu przyjętego w druku. Bernardin w rzeczywistości udał się w 1762 r. najpierw do Holandii, gdzie nie przyjął jakoby oferty matrymonialno-zawodowej swego gospodarza, wydawcy poczytnego dziennika, lecz odpłynął do Rosji⁸. Dopiero potem na jego

4 Zawadzki 1963, I: 201-225.

5 Określana jako „sielanka tragiczna” albo „dekadencka”, powieść *Paul et Virginie* ukazała się w 1788 r. jako czwarty i ostatni tom *Études de la nature*.

6 *La Chaumière indienne* (1791) uchodzi za powiastkę filozoficzną; przekład polski w 1794 r.

7 Współczesny Bernardinowi Nicolas-Edme Rétif, urodzony z burgundzkich chłopów autor brukowych i utopijnych powieści, także wolał pisać się z szlachecka ‘de la Bretonne’. N.B. sam Marivaux w „Kierze wieśniaka” ośmieszył był ten proceder, gdy jego bohater ukrywa chłopskie pochodzenie pod dumnym przydomkiem Jakuba „z Doliny” (‘de la Vallée’).

8 Być może tam został zwerbowany do służby w Królewskim Sekrecie, czyli tajnej dyplomacji Ludwika XV mającej na celu osłabienie wpływu Rosji w Europie (Racault 2012 : 18-25).

trasie znalazła się Polska (1764-65), skąd – zrażony ofertą chudego *emploi* ze strony króla elekta – przez Śląsk, Saksonię i Prusy powrócił do Francji. Otóż incipit „Podróży do Polski” – „Dès qu'on a passé l'Oder, le reste de l'Europe n'est plus qu'une forêt” – sugeruje kierunek odwrotny, tj., że BSP wjeżdżał do Polski przez Prusy (1836: 13-18). Tymczasem trafił nad Wisłę ze Wschodu, po niepowodzeniu, jakim zakończyła się próba zrobienia kariery na dworze rosyjskim.

Poświęca Rosji prawie 43 strony, licząc z zarysem „Rewolucji czasu Piotra III” (eufemizm dotyczy tła zamachu stanu na korzyść Katarzyny II) oraz, zajmującym prawie połowę memoriału, „Projektem kompanii na rzecz odkrycia drogi do Indii przez Rosję, przedstawionym Jej Wysokości Imperatorowej Katarzynie II”⁹, który zawiera też propozycję swoistej „utopii praktycznej”, osady złożonej z kompanii „awanturników” różnych narodowości, w liczbie trzystu, zlokalizowanej nad wschodnim brzegiem Morza Kaspijskiego, na terenie „wykupionym od Tatarów lub im wydartym” (39). Bilans rosyjskiej eskapady – chronologicznie drugiej z pięciu „podróży” – stanowi finał zbioru memoriałów złożonych w Wersalu, a wspomniany projekt miał zwrócić uwagę na potencjał tkwiący w obserwacjach autora.

Układ przyjęty w „Podróżach na Północ” pozwala czytelnikom śledzić stopniowe oddalanie się od cywilizacji zachodniej, a właściwie – jak widzimy w poprzednim cytacie – docenić uskok, jaki wyznacza Odra, rzeka „pograniczna” między Zachodem i Wschodem Europy. Z tego punktu widzenia cały obszar środkowo-wschodniej Europy jawi się jako jednolita przestrzeń: „aż po Moskwę, na przestrzeni pięciuset mil, podróżuje się przez pokrytą lasami równinę” – do tego streszcza się widoczna postać ziem polskich i ruskich. Z tym, że do Moskwy Bernardin dotarł od strony Sankt-Petersburga¹⁰, dopłynąwszy doń z Holandii trasą, którą – z pominięciem Prus i Polski – miał przemierzyć kilka lat po nim Diderot na zaproszenie Katarzyny II. Tędy do Rosji już od ponad pół wieku ścigali wszelkiej maści awanturnicy, zwabieni czarem reform dynastii Romanowych.

Przyjęty w pośmiertnym wydaniu układ podróży – Holandia, Prusy, Polska, Rosja (a gdzie Saksonia?), wreszcie Śląsk (osobny tom, inna poetyka: jak w powieści drogi, z debatą à la powiastka filozoficzna) – nadaje przestrzeni geograficznej geometryczną klarowność: wzrok czytelnika posuwa się linearnie, od bliskich i lepiej znanych stron do dalekich i nieznanymi krain, od prostych w rządzeniu (merkantylna republika czy monarchia absolutna) do złożonych systemowo i podlegających jeszcze przemianom (w Polsce monarchia-republika szlachecka ciężąca ku anarchii, za sprawą egoistycznej oligarchii; tyrania z elementami oligarchii w Rosji, przed którą otwiera się szansa na oświecone rządy za sprawą nowej Semiramidy¹¹).

Tytuły punktujące obserwacje poczynione w Polsce: „De la Pologne” (O Polsce), „Des Polonais” (O Polakach) (13), „Du gouvernement” (O formie rządu) (16), „Du Roi de Pologne” (O Królu Polski) (17) odpowiadają ułożonemu przez Bernardina scenariuszowi, jaki zastosował do wszystkich czterech relacji umieszczonych w *Œuvres posthumes*. Podał go w przywołanym na wstępie liście do Hennina: (1) geografia fizyczna i zasoby naturalne, (2) tło społeczno-kulturowe,

9 „Projet d'une compagnie pour la découverte d'un passage aux Indes par la Russie, présenté à S.M. Impératrice Catherine II” (1836 : 33-41).

10 „Ze tam dotarł, świadczy uwaga „j'en ai vu” – „widziałem”, gdy pisze o moskiewskich posesjach, „częściowo zbudowanych w stylu chińskim” (!); nawet wygląd i gestyka żebraków „zapowiada sąsiedztwo Azji” (26).

11 Bernardin powiela propagandę Woltera, przyrównując Katarzynę reformatorkę do słynnej poprzedniczki w zakończeniu „Podróży do Rosji” (33).

(3) gospodarka i polityka, a „w końcu”, który do osobnego punktu jak widać urasta, (4) portret władcy (tego brak przy opisie Holandii)¹².

