

Uniwersytet Warszawski
Wydział Neofilologii

ACTA PHILOLOGICA

45

Warszawa 2014

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

Redaktorzy tomu:

prof. dr hab. Barbara Kowalik

dr Anna Pochmara

Strona internetowa:

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

ISSN 0065–1524

© Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydanie I, nakład: 150 egz.

Łamanie:

Bartosz Mierzyński

Dystrybucja:

CHZ Ars Polona S.A.

ul. Obrońców 25

03-933 Warszawa

tel. 22 509 86 43, fax 22 509 86 40

Druk i oprawa:

Sowa – Druk na życzenie

www.sowadruk.pl

tel. 22 431 81 40

Spis treści

Barry Keane

Shades of Arthur: The Irish Legend of Conaire 7

Daniel Kaczyński

The Influence of Dramatic Conventions on the Audience's Perception of the
Fictional Time in William Shakespeare's *The Comedy of Errors* 15

Olga Elsbach

Divine Presence in George Herbert's "The Sacrifice" 22

Magdalena Pypeć

Literature and Science in the Nineteenth Century: The Case of Tennyson's
The Princess 29

Małgorzata Hołdys

She "felt no fear at all"? The Virgin Mary and the Feminist Voice in Dante
Gabriel Rossetti's *The Girlhood of Mary Virgin* and *Ecce Ancilla Domini!* 36

Lucyna Krawczyk-Żywko

The Case of Neo-Victorian Demotions: Colonel Sebastian Moran on Screen 43

Julia Fiedorczuk

Radical East? Some Notes on Pound's "Ignorant" Translations from the Chinese ... 50

Marcin Sroczyński

Marriage as Hell, Sex as Salvation, and Love as Nirvana: Jeanette Winterson's
Concept of Love 62

Wojciech Parchem

Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach
nad przekładem 71

Joanna Chojnowska

Black No More? The Recent Recognition of Mixed-Race Identity 78

Nina Augustynowicz

Female Food-Induced Dreams in Advertising: A Case Study of Three Polish
TV Commercials 85

Review

Richard Scoble, *Raven: The Turbulent World of Baron Corvo*
(Miroslaw Aleksander Miernik) 93

Barbara Rejmak

La nascita di uno scrittore «barocco»: fortuna critica di Carlo Emilio Gadda negli anni trenta 96

Marta Mazurkiewicz

The (Im)Possibility of Growing up in Giorgio Bassani's *Il giardino dei Finzi-Contini* 104

Tomasz Skocki

Il tramonto degli imperi. Crisi dell'ideale coloniale ne *La riva della vita minore* di Alessandro Spina 110

Anna Porczyk

Erri De Luca. W poszukiwaniu źródeł 117

Patrycja Stasiak

Il paradosso della cultura giovanile. Il consumo del corpo 126

Recenzja

Karolina Golemo, red., *Włochy wielokulturowe. Regionalizmy, mniejszości, migracje* (Hanna Serkowska) 134

Recensione

Milena Gammaitoni, *Storie di vita di artiste europee. Dal Medioevo alla contemporaneità* (Hanna Serkowska) 137

Joanna Augustyn

Ambivalencja płci w *Roman de Silence* Heldrisa de Cornouailles 140

Monika Malinowska

Krytyka ideału *honnêteté* na tle nowoczesnych poglądów Poulaina de la Barre 150

Anna Opiela

Poetyka muzyczności według Mallarmégo 157

Jan Kaznowski

L'art et l'artiste dans les *Discours de Suède* d'Albert Camus 165

Dorota Nowak-Baranowska

Le voyeurisme de Pierre Jean Jouve 173

Julia Łukasiak

Autoportrait ouvert : de quelques analogies dans la conception de l'image de Mark Rothko et de Jean-Philippe Toussaint 179

Andrzej Pilipowicz

- Die Bande des Bluts und des Wassers. *Das Bad in Wszscinsk* von Siegfried
Lenz und *Das schwäbische Bad* von Herta Müller 186

Paweł Piszczatowski

- Przerwane *opus magnum*. O powieści Elfriede Jelinek *Dzieci umarłych* z Celanem
w tle 195

Anna Daszkiewicz

- Jenseits von Atatürk: Das Gastarbeiterschicksal im Film *Almanya – Willkommen
in Deutschland* 201

Amán Rosales Rodríguez

- Voces hispánicas sobre la relación entre ensayismo y modernidad 209

Michał Fijałkowski

- Rusalki – słowiańskie ondyny 219

Maciej Sagata

- W poszukiwaniu straconej tożsamości. Bowaryzm i melancholia w *Postrzyżynach*
Bohumila Hrabala 228

Shades of Arthur: The Irish Legend of Conaire

The tale of the Érainn king, Conaire Mór, is related principally in the 11th century text *Togail Bruidne Da Derga* (*The Destruction of Da Derga's Hostel*), but there is also a second briefer and earlier account entitled *De Shíl Chonairi Móir* (*Of the Race of Conaire Mór*), which is mostly taken up with the listing of Conaire's antecedents, thereby giving us some sense of the tribal entanglements behind the episode (Gwynn 130–143). Unquestionably, the most intriguing element of the Conaire story is his accession to the high kingship, which is likely to be an estimable account of the actual ceremony of inauguration, and which ushered in what Yeats described as “the brief and politic lives” of the High Kings of Ireland (iii).

From the narrative standpoint, the story of Conaire as it is told in *The Destruction of Da Derga's Hostel* is perplexing as its mythical elements do not fit within what seems to be a historical account of some great upheaval. And what is more, very often the mythical elements and motifs presented in the saga lead to a narrative dead-end, suggesting that the whole pulls together different strands and waifs of literary and oral tradition in order to provide some semblance of a unified account.

What I propose here is to illustrate how the external elements of what may be regarded as the historical event not only amplify the narrative but also illustrate the imaginative voice of the work's oral provenance. I would also like to consider the nature of the “Arthurian betrayal” here in a story that is strewn with treacherous deeds; and which also begs the question as to who and what lies behind this unprecedented failure of high kingship? Certainly we may say that Conaire is primarily an agent of his own destruction, in particular by his not having possessed the decisiveness and ruthlessness required of a king who must rule over a fractious power base. On the other hand, the story also possesses the dimensions of Greek tragedy in that the course of events is shown as a reflection of the intrigues of divine will which drive the protagonist, and as a consequence, his innocent subjects, to the limits of despair and suffering. That the Conaire saga contains classical dimensions is also evidenced by the fact that the story does seem to contain reworkings of the orphan myth, in particular of the Greek variety. Bolstered by the intertextual evidence yielded by the 12th century *Merugud Uilix Maic Leirtis* (*The Wanderings of Ulysses, Son of Laertes*),¹ we may discern the imaginative way in which classical mythology informed the narrative scribal retelling of Irish myths.

1 See Robert T. Meyer, ed. *Merugud Uilix Maic Leirtis* (1958). The classical dimensions of Irish myth are discussed in *inter alia*: Barbara Hillers, “The Odyssey of a Folktale: Merugud Uilix Maic Leirtis” (1992) and William Bedell Stanford, “Towards a History of Classical Influences in Ireland” (1970).

It would not be hard to imagine that the account of Conaire's reign must have been recited in earnest detail to all incumbent kings with the flush of youth still upon them as a cautionary tale of how not to proceed. The discordance of the story is first apparent in the circumstances of Conaire's origins and birth. According to the genealogy provided at the beginning of *The Destruction of Da Derga's Hostel*, Conaire was the great grandson of Eochaidh, king of Tara, and Étaín, whose coupling is told in the story of *The Wooing of Étaín*. Their own daughter, Étaín, is married to the Ulster king, Cormaic, who is displeased that the one child that she has borne him is an issue of fairyland. He orders this girl to be killed, but the hearts of the two thralls charged with carrying out this deed are softened by the sweetness of the infant's smile, and they leave her in the care of herders of the High King, Eterscéle. She is named Meas Buachalla and is raised in happy and benign circumstances, all the while being kept hidden in a cow shed with only a skylight for an opening. When Meas Buachalla comes of age, Eterscéle, who is childless, sees her one day and later sends "forward a man of his people to detain her" (*The Destruction of Da Derga's Hostel* 17). But the night before the ransack, Meas Buachalla is visited by an otherworldly birdman who impregnates her and states that their issue shall be named Conaire, and that he shall not kill birds. When Meas Buachalla gives birth to Conaire, she has him fostered to those who had reared her. In all, Meas Buachalla has her son reared in three households so as to secure his protection, and Conaire grows up in the company of three foster brothers Fer Le, Fer Gair and Fer Rogain, sons of the king's champion, Donn Desa. Conaire grows up in perfect accord and on terms of equality with his foster brothers, and bestows one of his three gifts: the gift of hearing, eyesight, and good judgment upon each of them. By rights, Conaire should have a permanent claim on their loyalty. As the account relates, "The same raiment and armour and colour of horses had the four" (22).

If Conaire's origins and birth indicate a future beyond the ordinary, Conaire's coming of age and accession to the high kingship point toward a fair-weather reign. On the death of Eterscéle, a bull feast is held at Tara and as part of the succession rituals, a seer's dream of truth, brought on by his drinking of beef broth, determines that a man coming to Tara naked and with a stone in his sling will be the king of Ireland. At this point in the narrative, the story takes us away from Tara to where Conaire is in the company of his foster brothers. On hearing of the bull feast, he decides to travel alone to Tara on his chariot, and while journeying he sees a flock of speckled birds and pursues them to the seashore of Áth Cliath (Dublin) strand. Just as he is about to cast a stone, the birds take human form and attack him with spears and swords. He is only saved by the intervention of the bird-king, Nemglan, who tells Conaire of his otherworldly origins. It is not clear whether Nemglan is his father or not, although it would be a logical reading of this revelatory event. Nemglan instructs Conaire on how to approach Tara and how to answer the inquisitions of the host of the feast, but he warns Conaire that his "bird-reign" (27) will have restrictions. And here Nemglan says to Conaire:

Thou shalt not go righthandwise round Tara and lefthandwise round Bregia. The evil-beasts of Cerna must not be hunted by thee. And thou shalt not go out every ninth night beyond Tara. Thou shalt not sleep in a house from which firelight is manifest outside, after sunset, and in which *light* is manifest from without. And three Reds shall not go before thee to Red's house.

And no rapine shall be wrought in thy reign. And after sunset a company of one woman or one man shall not enter the house in which thou art. And thou shalt not settle the quarrel of thy two thralls. (27)

If these prohibitions can be divided into the mythical and historical, then we may assume that the mythical dictate where the king should be at sunrise and sunset, whereas the historical reflect a disaster that may have happened in an earlier reign, from which point on there was a standing agreement that no such event may be allowed to happen again (Ó hÓgáin 265–266). We may be sure that the sixth provision concerning rapine was also a fixed feature of the kingly oath. What is also interesting is that the bird motif ends with this episode, and his bird-like nature does not at all inform Conaire's actions. Indeed, what seems to be taking place in the saga is an attempt to “reconcile traditions of divine paternity to those of ordinary mortal fatherhood” (Gantz 60–61). And while the orphan myths have their similarities and variations, the myth of Perseus as principally told by Apollodorus and Ovid may have been used here as a literary *emploi*, albeit it must be said that the account of Apollodorus fits better here. That said, its late discovery in Byzantium in the 9th century AD (Smith & Trzaskoma xlix–li) possibly precludes such speculation, or indeed, conversely, it may indicate some tantalizing mediaeval provenance. At any rate, it is worth quoting the version as recorded by Apollodorus just so as to give a clearer sense of the shared markers:

When Acrisios consulted an oracle about fathering male children, the god told him that from his daughter a son would be born who would kill him. In fear of this, he had a bronze chamber constructed under the earth and put Danae under guard. According to some, Proitos [brother of Acrisios] seduced her, and that is how the wrangling started between Proitos and Acrisios, but others say that Zeus transformed himself into gold, flowed down through the ceiling into Danae's lap, and had intercourse with her. When Acrisios later learned that she had given birth to Perseus, he refused to believe that she had been seduced by Zeus and so put his daughter and her child into a chest and cast it into the sea. (Apollodorus *Library* II 4. See Smith and Trzaskoma 24)

Indeed, not only is there a shadow of incest cast over the birth of Perseus, but we read in *The Race of Conaire Mór*, that Conaire's father and grandfather may be one in the same, and that Meas Buachalla is indeed the daughter of Eterscéle, who subsequently got her (Meas Buachalla) with child. In this respect, the Arthurian myth meets at the crossroads of the Irish and the Greek myths, and here we may recall how according to certain traditions, Arthur begot a son by his half-sister, and that this progeny, named Mordred, would be an agent in the dismantling of Arthur's fair-weather reign (Tichelaar 33–106). Returning to the Perseus-Conaire narratives, even the bronze chamber which held Danae connotes the doorless barn where Meas Buachalla grows to adolescence. Whereas the other-worldly figure who fathers Conaire and the subsequent Nemglan episode suggest an amalgamation of Zeus and the messenger god Hermes. The bird theme is mirrored by the winged sandals that Perseus stole from the Gorgons and which allowed him, as Ovid described, to “cleave the thin air” (*Metamorphoses* IV 667).²

2 See Miller 225. For a further discussion on the figure of Nemglan, see Tom Sjöblom, “Advice from a Birdman: Ritual Injunctions and Royal Instructions in TBDD” (1996).

The name Nemglan (in modern Irish “neamhghlan”) is also curious as it is ambiguous and probably deliberately so. It means both “heavenly clean” and “unclean.” This takes into account both perspectives – extra-Christian (the ancient Celtic word *nem*, later *neamh*, referring to the sacred sky or the heavens) and Christian (“unclean” for a pagan personage). We may even speculate that this genial epithet wordplay pertains to the rightness of one miraculous conception as compared to another. Paris Alexander is also a parallel prototype orphan figure for Conaire, as like his Irish mythical counterpart, Paris was reared in bucolic surrounds, and with a firebrand future would ultimately bring destruction on his people. It is also important to note that the prohibitions given to Conaire come before the inauguration and so signify how the spirits play a direct hand in deposing him (O’Connor 67–71), which also approximates closely the fated death of Acrisios at the hands of Perseus (Smith and Trzaskoma 26). Ó hÓgáin also sees in this episode just how the workings of fate are portrayed as being exacting in their vengeance, for Áth Cliath strand, the place where Conaire meets Nemglan, is not far from the place where he will eventually meet his death (98).

Returning to the story, on Conaire’s approach to Tara, he is greeted by kings who have raiment for him. However, the most extravagant greeting is extended by his foster brothers, who place Conaire in a chariot and give him sureties of their allegiance. When Conaire arrives at Tara, he is quizzed by the host before an assembly as to his suitability for kingship, with doubts being raised primarily about the fact that he is too young to bear the mantle of such an office. Notwithstanding such objections, Conaire’s answers make a strong impression on the gathered assembly, who subsequently call for him to be made king.

Upon taking the kingship, Conaire so declares, “I will enquire of wise men that I myself may be wise” (26). In the short term, or rather for the honeymoon period, things go rather well, and in keeping with Conaire’s best intentions for his reign, the country enjoys serene and bounteous times. But with the divine antecedents of the king established, the historical account takes a sudden grip of the narrative, and a hard reality presents itself. Conaire’s brothers undergo a drastic change of character, seemingly aggrieved by their reduced circumstances. The malice which they bear towards Conaire causes them to reave and plunder throughout the land, rightly convinced that the king loves them too much to move against them. A farmer who has been victimised by the foster brothers complains to the king and petitions for action. But contrary to his prohibitions, Conaire refuses to entertain such accusations. In the end, it is only on the initiative of the Connaught militia that the raiders are captured. They are brought before Conaire for judgment, but he refuses to put them to death. Instead, Conaire banishes them across the sea so that they may wreak rapine on the men of Alba.³ However, a weak defense of Conaire may be to suggest that banishment may simply have been the penalty for treachery. Indeed, in the story of the defence of the White Strand of Munster, the King of the World is given knowledge of a suitable harbour to land his ships by Glas, son of Dremen, who “had been

3 Certainly if Herodotus were in a position to write a speculative account of the origins of the Anglo-Irish enmity, this episode may feature prominently. Or would he still prefer to find an Irish Helen to at least partly pin the blame on?

put out of Ireland by Finn for an act of treachery” (Gregory 146). But whatever may be said of the arguments in favour of dispatching one’s enemies in a perfunctory fashion, Conaire’s judgment spells the beginning of his end, and the remaining prohibitions that he subsequently breaks only provide an accumulative confirmation of the failure of his kingship. He then makes an excursion to the north which sees him making peace between two warring clans in contravention of his prohibitions (31–32). But this laudable peacemaking mission keeps him beyond Tara longer than another prohibition stipulates: and here we may infer that it was not expected of the High King that he be caught up in local feuds as such efforts could potentially undermine the integrity of his rule.

On his return journey, Conaire finds conflagration and rampaging war bands in every place. Forced to flee, Conaire and his retinue make the prohibited journey righthandwise around Tara and leftwise around Bregia. That he does not seek shelter in Tara suggests that the seat of his reign has either been overrun, occupied, or that Conaire has been unseated. One thing is clear, Conaire is a fugitive in his own land. During this flight, his retinue accidentally kills the beasts of Cerna, and in these most straitened of circumstances Conaire’s only concern is to take shelter in the hostel of Da Derga (meaning, “the hostel of Red”), an ally who is indebted to Conaire for his generosity and patronage, and whose home straddles the River Dodder, running as it does through the banqueting hall. However, on the road to Da Derga’s hostel, Conaire and his retinue find that they are following three red horsemen riding upon the same road:

When Conaire after this was journeying along the Road of Cuálu, he marked before him three horsemen *riding* towards the house. Three red frocks had they, and three red mantles: three red bucklers they bore, and three red spears were in their hands: three red steeds they bestrode, and three red heads of hair were on them. Red were they all, both body and hair and raiment, both steeds and men. (36)

In spite of the pleadings of Conaire and his champions with them to change course, the red riders continue onwards to the hostel. With no stratagem to hand, and spelling a definitive end to his authority, not to mention a reneging of his electoral promise, Conaire declares that judgment is for good times. Resigned to the breaking of another prohibition, Conaire follows behind the riders to the hostel of Da Derga. It transpires that the mysterious red riders are expiating their sins for having wrought falsehood in the fairy mounds. However, beyond forcing Conaire to break yet another taboo, their role in the closing episodes of the tale is at best bewildering:

Three champions who wrought falsehood in the elfmounds. This is the punishment inflicted upon them by the king of the elfmounds, to be destroyed thrice by the King of Tara. Conaire son of Eterscéle is the last king by whom they are destroyed. Those men will escape from you. To fulfil their *own* destruction, they have come. But they will not be slain, nor will they slay anyone. (122)

The most ready explanation for the red riders is that they are ghostly apparitions of the three foster brothers, signalling that they have landed at Trácht Mhuirbhtean (Merrion Strand, Dublin) in preparation for their assault against Conaire. This speculation may also lead us to wonder whether Da Derga as a chthonic figure of death is also a party to

the betrayal of Conaire (Ó hÓgáin 97–98). This aspect of the story may have been lost in the layers of retelling, but if Da Derga's hostel is truly a house of death where a king is destined to be slain, then the episode of the red riders and Conaire's journey to Da Derga's hostel also draws us thematically to the *Oresteia* of Aeschylus. We may recall how in the *Agamemnon*, the returning king traipses the crimson red carpet laid down for him in treacherous welcome by Clytemnestra, his much aggrieved wife. Agamemnon will be knifed to death in his bath. Commanded by Apollo, Orestes, the son of Agamemnon, must kill his mother in vengeance. But in accordance with Zeus's law, "he who does shall suffer" (Aeschylus, *Agamemnon* 1564. See Lloyd-Jones 94), and Orestes is subsequently tormented by the Furies and driven to Delphi, where he throws himself at the mercy of the gods. Indeed, it is hard to discern Conaire's flight to the hostel as anything other than a vision of phantom torment of the kind that we may imagine the Furies inflicted upon their quarry, filled with nightmarish regrets and a foreboding knowledge of impending doom.

Prior to the attack, the breaking of one final taboo awaits Conaire. When he is called to the door of the hostel where a hag begs entry, Conaire explains to her that for him to relent would be in contravention of his prohibition. But the hag persuades Conaire to allow her to pass the threshold all the same. It is his last ignominious act. Like a bard dismissing the king with a poetic utterance, the hag scolds Conaire for having allowed her to cross the threshold, and she declares that neither he nor his followers will survive the attack that will befall them.

With the battle cry "get you on to the house!," Ingcél, the outcast son of the king of Britian, sends his marauders to the home of Da Derga (313). But Conaire hears their approach, and he is the first to meet the attackers. As predicted by his foster brothers, who had reconnoitred the hostel earlier, Conaire dispatches six hundred assailants, thereby temporarily halting the attack. But Conaire is rendered helpless by the British druids, who put an unquenchable thirst on him, a thirst which recalls the thirsts of the biblical kings, Saul and David, in their final hours (O'Connor 262–263). In desperation, Conaire calls upon each of his champions to bring him water, but he is met with ripostes worthy of Cú Chulainn: they are in the business of defending his person and not waiting upon him like servants.

Says Mac Cécht: "This is not the order that I have hitherto had from thee, to give thee a drink. There are spencers and cupbearers who bring drink to thee. The order I have hitherto had from thee is to protect thee when the champions of the men of Erin and Alba may be attacking thee around the Hostel. Thou wilt go safe from them, and no spear shall enter thy body. Ask a drink of thy spencers and thy cupbearers." (316)

It is an episode which illustrates the limits of loyalty which a king may command, and calls to mind the initial failure of chalice-bearer, Bedivere, to obey the dying wishes of King Arthur that he carry Excalibur to a nearby lake and cast it into the waters. Having said that, in spite of his protestations, Mac Cécht grumpily agrees to find water:

he took Conaire's son, Lé fri flaith, under his armpit, and Conaire's golden cup, in which an ox with a bacon-pig would be boiled; and he bore his shield and his two spears and his sword, and he carried the caldron-spit, a spit of iron. (318)

Mac Cécht finds, however, that the rivers and lakes of Ireland will not yield forth water for Conaire and it is only by trickery that he manages to draw water from Uaran Garad. When he returns to the hostel, Mac Cécht sees the enemies beheading his limp and helpless king. Mac Cécht kills the attackers and pours water into Conaire's mouth (323), who like a dismembered Orpheus sings the praises of his champion. Mac Cécht routes the retreating marauders, and in a scene which echoes that of Aeneas carrying his frail father, Mac Cécht "dragged Conaire with him on his back, and buried him at Tara" (327), which it seems was more readily prepared to receive Conaire the King in death than in life. Apparently, in ancient times, just as now, a good death could go a long way to wiping the slate clean.

Over the centuries, Conaire has occupied a lowly place in the pantheon of Irish heroes for the simple reason that from a literary or speculatively historical perspective, he did not do enough to offset blame for the catastrophic events that came to pass on his watch. It therefore comes as no surprise that there is very little mention of his name in Irish literary tradition, particularly if we consider that Conaire as a cautionary tale stirred up little feeling in a country where to be forewarned and forearmed was hardly ever enough to stave off impending disaster. But from a literary perspective, he is an exceptionally informative figure for the Arthurian tradition, highlighting the extent to which folklore drew upon and freely altered classical and biblical motifs. Conaire's fall also contextualizes the bitter end to Arthur's reign, wherein we may come to understand that even the best of leaders may find themselves victims to circumstances which lie outside of their control.

Works Cited

- Aeschylus and Hugh Lloyd-Jones. *The Oresteia: Agamemnon, The Libation Bearers and The Eumenides*. London and New York: Bloomsbury, 2014.
- Gantz, Jeffrey, ed. and trans. *Early Irish Myths and Sagas*. London: Penguin, 1981.
- Gregory, Augusta. *Lady Gregory's Complete Irish Mythology*. New York: Chancellor Press, 2000.
- Gwynn, Lucius, ed. and trans. "De Shíl Chonairi Móir." *Ériu* 6 (1912): 130–143.
- Hillers, Barbara. "The Odyssey of a Folktale: Merugud Uilix Meic Leirtis." *Proc Harvard Celtic Colloquium* 12 (1992): 63–79.
- Meyer, Robert T., ed. *Merugud Uilix Maic Leirtis*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1958.
- Ovid and Frank Justus Miller. *Metamorphoses*. Vol. I. Books I–VIII. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1951.
- O'Connor, Ralph. *The Destruction of Da Derga's Hostel: Kingship and Narrative Artistry in a Mediaeval Irish Saga*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Ó hÓgáin, Dáithí. *The Lore of Ireland: An Encyclopaedia of Myth, Legend, and Romance*. Cork: Collins Press, 2006.
- O'Nolan, Kevin. "Homer and Irish Narrative." *Classical Quarterly* 19 (1969): 1–19.
- Sjöblom, Tom. "Advice from a Birdman: Ritual Injunctions and Royal Instructions in TBDD." *Commentationes Humanarum Litterarum CVII: Celtica Helsingiensia, Proceedings from*

- a Symposium on Celtic Studies*. Ed. Anders Ahlqvist, G. Weldon Banks, Riitta Latvio, H. Nyberg, and T. Sjöblom. Helsinki, 1996. 233–251.
- Smith, R. S. and S. M. Trzaskoma, eds. and trans. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2007.
- Stanford, William Bedell. "Towards a History of Classical Influences in Ireland." *Proceedings of the Royal Irish Academy* 70 C (1970): 13–91.
- "The Destruction of Da Derga's Hostel." Trans. Whitley Stokes. *Revue Celtique* 22 (1901): 9–61, 165–215, 282–329.
- Tichelaar, Tyler R. *King Arthur's Children: A Study in Fiction and Tradition*. London: Modern History Press, 2011.
- Yeats, William Butler. Preface. *Lady Gregory's Complete Irish Mythology*. By Gregory Augusta. New York: Chancellor Press, 2000.

Streszczenie

Niniejszy artykuł podejmuje analizę postaci mitycznego irlandzkiego króla Conaire z cyklu Ulaid i omawia zarówno pochodzenie historii jak i jej miejsce w tradycji irlandzkiej literatury. Artykuł spekuluje na temat tabu, które powstrzymało panowanie Conaire'a i analizuje tajemnicze okoliczności zdrady jaka spotkała go z rąk jego przybranych braci. Ponadto ukazuje podobieństwa mitu Conaire'a z tradycją mitów greckich oraz z tradycją arturiańską i udowadnia, że mit Conaire'a jest w rzeczywistości pomostem pomiędzy tymi dwoma tradycjami.

The Influence of Dramatic Conventions on the Audience's Perception of the Fictional Time in William Shakespeare's *The Comedy of Errors*

Certainly, *The Comedy of Errors* belongs to this part of the Shakespeare canon in which time plays a considerable role. In this paper, I would like to examine the influence of dramatic conventions creating the picture of the speaker talking to oneself (soliloquies, asides, and monologues) on the perception of the fictional time of the play on the part of the spectators. Hence, I will follow the methodology of Jerzy Limon who argues that "time in performance becomes split: it is the real present of the performer (the same as the time of the spectator), and the created fictional present time of the figure" (99). With the aid of this methodology, I make an attempt to define the temporal characteristics of different modes of speech employed in the dramatic text of the play in order to determine their influence on the perception of the passing of the fictional time.

Among natural dialogic exchanges, Shakespeare's *The Comedy of Errors* contains many instances of the five characters speaking to themselves: Antipholus S.¹ (9 times), Dromio S. (3 times), the Courtesan (once), Egeon (once) and Angelo (once). For this reason, we have to categorize these speeches as soliloquies, asides, or monologues in order to determine the influence of these theatrical conventions on the fictional time of the play.

In his book *The Chemistry of Theatre*, Jerzy Limon argues that the soliloquy is "a conventional stage device, in which the speaking figure does not 'step out of itself' but addresses (verbally) the imagined audience (or him/herself), directly or indirectly," while remaining the same fictional character (171). It should be noted that if the figure speaking to oneself utters his or her words in such a way that they can be heard in the fictional reality of the play, then the audience can hear a monologue, that is, a sign of actual speech, whereas a true soliloquy tends to be a sign of mental processes occurring in the mind of the fictional figure. As Limon explains, "if the signalled fictional time is relatively the same as needed for a given speech to be uttered in 'real life,' then we may (but do not have to) treat the soliloquy as a sign of actual speech; if the signalled fictional time is conspicuously different from the time needed for the utterance (as in the final soliloquy by Marlowe's Faustus), then we should treat it as a sign of mental processes rather than actual speech" (171). In other words, the fictional time flows at the same pace as the rest of the stage action in the case of a monologue, but it is "suspended

1 For the sake of convenience, I will use the following abbreviations of the twins' names: Antipholus S. (of Syracuse), Antipholus E. (of Ephesus), Dromio S. (of Syracuse), and Dromio E. (of Ephesus).

(or altered)” in the case of a soliloquy which as a sign of the inner thoughts of a figure may indicate the passage of hours, a day, or even takes place in a time gap (Limon 177). At the same time, we have to keep in mind that a monologue is usually “a part of larger verbal unit, such as a dialogic sequence,” since then “time is shared by more than one figure,” which may be exemplified by the speeches of Malvolio (*Twelfth Night* 2.5) and Enobarbus (*Antony and Cleopatra* 4.9), who can be, in fact, overheard by other figures remaining on the stage (Limon 177).

If a figure signals his/her awareness of the presence of the audience and therefore directly addresses his/her words to the spectators, we observe an instance of an aside which “always marks a break in what has been a continuous flow of verbal exchanges” (Limon 180). As a matter of fact, the speaker of an aside as if steps out of him/herself, which means that his/her *deixis* (his/her “I”) seems to change into that of the actor. For this reason, “the temporal dimensions of the actor and the enacted figure, hitherto distinct, seem to merge. Hence the effect or even the illusion of the actor and figure being one and the same being, speaking to us as if for him/herself [. . .] and thus seemingly sharing the time and space with the spectators” (Limon 180). In contrast to the soliloquy, which occurs in one of the temporal streams of fictional reality, the aside should be placed as if beyond the natural flow of the fictional time, which implies its seeming overlapping with the real time of the audience and that of the actor. Additionally, the *true* aside, which is always a speech directly addressed to the spectators, should be distinguished from the *false* aside, which is any speech addressed to other characters, “with the condition being that at least one of the other fictional figures on the stage cannot hear what is being said” (172).

With the above definitions presented, we can interpret different theatrical conventions employed in Shakespeare’s *The Comedy of Errors*. Most of the characters speaking to themselves in the play remain alone on the stage, which suggests that all these speeches are soliloquies proper.² Indeed, none of these fictional figures changes his/her deictic axis (his/her “I”) and none of them seems to signal the awareness of the presence of the spectators, except for Antipholus S.’s single aside “*See, here he comes*” uttered to the audience directly in order to draw their attention to Dromio S. approaching his master (2.2.6, my emphasis). Although soliloquies, as signs of mental processes, should offer the spectators insight into the deep psychology of the characters, the soliloquies in *The Comedy of Errors* primarily focus on the figures’ involvement in the events which precede and follow the speeches in the stage action. The speakers often give accounts of what they saw or heard off the stage or refer to what has been already or will be presented in front of the audience. For instance, Antipholus S. admits to hearing rumours about the town of Ephesus to be “full of cozenage,” with the citizens reputed as witches, sorcerers and quack-doctors (1.2.97–102), whereas Dromio mentions the place where “Dowsabel did claim [him] for her husband” (4.1.109–111, cf. 3.2.72–130; for other examples of soliloquies which are the accounts of what characters saw or heard off the stage cf. 2.2.1–4, 4.3.1–9). It should be

2 These soliloquies include eight out of fifteen instances of speaking to oneself in the play: Antipholus S.’s six out of nine (1.2.33–40, 95–105, 2.2.1–6, 3.2.140–148, 3.2.163–169, 4.3.1–11), Dromio S.’s one of three (4.1.109–113) and Courtesan’s only one (4.3.73–88).

noted that the characters also state their intentions, but more often than not they simply indicate the destinations of their journeys through the streets of Ephesus, while declaring to carry out a number of actions. For example, Antipholus S. is going to seek his servant at the Centaur and search for the supposedly lost money (1.2.104–105), whereas the Courtesan intends to go to Adriana's house in order to deceitfully ruin Antipholus E's reputation and regain her valuable ring (4.3.84–88; see 3.2.141, 148, 168–169, 4.1.109–110, 112). Additionally, the speakers express their personal opinions on other characters or particular situations as exemplified by Antipholus S.'s conclusion that Ephesus's citizens are nothing but witches and sorcerers (3.2.140, 4.3.10–11) or the Courtesan's statement of Antipholus E's madness (4.3.73–74, 78–83; see 3.2.142–146, 163–167, 4.1.112–113). However, a large part of the information revealed in the "inner" thoughts of the characters' soliloquies actually overlaps with the information we can obtain while watching the rest of the performance. There are very few exceptions to this statement. In fact, whenever the soliloquies uttered by the figures when alone exclusively reveal details of the action, most of what we can learn from them is not a single detail of the characters' emotions. It is the factual information about their off-the-scene activities, for example, Antipholus S.'s presence at the Centaur when examining the safety of his money (1.2.104–105, 2.2.1–2) and his detailed description of the citizens greeting him as an old friend (4.3.1–9). Interestingly enough, we do not have to rely on the Courtesan's soliloquy to learn about her intention to lie to Adriana, which can be easily deduced when comparing her words at 4.3.60–62, 69–70 and 4.4.131–132, while keeping in mind Antipholus E's description of his relationship with this "wild, and yet too gentle" woman at 3.1.109–114.

In fact, Antipholus S.'s first soliloquy is the only instance of the speaker revealing his true state of mind, sharing with the audience the knowledge of what can hardly be deduced from the rest of the play. He creates a picture of himself as "a drop of water / That . . . seeks another drop," and by implication loses himself in the vast depth of the ocean, which implies loss of or at least uncertainty about his own identity (1.2.35–40). This beautiful soliloquy might be the prime example of a sign of mental processes which every soliloquy proper should be. Yet, this speech seems to be uttered neither in an undefined space, nor in timelessness, which would emphasize Antipholus S.'s detachment from the main stream of the stage action. For one thing, the character presumably still stands somewhere in one of the streets in Ephesus shortly after he parts with the first merchant at 1.2.32, and then in his soliloquy he conveys his tourist-like impression of the vastness of the unknown, while comparing the town to "the world" and "the ocean" (1.2.35–36). Still, the speaker implicitly signals his awareness of his whereabouts when mentioning his aim at "find[ing] a mother and a brother," which inevitably links his thoughts with the place of his temporary residence (1.2.39). What is more, the soliloquy hardly appears in a time gap or suggests the passage of more time than needed to utter it in reality. As a matter of fact, the period of time which elapses during the delivering of this 8-line-long soliloquy (1.2.33–40) depends on the measuring of the interval between Antipholus S.'s statement that "Within this hour it will be dinner-time" (1.2.11) and Dromio E.'s assertion that "The clock hath stricken twelve upon the bell" (1.2.45). Egeon's son from Syracuse indicates that the dinner-time will be "before the end of, after not more than" one hour (*OED*, "within," B., *prep.*, 6a). As William Harrison suggests in his *Description of England*

(1587), in the Elizabethan period “the nobility, gentry and students [did] ordinarily go to dinner at *eleven* before noon” (qtd. in Wilson 282, my emphasis), which might be a hint that the arrival of Antipholus S. in Ephesus at the beginning of 1.2 occurs at 10 o’clock at the earliest, that is, not more than an hour before the character plans to dine. This, by implication, would lead to the conclusion that the lengthy period of more than an hour until twelve o’clock, which is, in fact, the time referred to by Dromio E., covers the duration of Antipholus S.’s soliloquy which undoubtedly would then appear as a true sign of mental processes occurring in the mind of the fictional figure. Yet, it should be noted that this line of reasoning seems to be inconsistent with the later statement of the wanderer that “in Ephesus [he is] but two hours old” (2.2.139), which happens shortly after the onstage appearance of Adriana who in the previous scene ascertained that the fictional time of the play is “two o’clock” (2.1.3). If we followed the above-presented hypothesis, then the period of Antipholus S.’s sojourn in the town would amount to 4 hours (from 10 o’clock in the morning to 2 o’clock in the afternoon), which directly contradicts the character’s mention of a two hours’ period. If at two o’clock the length of Antipholus S.’s stay in Ephesus amounts to two full hours, then this period of time should be measured from twelve o’clock to 2 o’clock in the afternoon. If so, Antipholus S.’s “within this hour” must come shortly before twelve o’clock, the time which Shakespeare chooses to be the dinner-time of *The Comedy of Errors*. This seems to be congruous with the contemporary proverb saying “My stomach (belly) has struck twelve (rung noon)” and with Antipholus’s statement that his supposed servant appears “so soon” after his absence on the stage being equal to 22 lines of the dramatic text which corresponds to about 1 minute of the scenic time³ (Tilley 633; *The Comedy of Errors* 1.2.42). Hence, Antipholus S.’s 8-line soliloquy, which appears in the 33-line interval between the two mentioned points of reference to the fictional time of the play (1.2.11, 45), hardly extends to more than an hour, but rather takes place in the time approximately equal to the time of its scenic realization, that is, not longer than an instant, which renders this soliloquy much more similar to a sign of speech rather than that of mental processes. The fact that the only soliloquy which truly offers insight into the character’s psyche appears both in “a specific space and [approximately] measured time” suggests that the soliloquies in *The Comedy of Errors* do not cause suspension or alteration in the time continuum of the stage action but rather make the impression of taking place in the same fictional stream of time as the rest of the play (Limon 177). Indeed, there is nothing in the text to imply that they appear in timelessness or that they take longer than they need to be uttered. On the contrary, instead of sharing truly inner thoughts, the speakers are usually preoccupied with the events which immediately precede and closely follow their soliloquies and they more often than not reveal the information which can be obtained while attentively watching the rest of the play. Moreover, the characters make frequent references to their “location in space” by using the following words and expressions: “this town” (1.2.97), “here” (3.2.140, 166; 4.3.11) and “hence” [i.e. “(away) from here, from this place,” *OED*, “hence,” *adv.*, I, 1a] (3.2.141).

3 In this paper, I assume that “the speed at which plays were delivered in Elizabethan and Jacobean theatres,” as Alfred Hart accurately calculated, amounted to “about twenty lines per minute” (Hirrel 160).

In doing so, the speakers demonstrate that their soliloquies are delivered in defined spaces, which with the non-disruptive time continuum of the stage action results in the creating of the characters who in their soliloquies seem to think “out loud” in their fictional reality.

The above conclusion about the soliloquies uttered by the characters when alone on the stage seems to correspond with the presence of at least one monologue which appears in 2.2 of the play. During their first encounter with Adriana and Luciana, both wanderers from Syracuse begin to speak to themselves. What should be noted is that Luciana makes an interesting observation about Dromio S.'s behaviour: “Why *prat'st* thou to *thyself*, and answer'st not?” (2.2.184, my emphasis). This unique remark in the Shakespeare canon indicates that although Luciana can hardly hear what Dromio is actually saying at 2.2.179–183, she notices his act of speaking. Therefore, the servant's words are not a true soliloquy (a sign of his mental processes), but a monologue (a sign of speech). In the case of the latter, as Jerzy Limon suggests, “the time continuum of the stage action (time) [. . .] continues at its normal – within the fictional world – pace” (177). The presence of Luciana's remark in the passage where both Antipholus S. and his Dromio speak to themselves as many as two times each raises a question as to whether their speeches during this encounter are all, in fact, monologues proper. On the surface, Dromio's humorous comment on his transformation into “an ass” at 2.2.191–193 seems to be a true aside. Yet, he does not actually change his deictic axis (his “I”), but still remains Dromio S. who has never met Luciana before, and therefore his speech should be presumably treated as a short soliloquy. This seems also to be the case with Antipholus S.'s two acts of speaking to himself at 2.2.172–177 and at 2.2.203–207, where he addresses himself with a number of rhetorical questions, which demonstrates his state of utter confusion, and eventually declares twice his intention to “entertain the offered fallacy” (2.2.177, cf. 2.2.206–207). However, while taking into account Luciana's observation of Dromio's act of speaking to himself in the fictional reality of the play, the spectators are unlikely to avoid the impression that his behaviour is a habit rather than a single occurrence. Would Dromio S. once pretend to speak to himself in order to signal to Luciana only this particular sort of behaviour without revealing the words uttered, and then move to a soliloquy proper as a true sign of his mental processes? This seems to be highly unlikely, especially in the light of Adriana's complaint that “man and his master laughs [her] woes to scorn,” which would hardly be prompted only by the men's brief exchange on their sudden transformation, but rather would be provoked by their seemingly scornful comments which they might mutter to themselves about Adriana's behaviour (2.2.196). For this reason, the characters' soliloquies appear again more like acts of speech rather than those of mental processes.

The remaining three instances of speaking to oneself in *The Comedy of Errors* are the speeches of Antipholus S. at 4.3.35–37, Egeon at 5.1.195–196, and Angelo at 5.1.212–213. All the speakers distance themselves from their fictitious world by referring to the other characters in the third person singular (4.3.35, 5.1.196, 212–213). Undoubtedly, the first two do not change their *deixis* but remain themselves, and by implication their speeches should be treated as short soliloquies in which they share their inner thoughts about the fictional reality of the play: Antipholus S. expresses his conviction that both he and his servant are under the ubiquitous illusions of Ephesus, whereas his father shows uncertainty

as to whether he really sees the son he has been long searching for. In contrast, Angelo's speech might be considered both as a short soliloquy and a true aside since his comment bears no trace of his personal involvement as a fictional figure. In other words, while accusing both Luciana and Adriana of being "forsworn" and approving Antipholus E.'s version of events, Angelo can both speak to himself (soliloquy), and address his speech to the audience directly (a true aside). Still, it is conceivable that all the three soliloquies are, in fact, signs of speech in the same way as Dromio's speech at 2.2.179–183 certainly is, which seems the more convincing if we take into account the fact that "the signalled fictional time" of these speeches is "relatively the same as needed for [them] to be uttered in 'real life'" (Limon 171). Hence, the characters may think "out loud" or simply mutter to themselves no matter whether anybody notices his acts of speaking, or not.⁴

The above analysis has already suggested that most of the soliloquies in *The Comedy of Errors*, if not all of them, bear the characteristics of a monologue as a sign of speech rather than represent signs of mental processes occurring in the mind of the speakers. The soliloquies seem to be uttered in defined spaces and apparently imply the passage of not more fictional time than they need to be uttered by actors in reality. Apart from only one instance of a true aside at 2.2.6, which may easily escape the attention of the spectators, all the examples of the character speaking to oneself should be perhaps considered as different variants of a monologue, in which the speaker thinks "out loud" or simply mutters to oneself. By implication, the use of soliloquies as signs of speech rather than those of mental processes enhances the non-disruptive time continuum of the fictional time of the play and may have the audience entertain the illusion of its steady pace.

Works Cited

- Hirrel, Michael J. "Duration of Performances and Lengths of Plays: How Shall We Beguile the Lazy Time?" *Shakespeare Quarterly* 61.2 (2010): 159–182.
- Limon, Jerzy. *The Chemistry of Theatre: Performativity of Time*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- OED Online*. Oxford University Press, March 2014. Web. 20 March 2014.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. Ed. John Wilders. London: Methuen Drama, 1995.
- Shakespeare, William. *The Comedy of Errors*. Ed. T. S. Dorsch. 1988. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Shakespeare, William. *Twelfth Night*. Ed. Keir Elam. London: The Arden Shakespeare, 2008.

4 *The Comedy of Errors* also contains three instances of so-called *false asides*, i.e. speeches addressed to other characters on condition that "at least one of the other fictional figures on the stage cannot hear what is being said" (Limon 172): (1) the words of the officer addressed to Angelo at 4.1.14 since both Antipholus E. and his Dromio cannot hear them; (2) the private conversation of Antipholus E. and his Dromio at 4.1.15–21, whose words certainly cannot be overheard by the second merchant, Angelo or the officer; and (3) a part of the dialogic exchange between Angelo and the second merchant at 5.1.9–12. In all these examples, the speeches are "a form of a dialogue," which means that they appear in the same fictional stream of time as the rest of the play (Limon 172).

Tilley, Morris Palmer. *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1950.

Wilson, John Dover. *Life in Shakespeare's England*. Harmondsworth: Penguin, 1944.

Streszczenie

Niniejszy artykuł poświęcony jest wpływowi, jaki wywierają użyte przez Szekspira konwencje teatralne w *Komedii omyłek* na percepcję czasu fikcyjnego sztuki. W oparciu o metodologię prof. Jerzego Limona wyłożoną w jego książce *Chemia teatru*, autor dokonuje próby skategoryzowania poszczególnych przypadków mówienia postaci „do siebie” jako solilokwia, mówienie na stronie oraz monologi. Zwraca uwagę, iż zdecydowana większość solilokwiiów wypowiedzianych przez osoby dramatu jest *de facto* nie znakami stanu umysłu mówiących, lecz znakami mowy kierowanej bezpośrednio do siebie, co łączy się z możliwością zauważenia takiego typu zachowania przez inne postaci.

Divine Presence in George Herbert's "The Sacrifice"

Having entered *The Temple*, we immediately hear a voice asking for our attention: "Oh, all ye, who pass by, whose eyes and mind / to worldly things are sharp, but to me blind" (lines 1–2), which is then followed by a question that will be repeated over and over again: "Was ever grief like mine?" (4). Although the lines may sound like God's accusation of man who is the source of his distress, with the final question stressing the overwhelming difference between man's and Christ's suffering, a deeper analysis of the poem will show that it is God's need to be as close to man as possible that makes his suffering unique. The fact that the poem draws on biblical lamentations stresses the physical aspect of Christ's suffering. The suffering flesh is of great importance to post-phenomenologists, such as Jean-Luc Marion and Michel Henry, and their philosophy may shed some light on the corporeal character of Christ's suffering. This, in turn, makes it necessary to relate to the mystery of the Incarnation and its interpretation in Christian theology. All of the poems in the cycle "The Church" seem to be connected, not in a merely repetitive manner, but each seems to provide a deeper insight into the matter touched upon in the others. Thus, by examining "Marie Magdalene" and "Love III," we may deepen our understanding of the image of God that Herbert draws in "The Sacrifice."

The second poem of George Herbert's masterly sequence, "The Church," which constitutes the main part of *The Temple*, is thematically linked with the preceding visual emblem: "The Altar," and bears the title "The Sacrifice." The principal poetic device used in this piece, prosopopeia, serves as a means of strengthening the dramatic appeal of the poem. Its theme is directly connected with the liturgical Reproaches for Good Friday and the reader can have no doubt that on this occasion the voice of the other in *The Temple* belongs to Christ. It may be argued that the question repeated after each stanza (except for the last one, where it turns into an affirmative sentence), being an echo of Job's lamentation, "Oh that my grief were thoroughly weighed" (*King James Version*, Job 6.2), refers to Christ's measureless and unique Passion (Wilcox 104 n4), as if to stress that no human being can imitate him or participate in the propitiatory sacrifice of the Son of God. Yet at the same time the question sounds very human, not to say banal. It reveals a distinctive feature of the experience of suffering, namely its incommunicable, incomparable and "unsayable" character. The contemporary French philosopher Jean-Luc Marion takes up this problem in his seminal essay "Flesh or the Givenness of the Self":

[in suffering] I can no longer make a retreat into a more withdrawn tower: once the enclosure has been invested, I am definitely invaded, taken, done. Suffering rivets me to myself as one rivets something to the ground – by earthing. [. . .] It is made of the impossibility of fleeing and recoiling. [. . .] I must deliver myself to it without condition or delay or distance. (92–93)

In other words, the philosopher contends that suffering is so particular to a person in pain, not only because we can neither defend nor distance ourselves from it, but also because it cannot be expressed in any way, just as it cannot be tamed or controlled in language. Suffering remains known only to the person involved and cuts this person off from the rest of the world as effectively as death.

The seeming defencelessness of Christ, God made man, against suffering and death has been interpreted as scandalous. In an article on the influence of the Greek understanding of the godhead on early Christianity, Richard Bauckham points to the Greek notion of God's *apatheia* and analyzes the meaning of the related concepts of *pathos* and *paschein*:

Pathos, which the divine *apatheia* excludes, means both "suffering," in our sense of pain or calamity, and also "passion," in the sense of emotion, whether pleasurable or painful. The connecting thought is passivity. Suffering is what comes upon one, against one's will. It is something of which one is a passive victim. (7)

For the Greeks, states Bauckham, a god cannot be subject to suffering for he is "absolutely self-sufficient, self-determining and independent" (7). It therefore seems impossible that the Almighty God agreed to be humiliated, tormented and killed by those who are finite and inferior to him. Such an objection also affected the crucial dogma of Christianity, that is the mystery of the Incarnation. And this is precisely where the contemporary phenomenology of the flesh revives interest in ancient theological debates.

Michel Henry, whose analysis of human corporeality is closely connected with the phenomenological insights of Jean-Luc Marion, draws an important distinction between the body and the living flesh. The body is one among many other objects in the world. It can be studied by an anatomist, yet it is incapable of feeling, that is, it fails to mediate between the subject and the world, or as Henry puts it, it does not enable life to come to us. The living flesh, on the other hand, cannot escape feeling; it is subject to life and whatever comes with it – joy, pleasure, or suffering. Thus, the living flesh is inherently passive and subject to both external and internal stimuli. In his book-length study of the Incarnation, Michel Henry recalls the ground-breaking argumentation of Tertullian against the Marcionian heresy (232–236), which is also thematized in Eric Osborn's book on Tertullian. For Marcion, the Nativity and the suffering of Christ were irreconcilable with his divinity: "Christ performs his own deception and pretends to do the physical things (meeting, touching, eating, drinking and working miracles) which his flesh appears to do" (qtd. in Osborn 107). Such a phantom-like revision of the idea of the Incarnation allows Marcion's God to escape the humiliating suffering on the cross. Moreover, this God does not need to be "stained" by the dirt of the woman's womb, for his is a non-earthly substance. By way of contrast, Tertullian argues that such a pretended incarnation would be incompatible with God's love:

Christ, there is no doubt of it, did care for the sort of man who was curdled in uncleannesses in the womb, who was brought forth through organs immodest, who took nourishment through organs of ridicule. For his sake he came down, for his sake he preached the gospel, for his sake he cast himself down in all humility even unto death, yea, the death of the cross. (Tertullian 4)

Taken further, Marcion's idea of "pretended" incarnation turns Christ's suffering into a lie: a mere spectacle devoid of its redemptive power.

In Henry's account, the subject is passive to the self-affective life, which may come only through the living and passible flesh. The philosopher highlights the fact that every single life is immersed in "Life," which for the philosopher is another name for God. Thus the human nature of Christ – his fleshliness – so fiercely defended by Tertullian, is a condition for man's being rooted in divinity.

After this philosophical detour, we can now return to the analysis of Herbert's poetic meditation on Christ's Passion. The extended and detailed description of Christ's mortal agony in "The Sacrifice," written in the spirit of the late medieval *devotio moderna*, asks its reader to relate personally to the Passion of Christ. The human character of Jesus's suffering cannot, however, be separated from his godly power as Creator: "The Princes of my people make a head against their Maker: they wish me dead, who cannot wish, except I give them bread" (6–7). The poet's focus on the gift of "bread," or in another stanza "breath," which is given daily, can be interpreted here from the perspective of Henry's comment on Christ's well-known retort to Pontius Pilate: "Thou couldest have no power at all against me, except it were given thee from above" (John 19.11). For Henry, it is not political power that Christ has in mind, but the sheer ability to live and act. Thus, the statement "I can" refers above all to the whole spectrum of possibilities which come from Life. "[W]hat hast thou that thou didst not receive? Now if thou didst receive it, why dost thou glory, as if thou hadst not received it?" (1 Cor. 4.7).

Herbert develops the concept of the givenness of life in the most interesting manner. It is, for instance, excellently elucidated in the line which refers to the moment of arresting Christ in the Garden of Gethsemane, at night, and in the hour which is the hour of darkness also in a metaphorical sense. Christ complains then, "How with their lanterns do they seek the sunne!" (35), and "the sunne" refers not only to him as the Son of God but also to the Sun, the source of life-giving light. Thus, Herbert's use of the well-known pun once again reminds the reader that each life is rooted in Christ and immersed in the Father-child or the Giver-recipient relationship.

In Herbert's poem, this link between the Maker and his creation is forcefully stressed, and, when juxtaposed with the Greek understanding of the Godhead, it takes a paradoxical turn. Already the very first stanza makes us remember that God, who at first created man in his image and likeness, then voluntarily assumed flesh made vile by sin and thus accepted the conditions that bind his creation. When Christ introduces himself as someone "who took eyes" in order to find sinners, he says that he entered the reality of the flesh, constraining thus his godly power. The "taking of eyes" points to the dogma of the Incarnation and touches upon its greatest paradox, that is the mystery of *kenosis*. In assuming the flesh, the Almighty God agrees to constrain himself, to accept the frailty of "dust," in the poet's idiom. In the Incarnation the infinite God assumes finitude. Thus, when Henry writes about the passibility of the living flesh, he points to its being rooted in Arch-Passibility. Contrary to the Greek understanding of divinity, the Christian God is presented therefore as the root of the living, feeling and therefore also passible flesh. "And he said unto me, My grace is sufficient for thee: for *my strength is made perfect*

in weakness" (2 Cor. 12.9; emphasis mine). Accordingly, the strength of God voluntarily seeks to redeem the weakness of the human, mortal flesh.

This conclusion has an important bearing on yet another poem included in *The Temple* and devoted to the female figure of "Marie Magdalene." The speaker ponders, "She being stain'd herself, why did she strive / To make him clean, who could not be defild?" (7–8). One could, however, reverse this question and ask why Jesus allowed the stained woman to wipe his feet with her tears. With Henry's interpretation of Arch-Passibility in mind, it becomes clear that Mary Magdalene recognizes in Christ what the philosopher would have called "originary passibility." It is a point where two sources of suffering are brought together – God's constricting his power in the reality of the flesh meets with the premonition of his suffering and death.

Yet it remains to be explained why the Incarnation happened at all. The answer is implied in the first stanza of "The Sacrifice," where God takes eyes, so that he can find his people. I wish to refer here to an article written by Adolphe Gesché, where he argues that the Incarnation is God's answer to human suffering. The theologian notices that the presence of God in the world in the Old Testament was characterised by control or intervention. Taking flesh, he chose to go through the human experience in the substance of which people are made. The message of the Word made flesh is no longer one of admonition against sinfulness and summons to repentance, but a voluntary decision to share the conditions of the life of those who are sinful. Gesché invokes in this context the well-known passage from the Gospel of St. John: "The next day John saw Jesus coming toward him and said, Behold, the Lamb of God, which taketh away the sin of the world!" (John 1.29). He contends that the word *airo*, which is often translated as "to take away," in fact, has a much broader meaning. The critic juxtaposes the quoted fragment of the Gospel with a quotation from the Book of Isaiah: "Surely he hath borne our griefs, and carried our sorrows" (Isa. 53.4). He finds a similar intuition in Matthew's Gospel: "That it might be fulfilled which was spoken by Esaias the prophet, saying, Himself took our infirmities (*astheneias*), and bare our sicknesses (*nosous*)" (Matt. 8.17). Thus, *airo* may be understood also as "to take upon oneself and carry what has been raised, to bear," and for this reason, claims Gesché, it may also mean "to take away, to remove." Similarly, the word *hamartia*, which is most often translated as "sin," is semantically close to *hamartema*, which means "error" as well as "weakness, sickness" (85). In the light of this evidence, the emphasis in the Gospel of St. John shifts from accusation to compassion. God wants to be *com*-passionate, to feel with those who suffer and this, in turn, excludes the Greek *apatheia*.

In the account by the fourth Evangelist, the "ungodly," human weakness of the flesh thus becomes a meeting place for God and man. This is also confirmed in another episode narrated by St. John. Having entered Sychar, a city in Samaria, Jesus, wearied by his journey, sat down close to Jacob's well; it was there that in his conversation with a woman of Samaria he introduced himself as the spring-well of Life (or, in Henry's terms, the Arch-Life itself): "whosoever drinketh of the water that I shall give him shall never thirst; but the water that I shall give him shall be in him a well of water springing up into everlasting life" (John 4.14). Most interestingly, it is Christ's tiredness that is shown here as the condition for his revealing himself as the source of life. In this way the Incarnation

is defined as assuming the weakness of the flesh. St. Augustine in his commentary on the Gospel gives us the following explanation of this paradox:

Thus then was Jesus weak, wearied from the journey. His journey is, (sic) the assumption of flesh for us. For indeed, how can He be said to have a journey, Who is present every where, absent no where? Whither goeth He, or whence, save that He could not come to us unless by assuming the form of visible flesh? (233)

The motivation for this divine quest is, as we have already noticed, the desire to meet with humans and share their predicament: "He made us by His strength, He sought us by His weakness" (233).

It can be no surprise then that the last poem of "The Church" is devoted to divine longing. In "Love III," the Incarnation and the Passion meet in time and space. The interlocutor perceives himself as unworthy of God's love: "I, the unkind, the ungrateful? ah my dear, I cannot look on thee" (9–10). Rosemond Tuve rightly notices that Christ's witty retort, "Who made the eyes but I?" (12), which echoes the first stanza of "The Sacrifice," "simply removes the question of 'worth' from the relation of love between Creator and creature, as the next question, 'know you not [. . .] who bore the blame?' removes the burden of shame from the creature who 'marr'd' those eyes" (318). Thus Herbert's vision of godly love removes "every obstacle to a return-obligation, inequality, deserts, mastery-or-servitude, disproportion" (318). Such love is not only welcoming, but also seems to be asking for our willingness to participate in the holy fellowship. Herbert's God is not demanding, controlling, or punishing; instead, he asks "the unkind, the ungrateful" to come in and dine with him at one table. This invitation may remain unanswered, and therefore is passible, just like the flesh which Love assumed to seek humankind.

It may prove worthwhile to return at the end of this analysis to the notion of God's welcoming presence, outlined in two previously mentioned poems. In the last line of "Mary Magdalene," Herbert provides a peculiar answer to the question posed in the poem: "And yet in washing one, she washed both" (18). The adulteress cannot wash her sins herself, but it is her tears and the fact that she recognizes Christ as the originary passibility that are an answer to God's welcoming forgiveness, and thus her tears are not wasted. Although our attention focuses on the woman and the observer, perhaps even a voyeur, who tries to understand the meaning of this scene, the actual drama is played out between the main protagonists of the poem, i.e. Mary Magdalene and the silent Christ. As in "Love III," the poet seems to suggest that the miracles of meeting (communion) and forgiveness must take place beyond words.

The preliminary condition for such a meeting is of course Christ's forgiveness, as it in fact always precedes repentance. This reflection brings us back to "The Sacrifice," which strikes its reader with its emotional power, expressed not only through the repetition of the question, but also through a detailed description of Christ's torment. Similarly to the Biblical Lamentations, the poem points to evil as the source of the suffering. As Marion argues in his book *Prolegomena to Charity*:

For if evil's first effect is suffering, its second is the demand that the suffering cease, at any price and at once. [. . .] The logic of evil thus puts forth its first necessity by arousing in me,

who is suffering, the desire for another evil: to destroy the cause of the evil that is destroying me, to return to the evil its hurt, and to attack the attack. (2)

The passage quoted above perfectly describes the victim's reaction to suffering, just as it was also presented in the Book of Lamentations: "there is none to comfort me: all mine enemies have heard of my trouble; they are glad that thou hast done it: [. . .] Let all their wickedness come before thee; and do unto them, as thou hast done unto me for all my transgressions: for my sighs are many, and my heart is faint" (Lam. 1.21–22). In the poem, as in the descriptions of the Passion in the Gospel, there is, however, no call for revenge. Instead, Herbert seems to highlight Christ's self-effacing presence. The humble gesture of embracing the cross is powerfully contrasted with the noisy cries of the crowd. And although in the poem we do hear the victim's complaints for those who watched Jesus die on the Cross, he was a silent, passive and defenseless victim, the true Paschal Lamb. As if in a theatrical aside directed to the audience, Herbert's poetic persona confides to us: "My silence rather doth augment their crie; / My dove doth back into my bosome flie, / Because the raging waters still are high" (93–95). The image of the dove, which on the surface level is associated with the Old Testament, the story of the Flood, is also wonderfully suggestive of the Holy Spirit who stands for the gift of Divine Presence, which gives itself and is at the same time constantly rejected by the raging crowd at the scene of the execution.

Viewed in this light, the second poem of "The Church" seems to be an excellent poetic rendering of the mysteries of the Incarnation and Passion. By choosing the Biblical Lamentations as an inspiration for his poem, Herbert stressed the human aspect of Christ's suffering. Although by assuming the flesh, God agreed to take the burden of whatever comes with it, that is, the possibility of being rejected and hurt, his Passion surpassed all human suffering; in the end, however, it paved the way for the miracle of Redemption.

Works Cited

- Bauckham, Richard. "Only the Suffering God Can Help": Divine Passibility in Modern Theology." *Themelios* 9.3 (1984): 6–12.
- Gesché, Adolphe. "Jak Bóg odpowiada na nasz krzyk? Zrozumieć na nowo wszechmoc." *Teofil* 1.28 (2010): 81–103.
- Henry, Michel. *Wcielenie. Filozofia ciała*. Trans. Małgorzata Frankiewicz and Dariusz Adamski. Kraków: Homini, 2012.
- Herbert, George. *The English Poems of George Herbert*. Ed. Helen Wilcox. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Marion, Jean-Luc. *Prolegomena to Charity*. Trans. Stephen Lewis. New York: Fordham University Press, 2002.
- Marion, Jean-Luc. "Flesh or the Givenness of the Self." *In Excess: Studies of Saturated Phenomena*. Trans. Robyn Horner and Vincent Berraud. New York: Fordham University Press, 2004.
- Osborn, Eric. *Tertullian, First Theologian of the West*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- St. Augustine. *Homilies on the Gospel According to St. John: And His First Epistle*, Band 1. Oxford: John Henry Parker, 1848.
- Tertullian. *De Carne Christi*. Ed. and trans. Ernest Evans. London: S.P.C.K: 1956. Web. 20 Mar. 2014.
- The Holy Bible: King James Version*. Peabody, Mass.: Hendrickson Publishers, 2008.
- Tuve, Rosemond. "George Herbert and Caritas." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22.^{3/4} (1959): 303–331.

Streszczenie

Wiersz George'a Herberta „The Sacrifice”, będący częścią cyklu *The Temple*, jest lamentacją cierpiącego Chrystusa, a jego bezpośrednim źródłem są lamentacje biblijne, które można zdefiniować jako zwrot do Boga o pomoc w niedoli. Poprzez zakorzenienie wiersza w tej tradycji, podkreślony zostaje ludzki wymiar cierpienia Chrystusa. Ponieważ Pasja wydaje się być kulminacją Wcielenia, odwołując się do post-fenomenologii Jean-Luca Marion i Michela Henry'ego, postaram się przyjrzeć, jaka wizja Boga wyłania się z wiersza, w którym paradoks Wcielenia obecny jest już od pierwszej strofy: „Ten, który dał nam oczy, przyjmuje je po to, by odnaleźć zagubionego grzesznika”.