Nie są jednak obojętne motta, jakimi opatrzył każdy z opisów: Holandii patronuje Louis Racine z Wergiliuszem od *Georgik* oraz republikańska maksyma *Concordia res parvae crescunt* – „Notre grandeur vient de notre union” (Nasza wielkość zasadza się na jedności); Prusy opisuje w cieniu *Metamorfoz* Owidiusza, eposu Lukiana oraz „Poematu o prawie naturalnym Woltera”¹³, a portret króla Prus opatrzył zdaniem z mowy Cycerona¹⁴. W polskim memoriale przeważa Wolter (2:4 w cytatach) i jego sarkazm zbudowany na nieufności, by nie rzec wrogości, do Kościoła i fideizmu: „...pour la rendre illustre, il la faut asservir” – „zniewolić ją trzeba, aby ją uświetnić”, radzi motto ustępu „O Polsce”. Tym aleksandrynem kończy się paradoksalna tyrada bohatera tragedii „Le fanatisme ou Mahomet le prophète” („Fanatyzm, albo Prorok Mahomet”) (1736, akt II, sc. 5). Zaś à propos „Króla Polski”: „C'est un poids bien pesant qu'un nom trop tôt fameux” – „Cóż za ciężar, imię przedwcześnie wsławione” – zjawia się cytat z *Henriady* (1728). Mowa w niej o właśnie wybranym przez szlachtę księciu d'Anjou, czyli Henryku Walezym. Równie mało poważny, jak renesansowy poprzednik, jawi się w konkluzji „Podróży” młody król: „Le roi Stanislas Poniatowski est d'une figure noble... [...] Il s'occupe actuellement du projet de bannir de son pays l'indigence et l'oppression, en rassemblant dans son palais tous les arts du luxe”¹⁵ (18). Satyryczny ton wprowadził już cytat z Juwenala: *Et quibus in solo videndi causa palato est* – „ces gens-ci ne semblent être au monde que pour boire et manger”¹⁶ (*Satyra* XI, w. 11) – jako motto rozdziału „O Polakach”. Po zachwycie nad ich powierzchownością, przypisaną *pięknej* „krwi”¹⁷ (jak w przysłowiu „bon sang ne saurait mentir”), nowa łyżka dziegiu: ich siła i uroda sprawia, że są porywani przez panów na dwory (!). Punkt „O rządzie” opatrzone jest mottem z *Eneidy*: „Neu patriae validas in viscera vertite vires” (księga VI, w. 833), które też tłumaczy: „N'employez pas vos forces à déchirer le sein de votre malheureuse patrie”; czyli: „Nie używajcie sił na to, by szarpać łono waszej nieszczęsnej

12 „Chaque pays me fournit trois differens objets. le premier sur le climat. la terre [,] sa fecondite interieure et exterieure, les eaux, leur [sic] productions, et leur nature ; l'air et ses meteores. voila pour le pays. Dans le second je raporte ce que j'ai observe sur la nation en particulier [.] La figure des hommes et des femmes, leurs aliments, leur habillement. leur esprit, les arts, l'industrie. les qualites du coeur, leur courage, leurs passions, leur religion. Dans le troisieme je considere la nation en general. lagriculture [sic] [,] le commerce, et la population qui en resulte [,] ensuite le corps politique de l'etat, la masse du peuple[,] la noblesse et le clerge. d'ou il resulte le pouvoir de la nation au dehors et sa constitution interieure. puis vient le gouvernement, et enfin des particularites sur le caractere du prince [.]” Ortografia oryginalna. Podobny schemat w opisie z lat 1777-1783 u eks-jezuitu Vautrina (Vautrin: 1807), odwrotny porządek u hr. de Broglie (Broglie: 1840).

13 Pomyłka w jednym słowie, dość istotnym. W oryginalnej: „La loi dans *tout* État doit être universelle: / Les mortels, quels qu'ils soient, sont égaux devant elle”. Bernardin pisze „dans tout pays”, „w każdym kraju”, zamiast „w każdym państwie” (9).

14 „Qui miser in campis mærens errabat Aleis / Ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans.” Czyli: „Le cœur rongé d'ennuis, en de sauvages lieux / Allait fuir des humains les regards odieux”. Cytat dystychu z Homera, mówiącym o Bellerofoncie, który dał wyraz swej rozpaczliwej odsuwającej się od ludzi (*Tusculanae*, ustęp XXVI). Bernardin podaje pod spodem własne tłumaczenie: „Je l'ai vu plein de tristesse errer dans les déserts de la Cilicie : son âme était dévorée de chagrins; il fuyait la société des hommes” (10).

15 „Stanisław August Poniatowski ma twarz szlachetną. [...] Zabawia się obecnie projektem, jak wygnać ze swego kraju ucisk i ubóstwo; w tym celu zbiera w swym pałacu wszystkie wykwintne sztuki”.

16 „ci ludzie zdają się być na świecie jedynie celem picia i jedzenia”.

17 „Les Polonais sont grands et vigoureux. Il n'y a guère de nation dont le sang soit plus beau.” (Polacy są wysocy i silni. Nie ma drugiej nacji równie pięknej z natury) (13).

ojczyzny”; wspiera tym kasandryczną przepowiednię o nieuniknionym rozbiore kraju przez Rosję i Prusy, nie wykluczając udziału Austrii; lepsza od tego byłaby turecka niewola¹⁸. Co do tej ostatniej, autor przerysował tureckie zagrożenie, tj. potęgę militarną Imperium, jak i charakter stosunków między Lechistanem i Wielką Portą: żadnego Hospodara Lechitom sułtan by nie wyznaczał. Wizja paralelna zorientalizowanej czy zbalkanizowanej Polski, jaką tu kreśli Bernardin, może sugerować, jak bardzo w jego oczach był to kraj zapóźniony, wręcz barbarzyński. Wyodrębia tę wizję gorczy porażki własnych ambicji, o którą wini arystokratyczne wypaczenia, jakim uległ etos republikański w monarchii elekcyjnej. Paradoksalnie przyczyniły się do tej degradacji, zdaniem zawiedzionego Francuza, dawne sukcesy dowódców (np. za czasów Sobieskiego), zainteresowanych podziałem łupów, a nie modernizacją armii (16).

Sprzeczności zewnętrzne memoriałów Bernardina można podzielić na obiektywne i na subiektywne. Te pierwsze mogą wynikać z naszej lepszej znajomości źródeł, a nawet z postępu wiedzy. Czy naprawdę sól i piaski tworzą żywność ziem polskich?¹⁹ Wątpliwa jest też podana liczba ludności i jej proporcje: żydzi, jedna z trzech nacji, obok szlachty i chłopów, stanowią mają 2 mln czyli jedną trzecią ogółu (13)²⁰. Na sprzeczności subiektywne składa się odmienna interpretacja faktów: jak ocenić obecność panien z najznamienitszych rodów „na służbie gwoli ich ogłady” u innych, sobie równych (Moszczeński 1905: 78-82)? To zjawisko, jak też inne przejawy „zepsucia” cnoty republikańskiej w Polakach, budzi niesmak Bernardina²¹. Sprzeczności wewnętrzne ukazują się, gdy Bernardin pisze o kołtunie jako chorobie ludu, dając tuż przedtem do zrozumienia, że jest ona przyczyną golenia głów także przez szlachtę²².