Literature and Science in the Nineteenth Century: The Case of Tennyson's *The Princess*

It has been said by its opponents that science divorces itself from literature; but the statement, like so many others, arises from lack of knowledge.

–John Tyndall, *The Belfast Address*, 1874

The purpose of the article is to describe the references to nineteenth century science in Alfred Tennyson's longer poem *The Princess* and to analyse their significance for the interpretation of the medley, as the poet himself called it. Tennyson's interest in scientific discoveries of his time and his attention to astronomy and geology in particular are explicitly declared in his later poem, where he refers to them as his "terrible Muses":

What be those two shapes high over the sacred fountain,
Taller than all the Muses, and huger than all the mountain?
On those two known peaks they stand ever spreading and heightening;
Poet, that evergreen laurel is blasted by more than lightning! [. . .]
These are Astronomy and Geology, terrible Muses! ("Parnassus," II, ll. 11–15)

The words of John Tyndall, a physicist and one of the greatest popularisers of science can be easily confirmed by the nineteenth century popular press, where scientific articles were printed side by side with poetry, fiction, and literary criticism. In the 1850 issues of Dickens's *Household Words*, one can find articles on alchemy and gunpowder, telegraphs, chronometer room of Greenwich observatory, chemical contradictions, Egyptian burial rites alongside sonnets, ballads and serialised novels (Dickens, online). Tyndall, like his other fellow scientists, was well aware that in order to be an effective communicator and win the respect and confidence of educated readers, he must display a thorough familiarity with the common cultural heritage and Western literary tradition. It was a frequent practise among nineteenth-century men of science to refer to well-known fiction and poetry of the past and the present and even make use of the recognisable story-telling techniques in order to communicate effectively with their readers. As James A. Secord has observed in his "Introduction" to Lyell's *Principles of Geology* (1830–33), Lyell "won a wide readership not just because he provided convincing evidence for gradual change but because he used literary references to Milton, Scott, and Wordsworth to present geology as a respectable, gentlemanly pursuit" (qtd. in Otis xix). It is thus no surprise that numerous novelists and poets of the period explored important scientific issues of the

day in their works, which were often preceded by very thorough research, for instance George Eliot, Thomas Hardy, Charles Dickens, H.G. Wells, Gerard Manley Hopkins, Charlotte Brontë, Robert Louis Stevenson, Sir Arthur Conan Doyle and Alfred Tennyson, to name only a few.

The purpose of the article is to describe the references to nineteenth century science in Alfred Tennyson's long poem *The Princess* and to analyse their significance for the interpretation of the "medley," as the poet himself called it. Tennyson's avid interest and minute knowledge of science in various fields was frequently stressed by a group of influential scientists who were the poet's friends during more than thirty years of his life. His close acquaintances included Charles Darwin (whose *Origin of Species* Tennyson bought and read soon after its publication in 1859), physicist John Tyndall, biologist Thomas Huxley, paleontologist Richard Owen, and three astronomers Charles Pritchard, Sir John Herschel and Sir Norman Lockyer. The poet had been a fellow of the Royal Society since 1865 and in 1869 together with fellows scientists founded the Metaphysical Society. According to John Huxley, Tennyson was "the only modern poet, in fact the only poet since the time of Lucretius, who has taken the trouble to understand the work and tendency of the men of science" (qtd. in Pinion 235). In his recollections of the poet, astronomer Norman Lockyer stressed Tennyson's unceasing interest in scientific controversies of his time: "The last time I met him (July 1892), he would talk of nothing but the possible ages of the sun and earth, and was eager to know to which estimates scientific opinion was then veering" (286). Hallam Tennyson's *Memoir* records the poet's eagerness to obtain a controversial tract, which, although inaccurate, offered one of the first theories of evolution after its appearance in 1844. The poet wrote to his publisher, saying: "I want you to get me a book which I see advertised in the *Examiner*: it seems to contain many speculations with which I have been familiar for years, and on which I have written more than one poem. The book is called *Vestiges of the Natural History of Creation*" (Tennyson, H. vol. I, 222–223). It seems that Tennyson's poetry can be even regarded as promoting and explaining scientific knowledge among its readers considering such a sincere confession on the first reading of *In Memoriam*:

I was quite entirely ignorant and indifferent in those days about all poetry, did not in the least know or guess who had written it, but, opening it haphazard at Geological Stanzas, was so impressed and riveted by them [...] that I could not put the book down until I had read all through from end to end. I was caught up and enthralled by its spirit, and my eyes seemed suddenly opened on a whole new world. (Knowles 246)

One of his Victorian admirers referred to the Laureate as "the Poet of Science" since the world in his poems is always the world intermingled with the discoveries of his age, the scientific view of it dominates; science permeates all Tennyson's poetic language: metaphors, similes, imagery just like the newest scientific inventions and geological findings filled Sir Walter Vivian's garden in *The Princess* (Lodge 280).

Gardens and their literary representations have frequently been interpreted as reflections of their age, depicting both its ideals and unprecedented social, cultural, and political changes. Tennyson's *The Princess* is set in the frame of Sir Walter Vivian's garden which was thrown open to the local tenants for one summer's day. Apart from "the house, Greek,

set with busts" (l. 11) and "Carved stones of the Abbey-ruin" (l. 14), the visitors could admire the flat fossil shells of an extinct mollusk from the Cretaceous Period and other natural curiosities displayed on the garden pavement:

Huge Ammonites and the first bones of Time;
And on the tables every clime and age
Jumbled together; celts and calumets,
Claymore and snow-shoe, toys in lava, fans
Of sandal, amber, ancient rosaries,
Laborious orient ivory sphere in sphere.
(Tennyson, A. ll. 15–20)

Instead of idyllic lawns and the beauties of nature transformed, Sir Walter's garden is brimming with machines and the latest technological inventions, which are described by the narrator with equal admiration to the natural beauties of the earlier literary gardens. The baronet, a patron of the local Mechanical Institute, has lent his garden to organize an exhibition of scientific achievements and technological inventions of the age in a manner of the Crystal Palace so that "sport / Went hand in hand with science" (ll. 79–80). Among mechanical fountains, cannons, telescopes, devices producing electric shock, "a little clock-work steamer" (l. 71), "a fire-balloon" (l. 75), "twenty posts of telegraph" (l. 77), children "roll'd about / Like tumbled fruit in grass; and men and maids / Arranged a country dance" (ll. 82–84). The noises of scientific experiments harmoniously merge with the "twangling violin" (l. 86) and the noises of bees and "broad ambrosial aisles of lofty lime" (l. 87). Science and technology do not appear as something alien and discordant with the country garden, but something that seems to be a natural component of this Victorian Eden. The portrayal of Sir Walter's garden seems to follow the literary convention of *locus amoneus*, an idealised place of safety, comfort, and happiness with connotations of Eden or Elysium. After satiating himself with the sight, the speaker sees the baronet's garden as an expression of high civilisation, humane values and scientific pursuits of its master:

For me, the genial day, the happy crowd,
The sport half-science, fill me with a faith,
This fine old world of ours is but a child
Yet in the go-cart. Patience! Give it time
To learn its limbs; there is a hand that guides. (Conc. ll. 75–79)

Sir Walter seems to be well aware of the fact that the idea of the educated man has changed in his time. The aristocratic pedigree and traditional curriculum of Greek and Latin literature must be supplemented with scientific pursuits in order to gain respect and popularity, or even enter upon a successful political career with applause "more joyful than the city-roar that hails / Premier or king!" (Conc. ll. 101–102). Such a view on education was expressed by Tennyson's friend, Thomas Henry Huxley, at the opening of a science college for middle-and-working class students: "for the purpose of attaining real culture, an exclusively scientific education is at least as effectual as an exclusively literary education" (5).

Within the frame of Sir Walter's garden there is an imaginary garden attached to the "University for maidens" (I, l. 149) founded by the eponymous Princess Ida. Princess Ida is an ardent believer that the first step to change the disadvantageous position of women in the world is proper education hence "two great statues, Art / And Science" guard the portals of her garden (IV, ll. 182–183). Similarly to Sir Walter Vivian, Tennyson himself and a number of the poet's contemporaries, the Princess perceives knowledge, education and an interest in scientific discoveries as a primary stamp of an educated man. Through scientific pursuits one can gain a new insight into the world and intellectual independence, but women in particular may prove their intellectual equality:

O, lift your natures up;
Embrace our aims; work out your freedom. Girls,
Knowledge is now no more a fountain seal'd!
Drink deep, until the habits of the slave,
The sins of emptiness, gossip and spite
And slander, die. (II, ll. 74–79)

It is at Ida's university that the three disguised young men listen for the first time to the lecture on the so-called "nebular hypothesis" of the Laplacean cosmology which was never in better repute among astronomers than in 1847, when *The Princess* was published:

"This world was once a fluid haze of light,
Till towards the centre set the starry tides,
And eddied into suns, that wheeling cast
The planets; [. . .]" (II, ll. 101–104)

In a similar manner Princess Ida refers to the sun at the beginning of Canto IV: "There sinks the nebulous star we call the sun, / If that hypothesis of theirs be sound" (ll. 1–2). According to Hallam Tennyson, whenever his father prepared a re-issue of his poem he was particularly anxious that any reference to science be true to the recent scientific knowledge. Hence while Hallam was compiling the 1892 edition of his father's *Works*, the poet asked his friend Sir Joseph Norman Lockyer, one of the most renown solar astronomers of the day, whether "nebulous" was still regarded as a proper description of the sun at that time and presented his son with the following note: "Norman Lockyer says that this is a true description of the sun. [. . .] Our sun is a remnant, has been 'shaped' out of nebula" (qtd. in Hill 160). The nebular hypothesis seems to be of particular importance for the young Princess's mission. By the 1840s, Lord Kelvin and James Maxwell had formulated the second law of thermodynamics, known as entropy, which implied that due to the inevitable dissipation of heat the sun as a gaseous nebula was destined to exhaust its energy and disappear. "A sad astrology," laments the speaker of "Maud" (l. 633), but for the Princess it could be extremely liberating. She indents to teach women to "lose Convention" (I. 70) and acquire enough courage to change their perception of deeply ingrained traditions and stereotypes enslaving female kind. The implication is clear: if the sun is not permanent, the same can apply to all received human dogmas. Thus "natural philosophy," as science was then termed, could help to better comprehend one's place and role in the microcosm of one's life.

Lyell's *Principles of Geology* provided the poet with new metaphors for impermanence and change. In *The Princess* the fossilised species are symbols of the necessity of change in outdated narrow ways of thinking that should die out since they are no longer valid in the modern world. The young Prince makes the following geological analogy to dissuade his father from the idea of war and brutal force as the best solution to change Ida's resolution:

"I would the old god of war himself were dead,
 Forgotten, rusting on his iron hills,
 Rotting on some wild shore with ribs of wreck,
 Or like an old-world mammoth bulk'd in ice,
 Not to be molten out." (V, ll. 139–143)

Instead of purposelessly admiring the beauties of nature, the Princess organizes a geological expedition "to take / the dip of certain strata to the north" like many a scientific Victorian gentleman (III, ll. 153–154). There, among "hammering and clinking, chattering stony names / Of shale and hornblade, rag and trap and tuff, / Amygdaloid and trachyte" romance and flirtation go hand in hand with science (III, ll. 343–345). The noise of geological hammers turns out to be a perfect setting for falling in love since scientific pursuit seems to be part of the inherent spirit of the poem and one of natural characteristics of its time. The Prince, Princess Ida, Cyril, Psyche, Florian, and Melissa do not seem to share John Ruskin's adverse contention about it: "If only the Geologists would let me alone, I could do very well, but those dreadful hammers! I hear the clink of them at the end of every cadence of the Bible verses" (qtd. in Atwood 23).

Last but not least, one cannot ignore the significant influence of Darwin's two seminal works: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859) and *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871), which is most visible in the biological reasons behind the Prince's selection of a future mate. To explain his attraction to Princess Ida, the young man makes an analogy of the distinctions between various species of birds, he and Ida belonging to the same species: "The crane [. . .] may chatter of the crane, / The dove may murmur of the dove, but I / An eagle clang an eagle to the sphere" (III, ll. 88–90). The king, his father, makes a point of the Princess's particular suitability as a strong vigorous female to enlarge and strengthen his family with almost Darwinian terminology: "Stubborn, but she may sit / Upon a king's right hand in thunderstorms, / And breed up warriors!" (V, ll. 428–430).

After the publication of his two-volume *Poems* in 1842 the reviewers bewailed young Tennyson's "deadness to ordinary human interests" (qtd. in Jump 99). "Mr. Tennyson has not yet become *human* enough for our cravings," complained Francis Garden, an old Cambridge acquaintance, in *Christian Remembrancer* (qtd. in Jump 98). Contemporary readers want poets to be "in a good sense, men of the world, practical men, capable of ordinary business-like exertion of every sort, – stirred by domestic and public interests" and not "set of dreamers" (qtd. in Jump 99). Likewise, in *Quarterly Review* of September 1842, John Sterling, a leading member of the Cambridge Apostles, urged Tennyson to capture the variety, contrasts, and potential of his time – "the real world as it lies before us today" (qtd. in Jump 125). Shakespeare and Chaucer were given as prime examples of such an approach to art since they managed to reproduce whatever was essential in their

age. Judging from *The Princess* Tennyson did not remain deaf to the pleas of his readers. It has been discussed as “Tennyson’s eminently Shakespearean poem” and its poetic structure seems to invoke *Canterbury Tales* as a whole (Byrd Mantell 48). There is no doubt that the spirit of the age which the poet managed to render so meticulously in *The Princess* is heavily indebted to his frequent references to science and technological inventions. Astronomy, geology, biology, and physics created a fertile source of new rhetoric for the poet who became a key mediator between science and the public. Science in *The Princess* is not something abstruse and alien to ordinary commonplace existence of the average Victorian, but something amenable to human thought and feeling. *The Princess* is an apt example of a new role of poetry in the increasingly scientific age: conjoining the actual palpable feelings and wants with specialised knowledge, which could better articulate man’s relation to the world in the middle of the nineteenth century.

Works Cited

- Atwood, Sara. *Ruskin’s Educational Ideals*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2011.
- Byrd Mantell, Deborah. “*The Princess*: Tennyson’s Eminently Shakespearean Poem.” *Texas Studies in Literature and Language* 20.1 (1978): 48–57.
- Dickens, Charles. *Household Words 1850*. *Dickens Journals Online*. University of Buckingham, 2014. Web. 21 Feb. 2014.
- Hill, Robert W. Jr. Ed. *Tennyson’s Poems*. New York: Norton & Company, 1998.
- Huxley, Thomas Henry. “Science and Culture (1880).” *Literature and Science in the Nineteenth Century: An Anthology*. Ed. Laura Otis. Oxford: OUP, 2009. 4–6.
- Jump, John. Ed. *Tennyson: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1967.
- Knowles, James. “Tennyson and Aldworth.” *Tennyson and His Friends*. Ed. Hallam Tennyson. London: Macmillan, 1911. 245–252.
- Lockyer, Sir Norman. “Tennyson as a Student and Poet of Nature.” *Tennyson and His Friends*. Ed. Hallam Tennyson. London: Macmillan, 1911. 285–292.
- Lodge, Oliver. “The Attitude of Tennyson Towards Science.” *Tennyson and His Friends*. Ed. Hallam Tennyson. London: Macmillan, 1911. 280–284.
- Otis, Laura. Ed. *Literature and Science in the Nineteenth Century: An Anthology*. Oxford: OUP, 2009.
- Pinion, F. B. *A Tennyson Companion*. London: Macmillan, 1984.
- Tennyson, Alfred. “Maud.” *Tennyson’s Poetry*. Ed. Robert W. Hill Jr. New York: Norton & Company, 1998. 310–346.
- Tennyson, Alfred. “Parnassus.” *The Poems of Tennyson*. Ed. C. Ricks. London: Longman, 1969.
- Tennyson, Alfred. “The Princess: A Medley.” *Tennyson’s Poetry*. Ed. Robert W. Hill Jr. New York: Norton & Company, 1998. 130–203.
- Tennyson, Hallam. *Alfred Tennyson: A Memoir*. Vol. I. London: Macmillan, 1899.
- Tyndall, John. “The Belfast Address (1874).” *Literature and Science in the Nineteenth Century: An Anthology*. Ed. Laura Otis. Oxford: OUP, 2009. 3–4.

Streszczenie

Celem artykułu jest przeanalizowanie nawiązań do nauki i osiągnięć technicznych w utworze Alfreda Tennysona *The Princess* z 1847 roku. Świat przedstawiony w utworze obfituje w aluzje do dziewiętnastowiecznych odkryć geologicznych i do teorii ewolucji. Można w nim również znaleźć krótki wykład na temat powstania układu słonecznego z mgławicy gazowej Laplace'a. Skamieliny oraz dziewiętnastowieczne wynalazki techniczne są integralną częścią dwóch ogrodów przedstawionych w *The Princess*. Nauka i technika w utworze stanowią bogate źródło porównań i metafor, które pozwalają bohaterom lepiej zrozumieć nie tylko otaczający ich świat, ale i samych siebie.

She “felt no fear at all”? The Virgin Mary and the Feminist Voice in Dante Gabriel Rossetti’s *The Girlhood of Mary Virgin* and *Ecce Ancilla Domini!*

As it is widely known, Dante Gabriel Rossetti has never been a feminist critics’ favorite. He has been frequently criticized for indulging in a way of looking known as “the male gaze,” where the woman is depicted as a lifeless object of contemplation and a thing to be possessed rather than an individualized, thinking human being. Alternatively, his art – both poetic and pictorial – has been critiqued for stripping strong and autonomous women of their femininity.¹ Finally, some of his poetic texts – the literary ballad “Eden Bower” or his sonnet “Body’s Beauty” are good examples here – are overtly misogynist in tone, as they locate the origin of the fall in female sexuality and go on to present it in monstrous, grotesque tones.

However, after closer scrutiny, it seems that Rossetti does not deserve such harsh criticism. The present paper aims at partial rehabilitation of the leading member of the Pre-Raphaelite Brotherhood by showing his art as protofeminist. To do so, I intend to look closely at two famous early paintings by Rossetti, *Ecce Ancilla Domini!* (The Annunciation) and *The Girlhood of Mary Virgin* as well as at two sonnets that accompany the latter painting in order to see how the allegedly anti-feminist artist makes a claim against silencing, objectification, and marginalization of women. The Virgin Mary, a paradigm of subservience and virtue as well as an exemplary female for the Victorians, in Rossetti’s view becomes a victim of circumstances and stands for many Victorian girls, against their will forced to become passive angels in their homes, at the mercy of their husbands or fathers.

When Dante Gabriel Rossetti submitted his painting *The Girlhood of Mary Virgin* (fig. 1) to the Free Exhibition in London in 1849, his work was one of the first pictures to carry the mysterious initials PRB, the Pre-Raphaelite Brotherhood, heralding the advent of a new movement in art which was to dominate British painting for the next decades. With its historicist, medievalist approach; rich symbolism; and red, blue, and green colours, *The Girlhood of Mary Virgin* is indeed one of the most widely recognized Pre-Raphaelite paintings. Moreover, to the frame of the picture Rossetti attached a gold-faced sheet of paper with two sonnets, one of them being an elucidation of the symbolism of

1 See for instance an essay by Griselda Pollock and Deborah Cherry “Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The Representation of Elisabeth Siddall,” in Pollock’s *Vision and Difference*, or Martin A. Danahay’s article “Dante Gabriel Rossetti’s Virtual Bodies” (1998).

the painting, the other – an ekphrastic interpretation of the scene portrayed.² With these two sonnets Rossetti initiated what was to become his characteristic strategy – creating so-called “double works of art.” As Brian Donnelly claims, “While Sonnet I provides a narrative of sorts for the scene depicted in the painting, Sonnet II addresses the symbols included in the design. Together the sonnets articulate the complex array of visual and verbal strategies Rossetti utilizes to construct meaning” (478).

Rossetti’s interest in the topic of the Virgin’s education is first of all historicist. He comments upon other artists’ attempts to represent it, stating that those endeavors were inadequate, “since they have invariably represented her as reading from a book under the superintendence of her Mother, St. Anne, an occupation obviously incompatible with these times, and which could only pass muster if treated in a purely symbolical manner” (*The Rossetti Archive*). Instead, Rossetti chooses to represent the Virgin as embroidering a lily under the guidance of her mother, St. Anne, while her father, St. Joachim, can be seen in the background of the picture pruning vine. As Rossetti makes clear in the accompanying sonnet, the painting operates through a number of symbolic details. Mary’s embroidery is, of course, an appropriate occupation both for the future mother of Christ and for any 19th century young girl. The subject of embroidery is not accidental either – the lily is the chief symbol of purity and innocence in the painting. What is more, Mary copies from nature, emulating chief principles of Pre-Raphaelite art, which claimed that faithfulness to nature is a test and end of art. The books on the floor represent the virtues of the soul – charity, faith, and hope. Other symbolic details include the palm on the ground, prefiguring the Palm Sunday (Christ’s triumphal entry into Jerusalem), the red cloth – clearly suggesting Christ’s passion, and the dove – the typical representation of the Holy Spirit. The small angel presages the inclusion of Gabriel in the *Ecce Ancilla Domini!* picture (Barringer et.al. 43) The sonnet tells us that the moment when Mary finishes her embroidery will mark her readiness for the sacred impregnation: “She soon shall have achieved / Her perfect purity: yea, God the Lord / Shall soon vouchsafe His Son to be her Son” (“Girlhood” I, ll.12–14).

The Girlhood of Mary Virgin is a daring reinterpretation of a subject drawn from the legendary history of the life of the Madonna, but its novelty is more artistic than



Figure 1. Dante Gabriel Rossetti, *The Girlhood of Mary Virgin*

2 As Rossetti wrote two sonnets to accompany his painting but did not give them individual titles, I follow the usual critical practice of distinguishing between them by numbering them, respectively, I and II.

ideological. Technically, Rossetti's picture represents a revivalist style that draws on early Renaissance painting from Northern Europe and Italy. The composition is experimental: the carefully constructed foreground with the condensed and flattened middle ground and distance. What is more, the vanishing point of the picture is placed just above the little angel's right wing, which "turns the properly positioned viewer into a reflection of that heavenly witness to the scene" (Barringer at al. 43). Moreover, as Jerome McGann notes, "[a]lthough it [the painting] shares many characteristics of the highly detailed, even naturalistic style of Hunt and Millais, the picture is anything but an exercise in Pre-Raphaelite realism. It is far too literal in its handling of its subject and its accessories, as the constellation of the young angel, the watered lily, and the books most dramatically show" (*The Rossetti Archive*).

On the ideological level, however, the painting on its own does not say anything radical: quite on the contrary, it represents Mary as a pious, diligent, humble, hardworking young girl. Her upright posture, her modest dress and her being engrossed in the embroidery all communicate her submission to parental instruction and, therefore, they point to her future acceptance of the divine calling. Rossetti's sonnet seems to say the same, as the poet elaborates on Mary's virtues:

Her kin she cherished with devout respect:
 Her gifts were simpleness of intellect
 And supreme patience. From her mother's knee
 Faithful and hopeful; wise in charity;
 Strong in grave peace; in duty circumspect.
 So held she through her girlhood; as it were
 An angel-watered lily, that near God
 Grows, and is quiet.
 ("Girlhood" II, ll. 4–11)

No wonder this poem did not meet with feminist acclaim: Rossetti seems to perpetuate a model that defines the proper role of a young girl in relation to the allegedly "feminine" virtues such as patience, devotion, respectfulness towards her family members, discipline, selflessness, dutifulness and, primarily, "simpleness of intellect." The ideal young girl should not exercise her mental abilities too much, and therefore it is probably not accidental that Rossetti does not decide to picture Mary studying from a book, but he chooses to portray her training in handiwork instead. Moreover, by comparing her to a lily that "near God / Grows, and is quiet," he hints at the Victorian family model, which did not give much voice to women and children, making girls an ornament instead. Rossetti's vision can be easily contextualized by other texts from his epoch, literary as well as non-literary. Similar views on femininity were voiced in a renowned book for and about women in the 19th century, Sarah Stickney Ellis's *The Women of England: Their Social Habits and Domestic Duties*:

In order to ascertain what kind of education is most effective in making woman what she ought to be, the best method is to inquire into the character, station, and peculiar duties of woman throughout the largest portion of her earthly career; and then ask, for what she is most valued, admired, and beloved? In answer to this, I have little hesitation in

saying,—For her disinterested kindness. [...] Never yet, however, was woman great, because she had great acquirements; nor can she ever be great in herself—personally, and without instrumentality—as an object, not an agent. (63–64)

Sarah Stickney Ellis maintains that only perseverance, dutifulness and selflessness can give women's life meaning. The perfect woman does not need learning or acquirements. By nature, woman's sensibility and weaknesses mark her as inferior. What is more, any woman has to struggle all the time against her innate vices, in order to justify her existence:

[I]t is necessary for her to lay aside all her natural caprice, her love of self-indulgence, her vanity, her indolence—in short, her very *self*—and assuming a new nature, which nothing else than watchfulness and prayer can enable her constantly to maintain, to spend her mental and moral capabilities in devising means for promoting the happiness of others, while her own derives a remote and secondary existence from theirs. (45)

Female innate *very self* is thus opposed to the assumed one; the latter needs to be maintained with effort and prayer lest the woman lapses into her natural vices. However, this effort is crucial to meet the demands of femininity as socially constructed: officially, the only woman worthy of worship was a monument of selflessness, with no existence beyond the loving influence she exuded as daughter, wife and mother (Auerbach 185).

Coventry Patmore shared Ellis's views on woman's mission, as his famous long poem, *The Angel in the House*, testifies:

Man must be pleased; but him to please
Is woman's pleasure; down the gulf
Of his condoled necessities
She casts her best, she flings her breast [. . .]

She loves with love that cannot tire;
And when, ah woe, she loves alone,
Through passionate duty love springs higher,
As grass grows taller round a stone.
(Canto IX, “The Sahara,” ll. 1–4, 21–24)

The Angel in the House gave rise to the traditional vision of the ideal angelic woman in 19th century England – cloistered in the shelter of her own home, bent on giving, and not receiving pleasure, eager to fulfill other people's expectations, submissive, diligent, innocent, responsible, charitable, and obedient.

The connection between such a view on femininity and Rossetti's picture is not hard to find. The Virgin Mary is to become the angel in the house. Dutiful, obedient, and humble, she has already been assigned the place in God's house, where, after the fulfillment of her calling, she “[g]rows, and is quiet.” However, Rossetti seems to record his own uneasiness with this concept. First of all, when he conflates the lily with the young woman, the artist operates within the well-established Judeo-Christian tradition which uses the lily as the symbol of maidenhead or purity. In Rossetti's use of the symbol, however, the lily “has strong sexual overtones too – of purity, no doubt, but of purity awaiting its destiny, its alteration into another state” (Cruse 172). This meaning unfolds when one

decides to look at Rossetti's poem in the context of the picture meant as a natural companion, or a sequel to *The Girlhood of Mary Virgin – Ecce Ancilla Domini!* (The Annunciation; fig. 2). It is only after viewing both of these paintings at the same time, together with the re-reading of the accompanying sonnets, that we can no longer be convinced of Rossetti's anti-feminist bias.

It seems that with the *Ecce Ancilla Domini!* Painting, Rossetti flows in the face of accepted conventions. The first unconventional element is the placing of the Virgin Mary in bed, in her private bedroom. Secondly, while in typical Annunciation scenes the Archangel Gabriel appears while Mary is praying, Rossetti makes him come and wake the young woman up. As a result, Mary is pictured in her nightgown, an unprecedented fact in the history of art. Next, the presentation of Gabriel delivering the news is also striking: the Archangel has no wings, and we can easily glimpse the outline of his naked body beneath the robe he is wearing. The lily, the traditional iconographic symbol of innocence, is pointed, quite menacingly, at Mary's womb. The lily is visibly phallic in shape.

The space and colour work together to create a disturbing, ambiguous effect. The perspective of this painting is visibly skewed:

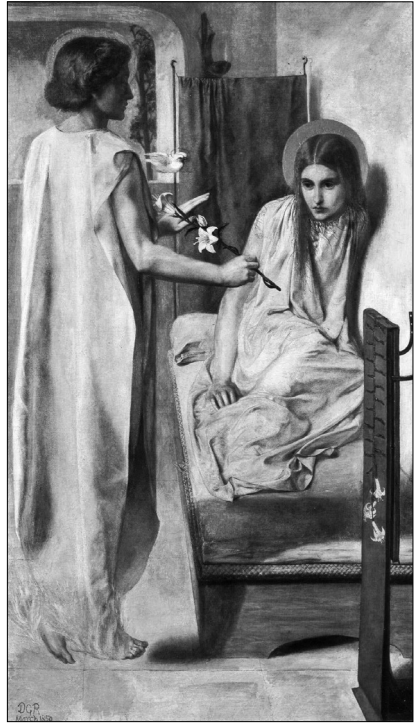


Figure 2. Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini!*

The painting's use of perspective, or rather lack of it, attracted most criticism at the time. Even the PRBs were unsettled. Both Millais and Hunt offered to lend a hand correcting it. Rossetti refused though. With his innovative use of empirical rather than scientific perspective, like true Pre-Raphaelite he was paying homage to those "Flemish Primitive" he so admired, such as Rogier van der Weyden, whose own Annunciation he had recently seen in the Louvre. (Pollitt)

Clearly, Rossetti does not intend this picture to be realistic. Even the window in the background does not show the outer world (which would have undoubtedly increased realism and added depth to the picture), but it projects the view of the sky and a tree instead. Furthermore, the scene is very claustrophobic: with the monumental presence of Gabriel there is hardly any space left in the room. Next, the pervading whiteness of the painting shows it as sterile and impersonal. Mary's purity and innocence seems almost oppressive. Moreover, instead of meticulous, loving attention to the minutest detail, so characteristic of early Pre-Raphaelite style and earning the Pre-Raphaelite paintings the label of studies in realism, Rossetti's picture is virtually bare, devoid of any additional elements other than an oil lamp on the shelf behind Mary (a typical object in annunciation

scenes, signaling the presence of the Holy Ghost) and the embroidered lily, now finished and displayed on a red stand at the feet of the bed. The embroidery is obviously symbolic: it bridges the gap between the past, depicted in *The Girlhood of Mary Virgin*, and the present scene and points to the fact that the “fullness of the time has come,” as the sonnet tells us. Mary is ready for her role as the mother of God, at least physically.

Mary’s verbal response to the event is “Ecce Ancilla Domini! – “Behold the Handmaid of the Lord,” a traditional sign of humble submission to the will of God. However, what does her body language communicate? The Virgin, slouched in her bed, visibly tries to avoid immediate contact with the muscular, very corporeal, and rather threatening figure of Gabriel. With her knees drawn up close together, Mary pushes herself into a corner and her body language spells out her disquiet. Moreover, in Rossetti’s picture Mary is a shy adolescent girl – not a coy or openly inviting Virgin of Luca Giordano, Rubens, or Raphael Mengst. Even compared with the paintings that directly influenced Rossetti – Fra Angelico’s *The Annunciation* (1438) and Botticelli’s *The Annunciation* (1490), *Ecce Ancilla Domini!* presents the most ambiguous response on the part of Mary towards the news of her forthcoming sacred impregnation. Disturbed in her sleep, the Virgin is disoriented and vulnerable, almost defensive, as if shielding her body from (unwanted?) intervention. The picture is rife with psychosexual overtones.

In the sestet to his sonnet accompanying *The Girlhood of Mary Virgin*, Rossetti anticipates the moment of Annunciation, and describes Mary’s future reaction to Gabriel’s message in such a way:

Till one dawn, at home,
She woke in her white bed, and had no fear
At all,—yet wept till sunshine, and felt awed;
Because the fullness of the time was come.

(“Girlhood” II, ll. 11–14)

Mary experiences apprehension and awe, yet, as Rossetti declares, “no fear.” However, why does she cry till sunshine? The artist invites us to inspect his meaning closely. The fullness of the time – in the *Ecce Ancilla Domini!* signaled by the completed embroidery at the feet of her bed – must have been not only awe-inspiring, but overwhelming and threatening for the very young, possibly adolescent, Virgin. Moreover, not only does it come as a total surprise, but it is going to alter her future life drastically. Yet, Mary has not been consulted on the matter – rather she has been arbitrarily chosen by the all-knowing God as a vessel fit to fulfil his plans for mankind. Put in this way, the scene acquires even more uneasy overtones and makes us wonder how many of Victorian girls similarly learned that their future has been decided by their fathers, brothers, or husbands?

In the present article, I have attempted to re-examine two famous paintings by Dante Gabriel Rossetti and the poems accompanying them in order to elucidate the way they comment on the position of women at the time. It can be suggested that the fervent these works produced can be, at least partly, explained by what they had to say about the role and rights of women in Victorian society. The Virgin Mary, the icon of female virtue, Rossetti seems to claim, has been probably forced into her role of the mother of God. What is more, she has been actively trained into submission. If we want to believe

that, as the sonnet spells out, she “had no fear at all” and was simply “awed,” we deceive ourselves: it is enough to look at the painting to see how visibly it contradicts the verbal message. The clash between the visual and the verbal that Rossetti employs is his powerful artistic means to describe, and object to, the silencing and objectification of women during the Victorian era.

Works Cited

- Auerbach, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Massachusetts and London: Harvard University Press, 1982.
- Barringer, Tim, J. Rosenfeld, and A. Smith. *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*. London: Tate Publishing, 2012.
- Cruse, Colin. “Versions of the Annunciation: Wilde’s Aestheticism and the Message of Beauty.” *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. Ed. Elisabeth Prettejohn. Manchester: Manchester University Press, 1999. 167–187.
- Danahay, Martin A. “Dante Gabriel Rossetti’s Virtual Bodies.” *Victorian Poetry* 36.4 (1998): 379–398.
- Donnelly, Brian. “Sonnet-Image-Intertext: A Reading of *Ecce Ancilla Domini* and *Found*.” *Victorian Poetry* 48.4 (2010): 475–488.
- McGann, Jerome. *The Rossetti Archive*. Ed. J. McGann. University of Virginia, 2008. Web. 15 Mar. 2014.
- Patmore, Coventry. *The Angel in the House*. 1856, 1862. *The Victorian Web*. Brown University, 8 Aug. 2004. Web. 15 Mar. 2014.
- Pearce, Lynne. *Woman/Image/Text: Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*. Toronto and Buffalo: Toronto University Press, 1991.
- Pollitt, Ben. “Rossetti’s *Evve Ancilla Domini*.” *Smart History*. Khan Academy, 2005. Web. 15 Mar. 2014.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. 1988. London and New York: Routledge, 1990.
- Rossetti, Dante Gabriel. “The Girlhood of Mary Virgin.” *The Rossetti Archive*. Ed. J. McGann. University of Virginia, 2008. Web. 15 Mar. 2014.
- Stickney Ellis, Sarah. *The Women of England: Their Social Duties and Domestic Habits*. London and Paris: Fishes Son & Co, 1839.

Streszczenie

Artykuł jest próbą ukazania pro-feministycznych przekonań prerafaelskiego malarza i poety. Autorka analizuje dwa wiersze i dwa obrazy Rossettiego, skupiając się na innowacyjności przedstawienia bardzo tradycyjnego tematu – dzieciństwa oraz zwiastowania Najświętszej Marii Panny. Poprzez zestawienie słowa i obrazu, które wchodzą ze sobą w polemiczny dialog, Rossetti poddaje krytyce tradycyjną wizję roli kobiecości w dziewiętnastym wieku. Artysta podkreśla uprzedmiotowienie kobiet we współczesnej mu Anglii i pozbawienie ich prawa decydowania o własnym życiu. Maria, matka Jezusa, nie jest dla Rossettiego ikoną cnót kobiecych, chwaloną za posłuszeństwo i oddanie, ale młodą dziewczyną, obdarzoną misją, która wzbudza w niej lęk i której do końca nie rozumie.

The Case of Neo-Victorian Demotions: Colonel Sebastian Moran on Screen

When Arthur Conan Doyle resurrected Sherlock Holmes in “The Adventure of the Empty House” (1903), the detective was instantly confronted with “the most cunning and dangerous criminal in London” – Colonel Sebastian Moran (Doyle 801). Introducing such a serious adversary, the right hand of the late Professor Moriarty, served to both grip the readers’ interest and re-establish the detective’s invincibility. Even though Holmes managed to expose Moriarty’s gang, his victory over the “Napoleon of crime” (Doyle 719) was not complete – the final duel was physical and both men were presumed dead; as it turned out, only the latter perished in the Reichenbach Falls. While in nearly all the adaptations the Professor’s counterparts outgrow the character presented in the source texts, Moran’s role has been diminishing, culminating in the neo-Victorian productions. The term neo-Victorian is used here to denote works that are “*self-consciously engaged with the act of (re)interpretation, (re)discovery and (re)vision concerning the Victorians*” (Heilmann and Llewellyn 4, original emphasis), and the analysed titles reinterpret the Holmesian canon: Guy Ritchie’s *Sherlock Holmes* films (2009 and 2011) retain Victorian aesthetics but deliver a fast-paced and action-packed version of the detective’s adventures; the CBS’s *Elementary* (2012–) and the BBC’s *Sherlock* (2010–) rediscover the sleuth’s modernity and transport him into the twenty-first-century reality. Their revisions of Doyle’s characters, adjusted to modern audiences’ needs and expectations, result in quite a few alterations and while certain characters gain in importance, others have to lose significance.

The now-classic adaptations and pastiches depict Moran as an independent character and a relevant part of the plot. In the Rathbone/Bruce *Terror by Night* (1946), Holmes describes the Colonel as “the most sinister, ruthless and diabolic henchman of our late but unlamented friend, Professor Moriarty” that specialises in “spectacular jewel robberies,” employs paid assassins and other criminals, and uses an air pistol to poison his victims. Under the guise of a shared colonial army past, Moran (Alan Mowbray) befriends Watson and is able to fool everyone but Holmes. The Brett/Hardwicke “The Empty House” (1986) presents Moran (Patrick Allen) as both a sniper intent on killing the detective and a quasi-respectable member of the Victorian society. The Colonel’s demotion from Doyle’s “bosom friend of Moriarty” (Doyle 801) that tries to avenge the Professor’s death to a mercenary assassin, an errand boy, and even a pawn, is apparent in recent film and TV productions – Guy Ritchie’s *Sherlock Holmes: A Game of Shadows* and the first season of *Elementary*. Of particular interest in this context is Moran’s ambiguous absence/presence in *Sherlock*, especially since other minor characters – e.g. Mrs Hudson – have been developed and given more prominence. This trend fits into Sabine Vanacker’s comment on literary neo-Victorian “afterings” of Doyle’s texts, which “perform the modern reader’s desire, creating a Holmesian world that is no longer the homosocial late-Victorian environment but a recreated fictional past now profoundly sympathetic to women and to

a feminist view” (99). After presenting Doyle’s original Sebastian Moran, the paper will try to examine his recent revisions and account for his demotion.

Holmes’s knowledge of Sebastian Moran is best summarised in his index of biographies, with some facts added during a conversation with Watson:

Moran, Sebastian, Colonel. Unemployed. Formerly 1st Bangalore Pioneers. Born London, 1840. Son of Sir Augustus Moran, C.B., once British Minister to Persia. Educated Eton and Oxford. Served in Jowaki Campaign, Afghan Campaign, Charasiab (despatches), Sherpur, and Cabul. Author of “Heavy Game of the Western Himalayas” (1881); “Three Months in the Jungle” (1884). Address: Conduit Street. Clubs: The Anglo-Indian, the Tankerville, the Bagatelle Card Club. [. . .] Colonel Moran began to go wrong. Without any open scandal, he still made India too hot to hold him. He retired, came to London, and again acquired an evil name. (“EH” 812, 813)¹

The comparison of these few facts to the life of Professor Moriarty reveals some striking similarities: both men come from good families and received proper gentleman’s education; Moran’s “career [was] that of an honourable soldier” (“EH” 812), Moriarty’s of an academic – in both cases until some mysterious events force them to end it. As a result, Moran comes back to England, and Moriarty moves to London “where he set up as an army coach” (“FP” 718), and this is probably how their paths crossed. Both turn their energies to crime, with the Colonel becoming “the second most dangerous man in London” (“EH” 812), “chief of [Moriarty’s] staff [. . .] used [. . .] only in one or two very high-class jobs, which no ordinary criminal could have undertaken” (“EH” 813).

If Moriarty is brilliant but typical brains, Moran is not the typical brawn but “the best heavy-game shot that our Eastern Empire has ever produced” (“EH” 807) and even “one of the best shots in the world” (“EH” 813); his weapon of choice is an air-gun, “admirable,” “unique,” “noiseless and of tremendous power,” made by one “Von Herder, the blind German mechanic, who constructed it to the order of the late Professor Moriarty” (“EH” 808–9). Interestingly, when Moran attacks Holmes at the Reichenbach Falls, he does so with stones, not a gun, as opposed to most screen versions:

another stone struck the very ledge upon which I was stretched, within a foot of my head. Of course, the meaning of this was obvious. Moriarty had not been alone. A confederate – and even that one glance had told me how dangerous a man that confederate was – had kept guard while the Professor had attacked me. From a distance, unseen by me, he had been a witness of his friend’s death and of my escape. He had waited, and then making his way round to the top of the cliff, he had endeavoured to succeed where his comrade had failed. (“EH” 793)

Why was Moran, the marksman, not able to help his friend, why did he let Holmes escape, and why was he throwing stones instead of firing a gun? Noah André Trudeau suggests that Moran was interested in taking over Professor’s organisation (Klinger 793). Still, Doyle’s choice of words – “confederate,” “comrade,” “friend” – may not be accidental,

1 The following abbreviations are used in the paper: “The Adventure of the Empty House” – “EH”, “The Final Problem” – “FP”, “The Adventure of the Illustrious Client” – “IC”, “His Last Bow” – “LB”, “A Scandal in Bohemia” – “SB”, “The Adventure of the Sussex Vampire” – “SV”, “The Reigate Squires” – “RS.”

as they all point to a close relationship between Moran and Moriarty, two outstanding London criminals.

Watson's description of Moran reveals a dangerous man indeed: his shade is "blackier than the blackness of the open door," he is "menacing," and a "sinister figure" ("EH" 803), with face "gaunt and swarthy, scored with deep, savage lines" (804), moving noiselessly – like a big cat hunting: "The man seemed to be beside himself with excitement. His two eyes shone like stars, and his features were working convulsively. He was an elderly man, with a thin, projecting nose, a high, bald forehead, and a huge grizzled moustache" (803). The cat simile is then made explicit: "With his savage eyes and bristling moustache he was wonderfully like a tiger himself" (807). When cornered and caught, the Colonel is only able to say "You cunning, cunning fiend!" and produces "a snarl of rage" (807). In the animal world, tigers are considered to be second only to lions, and even though the only animals Moriarty was compared to are a spider and a reptile ("FP" 719, 720), his position in the crime world was that of a ruler – a lion, with Moran as his second, a tiger. Doyle then reiterates this animalistic link by likening hunting for tigers to the hunt for Moran.² In the end, the old tiger hunter, the best marksman and the (now) most dangerous London criminal is outsmarted by the detective, his side-kick, and his landlady, with a little help from the police, and Moran's extraordinary gun "will embellish the Scotland Yard Museum" ("EH" 815).

Holmes's admiration for Moran's skills and his belief that the Colonel is almost on a par with Moriarty is reinforced in the final set of his adventures collected as *The Case Book of Sherlock Holmes* (1927) when he responds to a client: "If your man is more dangerous than the late Professor Moriarty, or than the living Colonel Sebastian Moran, then he is indeed worth meeting" ("IC" 1452). Following his retirement, Holmes is reminded of "The old sweet song" of "I shall get level with you!": "How often have I heard it in days gone by. It was a favourite ditty of the late lamented Professor Moriarty. Colonel Sebastian Moran has also been known to warble it. And yet I live and keep bees upon the South Downs" ("LB" 1440). The detective lives on and has outlived his creator; Holmes's arch-enemy outgrew the canonical depiction, but Moriarty's top henchman is being demoted, step by step.

Guy Ritchie seems to have presented Sebastian Moran (Paul Anderson) fairly close to Doyle's character. *Sherlock Holmes: A Game of Shadows* depicts "a gun for hire" (SH:GS) as younger but not less experienced; this time, however, it is the former soldier, Watson, that provides information on the "best marksman in the British army" who received a "dishonourable discharge." Ritchie's Moran speaks French and German and expresses some interest in classical music – he voices disappointment at not being able to attend a planned operation in the opera, which might be a brief reference to Doyle's original description: "An opera hat was pushed to the back of his head, and an evening dress shirt-front gleamed out through his open overcoat" ("EH" 803–4).

Moran manages other mercenaries, provides Moriarty with codes, information, and tickets; it is he who invites Holmes to see Moriarty after John's wedding; but above all, he

2 In a Soviet TV series based on Doyle's stories, the adaptation of "The Empty House" is entitled "Hunt for the Tiger" (1980).

is a marksman who murders Hoffmanstahl, Meinhard, and René. In two of these cases, he uses poisoned darts, which might be a reference to Moran-poisoner from *Terror by Night*. The Colonel's fondness for military novelties is best summarised by himself in the weapon factory in Heilbronn: "That's what you get, Mr Holmes, when industry marries arts. Now, put your gun down. It's a bit old-fashioned" (SH:GS). Even though in this version the Colonel resembles Moriarty's valet rather than a friend, he remains an excellent marksman dealing with the most strategic cases, whose steady nerves and keen eye equal those of the literary original ("EH" 812). The plot ends with Moran at large – it remains to be seen whether he will feature in the sequel.

While Ritchie offers his reinterpretation of Holmesian characters by re-shuffling various tones present in Doyle's original, the next two adaptations shift towards modernity and transplant the characters to our reality. *Elementary* introduces Sebastian Moran in a way that suggests he might be Moriarty himself: "M. – a simple monogram for a complicated monster," "methodical, sufficient and clean," "madman," leaving "no footprints, no witnesses, no nothing" ("M."). He killed thirty seven unconnected people in the same manner but the police still have no clue as to his appearance. He is British and is a football fan who watches matches even when preparing a crime scene or spending time with a woman. Perhaps significantly, he was given the face and body of Vinnie Jones, an ex-footballer-turned-actor, as brash and working-class as Doyle's Moran was cautious and aristocratic – a bruiser, not a hunter. What connects the literary Colonel to M. is their military past – M. is an ex-Royal Marine. The big cat comparison is reflected only in a note for Holmes: "You are a mouse chasing a lion" ("M."), which points to a bigger fish and a bigger game.

Similarly to the literary original, in which "Moriarty supplied [Moran] liberally with money" ("EH" 813), this hired killer also has money, as evidenced by his vintage driving gloves and expensive shoes. Holmes's wrangle with Sebastian is about Irene Adler, who he believes to have been killed by M.; however, it turns out M. does not stand for Moran but for Moriarty, Sebastian's new employer. The two criminals are neither on a par nor on speaking terms. Even more interestingly, Moran has a wrangle with Moriarty who first used and then sold him out – at one point Sebastian says to Sherlock: "I want him because he set me up to be caught by you. You want him because he killed your girl" ("M."). The outcome is a seemingly unlikely cooperation between Holmes and Moran against Moriarty, who does not give in that easily: criminal mastermind with a web of informants and accomplices is capable of an effective blackmail which results in Moran's decision to take his own life. Doyle's Colonel "was always a man of iron nerve" ("EH" 812); this modern counterpart is not. Not only is he not Moriarty's "bosom friend" ("EH" 801), he is not even a confederate; the dangerous criminal turns into a police collaborator and the last we hear of him is: "he won't last the night" ("A Landmark Story"). Moran is reduced to a pawn in Moriarty's "catch Sherlock" game.

The creators of *Sherlock* seem to treat Moran as a prime subject for a bit of a cat-and-mouse game to be played with the series' fandom. In November 2012, during an event entitled "The Game is On: An Afternoon with Mark Gatiss & Friends," when asked how Moran will be portrayed in the series since he has not yet been introduced, Gatiss "replied with his evil little smirk, 'Hasn't he?'" After referring to the canon, he concluded: "I can't

say any more or it would spoil the surprise” – to which Moffat added: “Or the *lack* of it” (DeVere, original emphasis). In 2014, queried about Moran “as a threat,” Moffat asked “Who says there’s a Sebastian Moran involved?” (“Steven Moffat And Mark Gatiss Talk Sherlock Series 3”).

While the colonel as a person is conspicuously absent, some traces of Doyle’s character are scattered throughout the series. Moran-marksman can be found in “The Blind Banker” and in “The Great Game” – targeting the would-be victims, also in the pool scene that bridges series 1 and 2 (“A Scandal in Belgravia”); he may also be one of the “four top international assassins [who] relocate to within spitting distance of two hundred and twenty-one B” (“The Reichenbach Fall”). Moran-the right hand might be the little girl’s kidnapper or the sniper aiming at John. His surname is given to Lord Moran, Minister for Overseas Development, which is reminiscent of Sebastian’s father from Doyle’s text: Sir Augustus Moran, “once British Minister to Persia” (“EH” 812). His contemporary counterpart, “pillar of the establishment, has been working for North Korea since 1996,” thus he is a mole, whom Sherlock labels “the big rat, rat number one” (“The Empty Hears”).³ Just like Doyle’s Colonel, the terrorist rat is arrested, but whether the Guy-Fawkes-like attempt at blowing up the Parliament was his own, North Korea’s or Moriarty’s doing is open to discussion. Last but not least, there is a trained intelligence agent and an assassin, whose employers are yet unknown, a great shot aka Mary Morstan – John’s wife, who gets into the picture after Sherlock’s disappearance. She is the one who shoots Holmes, and later is lured into the empty houses to be exposed; however, she is not imprisoned but accepted by both Sherlock and John. Although her links with Doyle’s character may be the strongest, the detective’s real opponent in the third series is the ingenious master blackmailer, Charles Augustus Magnussen (Doyle’s Milverton), another male villain.

Theories about Moran’s identity, fanfiction included, multiply within the series’ fandom. Online petitions supporting casting certain actors as Sebastian are organised (Maloney), and various versions of Moriarty-Moran relationship are being created (“The second most dangerous man in London”). All this reveals not only the creativity of *Sherlock*’s recipients, however farfetched it may sometimes seem, but also the need among the series’ fans for Moran to feature in it. Moffat and Gatiss present the most palimpsestuous version of Sherlock Holmes, one that excels at combining the original stories with their adaptations and modern audience expectations, and since they have ideas for two more series (“20 Sherlock Series 3 Secrets”), the viewers and academics have to wait patiently – another element of the scattered bits and pieces of Sebastian Moran may yet reveal itself.

Neo-Victorianism feeds on what is absent from the official Victorian discourse, and since Doyle described the Moran-Moriarty relation very briefly and introduced the Colonel after Moriarty’s death, recent screen adaptations thrive on presenting what the Victorian readers and later audiences did not receive. By engaging in reinterpreting and rediscovering the canon, they offer a revision of the relationship between the first and second most dangerous men in London while Moriarty was still alive.

3 That and the name of the tube station with the bomb-carriage are references to “the giant rat of Sumatra, a story for which the world is not yet prepared” (“SV” 1556) and “the colossal schemes” of a baron connected with “the Netherland-Sumatra Company” (“RS” 557).

There remains one additional piece of the demoting puzzle that has to be taken into consideration: Irene Adler. Doyle mentions Moriarty only employing Moran in “high-class jobs” (“EH” 813), and after Moriarty’s death Moran decides to avenge him and kill Holmes. However, recent revisions of the canon seem to prefer placing Irene as Moriarty’s agent – while she might not be a great shot, she is capable of manipulating and deceiving the detective. In his discussion of Holmes’s friends and enemies, Phillip Tallon placed her on the latter’s side, labelling her as “the most innocuous form of enemy”: a competitor (69). The only person who outwitted the famous detective has “the face of the most beautiful of women” but also “the mind of the most resolute of men” (“SB” 18). She is clever, resourceful, and independent, and in all the aforementioned titles both her talents and her sex are being used by Moriarty to get to Holmes: in *Sherlock Holmes*, her role is to make the sleuth find things for the Professor; in *Elementary*, she is Moriarty’s alter-ego, used to get to know the detecting genius and work him out; in *Sherlock*, she is hired by “the consulting criminal” (“A Scandal in Belgravia”) to get information for him. Apparently, even though reaching Holmes is a high-class job, Sebastian Moran is not the man for it – Moriarty needs Irene Adler, another extraordinary criminal: an adventuress, an art forger, and a blackmailer.

Is Moran not cunning enough to deceive Holmes? Judging by the source text, he is not, since the detective traces him, with some help from his landlady and Watson solves the case of the recent murder, avoids getting killed, and hands the culprit to the cooperating police. The only characters who do not get “solved” or mentally defeated in the canon are Irene Adler and Professor Moriarty. Modern audiences seem to need strong women to surround Sherlock Holmes and the detective to be not only brainy, but also capable of some kind of romantic involvement with such a woman. Irene’s recent appearances partly fulfil that need. Machismo belongs to the past, hence to get to Holmes, Moriarty resorts to using womanly charms; however, such a manoeuvre is not, in fact, “sympathetic to women and to a feminist view” (Vanacker 99) – it merely demotes his original confederate. From Moriarty’s friend, through his agent, to a pawn in his game, and even a scattered personality – such has been the neo-Victorian fate of Sebastian Moran, at least until now.

Works Cited

- “20 Sherlock Series 3 Secrets From Mark Gatiss And Steven Moffat.” *Empire online*. Bauer Consumer Media, January 2014. Web. 27 March 2014.
- DeVere, Ariane. “‘The Game Is On,’ An Afternoon with Mark Gatiss, 11 November 2012.” *Livejournal*. SUP Media. Web. 26 Mar. 2014.
- Doyle, Arthur Conan. *The New Annotated Sherlock Holmes*. 3 vols. Ed. Leslie S. Klinger. New York, London: W. W. Norton & Company, 2005.
- Elementary*. Created by Robert Doherty. Season 1. CBS, 2012–13.
- “The Empty House.” *The Return of Sherlock Holmes*. Granada Television, 1986.
- “The Game is On.” *LiveJournal*. LiveJournal, 13 Nov. 2012. Web. 26 Mar. 2014.
- Heilmann, Ann, and Mark Llewellyn. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

- “Hunt for the Tiger.” Dir. Igor Maslennikov. 1980.
- Klinger, Leslie S. Annotations to Sherlock Holmes. *The New Annotated Sherlock Holmes*. vol. II. Ed. Leslie S. Klinger. New York, London: W. W. Norton & Company, 2005.
- Maloney, Elise. “Request for Michael Fassbender to play Sebastian Moran on BBC show, *Sherlock*.” Web. 21 Mar. 2014.
- “The second most dangerous man in London.” fanmoran. Web. 26 Mar. 2014.
- Sherlock*. Created by Mark Gatiss, Steven Moffat. Series 1–3. BBC, 2010–14.
- Sherlock Holmes*. Dir. Guy Ritchie. Warner Bros. Pictures, 2009.
- Sherlock Holmes: A Game of Shadows*. Dir. Guy Ritchie. Warner Bros. Pictures, 2011
- “Steven Moffat And Mark Gatiss Talk *Sherlock* Series 3.” *Empire* online. Bauer Consumer Media, January 2014. Web. 27 March 2014.
- Tallon, Philip. “Watsons, Adlers, Lestrades, and Moriarties: On the Nature of Friends and Enemies.” *The Philosophy of Sherlock Holmes*. Ed. Philip Tallon and David Baggett. The University Press of Kentucky, 2012. 61–76.
- Terror by Night*. Dir. Roy William Neill. Universal Studios, 1946.
- Vanacker, Sabine. “Sherlock’s Progress through History: Feminist Revisions of Holmes.” *Sherlock Holmes and Conan Doyle: Multimedia Afterlives*. Ed. Sabine Vanacker, Catherine Wynne. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 93–108.

Streszczenie

Artykuł omawia współczesne adaptacje postaci pułkownika Sebastiana Morana, współpracownika profesora Moriarty’ego, arcyłotra z tekstów o Sherlocku Holmesie. Podczas gdy Doyle przedstawił go jako przyjaciela i prawą rękę profesora („Pusty dom”), neowiktoriańskie wersje filmowe i telewizyjne redukują jego rolę do najemnego zabójcy (*Sherlock Holmes. Gra cieni*), pionka w grze swego zleceniodawcy (*Elementary*), a nawet prezentują jego „rozproszoną” wersję (*Sherlock*, serie 1–3). Powodem może być fakt, że istotnym elementem neowiktoriańskich adaptacji i nawiązań jest rozwijanie kobiecych postaci drugoplanowych, które dodatkowo często przejmują cechy męskich bohaterów. Nie bez znaczenia jest też fakt, że w przeciwieństwie do Moriarty’ego czy Irene Adler, u Doyle’a Moran został „przejrzany” przez Holmesa i oddany w ręce policji.

Radical East? Some Notes on Pound's "Ignorant" Translations from the Chinese

One of the consequences of the postcolonial turn in literary studies, initiated by the publication of Edward Said's seminal *Orientalism* (1978), has been the proliferation of critical writings about Anglophone literature's fascination with non-European cultures. Modernist poetry's relationship with the Orient has been examined, among other critics, by Zhaoming Qian, the author of the monograph *Orientalism and Modernism* (1995) and the editor of a recent collection of essays *Modernism and the Orient* (2013).¹ Since no other modern poet, or perhaps no other 20th century literary figure, had such an intense relationship with Chinese culture as Ezra Pound, it is hardly surprising that this new trend has contributed to a renewed interest in his work. In his introduction to *Ezra Pound and China*, the most comprehensive study of this issue that has appeared to date, Qian states that "to address Pound's relation to China is to address one of the knottiest issues in poetic modernism" (1). In 2008 Pound's letters to his Chinese friends were published (also edited by Qian), which made a lot of new source material available and opened up new paths for discussion. Indeed, "Pound's China" continues to fascinate – and puzzle – his scholars.²

Summarizing the history of Pound's ties with the East and the controversies provoked by his translation practices is a task by far exceeding the scope of the present article as it would require at least a book-length study. Instead, I am going to concentrate on one aspect of the problem, that is, on Pound's encounter with the notebooks left by the sinologist Ernest Fenollosa (1853–1908), which led to the publication of *Cathay* and, subsequently, to the transformation of Pound's poetics which found its mature expression in *The Cantos*. After presenting the literary circumstances at the time of Pound's first contact with the Chinese language and briefly pondering the question of fidelity (or lack thereof) of his translations, I am going to shift the terms of discussion to a different plane. Rather than trying to determine whether Pound's translations do or do not convey an accurate image of China, I am going to look at Pound's practice of translation as a starting point for an aesthetic revolution whose consequences are also political in nature in a sense which reaches far beyond Pound's often misguided political opinions. The practice of translation reaches a new meaning in Pound's work, gradually becoming the principle of his poetic composition and, more radically, of human communication as such. I am going to attempt to put Pound's poetic project in conversation with Jacques Rancière's politics of esthetics, focusing on the notion heterology, understood as "the way in which the meaningful fabric of the sensible is disturbed" (Rancière, *The Politics of Aesthetics* 63), making room for the

1 Another book-length study of this topic worth noting is: Sabine Sielke and Christian Kleckner, eds., *Orient and Orientalisms in US-American Poetry and Poetics* (2009).

2 See, for example, Zhaoming Qian, ed., *Ezra Pound's Chinese Friends: Stories in Letters* (2008); Zhaoming Qian, ed., *Ezra Pound and China* (2003). Other notable studies include: Feng Lan, *Ezra Pound and Confucianism* (2004); Josephine Park, *Apparitions of Asia* (2008).

intrusion of politics. For Rancière, politics is equated with the exercise of freedom. It is therefore always the antinome of "the police." In my view, Pound's work involves both the totalitarian tendency to "police" the sensible *and* the subversive impulse to open up the sphere of the political. I would like to suggest that the latter impulse is linked, precisely, with the practice of translation. According to Rancière, one always "translates" because in order to communicate one has to be able "to say what one thinks in the words of others" (Rancière, "Politics" 10). Rancière uses this observation as the starting point for an elaboration of a radically democratic model of education, where the relationship between the "master" and the "disciple" is not one of power but of equality (of intelligences).³ Taking into consideration Pound's didactic zeal, I believe it is possible to look at his work through the prism of Rancière's theory and to observe, in the author of *The Cantos*, at least some features of "the ignorant schoolmaster" who invites his students (readers) to perform the work of emancipation, that is to say, "the exercise of [their] freedom" (23).

It should be emphasized right at the start that Pound's fascination with China began in early childhood. According to Ira B. Nadel, the first Chinese object encountered by Pound was a Ming dynasty vase owned by the family (12). His parents took interest in the work of Christian missionaries in the East, and outside of his family home the boy was exposed to "Philadelphia's continuing attraction to the material culture of China" (12). These early encounters, accompanied by a vision of the Orient he absorbed from literature,⁴ awoke Pound's curiosity. When the young poet, by a sheer stroke of luck, found himself the editor of Ernest Fenollosa's notebooks, he had already had a strong image of China as an exotic, mystical and idyllic land. Even though that image may have been largely phantasmatic, the fascination it exerted made Pound genuinely responsive to all things "Oriental" (Nadel 16).

Fenollosa's notebooks proved to be a treasure-trove. They provided the materials for an edition of Noh plays, for the influential essay *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1919) and, most famously, for *Cathay* (1915), whose publication marked one of the pivotal moments in Anglophone modernism. There can be no doubt that *Cathay*, in addition to constituting a breakthrough in Pound's own poetic career, helped to modernize English-language poetry, ushering in a new aesthetic characterized by simplicity, directness, and condensation. But on the other hand, the book immediately stirred controversies, as it was not clear whether the poems should be treated as

3 In *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Jacques Rancière presents a meditation on an experiment conducted by Joseph Jacotot (1770–1840). Jacotot was a French professor who found himself in a situation of having to instruct a group of Flemish students, while he had no knowledge of Flemish. He decided to use a bilingual edition of Fénelon's novel *Télémaque* in order to establish some common ground between himself and his students. They were supposed to compare the two versions of the text and, using the French they acquire in this way, to write their responses to the novel. To Jacotot's surprise, the responses were written in perfect French. This experience changed Jacotot's understanding of the pedagogical act. He came to believe that the students had no need for an "explicator" who would dominate their intelligence with his own; what they needed instead was a relationship of equality, where the only form of subordination concerns the will of the student and not his or her intelligence (11–18).

4 The 19th century saw the growing popularity of the so-called "Oriental tale." Perhaps the first example of this genre had been the best-selling novel *Zenobia* by William Ware. Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne both used Ware's novel as a source of inspiration (Nadel 24–26).

original work, as translations, or as mixture of the two.⁵ It must be remembered that at the time of *Cathay* Pound had no knowledge of Chinese. What is more, he treated the material of the notebooks rather freely, sometimes misreading Fenollosa – accidentally or purposefully – and the sinologist himself, as it is now generally recognized, also made mistakes.⁶ Nevertheless, the poems collected in *Cathay* felt not only new and attractive but somehow also *right*. Attempting perhaps to account for this “reality-effect” of what, if judged by strictly academic standards, ought to be considered as inaccurate translations, T. S. Eliot, in his introduction to Ezra Pound’s *Selected Poems* (1928), famously described Pound as “the inventor of Chinese poetry for our time” (14). This might actually be the most frequently quoted sentence that has ever been written about Pound, and certainly it is the most influential one when it comes to the reception of his work as a translator. Often taken out of its context, it has been used to argue that China was not really the gist of Pound’s endeavor since *Cathay*, in Robert Kern’s pointed formulation, was “largely an event within Anglo-American literature” (4).

If Kern were right, then Pound’s production of China could easily be criticized from the viewpoint of postcolonial theory, since his work could then be seen as contributing to the vision of the Far East as an imaginary source of aesthetic pleasure for the Occident.⁷ However, as demonstrated by Eric Hayot, there are at least two reasons why any such conclusion would be an oversimplification. First of all, one should read Eliot’s verdict in its proper context. The praise for *Cathay* was not unqualified. Claiming that Pound “invented” Chinese poetry for his readers Eliot underscored “the degree to which the sheer force of Pound’s language [made] its China believable” (514). He thus simultaneously suggested that *Cathay* was “not Chinese poetry” and that it was “great poetry.” It is hard not to agree with Hayot that “the effect of the second of these points [was] to make the first difficult to hear” (514). Moreover, it needs to be pointed out that Eliot may have simply been wrong in his judgment that China was effectively absent from Pound’s translations. As argued,

5 Controversies continue to this day. For a very critical discussion of Pound’s work as a translator see, for instance, Christie Stuart, “Usurious Translation: From Chinese Character to Western Ideology in Pound’s Confucian ‘Terminology’” (2012). A useful brief introduction into the controversies around *Cathay*, presenting both critical and supportive voices, is provided by Eric Hayot in “Critical Dreams: Orientalism, Modernism, and the Meaning of Pound’s China” (1999). From a different angle, Steven G. Yao considers the impact of Pound’s work on contemporary Chinese-American poets. Yao claims that despite Pound’s “active participation in the long and troubling history of dominant Anglo-American Orientalism,” his work, through its “sheer magnitude,” had had an important influence on Chinese-American writing, especially since the 1980s, when there was a marked renaissance of interest in Pound’s work (130–158).

6 See, for instance, Hugh Kenner, “The Poetics of Error.”

7 As argued by Edward Said, the Orient has been “one of [the West’s] deepest and most recurring images of the Other” (1). While it is mostly the Islamic countries and India that have fulfilled this function for the Europeans, Americans have identified the idea of the Orient primarily with China and Japan. In both cases the construction of the Orient as Other has served the purpose of silencing the people actually inhabiting the “Oriental” countries, as if they had no reality of their own outside of the Western imagination. This silencing is part and parcel of the West’s colonizing practices. In the words of Said, “the relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony” (5). Eliot’s sentence, if read as a complement, might suggest that Pound’s work contributed to the “orientalization” of China.

among others, by Qian, to say that *Cathay* is *English* poetry is to repress the reality that China did as a matter of fact exert influence on Anglophone modernism (65–88). That reality is not at all mitigated by the incompleteness of the western poets' understanding of Chinese culture.

Paradoxically, the inaccuracies of Pound's translations might be read as a result of his greater fidelity to the otherness of the originals, to those aspects of the Chinese poems which could not be contained within the current modes of writing in English. In fact, Hugh Kenner and other critics have claimed that Pound's errors were not necessarily a weakness but, on the contrary, a strength of his poetics. Where he lacked knowledge, Pound allowed himself to be guided by intuition. That practice, though risky, opened up the way for a new vision of poetic language and a new understanding of poetry's relationship with experience (Kenner, "Poetics" 744). It has to be emphasized that this last issue was absolutely central for Pound, as it was for other modernist poets, concerned with what they perceived as a deep crisis of English-language poetry at the time. Verse written at the end of the Victorian era felt trivial, almost purely decorative. The poetry found in Fenollosa's notebooks was not only appealing because of its "Oriental" allure but also because it seemed to contain solutions English poetry lacked.

In "A Retrospect," a group of essays first printed in 1918, Pound formulated his first diagnosis of turn-of-the-century verse and began to suggest possible remedies. The main problem was that poetry became unstuck from reality. Infected with *Symbolisme*, it lost itself in abstractions, "not realizing that the natural object is always the *adequate* symbol" (5). "Dim lands of peace," a phrase from a poem by Ford Maddox Hueffer (later Ford), served Pound as an example of the misguided tendencies in the writing of that period. To oppose those tendencies, Pound formulated his credo: "I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man use 'symbols,' he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that a sense, and the poetic quality of the passage, is not lost to those who do not understand the symbol as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk" (9). The passage reflects the poet's belief in the possibility of poetry which is not mere artifice but an extension of nature. In Kenner's formulation: "[Pound's] life work was to restore a poetics of meaning, of poems to be completed by experience, not poems cutting themselves off from experience in order to survive among clamor" ("Poetics" 745). Pound's greatest ambition was to reconnect poetry with life. Like Walt Whitman before him, he insisted that the art of poetry must be rejuvenated. Formal experimentation served that very aim. Furthermore, the rejuvenation of poetry could not be achieved once and for all. In order to stay alive, poetry had to be "made new" over and over again.

However, novelty was not for Pound the end in itself. The truly important thing was to keep the level of energy in a poem as high as possible. Therefore, "a man feeling the divorce of life and his art may naturally try to resurrect a forgotten mode if he finds in that mode some leaven, or if he thinks he sees in it some element lacking in contemporary art which might unite that art again to its sustenance, life" (11). "Life" might be the single most important concept in Pound's theoretical writings. In his view, the main illness of English-language poetry at the close of the Victorian era was that it was no longer alive – it had lost its vitality. The gap between language and life had been

widening for decades or even for centuries. Poetry had lost sight of its true calling and lost ground, in Hugh Kenner's expression, to "the contrivance of self-contained sterilities" ("Poetics" 745). Sterile art was bad art and bad art was, in Pound's view, morally wrong. As he put it in "The Serious Artist": "The arts give us a great percentage of the lasting and unassailable data regarding the nature of man, of immaterial man, of man considered as a thinking and sentient creature. They begin where the science of medicine leaves off or rather they overlap that science" (42). Given that the arts are bestowed with such an important function, it is not surprising that bad art deserves to be condemned. "Bad art is inaccurate art" – Pound further explained. "It is the art that makes false reports" (43). In doing so, it commits an offense against life. Vitality equals accuracy, and accuracy requires discipline.

The desire to reconnect poetry with life is certainly not unique to Pound's work or to any specific epoch. Some theorists see it as one of the defining features of the avant-garde. For example, in his now classical study of early twentieth century artistic movements *Theory of the Avant-Garde* (1984), Peter Bürger argues that the essential impulse of the avant-garde was to oppose the autonomy of art or the status of the work of art as an autonomous aesthetic object. The avant-garde desires to reconnect artistic practices with the real lives of ordinary people, and as such it is opposed to aestheticism. Whereas late nineteenth-century aestheticism, or Pound's detested *symbolisme*, insists on the "intensification of artistic autonomy," the avant-garde attempts "to lead art back into social practice" (xiv). A further important aspect of the avant-garde is that it constitutes a self-criticism of art addressed to "art as an institution." Its main target is the status of art in bourgeois society "as defined by the concept of autonomy" (22). The avant-garde's project of reconnecting art with life is therefore always implicitly political.

The political dimension of Pound's critique of aestheticism is not immediately obvious. However, two points must be made about this issue. First of all, the term "political" can be understood in a number of ways. In the case of the literary text, politics is not limited to the contents of the work or its ostensible engagement in social issues. If one accepts Jacques Rancière's association of politics with "the redistribution of the sensible," then it becomes possible to see Pound's innovative poetics as political. Rancière opposes politics to "the police" understood as "an organizational system of coordinates that establishes a distribution of the sensible or a law that divides the community into groups, social positions and functions" (Rockhill 3). This "system of coordinates" separates the sphere of the visible/audible/thinkable from that which has no representation. Its principle of operation is therefore an aesthetic one. The political, as the meeting ground between the police (the existing regime of the sensible) and politics (the events disrupting this regime) always involves aesthetics. Pound's desire to change the relationship between poetic language and life can be understood as an attempted intervention into the regime of the sensible and, therefore, as political.

Secondly, when we consider the evolution of Pound's work, from *Cathay*, through the vorticist period, to the monumental project of *The Cantos*, it is easy to see that "leading art back into social practice" is by no means an alien idea to Pound. In Pound's view, the task of the artist is to present a deeper understanding of a given point in time than the one offered by a historian. Combining knowledge of disciplines such as history, economy,

aesthetics, and religion, the artist is supposed to present a spiritual synthesis of the forces which had produced a given moment in the history of humanity. This understanding is by no means abstract, but, quite on the contrary, it is supposed to be *useful*. It was Pound's hope that *The Cantos* would become the "handbook for the Princes," contributing in this way to the transformation of the world. Whereas in Bürger's view, the artistic autonomy of aestheticism is coupled with its political and existential meaninglessness, for Pound, the first step leading to the delivery of poetry from the impasse of Symbolism is to find a new language, both accurate and "charged with energy."

It is well known that the impact Fenollosa's notes had on American poetry through Pound's assimilation of them was partly a result of a misunderstanding. Fenollosa mistook the Chinese written character for a pictogram (a graphic sign whose shape bears a non-arbitrary relationship to what it represents). That error was further corroborated by Pound's omission of Fenollosa's comments about the *sound* of Chinese poetry. However, the importance of Fenollosa's notes to Pound consisted not in how accurately the sinologist presented the origins of the Chinese written character, but in the implications his intuitions had for a new kind of poetics.⁸ Fenollosa's writings contain very radical claims about the nature of the Chinese language and, by extension, about the possibilities of language as such. The most fundamental distinction made by the scientist is that between a philosophical solipsism characteristic of the West and the idea of language as an extension of nature, supposedly embodied in Chinese poetry. According to Fenollosa, Western grammarians have turned language into "a little private juggling between our right and left hands" (11). The sources of the Western disregard for the facts of nature lie in the medieval conviction that thought deals with abstraction. Fenollosa considers this tendency of Western thought as wrong as if "Botany should reason from the leaf-patterns woven into our table-cloths" (12). In contrast, the close reading of Chinese poems makes it possible to think about sentences as "attributes of nature" (11). Every event in nature, claims the sinologist, is a transference of power. In his view, the same rule applies to linguistic events. Nature is a network of energy flowing among multiple agents, and language continues these processes without a rupture. If the Western understanding of language has been *metaphysical* (as exposed by the poststructuralist critique of the Logos), the understanding proposed by Fenollosa on the basis of what he found in or read into the Chinese written character is *physical*. Fenollosa is a naturalist. It is that aspect of his work that Pound finds most attractive in his search "the possibility of an 'organic' poem, arising from its subject like a picture from a landscape" (Kenner, "Poetics" 741). The ambition

8 Interestingly, the nature of the Chinese written character continues to preoccupy American linguists and poets even today. In her lecture "Cracks in the Oracle Bone: Teaching Certain Contemporary Poems" (2006), Brenda Hillman presents David Keightley's theory concerning the origin of the Chinese written character and uses it as a starting point for the formulation of a poetics. According to Keightley, the shapes of the Chinese written characters originate, at least partly, in the practice of pyromancy, or the practice of divination by fire. The oracles interpreted the messages from exhumed bones – the cracks produced by fire – and the sound of their prophecies was then carved deeply into the bones and marked with ink. Hillman underscores the fact that the messages "came directly from the ancestors whose power was considered to be of an abstract and collective nature," combining "mystery and abstraction." She compares them to "the tracks of small animals surrounding their own absence" (online).

to produce poetry coextensive with nature is not of course exclusive to Pound. Jennifer Ashton suggests that Anglophone modernism performed “the critique of metaphor by way of a more generalized critique of analogy” (121). Fenollosa’s theory rejects analogy in favor of a more “natural” idea of homology. In fact, his work can be read as a critique of the idea of representation in poetry. Poetry, as he imagines it, does not re-present anything, rather, it *presents* or makes things happen in the realm of the imagination. The imagination, by no means abstract or escapist, is the sense through which human beings understand one another as well as their place in their environments (natural, cultural, historical). It is a creative ability to translate experience into expression. It disrupts the process of the policing of reality performed by the dominant esthetic regimes, resulting in the redistribution of the sensible and making it possible for human subjects to communicate. The imagination thus has both esthetic and political dimensions.

It is very easy to demonstrate that the premises on which Fenollosa and then Pound base their theory of poetic language are largely idealizations (both writers’ affinities with Emerson must have played a part). The Chinese language is no more “natural” than English, nor is Far-Eastern poetry necessarily more “organic” than European poetry. However, it is unquestionably true that Chinese poetry comes from a very different philosophical, linguistic, and spiritual tradition. Even if, at the time of *Cathay*, Pound was not acquainted with that tradition, his intuition did not in the end mislead him. It is curious to see how Fenollosa’s notes illuminate the weaknesses of Western theories of language. Today, almost exactly a hundred years after Pound’s first contact with the notebooks, Fenollosa’s essay still poses a challenge to the Western fixation on the arbitrariness and artifice in language, and the poems collected in *Cathay* continue to fascinate the readers.

Though every strong fascination inevitably contains an element of narcissism, to say that Chinese provided the solutions lacking in English poetry of the time is not to suggest that China served Fenollosa and Pound merely as a mirror in which they could see the reflection of their own desire for a greater poetic effectiveness of language. As Qian argues in *Orientalism and Modernism* (1995), Pound’s choice concrete words, parallelism, and the economy of his poetic language really are approximations of the Chinese originals (66). These features become the new qualities of American poetry, but this does not mean that the Eastern sources of Pound’s inspirations are completely lost. Pound found in Chinese poetry a difference which he introduced into the poetry of his native language. That difference was perceived as something very positive, an opening, a possibility of self-criticism for Western art. In “A Retrospect,” the poet writes of a necessity of finding “a leaven” that might revitalize the poet’s search for a new poetics. This is how Pound used Chinese poetry in *Cathay*: as a *leaven* for a new poetics. Though it was not Pound’s ambition to re-create Chinese poetry in English, to claim that *Cathay* contains no China is an injustice. Qian maintains that Pound’s intuitive feel of Chinese poetry remains true even if the arguments he uses to defend his intuitions are misguided (34). Chinese, even if misunderstood, remains an irreducible living source from which the new poetics of American modernism is taking at least some of its energy.⁹

9 The present tense here is not accidental. I agree with the diagnosis presented, for instance, by Marjorie Perloff, that early 21st century witnesses the return of modernism in experimental poetry (*21st Century Modernism: The “New” Poetics*, 2002).

Wondering about the status of China in Pound's work, Eric Hayot juxtaposes Pound's translation of the poem titled "The Beautiful Toilet" with the earlier rendition of the same poem by Herbert Giles, who, having served as a British administrator in China, was an important figure in turn-of-the-century sinology. This is the opening of Giles's version:

Green grows the grass upon the bank,
The willow-shoots are long and lank;
A lady in a glistening gown
Opens the casement and looks down. (qtd. in Hayot 518)

Strong rhymes (bank/lank, gown/down) and iambic meter characteristic of late nineteenth-century poetry in English make the poem sound familiar and tame. "Willow-shoots" and "a lady in a glistening gown" serve as elements of oriental décor. The lady's action, however, (opening the casement, looking down) is incomprehensible; it does not evoke any reality, only prettiness.

By contrast, this is Pound's version of the same fragment:

Blue, blue is the grass about the river
And the willows have overfilled the close garden.
And within, the mistress, in the midmost of her youth,
White, white of face, hesitates, passing the door. (*Personae* 128)

Anyone familiar with Pound's style will immediately spot his mannerisms (the repetitions of "blue" and "white"; "and" as a favorite conjunction). Nevertheless, this clearly is a more interesting poem than the version proposed by Giles. Free verse allows Pound "to compose in the sequence of the musical phrase" (Pound, *Literary Essays* 3). The image has acquired the quality of a vivid painting. The colors are strong, and the willows "overfilling" the garden evoke a slightly melancholy mood, though simultaneously they produce the effect of abundance. The alliteration ("willows," "overfilled," "close") contributes to the melodious sound of the phrase, as opposed to Giles's oddly march-like "willow-shoots are long and lank." The image of the garden prepares us for the appearance of the mistress, who, though "in the midmost of her youth," is nevertheless not happy. There is something slightly enigmatic about her (the mannered repetition of the adjective "white" notwithstanding) which makes the poem intriguing: one would like to know why she "hesitates" when passing the door. Abundance and melancholy, youth and sadness, ideas, moods and images combine to form a poetic event whose validity is greater than in the case of Giles's more conventional translation. In spite of Pound's free verse, the poem feels as if it was driven by some hidden force, as if its form (the length of the lines, for instance) was dictated by a deeper kind of necessity than prosodic conventions. The lines have elegance but also simplicity – and precision. What the poem reflects with absolute accuracy is not the Chinese original but the integrity of the moment captured in the ancient text. The same might be said of other poems in *Cathay*. Pound's lines unfold slowly, like meticulous brushstrokes, adding up to form poems which sometimes explode with condensed energy. Sometimes this energy spills over and off the pages of the book, into the real world, as when Pound's young sculptor friend Henri Gaudier-Brzeska read *Cathay* to his brothers

in arms in the trenches of World War I (one might add that *Cathay* can also be read a book of poems about the war).

The intensity and precision were to remain Pound's trademark, and there is no doubt that he acquired those virtues partly through his study of Fenollosa's notebooks (later also through his readings of Confucius). But there is another crucial way in which that early encounter influenced Pound's style. The fact that he learned to write through translating from a language so unlike English, a language he did not at the time understand, had an important impact on his later work. Translating means speaking on behalf of another, lending one's voice to someone else's message, the imperfections of translation notwithstanding. In an important sense, that is exactly what Pound was doing, for most of his life, when working on *The Cantos*: translating, ventriloquizing, allowing different voices (sometimes different languages) to resound. Rancière observed that "an activity of thinking is primarily an activity of translation" and that "[u]nderpinning this capacity for translation is the efficacy of equality, that is to say, the efficacy of humanity" ("Politics" 63).

Nothing less than "the efficacy of humanity" was at stake in Pound's poetic project, leading the poet to find strikingly beautiful new ways to write as well as to make disastrous political choices. Pound's support for Mussolini during World War II is a fact difficult to assimilate for his sympathetic readers. But it must be stated that, as frequently happens, Pound's poems are "wiser" than the poet who made them. *The Cantos*, in some ways simply a stunning record of a failure of Pound's politico-poetic ambitions, can still be read for the radically subversive energy generated, not by Pound's explicit ideological choices, but by his new poetics, that is to say, the poetics deriving its strength from the practice of translation.¹⁰ The radical potential of *The Cantos* is the poem's hospitality to a number of heterogenous voices and presences. Various "others" encounter one another in Pound's epic poem. Confucius is put in conversation with Dante, the poet's literary friends appear side by side with a fellow-prisoner from the DTC at Pisa or the kindhearted guard who presented the poet with a makeshift writing table. This immense openness of the poem, its hospitality to life – present, past and future – is at least partly a consequence of his encounter with the East: with the idea of language as a witness to how "*things* work out their own fate" (Fenollosa and Pound 9, italics in the original). The many-voicedness of *The Cantos*, ceaselessly undercutting the position of the speaker, can be linked with Rancière's notion of heterology. Rancière defines heterology as "the verification of the equality of any speaking being with any other speaking being" (63). Heterology is opposed to identity, and it demands that the subject act in the gaps between identities. Politics is "being together to the extent that we are in between – between names, identities, cultures and so on" (66). *The Cantos*, in going further and further away from aestheticism, fulfills an ethical project envisaged by the poet, though it does so partly through the undercutting of his own intentions. Over and over again the readers are confronted with difficult and

10 Pound started to think about translation as a model for poetry as early as 1911. He first formulated his theory of translation in a book on Arnaut Daniel, which was never published in its entirety. Fragments of this work were printed in the weekly *New Age* as a series of articles titled "I Gather the Limbs of Osiris" (Gentzler 20).

tedious passages, for instance, those explicating Major Douglas's economic doctrines. It is true that Pound's dream was that all these fragments would ultimately form an organic whole. But the poem's radically open-ended structure does not allow for a consolidation of disparate fragments, precipitating the failure of Pound's ambition but also securing the work's heterologic character. Kenner spoke about the poem's "rigorous morality" (430), but *The Cantos* is at least as rigorous in the undoing of its own authoritarian ambitions.

As a result, the poem places the reader in a situation where he or she is demanded to perform some of the work of "translation," as when we are forced to look up the meanings of fragments in languages other than English or to make connections between disparate images or phrases. Regardless of Pound's ostensible intentions, there is no choice but to become "emancipated" readers in the sense Rancière gives to this word. We can learn from *The Cantos* on the condition that we treat their author as "ignorant," that is to say, not in the position to judge the correctness of our understanding. Commenting on the multi-linguistic character of the poem Pound said, "I admit there are a couple of Greek quotes [. . .], but *if* I can drive the reader to learning at least that much Greek, she or he will indubitably be filled with durable gratitude. And if not, what harm? I can't conceal the fact that the Greek language existed" (qtd. in Cookson xviii). This slightly humorous comment expresses Pound's desire that the readers learn but also that they practice their freedom. The same can be said about the gradual introduction of Chinese characters into the fabric of the poem. The poet does not explain but presents them for his audience to look at, to contemplate, or to learn. Pound's work, in all of its aspects, is very consistent, and it results from the understanding of the nature of language and, by extension, of communication, he derived from Fenollosa's notebooks. This is what Rancière wrote about Jacotot's teaching practice: "The book prevents escape. The route the student will take is unknown. But we know what he cannot escape: the exercise of his liberty" (*The Ignorant Schoolmaster* 23). *The Cantos* is a demanding book, one that requires a lot of work on the part of its readers. But the work it invites us to do is that of emancipation. The assumption behind Pound's poetic project is the equality of intelligences. The poet does indeed take up the position of the master, but the only form of submission in this "pedagogical relationship" concerns will. In my view, the most radical aspect of Pound's poetics, which perhaps began to germinate as early as in his childhood, when he encountered his first "Oriental" objects, is the invitation it extends to the readers to read on and become free.

Works Cited

- Ashton, Jennifer. *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Eliot, T. S. Introduction. *Selected Poems*. By Ezra Pound. London: Faber and Gwyer, 1928.
- Fenollosa, Ernest, and Ezra Pound. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. San Francisco: City Lights, 1968.

- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. New York: Routledge, 1993.
- Hayot, Eric. "Critical Dreams: Orientalism, Modernism and the Meaning of Pound's China." *Twentieth Century Literature* 45.4 (1999): 511–533.
- Hillman, Brenda. "Cracks in the Oracle Bone: Teaching Certain Contemporary Poems." *The Poetry Foundation*. The Poetry Foundation, 2006. Web. 29 Mar. 2014.
- Kenner, Hugh. "The Poetics of Error." *MLN* 90.6 (1975): 738–746.
- Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.
- Kern, Robert. *Orientalism, Modernism, and the American Poem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Lan, Feng. *Ezra Pound and Confucianism*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Nadel, Ira B. "Constructing the Orient: Pound's American Vision." *Ezra Pound and China*. Ed. Zhaoming Qian. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003, 12–27.
- Park, Josephine. *Apparitions of Asia*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Perloff, Marjorie. *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2002.
- Pound, Ezra. *Cantos*. New York: New Directions, 1970.
- Pound, Ezra. *Ezra Pound's Chinese Friends: Stories in Letters*. Ed. Zhaoming Qian. New York: Oxford University Press, 2008.
- Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1968.
- Pound, Ezra. *Personae*. New York: New Directions, 1971.
- Qian, Zhaoming, ed. *Ezra Pound and China*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- Qian, Zhaoming, ed. *Modernism and the Orient*. New Orleans: UNO Press, 2013.
- Qian, Zhaoming. *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Rancière, Jacques. "Politics, Identification, and Subjectivization." *The Identity in Crisis*. Ed. John Rajchman. New York: Routledge, 1995. 63–72.
- Rancière, Jacques. *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Trans. Kristin Ross. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Rockhill, Gabriel. "Translator's Introduction: Jacques Rancière's Politics of Perception." *The Politics of Aesthetics*. By Jacques Rancière. Trans. Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2006.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Silke, Sabine, and Christian Kleckner, eds. *Orient and Orientalisms in US-American Poetry and Poetics*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.
- Stuart, Christie. "Usurious Translation: From Chinese Character to Western Ideology in Pound's Confucian 'Terminology.'" *American Modernist Poetry and the Chinese Encounter*. Eds. Yuenun Zhang and Christie Stuart. New York: Palgrave MacMillan, 2012. 77–93.
- Yao, Steven G. "Toward a Prehistory of Asian-American Verse: Pound, *Cathay* and the Poetics of Chineseness." *Representations* 99.1 (2007): 130–158.

Streszczenie

Celem artykułu jest przeanalizowanie wpływu badań sinologa Ernesta Fenollosy (1853–1908) na styl poetycki Ezry Pounda. Notatki pozostawione przez Fenollosę w chwili jego śmierci zawierały teorię języka poetyckiego wywiedzioną z jego częściowo nieprawidłowego rozumienia natury języka chińskiego. Chociaż zarówno Pound jak i Fenollosa czytali chińską poezję z perspektywy zachodu, to jednak nie zgadzam się ze zdaniem niektórych krytyków, że przekłady Pounda nie mają nic wspólnego z Chinami. Podążając za argumentami Zhaominga Qiana twierdzę, że Chiny wywarły istotny wpływ na Pounda i innych amerykańskich poetów. Ten wpływ pomógł Poundowi stworzyć poetykę, której polityczne konsekwencje wybiegają daleko poza szaloną agitację uprawianą przez poetę podczas drugiej wojny światowej. Takie odczytanie jest możliwe dzięki spojrzeniu na poetykę *Pieśni* przez pryzmat tekstów Jacques'a Rancière'a i wprowadzego w nich pojęcia "heterologii" oraz koncepcji "emancypacji" (*The Ignorant Schoolmaster*).

Marriage as Hell, Sex as Salvation, and Love as Nirvana: Jeanette Winterson's Concept of Love

Jeanette Winterson is famous for criticising bourgeois lifestyle and morality, and a close reading of her novels reveals that she is particularly hostile to the institution of marriage, as several of her characters need to get out of a marriage in order to pursue their loves. Critics have noted that “[f]rom *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) onwards, marriage is described as an institution and is castigated, whereas the belief in true love hardly ever wavers” (Ellam 79). The aim of this article is to take a closer look at how Winterson defines and describes marriage and what she offers as an alternative. I shall try to show how the author sets herself on a quest to abolish the centuries-long tradition of putting marriage on the pedestal, as an ultimate accomplishment and realisation of the ideal of love. The analysis will take into consideration two aspects of Winterson's project: the first is her focus on sensuality and carnal pleasures having the power to create a private bond between the lovers which would override the institutionalised one. The second is an attempt to forge a new philosophical ideal of love, a paradigm shift which would allow the lovers to live in a world beyond the power relations ruling contemporary Western societies. The following analysis will confront Winterson's ideas to the theories developed by the French historian and philosopher Michel Foucault, with an aim to demonstrate that Winterson only partly succeeds in her venture.

I am going to analyse three of Winterson's novels: *Written on the Body*, *Lighthousekeeping*, and *The Stone Gods*. They come from different periods in Winterson's literary career and seem to differ thematically. However, they are strikingly similar in the ideological background which determines their plots, i.e. the denouncement of a traditional, institutionalised matrimonial relationship as a source of falsity, suffering, and the ultimate defeat of an individual. The narrator of *Written on the Body* indulges in several love affairs with married women. Eventually, (s)he¹ falls in love with Louise, whose marriage is unhappy. They have an affair, but Louise's husband (an oncologist called Elgin) successfully schemes to regain control over his wife. The cryptic final scene of the book suggests a reunification of the lovers, although Louise is presumably dead of cancer. The narrator of *Lighthousekeeping* is an orphaned girl named Silver, who learns about life from her protector, Pew. He tells her the story of a clergyman called Babel Dark, who had a turbulent affair with a girl called Molly, and as self-inflicted punishment for the pain he had caused her, he decided to move to a small and depressing town and marry a local woman. His life and marriage were unhappy, and eventually, unable to find a way out of the vicious circle of suffering, the character commits suicide. Silver grows up to be a lesbian, goes on a journey of

1 Winterson deliberately conceals the sex of the narrator.

self-discovery, and finds a lover of whom the reader learns very little. In *The Stone Gods*, the main character Billie falls in love with an intelligent robot Spike, but their affair coincides with a catastrophe (a meteor hit in part one, a war in part three), and they die. All three novels juxtapose marriage and “true love,” all lead their characters through a processes in which they are set free from institutionalised lives (including the institution of marriage), and all end with ambiguous transcendental images which mingle ideal love and death.

Winterson’s criticism of the institution of marriage focuses on its emotional falseness. The author suggests that marriage is only a façade, a social arrangement serving the sole purpose of attaining a certain social status, void of any feelings and usually hiding some awful truth about the reality of the married life. The narrator of *Written on the Body* openly voices this criticism:

I used to think of marriage as a plate-glass window just begging for a brick. The self-exhibition, the self-satisfaction, smarminess, tightness, tight-arsedness. The way married couples go out in fours like a pantomime horse, the men walking together at the front, the women trailing a little way behind. (13)

Such aversion towards institutionalised life parallels social criticism developed by Foucault. In *Discipline and Punish*, he claims that modern Western society is policed with disciplinary techniques similar to those found in prisons. An individual is subject to the disciplining mechanisms of state authority, which influence the way people think about themselves. This authority imposes on the individual the interpretation of their actions, thoughts, feelings, and the truth about themselves, so that they internalise norms of behaviour to the extent that these become the basic element for the constitution of their identity. It creates “the obedient subject, the individual subjected to habits, rules, orders, an authority that is exercised continually around him and upon him, and which he must allow to function automatically in him” (*Discipline and Punish* 129). One way to produce such subjugated individuals is to promote a lifestyle framed by institutions such as marriage. In *History of Sexuality* Foucault describes how since the Antiquity, marriage has been in the centre of attention of philosophers and moralists who have created detailed rules of how a successful marriage should function. Marriage has also become the focus of sexual austerity, with a general obligation to integrate all sexual pleasure into the matrimonial structure. In Plato, this obligation was justified by:

the need to supply the city with the children it required to survive and maintain its strength. In Christianity, on the other hand, the link between sexual intercourse and marriage will be justified by the fact that the former bears the marks of sin, the Fall, and evil, and that only the latter can give it a legitimacy that still may not exculpate it entirely. (*The Care of the Self* 183)

The apogee of scrutiny over marriage came in the 17th and 18th century, when three major explicit codes (canonical law, the Christian pastoral, and civil law) governed sexual practices. They were all centred on matrimonial relations. “The sex of husband and wife was beset by rules and recommendations. The marriage relation was the most intense focus of constraints; it was spoken of more than anything else; more than any other relation, it was required to give a detailed accounting of itself. It was under constant surveillance” (*An Introduction* 37). Although, starting from the 19th century, this surveillance apparently

weakened leaving “the legitimate couple” more discretion, what actually happened was a tactical shift of focus on the family, and a claim that “an alliance gone bad” (*An Introduction* 110) is a result of some form of abnormal sexuality. “Then a pressing demand emanated from the family: a plea for help in reconciling these unfortunate conflicts between sexuality and alliance;” and as a result “the family broadcast the long complaint of its sexual suffering to doctors, educators, psychiatrists, priests, and pastors, to all the ‘experts’ who would listen” (*An Introduction* 111). The life of a married couple (with children) became an arena of endless analyses, speculation, and prescriptions.

However, despite such care for the alliance and its scrupulous surveillance, what accompanies the official side of marriage is, according to the narrator of *Written on the Body*, a second, secret life, full of disappointment, betrayal, and boredom, and based on a fundamental lie. One of her previous lovers says, “telling the truth [. . .] was a luxury we could not afford and so lying became a virtue, an economy we had to practise. Telling the truth was hurtful so lying became a good deed” (16). The narrator rebels against the hypocrisy of marriage by saying: “Odd that marriage, a public display and free to all, gives way to that most secret of liaisons, an adulterous affair” (16). The narrator’s point is that adultery proves marriage devoid of love, since, in his or her opinion, love would prevent adultery: “Love is the one thing stronger than desire and the only proper reason to resist temptation. [. . .] Marriage is the flimsiest weapon against desire. You may as well take a pop-gun to a python” (78).

The “perfect marriage” is a public affair, without love or passion; it resembles a contract. The protagonists of *Written on the Body* admit it openly: “You see, said Louise, I knew he [Elgin] was safe, that I could control him, that I would be the one in charge.” As for Elgin, “He knew I was beautiful, that I was a prize. He wanted something showy but not vulgar. He wanted to go up to the world and say, ‘Look what I’ve got’” (34). Their divorce later in the novel is also a public affair, and its official reason turns out to be the most important issue of all. Louise asks Elgin to divorce her for adultery, but he insists it must be for unreasonable behaviour. “It will help him to save face. [. . .] Adultery is for cuckolds. Unreasonable behaviour is for martyrs. A mad wife is better than a bad wife. What will he tell his friends?” (99).

Falseness, boredom, and adultery are not the worst outcomes of marriage depicted in Winterson’s novels. The most dramatic account of a married life is described in *Lighthousekeeping*, the one of Babel and his wife, whose name the reader does not even learn. Babel’s decision to marry is an attempt to override his feelings for Molly; he believes that the strength of the legal, symbolic bond will be sufficient to tame the restless part of himself. This belief exerts disastrous effects. Babel’s family life is a horrific mixture of sadism and masochism. The sensation accompanying the wedded life is one of coldness: the wife always serves him cold breakfast, their bedroom is chilly, and when they have sex, he keeps her in bed and does not let her get up until his semen goes cold on her (51–8). Later in the text, it is contrasted with Molly’s warm body and the warmth of the room where they make love.

What is most missing in his wife and in their relationship are feelings and emotions. Babel wants to change this state of affairs and begins “to taunt his wife” by making her horse gallop, or by sailing in stormy weather in order to evoke some emotions in her.

He wants to “know her dreams, her secrets,” but the only thing he gets is “the pure fear in her face” or the view of her “drenched and vomiting” (54). Finally, he starts beating his wife. After this first act of violence, Babel burns his hands in a pot of boiling water as penance. He knows that he is the only one to blame for placing himself in such a disastrous condition, but he finds no way out.

Scepticism towards marriage is also expressed by the characters of *The Stone Gods*. In a conversation with Captain Handsome, Billie says, “Nobody I know – ever knew – seems to have that old-fashioned thing called a happy marriage any more. We seem to have lost the knack of happiness” (166). The Captain replies, “love is just nature’s way of getting one person to pay the bills for another person. It’s what my wives really believed” (166). Once again, marriage is considered to be a contract, with no happiness included. *The Stone Gods* paints another, even more negative portrayal of a married couple. One of Billie’s clients is a woman whose husband is a paedophile. To keep him, the wife wants to medically alter her appearance to look like a twelve-year-old girl. She tells Billy, “I don’t want to lose him”, and when asked “Why not?” she “seems baffled by this question” (17). Her marriage is a failure, but she believes it is worth keeping, unlike the main protagonist, who immediately suggests ending an artificial and empty relationship.

According to the words of the narrator, which in this respect seem to represent Winterson’s own convictions, “the human body is the measure of all things. We know the world by and through our bodies. This is our lab; we can’t experiment without it. It’s our home too. The only home we really possess” (*Written on the Body* 171). The body is our realm; it determines our wholeness, substance, autonomy and identity. Its instincts are our link to nature and to another human being. Winterson claims that the bond created by the bodies is in fact superior to the artificial union of marriage. In the context of Foucauldian philosophy, creating a non-institutionalised relationship between two lovers may be a way to defy authority. In the first volume of *The History of Sexuality*, Foucault investigates how, since the Renaissance, sexuality has come to dominate institutions and their practices:

sexuality is tied to recent devices of power; it has been expanding at an increasing rate since the seventeenth century; the arrangement that has sustained it [. . .] has been linked from the outset with an intensification of the body-with its exploitation as an object of knowledge and an element in relations of power. (*An Introduction* 107)

Repressive power relations have created new ways of control by means of investigation and surveillance of the body and its forbidden pleasures. Every regime tries to control the sexuality of its citizens, so a private union between two people may allow them to create their own world and thus escape the authority’s normative power. Winterson develops the idea of the body as an alternative world and a mysterious land. When the narrator of *Written on the Body* lies next to Louise, she describes discovering the lover’s body as a voyage. Her first impression on seeing Louise naked is compared to the abundance of a pristine land: “How could I cover this land? Did Columbus feel like this on sighting the Americas? I had no dreams to possess you but I wanted you to possess me” (52). Unlike a conqueror, a lover has no desire to subjugate the partner, on the contrary, she wishes to give up her autonomy and lose herself in passion.

Personalising the body allows one to reclaim one's right to decide about it and, in a way, customise it. The two lovers can therefore develop a secret code of communication and metaphorically mark their commitment to each other as in the passage: "you tap a message on to my skin, tap meaning into my body" (89). Winterson develops the idea of an imprint that marks two lovers and distinguishes them from the rest of the world. The narrator talks about shallow bite-wounds left by the lover in her shoulder, which she wears as a badge of honour. However, the visible marks on the body are only a reflection of an inner bond, which she compares to an "L that tattoos her on the inside," not visible to the naked eye. Although this sign (which can be interpreted as *Love* or *Louise*) is invisible to strangers, it gives the lovers strength, a feeling of uniqueness and belonging. It also challenges authority by defying the laws of the outside world.

In *Lighthousekeeping*, Babel's relationship with Molly is also described in a very sensual way. Apart from touch, there are references to other senses, such as smell or sight (with detailed descriptions of colours). The passage depicting their lovemaking takes up many pages, it is very literal and meticulously describes several parts of body. It ends with two important statements: "She said his name – *Babel*" and "his skin (was) unwritten but filling up with this new language" (72). The emphasis on the name symbolises Babel's rediscovered identity. Being with Molly is the only time when Babel is happy and true to himself. The two lovers discover a new, individual, and unique language.

Written of the Body, is particularly focused on reinventing the discourse of love. On the one hand, critics have noted the potential of a transgendered narrator to generate a new system of romantic expression, beyond dualisms and binary oppositions (Smith 414, Schiffer 39). Moreover, Shiffer analyses how the novel "indicts the conventional discourse of love, which has too easily become clichéd. [. . .] Through the body, the novel argues, we may construct new languages of love" (45). The critic argues that "our bodies demand to be heard and can be spoken" (40) and that "*Written on the Body*, [. . .] works to create a text that crosses over from book to body or from poetry to love. [. . .] [T]he narrator constructs a story in which the body is central, literally reshaping his or her and the lover's body as their bodies shape the body of the text" (41). The crucial moment of this "reshaping" occurs when the narrator decides to win Louise back from Elgin. The first thing (s)he does is to reclaim her body from Elgin's medical discourse and redefine the body in her own words.² The subsequent chapters entitled "The Cells, Tissues, Systems and Cavities of the Body," "The Skin," "The Skeleton," and "The Special Senses" (115–140) begin with encyclopaedia-like definitions of different parts of body, followed by the narrator's alternative description which is emotional, personal, full of memories but also bitter reflections over Louise's illness. Indeed, medicine has been extremely powerful in creating discourses which aim at depriving the individual of the power over his or her

2 This follows the narrator's disastrous decision to leave Louise to Elgin, after (s)he learns that Louise has cancer. Elgin specialises in cancer treatment and uses the authority of science to steal Louise from the narrator. He tells the narrator: "If she dies depends on you. Only I can look after her" (102). He promises that if Louise came back to him he would give her access to the very latest medico-technology, inaccessible to any patients, and very different from the brutal and toxic chemotherapy. "Trusting in the power of the Scientist/Father, the narrator has chosen to leave Louise" as if "for her good" (Shiffer 34).

own body. Foucault describes how “medicine made a forceful entry into the pleasures of the couple: [. . .] it incorporated them into the notions of ‘development’ and instinctual ‘disturbances’; and it undertook to manage them” (*An Introduction* 41). The most powerful tool of medicine is undoubtedly the power to denote the criteria of “normalcy” and “pathology,” and to offer “salvation” by means of accurate treatment.

In all three novels, discourses of power (religion, tradition, medicine, institutional marriage) alienate the protagonists from their true selves and from each other. Lovemaking, on the other hand, creates the feeling of belonging and trust, brings satisfaction, and by matching one’s private desire it leads to self-discovery and inner harmony. Finally, love abolishes barriers and makes all divisions irrelevant. For the lovers, the body is a safe place, an anchor, a fixed point in the ever-changing world. This is the case with Babel and Molly. They have a unique relationship which combines stability and freedom; the narrator points out that Molly had never depended on Babel and “she had used her body as a grounding rod” (101). This kind of bond differs from a relationship cemented by obligation, responsibility, interdependence. The narrator of *Written on the Body* describes it in a similar way, “Louise and I were held by a single loop of love. The cord passing round our bodies had no sharp twists or sinister turns. Our wrists were not tied and there was no noose around our necks. [. . .] I want the hoop around our hearts to be a guide not a terror” (88). Winterson compares an institutionalised relationship to a prison or even a death sentence, whilst a sensual relationship is simple and safe.

In Winterson’s novels, love is an answer to the worries of the contemporary world. Winterson “depicts love as a panacea, [. . .] as if it should solve problems” (Ellam 83). Love brings freshness and hope for a new start, and the encounter of two lovers is a unique experience of newness. Babel’s love for Molly is described in such terms: “He was able to watch her, as only strangers can, and lovers long to do” (89). When the narrator in *Written on the Body* remembers Louise, she also celebrates her newness, her different body with a different rhythm. For Spike, the robot, love “it’s the chance to be human,” a possibility to enter a realm of another existence. When the affair between Billie and Spike starts, Spike says: “Love is an experiment. What happens next is always surprising” (67). Winterson talks about several aspects of love which can have liberating power. In *Written on the Body* we read: “No-one can legislate love; it cannot be given orders or cajoled into service. Love belongs to itself, deaf to pleading and unmoved by violence. Love is not something you can negotiate” (77). Love is anarchic by definition and it cannot be contained by any legal arrangements. According to Winterson, the vows of love and truthfulness are not part of wedding formalities but should actually replace them.

This is how Winterson sets frames for her “philosophy of Love” which is supposed to constitute an alternative to the institutionalised matrimonial relationship. The freshness of the experience unregulated by social norm, the “new order” anchored not in an external institution but within the secret bond created by the two bodies engaged in an erotic alliance would generate the potential to overthrow, or at least to escape the official discourse of power. However, what Winterson seems to offer is not a coherent and material strategy for a revolutionary life. On the contrary, the world created by the two lovers, as the author describes it, balances between a vision of pure fantasy and utopia. When Winterson’s protagonists find “true love,” they are somehow projected into another, less

material existence. Their passion isolates them from the outside world, but also puts them in a drugged-like state. The final passages of all three novels are loaded with fantasy which comes close to hallucination, and the reader may find it difficult to tell what is happening for real and what is only a vision. The author turns the novels into a philosophical debate on the nature of love, but her protagonists dissolve in it and fall into a state of limbo, suspended between the material and the ideal, and between life and death. The fallacy may result from Winterson's inattention to the fact that relations of power go beyond the material aspect of institutions and law. According to Foucault, modern power actually aims at subjugating the body. In *Discipline and Punish*, Foucault develops the idea of "docile bodies," which are "subjected, used, transformed and improved" (136). He describes how "the classic age discovered the body as object and target of power" (136). Structures of power create "disciplines": "methods which made possible the meticulous control of the body" (137).³ This intervention of power relations into the body also encompasses the practice of sex.⁴ Finally, there is no "outside" to power, all resistance, opposition happens within. Foucault admits: "[w]here there is power, there is resistance, and yet, or rather consequently, this resistance is never in a position of exteriority in relation to power. [. . .] [Resistances] can only exist in the strategic field of power relations" (95–96). In Winterson's writings, the lovers are set in "a world of love," beyond the reality of power relations, but actually beyond any reality whatsoever – beyond the real world. It is a fairytale-like universe, which dramatically lacks substance and truth.

This weakness of Winterson's writing has been denounced by several critics. Ronny Noor describes Winterson's ideal of "love – all love – love of this dirt road, this sunrise, a day by the river, the stranger I met in a café" as a "laudable view, very insightful but hardly original." Benjamin Kunkel goes even further by claiming that in *Lighthousekeeping*, Winterson's metaphors "have altogether slipped free of their sponsoring facts; her figurative language has turned into so many solemn doodles. The novel concentrates the worst qualities of her writing [. . .] and the result is rhapsodic inconsequence and vacuous romantic uplift." Kunkel mocks Winterson's similes by accurately noticing that Silver falls in love with someone known only as "you":

"You are the carved low door into the Chapel of the Grail. You are the door at the edge of the world. You are the door that opens onto a sea of stars." About the look of this doorpersion's face, the timbre of her voice, her gestures, moods and thoughts, we are told approximately nothing. Roland Barthes in *A Lover's Discourse* described just this peril: "Explosion of language during which the subject manages to annul the loved object under the volume of love itself."

3 "The historical moment of the disciplines was the moment when an art of the human body was born, which was directed [...] at the formation of a relation that in the mechanism itself makes it more obedient as it becomes more useful, and conversely. What was then being formed was a policy of coercions that act upon the body, a calculated manipulation of its elements, its gestures, its behaviour. The human body was entering a machinery of power that explores it, breaks it down and rearranges it" (*An Introduction* 137–38). See also passages about the emergence of "bio-power" (139–140).

4 "We must not make the mistake of thinking that sex is an autonomous agency [. . .]. On the contrary, sex is the most speculative, most ideal, and most internal element in a deployment of sexuality organized by power in its grip on bodies and their materiality, their forces, energies, sensations, and pleasures" (*An Introduction* 155).

Ursula Le Guin criticises *The Stone Gods* in a similar tone, finding there “a love story that is asked to carry far too much weight.” Le Guin goes on to define sentimentality as “the product of a gap between the emotionality of the writing and the emotion actually roused in the reader” and concludes: “to me, both the love stories in the book are distressingly sentimental.” Winterson’s treachery writing about love falls short of her ambitious plan to create an all-new romantic paradigm.

Jeanette Winterson sets herself an uneasy task – to write about love in an original way, to find a definition and a theory of love without falling into clichés. This venture seems to be only partly successful. In condemning the institution of marriage, Winterson runs the risk of oversimplification. In a review of *Written on the Body*, Malca Litovitz notes: “Many of the husbands in Winterson’s novels are terrifically flawed.” The critic mentions Elgin, but also Jove in *Gut Symmetries*, and a story of twelve princesses in *Sexing the Cherry*, who are all unhappily married. Litovitz also points out that “[l]esbianism and adultery are linked in Winterson’s work, exemplars of forbidden, secret love, and often represented as more passionate than the tepid co-existence of marriage.”

The passages in which Winterson juxtaposes an institutionalised relationship with the privacy of an intimate bond between lovers are powerful and substantial. The author manages to convey with words the strength of sensuality and the uniqueness of the lover’s experience. However, when the discussion of love shifts from the corporal to the immaterial realm, it becomes turgid and void. Winterson describes love as a nirvana-like state, where the boundaries between the real and the fantastic are blurred or abolished completely, the same applying to boundaries between life and death. In *Written on the Body*, the lover comes back as a phantom. In *Lighthousekeeping*, Silver’s lover has no name and is in fact quite an abstract being. In *The Stone Gods*, the lover is disembodied and not even human.

Winterson objects to a model of life determined by principles of social behaviour and squeezed into an institutional framework. Her novels suggest that “true love” is a means of escaping these restrictions as well as the outside world, but the author says little about how to incorporate this love into life within society or how to combine personal fulfilment with keeping both feet on the ground. As a result, her novels often fail to discuss the issues of obligations or responsibilities towards the world and other people, the burdens of routine which eventually enter into a relationship, or – in case of *The Stone Gods* – the possible risks and the doubtful nature of developing a sentimental relationship with an artificial intelligence. Winterson’s protagonists enter into relationships with unreal creatures who are clearly superior (morally, intellectually) and yet weaker and subordinate to the lover. This confusing fact as well as the highly abstract character of Winterson’s deliberations hinder the author’s mission of being an apostle of “true love.”

Works Cited

- Ellam, Julie. “Jeanette Winterson’s Family Values: From *Oranges Are Not the Only Fruit* to *Lighthousekeeping*.” *Critical Survey* 18.2 (2006): 79–88.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. Trans. Alan Sheridan. New York: Random House, Second Vintage Books Edition, 1995.

- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Random House Inc, Pantheon Books, 1978.
- Foucault, Michel. *The Care of the Self. Volume 3 of The History of Sexuality*. Trans. Robert Hurley. New York: Random House Inc, Pantheon Books, 1986.
- K. Le Guin, Ursula. "Head Cases." *The Guardian*. Guardian News and Media Limited, 22 Sept. 2007. Web. 12 May 2014.
- Kunkel, Benjamin. "Lighthousekeeping: The Sea of Love." *The New York Times*. The New York Times Company, 1 May 2005. Web. 12 May 2014.
- Litovitz, Malca. "Passion and Comfort (Jeanette Winterson)." *Queen's Quarterly*. The Quarterly Committee of Queen's University, 22 Jun. 1997. Web. 12 May 2014.
- Noor, Ronny. "Jeanette Winterson. *Lighthousekeeping*." *World Literature Today*. The University of Oklahoma, 1 Mar. 2006. Web. 12 May 2014.
- Schiffer, Ceilia. "'You see, I am no stranger to love': Jeanette Winterson and the Extasy of the Word." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 46.1 (2004): 31–52.
- Smith, Jennifer A. "'We Shall Pass Imperceptibly through Every Barrier': Reading Jeanette Winterson's Trans-formative Romance." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 52.4 (2011): 412–433.
- Winterson, Jeanette. *Written On The Body*. London: Vintage, 2001.
- Winterson, Jeanette. *Lighthousekeeping*. London: Harper Perennial, 2005.
- Winterson, Jeanette. *The Stone Gods*. London: Hamish Hamilton, 2007.
- Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. London-New York: Routledge, 1993.

Streszczenie

Artykuł analizuje przedstawienia małżeństwa oraz miłości w trzech powieściach Jeanette Winterson: *Zapisane na ciele*, *Podtrzymywanie światła* i *Kamienni bogowie*. Autorka przedstawia jednoznacznie negatywny obraz małżeństwa, przeciwstawiając mu ideał miłości zmysłowej i duchowej dwojga kochanków. Fragmenty powieści dotyczące cielesnych doznań bohaterów i ich intymnych relacji są nowatorskie i wartościowe, natomiast fragmenty rozważające filozoficzny ideał miłości są schematyczne i mało wyraziste. Reasumując, Winterson tylko częściowo udaje się stworzyć alternatywny model udanej relacji między kochankami, stojącej w opozycji do tradycyjnego związku instytucjonalnego.

Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem

Na pewnym etapie rozwoju studiów nad przekładem dramatu debata akademicka zaczęła oscylować wokół zagadnienia sceniczności tłumaczonego tekstu¹. Z powodu braku jednorodności terminologicznej w translatoologii, termin ten jest używany w co najmniej dwóch różnych znaczeniach. Po pierwsze, sceniczność tłumaczenia dramatu oznacza czysto fizyczną możliwość wykonania tekstu dramatycznego z naturalną wymową i niezakłóconym przeszkodami natury artykulacyjnej przekazem przesłania sztuki teatralnej. Po drugie, pojęcie to jest rozumiane jako odzwierciedlenie w tłumaczeniu znaków teatralnych zaszyfrowanych w tekście źródłowym. Ten wymiar utworu dramatycznego powinien – zdaniem niektórych autorów – zostać odkryty w oryginale i przeniesiony przez tłumacza do tekstu docelowego, by następnie zaistnieć w przedstawieniu teatralnym. Podczas gdy sceniczność w pierwszym znaczeniu jest bezspornie uważana za nieodzowny element dobrego tłumaczenia dla potrzeb teatru, semiotyczne ujęcie tego terminu wzbudza wiele kontrowersji.

Biorąc pod uwagę znaczenie tego zagadnienia dla tłumacza utworów dramatycznych oraz istniejące niejasności i rozbieżności, zarówno w definiowaniu problemu sceniczności tłumaczenia, jak i w próbach jego naukowego opisu, warto przyjrzeć się bliżej pracom wybitnych przekładoznawców, by uzmysłwić sobie złożoność tej materii oraz wiążące się z nią trudności teoretyczne i praktyczne. W polskiej literaturze translatorycznej przekładowi dramatycznemu i teatralnemu nie poświęcono zbyt wiele uwagi, mimo znaczącej roli, jaką ten typ transferu językowego odgrywa w praktyce tłumaczeniowej. Przegląd najbardziej reprezentatywnych badań tego problemu z ostatnich trzydziestu lat i wysnutych na ich podstawie różnorodnych wniosków może pomóc w zrozumieniu złożoności kwestii związanych z tłumaczeniami uwikłanymi w różny sposób w relacje multimedialne, a także w niewielkim stopniu uzupełnić lukę w polskiej literaturze przekładoznawczej.

Jednym z pierwszych badaczy, który poświęcił uwagę omawianemu zagadnieniu, jest George E. Wellwarth. Autor ten uznaje sceniczność (samemu nie będąc zwolennikiem tego określenia) za główny problem, przed którym staje tłumacz dramatów. Według niego przydatność tłumaczenia dramatu dla sceny może być zdefiniowana jako stopień

1 Termin „scenicznosc” jest propozycją polskiego tłumaczenia angielskiego określenia „performability” używanego w anglojęzycznej literaturze na temat przekładu teatralnego. Susan Bassnett, analizując to zagadnienie, słusznie zauważa, że słowo to prawie nie występuje w innych językach niż angielski („Translating for the Theatre: The Case Against Performability” 99–111). „Scenicznosc” w polskim żargonie teatralnym oznacza cechę, która warunkuje przydatność danego elementu dramatu lub przedstawienia dla sceny. Propozycję takiego ekwiwalentu terminu „performability” należy traktować za wyjściową i prowokującą do dyskusji oraz dalszych poszukiwań polskiego odpowiednika tego sformułowania.

łatwości artykulacji tekstu (140). Niestety, pożądane rezultaty nie są łatwe do osiągnięcia przez praktyków przekładu, gdyż są oni z reguły filologami, a nie twórcami teatralnymi. Tymczasem znajomość teatralnego warsztatu – szczególnie doświadczenie w aktorstwie lub wystąpieniach publicznych – ma w tej dziedzinie ogromne znaczenie. Trudno wymagać od tłumaczy teatralnych takiego stopnia znajomości pisarstwa dramatycznego jak od samych dramatopisarzy, jednakże pewna wiedza z zakresu komunikacji werbalnej jest konieczna. Wiedza ta pozwala tłumaczowi pracować z poczuciem rytmiczności tekstu i odwzorować w efektach swojej pracy napięcie dramatyczne zawarte w oryginale (140).

Tłumacze niemający doświadczenia w przekładzie dramatycznym mogą osiągać zadowalające rezultaty pod warunkiem przestrzegania paru istotnych reguł. Przede wszystkim nie mogą oni ograniczać się do pracy wyłącznie na papierze, lecz powinni wypracowywać swe dzieło czytając je na głos i analizując nie tylko pod kątem ekwiwalencji znaczeniowej, ale także pod względem artykulacji tekstu. W celu stworzenia skryptu nadającego się do prezentacji scenicznej Wellwarth doradza prezentację roboczej wersji tłumaczenia osobie zaangażowanej w przyszłą produkcję teatralną tego utworu. Najlepiej byłoby, gdyby aktorzy mogli wysłuchać odczytanego tłumaczenia i ocenić jego sceniczny potencjał (Wellwarth 141).

David Johnston w artykule „Securing the Performability of the Play in Translation” w swoich zaleceniach dotyczących techniki tłumaczenia teatralnego idzie dalej niż Wellwarth, uznając metodologię polegającą na odczytywaniu tłumaczonego dramatu za niewystarczającą. Twierdzi on, że jedynie scena i werbalna interakcja aktorów daje tłumaczowi możliwość bezpośredniego zetknięcia z naturą języka teatralnego jako głównego elementu składowego przedstawienia. Konfrontacja ta w niescenicznej sytuacji może zostać zepchnięta na dalszy plan przez cały szereg decyzji podejmowanych na poziomie pojedynczych słów lub wypowiedzi (Johnston 36). Uczestnictwo w próbach daje tłumaczowi wgląd w proces nadawania postaciom charakteru. Sposób, w jaki aktorzy kształtują kreowane przez siebie role – najczęściej poprzez środki komunikacji werbalnej – może pomóc tłumaczowi w znalezieniu słownictwa charakterystycznego dla danej postaci. Tłumacz powinien mieć świadomość znaczenia, jakie środowisko sali prób lub sceny może mieć dla odkrycia możliwości wykonawczych zakodowanych w tekście (Johnston 34).

Johnston zwraca uwagę na kwestię nierozzerwalnie związaną z aspektem sceniczności tłumaczenia i rzadko poruszaną przez autorów zaangażowanych w dyskusję na ten temat, mianowicie na zrozumiałość sztuki teatralnej. Duży nacisk kładzie się na rolę twórców teatralnych w procesie tłumaczenia tekstów dramatycznych, podczas gdy osoba odbiorcy jest rzadko brana pod uwagę. Tymczasem to zdolność komunikacyjna widza powinna wyznaczać model kształtowania dialogu w twórczości teatralnej (Johnston 35).

W dyskusji na temat sceniczności sztuki teatralnej często porusza się rolę rytmiczności przedstawienia. W celu porównania struktury rytmicznej tekstów pod uwagę powinny być wzięte dwa elementy, tj. długość wypowiedzi języka źródłowego i docelowego oraz tempo wygłaszania kwestii ze sceny. Poszczególne języki mogą się znacząco różnić pod tym względem. Phyllis Zatlin poddała analizie język angielski oraz hiszpański i doszła do wniosku, że zdania po hiszpańsku są przeciętnie o 25 procent dłuższe od ich angielskich ekwiwalentów, a tempo wypowiedzi aktorów hiszpańskich jest szybsze niż aktorów amerykańskich. Jest to szczególnie zauważalne w przypadku komedii, bowiem szybkość

wypowiedzi jest istotnym elementem składowym komediowego stylu w hiszpańskiej grze aktorskiej (Zatlin 74).

Na zachowanie struktury rytmicznej sztuki teatralnej oraz jej dramatycznego napięcia wpływają także kwestie natury składniowej. Przykładowo, różnica w pozycji orzeczenia w zdaniu między językiem angielskim a niemieckim jest odzwierciedlona również w sposobie przekazywania utworu ze sceny. Zdaniem Reby Gostand, miejsce, jakie słowa zajmują w zdaniu w danym języku, może rzutować na charakterystykę postaci, przekazując dodatkowe znaczenia poza tym, które niesie ze sobą samo słowo (2).

Kwestię sceniczności tłumaczenia teatralnego badała także Mary Snell-Hornby, która po serii rozmów z teatralnymi profesjonalistami opisała różne kryteria sceniczności. Choć operowała ona głównie w granicach technicznego podejścia do problemu, pewne elementy semiotycznego spojrzenia są zauważalne w jej analizie. Zdaniem badaczki dialog teatralny charakteryzuje pięć cech. Po pierwsze, jest on wytworem artystycznym przeznaczonym do ustnej prezentacji, jednak nigdy identycznym z naturalnym językiem mówionym. Po drugie, cechuje go współgranie różnych zabiegów stylistycznych i ich wpływu na widza, takich jak: ironia, gra słów, anachronizmy itd. Po trzecie, język teatralny podlega swoistemu rozwojowi rytmicznemu, niebędącemu jedynie układem rytmu i akcentuacji wewnątrz zdania, lecz tworzącemu wewnętrzną strukturę rytmiczną sztuki, która rozwija się wraz z rozwojem akcji scenicznej i zawiera w sobie naprzemienne napięcia i odprężenia, nagłe zwroty akcji i uspokojenie przebiegu dramatu. Po czwarte, kwestie aktora tworzą rodzaj jego własnej maski teatralnej, która definiuje daną postać za pomocą głosu, mimiki i gestu. Dialog i gra aktorska powinny tworzyć spójną całość, dlatego też dobry tekst teatralny powinien dać się naturalnie wypowiadać. Po piąte, widz odbiera słowa padające ze sceny oraz to, co się na niej dzieje jako pewnego stopnia osobiste doświadczenie. Jeśli działania sceniczne są przekonujące, widz powinien być zaangażowany w ich przebieg i zareagować odpowiednimi emocjami (Snell-Hornby 111–112). Autorka w swym wywodzie zawarła elementy dotyczące stylistyki, formy dramatycznej, artykulacji tekstu, komunikacji i znaczenia kwestii mówionych dla stworzenia pełnowymiarowej roli. Tym samym udało jej się spojrzeć na problematykę tłumaczenia dramatu z perspektywy uwzględniającej najważniejsze aspekty twórczości teatralnej.

Często sceniczność tekstu dramatycznego jest przedstawiana w opozycji do łatwości, z jaką się ten tekst czyta. Marion Peter Holt – wyrażając swą opinię o prymacie sceniczności – twierdzi, że krążenie wokół rzekomego konfliktu sceniczności, łatwości czytania i sprzedawalności sztuk teatralnych nie wnosi wiele do debaty na temat problematyki tłumaczeń teatralnych. Holt, opierając się na swym praktycznym doświadczeniu, stawia sceniczność przełożonego dramatu za najważniejszy cel pracy tłumacza. Źródłem konfliktu między tłumaczeniem scenicznym a nadającym się do publikacji upatruje on w dziewiętnastowiecznej tradycji, kiedy to akademicy tłumaczyli wybrane dzieła dramatyczne, nie przedstawiając ich potem na scenie. W dzisiejszych czasach tłumaczenie tekstu teatralnego jedynie w celu wydania go drukiem wydaje się niezbyt racjonalne (Zatlin 23).

Próbę połączenia akustycznego i artykulacyjnego wymiaru sceniczności tekstu teatralnego z postrzeganiem tego fenomenu jako odwzorowanie w tekście docelowym systemu znaków teatralnych zakodowanych w tekście źródłowym podjęła Fabienne Hörmanseder w swej praktycznie ukierunkowanej pracy pod tytułem *Text und Publikum. Kriterien für*

eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten. Autorka przypisuje oddaniu w tekście docelowym systemu znaków (językowych, gestycznych, mimicznych, kinetycznych itd.) duże znaczenie dla zapewnienia sceniczności tłumaczonego dramatu (107). Jednakże sporo uwagi poświęca ona także praktycznym aspektom tłumaczenia decydującym o sceniczności przekładu, dzieląc je na ukierunkowane na publiczność oraz na aktorów. W szczególności cechy zorientowane na aktorów wpisują się w dotychczasową dyskusję na temat sceniczności tłumaczenia teatralnego, która jawi się jako realizacja w tekście docelowym kryteriów zrozumiałości, słyszalności, przejrzystości oraz naturalności wymowy i oddechu (Hörmanseder 95–111).