Można rozpoznać w podróży pewne wspólne osie i szlaki analizy; osie tematyczne wyznaczają opozycje: porządek/nieporządek²³, bogactwo/bieda, potęga/słabość, otwartość/zamknięcie, wolność/niewola. Do tych ekstremów można dołączyć opozycję wewnętrzną, w obrębie jednego pola semantycznego, jak w przypadku zamożności, kojarzącej się pozytywnie jako bogactwo (*richesse*) w opisie Holandii, a negatywnie, jako zbytek (*faste*) w odniesieniu do

18 „La Pologne tire encore quelque force de sa faiblesse; [...] mais il y a apparence qu'insensiblement la Russie et la Prusse en démembrent toutes les parties. La Pologne a encore un ennemi d'autant plus à craindre qu'il est caché ; c'est l'Autriche. Lorsque le moment fatal de décider de sa chute entière sera arrivé, il n'est pas douteux qu'il lui sera préférable de se livrer au Turc, qui se contenterait de lui donner un hospodar, et d'en tirer un bon tribut ; car le patelinage de tant de pays aristocratiques est plus insupportable que le plus dur esclavage : ce sont de gens froids qui vous égorgent paisiblement” (Bernardin de Saint-Pierre 17).

19 Ziemia piaszczysta i żyzna, używana ma być już to przez sól (ta, z Wieliczki i okolic wypłukiwana, spływa Wisłą na północ), już to przez topniejące śniegi („absorbe la neige qui la fertilise”, 13). Pisze też o „popiele” pozyskiwanym z dębów: „dostarcza soli użytecznych w różnych rodzajach przemysłu”. Odnosi się to do potażu, odwiecznego polskiego półproduktu eksportowego. Potaż to „węgiel potasu” „bezbarwna substancja krystaliczna”, „rozpuszczalna w wodzie”, „stosowany m.in. do wyrobu szkła, mydła (tzw. mydło szare), niekiedy jako środek odwadniający”, „dawniej otrzymywano go z popiołu drzewnego” („Potas węgiel”, *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*).

20 Podobnie utrzymuje – co do proporcji – Hubert Vautrin w *L'Observateur en Pologne*.

21 „Ils ne croient point déroger dans ces fonctions serviles” (14).

22 „Ils [les Polonais] portent tous des moustaches, et la tête rasée, couverte d'un bonnet bordé d'une pelletterie légère. Cette coutume de se raser la tête dans un pays froid, vient, je pense, d'une maladie assez commune au peuple; c'est une sueur de sang qui découle des cheveux” (13).

23 Poczynając od bałaganu przy stole podczas uczt: „Il règne bien du désordre dans ces tables, où l'on se garde d'exposer aucun objet précieux ; plusieurs ne se font pas scrupule de mettre dans leur poche un couvert, en disant au maître de la maison : Monseigneur, c'est pour me ressouvenir de vous” (14).

polskiej arystokracji²⁴. Pieniądz, który w Niderlandach buduje wspólne dobro, w Polsce jest czynnikiem alienującym. Z czego to wynika? W ujęciu Bernardina, bliskim tu mistrzowi czyli Rousseau, winne są wynaturzenia republikańskiego systemu w oligarchiczno-arystokratyczny „po tysiącokroć okrutniejszy od despotyzmu”²⁵.

Możliwy jest też bilans wskazujący paralelizmy tematyczne, sprzyjające tworzeniu się zmiennych symetrii wśród czterech opisanych państw: są tu dwa kraje germańskie i dwa słowiańskie, dwa absolutyzmy (Prusy i Rosja) oraz dwie, co by nie mówić, republiki (Holandia i Polska), a wreszcie dwie postawy religijne, które rażą tyleż przesadą co powierzchownością – w Rosji dołącza się do niej przesądność, zwłaszcza kobiet (25) – oraz dwa powściągliwe, głęboko zinterioryzowane typy zachowań religijnych, które chwali u Holendrów i w Prusach. Trudno o bardziej kunsztowną kompozycję – która przecież nie rzuca się w oczy – u początkującego, jak wierzy, dyplomaty.

Dla nas istotne pozostaje pytanie, co Bernardin de Saint-Pierre rozumie z Polski? Aczkolwiek bilans tego, czego nie rozumie, byłby może bardziej pouczający. Bo nie był chyba w swoich pomyłkach odosobniony. Wielu współczesnych mu Francuzów widziało w Polsce przeżywający się w anarchii możliwych ustrój feudalny, który naprawiać należało przeszczepieniem obcych wzorów. Sam Bernardin zdaje się poddawać Polakom makiaweliczną zasadę stosowaną przez Holendrów: „Interes Holandii, jak w przypadku każdego nowoczesnego społeczeństwa, zasadza się na nieszczęściu jej sąsiadów”²⁶. Niewielu, jak poddający się sugestiom Michała Wielhorskiego Rousseau czy Mably²⁷, zrozumiało, że istnieje może endogenna droga reformowania Rzeczypospolitej, nie wykluczająca zresztą współpracy z zachodnimi tytanami intelektu.

Bibliografia

- Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri. (1836). *Œuvres posthumes de*. Red. L. Aimé-Martin. Paris: chez Lefèvre-Éditeur. 42-404.
- Brogie, Charles François hrabia de. (1840). *Idée de la République de Pologne, et son état actuel*. Red. Edouard Kurzweil, officier polonais. Paris: Lacour et Compie.
- Grześkowiak-Krwawicz, Anna. (2012). „Rousseau et la Pologne”. *La recherche dix-huitième en France et en Pologne. Ewa Rządowska 1913-2009 in Memoriam*. Red. I. Zatorska. Warszawa: Zakład Graficzny. 69-78.
- Marty, Michel. (2004). *Voyageurs français en Pologne durant la seconde moitié du XVIIIe siècle: Ecriture, Lumières et altérité*. Paris: Champion.
- Marty, Michel. (2013). „Présences françaises en Pologne durant le règne de Stanislas Auguste Poniatowski”. *Stanislas Auguste, dernier roi de Pologne, collectionneur et mécène dans l'Europe*

24 „Les grands seigneurs vivent avec le faste des rois. Il n'y a point ailleurs de noblesse plus magnifique, ni depires citoyens. Ils dépensent leurs revenus à entretenir autour d'eux une grande suite de cavaliers, luxe ruineux pour l'état, qu'il prive d'hommes, et inutile à leur postérité, qui ne profite point de ces dépenses” (15). Por. w Prusach: „Les grands seigneurs accueillent les étrangers sans faste et sans caprice” (7). W Holandii, luksus noszenia srebrnych guzów czy złotych łańcuchów godzi się z rozsądkiem, gdyż potomstwo na tym nie traci: „ces dépenses vont sans perte de leur postérité” (2).

25 „[...] voilà le gouvernement aristocratique, plus cruel mille fois que le despotisme” (17).

26 „L'intérêt de la Hollande, comme celui de toute société moderne, consiste dans le malheur de ses voisins” (8).

27 Por. prace Jerzego Michalskiego oraz Anny Grześkowiak-Krwawicz.

- des Lumières*. Red. M.M. Grąbczewska. „Mémoires de la Société Historique et Littéraire Polonaise”. Paris : Institut d’Etudes Slaves. 51-61.
- Moszczeński, Adam. (1905). *Pamiętnik do historii polskiej w ostatnich latach panowania Augusta III i pierwszych Stanisława Poniatowskiego*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Piégay Gros, Nathalie. (1996). *Introduction à l’intertextualité*. Paris: Dunod.
- Racault, Jean-Michel. (2012). „Bernardin de Saint-Pierre voyageur. Pérégrinations politiques et quête de soi”. *Wiek Oświecenia* 28: 17-42.
- Vautrin, Hubert. (1807). *L’Observateur en Pologne*. Paris : Giguet et Michaud.
- Zatorska, Izabella. (2012). „De la lettre au voyage : la Pologne vécue et racontée par Bernardin de Saint-Pierre”. *De la lettre aux belles lettres/ Od litery i listu do literatury. Studia dedykowane Reginie Bochenek-Franczakowej*. Red. Waław Rapak, Jakub Kornhauser, Iwona Piechnik. Kraków: Wydawnictwa UJ. 609-620.
- Zawadzki, Waław. (1963). *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. t.1, 201-225

Strony internetowe

Nowa internetowa Encyklopedia powszechna PWN: <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3961004/potasu-weglan.html>.

Źródła archiwalne

Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre do Pierre’a-Michela Hennina. List z 18 lipca 1766 r. *Electronic Enlightenment*. www.projects.ex.ac.uk/bsp/hennin.

L’intertextualité du Voyage en Pologne de Bernardin de Saint-Pierre

Bernardin de Saint-Pierre n’a vécu qu’un an en Pologne (été 1764-printemps 1765), mais ce séjour, deux fois plus court que le service à l’Ile de France (1768-1769) a marqué sa sensibilité plus encore que son écriture. Il est néanmoins possible de scruter, sous le dehors impersonnel d’un rapport diplomatique en règle, livré par un ingénieur sans diplôme, les espérances déçues d’un républicain face à la corruption d’un régime aristocratique, et d’un jeune homme en mal d’amour et de carrière. D’où le sarcasme visible dès le choix de citations à mettre en exergue. Quelques erreurs contribuent à nuancer les relations d’intertextualité que le récit bernardinien entretient avec les sources françaises et polonaises. Ce qui n’exclut pas la perspicacité de certaines remarques, comme celle sur l’imminence d’un démembrement entre la Russie, la Prusse et l’Autriche.

Potępione. Kobiety w poezji Kazimiera Zawistowskiej i Renée Vivien

Koniec dziewiętnastego wieku lubił przerysowanie, dramatyzm posunięty czasem do karykatury. Syntezą tego czasu mogą być obrazy Klimta, a może przede wszystkim jeden: *Judyta z głową Holofernesa*. Judyta jest tu naga, czarująca z lekko przymkniętymi jakby w akcie rozkoszy oczami, ale jednocześnie, choć może nie dostrzega się tego w pierwszej chwili, trzyma w dłoni głowę wroga. Gotowa do poświęceń, wyzywająca, nie wahająca się przed żadnym aktem okrucieństwa. Piękna, samotna, niebezpieczna. To kwintesencja secesyjnej *femme fatale*.

Pomimo zdecydowanych różnic historycznych literatura francuska i polska tego okresu są dość podobne. Polacy starali się być na bieżąco z europejskimi trendami, dużo czytało się w oryginale, dużo tłumaczyło (Podraza-Kwiatkowska 1997: 6-7). Mniej więcej w tym samym czasie w kręgach paryskiej i krakowskiej bohemy pojawiają się dwie poetki, które – choć nigdy się nie poznały – mają ze sobą dużo wspólnego. To Kazimiera Zawistowska i Renée Vivien. Obie kobiety zdają się lubić skandale, być w centrum uwagi, obie kochają Antyk i Baudelaire'a, obie piszą poezję, którą można by nazwać modną, obracają się wśród sław tamtych czasów, co więcej, obie umierają w tym samym wieku trzydziestu dwóch lat i obie zostają zupełnie zapomniane na prawie blisko sto lat¹.

Kazimiera Zawistowska rodzi się 17 stycznia 1870 roku na Podolu w ziemiańskiej rodzinie, mocno zubożałej po powstaniu styczniowym. Jej ojciec, doktor praw i filozofii, za udział w powstaniu traci stopień uniwersytecki i majątek. Matka, Ormianka, to „salonowa lwica”, znana nawet w Paryżu ze swojej niepospolitej urody, którą córka dziedziczy po matce. Zawistowska otrzymała solidne wykształcenie domowe, a nawet podróżowała do Szwajcarii i Włoch (Kozikowska-Kowalik 1982: 6-7). Po powrocie z zagranicy wychodzi za mąż za właściciela dóbr ziemskich, robi „świąteczną partię”, ale jednocześnie pozwala się zamknąć w klatce prowincjonalnego życia. Stamtąd właśnie wymyka się z rzadka do Krakowa, „do większego towarzystwa, rozmów o literaturze i sztuce” (Kozikowska-Kowalik 1982: 8). W Krakowie staje się ponoć bohaterką skandali. Uważa się, że miała romans z samym Tetmajerem, który zostawił jej zdjęcie z jakże młodopolską dedykacją „Na początku była ironia / Anioł śmierci” (Marx 1997: 428). Jej kochankiem mienił się również Stanisław Wyrzykowski, którego niewydane pamiętniki stają się jedynym, choć może niekoniecznie rzetelnym źródłem wiedzy o poetce. To Wyrzykowski pomaga wydać jej wiersze w 1923 roku, przedmowę do tego wydania pisze przewodnik duchowy Zawistowskiej – Miriam. Przedwczesna

¹ Jeśli nie brać pod uwagę kilku biografii Renée Vivien z pierwszej połowy XX wieku, dopiero w 1986 Jean-Paul Goujon opublikował nową biografię poetki *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses* oraz jednotomowe wydanie jej wszystkich dzieł z własnymi komentarzami (Marks 1988: 177), a w 2009 roku zorganizowano pierwszy dzień studiów poświęconych poetce: *Renée Vivien à rebours. Études pour un centenaire* (Albert 2009: 150). Kazimiera Zawistowska doczekała się krytycznego wydania swojej poezji w 1982 roku w serii *Biblioteka Poezji Młodej Polski*. Obszerny rozdział w swojej pracy poświęcił poetce Jan Marx (1997). W innych monografiach literatury młodopolskiej poetka i jej twórczość zajmują jedynie kilka linijek.

śmierć poetki owiana jest tajemnicą. „Prasa mówi o ataku serca, rodzina o zapaleniu płuc, krytycy sugerują samobójstwo” (Kozikowska-Kowalik 1982: 10). 28 lutego 1902 roku w wieczornym wydaniu „Czasu” pojawiła się krótka notka, w której Kazimiera z Jasięskich Zawistowska została przedstawiona jako „żona właściciela dóbr w Galicji Wschodniej”, nawet nie jako poetka (Kozikowska-Kowalik 1982: 10).