W pracach niektórych autorów uwagę zwraca kwestia udziału tłumacza w procesie tworzenia przedstawienia teatralnego. Wellwarth i Johnston słusznie zwrócili uwagę na konieczność oderwania się od pisemnej formy tłumaczenia i wprowadzenia do warsztatu tłumacza elementów właściwych próbom teatralnym. Idąc tym tropem, należałoby rozważyć zasadność uczestnictwa autora przekładu w procesie przygotowania przedstawienia. Tworzenie spektaklu odbywa się podczas pracy, której cechą charakterystyczną jest nieustająca interakcja i wzajemna inspiracja osób biorących udział w tworzeniu dzieła teatralnego. Włączenie tłumacza w proces prób mogłoby mieć korzystny wpływ na powstające dzieło i pozwoliłoby uniknąć wielu błędów tłumaczeniowych.

Poszczególne prace na temat tłumaczenia utworów dramatycznych, traktujące jego sceniczność jako właściwość w przeważającej mierze artykulacyjną, tworzą spójny zbiór wzajemnie uzupełniających się elementów, z których każdy kolejny wnosi coś nowego do naukowej debaty na temat tłumaczeń dramatycznych i teatralnych. Tłumacz, posiłkując się wynikami przedstawionych badań, będzie miał dostateczne wyobrażenie na temat specyfiki tłumaczenia dramatycznego w zakresie obejmującym zagadnienia dotyczące artykulacji tekstu przez aktorów.

O ile zagadnienie sceniczności jako przydatności sztuki do recytacji na scenie nie sprawia wiele trudności, o tyle kwestia zapisanego w nim kodu znaków teatralnych wzbudza więcej kontrowersji. Susan Bassnett poświęciła temu tematowi sporo uwagi, a jej opinia na ten temat dostarcza cennych spostrzeżeń na temat sceniczności tłumaczenia dramatycznego. Publikacje tej autorki dokumentują ciekawą drogę, jaką pojęcie to przebyło w historii myśli przekładoznawczej. W swych wczesnych pracach Bassnett twierdzi, że tłumacz teatralny musi spełnić więcej kryteriów niż tłumacz tekstów niescenicznych. Jej zdaniem tekst teatralny jest wytworem niepełnym, półproduktem, który swój potencjał rozwija jedynie podczas przedstawienia teatralnego, ujawniając ukryty w nim system znaków teatralnych. Scenicznosc dramatu jawi się jako dodatkowy, przestrzenny i gestyczny wymiar skryptu. Tłumacz powinien ten wymiar odkryć i przenieść do tekstu docelowego bez względu na zagrożenia natury lingwistycznej z tego płynące (*Translation Studies* 123–135).

W połowie lat osiemdziesiątych opinia Bassnett na ten temat zmieniła się radykalnie. W swych pracach zaczęła ona podważać własne twierdzenia o powinności tłumacza dotyczącej odczytania pozawerbalnych znaków zakodowanych w tekście dramatycznym i umieszczenia ich w przekładzie. Doszła ona do wniosku, że scenicznosc w tym rozumieniu jest jakimś niejasnym wymiarem skryptu, który służy tłumaczom wyłącznie za uzasadnienie ich wyborów i strategii językowych. Samą ideę istnienia w tekście warstwy kodu gestycznego Bassnett uznała za mocno niecisłą i niejasną („Ways through the Labyrinth:

Strategies and Methods for Translating Theatre Texts” 101–102). Ciekawą jest jej sugestia, jakoby za terminem sceniczności tłumaczenia – popularnym wśród osób zajmujących się profesjonalnie teatrem w Wielkiej Brytanii – kryły się kwestie ekonomiczne. W erze taczeryzmu kluczem w doborze repertuaru angielskich teatrów była zdolność zapełnienia widowni przez dany tytuł i związane z nią potencjalne zyski. Postawa ta miała duży wpływ na rynek tłumaczeń dostarczający tworzywa dla brytyjskich teatrów. W konsekwencji pojęcie sceniczności służyło za uzasadnienie działań, które miały podłoże finansowe („Translating for the Theatre: The Case Against Performability” 101–102).

W rezultacie swych dociekań Bassnett uznała sceniczność tłumaczenia za pojęcie niemające wystarczającego uzasadnienia teoretycznego i sprawiające badaczom wiele problemów („Translating for the Theatre: The Case Against Performability” 102). Najbardziej kontrowersyjną kwestią związaną z odkodowaniem rzekomego wymiaru znaków teatralnych ukrytych w tekście dramatycznym przez tłumaczy jest stawianie ich w obliczu zadania niemożliwego do zrealizowania. Autor przekładu musiałby posiadać nadludzkie zdolności, by traktować skrypt jako reprezentację złożonego systemu znaków („Translating for the Theatre: The Case Against Performability” 100). W obliczu powyższych stwierdzeń tłumacz powinien porzucić pomysł doszukiwania się w tłumaczonym tekście ukrytych warstw powiązanych ściśle z teatrem realizmu psychologicznego. Tym samym kwestia sceniczności tłumaczenia nie może być postrzegana jako uniwersalna koncepcja teoretyczna, gdyż owa sceniczność jest uzależniona od koncepcji konkretnej inscenizacji teatralnej (Bassnett, „Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre” 107).

Wnioski, do których doszła Bassnett, są z jednej strony uzasadnione, z drugiej jednak nie do końca przekonujące. Mimo intencji autorki, by definitywnie wykluczyć kwestię odkodowania znaków teatralnych zawartych w tekście dramatycznym z kręgu zainteresowań tłumacza, wyniki jej dociekań nie tylko nie zamykają dyskusji, lecz wręcz podsycają debatę i prowokują do dalszych poszukiwań. Świadczy o tym chociażby kolejny głos w sprawie, wyrażony w artykule pod tytułem *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Text: The Case of Cameroon* przez Suh Josepha Che. Analizując prace innych autorów na temat sceniczności dramatu w przekładzie (m. in. Bassnett 1980, 1991, 1998; Wellwarth 1981; Ubersfeld 1978; Elam 1980; Aaltonen 2000; Espasa 2000; Totzeva 1999), Che dochodzi do wniosku, że trwająca od ponad trzydziestu lat debata nad uniwersalnym pojęciem sceniczności tłumaczonych dramatów nie prowadzi do użytecznych i konkretnych wniosków. W jej miejsce autor proponuje skupić uwagę badaczy na analizie czynników, które w danej kulturze lub regionie warunkują sceniczność tekstu dramatycznego. Przedstawiając tradycje teatralne Kamerunu, Che uzależnia przydatność tłumaczenia dramatu dla produkcji scenicznej od uwzględnienia przez tłumacza tradycji teatralnej obowiązującej w kulturze docelowej. O ile argument ten wydaje się być zasadnym i racjonalnym w obliczu martwego punktu, w którym znalazła się debata na ten temat, o tyle ograniczenie oddziaływania pojęcia sceniczności przekładu do pewnego kręgu kulturowego lub geograficznego niesie ze sobą wyraźne niebezpieczeństwo dalszego zawężania zastosowania tego terminu do konkretnej szkoły reżyserskiej lub danego twórcy teatralnego.

W obliczu kontrowersji, które budzi kwestia sceniczności tłumaczenia, trudno przejść nad tym zagadnieniem obojętnie lub ignorować jego istnienie z punktu widzenia tłumacza,

jak to poniekąd proponuje Bassnett. Tekst dramatyczny z pewnością prowokuje czytelnika zaangażowanego w produkcję przedstawienia do interpretacji zawierającej elementy przestrzenne i gestyczne. Niestety, badaczom przekładu nie udało się dotychczas stworzyć całościowego opisu naukowego tego zagadnienia. Pojęcie sceniczności tłumaczenia teatralnego – w rozumieniu systemu znaków teatralnych zakodowanych w tekście dramatycznym – nadal czeka na spójne i przekonujące ujęcie teoretyczne, które opisywałoby ten wymiar pracy nad tekstem teatralnym lub – w sposób niebudzący wątpliwości – udowadniało jego nieistotność z perspektywy przekładoznawczej.

Bibliografia

- Aaltonen, Sirkku. *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 1980.
- Bassnett, Susan. „Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Red. Theo Hermans. Beckenham: Croom Helm, 1985. 87–102.
- Bassnett, Susan. „Translating for the Theatre: The Case Against Performability”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 4.1 (1991): 99–111. Źródło internetowe. 25.03.2014.
- Bassnett, Susan. „Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”. *Constructing Cultures*. Red. Susan Bassnett i André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. 90–108.
- Che, Suh Joseph. „The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts: The Case of Cameroon”. *Intralinea* 13 (2011): strony nienumerowane. Źródło internetowe. 25.03.2014.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.
- Espasa, Eva. „Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?”. *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Red. Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. 49–62.
- Gostand, Reba. „Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation”. *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Red. Ortrun Zuber. Oxford: Pergamon Press, 1980. 1–9.
- Hörmanseder, Fabienne. *Text und Publikum: Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008.
- Johnston, David. „Securing the Performability of the Play in Translation”. *Drama Translation and Theatre Practice*. Red. Sabine Coelsch-Foisner i Holger Klein. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. 25–38.
- Snell-Hornby, Mary. „Theatre and Opera Translation”. *A Companion to Translation Studies*. Red. Piotr Kuhiwczak i Karin Littau. Clevedon: Multilingual Matters, 2007. 106–119.
- Totzeva, Sophia. „Realizing Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance Translation”. *Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Red. Jean Boase-Beier i Michael Holman. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999. 81–90.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales. 1977.

- Wellwarth, George E. „Special Considerations in Drama Translations”. *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Red. Marilyn Gaddis Rose. Albany: State Univeristy of New York Press, 1981. 140–146.
- Zatlin, Phylis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

Streszczenie

Tłumaczenie utworów dramatycznych niesie ze sobą problemy związane z uwikłaniem translacji tego typu w multimedialną naturę twórczości teatralnej. Jedną z najistotniejszych i jednocześnie najtrudniejszych kwestii w badaniach przekładu dramatycznego jest sceniczność tłumaczonej sztuki, rozumiana z jednej strony jako czysto fizyczna właściwość skryptu polegająca na możliwości przeniesienia go na scenę i wypowiedziania w sposób naturalny, z drugiej jako ukryta w sztuce warstwa kodów przestrzennych i gestycznych, które powinny – zdaniem niektórych autorów – zostać przez tłumacza odczytane i przeniesione do tekstu docelowego. Artykuł jest przeglądem badań dotyczących przekładu teatralnego, których głównym przedmiotem jest zagadnienie sceniczności przekładu dramatu. Analiza dostępnych prac unaocznia złożoność omawianego problemu, trudności metodologiczne i niejednorodność terminologiczną, podkreślając jednocześnie wielowymiarowość przekładu dramatycznego zarówno w ujęciu teoretycznym, jak i praktycznym.

Black No More? The Recent Recognition of Mixed-Race Identity

For most of the history of the United States, the racial categorization of mixed black/white persons was illogical and often contradictory (Sollors, "Introduction" 6). Generally speaking, people with any percentage of black ancestry were most commonly classified simply as black (according to the "one-drop rule" imposed by whites), and, at times, recognized as a separate subgroup within this category. Interestingly, black and biracial people internalized the "one-drop" thinking, and by the 1920s people were unlikely to identify themselves as mulattoes (Pabst 199–200; Morton 116). This situation remained largely unchanged until the 1990s, which witnessed a noticeable shift towards acceptance and even celebration of mixedness (Hollinger 1370). This article aims to demonstrate how the new approaches to mixed race – postethnicity, hybridity and "mestizaje" – have complicated the traditional "either-or" racial division in the United States. It also argues that the long-established racial ideas – the "one drop" thinking and essentialism (albeit in a modified form) – are still strongly present in the American racial discourse. Comparing opposing stances on this matter, the article illustrates different possibilities of racial self-identification in the United States.

Since the 1990s, popular and academic interest in multiracialism has been growing (Elam xiii). For the first time since 1920, mixedness was also officially recognized by the state in the National Census 2000 (Zack 15). In the words of Patricia Morton, "American scholars are not only exploring the contemporary role of mulattoes, but also recognizing their historical existence and roots. [. . .] Americans of mixed black-white ancestry are no longer the most invisible 'invisible man' of American history" (122). Studies and anthologies on mixed race published in the last decade of the 20th century include such important works as: *Racially Mixed People in America* (1992) and *The Multiracial Experience* (1996) by Maria P. P. Root, *Race and Mixed Race* (1993) and *American Mixed Race* (1995) by Naomi Zack, as well as *Neither Black nor White yet Both* (1997) and *Interracialism* (2000) by Werner Sollors. The critical attention to the notion of mixed race continues unabated into the new millennium. Recent works include: *Mixing It Up* (2004) edited by SanSan Kwan and Kenneth Zack, *Complicating Constructions* (2007) edited by David Goldstein, *The Souls of Mixed Folk* (2011) by Michele Elam and *Crossing B(l)ack* (2013) by Sika A. Dagbovie-Mulins. Significantly, a growing body of such critical works is written by multiracial persons. Elam enumerates important moments of this new turn towards mixedness, which coincides with the development of post-race theories:

In 1995, Maria P. P. Root hailed mixed race as the "new frontier"; the next year, Stanley Crouch proclaimed that "race is over." [. . .] Holland Cotter [wrote] in a 2001 [article] [. . .] that we are now witnessing the coming of "postblack or postethnic art." [. . .]

Anthony Appiah advances a “new cosmopolitanism” that celebrates cultural contamination over [. . .] antiquated tribalism and identity politics. Ethnic hybridity [. . .] heralds a liberating ‘racelessness’ (Naomi Zack), a step “beyond race” (Ellis Cose), the “end of racism” (Dinesh D’Souza), a gesture “against race” (Paul Gilroy), a “new racial order” (G. Reginald Daniel) freed of a supposedly irresistible essentialism (Walter Benn Michaels). (xiv)

It is now a long established fact that race is a social construct and has little significance in terms of biology or genetics (Goldstein xv; Haney-Lopez 16). As early as in 1942 in his book, *Man’s Most Dangerous Myth: The Fallacy of Race*, Ashley Montagu argued that the notion of race was based on wrong assumptions and poor science and served different economic, political and social purposes (Goldstein xv). In 1985, Kwame Anthony Appiah supported this claim in his essay, “The Uncompleted Argument: Du Bois and the Illusion of Race.” Popularizing current scientific findings about race, Appiah concluded that “differences between peoples in language, moral affections, aesthetic attitudes, or political ideology are not [significantly] biologically determined” (22); biologically speaking, “the truth is that there are no races” (35). The question that comes to mind is this: if race does not exist, why do people recognize racial differences? The answer is given by Goldstein:

Because most people [. . .] [in the USA] believe that race does mean something, they historically have behaved as if it does. The result, of course, is that the belief in racial categories has itself created, maintained, and perpetuated those categories. Race is a social construction; it means something only because we collectively believe, and behave as if it means something. (xvii)

The recognition of the constructedness of race enabled critics to create the theory of postethnicity, a state in which people’s identity is no longer defined by ethnicity or race, which sees race as a constraint on identity and as a threat to freedom. In the words of David Hollinger:

Postethnicity prefers voluntary to prescribed affiliations, appreciates multiple identities, pushes for communities of wide scope, recognizes the constructed character of ethno-racial groups, and accepts the formation of new groups as a part of the normal life of a democratic society. (qtd. in Grassian 331)

This theory is potentially liberating for mixed-race persons. As racialized beings, they are often subjected to various (often contradictory) expectations, which come from all sides of their parental backgrounds. Different affiliations impose upon them different definitions of normative behavior. Post-ethnicity promises freedom from these restrictions. As race is considered insignificant and devoid of “essence,” mixed-race people do not have to prove that they are “truly” black or white.

Another potentially liberating approach to race comes from societies which traditionally did not employ the “one-drop rule.” Morton noted in 1985 that at the time “the new mulatto chic” was being promoted by immigrants from the West Indies, whose culture recognized mulattoes as an “intermediate and special group” (119). The contestation of the “one-drop” thinking came also from Mexico and Brazil. Sollors, writing in 1997, observed that “[t]he call for ‘Mulatto Power’ [. . .] may mark a turning point in the racial symbolism of the United States, which may be moving in the direction of the Latin American models at

this moment” (*Neither* 128–129). The basic difference between “one-drop” and “mestizaje,” according to Morton, is that:

In Latin American and West Indian societies, and in South Africa, mulattoes are classified and treated as a separate and intermediate category of persons, and may be described by an extensive array of terms corresponding to various fractions of racial mixture. Categorization is based primarily upon physical appearance as well as upon socioeconomic status. In North America, however, the two-tiered definition of race is based upon racial ancestry. (107)

Mexican mestizos (a term, which literally means “mixed”) have Spanish, Indian, and Black African ethnocultural make-up. Their history goes back to the Spanish colonial period and intermarriages between Spanish soldiers and Indian women (which were common and prompted by a shortage of European spouses). The hybridity of mestizos was not considered a sign of inferiority and neither of their parental heritages was denied to them (DeSouza 186). Unsurprisingly, when Mexican immigrants encounter American reality of race relations, the two divergent visions of mixedness clash. As described by Carole DeSouza:

Mexican nationals transport their mestizo/a sensibility [. . .] to the United States, only to encounter American discomfort with both multiracial and Native American existence. The North American “one-drop rule” runs counter to a mestizo consciousness, especially since mestizo identity is already established as historically multicultural before it is monoracially socialized in the United States. And though Black Americans are read visually along a rainbow of possible racial traits while still included and identified as “Black,” Latin Americans are resistant to such “racial amnesia” and cognizant of their individual mixture of parental races. (186)

Gloria Anzaldúa’s concept of “new mestiza consciousness” expresses precisely such a non-binary approach to race. First voiced in her seminal article: “La conciencia de la mestiza: Towards a New Consciousness” (1987), the term refers to Anzaldúa’s Chicana experience. Replacing “the figure of the tragic mestizo, nostalgically looking back to a lost homeland” with that of a “new mestiza,” Anzaldúa turns to a celebration of mixedness (Kaup 195). The “new mestiza” is a “mixture of races,” a “hybrid progeny, a mutable, more malleable species with a rich gene pool;” she has “an ‘alien’ consciousness” that results from a “racial, ideological, cultural and biological cross-pollination” (Anzaldúa 77). Choosing to see mixedness as an asset rather than a burden, Anzaldúa stresses the adaptive skills of the “new mestiza”:

The new mestiza copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. [. . .] She learns to juggle cultures. She [. . .] operates in a pluralistic mode – nothing is thrust out, the good, the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned. (79)

Homi Bhabha’s term “hybridity,” popularized in the 1990s, corresponds well with Anzaldúa’s approach. Frequently used in the discourse of postcolonial and mixed race studies, the notion of hybridity challenges the concept of pure identity, race, and culture (Zackodnik 177). This negation of purity is aptly explained by Samira Kawash:

In the place of the essentialized identities [. . .] (based on national, ethnic, or racial borders that were presumed to separate pure cultures or groups) critics now look at the ways in which

the pure is always already contaminated. [. . .] [Hybrid identities] designate such historical conditions as interaction, interdependency, cultural transformation, and movement. [. . .] [E]very appeal to some originary, authentic, pure identity [. . .] can only be an appeal to a mythical purity. [. . .] [F]ixity, autonomy, stability, and separation of the racial categories of black and white are undermined, subverted, and destabilized. (2)

In the context of the American racial binary of black and white, hybridity corresponds to “identity that seemingly only has the capacity to occupy two forms” but actually “encompass[es] another [one]” (Iyall 6). In other words, biracial people have a sense of “twoness,” which is a separate identity in itself and is “distinct from either single [one] contributing to the duality” (6). Moreover, the hybrid identity is not stable but “pluralistic” and “relational”; it changes according to situation, involves an expert application of adaptive skills and enables a person to perform different roles (Iyall 5; Young 24). As explained by Monika Kaup, who draws on the ideas of Edouard Glissant, “relation-identity [is] [. . .] unfinished, open-ended, fluid”; it is “a dynamic process of crossing and continuous formation.” Hybridity rejects “boundaries, single origins, and static definitions” and “stands in direct contrast to nation-identity, conventionally associated with permanence, roots, linearity, and territorial boundaries.” While “nation-identity [. . .] looks back to the past,” “relation-identity anticipates the future” (186). A similar point is made by Fu-Jen Chen, who observes that “hybridized” people “experience identity as a matter of choice and an act of performance, [floating] [. . .] from one to another identification and temporary embodiment” (381). In light of this theory, mixedness, as a manifestation of hybridity, becomes an advantage. According to Keri Iyall, in the context of globalization, “[t]he ability to negotiate across barriers – language, cultural, spiritual, racial, and physical – is an asset [. . .] [for] [t]hose who can easily cross barriers in a world of amorphous borders” (4).

Surprisingly, the notions of postethnicity and hybridity, which offer mixed-race people freedom from racial constraints and the possibility of choosing an identity that is outside of the black/white racial binary, are sometimes criticized by members of this very category. As Samira Kawash observes, generally speaking, theories that deny the importance of race are often treated with suspicion among people of color (4). In the words of Ian Haney-Lopez:

More likely than not those whose identity is [. . .] most deeply conceived of in biologically racial terms – Black more than Latinos and Asians, and these more than Whites – will most strenuously object to the arguments that races exist only as a social, not a biological, reality. [. . .] African Americans constitute the group most rigorously defined along putatively biological lines, both externally through the powerful racial ideologies [. . .], and internally via the advancement of a positive self-image tied to physical difference and ancestry. (9)

The most obvious criticism of post-race theories is that they are utopian and do not correspond in any way to the everyday experience of racial minorities in the United States (Kaup 186). It is, perhaps, a truism to say that race feels real in everyday life; still, Haney-Lopez helps grasp the extent to which it is so in the United States:

Race dominates our personal lives. It manifests itself in our speech, dance, neighbors, and friends – “our very ways of talking, walking, eating and dreaming are ineluctably shaped by notions of race.” Race determines our economic prospects. The race-conscious market screens

and selects us for manual jobs and professional careers [. . .]. Race permeates our politics. It alters electoral boundaries, shapes the disbursement of local, state, and federal funds, fuels the creation and collapse of political alliances, and twists the conduct of law enforcement. In short, race mediates every aspect of our lives. (3)

Kawash makes a similar point, criticizing the utopianism of the new approaches: “[T]he color line signals [. . .] the conceptual, political, and geographical boundary beyond which lies the utopian promise of a community of hybridity. [. . .] But utopia is not a place that you can go; we are always only in the here and now” (6). Tavia Nyong’o remarks, somewhat sarcastically, that “[r]acism is the writing on the wall [. . .], but colorblind America is also illiterate” (6). Sollors ponders, perhaps unduly, whether “the deliberate nonrecognition of race” does not have “even more sinister consequences” than the institutional racism of the past (Introduction 4).

Another criticism, connected with the one discussed above, is that post-race theories disregard the historical memory of racism and help weaken the position of racial minorities (Nyong’o 16). According to Elam, it is not a coincidence that “the ascension of mixed race popularity has been enabled in the post-race [. . .] era, and in concert with the quiet dismantling of affirmative action and the weakening of traditional civil rights lobbies” (xiv). Critics and writers who share these views agree that mixed black/white people should ally themselves with African Americans in an act of solidarity with the historically oppressed (Dagbovie 108). It is argued that insisting on biracialism means turning away from the stigma of blackness (107–108). Lisa Jones, who opposes biraciality as a separate racial category, rhetorically asks: “When we distance ourselves from the African-American freedom struggle, from [. . .] ideas like ‘black power’ and ‘black community,’ do we fail to honor a history that brought us to where we are today? Is biraciality political sedition?” (59). This view, although worded less radically, is shared by Katya Gibel Azoulay, who advocates the adoption of “strategic essentialism,” even if it is a “poor philosophy,” because biraciality means assimilation (135–137). Coined by Gayatri Spivak, the term “strategic essentialism” means temporarily assuming one shared (in this case, racial) identity to achieve certain goals. Azoulay supports her views by quoting Stuart Hall:

Political identity often requires the need to make conscious commitments. Thus it may be necessary to momentarily abandon the multiplicity of cultural identities for more simple ones around which political lines have been drawn. You need all the folks together, under one hat, carrying one banner, saying [that] [. . .] for the purpose of this fight, we are all the same, just black and just here. (qtd. in Azoulay 137)

There are other arguments in favor of retaining the “one-drop” racial categorization. Morton claims that the celebration of mixedness can actually worsen race relations and the situation of multiracial people:

New People “fever” is exacerbating the residual color divisions left over from a history of white preferential treatment of mulattoes in America, and is contributing to the waning of Afro-American power, with the dormancy of the Civil Rights Movement, and with growing class divisions reinforced now by ethno-cultural divisions. (119)

Another argument in favor of the “one-drop” is that “strategic essentialism does not negate the plurality of identities and their mutability” (Azoulay 137). Similarly, Naomi Pabst, while fiercely opposed to all essentialisms, maintains that mixedness is, and has always been, a subcategory of blackness:

When there is black/white mixing involved, the dominant classificatory arguments posit that interracial subjects are essentially black; essentially mixed; essentially code-switchers, chameleons [. . .]. Sidestepping this ever unresolvable [. . .] battle of essentialisms, a more productive negotiation of mixed race would ground and normalize hybridity as integral to race and culture while also highlighting the issues of difference and belonging mixed-race subjectivity raises. Accordingly, black/white interraciality [. . .] could be fruitfully situated within a framework of black difference. (179–180)

As evidenced by these various criticisms, the position of mixedness *vis-à-vis* blackness cannot be easily determined. The break with the traditional “one-drop” thinking is by no means complete, even though a few alternative approaches to race and mixed-race have surfaced in the last twenty-odd years. Contradictory stances coexist; post-racial thinking is not predominant and racial essentialism, even though stigmatized by the academia, is far from being extinct (Kawash 4). Mixed-race people are still to a large extent expected to self-identify not according to their own will, but in compliance with certain racialized political agenda.

Works Cited

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Appiah, Kwame Anthony. “The Uncompleted Argument: Du Bois and the Illusion of Race.” *Critical Inquiry* 12.1 (1985): 21–37.
- Azoulay, Katya Gibel. “Outside Our Parents’ House: Race, Culture, and Identity.” *Research in African Literatures* 27.1 (1996): 129–142.
- Chen, Fu-Jen. “Postmodern Hybridity and Performing Identity in Gish Jen and Rebecca Walker.” 50.4 (2009): 377–396.
- Dagbovie-Mullins, Sika Alaine. “Fading to White, Fading Away: Biracial Bodies in Michelle Cliff’s *Abeng* and Danzy Senna’s *Caucasia*.” *African American Review* 40.1 (2006): 93–109.
- DeSouza, Carole. “Against Erasure: The Multiracial Voice in Cherrie Moraga’s *Loving in the War Years*.” *Mixing It Up: Multiracial Subjects*. Eds. SanSan Kwan and Kenneth Zack. Austin, TX: U of Texas P, 2004. 181–206.
- Elam, Michele. *The Souls of Mixed Folk: Race, Politics, and Aesthetics in the New Millennium*. Stanford, CA: Stanford UP, 2011.
- Goldstein, David S. Introduction. *Complicating Constructions: Race, Ethnicity, and Hybridity in American Texts*. Eds. Goldstein and Audrey B. Thacker. Seattle, WA: U of Washington P, 2007. xiii–xxviii.

- Grassian, Daniel. "Passing into Post-ethnicity: A Study of Danzy Senna's *Caucasia*." *The Midwest Quarterly* 47.4 (2006): 317–335.
- Haney-Lopez, Ian F. "The Social Construction of Race: Some Observations on Illusion, Fabrication, and Choice." *Harvard Civil Rights – Civil Liberties Law Review* 29.1 (1994): 1–62.
- Hollinger, David A. "Amalgamation and Hypodescent: The Question of Ethnoracial Mixture in the History of the United States." *The American Historical Review* 108.5 (2003): 1363–1390.
- Iyall, Keri E. Smith. "Hybrid Identities: Theoretical Examinations." *Studies in Critical Social Sciences: Hybrid Identities: Theoretical and Empirical Examinations*. Eds. Iyall and Patricia E. Leavy. Boston, MA: Brill Academic Publishers, 2008. 3–11.
- Jones, Lisa. *Bulletproof Diva: Tales of Race, Sex, and Hair*. New York: Anchor Books, 1995.
- Kaup, Monika. "Constituting Hybridity as Hybrid: Métis Canadian and Mexican American Formations." *Mixing Race, Mixing Culture: Inter-American Literary Dialogues*. Eds. Monika Kaup and Debra J. Rosenthal. Austin, TX: U of Texas P, 2002. 185–210.
- Kawash, Samira. *Dislocating the Color Line: Identity, Hybridity, and Singularity in African-American Narrative*. Stanford, CA: Stanford UP, 1997.
- Morton, Patricia. "From Invisible Man to 'New People': The Recent Discovery of American Mulattoes." *Phylon* 46.2 (1985): 106–122.
- Nyong'o. Tavia. *Amalgamation Waltz: Race, Performance, and the Ruses of Memory*. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 2009.
- Pabst, Naomi. "Blackness/Mixedness: Contestations over Crossing Signs." *Cultural Critique* 54 (2003): 178–212.
- Sollors, Werner. Introduction. *Interracialism: Black-White Intermarriage in American History, Literature, and Law*. Ed. Sollors. NY: Oxford UP, 2000. 3–16.
- Sollors, Werner. *Neither Black nor White yet Both: Thematic Explorations of Interracial Literature*. Cary, NC: Oxford UP, 1997.
- Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. New York: Routledge, 1995.
- Zack, Naomi. "American Mixed Race: The United States 2000 Census and Related Issues." *Mixing It Up: Multiracial Subjects*. Eds. SanSan Kwan and Kenneth Zack. Austin, TX: U of Texas P, 2004. 13–30.
- Zackodnik, Teresa. *Mulatta and the Politics of Race*. Jackson, MS: UP of Mississippi, 2010.

Streszczenie

Artykuł omawia relatywnie niedawną zmianę, jaka zaszła w kategoryzacji tożsamości rasowej w USA. Tradycyjnie postrzegani i identyfikujący się jako podgrupa Afroamerykanów zgodnie z zasadą „jednej kropli krwi”, dawni „Mulaci” zyskali w ciągu ostatnich dziesięcioleci nowe możliwości definiowania swej tożsamości rasowej dzięki teoriom postetniczności i hybrydowości, tożsamości „new mestiza” i wpływom świata latynoskiego. Jednocześnie ujawniły się głosy krytyki wobec porzucenia esencjalistycznego postrzegania rasowości. Porównując przeciwstawne stanowiska w tej sprawie, artykuł przedstawia różne możliwości (auto)identyfikacji rasowej w USA.

Female Food-Induced Dreams in Advertising: A Case Study of Three Polish TV Commercials

“Never just pictures” is a seemingly trivial phrase which nevertheless perceptively points to the complexity and weightiness of visual culture (Bordo, *Twilight Zones* 107–138). This title of an essay by Susan Bordo in which she stresses the importance of cultural images in shaping the relation between women and food is the central motto of this article. In order to follow this assumption, namely, not to dismiss the commercial representations that consumer culture is ceaselessly flooding us with simply as pulp without any significance, we need to achieve a certain level of competence or media literacy. When issues such as eating and femininity are concerned, any critical reading needs to start from the premise that advertising mirrors the already existing notions about gender, and in producing new content, it exploits a limited range of concepts determining what constitutes being male or female. In the case of food commercials, it can be said that they both embody and allude to the received opinion about the culturally appropriate behaviors and attitudes linking women and eating, at the same time always remembering to project the product they are advertising as positively charged. Such representations may conceal the grim nature of certain eating habits behind a syrupy veneer, but also, hopefully, might be read as a route to empowerment.

In order to be able to penetrate this facade, it is necessary to introduce some theoretical perspectives on advertising which will serve as tools in breaking through this sugar coating. To begin with, the article follows Anthony J. Cortese’s insights on advertising as offering “highly manipulated representations of recognizable or institutional scenes from real life” (13). Basing his ideas on the works of Erving Goffman, who underlined the theatrical quality of such images, Cortese, a sociologist writing about the intersection between media and gender, encourages us to pay attention to even the smallest details of the ads, making it very clear that what we are looking at are stylized ceremonies composed of ritualized gestures rather than what our daily struggle looks like (13–16). In keeping with this assumption, he provides a scheme useful in deconstructing advertisements: he outlines seemingly insignificant elements, such as facial expressions, color combinations, or the choice of tenses, as factors to be considered in analysis. By doing that, Cortese, just as Bordo, clearly dismisses the claim that commercials could be “just pictures” (157–158). Nonetheless, as it will be shown later in the article, his framework may not be sufficient to account for certain elements of the commercials, for which Bordo’s insights provide an effective explanation.

Cortese refers to the role of commercial pictures as the stuff of our dreams. He cites an advertising executive, who states that “Advertising doesn’t mirror how people are acting but how they are dreaming” (5). This quotation aptly summarizes the role of advertising

as a powerful force operating in the social sphere, a force capable of capturing the viewer's attention by offering him or her a softened up version of familiar, culturally validated images. More importantly, the crucial impact of advertising may consist in establishing the images it presents as the norm to be longed for and finally achieved. The lack of competence in recognizing the mechanism responsible for producing these glamorized visions might result in being falsely led to believe that, first of all, what deviates from the standardized format is to be seen in terms of a defect and consequently should be eradicated and, secondly, behaviors and attitudes which fail to conform are unacceptable. Condemned and removed from the public view, some forms of conduct are in this way *re-presented* as remaining outside the prescribed scope of social practices available for individuals.

In this article, I will examine the former issue: the dangers of constant dissatisfaction with one's life and the never-ending striving for the constantly eluding perfection in projecting an image of oneself; these anxieties are, according to theorists such as Mike Featherstone, cornerstones of consumer culture (13). This claim will be illustrated with an analysis of three recent Polish commercials, which have certain features in common. The first of them uses a well-known actress to endorse a certain brand of biscuits known to the English-speaking audience as Jaffa Cakes (Delicje), the next employs a famous singer to promote fruit-flavored tea (Loyd Tea), and in the last one we can see a young woman advertising a type of yogurt-based dessert (Fantasia). There are a couple of immediately perceived similarities among these three. All of them star good looking women dressed in light-colored clothes who appear to be consuming the products to the sounds of ambient music. What is more, the consumption is accompanied, or rather followed, by a state of dreamlike bliss. However, before more can be said about the fantasy world these women enter, it is essential to return to Cortese's ideas.



Figure 1. "Loyd Tea" commercial: a fairy queen in the enchanted forest

When he discusses possible sites of discrimination in ads, the readers are presented with a set of guidelines, which are treated here as a provisional "checklist" for the signs of gender inequality. He advises the reader to focus on "visual cues such as expression, posture, and gesture" (29) and particularly to be on the lookout for: relative size distortions (39), body chopping (42), function ranking (43), body clowning (45), and so on. If these are not detected, the commercial should be free of misogynist elements. And thus, no violence against women, be it verbal or physical, is committed in any of the three commercials. The women in them are not shown in any openly degrading position; on the contrary, they either stroll in a relaxed manner through pleasant landscapes (fig.1; fig. 2) or lean back on a comfy sofa (fig. 3). Their bodies are not dismembered or their body parts are not explicitly objectified. They are not visibly passive, and even though the third

one is voiceless, she is not contrasted with any other characters who speak. They are not visualized as smaller or in a lower place than men. In fact, a man appears only in the third one, and even there, he is shown as a comically inept one, his attempts at surprising the main character are thwarted by the power of her magical dessert, and he does not speak as well. The absence of men could be treated as a licensed withdrawal, Cortese's term for the situation when advertisers prefer to avoid showing male characters when a high-ranking woman is presented (45). Assessing whether it is this phenomenon that the viewer encounters in this commercial would be a risky undertaking since not enough information is given. Therefore, at first sight, there seem to be no immediately alarming hints suggesting that the images are oppressive.



Figure 2. "Delicje" commercial: ecstatic biscuits

In order to provide a closer reading of the representation of femininity in the commercials, it is important to analyze the similarities among the advertised products. Chocolate-covered biscuits with orange jelly, forest fruit-flavored tea, and yogurt with fruit add-ins are all somewhat smooth, sweet, soft, creamy, falling into the category of non-essential edible consumables or stimulants without actual food value (this last refers to tea). Possibly quite high in caloric yield, but not rich in nutrients, far from being a truly necessary staple, they are not to be eaten in larger quantities. The choice of foods is by no means a pure coincidence; in Western culture what is appropriate for consumption is often associated with what is meant to represent the essential qualities of femininity: delicateness, fragility, yielding easily to external influence, decorative character, and so forth. The advertised products reflect the desired features of the female ideal, while the pretty characters are meant to stand for the pleasure of consumption. As Bordo argues, "most commonly, women are used to advertise individually wrapped pieces of tiny, bite-sized candies," foods whose intake is relatively easy to control (*Unbearable Weight* 129). That seems to be the strategy the viewer sees in these commercials. But why would the fact that the amount consumed may be contained matter so much? The sole fact of asking this question might be taken to stand for an aspect of the advertisements not accounted for at first glance; it is the crack in the otherwise smooth and glossy facade that one stumbles upon. This is the moment when one may start to see that these images hide a deeper, darker side.

A closer look at the dreamlike state made so prominent in the commercials reveals that it seems to be quite alike in all three examples. It is possible to distinguish four aspects of the fantasy used in each of them: it has a fleeting and uncommon character; its dimension is intimate and individual; it is captivating; and finally, the boundary between it and the real world is in some way delimited. The characters utter the following words: "it is a pleasure which absorbs more and more," (Delicje) "there is a thin boundary between my private moment and the world outside of me," (Delicje) or "I love to relish that state"

(Delicje) in the case of the biscuits.¹ They run through enchanted forests filled with fairy dust just to quench their thirst with a delicate porcelain cup of “the magic experience” (fig. 1) – that is the catchphrase used by the tea producers. They use a hotel door-knob sign with the phrase “I’m fantasizing, be right back” (Fantasia), while the narrator proclaims that if you fancy a moment of respite, you need some yogurt. This supposed serenity, however, is only a highly manipulated, positively charged representation of compulsive eating. According to Bordo, once again, “the talk of ‘obsession’ and ‘innermost cravings,’ the furtiveness, the secrecy [...], all suggest central elements of binge behavior” (*Unbearable Weight* 126). This claim sheds light on the fact that those female characters are either shown alone or, when a man appears, he is visibly intimidated by the woman’s shameful consumption process. In all three commercials, the women’s covert relation to food assumes the central place of their relation to both the outside world and other people. Only her and her food, that is enough to fill the whole universe with the thrills of this sensual passion, allowing for almost a complete reconstitution of her emotional network. Interpersonal relations are substituted with the limiting activity of eating directed inwards, inside the self.

Thus, the commercials perform a displacement, a magical transition from showing addictive, disturbed, definitely unhealthy behavior to “benign indulgence of a ‘natural’ inclination” (Bordo, *Unbearable Weight* 108). The word “magical” is not used here accidentally: it refers to Judith Williamson’s concept of magic in advertising, described by her as “a mythical means of *doing things*” (140; emphasis in the original). According to Williamson, magic can be defined as a meta-system which functions as a shortcut allowing for circumventing the usual links between different spatial and temporal planes and for mixing different systems of reference. The progression from one place and time to another is thus made rather effortless, resulting in a misrepresentation of our relation to the external world (140–144). In the instance of the three commercials examined here, the fantasy of a sweet, satisfying dream conceals, or rather misrepresents, the real nature of bingeing. According to the anthropologist Carole Counihan, bingeing implies a daze-like state of ecstatic emotional release inevitably followed by numbness and strong feelings of guilt; it is a moment of self-absorption, oblivion, and withdrawal (84–85). Saying it simply, it seems that the advertisers employ the rhetoric of eating disorders, the fact that eating has been both an outlet and a getaway for women, to sell their products. What they are trying to obscure are here, therefore, not only the morose emotional and physical consequences of engaging in this disturbed pattern of behavior but also, or even most importantly, the material reality of this disease. The current diagnostic criteria for binge eating disorder (bearing in mind that binges as complex behaviors may also be associated with bulimia and anorexia) define it as “eating, in a discrete period of time (e.g., within any 2-hour period), an amount of food that is definitely larger than most people would eat during a similar period of time under similar circumstances” (Mitchell 4). In contrast, in the commercials the women are hardly shown nibbling at the advertised products and even that is depicted in a studious, ceremonial manner. This is particularly shocking if one

1 All translations by the author. The original slogans are as follows: “przyjemność, która coraz bardziej wciąga”; “pomiędzy moją prywatną chwilą a światem poza mną jest krucha granica”; “uwielbiam delektować się tym stanem.”

remembers that at first, when analyzed according to Cortese's guidelines, those commercials seemed to be free from discriminating images. Yet his analysis consists mostly of tracking down visual evidence which would identify an ad as oppressive, without considering that a lack might also be a tell-tale sign of inequality. In the case of the three commercials, it seems that what is most worrying are precisely certain absences – behaviours not shown. That points the discussion directly to the examination of restrictions on female sensual satisfaction, both when it comes to sexual and actual appetites.

Sexual metaphors are obviously dime a dozen in advertising, as references to eroticism simply help to sell products (Cortese 55). Food commercials, with all the oral allusions, are far from being an exception. In fact, they seem to be capitalizing on the link between the satisfaction of appetite and sexual gratification, just as the descriptions of binges often are orgiastic in character. The existence of this connection may be accounted for in a couple of different ways; for instance, historically, by referring to the opposition towards the New Woman. However, what I consider here is the socio-anthropological explanation that views it in terms of the dangers as well as opportunities associated with crossing body boundaries. The point here is not, however, to provide any conclusive answers to the question why women in Western culture are denied the open satisfaction of their appetites and as a result resort to bingeing behind closed doors, but to indicate that this disturbed behavior has become a recognized standard associated with femininity, and thus it has found its way to advertising, where it can generate income for producers of those sweet, caloric foods.

So far sufficient attention has not been paid to one aspect of the commercials which may offer still more insight, namely, the clothes worn by the characters and the surroundings in which they appear. In the first and second commercial (fig. 1; fig. 2), the women are wearing sheer white dresses (a knee-length, rather tightly-fitted frock in the case of biscuits; an elegant but ethereal ankle-length one in the tea ad), while in the third one the main character has put on a light blue shirt made of a soft fabric that resembles silk. The shoe factor also plays a role here: the protagonist of the first ad has nude ballerina flats, the one from the second ad has bare feet, and the legs of the woman from the third commercial are not shown at all. This type of representation, as it seems it is possible to talk about a more or less unified image in the three clips, fits the Alma-Tadema style picture of femininity known from Victorian ads which is characterized by the following features: "Breasts partially exposed, arms and feet bared, the goddess seems half-dressed in a costume that is often unashamedly diaphanous" (Loeb 35). This fairy queen is lost in a reverie, sleepy, and appealing – all that to advertise scented soap or other toiletries. Yet, according to Lorri Anne Loeb, a historian writing about the origins of the consumer society, she is not a weak-willed slave to male dominance. Far from it, her posture radiates confidence and the awareness of being in control (38). Is this possible that the three heroines also possess some form of feminine power? To answer that question, it is crucial to have a closer look at the socio-anthropological argument concerning the passing of food through bodily orifices.

Body boundaries stand for one's separateness from the world outside and the people living in it. According to Counihan, permeability of the bodily boundaries, exemplified by digestion, eating and defecating, may be viewed both as a source of threat, a danger of

contagion, and a chance for seizing power by expanding one's universe, especially in the case of women (64–75). This paradox plays a significant role in the discourse of eating disorders, where it becomes even more strongly tied with the rhetoric of mastery and control – by refusing to eat, an individual may renounce external attempts at influencing, taming, or policing him or her, but the visceral nature of the game makes the body simply grow weaker. Paradoxically, agreeing to consume, to take food into one's physical boundaries may be a declaration of courage and, at the same time, a sign of great vulnerability.

Because the matter is so fraught with ambiguities, a conclusive interpretation of the commercial is of course impossible, but it might be a good idea to have a look at one scene in the light of what has just been said. In the third advertisement, the woman eating yogurt is being approached by a man, a lover, dressed in a towel wrapped around his waist (fig. 3). The towel barely hides his private parts, threatening, or promising, to reveal more skin with every step he takes. He moves stealthily towards his oblivious prey with a red rose in his teeth, like a hyperbolized version of sexual predator, and just as he is to ambush her, he notices the yogurt. As soon as he does it, his mission is abolished. Why? Several explanations might be offered, but these two seem most important: he is either awed and subdued in the face of the powerful feminine world the woman has been able to create thanks to her conscious decision to allow the other into her, or embarrassed and appalled when confronted with her in the moment of secretly indulging in vile passion. The former option, obviously more optimistic, alludes to the productive function of the process of eating, true especially in the case of women, which underlines the possibility of affirming one's subjectivity by using food as a stimulating building material that is reshaped in original ways. In other words, this is the view in which food, together with external influence, can be creatively reapplied in order to “reforge new meanings, new identities for ourselves” (Probyn). The latter, markedly

more pessimistic, paints a picture of miserable entity almost devoid of personhood for whom consumption plays multiple roles, yet all of them destructive – a drug gradually filling the position of other emotional relations, a misconceived replacement for pleasures considered generally to be unacceptable, and a symbol of weakness in the face of negative influence.

What has been attempted here is an analysis of three food commercials which feature women shown in a dreamlike state induced by the consumption of the advertised product. The interdisciplinary perspective, incorporating sociology, anthropology, and gender studies has allowed presenting how the images, which have been shown to share a number of features inscribe themselves in the discourse of eating disorders, in particular binge eating. The three commercials appeal to the cultural ideal of femininity as one that refuses to gain sensual satisfaction in public and possesses almost no appetite, but simultaneously



Figure 3. “Fantasia” commercial: sexual predator on his way to get the victim

each one of them alludes also to the concept of hidden female voraciousness. On the one hand, the advertisements draw attention to the necessity of self-control and self-imposed regulations; on the other hand, they point to the mind-altering effects of both indulgence in the advertised products and behaviors symptomatic for the aforementioned disorder. When regarded in this way, they appear as outwardly polished, smooth-tongued misrepresentations of the life-threatening disease, which is equaled to some orgiastic pleasure. On the other hand, the possibility of reading the commercials with a more empowering twist has been hinted at, suggesting that the incorporation of food witnessed in the commercials might be viewed as an affirming act of opening oneself to the world. These deep-rooted ambiguities unearthed in the analysis can serve as an argument for a more critical reading of commercial culture and for increased media literacy.

Works Cited

- Bordo, Susan. *Twilight Zones: The Hidden Life of Cultural Images from Plato to O. J.* Berkeley: University of California Press, 1999.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body.* Berkeley: University of California Press, 2003.
- Cortese, Anthony J. *Provocateur: Images of Women and Minorities in Advertising.* New York and Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- Counihan, Carole M. *The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning, and Power.* New York and London: Routledge, 1999.
- Featherstone, Mike. *Consumer Culture and Posmodernism.* 2nd ed. Los Angeles: Sage, 2007.
- Loeb, Lori Anne. *Consuming Angels: Advertising and Victorian Women.* New York and Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Mitchell, James E., et al. *Binge-Eating Disorder: Clinical Foundations and Treatment.* New York and London: The Guilford Press, 2008.
- Probyn, Elspeth. "The Indigestion of Identities." *M/C Journal* 2.6 (1999): n. pag. Web. 16 May 2014.
- Williamson, Judith. *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising.* London and New York: Marion Boyars, 1979.

List of Commercials

- "Delicje: Moja bajka." *You Tube.* You Tube, 2011. Web. 31 Mar. 2014.
- "Loyd Tea." *Mokate. Grupa Mokate.* Web. 31 Mar. 2014.
- "Fantasia (Danone)." *You Tube.* You Tube, 2011. Web. 31 Mar. 2014.

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza reklam telewizyjnych pod kątem występującego w nich przedstawienia kobiety wpadającej w stan marzenia sennego pod wpływem spożycia reklamowanego produktu i zaproponowanie nowego sposobu ich czytania w oparciu o współczesne teorie reklamy oraz prace Susan Bordo dotyczące ideologii głodu w kulturze popularnej. Dzięki zastosowanej metodologii autorka pokazuje, iż pomimo

powierzchnowego odczucia wyzwolenia, które mogą one wywoływać, te przedstawienia wskazują na istnienie głęboko zakorzenionych restrykcji dotyczących satysfakcji cielesnej u kobiet. Związek łączący kobiety i jedzenie ma dużą wartość emocjonalną, która zmusza do negocjowania delikatnej równowagi pomiędzy przerażającą żarłocznością a bezcielesną transcendencją. Wreszcie, przeprowadzona analiza ukazuje, że reklamy te mocno podkreślają z jednej strony kwestie samokontroli i samoograniczania się, a z drugiej kładą nacisk na występujące zakłócenia percepcji siebie i otoczenia, co stanowi cechy charakterystyczne dyskursu zaburzeń odżywiania.

Richard Scoble. *Raven: The Turbulent World of Baron Corvo*. London: Strange Attractor, 2013.

Frederick Rolfe, also known as Baron Corvo, sought recognition as an artist throughout most of his life. He dabbled in painting, graphic design, and photography, before finally deciding to focus on writing. After he published a cycle of short stories in John Lane's and Henry Harland's *Yellow Book*, he gained some recognition, and he subsequently published six books between the years 1898 and 1905. However, his works never became popular during his lifetime, even though they received positive reviews. When Rolfe died in Venice in 1913, it seemed that he would be quickly forgotten. Yet, as time passed, an increasing number of readers became interested in his writing. One of these readers, A. J. A. Symons, wrote the first book-length biography of Rolfe, *The Quest for Corvo*, which was published in 1934. The work brought about a wave of interest in Rolfe and his novels, and even though his books never managed to become exceedingly popular, some of them are considered as minor classics, particularly *Hadrian the Seventh*.

The issue many found most fascinating in relation to Rolfe was his tumultuous life, his eccentric character, and his habit of picking acerbic quarrels with his benefactors, which left him homeless and destitute a number of times. Not surprisingly in such a situation, biographical accounts pertaining to him often were more popular than his own works. This was problematic, as the quality and accuracy of the first two major biographies of Rolfe left a lot to be desired at times. The third, the first to be written by an academic specializing in British literature of the period, was Miriam J. Benkovitz's *Frederick Rolfe: Baron Corvo*. Published in 1977. The book is well-researched, yet it also is characterized by a series of minor factual errors and a number of editorial mistakes.

Robert Scoble's *Raven: The Turbulent World of Baron Corvo* is the first book to discuss Rolfe's life since Benkovitz's work. However, it is not a typical biography but a collection of 15 essays that concern different periods and episodes of Rolfe's life. They are organized thematically into three groups, and within these groups they are ordered chronologically. The first part concentrates on Rolfe's family and his relationship with them, while the second and third parts respectively discuss episodes from his life in England and Italy.

Although some chapter titles suggest that they focus more on Rolfe's family, acquaintances, and various topics surrounding his life ("The Pedestrian Uncle," "The Real Sebastian Archer," "The Splendid Olympian"), this is not the case. Most focus predominantly on Rolfe and provide interesting perspectives that previously either have not been explored or were treated in an unsatisfying manner. These chapters discuss such issues as his political views ("Rolfe the Jacobite"), his now-lost family tree of the Borgia family ("The Lost Borgiada"), his career as a teacher and private tutor ("Cigars and Tree Carvings"), as well as his relationship with the director of the British School in Athens, Richard MacGillivray Dawkins ("The Artist and the Scholar"). The essays are insightful and fill several lacunae in Rolfe's biography, particularly providing detailed information on his relationship with his family, pupils and benefactors, all issues that, at best, have been only skimmed through in his previous biographies. At worst, they were inaccurate and rendered a false, and often unjustified, image of Rolfe. Other chapters offer new information on Rolfe's fascination with astrology, his sexuality, and his doings with the

Royal Literary Fund. *Raven* also discusses Rolfe's family members and acquaintances who have not been previously analysed by biographers, providing fairly detailed portraits of Rolfe's brothers, particularly Herbert and Alfred, and other members of the family, such as Frederick Rolfe's uncle, W. H. Patten Saunders, and the influence he could have had on Frederick.

Of the elements hitherto downplayed by biographers and researchers, Scoble extensively discusses the dealings of the Rolfe family, particularly his brother Herbert's, with Frederick's early biographers, A. T. Bartholomew and A. J. A. Symons. The issue is particularly interesting in relation to Symons' *Quest*, in which Herbert is presented in an unsympathetic manner. Many believed that Herbert's behavior, as depicted in the book, was dictated by his will to protect both his family's and Frederick's reputation. However, this was based mostly on conjecture. *Raven* sheds considerable light on this issue, both in terms of Herbert's relationship with Frederick, as well as the reasons for his caution, such as several articles written in the 1920s that were both inaccurate and damaging to Rolfe's reputation. Other inaccuracies of the *Quest* are further discussed in other chapters, in which Scoble reveals that, e.g., Symons suppressed a letter, written by one of Rolfe's pupils, that depicted the author in positive light and contradicted some of Symons' conclusions.

Even though Rolfe is at the center of *Raven*, some parts of the book focus more on Rolfe's acquaintances rather than on him. This is the case with two chapters: "A Duchess and Her Past" and "The Ruin of The O'Sullivans." The former is a biographical sketch of the duchess Caroline Sforza Cesarini, under whose patronage Rolfe became fascinated with Italian culture. The latter chapter focuses on the O'Sullivans, a once-wealthy family of coffee traders, two of whom, Percy and Vincent, were Rolfe's students. Although Rolfe remains in the background of these two chapters, they are nonetheless justified as they focus on people who have had a significant influence on the author, and whom he greatly respected, to the point that he included literary tributes to them in his novels.

Some previous accounts of Rolfe's life have been compromised by their authors' utter fascination with the subject, which took its toll on their critical aspect, particularly Donald Weeks' *Corvo*. Fortunately, this is not the case with *Raven*. Scoble is careful to justify the topics he discusses and sufficiently prove their significance in the context of Rolfe's life. At the same time, he is cautious in his judgment and does not draw premature or far-fetched conclusions. The book is well-researched, and Scoble uses a number of sources that either have not been known to previous biographers or which have been greatly underutilized, such as Rolfe's correspondence with the Royal Literary Fund and his brother, Herbert.

Raven adds to the existing body of work on Rolfe, yet despite the fact that Scoble provides a brief chronology of Rolfe's life, the book is by no means a comprehensive biography. It focuses only on several topics and goes into specific details, and a reader who does not have more detailed knowledge on Rolfe's life than the brief biographical outline provided may lack the framework needed to fully understand the significance of particular issues. Misconceptions promoted by other biographical accounts may also be problematic in this context. Nonetheless *Raven* recognizes its relationship with these books, and when necessary Scoble notices their shortcomings and is prepared to discuss them in a constructive and direct manner – if not in the main text, then in the extensive

endnotes. At the same time, he does not reject the merits of these biographies. Owing to the quality of its research, the use of previously unused materials, and a discussion of matters not discussed by Rolfe's previous biographers, *Raven* is a welcome addition to other works published on Rolfe.

Works Cited

- Benkovitz, Miriam. *Frederick Rolfe: Baron Corvo*. New York: G. P. Putnam's Son, 1977.
Scoble, Robert. *Raven: The Turbulent World of Baron Corvo*. London: Strange Attractor, 2013.
Symons, A. J. A. *The Quest for Corvo*. New York: New York Review Books, 2001.
Weeks, Donald. *Corvo*. London: Michael Joseph, 1971.

Mirosław Aleksander Miernik

La nascita di uno scrittore «barocco»: fortuna critica di Carlo Emilio Gadda negli anni trenta

Il primo a recensire il volume d'esordio di Gadda, *La Madonna dei Filosofi* pubblicato nelle edizioni di «Solaria» nel 1931, è Carlo Linati che apre la sua recensione con un dubbio: «Non so se in questi tempi di neoclassicismo e di bello scrivere ad oltranza possa aver fortuna uno scrittore composito e deliziosamente barocco come Carlo Emilio Gadda» (1). La critica gaddiana muove dalla contrapposizione tra bella pagina, identificata allora nella prosa d'arte, e complessità e bizzarria della pagina di Gadda le quali inducono critici a definirla «barocca». L'aggettivo «barocco» assume nell'arco degli anni trenta soprattutto una connotazione negativa ed equivale negli interventi critici a «una pedanteria falsa e grottesca» ovvero a «un'artificiosità eccessiva e fin troppo ingegnosa» (Dombroski 11). Nel presente articolo ci si propone di osservare come questa qualifica si radica nel primo decennio della carriera letteraria di Gadda, svolgendo una breve analisi delle recensioni dei suoi volumi usciti in quel periodo. Sono in ordine cronologico: *La Madonna dei Filosofi* (1931), *Il castello di Udine* (1934) e *Le meraviglie d'Italia* (1939).

Riccardo Scrivano nota che nel 1931, quando compare *La Madonna dei Filosofi*, «con la temperie culturale, articolata soprattutto tra idealismo e, in letteratura, la sua variante rondesca», avrebbe aiutato «la formazione del giudizio tener presenti le due sole cose» (735) pubblicate da Gadda su «Solaria» rispettivamente nel 1927 e 1929, cioè i saggi *I viaggi la morte* e *Le belle lettere e contributi espressivi dalle tecniche* (*Saggi Giornali Favole e altri scritti* I 561–594 e 475–488)¹. Tuttavia nelle recensioni della *Madonna dei Filosofi* pubblicate alla prima uscita del volume di questi due saggi non si trova pressoché nessuna traccia². Soltanto Tecchi nota la vocazione dello scrittore alla precisione, la sua ostinazione «di prender possesso della realtà con le parole più giuste e appropriate» (5). Tecchi però vede nella «passione dell'esattezza» (5), oltre che un segno del rigore mentale e della serietà di Gadda, anche un limite della sua scrittura. Il bisogno di esattezza si traduce in una prosa carica di effetti formali troppo studiati³.

Le riserve riguardanti l'insistenza sulla forma sono il punto comune di tutte le recensioni del primo libro gaddiano. Il maggior difetto di Gadda starebbe, secondo i recensori,

- 1 I saggi contengono alcune delle principali idee di Gadda sul lavoro di scrittore. Particolarmente il testo del 1929 contiene informazioni preziose sul ruolo che riveste per Gadda il linguaggio proveniente da vari campi tecnici inteso come materiale espressivo.
- 2 Il volume viene recensito, in ordine cronologico, da Carlo Linati, Giuseppe De Robertis, Elio Vittorini, Piero Gadda Conti, Alfredo Gargiulo, Raffaello Franchi e Bonaventura Tecchi.
- 3 «Nasce da qui un accumulo, un aggravio, un senso di peso, e, nel lettore, il desiderio che qualche cosa si allenti, si distenda con più leggerezza. L'effetto che deriva dall'insieme è singolare: e cioè che mentre tutte le parti, prese a sé, sono strigliate ed esatte, e, si direbbe quasi, classiche, l'insieme è barocco» (8).

nella continua ricerca di mezzi espressivi non convenzionali che frequentemente resta fine a se stessa⁴. L'effetto di gratuità e di eccesso deriva dalla vistosa sproporzione tra argomenti banali o pressoché accidentali che lo scrittore sceglie per oggetto delle sue prose e complicati mezzi da lui impiegati per trattarne. Si obietta a Gadda la maniera in cui egli sconvolge il piano del discorso narrativo inserendo numerose digressioni su cose marginali e quello sintattico-lessicale con espressioni di tipo perifrastico. Mentre le divagazioni e le perifrasi appartengono alla categoria dell'umorismo, nella quale i recensori unanimemente includono gli scritti della *Madonna dei Filosofi*, Gadda le porta a un grado di complessità tale da oltrepassarne i limiti. Su questo punto insiste particolarmente Carlo Linati. Nelle sue divagazioni Gadda non di rado cercherebbe solo compiacimento letterario disgregando eccessivamente il tessuto narrativo⁵. Alla voce di Linati si uniscono quelle di Giuseppe De Robertis⁶ e Piero Gadda Conti⁷. Il più negativo è il parere di Gargiulo che addirittura nega a Gadda qualsiasi interesse a dare ai suoi scritti uno svolgimento sufficientemente unitario⁸. La caratteristica dell'arte gaddiana ancor più contrastata sarebbe «uggiosa ostinazione perifrastica»⁹. Eccetto le osservazioni di Tecchi sul bisogno di esattezza, l'ostinato impiego di vocaboli ricercati e soprattutto di termini

- 4 «Coi suoi oggetti, o meglio con qualsiasi oggetto gli càpiti, il Gadda scherza mirando al ridicolo, e in tale scherzo portando soprattutto un acre compiacimento letterario» (Gargiulo 4); «Osserva nella comune realtà cose che a un occhio quieto sfuggirebbero e non si contenta di dirle in una forma spiccia: le complica dicendo, con un linguaggio ruvido, acuminato, pieno di stridori» (De Robertis 1).
- 5 «Il discorso narrativo del Gadda è piuttosto svagato, scucito, problematico, spampanato, sovraccarico di escursi, di fraseggiati oziosi, messi lì unicamente per far macchia, come detta l'estro, il piacere di dipingere all'improvviso» (6).
- 6 «Ma com'è che uno scrittore così pur riesce faticoso? è che non ha leggerezza di movimenti: non sa fondere bene le parti» (2).
- 7 «Nel caso del Gadda spesso sono gli episodi che, ramificandosi e spadroneggiando, prendono la mano allo scrittore: e allora come non pensare che un più fermo controllo sarebbe riuscito provvidenziale?» (6).
- 8 «E per un altro verso, a parte anche la giustezza e coerenza dei toni, non meraviglia che una disposizione quale è quella del Gadda, così indifferente e generica, si rifiuti a tradursi in realizzazioni d'arte sufficientemente motivate nei nessi e negli sviluppi. Essa comporta un'attenzione non più che puntuale. Consideriamo nel libro il caso estremo: quale interesse sintetico animò il Gadda, nello scrivere *La Madonna dei Filosofi*? Nessuno; e il racconto risulta infatti svagato e slegato in una misura appena verosimile» (5).
- 9 È l'espressione di Piero Gadda Conti (2) che nota anche: «Ma esiste, ed il Gadda talora non se ne avvede, anche una convenzionalità uggiosissima, che consiste nel parlar difficile e perifrastico anche quando non ce n'è alcuna necessità. Scoppia un parapiglia in una sala di cinema suburbano? «La sindrome tipica delle frenosi collettive si manifestò nel magma». Mi pare un po' troppo...» (3). Altri pareri in questa direzione sono per esempio quelli di Linati: «Ma il Gadda rovina la frase buttando all'aria le parole, esagerandole barocamente, ora dando a tutto vapore in un andamento solennemente pedagogico, ora abordando in pieno il grottesco, ora usando frasi protocollari per esprimere atti di tenerezza, ora infarcendo di terminologie ermeticamente industriali descrizioni gloriose...» (8); «Ma spesso l'ingegnere-scrittore inzeppa le sue pagine di troppa terminologia tecnica, da arrivare fino al vaniloquio buffonesco» (11); di De Robertis: «Da ingegnere ha girato il mondo e ci tiene a mostrarlo, e stordisce il povero lettore con termini che richiederebbero a piè di pagina un commento allegro e altra mormorazione di riso. (è una proposta questa che noi facciamo a Gadda, per quando si farà, e certo si farà, una seconda edizione del suo libro)» (1).

tecnico-scientifici per parlare degli aspetti della realtà anche più banali viene considerato un gratuito gioco verbale.