Renée Vivien to w zasadzie Pauline Tarn, urodzona w Londynie 11 czerwca 1877 roku córka Amerykanki i bogatego Anglika. Większość dzieciństwa spędziła w Paryżu, a w wieku 10 lat zaczęła pisać wiersze (Marks 1988: 176). Śmierć ojca w 1886 roku zapewniła jej rentę, dzięki której mogła prowadzić wystawne życie. W 1899 roku Pauline przeprowadza się do Paryża i we Francji już pozostaje. Uczy się greki, żeby móc tłumaczyć Safonę, poznaje tajniki francuskiego metrum (Engelking 1993: 79). Pierwsze poezje wydaje pod pseudonimem, który nie zdradza jej płci: R. Vivien. Rozwija potem R. jako René i dopiero po pewnym czasie feminizuje swoje imię, dodając tak ważne w jej twórczości *e muet*. Imię Renée bywa też często interpretowane jako Re-née – powtórnie narodzona (Engelking 81). Według niektórych interpretacji Renée Vivien naradza się ponownie jako zdefiniowana lesbijka (Gubar 1984: 50). Rzeczywiście w środowisku paryskim Renée Vivien była znana przede wszystkim ze względu na swoje liczne romanse z kobietami: Violette Shillito, Natalie Clifford Barney, Hélène de Zuylen de Nyevelt czy Kérimé Turkhan-Pacha. W 1951 roku została nazwana przez André Billy’ego „Safo 1900, stuprocentową Safo” (Marks 176). Rzeczywiście postać najślawniejszej poetki starożytnej Grecji była bardzo ważna dla Vivien, która planowała nawet wraz z Natalie Barney założyć na Lesbos kolonię kobiet-poetek, na wzór safońskiej szkoły (Engelking 84). Niestety, nie miała szczęścia do kochanek, które zazwyczaj porzucały wrażliwą poetkę. Głównie ze względu na nieudane życie uczuciowe Vivien szukała ukojenia w alkoholu, a w ostatnich miesiącach życia odmawiała jedzenia, co poskutkowało jej śmiercią 18 listopada 1909 roku.

W twórczości obu poetek widać dużo odwołań do Baudelaire’a. W jakiś sposób niewątpliwie kobiety, które wyłaniają się z ich poezji przypominają bohaterki „Potępionych”, tak trafnie przetłumaczonych przez samą Zawistowską:

O Demony – potwory – dziewice męczenne!
O wy niespełnionymi wciąż dręczone snami,
Spragnione nieskończenia, grzeszne lub promienne,
Czasem krzykiem rozgłośnie, czasem ciche łzami... (1982: 188)

To właśnie te kobiety niespełnione, zakochane, nieszczęśliwe, płaczące, a czasem wręcz krzyczące, stają się głównym tematem poezji obu poetek i łączą ich twórczość pomimo oddalenia geograficznego.

Kobieta, która czuje

Schyłek wieku XIX łączy się zazwyczaj z pesymizmem egzystencjalnym, ze smutkiem jeszcze intensywniejszym niż smutek romantyczny (Pierrot 1977: 61). Kobiety-bohaterki poezji Zawistowskiej i Vivien są przede wszystkim smutne. Ich smutek często wynika z nieodwzajemnionej miłości. La Pleureuse [Płaczka] „sprzedaje przechodniom swoje łzy tak jak inne sprzedają kadzidła i zapach pocałunków” (Vivien 1902: 51). Wieczorem, „zmęczona płomiennym cierpieniem żyjących”:

Elle s'étend parmi les morts qu'elle a pleurés,
Parmi les rois sanglants et les vierges pâlies. (52)²

W tej jedności ze zmarłymi, Płaczka wreszcie odpoczywa :

Elle y vient prolonger son rêve solitaire.
Ivre de vénustés et de vagues chaleurs,
Elle sent, le visage enfiévré par les fleurs,
D'anciennes voluptés sommeiller dans la terre. (53)³

Typowy dla Vivien ozdobny język końca wieku znajdzie też swoje odbicie w poezji Zawistowskiej; podobnie zresztą jak gorączka i rozkosze rozpamiętywane przez Vivien w „Płaczce”. W wierszu „Magdalena” polska poetka przedstawia biblijną historię: drżąca Magdalena myje Chrystusowi stopy, skrapia je łzami, wyciera własnymi włosami. Jednak w tej czynności nie brak erotyzmu. Magdalena, która śniła o dłoniach Chrystusa prosi go, aby się na nią nie patrzył. Z jednej strony powoduje ją wstyd, z drugiej – lęk przed uwiedzeniem Syna Bożego:

O nie patrz na mnie... Długom czekała,
Długo płomienna byłam i biała!...
Lecz teraz odwróć te słodkie oczy,
Bo trąd występku mi ciało toczy... (1982: 121)

Magdalena cierpi nie tylko ze względu na występne życie. W interpretacji Zawistowskiej kobieta jest zazdrosna. „Najprzedniejsze córki Izraela” zbliżają się już, żeby usłużyć Panu, a jej nie jest pisane iść między nimi. Rozpacz miesza się z pocałunkami, które składa na stopach Chrystusa. Ten w końcu przemawia do niej, odpuszcza jej „grzechy ciała”, bo „nieskończenie umiłowała”. Ta miłość, którą Magdalena darzy Chrystusa wydaje się jednak miłością wyśnioną i całkiem zmysłową, choć realizującą się jedynie w czynności umywania nóg.

Podobny smutek i być może zazdrość widać w wierszu „Bacchante triste” [„Smutna Bachantka”]. Tak jak Magdalena zazdrości nieskalanym grzechem córom Izraela, tak najmłodsza Bachantka zdaje się zazdrościć tym, które tańczą radośnie w lesie. Wyróżnia się wśród innych nie tylko tym, że nie tańczy:

Elle n'est point pareille aux autres, – elle est pâle ;
Son front a l'amertume et l'orage des flots [...]
Elle est ivre à demi, mais son ivresse est triste,
Et les feuillages noirs ceignent son front pâli. (1901: 8)⁴

2 Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu. [Kładzie się między umarłymi, których oplakiwała, / Między krwawiącymi królami i pobladłymi dziewczycami.]

3 [Przychodzi tam przedłużać swój samotny sen. / Upojona pięknnością i niejasną spiekotą, / Twarz ma rozgorączkowaną kwiatami i czuje, / Dawne rozkosze śpiące w ziemi.]

4 [Ona nie jest podobna innym, – jest blada; / Jej czoło nosi gorzyc i burzę fal [...] / Jest na wpół pijana, ale to upojenie jest smutne, / I czarny liść zdobi jej blade czoło.]

Bładość i czarny wieniec mogą odnosić się do śmierci. Śmierć idealizuje secesyjne kobiety, dodaje im uroku (Cousseau 2001: 90). Nie wiadomo, skąd pochodzi bladość Bachantki. Ponoc kocha i nie może zapomnieć o swojej miłości. Ostatnia strofa pokazuje jej nadmierną wrażliwość:

Celle-là se souvient des baisers qu'on oublie...
Elle n'apprendra pas le désir sans douleurs,
Celle qui voit toujours avec mélancolie
Au fond des soirs d'orgie agoniser les fleurs. (8)⁵

Ta typowa dla końca wieku atmosfera smutku jest również obecna w wierszu Zawistowskiej „O przyjdź Ty do mnie”. Wiersz, według Marxa, jest nawiązaniem do jednego z utworów Safony (436). Słowa bohaterki można by zapewne włożyć i w usta Smutnej Bachantki:

O przyjdź Ty do mnie – bom dziwnie samotna,
Noc się nade mną rozelkała słotna
I dziwnie jestem tej nocy samotna... (80)

Tej deszczowej i mglistej nocy, bohaterka wiersza czuje „wid śmierci” nad głową. To jednak nie na śmierć czeka kobieta, chociaż jej wiersz przypomina trochę młodopolskie wołanie do śmierci Stanisława Korab Brzozowskiego. Ona czeka na mężczyznę, dzięki któremu przymknie „pijane rozkoszą powieki, wypiwszy niebo z gwiazd złotymi ćwiki” (80). Być może podobnie jak Smutna Bachantka, bohaterka nie może zapomnieć „pocałunków, które się zapomina”.

Kobieta, która kocha

Płaczka, Magdalena, Smutna Bachantka, bohaterka wiersza „O przyjdź Ty do mnie” śnią o gorących pocałunkach. Kobiety, które przemawiają z kart poezji Zawistowskiej i Vivien śnią też o miłości. Miłość to „cel i sens życia, droga do poznania siebie i świata” (Kozikowska-Kowalik 32). U obu poetek miłość łączy się z erotyzmem, bardzo eksploatowanym w poezji końca XIX wieku (Pierrot 157).

„Vers d'amour” [„Wersy miłości”] to wiersz, w którym najprawdopodobniej kobieta zwraca się do swojej kochanki⁶. Bohaterka jest bardzo zmysłowa:

Tu gardes dans tes yeux la volupté des nuits,
O Joie inespérée au fond des solitudes !
Ton baiser est pareil à la saveur des fruits
Et ta voix faix songer aux merveilleux préludes
Murmurés par la mer à la beauté des nuits. (1902: 107)⁷

5 [Ona wciąż pamięta pocałunki, które się zapomina... / Ona nie nauczy się pragnąć bez bólu, / Ona wciąż widzi pełna melancholii, / U schyłku wieczornych orgii, umierające kwiaty.]

6 Co ciekawe, w większości swojej poezji Renée Vivien nie zdradza gramatycznie płci kochanki/kochanka. Badacze widzą w tym świadome nawiązanie do mitu Androgyne (Engelking 1993: 82).

7 [W twoich oczach pozostała rozwiązość nocy, / O nieoczekiwana Radości w mrokach samotności! / Twój pocałunek podobny jest smakowi owoców / A twój głos przywodzi na myśl te cudne preludia, / Szeptane przez morze pięknym nocom.]

A jednak, jej czoło nosi ślad znużenia i pijaństwa, jakby miłość końca wieku była wciąż związana z występkiem.

Co ciekawe, chociaż nie wiadomo nic o kobiecych preferencjach Zawistowskiej, wśród jej utworów również znajduje się wiersz, w którym podmiot liryczny zwraca się do kobiety. Wizerunek lesbijki, obok kobiety fatalnej lub kobiety potępionej, bardzo pobudzał wyobraźnię końca XIX wieku (Tamagne 2002: 71):

Wszędzie Cię widzę, o smętna, biała,
 Oczy Twe patrzą z szmaragdów mórz,
 Barwą Twych włosów mi słońce pała,
 Lilia ma tony Twojego ciała,
 Usta twe płoną w purpurze róż!

A księżycowej nocy widziadła,
 Jak wówczas, srebrem haftują bez,
 Gdyś na me wargi twe usta kładła,
 By wypić gorycz, co na nie padła —
 Gorycz piołunną rozstannych łąz. (73)

Znów u Zawistowskiej miłość fizyczna staje się lekarstwem na zło tego świata, lekarstwem na znużenie, które nosi na czole bohaterka wiersza Vivien. Może właśnie chodzi o to, że miłość kobiety do kobiety widziana jest czasami jako miłość wyższa, miłość siostrzana, a nie zbrukana tak jak miłość damsko-męska, szczególnie końca wieku (Gubar 51).

Piękno ciała tajemniczej kochanki powraca w wyjątkowym wierszu Vivien „Sonnet féminin” [„Żeński sonet”]. Wszystkie rymy w tym sonecie są żeńskie, kończą się na *e muet*, co stanowi świadome zerwanie z jedną z podstawowych zasad francuskiej wersyfikacji, przeplatania rymów żeńskich i męskich. Sonet stanowi hołd złożony kobietom (Engelking 85-86). Kochanka to tym razem adeptka sztuki miłości, która wie jak zaradzić złu:

Ta Voix a la langueur des lyres lesbiennes,
 L'anxiété des chants et des odes saphiques,
 Et tu sais le secret d'accablantes musiques
 Où pleure le soupir d'unions anciennes. (1902: 93)⁸

Safona reprezentuje tutaj wszystkie genialne kobiety literatury, szczególnie homoseksualne (Gubar 46). Życie na greckiej wyspie to idealna ucieczka przed rzeczywistością, w której trudno się odnaleźć. Dzięki Safo, homoseksualna artystka staje się też prototypem prawdziwej artystki, szukającej ponadczasowego piękna (Gubar 49).

8 [Twój głos nosi w sobie tęsknotę lir z Lesbos, / Niepokój pieśni i safońskich ód, / Ty znasz sekrety smutnej muzyki, / W której kwili westchnienie starych miłości.]

W innym wierszu Zawistowskiej ta sama chęć ucieczki przed światem wyrażona jest wołaniem do kochanka:

Kocham Ciebie, bo wracasz Ty mi wiosnę złotą
Mej młodości i jasne powracasz miraże.
Twój cień trwa przy mnie, jakby wierne straże,
Twój cień, mej duszy przywołań tęsknotą.

Niech więc ramiona mię Twoje oplotą –
Zasłoń oczy – dziś w przyszłość nie chcę patrzeć ciemną,
Chcę zapomnieć, że życie za mną i przede mną –
Chcę zapomnieć o wszystkim, co nie jest pieśczętą. (76)

Bohaterka drży z zimna, boi się mroku, który straszy ją „złowrogimi snami”. Wyrzykowski nazywał Zawistowską „poetką tęsknoty i marzenia” (1923: 13). Wydaje się, że w przypadku obu poetek tęsknota i marzenie silnie związane są z miłością fizyczną.