Nonostante le riserve a cui si è accennato l'esordio di Gadda non segna un insuccesso. In complessivo il tono delle recensioni, eccetto quella di Gargiulo, è piuttosto benevolo. Gadda viene giudicato uno scrittore umorista originale e promettente. Inoltre De Robertis, Tecchi e Gadda Conti accentuano che l'autore della *Madonna* non si ferma alla superficiale complicatezza stilistica. Citando alcuni passi dalle *Manovre* e dal racconto finale De Robertis vuole volgere l'attenzione dei lettori a Gadda «descrittore lirico tra i più perentori, e interprete umano che va in profondo» (4). Gadda Conti e Tecchi notano che la prosa gaddiana viene alimentata dalla malinconia verso certi ideali che non si possono nutrire vivendo nella società moderna. La malinconia è per Tecchi la sostanza della bizzarria, cioè dell'«umore tra lunatico e rabbioso» (5), che insieme al bisogno di esattezza dà vita all'umorismo in Gadda. Tecchi osserva che la natura spesso involontaria della comicità che nasce dallo scontro fra l'esattezza e la bizzarria sarebbe prova che quest'ultima sia connaturata in Gadda e quasi dolorosa. Tecchi intuisce quindi una componente essenziale della scrittura gaddiana ovvero quella tragico-comica.

All'uscita del *Castello di Udine* nel 1934¹⁰ il punto principale nella ricezione dell'arte gaddiana rimane sempre la questione dell'equilibrio «tra la vena del dire e le cose da dire»¹¹, con la differenza che nel caso del secondo volume alcuni recensori lo considerano raggiunto. Giudizi positivi in questo senso riguardano tuttavia soprattutto la prima parte che dà il titolo al volume e contiene gli «articoli»¹² di guerra. Tenendo anche conto di pareri favorevoli sull'episodio del traino del cannone contenuto nel brano *Manovre di artiglieria da campagna* del primo volume si potrebbe constatare che il successo di Gadda nell'ambiente dei letterati-critici cominci con le prose di guerra. I cinque articoli faranno del *Castello di Udine* la sua opera più importante nel decennio in questione¹³.

Le cinque prose iniziali, a cui si dedica il maggior spazio nelle recensioni, vengono accolte con giudizi favorevoli specie per il loro valore lirico. Si apprezza la capacità di Gadda di rievocare la guerra in immagini intense, proiettandole attraverso il prisma del proprio animo. Appare chiaro quanto il tema dell'esperienza bellica coinvolga emotivamente l'autore e renda la sua voce forte e autentica¹⁴. L'autenticità e la drammaticità delle

10 Il secondo volume di Gadda recensiscono, in ordine cronologico: Carlo Bo, Gianfranco Contini, Raul Radice, Piero Gadda Conti, Giuseppe de Robertis, Carlo Linati, Elio Vittorini, Michele Angelo Masciotta, Alfredo Gargiulo, Giorgio Viechietti, Arrigo Benedetti.

11 La citazione tratta dalla recensione del Pietro Pancrazi alle *Meraviglie d'Italia*. Questo problema costituisce peraltro, come nota Riccardo Stracuzzi, una coordinata lungo la quale si innesta in buona parte il discorso critico nel primo periodo della carriera gaddiana compreso nell'intervento di Stracuzzi tra il 1931 in cui esce la *Madonna dei Filosofi* e il 1944 – l'anno della pubblicazione del saggio critico di Walter Binni «Svolgimento della prosa di C.E. Gadda».

12 È la definizione dello stesso Gadda contenuta nella nota conclusiva alle prose di guerra nella prima edizione del *Castello*, poi espunta.

13 A confermarlo è anche il «premio Bagutta» conferito al volume nel 1935.

14 Bisogna tener presente che i recensori ignorano l'esistenza del *Giornale di guerra e di prigionia* di Gadda uscito solo nel 1955.

prose di guerra, la forza con cui l'oggetto di eventi bellici vi si impone costituiscono un significativo punto di confronto con altre prose apparse nel *Castello di Udine* e nel volume d'esordio. Trattando del tema così significativo Gadda modera i suoi procedimenti «barocchi». I cinque brani iniziali sono quanto mai «asciutti» (De Robertis 1) e «schietti» (Vecchietti 20). Non vi si riscontra «qualche aspetto caratteristico del Gadda [. . .] qualche suo difetto, qualche estrosità congenita» (Radice 1), tornando nei ricordi alla vita vissuta da soldato lo scrittore «smette ogni scherzare e ogni gioco di parole» (Benedetti 2).

Giuseppe de Robertis definisce la guerra la vera musa di Gadda, la sua salvatrice (8). Se essa non resta per lo scrittore mai «puro argomento» non è «ozioso argomento» (2). Nelle cinque prose Gadda non insegue accidentali elementi della realtà per vestirli di puri effetti stilistici. I suoi mezzi sempre originali, distinti dall'uso di aulicismi e dal ritmo classicheggiante, acquistano una motivazione evidente¹⁵. Secondo Carlo Bo Gadda porta la sua arte addirittura ad «un perfetto stato di economia» (2) tra i mezzi di espressione e ciò che vuole esprimere. Le «stranezze» (2) gaddiane sono eccessive solo in apparenza: in realtà corrispondono perfettamente all'«intima necessità dello scrittore»¹⁶. Bo riferisce le sue osservazioni ai cinque articoli, ma dichiara l'entusiasmo, condiviso anche da Alfredo Gargiulo, per tutto il secondo volume. Gargiulo, pur mantenendo il severo giudizio sulla *Madonna dei Filosofi*, cambia totalmente il parere sull'arte gaddiana nel caso del *Castello di Udine*. Vi ritrova lo stesso perfetto equilibrio notato da Bo sia nei passi umoristici e satirici nonché in quelli lirici e più distesi, descrittivi¹⁷.

La prima parte viene vista quindi come un contrappeso ai restanti scritti del libro nei quali tornano a manifestarsi più acutamente le caratteristiche «barocche» che li avvicinano alla *Madonna dei Filosofi* e piacciono meno¹⁸. Peraltro l'immagine complessiva di Gadda che emerge dalle recensioni del *Castello*, ad eccezione dei pareri sugli articoli di guerra e degli interventi di Gargiulo e Bo, resta pressapoco immutata rispetto ai giudizi sul volume precedente. Lo confermano tra l'altro gli interventi di Piero Gadda Conti, Giuseppe De Robertis e Carlo Linati, recensori anche della *Madonna*. I primi due insistono ancora sulla complessità e sull'artificiosità del linguaggio gaddiano nonché sulla struttura delle prose

15 «Questo, a dir vero, altro non è che un «rapporto» sui vizi e le virtù degli uomini in guerra, o di nostri uomini nella nostra guerra, alla cui novità e rilievo conferisce la parola di Gadda alquanto alta dal comune, ingrandita di antichi modi, che quanto s'adorna e s'abbellisce in sé, tanto a grado a grado scava nell'animo nostro o vi lascia una traccia; segno che quegli adornamenti, quegli abbellimenti, non sono meri artifici stilistici, ma un arricchimento vivo, per esaltare ciò che è bello, con parole solenni, mortificare ciò che è brutto, col classico pariniano gioco delle sproporzioni» (2).

16 «Ma il giuoco è reso impossibile dall'intima necessità dello scrittore. La pagina corrisponde sempre a un sentimento, segue una linea dell'autore, non si abbandonerà a un effetto puro e inutile» (4).

17 «invitiamo infine il lettore a mettere e considerare insieme Chiesa antica, La festa dell'uva a Marino, Crociera mediterranea: come gli scritti in cui il Gadda, dando ancora prova delle qualità ora dette, risponde ad incontri diversissimi; e la capacità di risonanze è ricca sempre egualmente» (10).

18 Michelangelo Masciotta afferma per esempio: «Insomma, il bello del libro è nella prima parte, nel Castello di Udine vero e proprio. Se anche la fama dell'altro Gadda, del Gadda pasticheur, ne scapita, poco importa» (6).

troppo disunita¹⁹. Gadda Conti non apprezza del tutto «espressione-sintesi»²⁰ negli articoli di guerra, ribadendo le riserve sull'oscurità dell'espressione e sull'«ostinazione perifrastica» del suo cugino scrittore²¹. De Robertis ritrova invece difetti di Gadda fuori dalla prima parte²². Infine Carlo Linati presenta Gadda come scrittore complesso, ma soprattutto un ottimo umorista.

La pubblicazione del *Castello di Udine* è un momento significativo non solo nella produzione di Gadda, per il tentativo dell'autore di rapportarsi con la dolorosa esperienza di guerra a distanza di anni, ma segna anche una tappa importante nella storia della critica gaddiana per l'apparizione di due scritti importanti (a cui qui si fa solo un breve accenno per ragioni di spazio). Il primo è l'articolo di Gianfranco Contini «Carlo Emilio Gadda, o del "pastiche"» uscito su «Solaria» nel 1934. Sono ben noti alcuni aspetti fondamentali della scrittura di Gadda individuati con grande acutezza dal filologo come il fondo passionale e nevristenico del suo *pastiche* e la volontà di rendere la vita in «accezione integra, totale, radicale» (2). L'articolo contiene anche il nucleo delle riflessioni sulla linea espressionista al cui centro il critico metterà proprio Gadda. Rispetto agli altri recensori il merito di Contini sta soprattutto nel considerare il *Castello* nel suo doppio movimento delle prose e delle note approntate da Gadda nei panni dell'inventato commentatore Feo Averrois. Negli altri interventi l'apparato di note viene percepito invece come un elemento «barocco», piuttosto incongruo, utile in quanto chiarimento ma non indispensabile o addirittura fastidioso. Il secondo dei due scritti è l'analisi stilistica di Giacomo Devoto del 1936 che ha come oggetto il capitolo *Dal castello di Udine verso i monti* tratto dal *Castello*. È significativo che Devoto inizia una serie di studi stilistici su autori italiani contemporanei con un testo di Carlo Emilio Gadda.

All'articolo di Gianfranco Contini si ricollega la recensione del terzo volume *Meraviglie d'Italia* scritta da Luciano Anceschi²³. Come Contini Luciano Anceschi, riferendosi nell'apertura del suo intervento a Rabelais, pone l'accento su uno stretto legame in Gadda tra il *pastiche* e gli scatti umorali. Per Anceschi queste due componenti, *pastiche* e risentimento,

19 De Robertis: «Carlo Emilio Gadda, tra le sue prose ricche, troppo ricche (il suo «barocco riccioluto, ricchissimo e fragile»), tra le complicate trascrizioni di motivi tolti quasi a pretesto per il suo lavoro di artista [...] ha pur raccolto in questo stesso volume un libretto di guerra asciutto quant'era possibile» (1); Gadda Conti a proposito dell'ultima parte del volume: «Conchiude il volume un trittico narrativo, abbastanza ampio, ma un po' troppo oscuro nei legamenti. Le note del dott. Averrois questa volta non bastano: ci vorrebbe una guida panoramica» (5).

20 Cfr. nota 11.

21 Gli articoli sono per Gadda Conti «anche, per tutto dire, assai difficoltose: aggrovigliate, frementi [...] la pagina gli esce aggrumata e non si spiana alle superficiali blandizie della facilità. Bisogna però aggiungere che, qualche volta, questa esasperata ricerca di autenticità lavora a vuoto, e allora, invece di darci degli scorci potenti, ci mette di fronte ad esercizi di barocchismo decorativo. In questi casi l'oscurità diventa un esercizio gratuito» (1).

22 «Ma fuori dei cinque capitoli di guerra essa d'un tratto s'allenta; entra in gioco un umor lieto, ma facile; e immagini e pitture tanto guadagnano in finezza quanto perdono di lirico valore. Durezza e gentilezza insieme prima commiste si scompaginano; quel tendere dell'animo diritto a uno scopo, quel rigore chiuso cede. Il suo secentismo, prima come scaldato da una fiamma, e che lievitava tutto, respirava, era una cosa vivente, ora si fissa e raggela in particolari tersissimi ma fragili» (8).

23 Il terzo volume recensirono: Pietro Pancrazi, Leone Traverso, Luciano Anceschi, Ferruccio Ulivi, Enrico Falqui, Carlo Bo.

sono indicative della natura saggistica della prosa gaddiana²⁴. Secondo il critico sarebbe proprio il saggio, nell'accezione che si avvicina all'*essay* di un Lamb, la vera misura di Gadda: una prosa quindi come scritti di viaggio e cronaca contenuti nelle *Meraviglie d'Italia* o nel *Castello di Udine*²⁵. Questa misura manca invece nella *Cognizione del Dolore*²⁶ a causa dell'eccessiva concentrazione di strati linguistici la cui ragione non sembra abbastanza evidente²⁷. Al giudizio favorevole di Anceschi sul terzo volume gaddiano si uniscono quelli di Carlo Bo e Ferruccio Ulivi che fanno l'elogio della misura e dell'equilibrio ancor meglio raggiunti dallo scrittore. Traverso, Pancrazi e Falqui vedono invece in Gadda soprattutto uno scrittore estroso ed umorale. I loro giudizi sul linguaggio gaddiano non sono dissimili da quelli citati a proposito dei due volumi precedenti. Più volte, a furia di elaborazione stilistica con la quale Gadda si sforza a far coesistere il tecnico e il poeta, la sua arte risulterebbe stucchevole e grottesca²⁸. Nonostante una parte notevole giocata nelle sue prose dalla componente umorale, Gadda rimarrebbe soprattutto uno scrittore «sorvegliatissimo» (Traverso 6), producendo frequentemente l'effetto di artificiosità e di pesantezza. Falqui, che presenta *il pastiche* gaddiano come funzione esclusivamente dei suoi variabili umori, nega allo scrittore qualsiasi ispirazione e gli obbietta eccessivo virtuosismo²⁹.

24 Linati usa addirittura l'espressione «pastiche saggistico».

25 Adoperando osservazioni di Mario Praz, Anceschi, che sembra riferirsi prima di tutto alle *Meraviglie*, accosta prose gaddiane alla tradizione saggistica che deriva dai «capitoli» cinquecenteschi. È quindi un filone umoristico il cui esponente maggiore Praz individua in Charles Lamb. Descrive prosa gaddiana come «prosa nervosa non priva però di qualche isola quieta di amabilità e di lieto "sapore antico", e non priva neppure di qualche libero abbandono lirico: in essa però non vien mai meno la sorveglianza accanita dell'intelligenza, che pone un ordine segreto nella pagina, un ordine interno, e un poco privato, di richiami e di allusioni, una cauta geometria... E già il Praz – a proposito di Lamb – indicava l'origine del gusto moderno del saggio, al di là dell'*essay*, nei "capitoli" cinquecenteschi» (20).

26 Fino al dicembre del 1939 sono usciti su «Letteratura» quattro tratti del libro.

27 Anceschi definisce il testo «concentratissima operetta [...] in cui il calderone linguistico diventa talmente carico di variato di intrecciate intenzioni e richiami, che spesso viene a sfiorare, o, addirittura, a toccare certa complessità un po' oscura e pesante di moderno barocco» (20).

28 «Ma succede anche (e vorrei dire, più spesso) che in questi fogli di via l'osservatore pratico e il poeta, affiancandosi o alternandosi, però non si accordino; anzi si taglino la strada, si sacrificino a vicenda. L'effetto è allora un persiflage stilistico molto intelligente, ma quasi senz'esito: un'autoironia molto disinvolta, ma un po' dolorosa. Talvolta ne viene anche al lettore qualche fastidio...»; (Pancrazi 13); «Sulla sua scienza tecnica e sulla sua perizia filologica conviene insistere perché son quelle appunto le leve e insieme i ceppi di questo suo ultimo libro, *Le meraviglie d'Italia*» (Traverso 2); «Ma le sue prove migliori corrispondono alle più libere. Senza che il poeta dia una mano all'ingegnere, dove questi non s'accorga d'esagerare e pericolare, e senza che l'ingegnere intervenga a toglier la parola di bocca al poeta se troppo eccitato, i due coesistono e sussistono in un medesimo incessante rifacimento» (Falqui 4).

29 «Nel senso, libero e spiegato, di raggiante pienezza, in cui, sia nei colori che nei suoni, suol riconoscersi presente la ispirazione, la prosa gaddesca non è mai ispirata. È anzi conquistata a fatica, retta con studio. E d'abbandonarla al canto ha timore, pudore. Oltre che la grazia e la dolcezza, la stessa lingua non gli si presta e non gli si arrende con l'agio e la copia di chi ne dispone per natura. Sicché, fatalmente, tanto studio e fatica, dopo il primo stupore, generano una gravezza che ha dello stordimento. [...] Virtuosismo: qua e là ridanciano, ora sbeffato e respinto, ora accolto e potenziato» (4).

Considerata una grande importanza che si riconosce oggi a Carlo Emilio Gadda per le sue sperimentazioni linguistiche è interessante rileggere gli interventi con cui sono state accolte le sue prime opere. In essi le maggiori obiezioni ripetute con insistenza riguardano quelle caratteristiche che con il tempo hanno fatto di Gadda uno dei più grandi classici del Novecento. Il clima letterario e culturale di allora non era propizio per un umorista «bizzarro» come Gadda che è rimasto *outsider* anche nell'ambiente aperto di «Solaria». Peraltro in quegli anni le riflessioni teoriche di natura critico-letteraria e filosofica elaborate dallo scrittore rimanevano nascoste e le sue opere più notevoli cominciavano solo a nascere. Tanto di più bisogna apprezzare le voci di allora, e si pensa soprattutto a Contini e a Binni, che illuminano ancora oggi.

Bibliografia

- Dombroski, Robert. *Gadda e il barocco*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- Gadda, Carlo Emilio. "La Madonna dei Filosofi". *Romanzi e Racconti I*. Milano: Garzanti Editore, 2007.
- Gadda, Carlo Emilio. "Il castello di Udine". *Romanzi e Racconti I*. Milano: Garzanti Editore, 2007.
- Gadda, Carlo Emilio. "Le Meraviglie d'Italia". *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*. Milano: Garzanti Editore, 2008.
- Gadda, Carlo Emilio. *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*. Milano: Garzanti Libri, 1984.
- Scrivano, Riccardo. "Carlo Emilio Gadda". *I Classici Italiani nella storia della critica*. Vol. III: *Da Fogazzaro a Moravia*. A cura di Walter Binni. Firenze: La Nuova Italia, 1977. 733–774.

Le recensioni

La maggior parte delle recensioni analizzate nell'articolo è accessibile in: Stracuzzi, Riccardo. "Gadda al vaglio della critica (1931–1943)". *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* 6 (2007). Web. 27.03.2014.

Le recensioni non accessibili sul sito:

- Vecchietti, Giorgio. "C. E. Gadda: *Il castello di Udine*". *L'Orto* 3 (1934): 20.
- Ancesch, Luciano. "Meraviglie di Gadda". *Prospettive* 10 (1939): 20.
- Ulivi, Ferruccio. "Motivi di Gadda". *Corrente di vita giovanile* 1 (1940): 2.

Streszczenie

Powyższy artykuł zawiera zwięzłą analizę recenzji, jakie ukazały się po publikacji trzech pierwszych dzieł Carla Emilia Gaddy w latach 30. dwudziestego wieku. Debiut i początek kariery pisarza przypadł w okresie, w którym we Włoszech jednym z głównych modeli twórczości literackiej była *prosa d'arte*, tj. rytmiczna proza o wyszukanym stylu, której reguły wypracowało środowisko związane z czasopismem *La Ronda*. Celem artykułu jest zobrazowanie recepcji twórczości Gaddy znanego ze eksperymentów językowych w takim klimacie literackim. To właśnie wtedy zrodziła się opinia o nim jako pisarzu

„barokowym”, zbyt skomplikowanym i dziwacznym. Chociaż nie zabrakło również opinii pozytywnych, to pastiche językowy Gaddy, wyznacznik wielkości tego pisarza w kanonie dwudziestowiecznym, został w pełni doceniony wiele lat później.

The (Im)Possibility of Growing up in Giorgio Bassani's *Il giardino dei Finzi-Contini*

In the second edition of *The Way of the World*, Franco Moretti claims that the end of the First World War marked the end of the European, thus also Italian, novel of formation. A successful maturation of the individual, according to Moretti, is not possible after the experiences of the war, as the individual has become disintegrated and unable to grow up. The genre thus loses its credibility and cohesion (233). It is also deprived of its pedagogical and moralistic function. Other scholars, however, disagree with Moretti, claiming rather that the First World War has reinvigorated the theme by including war experience into the narratives (Neubauer 118). Engaging with this debate, in this paper, I will investigate whether the coming-of-age novels persisted in post-war Italy, and if so, what kind of process of growth they represent. By analyzing one of the most popular Italian novels of the 1960s – Giorgio Bassani's *Il giardino dei Finzi-Contini* – I will bring to light a type of sentimental initiation to see if it concludes the protagonist's process of maturation. I will start my discussion with a brief theoretical introduction of the term Bildungsroman, and then proceed with a close analysis of the selected text.

The German term Bildungsroman derives from the word *bildung*, which means shaping, formation, and the word *roman*, which is translated as the novel (Buckley 14). *A Glossary of German Literary Terms* defines it as a type of novel “in which the centre of interest is to be found not so much in adventures of a hero [. . .] as in the effects which his experience are seen to have in his growth to maturity and clarity of purpose, after perhaps fumbling beginnings” (Herd 39). Ilaria Masenga notices that when the transformation process is completed, the hero changes from a passive subject in a state of self-ignorance into an active one that is self-conscious (12). Bildungsroman refers to a variety of novels that may depict the whole life of a protagonist or just only few years or a crucial moment of his life.

The novel I wish to discuss in this paper, *Il giardino dei Finzi-Contini*, focuses only on those few years of the protagonist's life that are most important for his personal growth. Following Bakhtin's classification, *Il giardino* can be considered a historical type of Bildungsroman in which the main character not only grows up through the life experience, but he also understands his own identity through the historical events that transform his personality.¹ Douglas Radcliff-Umstead defines the novel as a “Bildungsroman in retro-

1 Bakhtin distinguishes five types of “the novel of human emergence” (21). The first one depicts a man's entire life- from childhood to old age and focuses on internal changes of his personality throughout life. Bakhtin calls it a cyclical novel that is age-orientated. Another type of a cyclical novel is the one that presents life as an experience and shows the development of “youthful idealism and fantasies to mature sobriety and practicality” (22). The third type is of biographical nature. Here the protagonist's maturity is acquired throughout different life activities, work and changing circumstances. The subsequent, fourth type is the didactic-pedagogical model of human emergence where education of a young protagonist plays a key role in his maturation process.

spect, where the narrator relates the story of his maturation through the knowledge that came with learning the secrets of the garden" (523). Although Paolo Possiedi states that the coming-of-age process for all main protagonists (the narrator, Micòl, Alberto, and Malnate) is interrupted, or even prevented by the historical events that make the maturation impossible to be achieved (108), I would like to claim that in case of the narrator, the maturation does occur after all.

Il giardino is Bassani's most famous novel. In 1962, it won the Viareggio prize, and a few years later it was adapted into a very successful movie by the celebrated Italian director Vittorio De Sica, who with this film won the fourth of his Academy Awards. The novel describes the situation of Italian Jews under fascism, through the story of the lives of its four young protagonists. From the first pages of the novel, the reader can assume that the narrator, who writes reflectively from the perspective of 20 years later, is the only one who survived the war. Although the reader can only be certain of the Finzi-Contini's death, the lack of narrator's comments on the postwar life of the other members of the narrator's family or friends may suggest that they have not survived the war. Although some of the events that he recounts date back to 1929, the nameless narrator focuses mainly on a couple of years of his youth, between 1938–1940.² Those years, in which the narrator is in his early 20s, are crucial for his personal development.

The most important figure for the narrator's sentimental growth is Micòl Finzi-Contini – a girl from a Jewish family with aristocratic tastes and manners. Harry Davis distinguishes four stages of the "experiencing I" development that occur thanks to Micòl. Following his division, those begin: "from his [narrator's] 1929 encounter with Micòl and boyish sexual fantasies in the subterranean chamber outside the garden wall (Part I), to the idyllic exploration of the garden (Part II), the onset of 'disagio, amarezza

Finally, the last type, according to Bakhtin the most important one, is a historical one when a protagonist finds himself on the threshold between different historical eras, he "emerges along with the world and he reflects the historical emergence of the world itself. He is no longer within an epoch, but on the border between two epochs, at the transition point between from one to another" (23).

- 2 The following paper focuses only on one of Bassani's novel, however, it is crucial to briefly mention at this point the formation and growth of the main protagonist (the nameless narrator) across Bassani's two other novels that together with *Il Giardino* form a trilogy included in *Romanzo di Ferrara*, namely, *Gli occhiali d'oro* (The Gold-Rimmed Spectacles) and *Dietro la porta* (Behind the Door), which respectively constitute chapter two and four of the *Romanzo di Ferrara* series. The first appearance of the first person protagonist/narrator takes place in *The Gold-Rimmed Spectacles*. Here the narrator shifts slowly from third to first person: at first he uses the "voice of the people" by citing common truths and opinions, then he identifies himself with that voice by using the plural we. Finally, at the end of the novel the narrator speaks with his own voice. He is not one of the students but he is the student, the Jew, and at last the writer. The three novels illustrate the narrator's growth and show his *Bildung*, during which he has accepted and acknowledged his sense of incompleteness and otherness. This long and painful journey starts with *The Gold-Rimmed Spectacles*, continues through *The Garden of Finzi-Contini's* and finally completes with *Behind the Door* where the protagonist not only accepts but freely chooses his role of an outcast. As Paolo Vanelli notices, the metatextual level of the trilogy is the story of formation of the author himself – at first the author can be seen in some of his characters and then he himself becomes the protagonist (75). For more reference on the topic see: *The Same And/Or Different: Narcissism and Exile in Giorgio Bassani's Novels* and *The Drama of Assimilated Jew: Giorgio Bassani's Romanzo di Ferrara* by Lucienne Kroha and *Il cerchio spezzato* by Paolo Vanelli.

e dolore' and the surrogate role of visits to the 'Barchetto del Duca' (Part III), and finally the culminating scene in Micòl's room followed by suffering and eventual release (Part IV)" (120).

The narrator talks to Micòl for the first time when he is thirteen. After having failed his mathematics exam, afraid of his parents' anger and disappointment, he wanders around the city walls on his bicycle considering never coming back home. He stops close to the Finzi-Contini's property when he hears someone calling him. It is Micòl. Though he knows exactly who she is, as he has seen her in the synagogue and at school during the final exams, he has never spoken to her: "It was the first time she had spoken to me. Moreover: it was the first time, practically, that I had heard her speak" (31).³ Micòl invites the narrator to climb over the walls and to enter the garden. This event marks the first stage on the narrator's road towards his sentimental growth. Though at first undecided, shortly after he agrees to hide his bicycle in a close-by cave and to enter the Finzi-Contini's garden. From the very first moment, he is attracted by Micòl's blond, Nordic-looking hair and by her large, light eyes (50). When he enters the cave, the anxiety takes over. He is imagining kissing Micòl on the lips. The possibility of a physical contact with Micòl is, however, disturbing the narrator's calm. Renato Napoli notices that the sexuality, at this stage, is perceived with anxiety, it is "pericolo maggiore" ("the greatest risk," Bassani 60) that a boy of his age may encounter. The time of the initiation has thus not come yet (Napoli 480). When the narrator leaves the cave he realizes that Micòl has been called home and left. The narrator has to wait another nine years to enter the "enchanted garden."⁴ However, as Marilyn Schneider notices, "Micòl has already been able to guide him a little; she has, by her ironic belittling of his problem, relieved his misery by increasing his self-awareness" (55), which is illustrated by the narrator's recognition that "the question of being flunked had become secondary, a childish matter that would work itself out" (32).⁵

Their second encounter takes place nine years later, in 1938, two months after the introduction of the racial laws. Those laws had a major impact on the everyday life of Italian Jews. For example, they forbade mixed marriages, excluded Jewish children from public schools, and banned Jews from military service (Maternini 150–64). Those persecutions affect directly the narrator, who is now a student of Literature and Art History at the University of Bologna. He is expelled from the tennis club that he has attended for years, he cannot use the city library resources, and his brother has to go to France to study at the University. The narrator is angry and disappointed with the new reality, yet still he seems not to be fully aware of the future implications of those new decrees. Micòl is the first to understand the hopelessness and tragedy of the situation in which they, as Italian Jews, find themselves. The girl senses that the future might never come. She believes that what one should do is worship the past and live by the day. "Micòl's

3 This and the following translations of *Il giardino dei Finzi-Contini* are by William Weaver. "Era la prima volta che mi rivolgeva la parola. Di più: era la prima volta, in pratica, che la sentivo parlare" (50).

4 The expression "enchanted garden" was used by Sacha Talmor in her article under the same title, published in *The European Legacy*.

5 "D'un tratto m'ero accorto che la questione della bocciatura era diventata secondaria, una faccenda bambinesca che si sarebbe sistemata da sé" (52).

zeal for the present is the other side of her awareness of life's end in death. Even in her disdain for the future, there seemed to be, according to the narrator, a presentiment of her own and her family's coming death" (Schneider 46). She is committed to the present and refuses the future: "Micòl repeated constantly [. . .] that for the future, in itself, was something she detested, preferring to it by far '*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*,' and, even more, the past, the dear, sweet, sainted past" (200).⁶

Thanks to Micòl, the narrator gains a better understanding of himself but also of the historic moment they live in. When they hide from the storm in a shed where an old carriage is kept, she teaches the narrator an important lesson about the new reality that history has imposed on them. As Joann Cannon observes, the carriage is a point where the story of the two protagonists intersects with the history of the Italian Jews. "The unused carriage symbolizes the loss of function of the Jews in Italy" (128). Micòl's increasing realization of the lack of future for the Italian Jewish community brings the narrator closer to the truth about their own fate. Micòl understands that under fascism, the two young Jews cannot plan their future. She knows that their relationship is now "useless." Death is unavoidable and they cannot pretend to live in an illusory reality: "Objects also die, my friend. And if they also must die, then that's it, better to let them go. It shows far more style, above all. Don't you agree?" (79).⁷

This realization makes Micòl reject the narrator's love. She assumes the role of his guide through the painful maturation process. Giusi Oddo De Stefanis compares her to Dante's Beatrice, who accompanies the hero in the journey of self-consciousness (126–8). Bassani, like Dante, gave his female protagonist superhuman characteristics. In Dante's poems, Beatrice embodies semi-divine attributes; she is often compared to an angel, an unearthly creature. Micòl also has almost supernatural features. Marilyn Schneider compares her to Demeter – the goddess of harvest as she represents the principle of both life and death. "She [Micòl] does so in purely human terms, as a twentieth-century existential type, and she does so also as a superhuman figure, a kind of Earth Mother whose realm both fructifies and shelters the dead" (53). Throughout the novel, she brings the narrator closer to self-recognition and self-awareness. He is attracted by the girl from their very first meeting, however, he is too afraid to reveal his feelings. By neutralizing the sexual tension between the two of them, he shows his immaturity and inability to create a valid relationship. When he finally decides to kiss the girl, she stands still, like a statue. It is already too late for the kiss to come. As Harry Davis observes, at this moment, the narrator comes to realize his "prevailing weakness," which is "inertia and irresolution" (123). He understands that his prolonged passivity destroyed the possible relationship with Micòl. At the end of the novel, thanks to his father, he also acknowledges Micòl's reasons for rejecting a romantic relationship between the two of them. Here, the father completes Micòl's role as a guide, explaining to the narrator the impossibility of a love affair. Micòl will soon become a faded memory for him, but thanks to this experience the narrator

6 "Micòl ripeteva di continuo [. . .] che il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga '*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*,' e il passato, ancora di più, il caro, il dolce, il *pio* passato" (241).

7 "Anche le cose muoiono, caro mio. E allora, se anche loro devono morire, tant'è, meglio lasciarle andare. C'è molto più stile, oltre tutto, ti pare?" (95).

will feel enriched and also more mature. The father guides him back from the depths of despair into the maturity and manhood. He helps the narrator to achieve wisdom and to discover his conscious self of a grown up man by advising him not to “go there [to Finzi-Contini’s place] anymore, to their house. [. . .] It would be more manly, for one thing” (191).⁸ The tender embrace between the father and son symbolizes the narrator’s final acceptance of the painful reality, both emotional and historical. His maturation process is thus completed on two profoundly intertwined levels. The historical events are not separated from the narrator’s personal life; on the contrary, they deeply affect his love story with Micòl Finzi-Contini.

Although the novel does not end in the traditional manner, which in case of the 19th century Bildungsroman would be marriage, it does present the transformation of the main character into a self-conscious individual, fully aware of his personal weaknesses, his identity, and the tragic reality of his times. Valentina Mascaretti argues that there is no coming-of-age novel which does not present some problematic elements that could distance it from traditional patterns (34). In the case of Bassani’s novel, the unwanted emotional growth may cast doubt on the narrator’s coming-of-age process. However, the painful realization of the impossibility of having an actual relationship with Micòl raises the narrator’s self-awareness and leads him into adulthood. The growing up process is thus completed. To accept the girl’s refusal means to leave behind the adolescence infatuation, to accept the historical reality and to move toward maturity.

Works Cited

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Bassani, Giorgio. *The Garden of the Finzi-Continis*. Trans. William Weaver. New York: MJF Books, 1996.
- Bassani, Giorgio. *Il giardino dei Finzi-Contini*. Milano: Mondadori, 1976.
- Buckley, Jerome Hamilton. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974.
- Cannon, Joann. “Memory and Testimony in Primo Levi and Giorgio Bassani.” *The Cambridge Companion to the Italian Novel*. Ed. Peter Bondanella and Andrea Ciccarelli. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 125–35.
- Davis, Harry. “Narrated and Narrating I in *Il Giardino Dei Finzi-Contini*.” *Italian Studies* 43 (1988): 117–29.
- Hardin, James, ed. *Reflection and Action: Essays in the Bildungsroman*. Columbia: University of South Carolina Press, 1991.
- Herd, E. W., and August Obermayer, eds. *A Glossary of German Literary Terms*. Dunedin: Department of German University of Otago, 1992.
- Kroha, Lucienne. “The Same And/Or Different: Narcissism and Exile in Giorgio Bassani’s Novels.” *Annali d’Italianistica* (2002): 307–24.

8 “Non andarci più, a casa loro. [. . .] È più da uomo, fra l’altro” (231).

- Kroha, Lucienne. *The Drama of Assimilated Jew: Giorgio Bassani's Romanzo di Ferrara*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- Mascaretti, Valentina. "La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione." *The Modern Language Review* 103.2 (2006): 562–582.
- Masenga, Ilaria. "Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo novecento: uno studio di genere." *Quaderni Donne & Ricerca* 16 (2009): 76–92.
- Maternini, Maria Fausta. "La contraddittoria legislazione fascista in tema di ebraismo." *Quaderni di diritto e politica ecclesiastica* 1 (2009): 150–164.
- Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 2000. Print.
- Napoli, Renato. "Una formazione sentimentale: Il giardino dei Finzi-Contini." *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*. Eds. Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, and Teresa Spignoli. 2007. 477–498.
- Neubauer, John. *Adolescenza Fin-De-Siècle*. Italy: Il Mulino, 1997.
- Oddo de Stefanis, Giusi. *Bassani entro il cerchio delle sue mura*. Ravenna: Longo, 1981.
- Possiedi, Paolo. "Prima dell'Olocausto: Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani." *NEMLA Italian Studies* 17 (1993): 107–119.
- Radcliff-Umstead, Douglas. *The Exile into Eternity: A Study of the Narrative Writings of Giorgio Bassani*. Cranbury: Associated University Presses, 1987.
- Schneider, Marilyn. "Mythical Dimensions of Micol Finzi-Contini." *Italica* 51.1 (1974): 43–67.
- Talmor, Sascha. "The Enchanted Garden." *The European Legacy* 9.6 (2004): 799–816.
- Vanelli, Paolo. "Il cerchio spezzato: le radici ebraiche nelle Storie Ferraresi di Giorgio Bassani." *Le icone del testo: Saggi sulla narrativa italiana contemporanea*. Genova, Milano: Marietti, 2006. 39–83.

Streszczenie

Włoski badacz literatury Franco Moretti w swoim szeroko cytowanym studium nad *Bildungsroman* twierdzi, że po wydarzeniach związanych z drugą wojną światową gatunek ten przestał istnieć w literaturze europejskiej. Analizując powieść jednego z najbardziej znanych włoskich pisarzy powojnia – Giorgia Bassaniego, niniejszy artykuł próbuje ustalić słuszność tej tezy. Przyglądając się procesowi dojrzewania głównego bohatera powieści *Il giardino dei Finzi-Contini*, próbuję odpowiedzieć na pytanie, czy niechciany, wręcz narzucony, proces formowania może być doświadczeniem kształtującym osobowość bohatera i pozwalającym mu wkroczyć w dorosłość. Artykuł zaczynam od krótkiego wprowadzenia teoretycznego na temat *Bildungsroman*, a następnie przystępuję do analizy tekstu.

Il tramonto degli imperi. Crisi dell'ideale coloniale ne *La riva della vita minore* di Alessandro Spina

Non sarebbe errato definire Alessandro Spina, *nom de plume* dello scrittore siriano italofono Basili Khouzam (1927–2013), l'unico autore che abbia proposto un'ampia ed articolata riflessione sul colonialismo nella letteratura italiana del secondo Novecento. Dopo il noto *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, del 1947, e fino ai romanzi di ambientazione eritrea di Erminia Dell'Oro (*Asmara addio*, *L'abbandono* e *La gola del diavolo*, pubblicati a partire dal 1989), sporadici e poco visibili rimasero i tentativi letterari di riallacciarsi con sguardo critico al passato africano degli italiani. Invece Spina, pur rimanendo un autore di nicchia per critica e pubblico, elaborò negli anni un vasto affresco narrativo, costituito da numerosi romanzi e racconti riuniti successivamente sotto il titolo *I confini dell'ombra* e dedicati alla provincia orientale della Libia, la Cirenaica. Le varie opere narrano le vicende di libici e italiani dal 1911, anno dell'invasione da parte dell'Italia delle coste nordafricane, fino all'inizio degli anni Sessanta. L'ultimo romanzo de *I confini dell'ombra*, *La riva della vita minore* (scritto negli anni Ottanta e pubblicato per la prima volta nel 1997), costituisce il punto d'arrivo di tutto il ciclo narrativo.

Ambientata tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, l'opera chiude il trittico finale del ciclo (la precedono i romanzi *Ingresso a Babele* e *Le notti del Cairo*), dedicato alla Cirenaica postcoloniale prima della salita al potere di Muammar Gheddafi. Il contesto storico de *La riva della vita minore* è già lontano dall'era coloniale e alle vecchie e retoriche ragioni dell'imperialismo e del nazionalismo si sono sostituite quelle pragmatiche del capitalismo. Il Regno Unito di Libia fa parte ormai dello scenario politico internazionale e la scoperta di pozzi petroliferi nel Paese attira l'interesse degli Stati Uniti. In quegli stessi anni si combatteva la guerra franco-algerina, rappresentata nel romanzo come ultimo strascico di un'era già tramontata, tanto che «la guerra d'Algeria era già un fatto anacronistico, seguito dalle cancellerie europee con fastidio» (Spina, *I confini dell'ombra* 990). Il romanzo si apre con il boicottaggio, da parte dei mercanti e dei sindacati dei portuali di Bengasi, delle merci francesi in segno di protesta contro il governo di Parigi.

Tra le tematiche fondamentali del libro emerge da un lato la nostalgia dell'uomo europeo per gli imperi perduti con la decolonizzazione, dall'altro invece il desiderio dell'occidentale di divenire parte della realtà africana, andando in controtendenza rispetto all'ideologia colonialista che aveva a lungo caratterizzato i rapporti tra Europa ed Africa.

Il romanzo, la cui azione si svolge tra Libia, Italia e Francia, è il più ampio del ciclo di Spina e presenta le vicende, private ma anche politiche, di un gran numero di personaggi di primo piano, tanto africani quanto europei. Nel presente articolo ci concentreremo su questi ultimi, al fine di analizzare i modi in cui si articola la crisi e il rovesciamento delle antiche certezze coloniali. Tra i protagonisti compaiono personaggi europei come il

giovane addetto commerciale del consolato di Francia a Bengasi, Gérard Conti, e il più anziano "segretario orientale" Pierre Dexais. Quest'ultimo, un tempo residente in Egitto, è un nostalgico dell'età coloniale e della perduta supremazia dell'Europa. Alla fine degli anni Cinquanta i vecchi imperi coloniali appartengono al passato e l'Europa stessa, dopo la Seconda guerra mondiale, si ritrova debole e divisa. Gli ambienti della diplomazia europea in cui si muove Pierre Dexais sono colpevoli, a suo dire, di «una filosofia mercantile e rinunciataria» (989-990) che caratterizza ormai il Vecchio Continente, il quale, «abbandonata l'egemonia politica, si contentava di promuovere l'espansione commerciale [...] perduto il culto della gloria e la certezza del proprio diritto civilizzatore» (989-990). Egli osserva con amarezza il tramonto delle grandi potenze coloniali, interpretando la fine del dominio sull'Africa come un segno del declino europeo: «La decadenza dell'Europa era cominciata quando aveva avuto paura del suo volto: processo che i sacerdoti democratici chiamavano *decolonizzazione!*» (1020). Nel presente Pierre non vede altro che questa decadenza rispetto agli anni del colonialismo, quando «un console europeo al minimo sgarro si recava in Castello a protestare e, se il pascià non si piegava, chiamava due cannoniere, BUM e BAM e la pace era fatta sotto dettato del console» (1013). Pierre Dexais sogna, prima di morire, di «vedere accostarsi a un porto africano le cannoniere europee e con due colpi buttar giù una torre o affondare una nave all'ancora» (1014).

I primi capitoli del romanzo rappresentano, attraverso lo sguardo di personaggi europei, l'irrimediabile decadenza e la fine di un mondo un tempo percepito come glorioso. A Bengasi le architetture d'epoca coloniale, quella giolittiana prima e quella fascista poi, si confondono tra i nuovi palazzi e dei monumenti alla potenza italiana rimane ben poco:

Sulle due colonne di marmo del lungomare c'era un tempo la lupa di Roma e il leone di San Marco, numi tutelari dell'occupazione coloniale. Sopravvissute ai guasti della guerra, le colonne erano al loro posto, ma i bronzi erano stati fatti scendere e, dopo una sosta di qualche mese ai piedi dello scalone del Municipio, erano confinati adesso in un terreno incolto dello Zoo, crudele esemplificazione della fortuna dei miti europei in terra d'oltremare.

Nella piazza in cui si affacciava il palazzo dell'ex governatore della colonia, ricalcato sul modello dei palazzi comunali toscani, divenuto dopo l'indipendenza Palazzo Reale e da poco ceduto all'Università Libica, di italiano non era rimasto che un ristorante gestito da un'operosa famiglia romagnola: *ecco la decolonizzazione!* (1011)

Pierre vede quindi la nuova epoca come un crollo dell'antica grandezza europea e uno svilimento dei rituali che garantivano all'uomo occidentale la certezza della propria superiorità; nella sua ottica, agli ambasciatori ed amministratori coloniali di un tempo, un' *élite* aristocratica rappresentante di una civiltà superiore, si contrappongono i "mercanti" del presente. Perdute le colonie, l'Europa gli appare ora debole e condannata. Pierre Dexais avverte la sua condizione come quella di un esule «dacché l'età coloniale era finita e da padrone era diventato ospite dell'Africa» (989).

Compare qui un'interessante riflessione sulla natura del sentimento degli europei per le colonie africane:

Forse da nessun luogo del mondo l'Europa appariva meravigliosa come dalle coste africane che aveva di fronte; al tramonto, incerta di sé, non ritrovava l'identità che in quello specchio,

quasi vi giungesse ancora intatta l'immagine antica. Ecco *il mal d'Africa!* Passato il mare, la civiltà europea non è più il regno del dubbio e dell'incertezza, ma un modello intangibile. [. . .] Gli europei oltremarini, insieme alle *élites* oltremarine europeizzate, davano asilo sulle coste africane a divinità fuggite dal caos d'Europa [. . .]. (1014)

La lontananza dalla madrepatria porta quindi ad una sua idealizzazione, il distacco dalla quotidianità europea la sposta su un piano astratto. Ciò si riflette anche nella cristallizzazione e nella ritualità delle abitudini quotidiane, come riflette Gérard Conti nelle prime pagine del romanzo:

Seduto accanto a Pierre Dexais, Gérard seguiva la sfilata dei soci del club, ultimo lembo di patria e risibile rifugio di potere della colonia europea. Quel che lo colpiva era l'inerzia mentale di queste persone, per nulla sollecitate dal luogo inusitato, ostinatamente prive di attenzione per il popolo fra cui vivevano [. . .]. Non solo non pensavano di poter mettere in forse alcuna delle loro convinzioni e abitudini, ma queste al contatto col diverso si irrigidivano, diventavano leggi: finivano prigionieri di un rituale immutabile. Capiva perché l'europeo soffra poi di *mal d'Africa*: non rimpiange il popolo fra cui è vissuto, una comunità di costumi e di interessi o lo spettacolo del nuovo, il contatto con esso; rimpiange la sacralizzazione della propria civiltà a contatto col diverso. (991)

La fine del dominio europeo, allora, coinciderebbe per i coloni con il tramonto di un mondo, un sogno collettivo in cui l'Europa si poteva idealizzare proprio grazie alla distanza e al contatto con una differente realtà. Le scene con protagonista Pierre Dexais sono caratterizzate da questo senso di decadenza e di nostalgia: l'Europa distrutta dalla guerra si è ritirata dai suoi vecchi domini, gli Stati Uniti si presentano come nuova, inarrestabile potenza e gli sforzi della Francia di mantenere il dominio sull'Algeria appaiono ormai anacronistici. Dell'antica gloria dell'Italia colonizzatrice non rimane più nulla, i suoi stessi simboli sono dissacrati e perdono ogni valore. In quest'ottica puramente eurocentrica che caratterizza il personaggio si scorge la nostalgia verso un passato idealizzato, dai toni fiabeschi e avventurosi, contrapposto ad un presente molto più prosaico, caratterizzato dalle necessità politico-economiche del mondo contemporaneo. Come ricorda l'autore, rispetto alle opere riguardanti il primo periodo della colonia italiana in Libia (come il romanzo del 1971 *Il giovane maronita*) si assiste negli scritti successivi al «trapasso da un tono, diciamo genericamente fiabesco [. . .] a quello realistico degli ultimi lavori» (1261), con «il passaggio ineluttabile dal mito, dalla favola, dal passato, alle difficoltà e alla prosaicità del presente» (1262). I riti e la teatralità dei salotti dell'*élite* coloniale, la convinzione della superiorità della propria civiltà, l'esotismo e l'avventura sono tutti elementi di un mito, quello del colonialismo, che alla fine degli anni Cinquanta appare ormai sbiadito e sommerso, dal punto di vista degli ex coloni, dalla banalità del presente, mentre la società libica emerge finalmente dall'immobilità del passato e delle dominazioni straniere ed approda alla modernità come nazione indipendente e politicamente consapevole. Il romanzo si concentra infatti su aspetti storici, sociali, politici ed economici di quegli anni, dissolvendo ormai del tutto l'alone mitico che caratterizzava molte delle opere precedenti di Spina, tra cui anche tutta la retorica e la mitizzazione dell'impresa coloniale, fortemente criticata dall'autore (ad esempio nel romanzo del 1976 *Ingresso a Babele*).

Ben diverso da Pierre Dexais, fino a divenirne l'antitesi, è il personaggio di Gérard Conti. Costui, un giovane che inizialmente lavora presso il consolato francese, «è l'esatto opposto, è la negazione, della sicumera coloniale, di colui che vive in Africa attento soprattutto a conservare l'abito europeo e a differenziarsi dall'autoctono» (1262). Si tratta di un personaggio «estraneo al tema fondamentale del ciclo, colonialismo, eurocentrismo, eccetera, [. . .] è la negazione del colono, saccente, sicuro di sé, che vuole rendere l'Africa europea o serva dell'Europa, vuole traghettarla fra noi» (1263). Gérard viene convinto da Mustafa Khaled, un carismatico mercante libico, ad abbandonare la sua precedente carriera e a lavorare per lui. Mustafa, «il personaggio che non sa che farsene dell'Europa» (1263), è una figura fatta di certezze, inscalfibile ed indifferente all'Occidente proprio per il fatto «di non aver mai desiderato di essere altro da sé, di non stimare le condizioni di vita altrui come sue possibili condizioni di vita» (1071). In questo modo il giovane entrerà a far parte della società cirenaica, mettendovi radici e allontanandosi dalla patria francese e dall'Europa tutta. Gérard è l'uomo europeo che, anziché tentare di dominare l'Africa e di assimilarla alle proprie coordinate culturali, compie il tragitto inverso, tentando invece di liberarsi delle proprie radici europee abbracciando una cultura differente. Scrive Spina a proposito dell'atteggiamento tipico dell'europeo in Africa:

Ora, chiunque abbia vissuto in un paese africano a contatto della società straniera, sa che *la modificazione* è rara e superficiale. In genere l'europeo – specie dopo la fine dell'età coloniale – *viene e se ne va senza rifondare se stesso*. Il più delle volte, sviluppa un delirante senso di superiorità, si ottunde. [. . .] l'europeo è convinto di non avere da imparare nulla, che il mondo da cui viene è infinitamente superiore, *quindi* egli è un maestro: se pur ama quel paese o qualche suo aspetto, quasi sempre non fa che intrattenere un sogno neocoloniale.[. . .] Nell'età postcoloniale, l'europeo rimane oltremare due o tre anni: troppo poco. Non pensa in nessun momento di vivere in quella città come nella sua città. Non è *emigrazione* (quindi sviluppo tardo e fatale, determinante di nuove radici). [. . .] L'europeo non rischia nulla e si contenta delle più banali interpretazioni [. . .]. Il romanzo (nella persona di Gérard) illustra l'opposto dell'esperienza di questa gente: l'arrivo in Africa come *la modificazione essenziale, determinante*. (Spina, *Diario di lavoro* 165)

Gérard quindi vive una trasformazione, diventa una persona differente a contatto con la Cirenaica, che affronta con un'attitudine molto diversa da quella coloniale. Si potrebbe affermare che il percorso da lui compiuto lo porti a conoscere una realtà differente, entrarvi non da padrone o dominatore, come facevano i colonizzatori, ma da amico e figlio adottivo. Ed è l'europeo ad assimilarsi all'Africa, non il contrario come voleva l'ideologia coloniale. Gérard vorrebbe «*costruire – per sé – una memoria diversa da quella dei concittadini*» (Spina, *Diario di lavoro* 154), in un processo che possa «*salvarlo dalla massificazione e dall'avanguardia programmata in auge in Europa*» (Spina, *Diario di lavoro* 154).

L'uomo vede quindi il suo avvicinamento all'Africa come un allontanamento dall'Europa, anzi una fuga e una liberazione dai limiti della sua formazione occidentale.

Vivendo fra voi, non avevo l'intenzione di impossessarmi dei costumi mentali e pratici africani, il viaggio doveva semmai fornire la mia memoria di materiale restio alla manipolazione automatica di questo o quel macchinone ideologico in offerta in Europa e quindi servire a trainarmi fuori

dal confortevole porto europeo dove è così difficile tracciare un destino individuale; in Africa vivevo insomma la mia preistoria, sorta di affrancamento a contatto col diverso dall'educazione ricevuta. (Spina, I confini dell'ombra 1226)¹

Nell'atteggiamento di Gérard si potrebbe scorgere un desiderio dell'esotico, il rifugiarsi in un mondo differente che egli sente come più antico e puro rispetto alla modernità occidentale. Ma, come afferma l'autore, la particolarità del personaggio sta nel lasciarsi trasformare da quella differente realtà in maniera più profonda, andando oltre la superficialità del rapporto manieristicamente esotizzante instaurato con l'Africa dai vecchi colonizzatori. Il suo percorso diventa un *iter* individuale verso l'affrancamento dalle radici e dalle convenzioni, verso uno sdoppiamento non sintomo di crisi, ma anzi positivo e costruttivo. Come afferma Gérard: «*invece di soffrire della divisione, la progetto e alimento, solo divisi si riesce a vivere una vita non schiava di schemi precostituiti*» (1098). La scelta di abbandonare la prestigiosa carriera presso il Ministero degli Esteri francese e di lavorare per Mustafa Khaled viene criticata dai genitori di Gérard quasi fosse un capriccio infantile; ma, come egli conclude, «per la prima volta, aveva dinanzi agli occhi un mondo alternativo a quello in cui era cresciuto, desiderio e certezza infantili a lungo coltivati» (1095). All'incapacità dei genitori di superare il proprio punto di vista esclusivamente europeo e la miopia nei confronti di altre realtà, Gérard Conti contrappone allora la sua visione doppia, divisa, ma proprio per questo più ricca e lontana dalle norme e convenzioni della stanca società europea.

Pierre e Gérard, quindi, rappresentano due atteggiamenti profondamente diversi da parte dell'uomo europeo nei confronti dell'Africa ormai decolonizzata. Quel che emerge ne *La riva della vita minore* è lo scenario di una Libia in cui di italiano, in fondo, è rimasta poco più che l'architettura. Dal punto di vista dell'europeo colonizzatore che ha perduto il proprio "posto al sole", tale panorama evoca inevitabilmente sentimenti di nostalgia verso un mondo perduto. Ne *La riva della vita minore*, attraverso le riflessioni di Pierre Dexais, Spina rappresenta la malinconia europea per una realtà, quella coloniale, in cui l'uomo occidentale poteva identificarsi con un ideale, quello di portatore di civiltà, ma anche creare nella sua mente un'immagine perfetta della madrepatria, idealizzando quindi la civiltà e la cultura di cui faceva parte proprio attraverso il contatto con il diverso, l'Altro percepito come primitivo. Il "mal d'Africa" descritto da Spina viene quindi fatto risalire al crollo di un mito collettivo e alla nostalgia verso un'età che ci si figurava come ideale. Un mito che, va ricordato, non teneva minimamente conto del punto di vista delle popolazioni sottomesse; e un'ottica eurocentrica e coloniale che Gérard Conti, con la sua ricerca di un'identità doppia, composita, supera in un percorso di iniziazione avviato dal forte e carismatico mercante Mustafa.

Spina, come abbiamo segnalato all'inizio, fu per diversi anni l'unico autore da affrontare sistematicamente la questione coloniale e postcoloniale; ma non fu certo l'unico a trattare questi temi nella seconda metà del Novecento, come dimostra la pubblicazione, nel 1989, del romanzo *Asmara addio* di Erminia Dell'Oro, scrittrice nata in Eritrea da una

¹ Corsivo presente nel testo originale, trattandosi di un brano di una lettera scritta da Gérard.

famiglia di coloni italiani. Il lento ma inevitabile tramonto del colonialismo italiano viene qui raccontato di pari passo con la narrazione dell'infanzia ed adolescenza di Milena, *alter ego* dell'autrice. In *Asmara addio* il "mal d'Africa" si manifesta nel malinconico racconto dell'abbandono della terra in cui i coloni erano nati o avevano comunque trascorso molti anni e della difficoltà a ritrovare un senso alla propria esistenza nella realtà italiana, percepita come estranea. Alessandro Spina, allora, interpreta il fenomeno in un'ottica politica e storica dell'impresa coloniale quale azione collettiva, presentando quindi il "mal d'Africa" come malinconia per una perduta grandezza e un ideale distrutto dalla decolonizzazione; mentre Erminia Dell'Oro affronta soprattutto la problematica individuale dell'identità postcoloniale degli italiani d'Africa sradicati come rimpianto per un mondo differente percepito come casa, ma ormai perduto ed irrecuperabile.

Ne *I confini dell'ombra* Spina non include nella narrazione gli anni del regime di Gheddafi e la cacciata (*jala* in arabo) degli italiani dalla Libia, ma il tramonto definitivo del vecchio mondo coloniale, come abbiamo visto, è ben visibile ne *La riva della vita minore*. La fine effettiva della comunità italo-libica viene narrata in un romanzo molto più recente, *Ghibli* di Luciana Capretti, pubblicato nel 2004. Il libro narra le vicende della comunità italiana a Tripoli alla vigilia dell'espulsione, i fatti drammatici della *jala* e infine la fredda accoglienza nei campi profughi in patria. In un recente saggio Daniele Comberiati fa notare la ripresa, da parte dell'autrice, dell'idea verghiana dei "vinti": «*Ghibli* è infatti anche il resoconto di una sconfitta, della quale nessuno a detta dell'autrice sembra avere colpe particolari, come se la storia avesse deciso di sovrastare i destini dei singoli individui» (163). Vi compare, scrive Comberiati, «un'umanità misera [. . .] posta al confronto della macchina della Storia, che non è in grado, nel suo procedere, di ascoltarne le esigenze» (164). Lo stesso titolo del romanzo si riferisce al «vento del deserto che tutto spazza davanti a sé» (Actis-Grosso 366): e, come il vento, la rivoluzione gheddafiana espelle, nel 1970, la comunità italiana in Libia. L'immagine del vento africano che spazza via i colonizzatori compare anche ne *La riva della vita minore*, quando Pierre Dexais cammina per le strade di Bengasi:

Si incamminò per il vecchio *corso Italia*, ribattezzato *corso Indipendenza* (libica). Pareva fosse il vento del sud a buttare in mare l'uno dopo l'altro gli insediamenti europei: i greci, Roma, Bisanzio... per ultimo le *camicie nere*. [. . .]

Riprese la strada. Tetri pensieri sembravano sollevati come la polvere dal vento del Sud, che da due giorni infestava la città. C'era qualcosa di mortuario in quel vento caldo: bastava guardare i pochi giardini, parevano riardere in una fiamma invisibile, alla polvere e alla sabbia si mescolava già la cenere. (1011)

La fine del dominio coloniale, quindi, già di per sé rappresenta per Pierre un momento distruttivo, apocalittico, un crollo delle certezze. Ma nel romanzo di Spina alla crisi del vecchio coloniale, nostalgico fino alla fine verso un mondo di sicurezze e valori idealizzati e ostile al nuovo clima politico e sociale, si contrappone l'ottica molto più aperta di Gérard Conti, l'anti-colonizzatore per eccellenza. Spina è anche ironico nel mostrare come le idee care al colonialismo, come l'atteggiamento di superiorità nei confronti dei libici, siano ormai appannaggio dei ceti bassi più che delle *élite* di un tempo:

Dietro la dottoressa e il console, entrò una florida romagnola sulla quarantina. Appena sbarcata in città aveva detto di saper lavorare da pedicure e da sarta, ma adesso si indispettiva se glielo si ricordava, l'arrivo in Africa le aveva rivelato di appartenere alla razza *superiore*. (990)

Ironicamente, quindi, tra gli italiani sono i lavoratori semplici, le persone ingenue più che le figure di spicco della politica, a credere ancora nelle idee del colonialismo. Ma i pensieri di Pierre Dexais, ancorati all'età coloniale coincide con la sua giovinezza e in cui egli continua a rivedersi, sono ormai un anacronismo negli anni Cinquanta e Sessanta, non diversamente dalla guerra franco-algerina menzionata a inizio romanzo. La crisi del colonialismo è ormai profonda ed irrimediabile: e con *La riva della vita minore*, ultimo romanzo del ciclo africano, Spina chiude definitivamente un lungo e sofferto capitolo della storia italo-libica e, più in generale, africana ed europea.

Bibliografia

- Actis-Grosso, Maurice. "Tra colonialismo ed espulsione, la duplice memoria defraudata degli italiani della Libia in *Ghibli* di Luciana Capretti". *Narrativa nuova serie* 33/34 (2012): 365–374.
- Capretti, Luciana. *Ghibli*. Milano: Rizzoli, 2004.
- Comberiati, Daniele. "Tripoli 1970. Esodo di corpi ammassati, celati, rimossi". *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*. A cura di Franca Sinopoli. Aprilia: NovaLogos, 2013. 147–173.
- Dell'Oro, Erminia. *Asmara addio*. Milano: Mondadori, 2003.
- Johnson, Erica L. *Home Maison Casa. The Politics of Location in Works by Jean Rhys, Marguerite Duras, and Erminia Dell'Oro*. Cranbury, NJ: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2003.
- Spina, Alessandro. *Diario di lavoro*. Brescia: Morcelliana, 2010.
- Spina, Alessandro. *I confini dell'ombra*. Brescia: Morcelliana, 2006.

Streszczenie

Artykuł dotyczy powieści *La riva della vita minore* włoskiego pisarza syryjskiego pochodzenia, Alessandra Spiny. Powieść przedstawia realia polityczne i społeczne Libii w latach 50. i 60. XX wieku oraz kryzys europejskiej ideologii kolonialnej, której uosobieniem jest postać Pierre'a Dexais'go. Zarazem w książce pojawia się Gérard Conti, młody Francuz, który odrzuca europocentryzm w celu stania się częścią społeczeństwa libijskiego. Podczas gdy Dexais postrzega koniec imperiów kolonialnych jako upadek cywilizacji europejskiej, celem Contiego jest stworzenie dla siebie nowej, hybrydycznej tożsamości. Tekst porusza kwestię kryzysu idei kolonializmu, a także problematyzację tożsamości europejskiej wobec owego kryzysu. Wreszcie podane są przykłady dwóch innych powieści, *Asmara addio* Erminii Dell'Oro i *Ghibli* Luciany Capretti, również opisujących zmierzch włoskich kolonii.

Erri De Luca. W poszukiwaniu źródeł

Uczę się starożytnego hebrajskiego, bo księgi biblijne są wspaniałe. Dzięki temu mogłem po omacku zbliżyć się do ojczystego języka świętości. Nie odczuwam przynależności do żadnej grupy ludzi, czy społeczności, ale do tej księgi tak, do niej przynależę¹.

– Erri De Luca, *Altre prove di risposta*

Gordon Mathews w opracowaniu poświęconym zagadnieniu globalnej kultury w konfrontacji z tradycjami lokalnymi ukazuje jak w epoce ponowoczesnej doszło do powstania tak zwanego „globalnego supermarketu kultury”, w którym „każdy może robić to, na co ma ochotę, i wierzyć we wszystko, co mu się podoba”, a także dokonać własnych wyborów w warunkach, w których możliwe jest teoretycznie dowolne korzystanie z elementów owego „supermarketu” przy budowaniu indywidualnej tożsamości, o ile bezpośrednio nie krzywdzi innych ludzi. Dzięki temu nawet własne korzenie można „próbować wymyślać na nowo”. Jednak „dopóki korzenie te będą kwestią wyboru, którego jedni dokonają, a inni nie – nie staną się naprawdę korzeniami. Bowiem korzeni się nie wybiera, lecz uznaje się za dane” (Mathews 247, 250).