Takie fizyczne ukojenie dobrze też widać w innym wierszu Vivien, bardzo podobnym do erotyków Tetmajera, „Je t’aime d’être faible” [„Lubię, gdy jesteś słaba”]. Tu role się odwracają: to nie kochanka bohaterce, ale bohaterka ofiarowuje swojej kochance „pewny azyl swoich ramion”. Co ciekawe, kochanka przybiera cechy jesieni, a być może nawet śmierci:

Et je t’aime surtout d’être pâle et mourante,
Et de gémir avec des sanglots de mourante,
Dans le cruel plaisir qui s’acharne et tourmente. (1907: 38)⁹

Chwalono „kobięcy romantyzm” Vivien i widziano w niej kontynuatorkę Baudelaire’a (Mathieu 1988: 1164). Chociaż to bohaterka wydaje się w pozycji siły, ona dawkuje przyjemność i obserwuje jęczącą z występanej rozkoszy kochankę, ostatnia strofa zdaje się wszystko zmieniać:

Je t’aime de ne point t’émouvoir, lorsque blême
Et tremblante je ne puis cacher mon front blême,
Ô toi qui ne sauras jamais combien je t’aime ! (38)¹⁰

Nagle to kochanka staje się obojętną i nieczułą dawczynią rozkoszy, nieświadomą wielkiej miłości, którą jest obdarzona.

Co ciekawe, obie poetki w swojej poezji sięgają po ulubione przez dekadentyzm pojęcie duszy, które najlepiej oddaje „nostalgiczną potrzebę odnalezienia sensu istnienia” (Pierrot 110). W wierszu „Z.J.” Zawistowska zwraca się do duszy kobiety, duszy skazanej na cierpienie i na śmierć:

9 [I lubię przede wszystkim, kiedy jesteś blada i umierająca / I kiedy łkasz jękami umierającej / W okrutnej przyjemności, która dręczy i katuje.]

10 [Lubię w tobie, że się nie wzruszasz, kiedy blada / I drżąca nie mogę ukryć mojego bladego czoła, / Oh, nigdy się nie dowiesz jak cię kocham!]

Twoja dusza wygnanki ma królewskiej lice.
 Czerw beczynny jasne jej wytacza soki,
 Nuda – w pustyni zmartwiałe przenosi opoki,
 Gdzie pogasłych nadziei martwe lśnią źrenice. (65)

Wokół „mkną życia wezbrane potoki”, ale bohaterka wiersza nie może, lub nie chce, w tym życiu uczestniczyć. Być może jest zbyt wyniosła duchowo, żeby brać udział w tym trywialnym spektaklu (Marx 463). Ona jedynie

Kona cicho – tej lilii strawiona męczeństwem,
 Co samotna rozkwitła w gotyckiej komnacie... (65)

Śmierć staje się jedyną możliwością powrotu do tego, co utracone. Ma przynieść spokój i ukojenie (Kozikowska-Kowalik 21). Co ciekawe, u Vivien widać tę samą metaforę. Dusza kobiety to też lilia:

Ton Ame, c'est la chose exquise et parfumée
 Qui s'ouvre avec lenteur, en silence, en tremblant,
 Et qui, pleine d'amour, s'étonne d'être aimée...
 Ton Ame, c'est le lys, le lys divin et blanc. (1902: 75)¹¹

Lilia to kwiat ulubiony przez Secesję (Kozikowska-Kowalik 36). I rzeczywiście wiersze obu poetek wydają się wyjątkowo secesyjne, choć też trochę na inny sposób. Vivien składa po raz kolejny hołd kobiecie-kochance, Zawistowska skupia się bardziej na młodopolskim dramacie duszy, niedopasowanej do życia w tym świecie.

Polska poetka też jest autorką wiersza „Moja dusza”. Dusza staje się „łąką chaotycznych kwieci”, „pieśnią lat długich stuleci”:

Tej duszy śnią się Święte, lub też kurtyzany –
 Dym kadzideł, skąpany w bakchicznej wonności —
 I wówczas jej weselne śpiewają peany,

Że Rozkoszy potęgą świat powstał z nicości...
 Lecz niebawem pokutna znowu w prochu leży
 I z żalu na twarz padłszy — w Niebo jasne wierzy. (100)

U Zawistowskiej widać tę dwoistość kobiety końca XIX wieku. Zamiłowanie do grzesznego występu przy jednoczesnym dążeniu do świętości, egzaltację i zrezygnowaną nostalgiją.

11 [Twoja Dusza jest wykwiłtna i pachnąca / Otwiera się powoli, w ciszy, cała drżąca. / Ona, która kochając, dziwi się, że jest kochana... / Twoja Dusza to boska lilia, biała, płochą.]

Kobieta, która jest zła

Ostatnie wcielenie kobiety dobrze widoczne w twórczości obu poetek to kobieta namiętna, ale i zła. Renée Vivien wolała czarownice od wróżek i chętnie identyfikowała się z wojowniczą Amazonką obojętną na męskie wdzięki (Albert 2009: 149). Wśród wierszy Zawistowskiej również pojawiają się bohaterki złe. Najbardziej znany chyba wiersz polskiej poetki to „Herodiada”. Jej bohaterka przypomina postać z obrazów Gustawa Moreau, a sonet naśladuje lubieżny taniec. Adresat wiersza – mężczyzna staje się bezsilną ofiarą urody kobiecej i jej zmysłowości:

Czy wiesz co rozkosz? Czy Cię nie poruszy
Szept białych kwiatów w takie noce parne?
Pójdź!... ja Ci włosy me rozplotę czarne,
Węzem pożądań wejść do Twej duszy! (91)

Zmysłowość opisana jest za pomocą niszczącego ognia. Kobieta kusi „płomiennym szeptem”, a jej niby „drżące i ofiarne usta” stają się ogniem, które ogarną ciało kochanka. Fala pieśczęt ogłusza; mężczyzna zapomina o Bogu, padając na łono kusicielki. Związane z unicestwieniem wybory leksykalne przepowiadają już ostatnią tercynę:

Lecz pójdź!... bo czasem w oczach mi czerwono,
I z piekielnymi zmagam się widmami,
I wiem, że dłonie krew mi Twoja splami. (91)

Zawistowska tworzy tu kobietę, której najbardziej bali się moderniści. To modliszka, która przyczynia się do zniszczenia mężczyzny (Pierrot 157).

Bardzo podobny motyw widać w wierszu Vivien „Locusta”. Lokusta to zawodowa trucicielka, ponoć próbowała przyrządzać przez siebie trucizny i dzięki temu sama stawała się na nie odporna. Monolog Lokusty opiera się również na dwuznaczności przyjemności, jaką dają zmysły i śmierć.

Nul n'a mêlé ses pleurs au souffle de ma bouche,
Nul sanglot n'a troublé l'ivresse de ma couche,
J'épargne à mes amants les ranceurs de l'amour. (1902: 83)¹²

Miłość, którą ofiarowuje Lokusta jest miłością idealną, pozbawioną typowego bólu rozczarowań. Tylko trucicielka potrafi „dawać noce bez poranków”:

J'allume dans leurs yeux d'inexprimables fièvres,
Et, fastueusement, je leur offre mes lèvres,
Mes flancs, et la lenteur savante de mes mains. (84)¹³

12 [Nikt oddechu ust moich nie mieszał ze łzami, / Żadne łkanie nie zmąciło upojenia w mym łożu, / Ja oszczędzam mym kochankom gorczy miłości.]