Włoski pisarz, filozof języka, egzegeta biblijny, tłumacz antycznego języka hebrajskiego oraz jidysz i „edytor tekstów biblijnych” (Swennen Ruthenberg i in. 7), Erri De Luca w pewien sposób z własnymi korzeniami zrywa. To odcięcie od korzeni wiąże się ze zmianą dotychczasowego życia, z „wyrwaniem” ze środowiska społecznego i kulturowego, w jakim się wychowywał (Melchior 265). Urodzony w Neapolu w 1950 roku, dorasta wśród wąskich ulic południowego miasta i bezkresnej przestrzeni morza Tyrreńskiego (motywy te nieustannie powracają w jego twórczości). W wieku osiemnastu lat porzuca na zawsze rodzinne strony kierując się do Rzymu, by wpaść w wir życia politycznego i przyłączyć się do radykalnego ugrupowania lewicowego Lotta Continua (Nieustająca Walka). Ucieczka ta zarazem uwalnia jak i, paradoksalnie, na zawsze wiąże De Lukę z jego korzeniami i staje się powodem ciągłego, jak twierdzi, dążenia do odnalezienia przynależności alternatywnej. Decyduje się podjąć poszukiwania utraconych „źródeł”, otwierając sobie możliwość wyboru i kreowania własnej tożsamości w określonym kierunku. Być może „mamy wówczas do czynienia z »głębszą« tożsamością, bogatą w świadomie wybrane treści” (Melchior 276). Wybrane treści to w przypadku De Luki fragmentaryczne wspomnienia miasta, widziane jakby z dystansu i do pewnego stopnia ulegające mityzacji w jego twórczości.

1 „Studio l’ebraico antico perché i libri della Mikrà sono meravigliosi. Ho potuto così avvicinarmi brancolando a una lingua madre del sacro. Non mi sento di appartenere ad alcuna gente e comunità, ma a quel libro sì, a quello appartengo” (De Luca, *Altre prove di risposta* 59).

Neapol jest miejscem mojego pochodzenia. Opuściłem miasto mając osiemnaście lat, by po trzęsieniu ziemi wrócić i pracować przez rok przy jego odbudowie. Po raz pierwszy wyjechałem wiedząc, że ruch wyrwywający mnie z owego miejsca naciągnął swoją sprężynę w tamtych uliczkach [. . .]. Przeskakiwałem to tu, to tam [. . .]. Ale owo miejsce pochodzenia wyjaśnia mi bardzo wiele na temat tej przerywanej podróży, trasy przypominającej lot nietoperza oraz faktu, że nie osiadłem w żadnym innym miejscu².

Zamierzona niezwykłość, biograficzna legenda, lektura Biblii i nomadyczna osobowość dają się sprowadzić do wspólnego mianownika jakim jest niepokój, syndrom wykluczenia oraz brak woli i możliwości odnalezienia własnego miejsca w świecie, skazujące zarówno pisarza, jak i jego bohaterów na wieczne poszukiwanie (Serkowska 123). Mówiąc o poczuciu przynależności, tożsamości i zakorzenieniu, warto przytoczyć stanowisko Małgorzaty Melchior, która, w swoich rozważaniach wokół tematu „braku zakorzenienia”, wspomina o współczesnym człowieku, jako jednostce cierpiącej na pogłębiający się stan bezdomności, doświadczającej siebie samego jako koczownika w społeczeństwie, którego życie staje się migracją, ciągłą zmianą i mobilnością. To z kolei wywołuje tęsknotę za własnym miejscem w świecie. Próba radzenia sobie z towarzyszącym poczuciem bezdomności może być tworzenie sfery prywatnej, angażowanie się w życie w jakiejś formie wspólnoty, czy grupy (jak Lotta Continua w przypadku De Luki), udział w ruchach religijnych, czy wszelkiego rodzaju „powroty do korzeni” (Melchior 264).

Twórczość De Luki obraca się wokół tematyki związanej z Neapolem jako źródłem pochodzenia, porównywanym do matki, która zawsze gotowa jest przyjąć go w swoje ramiona. Odwołuje się również do pamięci roku 1968 i do doświadczeń politycznych pokolenia rewolucjonistów, których korzenie zostają „podkopane” jednym gestem: ucieczką z domu w stronę wolności, paradoksalnie zamieniającą się w poczucie przynależności do ugrupowania o surowej dyscyplinie.

Neapol znikł za tą zasłoną chemicznych łez. Nie należałem już do niego, do żadnego miejsca i do żadnego dawniej. Należałem do rewolty grzebiącej w przeszłości każdego z nas, która tworzyła pierwszy dzień nowego miasta³.

Kolejne lata upływają pod znakiem prac w charakterze robotnika, magazyniera, murarza i kierowcy w konwojach wożących pomoc humanitarną dla ludności do krajów byłej Jugosławii. Wspomnienia związane z tym okresem zajmują istotne miejsce w twórczości autora, która pozostaje wierna stałym tematom i motywom, poczuciu obcości i braku przynależności wobec świata oraz niemożności przystosowania się. Podczas wyjazdu do Afryki, De Luca sięga po Biblię i uczy się starożytnego języka hebrajskiego. Doświadczenie,

2 „Napoli è il mio posto d'origine. Me ne sono andato a diciotto anni, ci sono poi tornato dopo il terremoto, lavorando per un anno in un cantiere della ricostruzione. Me ne partii la prima volta sapendo che il moto che mi staccava da quel luogo aveva caricato la sua molla in quei vicoli [. . .] Sono rimbalzato qua e là [. . .] Ma quel luogo d'origine spiega a me stesso molto del percorso spezzato, del tragitto da volo di pipistrello e del fatto che non ho atteso in nessun altro luogo” (De Luca, *Altre prove di risposta* 18).

3 „Napoli svanì dietro quella tenda di lacrime chimiche. Non ero più di lei, di nessun luogo e di nessun prima. Appartenevo alla rivolta che raschiava il passato di ognuno di noi e fondava il giorno uno di una città nuova” (De Luca, *Napòlide* 7–8).

które, jak twierdzi, na zawsze determinuje zarówno jego prywatne, jak i literackie wybory. Lektura staje się drogą ucieczki, sposobem na porozumienie ze światem oraz kluczem do wyjaśnienia rzeczywistości (Scuderi 67), a także źródłem, do którego pisarz nawiązuje w sposób bardziej lub mniej bezpośredni w swoich dziełach: sami bohaterowie czytają Biblię i cytują jej fragmenty, czego przykładem może być chociażby postać ogrodnika w *Tre cavalli* oraz narratora w *Aceto, arcobaleno*.

„Południe duszy”

De Luca umiejscawia akcję wielu swoich utworów w Neapolu, mimo że sama nazwa Neapol pada w nich rzadko, a opis miasta sprowadza się do kilku lakonicznych aluzji. „Neapol sam w sobie jest bohaterem” mówi autor (wywiad autorki), czyniąc z niego „uświęcone miejsce dla [...] swoich fabuł” (Serkowska 117), podobnie zresztą jak robią to inni pisarze, którzy obrali południe za tło własnych utworów. Należałoby tu wspomnieć o Raffaelu La Caprii, dla którego Neapol staje się symbolem całego włoskiego Południa, jego sprzeczności i specyficznego charakteru⁴, o Neapolu, mieście niemal magicznym dla Anny Marii Ortese⁵, czy o jego tajemnicy i zapomnianej przeszłości według Ermanna Rei⁶. *Mistero napoletano*, autobiograficzna powieść Rei, porusza kwestię ciągłego nieprzystosowania do świata i do otaczającej rzeczywistości, doświadczanego również przez bohaterów De Luki. Protagonista pierwszego opowiadania *Non ora, non qui* (1989) jest uosobieniem owego powracającego problemu braku umiejętności adaptacji w życiu i w społeczeństwie, co znajduje wyraz w dręczącej go trudności wyrażania własnych myśli. Psychologiczna konstrukcja bohatera oparta jest na nieprzystawalności i poczuciu wyobcowania.

W opowiadaniu *Non ora, non qui*, nazwa miasta zostaje przytoczona tylko raz, jednak dzięki opisom miejsc i dzielnic Neapolu, tło jest jednoznaczne. Narrator opowiada o utraconym dzieciństwie widzianym oczami starca, od zawsze dorosłego, który wspomina miasto z okresu powojennego. Wybrana przez De Lukę strategia narratorska polegająca na nabraniu dystansu do miasta rozumianego jako bohatera utworu, znajduje swoje potwierdzenie również w książce *Aceto, arcobaleno* (1992), przemawia on tu bowiem głosem człowieka ovladniętego wspomnieniami dawnego życia. Podobnie jak autora, trzech bohaterów opowiadania: zabójcę, misjonarza i zbłąkanego wędrowca cechuje wspomniane już nieprzystosowanie do świata. Z kolei w *Tu, mio* (1999) poczucie „inności” dorastającego chłopca wobec otaczającej go powojennej rzeczywistości przeciwstawione jest przyjaźni nawiązanej z Caią-Haièle, Żydówką, cierpiącą z powodu utraty ojca podczas wojny. Główny bohater opowiadania *Tre cavalli* (2000) z zawodu jest ogrodnikiem, który po wyjeździe w ślad za ukochaną kobietą do Argentyny, bierze udział w wojnie przeciwko dyktaturze. Wiele lat później powraca do Włoch, gdzie zagłębia się we własnej samotności, pełnej ciszy, powściągliwości i niemożności komunikacji ze światem, rozumianej jako przeznaczenie i jako wybór. Podobny brak zrozumienia ze strony reszty świata nieustannie powraca u wspomnianego już bohatera *Non ora, non qui*, a także u innych postaci.

4 Por. R. La Capria, *Locchio di Napoli*, 1992; *Tre romanzi di una giornata*, 1982.

5 Por. A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, 1953; *Il cardillo addolorato*, 1993; *Il porto di Toledo*, 1975.

6 Por. E. Rea, *Mistero napoletano*, 1995.

Neapol odbierany jest u De Luki za pomocą zmysłów: dźwięków, zapachów, szeptów, obrazów. Miasto staje się częścią osobowości, źródłem, od którego przez całe życie nie sposób się uwolnić. Tematyka opowiadań obraca się wokół zmysłów i doświadczeń z życia pisarza, takich jak wykonywana przez wiele lat praca robotnika, która staje się dla niego pewnego rodzaju źródłem i zbiorem wspomnień, do których nieustannie będzie nawiązywał. Poetyka bodźców, wyraz „wewnętrznej akustyki, która rządzi [. . .] twórczością”⁷ i zmysłowy odbiór rzeczywistości pełnią istotną rolę również podczas praktykowanej od lat lektury, tłumaczenia i interpretacji Starego Testamentu.

W twórczości De Luki Neapol rozumiany jest nie tylko jako miejsce pochodzenia, ale również źródło uosabiające „południe duszy”, podobnie zresztą jak Morze Tyrreńskie, w *Non ora, non qui*, zestawione z postacią Massima, najlepszego przyjaciela, potrafiącego nawiązać więź ze światem, będącego zatem przeciwieństwem postaci wyobcowanych i niepotrafiących przystosować się do rzeczywistości. Ischia, kolejny symbol „południa duszy”, jest rozumiany jako synonim wolności fizycznej i moralnej. Jak stwierdza Attilio Scuderi:

„Południe duszy” De Luki to [. . .] miejsce topologii poetyckiej zawierającej w sobie aluzję do miasta i intensywnej edukacji zmysłów, fantastycznej wyspy i morza rozpoznawanego przez pryzmat pamięci⁸.

Świadomość nieprzystosowania, niezrozumienia i obcości wobec świata pisarz stawia obok poszukiwania nowego poczucia przynależności, które mogłoby wypełnić pustkę wywołaną wykorzeniem i zerwaniem więzi z miejscem pochodzenia. Twórczość De Luki obraca się wokół tego aspektu, kierując się w stronę tożsamości i źródeł rozumianych jako „alternatywne”, metaforyczne. Stąd być może wynika potrzeba utożsamienia się z radykalnie lewicowym ugrupowaniem politycznym Lotta Continua, do którego dołączył po ukończeniu szkoły średniej. Na przykładzie *Tre cavalli*, gdzie podczas ucieczki od argentyńskiej dyktatury, bohater natrafia na mapę świata przedstawiającą świat odwrócony do góry nogami, z południem umieszczonym na górze, widać nawet, że w niektórych utworach „południe duszy” staje się oskarżeniem wobec północnego świata – skurczonego i bogatego. Jest to jedna z form wierności autora wobec długiej i intensywnej przynależności politycznej.

Pokolenie '68

Według Anthony'ego Giddensa, na tożsamość człowieka żyjącego w epoce ponowoczesnej wpływa doświadczenie obszarów bezpieczeństwa przecinających się niekiedy w subtelny, a niekiedy w dramatyczny sposób ze źródłami niepokoju. Uczucia niepokoju, obawy i desperacji mieszają się często z przekonaniem, że istnieją struktury społeczne, na których można polegać (Giddens 248). Radykalne zwątpienie przenika do większości aspektów życia codziennego, co prowadzi do powstania różnego rodzaju obaw. Obawom tym

7 „Un'acustica dentro che governa la [. . .] scrittura” (Spunta 461).

8 „Il »sud dell'anima« di De Luca è [. . .] il luogo di una topologia poetica che racchiude una città allusa e una vibrante educazione dei sensi, un'isola fantastica e un mare riconosciuto col filtro della memoria” (Scuderi 25).

może zapobiec przyjęcie jednoznacznej wiary, która podpowiada jaki styl życia i sposób myślenia przyjąć:

Życie w niereligijnej kulturze ryzyka jest z natury rzeczy pełne niepokoju, a uczucia lęku mogą się szczególnie nasilać w okolicznościach zdarzeń o charakterze przełomowym. [. . .] W pewnym sensie każdy musi żyć z poczuciem ryzyka, nawet jeśli czyni wysiłki zmierzające do pokonania owych niebezpieczeństw, na przykład poprzez przystępowanie do grup nacisku lub ruchów społecznych. (Giddens 251)

De Luca opuścił Neapol w roku 1968, udał się do Rzymu, a po krótkim czasie uczestnictwa w pierwszych manifestacjach ulicznych, przyłączył się radykalnego ugrupowania lewicowego działającego na terenie Włoch – Lotta Continua (Nieustająca Walka). Ugrupowanie to wspierało działalność antyfaszystowską. Zarówno twórczość jak i przekonania polityczne autora kształtowały się pod wpływem młodzieńczych lektur. Teksty te analizujące tematykę faszyzmu, holocaustu i wojny doprowadziły do rozwinięcia postawy oskarżycielskiej wobec ojca, jego pokolenia, a być może nawet całej historii. Temat konfliktu pokoleń często powraca na kartach opowiadań: starsze pokolenie, które przeżyło wojnę zostaje zestawione z pokoleniem młodym, pełnym aspiracji, oskarżeń i pragnienia odwetu na historii. Autor mówi głosem Cai-Haiële: „W sumie zabawnie [. . .], ale wydaje mi się, że chcesz ingerować w przeszłość, aby ją poprawić. Krytykujesz ją i chcesz zmienić, a się nie da. Nawet Bóg nie może już niczego zrobić”⁹.

Dołączenie do ugrupowania Lotta Continua stanowiło dla De Luca zarówno ujście rosnącego gniewu i potrzeby przynależności, jak i etap rozwoju i budowy własnej tożsamości. Tożsamość ta zdawała się jednak opierać na odrzuceniu schematów, połączonym z poczuciem winy wynikającej z przynależności do grupy młodych uczestników ruchu roku ‘68 oraz konfliktem pokoleń. Powyższy temat, znamienny w biografii pisarza, pojawia się również w jego książkach. Za przykład mogłoby tu posłużyć opowiadanie *Aceto, arcobaleno*, gdzie bohaterem jest były terrorysta, na którego autor przeniósł najwięcej własnych cech¹⁰ powierzając mu zadanie usprawiedliwienia aktów przemocy, do których dochodziło w tym okresie we Włoszech.

Lotta Continua rozpadła się w 1976 roku. Na zjeździe w Rimini odeszła wtedy z ruchu większość działaczek w proteście przeciwko atakowi służb porządkowych ugrupowania na marsz kobiecy w Rzymie rok wcześniej. Po rozwiązaniu grupy De Luca poświęcił się, podobnie zresztą jak niektórzy z jego byłych towarzyszy, pracy fizycznej. Zdaniem autora, doświadczenie wielu lat antagonizmu sprawiło, że osoby te, z De Luką włącznie, stały się bezużyteczne i całkowicie niezdolne do asymilacji społecznej. W połowie lat dziewięćdziesiątych, pisarz podjął współpracę z czasopismem *MicroMega*, co spowodowało go do przeanalizowania poszczególnych etapów dawnego życia politycznego i powodów owego zaangażowania (Scuderi 32). Z punktu widzenia nigdy niewygasłych uczuć politycznych,

9 „Insomma è buffo [. . .], ma mi sembra che tu voglia intervenire sul passato per correggerlo. Tu lo critichi con l'intento di cambiarlo, ma non si può. Nemmeno un Dio può più farci niente” (De Luca, *Tu, mio* 109).

10 Sam De Luca mówi z kolei o bohaterze *Tre cavalli* jako o postaci najbliższej jemu samemu (Spunta 461).

istotną rolę odegrała lektura i tłumaczenie tekstów biblijnych. Egzegeza, podjęta przez De Lukę na jego własny sposób, być może stanowiła (nie tylko ze względów osobistych, moralnych i twórczych) próbę odnalezienia źródeł zaangażowania politycznego i reinterpretacji historii. W rzeczywistości, autor nigdy się z życia politycznego nie wycofał, ani nie wyzbył związanego z nim zaangażowania, w przeszłości manifestowanego przez przynależność do ugrupowania rewolucyjnego, dziś przejawiającego się współpracą z takimi dziennikami jak *La Repubblica*, *Il Corriere della Sera*, *il manifesto*, czy *Avvenire*. Zbiór elzewirów *Alzaia* (2004) oraz artykułów *Pianoterra* (2008) to swoiste repertoria poruszanych tematów, komentarzy biblijnych, politycznych, literackich i moralnych. Jednym z powracających motywów jest poczucie wykluczenia i izolacji, protest przeciwko „normalnemu” życiu oraz „ciągła wojna” z resztą świata (Scuderi 36).

Świadectwo „niewierzącego”

Wiek dwudziesty był z jednej strony okresem sekularyzacji i „śmierci Boga”, z drugiej zaś czasem niespodziewanych nawiązań i odbioru Biblii przez pisarzy i poetów, często niezależnie od ich własnego wyznania i identyfikacji z religią hebrajską bądź chrześcijańską (Zappella 48). W przypadku De Luki, być może to doświadczenie społecznego wykluczenia oraz otwarta i świadoma rezygnacja z poczucia przynależności do grupy religijnej pozwoliły na indywidualne odczytanie tekstu biblijnego. Autor nazywa Biblię „wspaniałą księgą, literaturą pełną, która zawiera w sobie całe milenium pism”¹¹. Podejmuje lekturę starożytnych tekstów, mówiąc o towarzyszącej jej tęsknocie za powrotem do źródeł i do pierwotnego znaczenia hebrajskich słów, utrzymując przy tym, że jest niewierzący, co potwierdzają między innymi słowa narratora w *Non ora, non qui*:

Pozostałem katolikiem, ale nie kochałem religii. Modlić się nigdy nie oznaczało dla mnie pytać. [...] Jeśli Bóg byłby okręgiem, kościół stanowiłby jego środek, punkt najbardziej możliwie oddalony. Z tego skrajnego oddalenia wywodzę moje jedyne uczucie religijne, jakim jest nostalgia¹².

Zerwanie z własnymi korzeniami znajduje w tym opowiadaniu swój pełen wyraz. Narrator (w rzeczywistości alter ego De Luki) tęskni za utraconym na zawsze poczuciem przynależności, wchodząc jednocześnie w nową, skomplikowaną relację z Absolutem (Scuderi 45). U autora z kolei, rozczarowanie wywołane na zawsze utraconym dzieciństwem, wykorzenieniem z rodzinnego miasta, zakończeniem działalności politycznej w ugrupowaniu Lotta Continua, rodzi fascynację starożytnym językiem hebrajskim oraz lekturą Starożytnego Testamentu. De Luca mówi o sobie: „jestem niewierzący”, choć paradoksalnie, wydaje się, że to przez filtr tekstu biblijnego mówi i pisze o świecie. Paradoks tym większy, że w jego tekstach, oprócz wyraźnych inspiracji starotestamentowych, trudno nie zauważyć rosnącego zainteresowania motywami zaczerpniętymi z Nowego Testamentu (Montel 196).

11 „un libro meraviglioso, un'intera letteratura che copre un millennio di scritti” (De Luca, *Altre prove di risposta* 60).

12 „Sono rimasto cattolico, ma non ho amato la religione. Pregare per me non fu mai chiedere. [...] Se Iddio fosse una circonferenza la chiesa ne sarebbe il centro, che è il punto più distante possibile. Dalla sua estrema lontananza provo il mio solo sentimento religioso che è la nostalgia” (De Luca, *Non ora, non qui* 70–71).

W *Altre prove di risposta* Luca wyznaje: „Czytam Biblię z ogromną przyjemnością. Robię to każdego poranka, żeby dotrzymać sobie towarzystwa. Czynność ta [...] bardzo pomogła mi rozpocząć dzień. [...] Ta książka to moje szczęście”¹³.

Biblia pozwala De Luca na zbudowanie poczucia przynależności w ramach wspólnoty – ponadnarodowej i wielokulturowej – skupiającej jej czytelników i komentatorów, tworząc koncepcję tożsamości kulturowej. Być może należy przyznać w tym kontekście rację Ericowi Hobsbawmowi, który uważa, że era państwa narodowego i budowania własnej tożsamości w oparciu o kryteria przynależności, głównie etnicznej i politycznej, właściwie uległa zakończeniu. I być może antropolodzy mają słuszość twierdząc, że współczesny człowiek ma tendencję do poszukiwania swojej tożsamości i przynależności kierując się innymi kryteriami, niż miało to miejsce dawniej (Eriksen 148). Zaczyna dążyć do przynależności wykraczającej daleko poza granice narodowe, których siła zdecydowanie słabnie: poszukuje ojczyzny (Mathews 264). Pojęcie ojczyzny, jak również miejsca pochodzenia, czy korzeni ma, według Mathewsa, wydźwięk emocjonalny: ojczyzna jest tam, gdzie czujemy największą przynależność (274). Jednak dla osoby wykształconej staje się ona niedostępna jako świat oczywisty i niebudzący wątpliwości, dlatego współczesny człowiek często cierpi z powodu pogłębiającego się poczucia bezdomności. Stąd tęsknota za poczuciem „bycia u siebie” (Berger i in. 275). W przypadku De Luca, tęsknota ta wypełniana jest poprzez lektury i pisanie, skłaniające do refleksji nad kwestią przynależności społecznej, lingwistycznej i ideologicznej już w pierwszych, autobiograficznych fabułach. W zbiorze opowiadań *In alto a sinistra* (1994), autor wspomina najważniejszy „spadek” otrzymany po ojcu: świat książek, w którym odnalazł swą przynależność, bo „i libri sono il sempre” (książki są wiecznością; *In alto a sinistra* 123). Widzi w nich jednocześnie drogę ucieczki, jak i sposób na zrozumienie rzeczywistości (Scuderi 67). Lektura, poczynawszy od Biblii, to dla De Luca wypełnienie samotności, wyjaśnienie świata i zbudowanie z nim nowej relacji oraz źródło, przez pryzmat którego analizuje wydarzenia własnego życia i tworzy historie swoich bohaterów.

Gdy takie kwestie jak tożsamość i korzenie przestają być jednoznaczne i oczywiste, oparte na nich poczucie tożsamości społecznej staje się zagrożone. Może to rodzić pytania związane z kwestią przynależności: jaki rodzaj zachowania stanowi o rzeczywistej przynależności; jeżeli przynależymy, to do czego, do pewnej konkretnej wspólnoty, czy do rzeczy duchowych, które odnajdujemy w historii, wielkich księgach, zawartych w nich symbolach? Pojawia się wątpliwość: czy w ogóle możliwe jest szukanie przynależności i budowanie jej świadomym wysiłkiem? (Bieńkowska 123). De Luca twierdzi, że nie przynależy do nikogo i do niczego, a tożsamość to przecież wyłącznie dane wpisane w dowódzie osobistym (wywiad autorki). Wydaje się jednak, że zarówno w przypadku autora, jak i jego bohaterów, odpowiedź na te pytania nie jest oczywista, a przeciwstawne racje nie muszą się przecież wykluczać.

13 „Leggo con molto piacere le storie sacre. Lo faccio tutte le mattine per farmi compagnia. Questo esercizio mi ha [...] aiutato molto ad avviare il giorno. [...] Quel libro è la mia felicità” (De Luca, *Altre prove di risposta* 59).

Bibliografia podmiotowa

- De Luca, Erri. *Non ora, non qui*. Mediolan: Feltrinelli, 1989.
- De Luca, Erri. *Una nuvola come tappeto*. Mediolan: Feltrinelli, 1991.
- De Luca, Erri. *Aceto, arcobaleno*. Mediolan: Feltrinelli, 1992.
- De Luca, Erri. *In alto a sinistra*. Mediolan: Feltrinelli, 1994.
- De Luca, Erri. *Pianoterra*. Macerata: Quodlibet, 1995.
- De Luca, Erri. *Tu, mio*. Mediolan: Feltrinelli, 1999.
- De Luca, Erri. *Tre cavalli*. Mediolan: Feltrinelli, 2000.
- De Luca, Erri. *Altre prove di risposta*. Neapol: Dante & Descartes, 2000.
- De Luca, Erri. *Alzaia*. Mediolan: Feltrinelli, 2004.
- De Luca, Erri. *Napòlide*. Neapol: Dante & Descartes, 2006.
- De Luca, Erri. *Tufo*. Neapol: Dante & Descartes, 2010.
- Rea, Ermanno. *Mistero napoletano. Vita e passione di un comunista negli anni della guerra fredda*. 1995. Turyn: Einaudi, 2007.

Bibliografia przedmiotowa

- Berger, Peter, Brigitte Berger i Hans Kellner. *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness*. Nowy Jork: Vintage Books, 1988.
- Bieńkowska, Ewa. „Wybór i tożsamość”. *ANEKS* 51.5 (1988): 122–132.
- De Luca, Erri. Wywiad autorki. 07.09.2013.
- Eriksen, Thomas Hylland. *Ethnicity & Nationalism: Anthropological Perspectives*. Londyn: Pluto Press, 1993.
- Giddens, Anthony. „Niepokoje tożsamościowe”. *Nowoczesność i tożsamość*. Warszawa: PWN, 2001.
- Mathews, Gordon. *Supermarket kultury*. Warszawa: PIW, 2005.
- Melchior, Małgorzata. *Spółeczna tożsamość jednostki*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, ISNS, 1990.
- Montel, Elise. „La letteratura come cornice: testi e paratesti nella traduzione dell'Esodo di Erri de Luca”. *Gli scrittori italiani e la Bibbia. Atti del convegno di Portogruaro. 21–22 ottobre 2009*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2011. 195–209.
- Orlandi, Massimo. *In molti giorni lo ritroverai. Incontro con Erri De Luca*. Pratovecchio: Fraternità di Romena, 2007.
- Ruthenberg Swennen, Myriam. *Scrivere nella polvere. Saggi su Erri De Luca*. Florencja: Edizioni ETS, 2004.
- Scuderi, Attilio. *Erri De Luca*. Fiesole: Cadmo, 2002.
- Serkowska, Hanna. „Erri De Luca: neapolitański specjalista od midraszy”. *Literatura włoska w toku* 2 (2011): 114–130.
- Spunta, Marina. „«Prima persona»: intervista a Erri De Luca”. *Annali d'italianistica* 18 (2000): 459–474.
- Zappella, Luciano. „«Scrivo della materia che mi ha scritto»: la riscrittura biblica di Erri De Luca”. *Il mondo della Bibbia* 117 (2013): 48–51.

Streszczenie

Neapolitański pisarz Erri De Luca porzuca na zawsze rodzinne strony w 1968 roku i kieruje się do Rzymu, by tam osiąść i wpaść w wir życia politycznego. Ucieczka ta zarazem uwalnia jak i, paradoksalnie, na zawsze wiąże autora z jego korzeniami i staje się powodem ciągłego dążenia do odnalezienia przynależności alternatywnej. De Luca decyduje się podjąć poszukiwania utraconych „źródeł”, otwierając sobie możliwość wyboru i kreowania własnej tożsamości w określonym kierunku. Świadomość nieprzystosowania, niezrozumienia i obcości wobec świata autor stawia obok potrzeby wypełnienia pustki wywołanej wykorzeniem i zerwaniem więzi z miejscem pochodzenia. Twórczość De Luca obraca się wokół tego aspektu, skazując zarówno pisarza, jak i jego bohaterów na wieczne poszukiwanie.

Il paradosso della cultura giovanile. Il consumo del corpo

Oggetto di numerose discussioni, causa di gelosia e incomprensione, mantenerla è lo scopo di numerose esistenze – la giovinezza. Sinonimo di freschezza e vivacità, tra le diverse età della vita umana, è la più desiderata. Dagli adulti viene percepita con grande invidia e nostalgia, date le innumerevoli possibilità che offre: i giovani si trovano all'inizio della loro strada ed hanno la libertà di scegliere quale cammino intraprendere. In aggiunta, la cultura occidentale si basa sull'ideale di bellezza giovanile. La consapevolezza di allontanarsi con il passare del tempo da questo canone crea negli adulti una sensazione di rimpianto verso i migliori anni della loro vita, ormai passati. La maturità viene posta in contrasto alla giovinezza, agli adulti vengono attribuiti tratti, come serietà, stabilità, noia e mancanza della fantasia, mentre ai giovani si connette l'idea di spensieratezza, follia, felicità, li si vede in un continuo inseguimento dei sogni. Osservandoli ci si ripensa così alla propria esistenza ed alle decisioni sbagliate, che hanno influenzato il futuro. In tali ricordi si tralascia i disagi e gli avvenimenti sgradevoli, riportando un'immagine mitica della giovinezza. Ma essa è in gran parte costituita da malesseri, che lasciano un profondo segno sull'identità in fase di costruzione.

Gioventù prolungata

Nell'odierno è sempre più difficile definire il termine di giovinezza. È un concetto fluido, la cui datazione dipende dalla società, è lei infatti ad assegnare questa tappa dell'esistenza, spesso anche a persone ormai mature. Nel processo di transizione contemporaneo, la giovinezza è un periodo prolungato, dal quale non si vuole uscire, anche dopo i trent'anni: il compimento dei diciotto anni, cioè il raggiungimento della maggiore età secondo la legge, non è più pari all'ingresso nell'età adulta.

Il confine tra le diverse fasi della vita è sempre più labile, rispetto alle società tradizionali di cui si occupò Van Gennep. L'etnologo descrisse nel lontano 1909 una vasta rassegna di «riti di passaggio», i quali segnano le più importanti fasi della vita di ciascun uomo (Cfr. Van Gennep). Questa costruzione teorica sembra non aver più riferimento nella società postmoderna, dove gli individui vivono senza un chiaro percorso. Secondo Alessandro Cavalli esistono ancora delle soglie che tuttora decidono dell'entrata nell'età adulta, ma il loro varcare avviene in un periodo di tempo che tende al prolungamento:

Oggi si può dire che un giovane uomo, o una giovane donna, sono diventati adulti quando hanno varcato una serie di «soglie»: a) hanno concluso la parte più rilevante del loro iter formativo; b) occupano una posizione relativamente stabile nella divisione sociale del lavoro; c) hanno abbandonato la casa dei genitori; d) si sono sposati; e) infine, quando, con la paternità e la maternità, si assumono delle responsabilità nei confronti di una generazione successiva. (67)

Secondo lo studio IARD (Buzzi et al.), il periodo della formazione universitaria, una *conditio sine qua non* dell'educazione odierna, raramente in Italia termina entro i previsti cinque anni. Gli studenti durante il percorso educativo arrivano anche ad avere al di sopra dei trentacinque anni, estendendo il tempo degli studi al massimo. La condizione di studente, relativa alla giovinezza, accompagna così gli individui più a lungo.

In minoranza sono coloro che decidono di iniziare un lavoro immediatamente dopo aver terminato gli studi. La disoccupazione giovanile più volte è una scelta individuale. Invece di fare lavori precari, per raccogliere esperienza, si sceglie di restare a casa, ostacolando la futura entrata sul mercato del lavoro, il quale esige un'elevata flessibilità, a cui i giovani non sono abituati. Il costante sostegno della famiglia di origine risulta un ostacolo nell'intraprendere il percorso lavorativo.

I rapporti di coppia sullo sfondo sessuale iniziano molto presto, anche al di sotto dei sedici anni. La stabilizzazione del rapporto, invece, viene di molto rinviata nel tempo. I giovani optano piuttosto per una prolungata coabitazione nella famiglia d'origine, la quale è per loro sinonimo di sicurezza, un tratto difficile da trovare nel postmoderno. Anche se le coppie decidono di convivere, ciò non deve necessariamente portare al matrimonio in breve tempo. Data la comune opinione di gioventù prolungata, si rinvia la decisione di sposarsi a un momento, quando la coppia si sentirà adulta. Lo stesso discorso vale per l'esperienza genitoriale. I giovani italiani sono tuttora legati al tradizionale modello di famiglia, vedono perciò i figli come esito del matrimonio. Il che non significa l'assenza di coppie di fatto che vivono l'esperienza di paternità. È comunque ben visibile il fenomeno dell'innalzamento dell'età considerata adatta per la procreazione.

Le tappe di transizione esistono tuttora, anche la loro sequenza viene mantenuta nella maggior parte dei casi. Cambia però il tempo, nel quale le si affronta. Ciò in gran parte dipende dalle possibilità economiche della famiglia; chi può permettersi di rimanere nella propria famiglia di origine senza dover intraprendere un lavoro, è probabile che prenderà tale decisione. Ma il fattore economico agisce anche sulla fondazione di un nuovo nucleo familiare – avendo un lavoro precario è impossibile ricevere un mutuo per comprare casa, il che certamente ostacola chi vuole crearsi una famiglia. L'assenza della gioventù, invece, è solamente presente nelle classi più povere, dove i figli già dalla più tenera età si ritrovano ad aiutare i genitori. Si tratta di esempi marginali, raramente presenti nel mondo occidentale.

Verso la cultura giovanile

L'attenzione verso la cultura giovanile ha inizio alla fine degli anni Sessanta, quando le ribellioni studentesche mostrarono non solo l'esigenza di profonde riforme nel paese, ma misero anche alla luce le problematiche dei giovani, iniziando l'affermarsi storico della condizione giovanile nella consapevolezza sociale. Le politiche sociali notarono l'importanza dei giovani e dell'influenza reciproca delle varie subculture. Le nuove emergenti dinamiche hanno così reso possibile un più ampio interesse verso il mondo giovanile, sia da parte dei politici, che dei sociologi, i quali dei giovani hanno visto diventare un problema sociale.

Dalle successive tensioni politiche degli anni Settanta è uscito un mondo di giovani pieno di problematiche individuali e in continuo conflitto generazionale. La loro voce, con tono di gran sincerità, viene presentata alla società dall'allora venticinquenne Pier Vittorio

Tondelli con il suo libro di esordio *Altri libertini*, pubblicato nel 1980. Tramite una fresca e agile scrittura ricca di gerghi giovanili, Tondelli mostra le esperienze dei giovani degli anni Settanta alla ricerca della libertà e della propria identità. Una lettura piena di sogni, rabbia e disappunto che ben presto diventa modello per tutta una successiva generazione di giovani scrittori. Mediante storie di tossicodipendenti, giovani in fuga e alla ricerca di sé, lo scrittore mostra una gioventù – di fine anni Settanta ed inizio anni Ottanta – che inizia a trattare la politica in modo più marginale, rispetto alle generazioni precedenti, portando l'attenzione verso l'io.

Principale è la figura di Tondelli nella diffusione della cultura giovanile. Aperto verso la nuova generazione, creò il Progetto Under 25, un concorso che ha consentito ai ragazzi di entrare nel mondo della letteratura. Molti di loro ci si sono soffermati più a lungo, diventando scrittori con proprie pubblicazioni. Il mercato editoriale italiano ha iniziato ad aprirsi verso le scritture giovanili. Da allora si nota una costante evoluzione del mondo degli adolescenti. Ma bisogna soffermarsi su alcune domande: quale direzione intraprende la cultura giovanile nel postmoderno? Cosa entra nel loro bagaglio culturale?

Nell'odierna esistenza giovanile, un ruolo principale è occupato dal consumo, il quale si manifesta attraverso vari campi. Notevole compito nella sua diffusione è quello della televisione degli anni Ottanta, la quale ha promosso valori come superficialità, iperindividualismo e iperconsumismo, facendo del possesso dei beni un modello d'identificazione, tramandato di generazione in generazione. Il postmoderno ha dunque creato una società caratterizzata da una vera e propria cultura del consumo, dove il riconoscimento sociale non si basa più su quel che si produce, ma su quel che si consuma. Sono gli anni Novanta a fare dell'eccesso nel comprare una forma di definizione di sé. Il metodo più adatto per manifestare le proprie possibilità consumistiche avviene tramite il corpo.

Corpi da cambiare

Baudrillard definisce il corpo come il più bello oggetto del consumo (149), è infatti il corpo a creare, come primo, l'immagine degli individui. L'esperienza del corpo nel postmoderno definisce il rapporto stabilito dai giovani con gli altri, il suo aspetto diventa un fondamentale elemento della cultura giovanile.

La società dei consumi, solo apparentemente libera, è diventata schiava del corpo, formulando una legge non scritta che implica ad avere un corpo ideale. Il compito degli individui è di sottoporsi ad una rigorosa disciplina del corpo. L'ordine a cui si viene esposti non riguarda solamente il controllo del comportamento, ma anche dell'aspetto esteriore. Al maggior rigore è sottoposto il corpo femminile. Per esser pienamente accettato dalla società, deve essere conforme a due condizioni – deve essere bello ed in forma. Queste proprietà formano un rapporto duraturo, al quale aspirano donne in lotta con la biologia del proprio corpo. Ma a tale pressione non sono soggette solamente le donne. Fin dalla tenera età, alle bambine vengono posti modelli, ai quali aspireranno per tutta la loro vita. Per questo concetto, un ruolo importante è svolto dalla bambola più famosa al mondo, la bambola Barbie. Gambe snelle e lunghe, ventre piatto, vita sottile e seno di dimensioni notevoli è l'aspetto più desiderato dalle ragazze. Nonostante corpi già tonici, le giovani ragazze ricorrono a diete restrittive, pur di assomigliare il più possibile

ai modelli forniti dai media, oscillando tra una condizione di salute e una di malattia, la quale può portare all'anoressia. È un grave disturbo del comportamento alimentare, il quale viene però trattato come inoffensivo, per via dei modelli corporei popolarizzati. Starlet, la protagonista di *Fluo*, è «sempre più magra e sempre più pallida» (14), ma non giudica il suo aspetto come una fonte di preoccupazione. Anzi, ne è orgogliosa. La scelta di tale corporatura viene presentata in una frase rivolta alla madre: «Un giorno forse diventerò anoressica e bulimica e vomiterò biscotti dentro barattoli quattro stagioni con lei che dopo anni noterà il mio scheletro danzante e scoverà pasti in scatola rigurgitati così schifosamente e allora digiterà numeri per malati di mente cercando colloqui psycho risolvi questione» (43). Il problema dei disturbi della ragazza si cela nei suoi contatti con la madre. È un atto di richiamo della mancata attenzione da parte della famiglia.

La massima forma di schiavitù del corpo si manifesta tramite interventi sempre più comuni, anche tra i giovani. Per ottenere un effetto duraturo, già i giovani ricorrono alla chirurgia estetica per poter sfoggiare un corpo conforme alle aspettative della società. Tale pratica non trova il perché in motivi di salute, ma in un forte bisogno di approvazione. Lo squilibrio nella percezione del corpo potrebbe esser curato tramite sedute psicologiche, senza bisogno di rivolgersi alla chirurgia estetica. Le motivazioni che spingono ai vari interventi spesso si basano su una realtà non fondata, sono esigenze di tipo puramente estetico ed erroneamente enfatizzate.

In Italia tali trattamenti sono molto popolari per via della comune tendenza a rimanere sempre giovani, si tratta perciò di un condizionamento collettivo. In una società, dove invecchiare è proibito, aumenta il numero di donne che vogliono arrestare il tempo servendosi della chirurgia. Si tratta spesso di madri che, con tale comportamento, implicano nella consapevolezza delle giovani figlie il bisogno di avere un corpo perfetto ad ogni costo. Starlet, all'età di diciotto anni, già si ritrova a pensare alle possibili azioni a cui sottoporsi in futuro:

Non so se un giorno anch'io sarò così stressata dal tempo come mia madre. Se odierò le mie rughe cercando ripari chirurgici, se spenderò interi portafogli in ritrovi miracolo da bere. Non so se entrerò mai in sala operatoria per svegliarmi il giorno dopo con la speranza di aver cancellato dieci anni.

Forse mi innamorerò del collagene e di tutte quelle perle uccidi radicali liberi, forse sarò ancora più agguerrita di mia madre e porterò avanti la mia battaglia anti ossidante a suon di maschere alle alghe e massaggi avveniristici Dibi Center. (Santacroce 98)

La ragazza si rende conto che dovrà iniziare il viaggio alla ricerca di una giovinezza sparita. Nonostante i dubbi e le incertezze, sembra capire il suo futuro dovere, non è contraria ad un corpo soggetto a ritocchi. L'obiettivo è quello di assomigliare il più possibile ai personaggi riportati dai media. Ma il modello della corporeità ideale, a cui fanno riferimento gli adolescenti, si basa su corpi finti.

Un elemento tipico della cultura giovanile è il tatuaggio. L'origine di tali usanze è molto antica, ma solitamente viene scelto per via della moda, o per fissare sul corpo un'esperienza importante. In *Re dei Vagabondi*, il protagonista racconta delle sue prime avventure: «Ad Amsterdam Remo si è fatto tatuare un fiore sul braccio e allora me ne sono fatto uno

anch'io» (79–80). Il tatuaggio diventa in questa situazione il ricordo di un'esperienza ed un gesto di legame tra amici, un simbolo di adesione ad un gruppo di pari. Marchiando il corpo con dei tatuaggi, i giovani trasformano la loro pelle in un messaggio simbolico diretto ai coetanei. Il corpo dei protagonisti del sopraccitato racconto griderà «c'ero anch'io durante quelle notti sbandate ad Amsterdam», sarà un trofeo da sfoggiare, che poi, negli anni arriverà ad essere un imbarazzante ricordo di tempi segnati dall'eccesso. Infatti, il tatuaggio tende alla banalizzazione – un fiore, una farfalla o dei motivi tribali incisi sulla pelle non portano nessun significato concreto, non sono una critica sociale, hanno perso il loro carattere sacrale. Sono diventati piuttosto un fenomeno culturale, una tra le diverse mode di passaggio.

Corpi da vestire

Il corpo, anche se ideale nel suo aspetto, deve essere ben presentato, attraverso capi di abbigliamento la cui selezione non è mai lasciata al caso. L'abbigliamento diventa così una delle forme più esplicite del consumo. Spesso molto particolare, è un modo per differenziarsi, per non aderire alla conformità sociale e per mostrare una propria autenticità oppure, contrariamente, per passare inosservati ed adattarsi all'ambiente. Qualunque sia il suo scopo, questa importante parte della cultura giovanile contribuisce alla costruzione dell'identità.

Le soluzioni nel vestire nate nelle subculture vengono trasferite nella produzione di massa. Lo stile che aveva la funzione di distinguere, diventa disponibile ad un ampio pubblico di consumatori, commercializzando così anche la subcultura. Tale forma di adattamento non ha nulla da offrire, non manifesta le convinzioni dell'individuo. Il vestito diventa un vuoto messaggio che ha perso individualità e potere di comunicazione. Lontano il ricordo delle autentiche subculture, nell'odierno gli elementi dello stile giovanile della strada sono entrati a far parte della popcultura.

L'attrazione verso i prodotti di marchi famosi su vasta scala ha avuto inizio negli anni Ottanta, i quali sono, secondo Giancola,

il decennio del look e del rampantismo, dello yuppismo, del culto dell'apparire, della cura ossessiva dell'immagine, in un'Italia che si scopre socialista e assaggia i frutti di un nuovo piccolo miracolo economico. [...] Ed è il decennio dell'incontrastato predominio degli stilisti che fanno lievitare il fatturato del sistema moda italiano nel mondo e danno un'immagine di stile inconfondibile anche ai giovani rampanti degli anni rosei dell'edonismo. (50)

I giovani scelgono marchi ben riconoscibili, le griffe, non solo per essere alla moda ma per esprimere se stessi. In *Tutti giù per terra*, il protagonista di Culicchia con un certo distacco descrive la situazione della quale è testimone durante un intervallo all'università: «Quell'anno lo stilista alla moda era Ralph Lauren. Avevo contato più di centoquattordici capi Ralph Lauren» (123). Dalla relazione deriva una giusta osservazione del comportamento consumistico dei giovani, ciechi seguaci delle ultime tendenze, suscettibili a costanti mutamenti. Le varie metamorfosi dipendono dall'immagine a cui si vuole aspirare e sono ben visibili nel personaggio di Alessandro Castracan. Al primo incontro con Walter manifesta uno stile da intellettuale, «il prototipo del poeta filosofo» (22): «portava una specie di barbetta bionda e indossava una giacca di velluto» (22), per poi trasformarsi ai

tempi del movimento studentesco Pantera: «incontrai Castracan. Non lo riconobbi subito. Si era fatto crescere sia la barba che i capelli. Al posto della giacca di velluto indossava un giubbotto di pelle. Intorno al collo portava avvolto un kefiah» (70), e diventare successivamente un giovane consumatore: «Sopra una camicia e una cravatta Ralph Lauren. Castracan indossava un completo Ralph Lauren. Ai piedi portava mocassini Ralph Lauren. Barba, baffi, chiodo e kefiah erano scomparsi» (123).

Tale condizione è estranea a Walter, il quale nella sua solitudine rappresenta il distacco dalla società dei consumi. Non bada alle mode transitorie, non ha uno stile proprio. Si tratta però di una rara eccezione. Una netta maggioranza dei giovani è vittima dell'ostentazione del consumo, come lo dimostra Santacroce in *Fluo*. Il libro è un elenco delle tendenze e dei marchi preferiti dai giovani, i quali vengono animati, diventando una delle caratteristiche personali di chi li indossa: «Jack, un pazzo artistico affamato di successo, creatore di falli tridimensionali in silicone, con chioma bicolore e maglietta di Vivienne Westwood dedicata ai Sex Pistols, litiga con una skin faccia piatta alta appena un metro in Fred Perry nera e jeans attillati facendo preoccupare un vigile in manganello» (47).

I vestiti griffati formano i tratti caratteristici dei loro proprietari. Gli individui non vengono descritti tramite la loro personalità, ma mediante le firme che portano. Tra affermazioni come «vorrei comprarmi le mutande di Dolce & Gabbana e magari anche il reggiseno di Dolce & Gabbana» (Santacroce 15) e «porto solo Calvin Klein Underwear... costano di più ma ne vale la pena» (79) spicca l'ossessione dei giovani per i vestiti di marca, dove il desiderio ed il piacere vengono anteposti ai reali bisogni. I consumatori non comprano merci, ma marche, il che è particolarmente visibile nella sfera dell'abbigliamento. I prezzi elevati di questi capi non vengono visti dai giovani come indicatori di qualità, bensì come garanzia di accettazione nel gruppo. Il corpo diventa un manichino da vestire con abiti griffati per coprire il vuoto della mancanza di un'identità affermata. Seguire le ultime tendenze è diventato un obbligo per i giovani consumatori, ma per ottenere l'approvazione dalla parte dei pari, per essere visti come persone alla moda, non basta conoscere le ultime novità – bisogna anticiparle. Secondo Bauman «La vita del consumatore, la vita fatta di consumi, non si riduce all'acquisto e al possesso di qualche cosa. Non si riduce nemmeno al fatto che ci liberiamo da ciò che abbiamo acquistato due giorni fa, e che ancora ieri esibivamo con orgoglio. Ciò che la contraddistingue più di ogni altra cosa, semmai, è l'essere in continuo movimento» (23). Così i giovani iniziano un'estenuante maratona, corsa con i tempi delle gare di velocità, dove chi non è in grado di capire i meccanismi del consumo della moda rimarrà alle spalle dei vincitori, con i respinti dalla società.

Giannone e Calefato parlano dell'abbigliamento come di una performance quotidiana, alla quale viene legata una funzione teatrale – come gli attori scendono in scena rappresentando un dato ruolo, così le persone, tramite i vestiti, scelgono chi vogliono essere, come si vogliono presentare alla società. Tale comportamento è però finzione e lo capirà anche Starlet verso la fine delle vacanze estive: «Tolgo le scomodissime décolleté in vernice, sfilo questo schifo di plastic-pant e vado in bagno» (109), scegliendo la strada verso la purificazione e l'abbandono del ruolo che si è attribuita durante l'estate. Esce dall'abito come strumento di seduzione per ritornare ad essere se stessa.

* * *

Possiamo giustamente attribuire alla cultura giovanile il termine di paradosso. Chi ha perduto la propria giovinezza spesso si riferisce alla cultura in questione per riavvicinarsi alla tanto valorizzata esperienza. Per i giovani si tratta invece di una forma scelta per venir accettati dal gruppo dei pari. Tra le sue diverse manifestazioni, il corpo è la sua collocazione più significativa. Per parlare di sé, i giovani danno voce all'aspetto, ritenuto come il modo più valido e rapido per presentarsi in una società in continuo movimento. Ricco di contraddizioni, il bagaglio culturale dei giovani, legittimi abitanti della società del consumo, diventa nel postmoderno superficiale, si riduce a valori estetici, dove ben apparire è di maggior rilievo che approfondire la reciproca conoscenza.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean. *La società dei consumi*. Trad. Gustavo Gozzi e Piero Stefani. Bologna: Società editrice il Mulino, 2010.
- Bauman, Zygmunt. *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*. Trad. Marina De Carneri e Paolo Boccagni. Gardolo: Edizioni Erickson, 2008.
- Buzzi, Carlo, Alessandro Cavalli, Antonio De Lillo, a cura di. *Rapporto Giovani. Sesta indagine dell'Istituto IARD sulla condizione giovanile in Italia*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- Cavalli, Alessandro. „Senza nessuna fretta di crescere”. *Giovani come. Per una sociologia della condizione giovanile in Italia*. A cura di Maurizio Merico. Napoli: Liguori Editore, 2002. 67–75.
- Culicchia, Giuseppe. *Tutti giù per terra*. 1994. Milano: Garzanti, 2011.
- Giancola, Alessandro. „Immaginari giovanili e consumo di moda”. *La moda nel consumo giovanile. Strategie & immaginari di fine millennio*. 1999. A cura di Alessandro Giancola. Milano: Franco Angeli, 2002. 19–74.
- Giannone, Antonella, Patrizia Calefato. *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda, Volume V: Performance*. Roma: Meltemi editore, 2007.
- Pezzuto, Roberto. „Re dei vagabondi”. *Giovani blues (Under 25 I)*. A cura di Pier Vittorio Tondelli. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1991. 72–85.
- Santacroce, Isabella. *Fluo: storie di giovani a Riccione*. 1999. Milano: Feltrinelli Editore, 2004.
- Van Gennep, Arnold. *I riti di passaggio*. 1909. Trad. Maria Luisa Remotti. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.

Streszczenie

Młodzież to szczególna grupa społeczna – kto już do niej nie należy wspomina ją z nostalgią, kto natomiast jest młody przechodzi przez okres pełen niepewności. Co jednak oznacza bycie młodym? Do jakich ram czasowych odnosi się to pojęcie? Artykuł ukazuje rytuały przejścia charakterystyczne dla młodych oraz zwraca uwagę na ich znaczenie w postmodernizmie. Omawiane zachowania znajdują swoje odbicie w powieściach takich autorów, jak Pier Vittorio Tondelli, Giuseppe Culicchia czy Isabella Santacroce. Szczególną uwagę poświęca się zagadnieniu konsumpcji wokół ciała, które jest znaczącym elementem kultury młodzieżowej. Widoczny staje się nacisk, jaki kładzie ponowoczesność

na tożsamość młodych ludzi poprzez oddziaływanie w zakresie ubioru oraz dopasowania wyglądu do wymagań społeczeństwa konsumpcyjnego. Pełen sprzeczności, zmieniający się bagaż kulturowy młodych staje się sygnałem do podjęcia refleksji nad zmianami w społeczeństwie.

***Włochy wielokulturowe. Regionalizmy, mniejszości, migracje.* Red. Karolina Golemo. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013.**

Napisana w przystępny sposób, potoczystym i zrozumiałym językiem, i dostosowana – jak miemam – do popularyzatorskich celów – trafia oto do polskiego odbiorcy monografia pod redakcją Karoliny Golemo, od wielu lat prowadzącej badania (w tym także metodą badań empirycznych, wywiadów, obserwacji, analizy przekazów medialnych) nad imigrantami, imigracją, migracją, głównie na terenie Włoch. Praca ta konsekwentnie unika zarówno żargonu naukowego, jak i przesadnie rozbudowanego (i zdaniem niektórych badaczy będącego rękojmnią naukowości opracowania) tzw. aparatu. Tekst, choć wielogłosowy – znajdziemy w tomie bowiem sześć rozdziałów opracowanych przez Karolinę Golemo, trzy przez Agnieszkę Małek, i jeden przez Piotra Sternalskiego – poza tym że świetnie się czyta, stanowi bardzo przydatny podręcznik dostarczający wielu cennych informacji i danych o dzisiejszej włoskiej rzeczywistości, której dominującym rysem jest jej – jeszcze nie pełna wielokulturowość, jak w konkluzji podaje Karolina Golemo, lecz – zauważalna, często dotkliwa wieloetniczna i wielojęzyczna mozaika.

Podręcznik składa się z trzech części. Założeniem pierwszej jest nakreślenie historycznych, geograficznych i politycznych przesłanek dla dzisiejszej patchworkowej fizjonomii kraju. Autorzy sięgają daleko w przeszłość, aż do średniowiecznych gmin, przytaczają następujące po sobie podziały administracyjne Półwyspu, obce panowanie (wpływy Hiszpanii, Francji i Austrii), zróżnicowanie i rozbieżności na szereg królestw, księstw, republik przez wieki, aż do Risorgimenta i zjednoczenia w 1861 r. i dalej. Ukazuje ich wpływ na dawne i obecne zróżnicowanie etniczno-językowe z jednej strony stanowiące o bogactwie i złożoności kultury (dialekty), z drugiej dające impuls także i do coraz to nowych tendencji odśrodkowych i separatystycznych. Zakwestionowany zostaje zaraz potem i poddany dyskusji putnamowski binarny obraz Włoch, rozdartych na zamożną, postępową Północ i biedne zacofane Południe. Karolina Golemo komplikuje ów uproszczony obraz, wprowadza do gry inne kategorie kształtujące włoską przestrzeń publiczną i prywatną, wskazując na szereg zjawisk, głównie negatywnych, wcale nieograniczających się do jednego tylko z owych schematycznie wyodrębnionych geograficznych obszarów (klientelizm, familizm, kameleontyzm, etc.).

Nieco rozczarowuje tylko jeden rozdział tak przez jego niekonkluzywność, jak i z uwagi na zasadniczą „osobność” i brak zespolenia z resztą opracowań. Wartościowy w sumie, choć nieco mechanicznie, tj. podręcznikowo wyliczający historyczne wypadki uporządkowane chronologicznie, rozdział o Włoszech doby faszyzmu Piotra Sternalskiego (choć przyznać należy, że autor wykonał bardzo rzetelną pracę badawczą i wykorzystał imponującą liczbę źródeł) można było lepiej wykorzystać i połączyć z resztą tomu, pokazując (czy choćby lepiej artykułując) tragiczną spuściznę faszystowskiego reżimu dla pofaszystowskich Włoch. W zakłopotanie wprawia przecząca wymowie obszernego rozdziału konkluzja (dodana chyba trochę na siłę – widać, że zainteresowania badawcze Sternalskiego ciążyły w innym kierunku: segregacji, dyskryminacji, ogólniej prześladowań Żydów w okresie faszyzmu): „Po wojnie nastąpił całkowity odwrót od faszystowskiej polityki italianizacji” (72).

Druga część jest za to modelowa. Ciekawie i spójnie referują w niej etniczne, demograficzne, językowe i tożsamościowe wczoraj i dziś trzech regionów cieszących się daleko

posuniętą autonomią (Trydent-Górna Adyga, Dolina Aosty, Friuli Wenecja Julijska). Chciałoby się, żeby powstała też podobnie wyczerpująca prezentacja Sycylii i Sardynii, do czego gorąco bym autorki namawiała. Symetryczne i doskonale zgrane trzy eseje, to mała monografia w monografii, zajmująco przedstawiająca pogranicze (włosko-niemieckie, włosko-francuskie i włosko-słoweńskie), owo pogranicze, które nie przez przypadek wydało i wciąż wydaje świetną literaturę.

Bardzo wysoko oceniam dalej próbę całościowej prezentacji głównych strumieni, kierunków i rodzajów migracji od XIX wieku po dziś dzień (skąd i kto napływa do Włoch, jakie miejsce obiera, by się osiedlić). To zasługa Agnieszki Małek, która podejmuje trudną próbę różnicującego opisu specyficznych cech tych odmian mieszczących się razem pod pojęciem tzw. migracyjnego modelu śródziemnomorskiego, a także problemów, których następcą jest integracja imigrantów. Jak głosi teza konsekwentnie przedmiotowej monografii przyświecająca, imigranci nieuchronnie zmieniają włoską rzeczywistość, często pomimo i wbrew systematycznej kampanii wrogości prowadzonej przez media, uparcie kreślące tendencyjny wizerunek imigranta (stanowiącego zagrożenie dla bezpieczeństwa publicznego i konkurencję na rynku pracy). Rzeczywistość włoska uległa w tym sensie zmianie, że nie sposób już dziś mówić o tradycyjnym podziale na miejscowych i napływowych, na swoich i obcych (Golemo 96). Jeśli ktoś zaś takie karkołomne zadanie podejmuje, to jest to od początku do końca konstrukcja, projekcja czyjegoś, bądź jakiejś grupy czy partii (jak w przypadku Ligii Północnej) systematycznego działania.

W całości monografii, i to już kolejna jej zaleta, rysują się ponadto pewne uwarunkowania, wynikające z danego doboru omawianej problematyki, jak np. wpływ populistycznych i separatystycznych haseł szerzonych przez Ligę Północną (to świetnie dobrane studium przypadku) na włoski lęk przed obcymi/innym w ogóle (rasizm, ksenofobię, homofobię i in.). Autorka umiejętnie ukazała, że Liga konstruuje tożsamość, wymyśla tradycję, buduje etniczność w opozycji do (wyobrażonego) zagrożenia ze strony imigrantów. Inne rysujące się ogólnie uwarunkowania sugeruje refleksja nad separatystycznymi dążeniami i szowinizmem włoskim w powiązaniu z historycznymi wypadkami i z tradycją (z taką a nie inną tradycją, jak choćby faszyzm – stąd pomysł, by poświęcić tamtemu okresowi odrębny oddział w swoim zamyśle zasługuje na pochwałę).

Wreszcie, dla mnie osobiście, jako badacza tekstów kultury, najciekawszy, bo od strony socjologicznej wyjaśniający pewne obserwowane we współczesnej włoskiej literaturze i filmie zjawiska, jest ostatni rozdział zbioru traktujący o „pokoleniu po” (*generazione dopo*), czyli o dzieciach imigrantów, urodzonych już w kraju przeznaczenia. Na owych „ekwilibrystach” niebezpiecznie rozpiętych między dwoma światami spoczywa bardzo istotna misja nie zwykłego ogniwa łączącego, lecz prawdziwych mediatorów kulturalnych. Jak zauważa Golemo: „ci młodzi ludzie bywają obarczani nadziejami i ambicjami swoich rodziców” (226), choć ich własne są raczej zbieżne z marzeniami i nadziejami innych, w tym włoskich rówieśników. Tych młodych przedstawicieli pokolenia G-2 (G jak generacja) nie tylko więcej łączy z ich rówieśnikami niż z rodzinami pochodzenia, lecz – jak pokazują badania – od włoskich rówieśników wykazują oni statystycznie mniej postaw tradycjonalistycznych czy konserwatywnych. Wiele pozostaje jeszcze do zrobienia, bo nadal, jak czytamy „albańskiego kolegę ze szkoły łatwiej wyobrazić sobie jako tego, który w przyszłości będzie wykonywał murarkę niż tego, który zaprojektuje dom”, a studentkę

z Filipin czy Ekwadoru raczej jako opiekunkę sędziwych rodziców niż lekarza (227). Kultura ma zatem ważną do odegrania rolę, dodajmy, przywołując przykład tzw. *migrant writers*, których teksty bywają wyzwaniem (także na poziomie językowym, na płaszczyźnie wyrazu) rzucanym ksenofobicznie usposobionym włoskim obiorcom, rodzą zainteresowanie, intrygują, otwierają na inność i wytwarzają postawy poszukiwania *modi vivendi* umożliwiające kulturowe i gospodarcze, obyczajowe, językowe i religijne współzamieszkiwanie już nie czysto-włoskiego buta, lecz buta mieszańca (*stivale meticcio*).

Hanna Serkowska

Milena Gammaitoni. *Storie di vita di artiste europee. Dal Medioevo alla contemporaneità*. Padova: Cleup, 2013. 226 pagine.

Sin dalle prime parole della presentazione del libro si coglie l'intento di Milena Gammaitoni (sociologa, ricercatrice a Roma³, già autrice di tre monografie e una quarantina di saggi in volume) a risarcire quel torto secolare che quasi cent'anni fa Virginia Woolf rias-sunse come mancanza di un *maternage* artistico. Il fatto che si riteneva per molti secoli che le donne non avessero scritto, composto, dipinto, scolpito, concepito opere d'arte, a dire della Woolf sarebbe all'origine di un divieto che molte donne si sono per secoli imposte per timore di intrudere nel campo dell'altro e per non aver avuto modelli di grandi madri da seguire. Altri fattori che Woolf elencava – come ostacoli sostanziali alla creatività femminile – erano la povertà materiale (la mancanza di «una stanza tutta per sé») e la paura della stroncatura (un cane che danza – era la critica richiamata: una donna che si esibisce come artista suscita tutt'al più le false lodi come questa: non è fatto bene, ma sorprende il fatto stesso che lo sappia fare). Quel che alla Gammaitoni preme di far risaltare è soprattutto la presenza femminile nei diversi ambiti della vita creativa e intellettuale, essendo convinta che «la condizione sociale delle donne nelle arti fu spesso una condizione particolare e privilegiata, perché nate in una famiglia di artisti venivano introdotte ed educate ad una professione, mentre spesso coloro che entravano in convento esercitavano la propria vocazione di scrittrici e musiciste in diverso modo, ma non per questo meno incisivo».

L'approccio è quello del femminismo della differenza: «Mentre Jean Jaques Rousseau scriveva l'Emile e abbandonava in brefotrofo i suoi figli, la sua contemporanea, Mary Woollstonecraft, lottava per una vita indipendente, scriveva sull'educazione e i diritti delle donne e concepiva una figlia fuori dal matrimonio, che vivrà sempre con lei». Ci voleva questo spirito militante perché le donne, prima di poter parlare di sé da sole, vengono raccontate da altri, e il modo in cui se ne parla determina e plasma la loro socializzazione.

Uno dei concetti chiave cui è fedele il saggio è la verità che è derivabile solo dai dati di osservazione, dalla soggettività e regolarità della ricerca. Weber è il suo padre spirituale nel dettarle una rigorosa coerenza rispetto al metodo e diffidenza verso l'arroganza di una sociologia concepita come una scienza esatta. È notevole che Gammaitoni tenta in ogni modo di non sovrainterpretare o unire ad ogni costo le opere alle biografie che a volte si intrecciano e dialogano tra loro, altre volte no, mentre la storiografia ha invece abusato di aneddoti biografici al punto che tali aneddoti hanno finito per seppellire la conoscenza delle opere delle donne in oggetto. L'idea del libro nasce nel 1998 quando Gammaitoni indaga la storia delle donne e musica, studia le figure di compositori, e la sua prima grande scoperta diventa Francesca Caccini. È una scoperta ispirata da Elke Mascha Blankenburg (fondatrice della Fondazione Francesca Caccini, e un altro 'caso di studio' della sociologa). Di lì sono nati altri interessi e curiosità.

Il libro si articola in capitoli monografici, dedicati alle storie di vita e alle opere di Hildegarda di Bingen, Francesca Caccini, Mary Wollstonecraft, George Sand, Lou Andreas Salomé, Elke Mascha Blankenburg, copre quindi non in maniera sistematica o esaustiva, ma selettiva, un arco di tempo molto esteso che va dal Medioevo sino ai

nostri anni in cui opera la direttrice d'orchestra tedesca Elke Mascha Blankenburg, la cui vita e carriera era intrecciata con l'Italia, e che è venuta a mancare nel marzo del 2013.

Che cosa collega fra di loro queste figure di artiste e quali sono stati i criteri di scelta? Gammaitoni ha individuato le artiste (musiciste, letterate, psicologhe, filosofe), originali e di un determinato status e ruolo sociale. La sua analisi – condotta in funzione della portata storico-sociale nel mutamento delle forme artistiche – delle storie di vita delle artiste più note, come George Sand e Lou Andreas Salomé, e finalizzata a scardinare pregiudizi che le hanno a lungo accompagnate, ha per oggetto un imponente catalogo di fonti ufficiali e non, e documenti quali contratti di lavoro, commissioni, cronache, epistolari. Tutte in qualche modo si sono impegnate per fondare associazioni culturali, per diffondere la cultura, promuovere altre donne. Tutte sono ricordate e stigmatizzate da alcuni stereotipi, tra cui comportamenti fuori norma, licenziosi.

Per cogliere la trasformazione intellettuale che si compie in ognuna di esse – tutte donne d'eccezione come sarebbe piaciuto a Anna Banti, scrittrice ma anche studiosa e ammiratrice di grandi donne artiste – come qui Francesca Caccini, infatti, che ha scritto il primo melodramma (prima di Monteverdi), e che porta tratti che la assimilano all'indimenticabile protagonista del racconto di Anna Banti *Lavinia fuggita*. Vediamo Ildegarda da Bingen (di famiglia aristocratica ma non potente), destinata al convento essendo la terza figlia, senza dote e per di più malaticcia, comincia ad avere delle visioni mistiche, instaura un rapporto diretto con Dio, e autodidatta impara il latino, diventa un'esperta di medicina (l'eredità di un conte salva il convento dalla disgrazia) e di astronomia. Viaggia molto nonostante la salute precaria, predica in pubblico. In mezzo a ciò comincia a comporre degli inni bellissimi, scrive musica (canti monodici). A un segretario detta le sue memorie e visioni. Ha una assistente, suora, che le diventa così legata che pare quasi una figlia; va via e fonda un altro monastero, di cui diventa badessa. Pare quasi troppo per una vita singola, ma Ildegarda ha vissuto quasi cent'anni. Con quale esito? Viene proclamata santa dal papa Razingher nel 2012. Aggiungiamo che la riproduzione discografica delle composizioni di Ildegarda manca, pur essendo le esecuzioni delle sue composizioni rinvenibili su Youtube. Non ancora nelle librerie o negozi di musica. Le ricerche bibliografiche sono in corso. Gammaitoni richiama d'altronde i saggi importanti alla santa dedicati, tra cui quello di Francesca Serra (più concentrata però sull'aspetto religioso, non musicale di Ildegarda).

Il ritratto della Caccini colpisce però di più. Fu la prima autrice di un dramma per musica, antesignana quindi di Monteverdi. Pochi sono ancora articoli e solo su riviste specializzate di musicologia, che la contemplano, fino agli ultimi anni 90. Maria Grazia Masera ne ha scritto a metà Novecento, la stessa Gammaitoni, nel 1998 ha pubblicato sulla rivista diretta da Antonio Stango, «La scrittura», un articolo su Caccini. E Susanne G. Cusick, professoressa di musica alla NYU, ha pubblicato nel 2009 un volume su Caccini e la corte medicea, quando la ricerca di Milena Gammaitoni era già in stadio avanzato. Il paradosso che la sociologa addita è che Monteverdi riconobbe e stimò Caccini come sua maestra e che l'ostracismo venne dopo, tutto di ordine storiografico (per le scrittrici Marina Zancan ha parlato

in tal caso degli «archivi del silenzio»). Le artiste sono spazzate via dall'800, poi cancellate dal fascismo, e la storiografia riesce a farle scomparire un'altra volta.

A completare la rosa dei saggi – altri sono dedicati a Mary Wollstonecraft, George Sand, Lou Andreas Salomé – è infine quello su Elke Mascha Blankenburg (quindi torniamo alla musica) che oltre ad essere stata una delle poche direttrici d'orchestra in Europa, ha fatto scoprire e diffuso le opere di molte compositrici.

Hanna Serkowska

Ambiwalencja płci w *Roman de Silence* Heldrisa de Cornouailles

Dziewczyna wychowana jako chłopiec, utalentowany żongler i dzielny rycerz staje się przykładową żoną króla. *Roman de Silence* Heldrisa de Cornouailles¹ jest jednym z utworów francuskiej literatury średniowiecznej, który ukazuje niejednoznaczność tożsamości płciowej głównej postaci. Jakie jest jej miejsce w świecie binarnych kategorii i męskiej dominacji? Czy możliwe jest w nim wymknienie się jasnym definicjom?

Przedstawmy jednak najpierw chronologiczny przebieg tej dość zawilej historii. Z powodu tragicznie zakończonych sporu między dwoma hrabiami, Ebain, król Anglii, wydaje edykt pozbawiający kobiety prawa do dziedziczenia. Niedługo po tym, Cadur, młody rycerz na dworze króla, zdobywa rękę córki hrabiego Kornwalii, Eufémie. Po śmierci jej ojca, Cadur zostaje hrabią Kornwalii, a Eufémie zachodzi w ciążę. Jako że kobiety właśnie straciły prawo do dziedziczenia, Cadur prosi żonę, by w dniu narodzin dziecka ogłosiła, że na świat przyszedł syn, nawet gdyby była to córka. I rzeczywiście, gdy rodzi się córka, Eufémie postępuje zgodnie z planem. Rodzice dają dziecku na imię Silence, a jego wychowanie powierzają seneszalowi, który zajmuje się jej/jego edukacją w zupełnej izolacji od świata. Gdy Silence osiąga wiek 12 lat, w jej /jego głowie toczy się wewnętrzny spór między Naturą a *Noretur* (wychowaniem). To właśnie wtedy dwóch minstrelów prosi seneszała o schronienie. Silence, pod wielkim wrażeniem przybyszów, ucieka, by im towarzyszyć². Nadaje sobie imię Malduit (fr. źle, nieodpowiednio wychowany). Silence doskonale opanowuje sztukę śpiewu i gry na instrumentach. Gdy żonglerzy czują się zagrożeni konkurencją, postanawiają ją/go zabić. Jednak jej/jemu udaje się uciec z opresji i przedostać do Kornwalii. Cadur, uszczęśliwiony powrotem dziecka, prowadzi je natychmiast do króla Ebain, który zatrzymuje Silence na swym dworze. W tym czasie, żona Ebaina, królowa Eufeme (której imię uderzająco przypomina imię matki Silence – Eufémie) zakochuje się w Silence, nie wiedząc, że to dziewczyna. Królowa próbuje za wszelką cenę uwieść Silence, który/a z kolei nieustannie się jej opiera. Doprowadzona do wściekłości Eufeme postanawia się zemścić, aranżując sytuację, w której może oskarżyć Silence o próbę gwałtu³ (przed sobą samą natomiast odmowę Silence tłumaczy podejrzeniem o homoseksualizm⁴). Król Ebain jednak nie chce skazać Silence na śmierć i tylko

1 Wszystkie cytaty w moim tłumaczeniu.

2 Moment ten przywołuje skojarzenie z Percewalem, który również był wychowywany z dala od społeczeństwa i który wpadł w zachwyt nad zjawiskowymi dla niego postaciami – rycerzami – za którymi postanowił podążać.

3 Element ten wpisuje się w motyw żony Putyfara.

4 To samo oskarżenie pojawia się w *Lanval Marie de France*, gdzie odrzucona królowa wykrzykuje: „Lanval, fet ele, bien le quit, / Vus n'amez gueres cel deduit. / Asez le m'ad hum dit sovent / Que des femmes n'avez talent ! / Vallez avez bien afeitiez, / Ensemble od eus vus deduiez” (w. 277–83).

wysła go/ją do króla Francji. Mimo intryg uknutych przez dążącą do zemsty Eufeme, Silence zostaje pasowany/a na rycerza. To dzięki niemu/niej udaje się wygrać wojnę przeciwko zbuntowanym baronom. Niestety Eufeme nadal próbuje zdobyć serce rycerza i, gdy ten się jej opiera, ponownie obarcza go fałszywymi oskarżeniami. Tym razem król postanawia wymyślić inną karę: Silence musi schwytać i przyprowadzić do króla Merlina, przy czym król doskonale wie, że Merlina może usidlić tylko kobieta. Silence udaje się wykonać zadanie, a Merlin, gdy tylko znajduje się na dworze króla, ujawnia, że Silence jest kobietą przebraną za mężczyznę. W dodatku, przy okazji informuje wszystkich, że mniszka towarzysząca królowej Eufeme jest mężczyzną przebrany za kobietę. Król pod wpływem tych rewelacji postanawia unieważnić dekret pozbawiający kobiety praw do dziedziczenia, skazuje na śmierć królową oraz „mniszkę” i poślubia Silence.

Już z tego krótkiego streszczenia powieści wyłania się zarówno problem transgresji kategorii płciowych, jak i niejednoznacznej tożsamości *cross-dressera* jakim jest Silence. Należałoby tu także podkreślić, że *Roman de Silence* nie jest jedynym utworem we francuskiej literaturze średniowiecznej, w którym te kwestie są poruszone. Wręcz przeciwnie, jest ich więcej niż mogłoby się wydawać, a motywy jakie się w nich pojawiają są bardzo różnicowane i niejednokrotnie szeroko rozwinięte⁵.

Roman de Silence jest różnie postrzegany przez krytyków. Niektórzy widzą w nim utwór subwersywny i feministyczny⁶, wielu jednak uważa, że mizoginistyczny punkt widzenia przeważa w powieści, w której przecież ostatecznie zostaje przywrócony społeczny status quo⁷. Liczne są też odczytania, w których szczególną wagę przywiązuje się do pojęcia „prawdziwej” tożsamości i „naturalnej” płci Silence⁸, uznając tożsamość i płeć biologiczną za ściśle współzależne. Przyjmując taki esencjalistyczny punkt widzenia, pomijają one wiele niejednoznacznych elementów powieści. By zauważyć, co w tym utworze można ewentualnie uznać za subwersywne, skupimy się na miejscu Silence w świecie męskiej dominacji i binarnych opozycji, by ostatecznie zająć się tym, co w *Roman de Silence* takiej bipolarności nie odpowiada.

Roman de Silence w świetle *gender studies* i teorii *queer*

Istotnym punktem odniesienia będzie dla nas teoria *queer*, której krytycy francuscy, stosunkowo sceptyczni w stosunku do *gender studies*, nie brali pod wzgląd, pisząc o *Roman de Silence*. Dlaczego teoria ta wydaje się szczególnie ciekawa w zestawieniu

5 Należałoby przy tym zaznaczyć, że nieporównywalnie częściej transgresja ta dotyczy kobiet niż mężczyzn. To głównie kobiety przebijają się w męski strój, a więc przyjmują tożsamość, która zapewnia im różnego rodzaju korzyści. Motyw przebranej kobiety pojawia się zarówno w żywotach świętych (Sainte Théodore, Sainte Marguerite, Sainte Marine, Sainte Pélagie), powieściach i krótszych formach narracyjnych (*Tristan de Nanteuil*, *Ide et Olive*, *Li Contes dou Roi Flore et de la Bielle Jehane*), jak i *fabliaux* (*De Bérangier au lonc cul*, *Frère Denise*). Mężczyzna natomiast, jeśli w ogóle przebiera się za kobietę, to zazwyczaj robi to jednorazowo i w konkretnym celu. Przebranie jest dla niego doraźnym środkiem umożliwiającym na przykład przedostanie się do pilnie strzeżonej ukochanej. Motyw taki stanowi jedynie krótki epizod (jak choćby w *Méroug de Portlesgues*) i nie wpływa na tożsamość bohatera.

6 Takie interpretacje znaleźć można na przykład u Kathleen Brahney i Reginy Psaki.

7 Skłaniają się ku temu między innymi Simon Gaunt w *Gender and Genre in Medieval French Literature* i Sharon Kinoshita.

8 Takie sformułowania pojawiają się zresztą nawet u Lorraine Kochanske Stock i Roberty Krueger.

z trzynastowiecznym utworem? W świetle teorii Butler, zarówno kulturowa jak i biologiczna płeć jest postrzegana jako społeczny i kulturowy konstrukt, który kształtuje się w dyskursie. Przy takim założeniu, relacje między anatomią, rolą społeczną i pożądaniem przestają być oczywiste i z góry określone. Można uznać, że autor *Roman de Silence* jasno sytuuje się po stronie determinizmu i dominacji natury w kontekście tożsamości płciowej. Z tego punktu widzenia, płeć biologiczna odzwierciedlałaby prawdziwą tożsamość, natomiast wpływ kultury nie byłby kluczowy dla tożsamości i nie byłby w stanie zburzyć społecznego porządku. Rzeczywiście, zakończenie utworu wskazywałoby na to, że autor broni właśnie takiej perspektywy. A jednak historia *Silence* jest pełna niejednoznaczności. Autor szeroko rozwija epizody, w których *Silence* pozostaje zawieszona między płciami, pozwalając wręcz na pewne zachwianie norm.

Właśnie z tego powodu, że nie wpisuje się jasno w bipolarny system podziałów płciowych, *Silence* nie może odnaleźć swojej płciowej roli. Jego/jej dwuznaczna tożsamość płciowa nie jest społecznie uznawana, więc *Silence* nie jest w stanie nawiązać z nikim relacji i pozostaje aseksualny/a. Mówiąc językiem Butler, ekskluzywny i hierarchiczny charakter płci (92), jasny podział na męskie i kobiece umacniają heteroseksualną matrycę, z której *cross-dresser* jest wykluczony. Właśnie dzięki temu *cross-dresser*, według Butler, doskonale odzwierciedla charakter performatywny płci (16), ukazując jej powierzchowną, sztuczną, konstruowaną stronę. Wykorzystywane przez niego atrybuty pozwalające na rozpoznanie płci takie jak imię, strój, wychowanie do odpowiednich zachowań, stanowią o postrzeganiu płci, co zauważymy także w powieści Helderisa de Cornouailles.

Czy można uznać *Roman de Silence* za subwersywny? Teza, że utwór ten ma pewien subwersywny potencjał wydaje się w pełni uzasadniona. Nawet jeśli zakończenie jest „naprawcze” i umacnia istniejące struktury, można uznać, że co najmniej dwa aspekty burzą ów porządek. Po pierwsze, nie bez znaczenia jest feministyczny aspekt powieści, w której pojawia się bohaterka potrafiąca z ogromnym powodzeniem wcielać się w role zarezerwowane dla mężczyzn. Po drugie, *Silence* jest postacią ambiwalentną i w taki sposób ukazowaną przez autora. Nie daje się go/jej jasno określić ani jako mężczyznę, ani jako kobietę. Według niektórych krytyków, *Silence* odnajduje swoją prawdziwą kobiecą tożsamość na końcu powieści. Według innych, wręcz przeciwnie, *Silence* afirmuje się jako mężczyzna, a ostateczne odkrycie jego/jej płci biologicznej pozbawia go/ją tożsamości. Z pewnością możliwa jest jeszcze trzecia interpretacja: Erin Labbie nazwała to „trzecią płcią” (66), Robert Clark zaryzykował określenie „queerowa tożsamość” (53), a więc tożsamość niejednoznaczna, która sytuuje się pomiędzy naturą i kulturą, tym, co prywatne i tym co publiczne, która wykracza poza ograniczające kategoryzacje. Przyjrzyjmy się najpierw w jakim świecie funkcjonuje nieprzystawalny bohater/ka.

Męska władza i bipolarność płci

W *Roman de Silence* patriarchalną dominację uosabia przede wszystkim król Ebain. To on podejmuje nagłą i ekstremalną decyzję o pozbawieniu kobiet prawa do dziedziczenia. To on wywołuje wojnę z błahego powodu. To on decyduje o ślubie Cadora i Eufémie. Małżeństwo zresztą, zarówno w przypadku związku króla z Eufemą, jak i pośrednio w przypadku Cadora i Eufémie, jest tu narzędziem pozwalającym na zdobycie wpły-

wów na danym terytorium i poszerzenie zakresu władzy. Tym samym, kobieta staje się przedmiotem wymiany między mężczyznami w rozgrywkach politycznych i dynastycznych.

Modele kobiecości przedstawione w powieści są dwojakie, jednak oba rodzaje są na swój sposób mizoginistyczne. Mizoginię tę można zauważyć zarówno bezpośrednio w komentarzach narratora, w dyskursie innych męskich bohaterów, jak i w monologach wewnętrznych Silence. Otóż, z jednej strony widzimy królową Eufeme, ucieleśnienie kobiety niestałej, złośliwej, niepanującej nad swoimi emocjami i swoim ciałem. Eufeme nie należy do świata rozumu, ale do świata dzikiej natury i „jest bardziej pomysłowa w szkodzeniu mężczyźnie, niż w czynieniu dobra”⁹. Z drugiej strony kobieta „idealna”, uosobiona przez Eufemie, w pełni poddaje się woli męża, wycofuje się z życia i zachowuje milczenie.

Silence uwewnętrznia ten mizoginistyczny dyskurs, co można zauważyć choćby w monologu, w którym wyraża obawę, że z powodu swojej płci biologicznej, nie będzie w stanie nigdy zostać dobrym rycerzem: „[. . .] zostaniesz rycerzem, i to prawdopodobnie rycerzem tchórzliwym lub niepewnym, gdyż nigdy nie widziałem kobiety, która potrafiłaby posługiwać się orężem”¹⁰. Należy tu podkreślić, że Silence nigdy nie protestuje przeciwko takiemu porządkowi i nie próbuje go podważyć. Gdy król postanawia go/ją poślubić, Silence się na to godzi, poddaje się jego woli, zgodnie z tym, czego się od niego/niej oczekuje.

Gdy Silence przychodzi na świat, posiadanie córki nie tylko nie przynosi pożytku rodzicom, ale wręcz jest dla nich obciążeniem. Dlatego Cadore decyduje się na wychowanie córki w męskiej roli. Wybiera imię dziecka tak, by można było je zmienić w zależności od roli społecznej dziecka. Jeśli będzie musiało żyć jako mężczyzna, będzie nosić imię *Silencius*, natomiast, jeśli pewnego dnia kobiety na nowo będą mogły dziedziczyć lub jeśli Silence będzie miała brata, przyjmie imię *Silencia*. Toteż, tożsamość Silence nie determinuje w tej sytuacji imienia, ale raczej imię zmienia się tak, aby można było skategoryzować Silence w ramach paradygmatycznego postrzegania różnicy płci. Imię więc dostosowuje się do płci kulturowej narzuconej w danym momencie: męska lub żeńska, a więc „us” lub „a”. Wydawałoby się, że nie ma od tego ucieczki: trzeba wybrać między naturą i kulturą, między „prawdziwą” płcią biologiczną i „sztucznie” skonstruowaną płcią kulturową, narzuconą z powodów politycznych.

Do pewnego momentu, Silence tkwi rozdarty/a właśnie między Naturą a *Noreturę*, które zostają postawione w opozycji. Natura oznacza tu ciało i płeć biologiczną, ale także szlachetne pochodzenie. *Noreturę* natomiast to wszystko, co nabyte: imię, strój, edukację, które określają pozycję społeczną postaci. Można uznać, że moment, w którym te dwie alegorie się ścierają, to moment refleksji Silence nad tożsamością, a więc też etap dojrzewania postaci. W monologu wewnętrznym, Natura wyraża swój sprzeciw przeciwko dokonaniom Kultury, która przygotowała Silence do roli rycerza. Jest wręcz wściekła, że arcydzieło jakim był/a Silence zostało zniszczone poprzez narzucenie edukacji sprzecznej z naturą: „Wzgardzili mną, postąpili tak, jak gdyby *Noreturę* była więcej warta niż moje dzieło [. . .]. Złość przemienia moje serce w lód, gdy pomyślę, że *Noreturę* przebiera moje

9 „Engignose est por home nuire / plus que por un grant bien estruire” (w. 5015–16).

10 „tu ieres chevaliers / puet scéstre coärs, u laniers, / car ainc ne vi feme maniere / d’armes porter en tel maniere” (w. 2841–44).

dzieło”¹¹. *Noretur* z kolei jest dumna ze swojej skuteczności w przygotowaniu Silence do męskiej roli.

Jak odnajduje się w tym sam/a Silence? Buntuje się przeciwko Naturze, zdecydowanie sprzeciwiając się przyjęciu, a właściwie „zniżeniu się” do roli kobiety: „[Silence] widzi ostatecznie, że sytuacja męczyzny jest lepsza niż sytuacja kobiety. Mówi: »Doprawdy, dlaczego miałbym się poniżyć, gdy jestem panem: jestem nad, a miałbym być pod?«”¹². Kluczowe jednak jest tu stwierdzenie: „sui jo Scilentius [. . .] u jo sui nus” (w. 2537–38), zawierające nierozstrzygalną dwuznaczność: „albo jestem Silentius, albo jestem nikim/nagi”. Gdyby przyjąć, że *nus* jest tu użyte w znaczeniu „nagi”, oznaczałoby to tyle, że Silence może żyć w męskiej roli wyłącznie pod męskim przebraniem, a odkrycie ciała jest równoznaczne z koniecznością przyjęcia roli kobiecej. Równie dobrze można jednak założyć, że *nus* znaczy tutaj „nikt” (fr. *nul*). Wówczas znaczenie tego zdania byłoby zupełnie inne: albo żyję w roli męskiej, albo jestem nikim [według Burns, to drugie znaczenie pociągałoby za sobą wizję kobiecego ciała, które jest nikim, *nobody* (244)]. Silence jako kobieta byłaby zredukowana wyłącznie do ciała, które jest pozbawione możliwości wyrażania się, zdobycia społecznego uznania i władzy. Przy czym zdanie to w tym rozumieniu nie musiałoby oznaczać afirmacji Silence jako męczyzny, a raczej determinację, by nie pozwolić Naturze na narzucenie ograniczeń. Silence od narodzin do ślubu z królem Ebain jest podporządkowany/a męskiemu decyzyjowi. Tkwi wśród norm, które rządzą społeczeństwem. Pełne wyzwolenie z tych norm nie jest możliwe, ale możliwe jest przesunięcie ich granic.

Ambiwalencje i przekroczenie norm

W *Roman de Silence* normy społeczne są na różne sposoby przekroczone lub rozmyte. Począwszy od warstwy językowej, czyli sposobu nazywania postaci, poprzez ukazywanie fizycznej przemiany ciała z powodu wpływu kultury czy wprowadzanie dwuznacznych sytuacji na pograniczu homoseksualnego pożądania, kończąc na ucieczce Silence i podwójnym przebraniu się w zonglera.

Heldris de Cornouailles nie jest jednoznaczny w określaniu głównej postaci powieści. Na różnych etapach pojawiają się w narracji zarówno męskie, jak i żeńskie zaimki osobowe, a ich użycie nie jest konsekwentne¹³. Nie dość, że rodzaj gramatyczny jest stosowany w sposób niejasny, autor używa także peryfrazy, w której zestawia obydwie płcie. Nazywa on Silence „chłopcem, który jest dziewczyną” (*li vallés qui est mescine*, w. 3785) i to najczęściej w scenach, w których Silence jest uwodzony/a przez królową. Natomiast pozostałe postaci pojawiające się w utworze niemal bez wyjątku zwracają się do Silence w formie męskiej,

11 „Il ont en mon desdaing cho fait / Qu’anses que miols valt Noretur / Que face m’uevre ! [. . .] Le cuer ai plus froit que glaçon / Por maltalent de ma façon / Que Noretur me desguise” (w. 2252–56).

12 „Et voit que miols valt li us d’ome / Que l’us de feme, c’est la some. / Voire, fait il, a la male eure / Irai desos, quant sui deseure. / Deseure sui, s’irai desos” (w. 2636–41).

13 Należy tu podkreślić, że, wbrew temu co twierdziły Jewers (102) i Labbie (69), zaimki i epitety nie są stosowane odpowiednio do okoliczności. Owszem, zdarza się, że Silence pełniący/a rolę męską jest określony/a męskim zaimkiem. Jednak równie często zdarza się, że określenia te są użyte zupełnie przewrotnie (jak na przykład opis zwycięskiej walki, w której Silence nazywany/a jest „łagodną kobietą”).

nawet jeśli znają jego/jej płć biologiczną (jak w przypadku ojca, który mówi do Silence: „synu”). Ciekawe też, że w momencie, gdy płć biologiczna Silence jest już ujawniona, a Silence w dowód swej kobiecości musi się rozebrać, król Ebain przemawia do niego/niej jak do swojego rycerza, przywołując typowe dla rycerzy cechy. Forma nie zmienia się, choć król stwierdza, że, *jak widać*, Silence *jest* kobietą. Scena ta daje wrażenie pewnego zdziwienia w zderzeniu z odkrytą płcią, jak gdyby król nie mógł się przyzwyczaić do nowej rzeczywistości, przed którą go postawiono: „Silence, byłeś(aś) dzielnym rycerzem – mężnym i dobrym; Lepszego potomka nie miałby ani król, ani hrabia. [. . .] Dlaczego tak się zachowałeś(aś) i jak do tego doszło? Widzimy przecież, że jesteś kobietą”¹⁴. Krótko mówiąc, autor, świadomie lub nie, wzmacnia wrażenie niejednoznaczności tożsamości postaci, stosując zamiennie męskie i żeńskie formy gramatyczne, nieodpowiadające funkcji pełnionej w danym momencie, podczas gdy wszystkie postaci zwracają się nieustannie do Silence jako mężczyzny: syna, rycerza lub kochanka.

Jeśli chodzi o niestabilność ciała, należałoby najpierw przypomnieć, że Silence w momencie narodzin jest opisany/a jako kobieta idealna. Autor kładzie nacisk na wskazanie doskonałych cech kobiecego (i dorosłego!) ciała. Gdy tylko Silence zaczyna swą edukację jako chłopiec, autor przestaje przywoływać piękno jego/jej ciała, podkreślając niejednokrotnie, że staje się ono męskie pod wpływem *Noretur*. Przy czym trzeba zauważyć, że mowa tu przede wszystkim o zmianach powierzchownych, takich jak odcień skóry. Są to więc najbardziej zewnętrzne cechy ciała, które można traktować niemal tak jak ubranie: zmieniają się łatwo i pozwalają coś ukryć.

Jest jednak inna przemiana fizyczna, która wydaje się tu o wiele istotniejsza i o której mówi sam/a Silence, gdy stwierdza, iż jego/jej ciało jest już niedostosowane do roli kobiety. Usta i ramiona są zbyt surowe i zbyt męskie, by okazywać czułość¹⁵. Wszystkie te przemiany zostaną na końcu utworu „wymazane” z ciała Silence przez Naturę, która tym samym symbolicznie przywróci porządek społeczny i sprawi, że bohater/ka będzie się w ten porządek wpisywać: „Natura zaczęła wygładzać to ciało i usuwać z niego wszelkie męskie cechy”¹⁶. Zanim jednak to nastąpi, Silence odczuje konsekwencje niejednoznaczności swojego ciała.

Jak zauważyła Kate Cooper, „Silence jest w całej powieści źródłem i obiektem pożądania” (355). Najbardziej wyrazistym przykładem tego pożądania jest oczywiście królowa Eufeme, która ucieka się nawet do skrajnych sposobów, by uwieść Silence. Trzeba tu zaznaczyć, że Eufeme jest w całym utworze utożsamiana z seksualną aberracją, jako kobieta aktywnie poszukująca relacji pozamałżeńskich, w których w dodatku jest stroną dominującą (Blumreich 54): „Pocałuj mnie, nie wstydź się! Za jeden pocałunek, oddam Ci dwa”¹⁷. O ile poszukiwanie okazji do zdrady i aktywność w związku można by uzasadnić egzotycznym pochodzeniem Eufeme, to obiekty jej pożądania mogą już budzić zdziwienie.

14 „Silence, moult as esté prols, / Bials chevaliers, vallans et buens ; / Mellor n'engendra rois ne cuens. / [. . .] Por quoi tu f'as si contenu / Et comment cho est venu ? / Nos veöns bien que tu iés feme” (w. 6579–86).

15 „Trop dure boche ai por baisier, / Et trop rois bras por acoler” (w. 2646–47).

16 „Si prist Nature a repolir / Par tolt le cors et a tolir / Tolt quanque ot sor le cors de malle” (w. 6669–72).

17 „Baisiés me, ne soiés hontels ! / Por .i. baisier vos donrai .ii.” (w. 3759–60).

Z heteronormatywnego punktu widzenia, jej seksualność jest „nieprawidłowa”, „sprzeczna z naturą”, jako że królowa za obiekt swych pragnień obiera najpierw dziewczynę przebraną za rycerza, a następnie mężczyznę przebranego za mniszkę.

W *Roman de Silence* można zauważyć jeszcze co najmniej jedną postać, która ulega urokowi „chłopca, który jest dziewczyną”, choć nie jest to tak jednoznaczne jak postawa Eufeme. Król Francji od samego początku jest pod ogromnym wrażeniem młodego rycerza. Delikatną sugestią, że król jest „uwiedziony” przez przebranego rycerza zauważa między innymi Michèle Perret. Według niej, mimo iż nic jednoznacznego nie pojawia się w tekście, można uznać, że w scenie powitania Silence przez króla wydaje się on wyczuwać instynktownie płć żeńską Silence i daje się jej uwieść (333): „Król pocałował i uściśkał go/ją tak mocno, że niemal zapomniał o liście. [. . .] »Jego piękno tak mną poruszyło, że pocałowałem go i przytuliłem«”¹⁸. Z tekstu jednak nie wynika, że król rzeczywiście wyczuwa biologiczną płć żeńską Silence. Jedyne co jest pewne, to to, że król jest pod ogromnym wrażeniem Silence, a więc młodego, pięknego rycerza, który pojawia się na jego dworze. Prawdą jest natomiast, że król Francji jest jedyną postacią w utworze, która nigdy nie zwraca się do Silence w formie męskiej (ani żeńskiej), stosując zawsze określenia takie jak „postać” czy „piękne stworzenie”. To niedookreślenie wzmacnia wrażenie dwuznaczności płciowej Silence, u którego/j nie sposób jasno rozdzielić „prawdziwe” od „pozornego” i którego/ą można by określić jako postać androgyniczną.

Wszyscy więc pożądamy Silence, ale on/ona nie pożąda nikogo. Pozostaje obojętny/a na próby uwiedzenia, jest zupełnie aseksualny/a. W sytuacjach erotycznych z królową, „chłopiec, który jest dziewczyną” pozostaje pasywny, a jego/jej jedyną reakcją jest ucieczka. Takie zachowanie kontrastuje wyraźnie ze scenami walki, w których Silence wykazuje się niezwykłą odwagą i siłą. Zamknięty/a w sali sam na sam z królową, Silence w jej oczach ponosi porażkę jako mężczyzna. Oczekiwania królowej są jasne: młody, dzielny rycerz wygrywający bitwy, powinien być zdolny do odnoszenia podobnych sukcesów w sferze męskiej heteroseksualności (Kochanske Stock 24). To jednak nie jest możliwe, ponieważ Silence jest wypchnięty/a poza sferę pożądania z powodu swojej nieokreślonej tożsamości. Nie może się jasno usytuować w dychotomii męski/kobięcy, która z kolei umacnia obowiązkową heteroseksualność. Silence nie znajduje dla siebie miejsca w relacjach seksualnych.

Warto zwrócić też uwagę, że Silence, nie broniąc się przed niesłusznymi oskarżeniami ze strony królowej, ryzykuje karą śmierci, natomiast ujawnienie przez niego/nią płci biologicznej groziłoby tylko utratą możliwości dziedziczenia. Wydaje się więc uzasadnioną teza, iż Silence jest w stanie zaryzykować życie, by nie musieć pełnić roli kobiety, co jednak nie musi oznaczać, że utożsamia się w pełni z męską rolą, dającą władzę i możliwość działania.

Trzeba pamiętać, że Silence nie funkcjonuje nigdy w pełni jako mężczyzna, ale jako *cross-dresser*, który pozostaje nieustannie pomiędzy płciami. W pewnym momencie udaje się mu/jej nawet stworzyć sytuację, w której może pozostać płciowo nieokreślony/a. Gdy Silence ucieka od seneszała, by zostać żonglerem, nadaje sobie nowe imię i przybiera podwójne przebranie (od tej pory ukrywa się nie tylko jako kobieta przebrana za

18 „Li rois l'acole dont et baize / Si fort que il oblie enaize / Le brief. [. . .] »Sa grans bialtés m'a afole / Que baizié l'ai et acolé«” (w. 4423–70).

mężczyznę, ale jeszcze jako dziecko hrabiego przebrane za żonglera). Zaplanowanie ucieczki, wybranie nowej roli społecznej i nadanie sobie nowego imienia świadczy o zaskakującej autonomii i wydaje się stanowić moment wyzwolenia. Tym bardziej że Silence nie ucieka przed żadną groźbą, a jedynie podejmuje decyzję pod wpływem przemyśleń i rozterek. Według Christophera Callahana (123) i Sharon Kinoshity (403), rola żonglera pozwala mu/jej na pozostawanie pomiędzy kobiecym i męskim, a także pomiędzy prywatnym i publicznym.

Z tego punktu widzenia, epizod ten mógłby zostać uznany za odzwierciedlenie performatywnego charakteru kategorii społecznych, takich jak płeć czy klasa, które nie są trwałe i mogą być przekraczane lub reaktualizowane. Korzystając z tych samych atrybutów i elementów, z których rodzice budowali tożsamość syna, Silence buduje tożsamość żonglera: poprzez imię, odpowiedni strój i przygotowanie do odpowiednich zajęć. Niezwykle istotne wydaje się także to, że po raz pierwszy jako żongler Silence może posługiwać się językiem i wyrażać w nim siebie na zupełnie innych zasadach. Dotychczas musiał/a dotrzymywać tajemnicy i w wielu sytuacjach zachować milczenie. Według Gaunta, taki stosunek do języka czyni z Silence kobietę doskonałą: „Kobiety, które nie mogą mówić, nie mogą też stanowić zagrożenia. Silence jest dobrą kobietą, ponieważ jest lojalna i świadomie przyswoiła męskie wartości, ale też dlatego, że poświęciła swoje prawo do języka” („The Significance of Silence” 211). Jako żongler natomiast, Silence może działać słowem i jest tego świadomy/a. Jednym z powodów jej/jego ucieczki jest właśnie nadzieja, że poezja i muzyka będą mogły przynieść ulgę, jeśli będzie zmuszony/a przyjąć rolę kobiety. Callahan ocenia ten epizod bardzo, a może nawet przesadnie, optymistycznie. Uważa, że nawet jeśli Silence na końcu utworu ostatecznie popada w milczenie, to sztuka może stanowić w jej/jego przypadku szansę na zachowanie pewnej niezależności (128). Jednak, jak słusznie podkreśla Kinoshita, „Silence nigdy nie korzysta ze swojego tymczasowego przebrania, by opowiedzieć historię utraty autonomii” (403) czy też, można by dodać – by opisać swoją niejednoznaczną pozycję w społeczeństwie.

* * *

Silence udaje się odegrać różne role męskie. Jest wytrawnym łowcą, dzielnym rycerzem i utalentowanym żonglerem. Postrzegany/a przez wszystkich jako młody mężczyzna, spełnia wszystkie warunki męskości oprócz jednego: potencji w relacjach heteroseksualnych. Silence jest zawieszony/a między płciami, między naturą i kulturą, nabytym i wrodzonym, między oczekiwaniami rodziców i obawą, że nie odnajdzie swojego miejsca w społeczeństwie, nie będąc dostosowany/a w pełni ani do roli mężczyzny, ani do roli kobiety. Wydaje się, że głównej postaci powieści udaje się wyzwolić z ograniczeń normatywności w momencie, gdy staje się żonglerem, który może wyrażać się poprzez sztukę i pozostać jakiś czas w sferze niedookreśleń.

Autor wzmaga wrażenie niejednoznaczności poprzez zmienne sposoby nazywania Silence, ale także poprzez ukazywanie jego/jej zadowolenia i sukcesów zarówno w roli rycerza, jak i żonglera. Jednocześnie nieustannie podkreśla, że Silence jest wychowany/a w sposób sprzeczny z naturą i powinien/na powrócić do „prawdziwej” kobiecej tożsamości. I rzeczywiście, według Simona Gaunta, ostatecznym wyrazem mizoginii autora jest właśnie ucieszenie Silence na końcu powieści, gdy zostaje wtłoczony/a w patrylinearny

system płci (*Gender and Genre* 213). Z takiego punktu widzenia, byłoby to zakończenie tragiczne, niweczące wcześniejsze dokonania Silence. Interpretację tę uzasadniają ostatnie słowa samego/samej Silence, który/a poddaje się woli króla, mówiąc, że teraz chce już tylko zachować milczenie: „Chcę już tylko milczeć / Uczyń ze mną co zechcesz”¹⁹. Wrażenie zupełnego i ostatecznego uciszenia Silence wzmacnia końcowy monolog króla, który podkreśla, że dobra żona to ta, która milczy i podlega mężowi.

Z punktu widzenia społeczeństwa, kluczowe jest, aby płęć kulturowa była zgodna z płcią biologiczną. Silence musi więc określić się zdecydowanie jako kobieta, żeby nie burzyć społecznego porządku. Cechy anatomiczne mają determinować tożsamość. Odkryte ciało ukazało organy kobiece, więc Silence nie ma wyboru: wszystkie męskie cechy muszą zostać z niego/niej wymazane, a on/a sam/a zostanie przykładną żoną u boku wpływowego władcy. Niektórzy krytycy zdają się również bez dystansu przyjmować taką perspektywę, nazywając powrotem do prawdziwej płci końcowe narzucenie kobiecej roli, podczas gdy to, co nazywa się prawdziwą tożsamością jest raczej oczekiwaniem społecznym, a może oczekiwaniem władzy, by przywrócić status quo. Oczywiście Silence ulega tym oczekiwaniom, ale wydaje się, że raczej z żalem niż z radością. Nie można przecież zignorować jednej z ostatnich scen, gdzie Silence mówi, że sądził/a, iż nigdy w życiu nie będzie musiał/a pełnić roli kobiety: „Myślałem(am), że oszukałem(am) Merlina, ale to on mnie oszukał. Sądziłem(am), że na zawsze porzuciłem(am) kobiece obyczaje”²⁰.

Zastanawiające, że autor wprowadza właśnie takie wypowiedzi i monologi wewnętrzne Silence, jednocześnie narzucając definitywne „naprawcze” zakończenie. Niejako daje w ten sposób postaci szansę pośredniego wyrażenia sprzeciwu wobec istniejących norm i wymagań. Nawet jeśli zakończenie usuwa wszelkie wcześniejsze wieloznaczności, nie jest być może w stanie zupełnie zniweczyć tego, co niesła cała, tak rozwinięta, narracja. Dlatego uzasadnione wydaje się twierdzenie, iż *Roman de Silence*, mimo zakończenia przywracającego stabilny porządek społeczny, niesie pewien subwersywny potencjał. Jednak z punktu widzenia postaci, spełnienie oczekiwań społecznych oznacza zupełne pozbawienie wolności i niszczy ambiwalentną tożsamość: narzucenie płci żeńskiej i ślub z królem zamykają Silence w ostatecznym milczeniu.

Bibliografia

- Blumreich, Kathleen. „Lesbian Desire in the Old French Roman de Silence”. *Arthuriana* 7.2 (1997): 47–62.
- Brahney, Kathleen. „When Silence was Golden: Female Personae in the Roman de Silence”. *The Spirit of the Court. Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society*. Red. Glyn S. Burgess i in. Toronto: Brewer, 1983. 52–61.
- Burns, Jane. *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

19 „Ne jo n'ai soig mais de taisir / Faites de moi vostre plaisir” (w. 6627–28).

20 „Jo cuidai Merlin engignier, / Si m'ai engignié. Forlignier / Cuidai a tols jors us de feme” (w. 6458–59).

- Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Tłum. C. Kraus. Paryż: La Découverte, 2006.
- Callahan, Christopher. „Lyric Discourse and Female Vocality: On the Unsilencing of Silence”. *Arthuriana* 12.1 (2002): 123–131.
- Clark, Robert. „Queering Gender and Naturalizing Class in the Roman de Silence”. *Arthuriana* 12.1 (2002): 50–63.
- Cooper, Kate Mason. „Elle and L: Sexualized textuality in Le Roman de Silence”. *Romance Notes* 25 (1985): 341–360.
- de Cornouailles, Heldris. *Le Roman de Silence: A Thirteenth-Century Arthurian Verse Romance by Heldris de Cornuälle*. Red. Lewis Thorpe. Cambridge: Heffer, 1972.
- Gaunt, Simon. *Gender and Genre in Medieval French Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Gaunt, Simon. „The Significance of Silence”. *Paragraph* 13 (1990): 202–216.
- Kinoshita, Sharon. „Heldris de Cornuälle's Roman de Silence and the Feudal Politics of Lineage”. *PMLA* 110.3 (1995): 397–409.
- Kochanske Stock, Lorraine. „The Importance of Being Gender ‘Stable’: Masculinity and Feminine Empowerment in *Le Roman de Silence*”. *Arthuriana* 7.2 (1997): 7–34.
- Krueger, Roberta. *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Labbie, Erin. „The Specular Image of the Gender-Neutral Name: Naming Silence in *Le Roman de Silence*”. *Arthuriana* 7.2 (1997): 63–77.
- Perret, Michèle. „Travesties et transsexuelles : Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine”. *Romance Notes* 25 (1985): 328–339.
- Psaki, Regina. „The Modern Editor and Medieval ‘Misogyny’: Text Editing and *Le Roman de Silence*”. *Arthuriana* 7.2 (1997): 78–86.
- Witting, Monique. *La pensée Straight*. Tłum. Marie-Hélène Bourcier. Paryż: Balland, 2001.

Streszczenie

Le Roman de Silence Heldris'a de Cornouailles ukazuje niejednoznaczną postać Silence, dziewczynki wychowanej jako chłopiec, który/a staje się później dzielnym rycerzem i doskonałym żonglerem. Nie sposób jej jednoznacznie skategoryzować, dlatego szczególnie ciekawe wydaje się spojrzenie na Silence przez pryzmat *gender studies* i teorii *queer*. Żyjąc w świecie męskiej dominacji i dychotomicznych podziałów, Silence nie jest w pełni ani mężczyzną, ani kobietą. Gry językowe oraz niekonsekwentnie zmienne zastosowanie męskich i żeńskich zaimków przez autora wzmagają wrażenie wieloznaczności bohatera/ki, który/a niejednokrotnie afirmuje swoją męską tożsamość. Z punktu widzenia społeczeństwa, istotny jest jednak powrót do *status quo* i jasne określenie tożsamości bohatera/ki. Silence musi stać się kobietą i żoną.

Krytyka ideału *honnêteté* na tle nowoczesnych poglądów Poulaina de la Barre

Ideał *honnête homme* narodził się w epoce renesansu, we Włoszech. Do Francji trafił dzięki Baldassare Castiglione, który napisał *Dworzanina* (*Il libro del Cortegiano*, 1528, francuski przekład Gabriela Chappuis, *Le Livre du Courtisan*, 1580), dzieło poświęcone kulturze dworskiej i cieszące się dużą popularnością w całej Europie. Ten włoski przykład z poprzedniego stulecia przyczynił się do powstania w siedemnastowiecznej Francji traktatów o dobrych manierach. Francuski termin *honnête homme* jest trudny do przetłumaczenia na język polski i nie oznacza on, tak jak dzisiaj, człowieka uczciwego. Dawniej mianem *honnête homme* nazywano człowieka obyczajnego, grzecznego, umiejącego się znaleźć, dobrze wychowanego.

Do najważniejszego i pierwszego zarazem traktatu nawiązującego do renesansowego *Dworzanina* należy zaliczyć *L'Honneste homme ou l'art de plaire à la cour* Nicolasa Fareta z 1630 r., w którym autor nie podjął już tematu podobania się na królewskim dworze, ale napisał o tym jak należy się zachowywać, by zrobić karierę w światowym towarzystwie. Według Fareta *honnête homme* to mężczyzna odznaczający się wyjątkowymi zaletami moralnymi, godnością i honorem a także religijnością. Dopiero po normach moralnych autor wymienił cechy świadczące o towarzyskiej ogładzie takie jak umiejętność konwersacji, elegancki ubiór oraz pewien zasób wiedzy. Z czasem jednak wartości moralne i religijne zaczęły ustępować miejsca normom wskazującym na obycie w towarzystwie ze szczególnym uwzględnieniem sztuki podobania się. Idea *honnêteté* ewoluowała przez XVII wiek, by ostatecznie ucieleśniać wartości społeczne, do których należała przede wszystkim elokwencja, grzeczność, uprzejmość i elegancja. Co ważne ten ideał światowego obycia miał już charakter typowo świecki.

W drugiej połowie XVII wieku, zwłaszcza po upadku Frondy (1648–1653) kształtuje się nowy wzorzec *honnête homme*. Tak jak dla pierwszej połowy siedemnastowiecznej Francji teoretykiem w sprawach *honnêteté* był Nicolas Faret, tak dla drugiej połowy stał się Antoine Gombaud kawaler de Méré (*Conversations*, 1668, 1669, 1671, 1678) światowiec i bywalec salonów, który w *honnête homme* widział właśnie człowieka umiejącego podobać się w wytwornym towarzystwie, potrafiącego w sposób doskonały sprostać zasadom dobrych manier. Musiał więc wykazać się dużą wyrozumiałością w stosunku do innych a nade wszystko odznaczać się umiejętnością przystosowania do sytuacji. Cechami charakterystycznymi dla *honnête homme* były właśnie giętkość mowy, stylu i umysłu. La Rochefoucauld w swoich *Rozważaniach i uwagach moralnych* (1665), napisał, że doskonały *honnête homme* był miły i uprzejmy dla wszystkich, nie przechwalał się swoją wiedzą i umiejętnościami oraz nie wywyższał się nad innych i nie dążył do wyróżniania się w towarzystwie, gdyż jest to człowiek, „który nie chce za nic uchodzić” (42).

Kobiety także otrzymały swoje podręczniki odwołujące się do ideału *honnêteté*. Typowo kobiece cechy wpisywały się doskonale w ów ideał. Niemniej jednak *honnête femme* nie stanowiła lustrzanego odbicia *honnête homme* z tego względu, że kobieta z zasady była zobowiązana do zachowania skromności ściśle związanej z wartościami moralnymi i religijnymi, takimi jak pobożność, czystość, miłosierdzie. Zachowanie kobiety podlegało sztywniejszym regułom, których podstawową zasadą była dbałość o własną cześć oraz o nienaganną reputację. Warto w tym miejscu podkreślić, że ideał *honnêteté* przyczynił się do podniesienia statusu kobiet zwłaszcza w pierwszej połowie XVII wieku. W tym czasie autorami opowiadającymi się za przyznaniem kobietom chociaż częściowego dostępu do kultury, acz niekoniecznie nauki, byli zwłaszcza: Jacques Du Boscq, *L'Honneste Femme* (1632–1636) oraz François de Grenaille, *L'Honneste Fille* oraz *L'Honneste veuve* (1640). Jako jedni z pierwszych potępił zbyt pasywną rolę kobiety dostrzegając w jej bardzo ograniczonym wychowaniu mankamenty narażające ją na śmieszność w wytwornym towarzystwie.

Obydwie prace z przełomu lat 30. i 40. XVII wieku cieszyły się wielkim zainteresowaniem, a niektórzy badacze jak Roger Lathuillère czy Alain Vizier zajmujący się historią kobiet uważają, że dzieło *L'Honneste Femme* Du Boscq'a oraz *L'Honneste Fille* Grenaille'a można uznać za prace prefeministyczne (668, 19). Po pierwsze obydwa siedemnastowieczni autorzy uważali, że kobiety i mężczyźni odznaczały się tymi samymi zaletami. Po drugie zaś byli przekonani, że pomiędzy obydwojma płciami nie występują różnice, które by faworyzowały jedną płć, a jeśli takowe były widoczne to jako efekt tradycyjnego wychowania. Musimy jednak pamiętać, że podręczniki te nie propagowały równości płci, wpisywały się one w socjokulturowy kontekst swojej epoki. Ich autorzy jednak podważali postawy oraz poglądy domagające się pełnego ograniczenia intelektualnego kobiet. Przez pierwszą połowę XVII wieku dużym sukcesem cieszył się mizoginistyczny pamflet Jacques'a Oliviera *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes* (1617), w którym autor udowodniał wyższość rodzaju męskiego nad żeńskim. Wtórował mu pan de Ferville w 1618 r., dowodząc, że kobiety niczego nie wymyśliły, nie stworzyły oraz nie odkryły. Dlatego też w traktacie *La Méchanceté des femmes* napisał „Co jest warta kobieta? Nic. Nadajmy więc ogólną definicję: *Quid est femina? Nihil!*” (32). W oczach Du Boscq'a czy też Grenaille'a tak negatywne poglądy, a co za tym idzie utrudnianie kobietom dostępu do nauki, były bardziej szkodliwe dla społeczeństwa niż kontrolowany zakres wiedzy odpowiednio dawkowany płci pięknej.

Du Boscq wyraźnie zaznaczył w swoim dziele, że jego celem było „wychwalanie zalet niezbędnych do osiągnięcia sukcesu towarzyskiego, które pozwolą zasłużyć na miano *honnête femme*” (141). Co ważne, zwracał się do kobiety cnotliwej, kultywującej chrześcijańskie ideały, stawiał więc na pierwszym miejscu cnoty moralne. Kobieta odznaczająca się takimi cechami, dobra chrześcijanka, miała w oczach autora prawo do kształcenia się, zwłaszcza że dysponowała wolnym czasem, który powinien być wypełniony wedle duchownego godnymi zajęciami: pracami domowymi, opieką nad dziećmi oraz pożyteczną nauką. Du Boscq uważał, że pożyteczne zajmowanie umysłu zabezpiecza kobiety przed popadnięciem w grzech. Zresztą sukces towarzyski nie opierał się według moralisty na modnej prezentacji lecz na sztuce konwersacji. Dlatego też kładł tak duży nacisk na rozwój intelektualny kobiety, będący gwarantem rozeznania w różnych dziedzinach. Do tego

zaś niezbędne były podstawy wiedzy z historii, filozofii, poezji, a nawet retoryki, która uczy także porządkowania myśli (262–263). Retoryka była dziedziną zarezerwowaną dla mężczyzn. Jeśli więc Du Boscq proponuje kobietom arkana tej trudnej sztuki to nie po to, by osiągnęły poziom mężczyzn lub też by ich z czasem zastąpiły, lecz w celu umiejętnego posługiwania się słowem i prowadzenia konwersacji miłej dla ucha. *Honnête femme* nie miała być specjalistką w jakiegokolwiek dziedzinie, nie miała także wygłaszać sądów na tematy, na których się nie znała. Te przywileje były zarezerwowane dla mężczyzn. Zresztą duchowny oburzał się na praktykę, zgodnie z którą w salonach mężczyźni-autorzy podawali pod kobiecie osąd swoje dzieła, a one wypowiadały się w dziedzinach, na których się nie znały, gdyż nie mogły przecież posiadać odpowiedniej wiedzy wymagającej wielu lat studiów, ciężkiej pracy i doświadczenia. Sarkastycznie stwierdził, że kobietom czyta się dzieła „jak gdyby umiały one wychwycić błędy lub zawyrokować o doskonałości dzieła, jak gdyby, nie znając ani jednej reguły retoryki, mogły prawidłowo ocenić tych, którzy stosują się do tych reguł lub nie” (141–142). Wedle Du Boscq kobiety mogły być uczone, ale jedynie na poziomie pozwalającym im utrzymać odpowiedni poziom konwersacji.

Kolejnym ważnym podręcznikiem dobrych manier przeznaczonym dla płci pięknej był traktat Grenaille’a, który we wstępie podkreślił, że tekst swój skierował do młodych dziewcząt, ponieważ bez obytych młodych panien nie będzie obytych kobiet. W przeciwieństwie do Du Boscq, Grenaille’owi nie chodziło o sztukę brylowania w towarzystwie. Ten moralista próbował wykazać, że rozwój intelektualny nie powinien służyć jedynie towarzyskim zasadom eleganckiego zachowania, ale prawdziwemu rozwojowi prowadzącemu do nabywania wiedzy. Dlatego zaproponował dziewczętom nowy program edukacyjny, który obejmował dyscypliny do tej pory zarezerwowane wyłącznie dla chłopców. Znajdujemy w nim więc naukę religii, metafizyki, logiki, fizyki, astronomii, moralności, polityki, elokwencji, retoryki, języków obcych (w tym łaciny i greki), historii ze szczególnym uwzględnieniem dziejów Francji. Młoda kobieta miała więc nauczyć się logicznie myśleć, poprawnie się wysławiać, prowadzić ciekawe rozmowy, orientować się w tematach poruszanych przez innych, a przy tym zachować umiar, rozsądek i nienaganne maniery właściwe jej płci. Podobnie jak Du Boscq uważał, że krytyka literacka powinna być domeną specjalistów, a więc mężczyzn. Nauka miała prowadzić kobiety do rozwoju intelektualnego a nie do „maskulinizacji”. Jak twierdzi Alain Vizier oryginalność dzieła Grenaille’a „nie polega ani na promocji wiedzy, ani na stosowaniu tej promocji względem kobiet, lecz w rozumowaniu, które nakazuje, by rozwój intelektualny kobiet był jedynie konsekwencją wynikającą z potrzeby powszechnego rozwoju intelektualnego” (85). Z tą oceną dzieła duchownego nie zgadza się belgijska uczona Linda Timmermans nazywając Grenaille’a „pseudofeministą” (302). Dosyć sceptycznie o nim wypowiada się także włoska badaczka Benedetta Craveri podkreślając, że autorzy ci „chcieli przekonać czytelników o równości obu płci, lecz pozostali więźniami wewnętrznych sprzeczności koncepcji szanującej zasady porządku i konformizmu społecznego” (45). W swojej rozprawie *L'accès des femmes à la culture* badaczka wskazuje, że dyscypliny naukowe takie jak teologia, filozofia, elokwencja, logika, kosmografia zostały przez moralistę przystosowane do mniejszych możliwości poznawczych młodych panien (300–301). Nie był to ten sam program, który był przewidziany dla młodych mężczyzn. Dla przykładu, kosmografia została ograniczona do lektury opisów podróży, nawet jeśli przyjmiemy, że opisy podróży stanowiły w tamtej

epoce sumę wiedzy o ówczesnym świecie. To przecież kosmografia była dawnym działem astronomii, w której skład wchodziła wiedza z zakresu astronomii, geografii, geologii, meteorologii. Ten zakres wiedzy nie został zaproponowany młodym pannom. Nie oznacza to jednak, że dzieło Grenaille'a nie zasługuje na wyróżnienie lub też, że jest zbiorem pełnym hipokryzji. Musimy sytuować ten tekst na tle epoki co oznacza, że program edukacyjny moralisty wyróżniał się pozytywnie spośród jeszcze bardziej ograniczonych i zdecydowanie tradycyjnych propozycji kształcenia dziewcząt.

Na drugą połowę XVII przypadła dalsza dyskusja dotycząca dopuszczania kobiet do wiedzy oraz ideału *honnêteté*. Był to czas, kiedy mężczyźni musieli liczyć się ze zdaniem kobiet, zwłaszcza silnych koterii salonowych, promujących lub prześladowających młodych dramaturgów czy też poetów. Pani d'Auchy popierała twórczość poetycką François de Malherbe'a, pani du Plessis-Guénégaud zorganizowała kampanię reklamową dla *Prowincjałek* Blaisa Pascala. Z kolei bywalcy salonu Anny-Marii Mancini, księżnej de Bouillon, próbowali nie dopuścić do wystawienia *Fedry* Jeana Racine'a. To kobiety gust zaczął decydować o sukcesie dzieł literackich. Kobiety były często krytykowane i wyśmiewane, zwłaszcza za aspiracje kulturalne oraz wszelkiego rodzaju światowe ambicje. Wystarczy przypomnieć znaną tyradę Klitandra ze sztuki Moliera *Uczone białogłowy* z 1672 r., „I doktorów w spódnicach mam w głębokim wstręcie” (699), czy też satyrę z 1694 r. autorstwa wybitnego poety Nicolas Boileau-Despréaux, która wzbudziła żywą polemikę pod koniec XVII wieku – *Dialog albo satyra X przeciwko kobietom*.

Do dyskusji wokół edukacji oraz ideału *honnête femme* przyłączyły się także kobiety. Wyróżnić należy zwłaszcza Madeleine de Scudéry, która domagała się prawa do wykształcenia wychodząc jednak z założenia, że kobieta powinna przy tym kultywować cechy typowe dla *honnête femme* – skromność, wstydlivość i niewinność. Ona sama przestrzegała tego ideału, a wyraz swoim moralnym przemyśleniom dała w pięciotomowych *Conversations Morales* (1680–1692). Podobnie jak kawaler de Méré uważała ona, że sztuka konwersacji wymagała pewnego konformizmu, aby się podobać należało więc zadbać przede wszystkim o miłość własną interlokutorów. Madeleine de Scudéry podkreślała, aby w czasie konwersacji „mówiono o sprawach małych i wielkich, pod warunkiem, że mówi się o nich w odpowiedni sposób, i aby mówiono z największą swobodą, ale o tym tylko, co jest stosowne” (cyt. za Craveri 442). Do tego nie wystarczyła jedynie improwizacja ale potrzebna była znajomość świata, do tego zaś niezbędna była wiedza chociażby w podstawowym zakresie. W swoich *Conversations Morales* panna de Scudéry wielokrotnie podkreślała, że *honnête femme* powinna posiadać wiedzę, znać języki, umieć dostosować się do każdej sytuacji. W odróżnieniu od dyskusji uczonych, gdzie popisywano się wiedzą, konwersacja prowadzona przez *honnête homme* oraz *honnête femme* miała na celu jedynie przyjemność rozmawiania.

Z czasem ideał *honnête femme* zaczął zatracać cechy intelektualne, o których pisali moraliści z pierwszej połowy XVII jak Du Bosc czy też Grenaille. W 1684 roku kawaler Trotti de La Chétardi wydał podręcznik *Instruction de la jeune princesse, ou l'idée d'une honneste femme*, podkreślając że prawdziwa *honnête femme* powinna skrupulatnie przestrzegać reguł przystojności typowych dla płci niewieściej. „Jedynym celem – pisał – powinno być nie czynić niczego co stałoby w sprzeczności z regułami dobrych manier, w [. . .] postępowaniu powinna być widoczna mądrość i skromność [. . .]” (15–16).

Dziesięć lat później, w roku 1694, ojciec Goussault w *Le Portrait d'une honnête femme, raisonnable et véritablement chrétienne* zawęził ideał *honnête femme* do osoby sumiennie przestrzegającej reguły moralności chrześcijańskiej podkreślając, że jest to kobieta, która „bardziej należy do Boga niż do samej siebie” (199). Ideał *honnête femme* nie tylko oddalał się od męskiego odpowiednika, ale także od swojego pierwowzoru, który łączył cnotę z inteligencją. Przeglądając siedemnastowieczne słowniki Pierre’a Richeleta (1680), Antoine’a Furetière’a (1690) oraz Akademii Francuskiej (1694) możemy znaleźć definicje dla *honnête femme*, które ograniczają ów ideał do kobiety pobożnej, cnotliwej, skromnej, postępującej przystojnie, zgodnie z przyjętymi przez społeczeństwo regułami. Furetière podaje, że *honnête femme* to kobieta „cnotliwa, surowa i skromna, która nie daje powodów, by o niej rozprawiano czy nawet podejrzewano”.

Do tego ideału odniósł się także François Poulain de la Barre w swoich traktatach poświęconych równości płci z początku lat 70. XVII stulecia. W pierwszym dziele z 1673 r. *De l'égalité des deux sexes*, dokonał bezpośredniej krytyki *honnêteté*. Według uczonego ideał ten jest oparty na relatywizmie kulturowym, gdyż reguły zachowania uznawane we Francji za ideał *honnêteté* nie muszą być takie same w innym kraju, gdyż są one wynikiem „wymysłu i kaprysu ludzi” (125). Autor podkreślił przy tym, że zaślepienie Francuzów w tej kwestii jest tak wielkie, iż nie zastanawiają się nawet nad jej społecznymi konsekwencjami (126). Według Poulaina idea *honnête femme* sprzyja konserwatyzmowi społecznemu, ze względu na narzucone kobiecie wartości ograniczające ją do dewocji, przestrzegania skromności, pomocy charytatywnej, a więc tradycyjnej roli izolującej kobietę od spraw publicznych. Poulain jawi się więc jako nowocześniejszy autor i obrońca płci pięknej niż ojciec Du Boscq czy też Grenaille. Aczkolwiek Poulain pisał już w drugiej połowie XVII wieku, kiedy to ideał kobiecego *honnêteté* zaczynał przybierać formę bardziej religijną niż intelektualną, która zdecydowanie dominowała w początkach wieku. Poulain porównuje ideę *honnêteté* ze szlachectwem, twierdząc iż tak jak w jednym przypadku tak też w drugim przynależność do danej grupy jest kwestia umowną. W tym celu podaje przykład pewnej prowincji indyjskiej, w której status rolnika jest wyższy od statusu szlachcica.