13 [Zapalam w ich oczach niezwykłą gorączkę, / I, ostentacyjnie, podaję im usta, / Żebra i mądrą powolność rąk moich.]

Lokusta przedstawia się jako „współczująca i czuła Kochanka”, która posiada też władzę nad śmiercią. Jej zmysłowe dary koją smutek kochanków, bojących się przebudzenia. Oczywiście tym zmysłowym darem jest trucizna i śmierć. Mathieu podkreśla typową dla poetki nostalgię, chorobliwy związek miłości, śmierci i cierpienia (1165). Gubar, natomiast, uważa wręcz, że bohaterki Vivien przejmują czasem cechy samego Szatana (48).

Podobna niszcząca miłość przedstawiona jest w sonecie „Lwica” Zawistowskiej. Tytułowa Lwica obserwuje z „przymkniętą powieką” krwawą walkę dwóch samców. Jej ciało rozpręża się powoli pod wpływem zapachu krwi. W końcu jeden z lwów zwycięża:

W topazowych źrenicach niesie skry pieściwe.
A ona, gnąc lubieżnie ciemnogłowe krzyże,
Z obroczonej mu piersi krwawą farbę liże. (88)

Lwica podobna jest *femme fatale*: smak krwi czyni z niej żądną samczego życia wampiryzę.

Podobnie bohaterka „Ondine” [„Wodnicy”] Vivien zdaje się z upodobaniem wykorzystywać swój urok do gubienia mężczyzn. Podmiot liryczny zwraca się do wodnej uwodzicielki:

Ton rire est clair, ta caresse est profonde,
Tes froids baisers aiment le mal qu'ils font. (1901: 38)¹⁴

Ręce przypominają trzciny, które atakują mężczyzn:

Tes souples bras sont pareils aux roseaux,

Aux longs roseaux des fleuves, dont l'étreinte
Enlace, étouffe, étrangle savamment,
Au fond des flots, une agonie éteint
Dans un nocturne évanouissement. (38)¹⁵

I znów mężczyzna staje się ofiarą, nie może uciec od zmysłowości kobiety, nawet jeśli ta zmysłowość ma go kosztować życie.

Podsumowanie

W przedmowie do poezji Zawistowskiej Miriam pisze, że utwory jej „uderzają przedziwną kobiecością” (1923: 16). Można powiedzieć, że wiersze obu poetek są zdominowane przez kobiecy punkt widzenia i tematykę. Główną wartością tej poezji jest stworzenie świata całkowicie kobiecego, świata, który nie może być tak samo widziany i opisany przez mężczyznę.

Bohaterka utworów Zawistowskiej i Vivian, to przede wszystkim kobieta wrażliwa, ale również przez tę wrażliwość smutna, która smutek próbuje ugasić namiętnością. To kobieta piękna

14 [Twój śmiech jest jasny, twa pieszczota głęboka / Twe zimne pocałunki lubią ból, który zadają.]

15 [Twoje wiotkie ramiona przypominają trzciny, // Te długie rzeczne trzciny, których uścisk / Oplata, zaciska i dusi umiętnie / Na dnie fal, agonია gaśnie w nocnym omdleniu.]

i zmysłowa. Czasami jej uroda i zmysły prowadzą do zguby mężczyznę, który nie jest w stanie im się oprzeć. Ta poezja, chyba bardziej niż inna, pokazuje zjawisko, o którym pisze Kozikowska-Kowalik: pod koniec XIX wieku „kobieta stała się nie tylko twórcą, ale i na nowo odkrytym tematem sztuki – fascynowała swoją zmienną osobowością, bywała znów, jak w romantyzmie aniołem, ale częściej modliszką czy *femme fatale*” (14). Smutny anioł, zakochana modliszka, niebezpieczna *femme fatale*... Oto wcielenia Klimtowskiej *Judyty* i Baudelaire'owskich *potępionych* realizujących się w tak podobny sposób w poezji Kazimiery Zawistowskiej i Renée Vivien.

Bibliografia

- Vivien, Renée. (1901). *Eludes et préludes*. Paris.
- Vivien, Renée. (1902). *Cendres et poussières*. Paris.
- Vivien, Renée. (1906). *À l'heure des mains jointes*. Paris.
- Zawistowska, Kazimiera. (1982). *Utwory zebrane*. Kraków.
- Albert, Nicole. (2009). „Renée Vivien, d'un siècle à l'autre”. *Diogenes* 4.228: 146-150.
- Cousseau, Anne. (2001). „Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle”. *Revue d'histoire littéraire de la France* 1.101: 105-122.
- Engelking, Tama. (1993). „Genre and the Mark of Gender: Renée Vivien's 'Sonnet feminine'”. *Modern Language Studies* 4.23: 79-92.
- Gubar, Susan. (1984). „Sapphistries”. *Signs* 1.10: 43-62.
- Kozikowska-Kowalik, Lucyna. (1982). „Dialektyka oryginalności i typowości (O poezji Kazimiery Zawistowskiej)”. Kazimiera Zawistowska. *Utwory zebrane*. Kraków. 5-44.
- Marks, Elaine. (1988). “Sapho 1900': Imaginary Renée Vivien and the Rear of the Belle Époque”. *Yale French Studies* 75: 175-189.
- Marx, Jan. (1997). *Młoda Polska*. Warszawa.
- Mathieu, Bertrand. (1988). „Œuvre poétique complète de Renée Vivien, 1877-1909”. *Revue d'histoire littéraire de la France* 6: 1164-1166.
- Miriam. (1923). „Przedmowa”. *Poezye Kazimiery Zawistowskiej*. Warszawa. 15-18.
- Pierrot, Jean. (1977). *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria. (1997). *Literatura Młodej Polski*. Warszawa.
- Wyrzykowski, Stanisław. (1923). „Wstęp”. *Poezye Kazimiery Zawistowskiej*. Warszawa. 5-14.
- Vicinus, Martha. (1992). “‘They Wonder to Which Sex I Belong’: The Historical Roots of the Modern Lesbian Identity”. *Feminist Studies* 3.18: 467-497.
- Tamagne, Florence. (2002). „Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité”. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 75.3: 61-73.

Artykuł przedstawia obraz kobiety w poezji Kazimiery Zawistowskiej i Renée Vivien. Dwie poetki tworzące w tej samej epoce w Polsce i we Francji rysują w swej poezji podobną bohaterkę: kobietę wrażliwą, czującą więcej niż inni, smutną, ale również kochającą i pełną jawnej namiętności. Czasami ta namiętność czyni z bohaterek kobiety złe, które dążą do unicestwienia oczarowanych nimi mężczyzn.