Analizując cały traktat Poulaina możemy dostrzec wizję kobiety, która nie powinna dążyć do ideału *honnête femme*, gdyż ideał ten nie sprzyja jej rozwojowi intelektualnemu. Autor *De l'égalité des deux sexes* pragnął, by kobieta kształciła się i ostatecznie mogła zajmować stanowiska zarezerwowane dotąd wyłącznie dla mężczyzny, jak urząd policjanta, ministra, profesora. Wyobrażał sobie reprezentantkę płci pięknej „w charakterze adwokata, zasiadającą w sądzie, by wydawać wyroki, stojącą na czele parlamentu, prowadzącą armie, wydającą bitwę, przemawiającą przed głowami państw lub książętami jako ambasador” (61). Nie widział więc miejsca dla powierzchowności, dla gry towarzyskiej, dla dyletantstwa. Ostro krytykował rzekome kobiece cnoty, które powinna pielęgnować *honnête femme* jak pobożność czy też wrodzona nieśmiałość (382). Poulain był przekonany, że nie istnieją cechy wrodzone. Uważał natomiast, że mężczyźni wmówili kobietom rozwój cech wedle płci, starając się ograniczać zwłaszcza popęd seksualny kobiet, naturalny zresztą według uczonego, by mogli sobie sami folgować w tej materii nie zważając na męską reputację (382). Dlatego wielokrotnie podkreślał w swoich traktatach, że to społeczeństwo narzuciło kobietom reguły zachowania, kreując ideały sprzeczne z samą naturą, ograniczające rozwój intelektualny, których jedynym celem było zachowanie tradycyjnego porządku rzeczy.

W drugim traktacie *De l'éducation des dames*, z 1674 r., poświęconym edukacji kobiet, pojawia się postać *honnête homme*. Jest to tekst zbudowany wedle ówczesnej mody jako dialog prowadzony między czterema osobami podczas kolejnych spotkań – *entretiens*. Podczas tych spotkań dyskusję prowadzi Stasimaque – uczony, nieprzejednany wróg wszelkich podziałów i Zofia, zwolenniczka idei równości płci głoszonej przez Stasimaque'a. Biorą w nich udział również Eulalia – młoda dziewczyna pragnąca zgłębiać tajniki wiedzy oraz Timandre – nazwany przez autora *honnête homme*. Poulain podkreślił, że ów młodzieniec, bywalec salonów, pomimo ukończonej edukacji przepełniony był przesadami. Możemy przypuszczać, że Timandre przychodził na te spotkania mając nadzieję na znalezienie się w miłym towarzystwie, gdzie mógłby prowadzić wyrafinowaną konwersację i tym samym rozbawiać *bonne compagnie*. Szybko okazało się, że młody *honnête homme* łatwo przystosował się do wymogów towarzyskiego konformizmu, nie rezygnując z niezależności własnych sądów. Był wyjątkowo uprzejmy dla dam, z całkowitym poszanowaniem dobrych manier, schlebując Zofii i Eulalii starał się, jak przystało na prawdziwego *honnête homme*, prowadzić pustą konwersację, której jedynym celem miała być przyjemność rozmawiania. Niestety, jak podkreślił autor traktatu, był to człowiek przeziąknięty przesadami i, choć próbował się podobać swoim interlokutorom, a jego wypowiedzi cechował duch galanterii, wiemy, że nie uznawał równości płci i negatywnie wypowiadał się na temat uczonych białogłów. Mylił przy tym prawdziwą erudycję z powierzchownością i megalomanią typową dla wypaczonego już w tym czasie nurtu *préciosité*. Uważał, że uczone kobiety, choć niepozabawione intelektu, „są tak wyniosłe jakby były boginiami, z jakiejś innej materii niż im podobni. Kiedy pojawiają się w jakimś salonie uważają, że mają prawo rządzić jak królowe” (164). Ponadto okazało się, że spotkania te nie miały na celu konwersacji dla przyjemności, lecz poświęcone były sprawie wielkiej wagi, a ich głównym celem było wskazanie właściwej drogi, prowadzącej do poznania prawdy i wyzwolenia się od tradycji i przesądów.

Uczone spotkania prowadzone przez Stasimaque'a wraz z Zofią przekonały nie tylko Eulalię, która od samego początku odczuwała potrzebę kształcenia, ale przede wszystkim Timandre'a, że kobiety mają takie samo prawo do zdobywania wykształcenia jak mężczyźni. Paradoksalnie więc to uczony dyskurs, którego unikał każdy *honnête homme*, sprawił że Timandre przyjął rozumowanie uczonego i postanowił nadal przychodzić na te spotkania, by samemu także wyzbyć się dyletanctwa (288) i nauczyć postrzegać świat przez pryzmat wiedzy niekoniecznie rozumianej jako pedanteria nielicująca z ambicjami człowieka obracającego się w wielkim świecie.

W rzeczywistości więc porzucenie ideału *honnêteté* na rzecz bardzo solidnej i poważnej rozmowy mogło doprowadzić do wychowania Eulalii oraz Timandre'a i wpłynąć na ich dalszy rozwój intelektualny. Chociaż w drugim traktacie Poulain de la Barre nie poddał bezpośredniej krytyce ideału tak drogiego epoce klasycznej, to możemy stwierdzić, że reprezentant tego ideału okazał się mężczyzną, którego należało poddać reedukacji. Podobnie jak Alcest z *Mizantropa* Moliera, Timandre z czasem mógł zrozumieć, że fałsz zawarty w pochlebstwach wielkoświatowego języka prowadzi do hipokryzji oraz wypaczania rzeczywistości. Poulain stworzył więc postać młodego Timandre'a, który zapowiada już nowy typ *honnête homme* – osiemnastowiecznego filozofa i uczonego.

Bibliografia

- Craveri, Bernadetta. *Złoty wiek konwersacji*. Tłum. J. Ugniewska i K. Żaboklicki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2009.
- Du Boscq, Jacques. *L'Honnête femme*. t. 1. Paryż: P. Billaine, 1632.
- Du Boscq, Jacques. *L'Honnête femme*. t. 2. Paryż: A. Sovron, 1633.
- Du Boscq, Jacques. *L'Honnête femme*. t. 3. Paryż: A. Courbé, 1636.
- Ferville, Le sieur de. *La mechanceté des femmes*. Paryż: P. Rocolet, 1618.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*. La Haye / Rotterdam: Arnout et Reinier Leers, 1690.
- Grenaille, François. *L'Honnête fille ou dans le premier livre il est traité de l'esprit des filles*. Paryż: J. Paslé, 1640.
- Grenaille, François. *L'Honnête fille ou dans le premier livre il est traité de l'esprit des filles*. 1639–1640. Éd. A. Vizier. Paryż: Champion, 2003.
- Goussault, l'abbé de. *Le Portrait d'une honneste femme, raisonnable et véritablement chrétienne*. Paryż: M. Brunet, 1694.
- La Rochefoucauld, François duc de. *Rozważania i uwagi moralne*. 1665. Tłum. Leopold Staff. Warszawa: Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, ca 1930.
- Lathuillère, Roger. *La préciosité. Étude historique et linguistique*. Genewa: Droz 1986.
- Malinowska, Monika. *Sytuacja kobiety w siedemnastowiecznej Francji i Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- Molier. *Dzieła*. Tłum. T. Boy-Żeleński. Warszawa: PIW, 1988.
- Poulain de la Barre, François. *De l'égalité des deux sexes. Discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*. Paryż: J. Du Puis, 1673.
- Poulain de la Barre, François. *De l'éducation des dames pour la conduite de l'esprit, dans les sciences et dans les moeurs*. Paryż: J. Du Puis, 1674.
- Poulain de la Barre, François. *De l'excellence des hommes, contre l'égalité des sexes, avec une dissertation qui sert de réponse aux objections tirées de l'écriture sainte contre le sentiment de l'égalité*. Paryż: J. Du Puis, 1675.
- Poulain de la Barre, François. *De l'égalité des deux sexes, De l'éducation des dames, De l'excellence des hommes*. Éd. M.-F. Pellegrin. Paryż: Vrin, 2011.
- Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*. Paryż: Champion, 2005.

Streszczenie

Niniejszy artykuł przedstawia krytykę ideału *honnêteté* dokonaną w latach 70. XVII wieku przez francuskiego filozofa François Poulaina de la Barre. W tym celu autorka przybliża znaczenie i ewolucję ideału *honnête homme*, który stanowił prototyp kobiecego odpowiednika *honnête femme*. Analiza wybranych podręczników dobrych manier pokazuje jak na przestrzeni XVII wieku różni autorzy postrzegali ów ideał. Dla większości z nich miała to być droga prowadząca kobietę i mężczyznę do ogłady towarzyskiej oraz do rozwoju intelektualnego w ramach wyznaczonego miejsca dla każdej płci. Dla François Poulaina de la Barre, idea *honnêteté* ograniczała przede wszystkim kobietę, gdyż podporządkowywała ją męskiej tyranii.

Poetyka muzyczności według Mallarmégo

„Muzyka jest sztuką alegorii, opisuje pejzaż poprzez dźwięki, nigdy nie przedstawia go w sposób bezpośredni; niczego nie nazywa, zawsze przekłada na swój język. Jest doskonałym symbolem, Hegel mówił, że byłaby językiem metafizycznym *par excellence*, gdybyśmy mogli z taką samą łatwością myśleć dźwiękami, jak potrafimy słowami” (Mauclair 78). Tak o właściwościach muzyki pisał w 1901 roku poeta i krytyk Camille Mauclair, odwołując się tym samym do myśli swego mistrza, Stéphane’a Mallarmégo, kluczowej postaci francuskiego symbolizmu. Mallarmé, w latach 1887–1895, skupił wokół siebie młodych twórców stając się dla nich niejako przewodnikiem duchowym, kapłanem nowej religii, jak sam określał poezję. Dlatego też większość przedstawicieli pokolenia lat 70. – Paul Valéry, Pierre Louÿs, André Gide – rozpoczynała aktywność literacką wzorując się na swoim mistrzu. Przejmowali oni opinię Mallarmégo na temat roli języka oraz znaczenia sugestii w przekazie poetyckim, ponieważ zwyczajne nazwanie rzeczy odbiera czytelnikowi trzy czwarte przyjemności estetycznej, która towarzyszy stopniowemu odkrywaniu myśli, gdy jest ona jedynie zasugerowana.

Ważnym elementem estetyki symbolizmu był również postulat muzyczności, który stanowił jeden z najważniejszych wyznaczników nowoczesnej poezji, wyzwolonej spod jarzma klasycznych reguł wersyfikacji i wyrażonej w bardziej elastycznej formie. To właśnie Valéry, uczestnik słynnych wtorków u Mallarmégo, które gromadziły w mieszkaniu poety na paryskiej rue de Rome przedstawicieli młodego pokolenia symbolistów, sformułował poetyckie *credo* oddające istotę rewolucji symbolistycznej. Znajdziemy w nim odwołania do roli sugestii i mocy słów, ale także wskazówki dotyczące muzycznego charakteru wersu, znaczenia rytmu i paraleli pomiędzy poezją a muzyką (Marchal 55–56). W ujęciu Valéry’ego ideał poetycki jawi się jako symfonia, a zatem pobrzmiewają w nim echa romantycznej teorii odpowiedników, która będzie się wyrażać w symbolistycznym dążeniu do stworzenia sztuki totalnej.

Chociaż tekst Valéry’ego był owocem spotkań w gronie wyznawców religii estetycznej Mallarmégo, jego założenia na temat poezji i muzyki różniły się w znaczący sposób od poglądów samego mistrza. Były raczej bliższe koncepcji Verlaine’a, który w swojej *Sztuce poetyckiej* zaapelował: „Przed wszystkim muzyki” (Verlaine 20), określając tym samym potrzebę tworzenia poezji melodyjnej, sugestywnej i mglistej, czerpiącej z zasobów dźwiękowych języka i wyrażonej rytmiczną lekkością nieparzystego wiersza. Verlaine uznał całkowity prymat muzyki, która stała się wzorem dla poezji. Do pełnego, niemalże naukowego wykorzystania możliwości harmonicznego języka dążył natomiast inny z symbolistów, René Ghil, który w *Traktacie o słowie* przedstawił teorię instrumentacji werbalnej wywodzącą się z idei słyszenia barwnego. Inspirując się kolorami samogłosek, które zaproponował Rimbaud w sonecie „Samogłoski”, Ghil żywił przekonanie, że barwy można nadać również spółgłoskom, a rozszerzając te powinowactwa o symbolikę

instrumentów i uczucia jest możliwe stworzenie syntetycznego „Dzieła-Jednego” porównywalnego do kreacji Wagnera (Ghil 109–130).

Mallarmé w swych artystycznych poszukiwaniach zmierzał jednak w inną stronę. O ile dokonania Verlaine’a, przyczyniając się do „załamania wielkich rytmów literackich” („Kryzys wiersza” 85), stanowiły dla niego pewien krok na drodze ku nowoczesnej poezji, o tyle pomysły Ghila wzbudziły w nim pewne zastrzeżenia, nawet jeśli zgodził się zrehabilitować przedmowę do *Traktatu o słowie* (Bernard 17). Dla Mallarmégo to nie muzyka stała na szczycie hierarchii sztuk, ale, podobnie jak u Hegla, była to poezja. Muzyka miała stanowić środek do stworzenia dzieła idealnego, które Mallarmé nazywał Książką i które miało być najwyższym osiągnięciem umysłu. W tym celu należało odebrać muzyce to, co sobie niesłusznie przywłaszczyła, a co należało pierwotnie do poezji. Poeta wyjaśnił swój zamiysł w rozważaniach pt. „Kryzys wiersza” z 1895 roku: „jesteśmy w punkcie poszukiwań sztuki ostatecznego przeniesienia w Książkę – symfonii, lub po prostu odebrania naszej własności” (85). Według Mallarmégo nie chodziło o naśladowanie czy transponowanie muzyki na grunt literatury, jak czyniło wielu symbolistów, ale o odnalezienie samej istoty muzyki, pierwotnego elementu, który dopełni kreację poetycką. Co ciekawe, jak wynika z jednego z listów poety, tworzenie Muzyki poprzez poezję nie polega na relacjach dźwiękowych pomiędzy słowami, lecz na sile i sugestywności samego słowa zapisanego na kartce papieru (*Correspondance* 301). Pomiędzy liniami wiersza a spojrzeniem czytelnika tworzy się coś na wzór orkiestry, pozbawionej instrumentów a posługującej się jedynie słowem i ciszą. Prawdziwa Muzyka jest zatem po prostu Poezją albo raczej ideałem Poezji: „bo na pewno nie z elementarnych dźwięków blachy, struny, drewna, lecz z rozumnego słowa, u szczytu jego rozwoju, musi wyczerpująco i jednoznacznie wyniknąć, jako istniejący we wszystkim zespół zależności, Muzyka” („Kryzys wiersza” 85).

W twórczości Mallarmégo słowo jako tworzywo poetyckie odgrywa kluczową rolę w osiągnięciu muzyczności, która polega w istocie na sztuce sugestii i konstrukcji samego tekstu. Nadrzędnym celem poety staje się stworzenie formy doskonałej, w pełni wykorzystującej możliwości słowa. Punkt dojścia stanowi muzyka ciszy oraz poszukiwania zmierzające w stronę partytury literackiej. Spróbujmy zatem prześledzić ewolucję myśli Mallarmégo na temat muzyki i muzyczności poprzez analizę kilku spośród jego utworów poetyckich i poematów prozą.

Jak zauważa Laurence Tibi, uprzywilejowaną pozycję w pismach Mallarmégo zajmuje instrument muzyczny, który przestał być narzędziem akompaniującym głosowi stając się autonomicznym obiektem wyposażonym w funkcje metapoetyckie (510–13). Już w młodości Mallarmé interesował się muzyką instrumentalną – w jednym z jego wczesnych tekstów można dostrzec niemalże religijne postrzeganie sztuki dźwięków. Muzykę bowiem, podobnie jak poezję, otacza aura tajemniczości, a obcowanie z nią wymaga pewnego namaszczenia: „Otwórzmy beztróska Mozarta, Beethovena lub Wagnera, spójrzmy na pierwszą stronę ich dzieła beztróska, a obejmie nas jakieś religijne zadziwienie na widok tych makabrycznych procesji znaków poważnych, czystych, nieznanach. I zamknijmy mszał, który nie został splamiony świętokradczą myślą” („Hérésies artistiques” 257). Niemniej należy zaznaczyć, że rozumienie muzyki było u Mallarmégo dość specyficzne. Jako poeta stawiający swoją sztukę na najwyższej pozycji, traktował on muzykę jak rywalkę poezji. Dlatego też słuchając muzyki starał się zrozumieć pewne techniki czy schematy, które

można byłoby przyszczyć na grunt literatury. Jak wspomina Debussy, podczas jednego z koncertów Mallarmé skrzętnie coś notował, co bardzo zainteresowało kompozytora, jednak nigdy nie było mu dane poznać treści tych zapisków (cyt. za Bernard 23–24). Odkrycie muzyki łączyło się dla Mallarmégo ze znalezieniem formy pośredniej pomiędzy Naturą a Poezją czy, ogólnie, językiem, o czym pisze w „Kryzysie wiersza”. Przejście od Natury, czyli obrazu, wrażenia wizualnego, do Muzyki, czyli sfery ulotności, przybliży poetę do poziomu operacji czysto intelektualnych, które są istotą poezji (90).

Muzyka zapoczątkowuje proces odkrywania abstrakcyjnej Idei. Sztuka dźwięków nie opisuje, ale przekazuje myśl poprzez sugestię i aluzję, może zatem sugerować naturę. To właśnie tę właściwość muzyki Mallarmé starał się przetransponować do literatury. Poezja, jego zdaniem, powinna „wyrażać, w pożądanym cieniu, milczący przedmiot, przez słowa aluzyjne, nigdy bezpośrednie, ograniczając się do niezmałowanej ciszy, co jest usiłowaniem bliskim tworzeniu” („Magie” 400). Pojawia się tutaj kwestia ciszy, która, jak wynika z późniejszych tekstów poety, stanowi najwyższą formę muzyki. Zresztą nadając muzyce status pośrednika pomiędzy rzeczywistością materialną a duchową Mallarmé traktował dźwięk instrumentu jako model w procesie dematerializacji czy „ulatniania”, jak nazwał ten zabieg Jean-Pierre Richard (392). Tę właściwość muzyki poeta wykorzystał następnie w akcie tworzenia poezji: „Mówię: kwiat! i, zza niepamięci, gdzie głos mój odsyła wszelki zarys, muzycznie się wznosi, będąca czymś innym niż płatki znajome, myśl sama i upajająca, nieobecna w żadnym bukiecie” („Kryzys wiersza” 86).

Poeta poddaje dźwięk procesowi sublimacji i poprzez odciażanie materii stara się dotrzeć do ostatecznej formy zanikania, jaką jest cisza. Ciekawy przykład takiego podejścia do dźwięków różnych instrumentów dostarcza poemat prozą „Skarga jesienna”. Melodia wygrywana przez katarynkę współgra z nastrojem jesiennego wieczoru i stanem duszy poety, przygnębionego śmiercią siostry, ale jednocześnie, zestawiona z dźwiękami innych instrumentów, staje się istotnym elementem w procesie uduchowienia: „Instrument ludzi smutnych, tak, to prawda: pianino iskrzy, skrzypce dają światło starganym fibrom, ale katarynka każe mi beznadziejnie marzyć o zmierzchu wspomnienia” (67). Aby zbudować tę metaforę, Mallarmé użył zabiegu synestezji, zjawiska często spotykanego w literaturze XIX wieku, wystarczy wspomnieć choćby słynny sonet Baudelaire’a „Oddźwięki”. Jednak łączenie przez Mallarmégo wrażenia wzrokowego z wyobrażeniem muzyki ma na celu podkreślenie duchowego charakteru tej sztuki. Narrator przywołuje dźwięki instrumentów, by następnie przejść do sfery nieokreślonego marzenia.

Zjawisko uduchowienia instrumentu muzycznego przy udziale synestezji jest także zaznaczone w tekstach Mallarmégo, które opisują dźwięk jako parę czy opary. W „Popołudniu fauna” dostrzec można próbę osiągnięcia efektu mglistości poprzez fragmentację rytmiczno-foniczną wewnątrz wersu. Jak przyznaje sam autor, jego zamiarem było zaburzenie monotonii aleksandryny za pomocą „delikatnego pobrzękiwania” (cyt. za Bernard 104–106). Co ciekawe, gdy Debussy zapytał Mallarmégo, co ten sądzi o muzyce, którą skomponował do „Popołudnia fauna”, poeta miał odpowiedzieć, że w jego odczuciu on sam stworzył muzykę do tego utworu w trakcie redagowania tekstu. Rzeczywiście, porównawszy od Teodora de Wyzewy, krytycy byli zgodni w postrzeganiu wiersza Mallarmégo jako dzieła muzycznego, płynnego rytmicznie, w którym autor, za pomocą środków literackich, stworzył rodzaj tła muzycznego towarzyszącego głównym wątkom. Ulotny

charakter muzyki jest oddany także poprzez ciągłe metamorfozy obrazów poetyckich, przenikanie się rzeczywistości i marzenia, aluzje i swego rodzaju impresjonizm słowny.

Warto zauważyć, że ważną rolę w „Popołudniu fauna” odgrywają odstępy pomiędzy strofami czy akapitami, obecne zwłaszcza na początku i na końcu utworu. Nawiązują one do pauz w muzyce, które zresztą Debussy starał się zachować w swojej kompozycji. Tak, jak białe miejsca tworzą ciszę w układzie typograficznym tekstu, podobnie biały kolor stanowi synestezyczny odpowiednik milczenia. W wierszu „Zjawienie” w mglistej atmosferze odbywa się cichy koncert serafinów: „Księżyc się smucił. We łzach serafiny / Ze smyczkiem w palcach w oparach doliny / Kwiecistej snuły z wioł nutę ściszoną, / Biały płacz ginął pod lazurem koron” (31). Instrument muzyczny łączy się w wierszu z ideą braku – nieobecności ukochanej osoby, która niespodziewanie pojawia się pod koniec utworu. Muzyka jest zatem wyrazem „rozedrganego zniknięcia”, o którym Mallarmé pisze w „Kryzysie wiersza” (85). Odwoływanie się do muzyki, tej metafory nieobecności, prowadzi do zanikania referencyjnego charakteru słów i służy poezji w odkrywaniu czystych pojęć. Jest to widoczne w syntetycznej wizji zawartej w artykule dedykowanym Baudelaire’owi, pochodzącym ze zbioru *Symphonie littéraire* (264). W niebiańskim hymnie wykonywanym w otoczeniu bieli, rytm śpiewu nabiera wymiaru przestrzennego, przypominając rozetę dawnego kościoła. Aniołowie posługują się świetlistymi instrumentami, przypominającymi ich skrzydła, co dodatkowo świadczy o lekkości materii. Niewątpliwie, jak twierdzą krytycy, wizja Mallarmégo jest metaforą wiersza, w którym poszczególne elementy zajmują odpowiednie miejsce, podobnie jak postaci rozmieszczone na rozecie, a niebiańskie wyobrażenie wiąże się z czystością Idei.

Motyw skrzydła ślizgającego się po strunie instrumentu pojawia się także w poemacie prozą „Demon analogii”. Wrażenie muzyczne, jakim jest nieokreślone drżenie skrzydła, przekształca się w Głos, który w umyśle poety wypowiada tajemnicze zdanie „w tonie opadającym” (69). Zarysowuje się tutaj pewna dialektyczna zależność pomiędzy obecnością a nieobecnością, życiem a śmiercią: głos rodzi się poprzez kontakt skrzydła z instrumentem, z głosu, z kolei, rodzi się zdanie, które pojawia się jedynie po to, by oznajmić, że „Penultima nie żyje” (69). Brzmienie tego zdania w świadomości poety łączy się z dźwiękiem nul wydawanym przez napiętą strunę zapomnianego instrumentu muzycznego. Jak sugeruje sama nazwa, dźwięk ten w istocie nie istnieje, jest zatem również elementem relacji pomiędzy istnieniem a nicością. Zanika ustępując miejsca intelektualnemu doświadczeniu twórcy. Jeśli weźmiemy pod uwagę także kontekst osobisty utworu (poeta nawiązuje do śmierci bliskiej mu osoby, najprawdopodobniej matki), głos i instrument muzyczny jawią się jako narzędzia niezbędne w ewolucji duchowej i twórczej poety. Ogłaszają odejście od wartości związanych z religią i postacią matki i zwiastują nową poezję, uwolnioną od materialności przedmiotu: „Znękany, pozwoliłem smutnym słowom błąkać się na moich ustach i szedłem ulicą mrucząc z intonacją przypominającą współzucie: »Penultima nie żyje, ona nie żyje, naprawdę nie żyje, zrozpaczona Penultima«, wierząc, że tym opanuję niepokój, nie bez skrytej nadziei, że go zagrzebię w psalmodycznej amplifikacji, aż nagle – o zgrozo! – dzięki łatwej do przewidzenia magii nerwów poczułem, [. . .] że mam ten sam głos (pierwszy i niewątpliwie jedyny)” (69–70). Głos rodzący się z nicości i oznajmiający śmierć przedmiotu poezji zapowiada zniknięcie wypowiedzi poety, który przekazuje inicjatywę słowom.

Nowa poetyka zaznacza się w późniejszym utworze „Święta” (1883), wierszu muzycznym w każdym tego słowa znaczeniu. Postać świętej Cecylii, patronki muzyki, ulega tutaj przeobrażeniu. W pierwszej części wiersza święta jest przedstawiona w sposób tradycyjny, z instrumentami muzycznymi i księgą liturgiczną. Niemniej przedstawienie to nie jest do końca prawdziwe, ponieważ stanowi jedynie wspomnienie pewnej tradycji, która należy już do przeszłości: „Drewno sandałow, przedtem / Złotem swej wioli lśniło, / Aż zmierzchno z lutnią lub fletem” (47). Jak wynika z drugiej części wiersza, orkiestra złożona z wioli (czy altówki, w tłumaczeniu filologicznym), lutni (lub mandoli) i fletu już nie istnieje, podobnie jak nie ma już księgi Magnifikatu, której obecność nadawała muzyce charakter religijny. Pojawia się zatem nieobecność, która jednak przekształca się w obecność w wymiarze duchowym. Z nicości, niczym skrzydło Anioła, wyłania się harfa, ale instrument pozostaje niemy, będąc tylko wyobrażeniem poety, czystym tworem estetycznym. W swym nowym *credo* poetyckim, Mallarmé odrzuca więc efekty akustyczne na rzecz muzyki ciszy: święta nie wydobywa dźwięków z harfy, a jej jedynym atrybutem pozostaje pióro. Można zatem powiedzieć, że patronka muzyki staje się patronką poezji: jako „Muzykantka ciszy” tworzy symboliczną muzykę słów (47).

Wiersz „Święta” potwierdza przekonanie Mallarmégo o wyższości poezji nad muzyką i primacie języka, za sprawą którego odbywa się cichy koncert. Poeta pisze o tym w tekście „Książka narzędziem duchowym”: „Samotny koncert, którego jedynie domyślać się można, odbywa się dzięki lekturze w umyśle, który odnajduje, w niższej tonacji, znaczenie: nie zbraknie tu żadnego narzędzia, by uczcić symfonię, będąc one jedynie ulotniejsze, a wszystko to – dziełem myśli. Poezja, której bliskim pojęciem jest, w całym tego słowa znaczeniu, Muzyka, nie zgadza się na podrzędność” (90). Odzwierciedleniem tej myśli poprzez zaprzeczenie może być sens wiersza zaczynającego się od słów „Firankę nagle w nic rozwiął...”. Pojawia się w nim wizja instrumentu przypominająca harfę z utworu „Święta”, jednak mandora wyraża tutaj pustkę i niemoc poety: „Mandora w smutku pogrążona / W nicości śpi, muzyczne drżenie” (55). Chociaż jest to wiersz nieobecności mówiący o narodzinach, które nie nastąpiły, Mallarmé zdaje się tym samym, w pośredni sposób, potwierdzać twórcze właściwości słów. W tym kontekście wiersz jest w stanie zrodzić poetę a nie na odwrót.

Założenia Mallarmégo odnośnie sztuki poetyckiej wpłynęły również na jego postawę wobec twórczości Wagnera, emblematycznej figury okresu symbolizmu we Francji. Nawet jeśli Mallarmé twierdził, że nie widział żadnego dzieła Wagnera, jego artykuł na temat niemieckiego kompozytora zamieszczony w *La Revue Wagnérienne* zdaje się temu zaprzeczać. Niemniej jest rzeczą pewną, że Mallarmé nie do końca podzielał entuzjazm symbolistów wobec dokonań Wagnera a jego refleksje poświęcone kompozytorowi nie mogą się równać z zachwytem Baudelaire’a wyrażonym w artykule z 1861 roku „Ryszard Wagner i *Tannhäuser* w Paryżu” (Baudelaire 1208–1215). Postawę Mallarmégo dobrze oddaje wiersz „Hołd” z 1886 roku, dedykowany Richardowi Wagnerowi. Jak twierdzi Piotr Śniedziwski, jest to ironiczny hołd, z którego dowiadujemy się, że poeta dostrzeżga rysę na potęgde i boskości kompozytora. W pośredni, bardzo wyrafinowany sposób, oskarża go o zdradę sztuki – dystansuje się od wiernych wyznawców jego religii twierdząc, że Wagner „czyni ze swej muzyki rodzaj świątyni, w której on sam jest jedynym

bogiem” (99). Przywołując obraz „pierwotnego zgiełku” i dźwięk trąbek poeta krytykuje hałaśliwy charakter twórczości Wagnera, zupełne przeciwieństwo idealnej muzyki ciszy. Także wagnerowska idea stworzenia dzieła totalnego, łączącego w jedno wszystkie sztuki, nie znajduje uznania w oczach poety. Mallarmé nie potrafił zaakceptować zrównania poezji, muzyki i tańca w dramacie muzycznym Wagnera i nie zgadzał się na prymat muzyki, ponieważ dla niego na najwyższym miejscu stało słowo i Idea poetycka. Kreacja Wagnera potwierdziła i uświadomiła Mallarmému słuszność jego własnej estetyki Książki. Poeta podziwiał geniusz kompozytora, ale jego dokonania nie były dla niego punktem dojścia w ewolucji myśli artystycznej: traktował je jako pewien etap w procesie poszukiwania wyższej i czystszej formy Sztuki (Guichard 95–98).

W ostatnim werście swojego „Hołdu” Mallarmé zawarł krytyczną uwagę na temat wagnerowskiego zamiaru zagarnięcia Poezji przez Muzykę. U Wagnera „chodzi o partyturę i muzykę dla ucha a nie – jak chciałby tego poeta –, dla ducha” (Śniedziwski 99). Jak pokazuje forma „Popołudnia fauna”, w muzyce ciszy, która rozbrzmiewa podczas wewnętrznej lektury słów, istotny jest dla Mallarmého układ typograficzny tekstu. W jego koncepcji estetycznej to raczej oko, a nie ucho, służy do słuchania. W tym „niemym koncercie” muzyczność może zostać uzyskana w wyrafinowany sposób – za pomocą metody architektonicznej, o czym świadczy forma eksperymentalnego utworu *Rzut kości* wydanego w 1897 roku. Ten zaskakujący dla ówczesnych odbiorców utwór pokazuje, że owocem refleksji estetycznych Mallarmého było całkowite odrzucenie reguł klasycznej wersyfikacji i nadanie poezji przestrzennego charakteru, dzięki czemu powstał rodzaj partytury. Zresztą w przedmowie do swojego utworu Mallarmé objaśnił zasady zapisu tekstu poetyckiego jako partytury, czyli wypowiedział się na temat koncepcji partytury literackiej, która zainspirowała wielu późniejszych twórców. Poeta, w nowatorski sposób, zrealizował w swoim utworze ideę syntezy sztuk odwołując się do trybu intermedialnego, jak nazywa to zjawisko współczesna komparatystyka interdyscyplinarna. Według Michela Butora, który wnikliwie przeanalizował tekst Mallarmého, istnieje wiele analogii między graficzną stroną tekstu a muzycznym zapisem partyturowym. I tak, według Butora, różnice w wielkości pisma oddają różnice w natężeniu wypowiedzi (kwestie związane z dynamiką w muzyce), przestrzenie między akapitami symbolizują ciszę, poza tym, ze względu na rozmieszczenie tekstu na górze i na dole strony można mówić o wysokim i niskim rejestrze dźwięku, wreszcie różne rodzaje czcionek odnoszą się w pewien sposób do barwy głosu. Te przemyślenia doprowadziły Butora do stwierdzenia, że tekst Mallarmého stanowi klasyczny przykład partytury literackiej i zachęciły do dalszego badania zjawiska tekstu-partytury (Hejmej 259–260).

Ten krótki przegląd twórczości Mallarmého pokazuje, jak ważne miejsce zajmuje muzyka w jego idealistycznej koncepcji sztuki. Refleksja na temat muzyki jest ściśle połączona z zamiarem tworzenia muzycznej poezji, w której najważniejszą rolę odgrywa słowo. Próby odebrania muzyce tego, co należy do poezji, doprowadziły Mallarmého do nowatorskich rozwiązań twórczych, których zwieńczeniem jest partytura *Rzutu kości*, najbardziej wyszukana forma muzyczności poetyckiej. Być może to prekursorskie dzieło ogłoszone pod koniec życia poety przybliży nas w pewnym sensie do idei „Książki, całkowitej ekspansji litery” („Książka narzędziem duchowym” 89).

Bibliografia

- Baudelaire, Charles. „Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris”. *Œuvres complètes*. Paryż: Gallimard, 1975, s. 1208–1215.
- Bernard, Suzanne. *Mallarmé et la musique*. Paryż: Nizet, 1959.
- Ghil, René. *Traité du verbe*. Paryż: Nizet, 1978.
- Guichard, Léon. *La musique et les lettres au temps du wagnérisme*. Paryż: PUF, 1963.
- Hejmej, Andrzej. „Tekst-partytura Michela Butora (*Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*)”. *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas, 2008. 247–280.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance*. Paryż: Gallimard, 1965.
- Mallarmé, Stéphane. „Demon analogii”. Tłum. Adam Ważyk. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 68–70.
- Mallarmé, Stéphane. „Firankę nagle w nic rozwiało...”. Tłum. Mieczysław Jastrun. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 55.
- Mallarmé, Stéphane. „Kryzys wiersza” (fragment). Tłum. Ewa Dorota Żółkiewska. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 83–90.
- Mallarmé, Stéphane. „Książka narzędziem duchowym”. Tłum. Ewa Dorota Żółkiewska. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 90–92.
- Mallarmé, Stéphane. „Popołudnie fauna”. Tłum. R. Matuszewski. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 44–46.
- Mallarmé, Stéphane. „Skarga jesienna”. Tłum. Adam Ważyk. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 66–67.
- Mallarmé, Stéphane. „Święta”. Tłum. Mieczysław Jastrun. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 47.
- Mallarmé, Stéphane. „Zjawienie”. Tłum. Adam Ważyk. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 31.
- Mallarmé, Stéphane. „Hérésies artistiques”. *Œuvres complètes*. Red. Henri Mondor i G. Jean-Aubry. Paryż: Gallimard, 1945. 257–260.
- Mallarmé, Stéphane. „Magie”. *Œuvres complètes*. Red. Henri Mondor i G. Jean-Aubry. Paryż: Gallimard, 1945. 399–400.
- Mallarmé, Stéphane. „Symphonie littéraire”. *Œuvres complètes*. Red. Henri Mondor i G. Jean-Aubry. Paryż: Gallimard, 1945. 261–265.
- Marchal, Bernard. *Lire le Symbolisme*. Paryż: Dunod, 1993.
- Mauclair, Camille. *L'Art en Silence*. Paryż: Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901.
- Richard, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paryż: Seuil, 1961.
- Tibi, Laurence. *La Lyre désenchantée. Instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*. Paryż: Honoré Champion, 2003.
- Śniedziwski, Piotr. *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.
- Verlaine, Paul. *Wybór poezji*. Warszawa: PIW, 1980.

Streszczenie

Szkicując tło aspiracji muzycznych symbolizmu, wyrażonych m.in. przez Verlaine'a czy Valéry'ego, artykuł omawia poglądy estetyczne Stéphane'a Mallarmégo, który upatrywał w muzyce środek do stworzenia idealnego dzieła poetyckiego. Według mistrza symbolistów ideał muzyczności zasadzał się na słowie, a jego punktem dojścia miała być muzyka ciszy i tekst-partytura. Analiza kilku utworów poetyckich oraz poematów prozą Mallarmégo pokazuje funkcję instrumentu w procesie uduchawiania poezji. Muzyka jako metafora zanikania i nieobecności pozwala tworzyć poezję czystą, opartą na doświadczeniu intelektualnym. Prymat języka poetyckiego nad dźwiękiem wyraża się w symbolicznej muzyce słów, którą ilustruje postać świętej Cecylii („Święta”), a której zdaje się zaprzeczać idea dramatu muzycznego w ujęciu Wagnera.

L'art et l'artiste dans les *Discours de Suède* d'Albert Camus

Dans la première moitié du XX^e siècle, la situation de l'artiste a connu un changement radical. La Seconde guerre mondiale, et les nouveaux conflits qui menaçaient le monde, ne permettaient plus que l'artiste, et surtout l'écrivain, demeure isolé, comme il pouvait se le permettre avant. Aussi le créateur s'est-il vu forcé, souvent malgré lui, de prendre position, même dans les questions qui ne relevaient pas de son art. Ceux qui refusaient de le faire, furent sévèrement critiqués. On commençait à parler de la « littérature engagée ». Un des premiers qui formulèrent les thèses d'engagement fut Jean-Paul Sartre, dans les années quarante. En 1947, il écrivait ainsi : « Tous les écrivains d'origine bourgeoise¹ ont connu la tentation de l'irresponsabilité : depuis un siècle, elle est la tradition dans la carrière des lettres » (*Situations, II* 9). Ensuite, il exprime sa conviction que tout acte d'écrivain, qu'on le veuille ou non, comporte une prise de position :

L'écrivain est *en situation* dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain. (13)

La prise de position est donc un fait, mais il faut toujours la réclamer des écrivains (89) d'autant plus que, pour Sartre, écrire est synonyme de liberté. Non seulement de liberté d'homme mais aussi celle de citoyen. Mais cette liberté implique une responsabilité car, en écrivant, l'artiste s'engage (113-114).

Les *Discours de Suède*, prononcés en décembre 1957 à Stockholm et à Upsal, s'inscrivent parfaitement dans ce contexte. On y trouverait beaucoup de points communs avec les thèses de Sartre. Il y a aussi des points divergents, ainsi que des nuancements de ces thèses, surtout en ce qui concerne le terme même d'« engagement ». En matière d'idées, les *Discours* n'apportent rien de nouveau à ce que Camus énonçait déjà antérieurement sur le rôle de l'art et de l'artiste. Ils constituent plutôt une sorte de mise au point de ce qu'il professait tout au long de sa vie.

Même si le discours de Stockholm dépasse en longueur peut-être tous les discours jamais prononcés par un lauréat du Prix Nobel, il est néanmoins assez court et général,

1 Sartre les appelle aussi « hommes de lettres », formule dont il se moque vertement : « Homme de lettres : en elle-même, cette association de mots a de quoi dégoûter d'écrire ; on songe à un Ariel, à une Vestale, à un enfant terrible, et aussi à un inoffensif maniaque apparenté aux haltérophiles ou aux numismates. Tout cela est assez ridicule » (*Situations, II* 10).

concernant surtout le rôle et la place de l'artiste en son temps, ses devoirs et l'importance de sa vocation. La conférence d'Upsal développe ces thèmes pour ensuite traiter de plus près l'évolution de l'art, tour à tour outil de révolte ou de propagande, et postuler une juste perception du réalisme.

En reprenant l'anecdote de *L'Homme révolté*, la conférence d'Upsal commence ainsi :

Un sage oriental demandait toujours, dans ses prières, que la divinité voulût bien lui épargner de vivre une époque intéressante. Comme nous ne sommes pas sages, la divinité ne nous a pas épargnés et nous vivons une époque intéressante. En tout cas, elle n'admet pas que nous puissions nous désintéresser d'elle. Les écrivains d'aujourd'hui savent cela. S'ils parlent, les voilà critiqués ou attaqués. Si, devenus modestes, ils se taisent, on ne leur parlera plus que de leur silence, pour le leur reprocher bruyamment. (« Conférence du 14 décembre » 1079)

Quelle est cette époque dont parle Camus en 1957 ? Il s'agit pour lui d'un monde ravagé par la guerre dont il s'est à peine sorti, d'un monde où d'autres guerres et tyrannies sévissent encore, un monde menacé par un conflit nucléaire universel, en pleine guerre froide. C'est le monde de nihilismes nés de « plus de vingt ans d'une histoire démentielle » (« Discours » 1072), une « galère » où « les gardes-chiourme [. . .] sont vraiment trop nombreux » (« Conférence » 1079), et où « l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression » (« Discours » 1073), et surtout un monde de solitudes, un monde de « victimes » et de « bourreaux »². On pourrait énumérer ainsi à l'infini les formules sinistres avec lesquelles Camus caractérise la réalité de l'après-guerre.

Face à cette situation nouvelle, le rôle de l'artiste ne pouvait demeurer inchangée. La littérature d'avant était en général celle de consentement, ne mettant pas en question l'ordre établi. On ne saurait pourtant l'accuser de passivité ou servilisme dans le sens moderne car l'ordre établi était généralement accepté comme évident, du moins de fait. Mais au milieu du XXe siècle, Camus déclare que « le temps des artistes assis est fini » et qu'il faut participer aux débats sociaux et politiques actuels (« L'artiste en son temps » 804). Comme Sartre, il reconnaissait l'impossibilité d'inertie. Seulement, la question de l'« engagement », Camus ne l'entendait pas de la même manière que l'auteur des *Situations*. Il préfère parler plutôt d'« embarquement » car, explique-t-il, il « ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. » (« Conférence » 1079). Il ne s'agit donc pas ici d'un engagement (ou embarquement) strictement dans le sens politique. On sait d'ailleurs que Camus se démarquait de tout parti politique, surtout après 1952³. Il se sentait obligé néanmoins de prendre la parole en tant qu'auteur et intellectuel. L'embarquement camusien est donc un état de choses. Quoi que l'on fasse, même en restant en dehors de la politique, on a un rôle à accomplir dans et pour ce monde. Comme, dans les époques

2 Dans sa série d'articles *Ni victimes ni bourreaux*, Camus se révolte contre l'oppression des uns par les autres, sans égard aux positions politiques. Des années plus tard, Sartre, qui appréciait Camus, ironisait avec condescendance sur sa « non violence » (Todd 756).

3 « N'appartenant à aucun parti et fort peu tenté pour le moment d'entrer dans aucun... », disait Camus en 1953 (« Allocution » 1771).

antérieures, certains choix étaient déjà faits pour les artistes qui agissaient dans des cadres presque immobiles et délimités par avance, le rôle de l'artiste ne comportait pas tant de difficulté ni n'exigeait autant d'efforts que pendant et après les deux conflits mondiaux. En effet, au XX^e siècle, l'artiste se voit forcé de choisir pour lui-même jusqu'aux cadres qui le définiraient. Camus reconnaît la gravité de cette situation. « Je comprends que les artistes regrettent leur ancien confort », dit-il à Upsal (« Conférence » 1079). L'artiste, jusqu'ici, « était sur les gradins [du cirque]. Il chantait pour rien, pour lui-même, ou, dans le meilleur des cas, pour encourager le martyr et distraire un peu le lion de son appétit ». Maintenant, c'est lui qui se trouve « dans le cirque », devant toute la misère du monde, et sa voix est, du coup, « beaucoup moins assurée » (1079). Dans les époques antérieures, le créateur n'était pas tenu d'exprimer ses opinions, tandis qu'au XX^e siècle, tout ce qu'il exprime peut être interprété comme une opinion. Avant donc, un divertissement plus ou moins réussi⁴, aujourd'hui, une responsabilité jusqu'alors inconnue.

Cette nouvelle pression qui pèse sur les artistes n'explique guère toutefois les voies faciles qu'ils se décident parfois à emprunter. Camus déplore le conformisme, donc « divertissement sans porté » (1082) d'un côté, et de l'autre, un refus aveugle de la société, et donc le risque « de s'isoler dans son rêve » (1082). Mais, pour Camus, il y a des refus qui ne signifient pas désertion. Au XIX^e siècle déjà, parmi les grands noms de la littérature, on compte des auteurs qui s'opposaient dans leurs écrits à l'hypocrisie de l'époque, de la société que Camus appelle « la société des marchands » (1082). Étant donné que « l'artiste véritable ne [peut pas] composer avec le monde d'argent », voilà que « se développe [...] une littérature de révolte » (1084). Ainsi Balzac, Vigny ou Rimbaud rompent-ils avec la « société factice de leur temps » (1084), leur vocation leur interdisant soit un conformisme facile, soit une fuite vers une rêverie stérile. Selon Camus, ils se révoltaient pour défendre les valeurs qu'ils jugeaient violées. Les authentiques valeurs populaires (représentées par Rimbaud) et aristocratiques (défendues par Balzac et Vigny), « les deux sources de toute civilisation » (1084), allaient à l'encontre de l'ordre établi où l'on considérait la liberté « comme un droit plutôt que comme un devoir et [où l'on] n'a pas craint de placer aussi souvent [qu'on a] pu une liberté de principe au service d'une oppression de fait » (1082–1083). La révolte de ces auteurs était une marque de courage, de « rupture épuisante » (1083), un fait d'affrontement et, dit Camus, en se référant en outre à Nietzsche ou Strindberg, « l'on connaît le prix qu'ils ont payé » (1083). Les autres, les « fabricants d'art »⁵ s'exprimaient, eux, en proclamant l'art pour l'art, c'est-à-dire « le divertissement de l'artiste solitaire » (1083) qui reflète le vide et l'artificiel de l'époque. En effet, cet art, ne se nourrissant que des abstractions et purement formel, « finit par la destruction de toute réalité » (1083). Cet art abstrait et détaché régnait dans les salons, un milieu lui-même factice. Il arrive pourtant que le retour vers le réel s'avère parfois dur autant que brusque. Oscar Wilde, artiste des salons par excellence et enfermé dans

4 « Jeux » et « délassements », comme dirait Rimbaud (« Lettre » 250).

5 Sartre, avec un certain dédain, les appelle « boursiers » car, s'étant mis en marge de la société, ils en étaient en fait de « purs consommateurs ». Il ne ménage pas non plus l'école réaliste (*Situations*, II 9).

sa tour d'ivoire d'esthète⁶, l'a compris mieux que tout autre. C'est en prison qu'il a écrit son plus bel ouvrage, et ce n'est que là qu'il put connaître la vérité dans sa crudité⁷, ce qui l'a conduit à dire que « le vice suprême est d'être superficiel » (1083). Car même « les plus grands dons de l'intelligence et les plus brillants prestiges du talent ne suffisent pas à faire un créateur », écrivait Camus en 1952 (« L'artiste en prison » 1123).

Au XX^e siècle, la crise de l'artiste est avant tout intérieure. C'est d'abord « un combat qui se livre au-dedans de lui-même » (« Conférence » 1080). Les artistes perdent leur confiance. Est-il étonnant que dans un monde où même « le silence [. . .] prend un sens redoutable » (« Conférence » 1079), l'art, donc images, mots et sons, se voient dotés d'un poids immense et que leur sens devient infiniment plus redoutable que celui du silence ? En outre, l'artiste n'a plus de protecteurs, sa notoriété repose sur de bien fragiles fondements et s'il a des privilèges, il ne sait pas s'il devrait en avoir honte ou non, estime Camus. Actuellement, toute « publication est un acte » qui « expose aux passions d'un siècle qui ne pardonne rien » (1080) et l'artiste ne sait plus jusqu'au sujet qu'il devrait choisir. Le dilemme : « solitaire ou solidaire », auquel succomba Gilbert Jonas de *L'exil et le royaume* (Camus, Jonas 1654), pourrait illustrer le drame de l'artiste moderne. Pour Camus, ce dernier ressemble un peu à un Racine qui, en 1957, « s'excuserait d'écrire *Bérénice* au lieu de combattre pour la défense de l'Édit de Nantes » (« Conférence » 1080). Voilà une impasse à surmonter, un défi inouï à relever. En 1842, Honoré de Balzac écrivait dans son « Avant-propos » : « La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel [. . .], est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes » (« Avant-propos » 12). Camus aurait probablement signé cette thèse. Mais la conviction de Balzac que l'écrivain doit « se regarder comme instituteur des hommes » (12) ne serait plus acceptable car telle, selon Camus, n'est plus la vocation de l'écrivain qui, désormais, ne saurait plus passer pour celui qui ait des « solutions toutes faites et [qui donnerait] de belles morales » (« Discours » 1074). Ce qu'il peut et doit, c'est porter l'espérance, exprimer solidairement l'expérience de sa génération, lutter contre « les nihilismes de l'époque », et « empêcher que le monde se défasse » (1073). Agir au nom de la vérité⁸, beauté et liberté :

- 6 La formule de « tour d'ivoire », dans le contexte actuel, c'est-à-dire celui de l'après-guerre, prend une tournure péjorative. C'est ainsi que Camus l'emploie pour dénoncer deux sortes d'opportunisme : refus et activisme des écrivains. En 1953, il disait : « [Beaucoup] d'artistes, se pliant sous le faix, se réfugient dans la tour d'ivoire ou au contraire dans l'église sociale. Mais je vois, pour ma part, une égale démission » (*L'artiste et son temps* 803–804). Quatre ans plus tard, dans une autre interview : « Et voilà donc l'artiste du siècle menacé d'être irréel s'il reste dans sa tour d'ivoire ou stérilisé s'il galope éternellement autour de l'arène politique. Entre les deux s'ouvrent pourtant les chemins difficiles de l'art véritable » (« Le pari de notre génération » 1898).
- 7 Camus rapporte ces mots de Wilde lui-même : « Il n'y a pas [. . .] un seul des malheureux enfermés avec moi dans ce misérable endroit qui ne se trouve en rapport symbolique avec le secret de la vie. » Et Camus d'ajouter : « Oui, et ce secret de la vie coïncide avec celui de l'art » (« Conférence » 1092).
- 8 Il n'y pas ici de contradiction avec ce qu'on vient de dire. Même si l'écrivain ne connaît pas la vérité, il peut et doit lutter en faveur d'elle. Dans l'interview *Le pari de notre génération*, Camus disait : « [I]l peut même arriver qu'on doive combattre un mensonge au nom d'un quart de vérité. C'est actuellement notre situation. Simplement, le quart de vérité que contient la société occidentale s'appelle liberté » (*Le pari...* 1904).

L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de sa communauté à laquelle in ne peut s'arracher. [. . .] La vérité est mystérieuse, fuyante et toujours à conquérir. [. . .] La liberté[, elle,] est dangeureuse, dûre à vivre autant qu'exaltante. [. . .] Par définition, [l'artiste] ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent (1072–1074)

Pour ce faire, l'artiste possède son principal outil : son art. Pourtant, considéré irresponsablement, l'art risque de devenir « un luxe mensonger » (« Conférence » 1081). À côté des auteurs des collections noire et rose, il y a encore ceux qui tendent à recréer eux-mêmes leur réalité, loin de la société qu'il rejettent, désirant être « maudits » à tout prix, recherchant « en même temps l'applaudissement et le sifflet » (1084) en toute contradiction, tournant ainsi au ridicule l'attitude de la rupture de leurs prédécesseurs. Camus les juge avec intransigence : se croyant comme Dieu, ils créeront « des œuvres formelles ou abstraites, émouvantes en tant qu'expériences, mais privées de la fécondité propre à l'art ». Or, la vocation de l'art « est de rassembler » (1084). Pour Camus, l'idéal de tout grand artiste est celui de la communication universelle :

En effet, dit-il, contrairement au préjugé courant, si quelqu'un n'a pas le droit à la solitude, c'est justement l'artiste. L'art ne peut pas être un monologue. L'artiste solitaire et inconnu lui-même, quand il appelle à la postérité, ne fait rien d'autre que réaffirmer sa vocation profonde. Jugeant le dialogue impossible avec des contemporains sourds ou distraits, il en appelle à un dialogue plus nombreux, avec les générations. (1085)

Cette communication n'est possible que grâce « à la fidélité absolue à la réalité » (1085). De la réalité, Camus passe au réalisme, jugeant que l'artiste doit être avant tout réaliste. Il en distingue deux fausses approches : le réalisme pur et le réalisme socialiste.

Le premier se veut une « reproduction exacte de la réalité » (« Conférence » 1086). Or, pour Camus, cette tentative s'avère impossible car il y a ici détachement de l'objet par rapport au contexte de l'endroit où il se tient. Dans cette approche exhaustive, « le seul réaliste serait Dieu, s'il existe. [. . .] Les autres artistes sont, par force, infidèles au réel » (1086). Il faut donc choisir, pour ainsi dire, parmi les éléments du réel. Voilà le seul réalisme possible pour l'auteur de *l'Étranger*. En effet, « on ne peut décrire la réalité sans y opérer un choix qui la soumet à l'originalité d'un art » (1086–1087).

Si donc le réalisme pur s'avère une pure illusion, il est indispensable de forger des critères de ce choix. Une autre école esthétique a établi ses propres critères selon lesquels le seul réalisme possible est le réalisme socialiste (1087). Mais dans ce cas, également, Camus proteste. L'écrivain n'accepte pas que pour évincer les difficultés que pose le monde réel il soit nécessaire de le recréer. Ce qui l'alarme dans cette théorie, c'est l'asservissement de l'art à une idéologie. Camus croit fermement que l'on ne peut « sacrifi[er] l'art pour une fin étrangère à l'art » (1088) car tel n'est pas le sens de la création. Une fois asservi, il se trouve banni de la vie d'une société, même si les motifs de procéder ainsi ne sont pas toujours mauvais. Cela ne risque pas moins pourtant de frayer le chemin à la « barbarie » (1089) car l'art ainsi traité se voit dépourvu de son vrai sens et il est alors légitime de craindre qu'il « ne ressuscite pas » (1089). Pour cet état de choses, ce sont les artistes eux-mêmes que Camus accuse, en parlant de leur « démission » (1081). Déjà dans *L'Homme révolté*, il ne leur pardonne pas de s'être « voués à la calomnie de leur art

et de leur intelligence » (*L'Homme révolté* 658). Même si, comme on l'a dit, les motifs de cette attitude n'étaient pas nécessairement mauvais, l'erreur n'en était pas moins réelle. Elle résultait du fait que certains intellectuels et les artistes avaient du mal à comprendre que chacun avait sa place dans la société : et le « cordonnier », et celui qui lit et essaie de refaire Shakespeare, c'est-à-dire l'artiste (658). Vouloir, dans le but d'utilité sociale, « priver tout le monde [. . .] de ce pain supplémentaire », Camus l'appelle une « folie ascétique » (659). Pourtant, l'art a ses propres fins, et si on en fait un instrument social ou politique, on finit par en faire « le plus dérisoire des mensonges » (« Conférence » 1089). Les deux réalismes donc, « bourgeois » et « socialiste », chacun à sa manière, « dans un même mensonge », s'éloignent de la réalité telle quelle. « Dans les deux cas, conclut Camus, la misère est renforcée en même temps que l'art est nié » (1089).

Face à ces tendances simplistes, Camus propose sa propre vision de l'art. Ici, la réalité (ou le réel) se trouve comme au centre : l'art « n'est rien sans la réalité et sans [l'art] la réalité est peu de chose » (« Conférence » 1090). C'est grâce à l'art, ce « pain supplémentaire » (1090), que la réalité se trouve enrichie et mieux comprise par un singulier paradoxe d'un rejet et d'un retour constants. Car « [c]omment l'art se passerait-il [. . .] du réel et [inversement] comment s'y soumettrait-il ? L'art, dans un certain sens, est une révolte contre le monde dans ce qu'il y a de fuyant et d'inachevé : il ne se propose donc rien d'autre que de donner une autre forme à une réalité qu'il est contraint pourtant de conserver parce qu'elle est la source de son émotion. À cet égard, nous sommes tous réalistes et personne ne l'est » (1090).

Comme on le sait bien, le mot « révolte » est l'un des mots clés du vocabulaire camusien. Par rapport à l'art, cette révolte n'est pas forcément politique. Elle signifie plutôt le grand dilemme de savoir dans quel mesure il faut contester ce qui est et, d'autre part, « de quelle dose exacte du réel l'œuvre doit se lester pour ne pas disparaître dans les nuées, ou se traîner, au contraire, avec des semelles de plomb » (1090). Les bonnes proportions de cette « dose » déterminent une grande œuvre. « Le grand style, dit Camus, se trouve [. . .] à mi-chemin de l'artiste et de son œuvre » (1090). L'art est « en même temps refus et consentement » (1090), ce qui fait sa dynamique, une ambiguïté dont il ne pourra jamais sortir. Dans une interview d'octobre 1957, Camus déclarait : « Tout œuvre suppose un contenu de réalité et un créateur qui façonne le contenant. Ainsi l'artiste, s'il doit partager le malheur de son temps, doit s'en arracher aussi pour le considérer et lui donner sa forme. Cet aller-retour perpétuel, cette tension qui devient à vrai dire de plus en plus dangereuse, voilà la tâche de l'artiste aujourd'hui » (« Le Pari de notre génération » 1898-1899). Comment donc trouver ce bon style, un langage efficace qui parlerait au plus grand nombre et garantirait la communication universelle ? Camus revient à la beauté : l'artiste doit trouver « la leçon [. . .] dans la beauté [qui], si elle est honnêtement tirée, n'est pas une leçon d'égoïsme, mais de dure fraternité » (« Conférence » 1092). L'art doit donc être positif dans ce sens qu'il rassemble au lieu de rejeter. « Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes⁹ » (« Discours » 1071).

9 « Nous devons servir en même temps la douleur et la beauté », dit Camus en 1953 (« L'artiste et son temps » 804).

Logiquement, un autre but de l'art est encore celui de montrer et non de juger. Camus estime qu'aucune « œuvre de génie n'a jamais été fondée sur la haine et le mépris. C'est pourquoi l'artiste, au terme de son cheminement, absout au lieu de condamner ». Car le rôle de l'art n'est pas celui d'imposer des normes ou décider du sort de quiconque. L'art, d'abord, essaie de « comprendre » (« Conférence » 109110). C'est de là que vient sa force et son prestige. Ainsi l'art ne doit pas se soumettre aux idéologies ou pouvoirs politiques. Il tend à la liberté qui est même une de ses conditions essentielles. Voilà la raison des persécutions de l'art par les systèmes totalitaires de gauche et de droite. Sa force libératrice va à l'encontre de toute dictature car le vrai artiste obéit surtout au commandements de son propre génie. Il « crée son ordre lui-même » (1093) et façonne la réalité à sa manière. Pourtant, cette attitude n'a rien à voir avec le préjugé évoqué déjà du poète maudit à tout prix. S'il y a donc des contraintes qui entravent l'art, ce ne sont que des contraintes qu'il s'impose à lui-même, « il meurt des autres » (1093). L'artiste, encore, au lieu d'être anarchiste ou conformiste, est, au contraire, très classique dans ce sens qu'il s'impose un immense effort pour ordonner sa matière. En cela gît sa liberté et cela aussi est la condition *sine qua non* de sa survie, de lui et de l'art.

Le message des *Discours de Suède* est-il, finalement, pessimiste ? Aucunement. Camus s'écrie au contraire : « „Réjouissons nous.” Réjouissons-nous, en effet, d'avoir vu mourir une Europe menteuse et confortable et de nous trouver confrontés à de cruelles vérités » (« Conférence » 1094). Il faut s'en réjouir en tant qu'homme, car on peut désormais voir « clair dans ce qui nous menace ». Les artistes aussi devraient se sentir plus rassurés parce que la situation actuelle les a « arrachés au sommeil et à la surdité » (1094). Si l'on pouvait comprendre leur inertie antérieure, maintenant eux-mêmes se trouvent libérés de leurs illusions. Le travail de l'artiste a un sens, pourvu qu'il conserve la foi en son art, qu'il persévère dans son « ancienne promesse de fidélité [qu'il] se fait à lui-même [. . .] chaque jour [. . .] dans le silence », qu'il construise son œuvre « sans honte ni orgueil » (« Discours » 1074–1075) et, conscient de ses limites, apporte de l'espoir et de la beauté aux hommes et écrive au nom de ceux qui sont dépourvus de la possibilité de s'exprimer : « Nous autres, écrivains du XX^e siècle, ne serons plus jamais seuls. Nous devons savoir au contraire que nous ne pouvons nous évader de la misère commune, et que notre seule justification, s'il en est une, est de parler, dans la mesure de nos moyens, pour ceux qui ne peuvent le faire » (« Conférence » 1092).

Bibliographie

- Balzac, Honoré de. « Avant-propos ». *La Comédie humaine*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- Camus, Albert. « Allocution Berlin-Est, 17 juin 1953 ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.

10 Presque exactement dans les mêmes mots parlait Camus quatre jours plus tôt, à Stockholm : « [. . .] les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. Et, s'ils ont un parti à prendre en ce monde, ce ne peut être que celui d'une société, où, selon le grand mot de Nietzsche, ne régnera plus le juge, mais le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel » (« Discours » 1072).

- Camus, Albert. « Discours de Suède : Discours du 10 décembre 1957 ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Camus, Albert. « Discours de Suède : Conférence du 14 décembre 1957 ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Camus, Albert. *Jonas ou l'artiste au travail. Théâtre, Récits, Nouvelles*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1985.
- Camus, Albert. « L'Artiste en prison ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Camus, Albert. « L'Artiste et son temps ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Camus, Albert. « Le Pari de notre génération ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Camus, Albert. « L'Homme révolté ». *Essais*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Rimbaud, Arthur. « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 ». *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- Sartre, Jean-Paul. *Situations, II*. Paris : Gallimard, 1948.
- Todd, Olivier. *Albert Camus. Une vie*. Paris : Gallimard, coll. Biographies, 1996.

Streszczenie

W pierwszej połowie XX wieku rola artysty, a w szczególności pisarza, uległa radykalnej przemianie. Jean-Paul Sartre jako jeden z pierwszych apelował, by literatura stała się literaturą „zaangażowaną”. Autorzy powinni zabierać głos w sprawach bieżących, gdyż zobowiązuje ich do tego powołanie. Laureat Nagrody Nobla, Albert Camus, w mowie o roli artysty i sztuki wygłoszonej w Sztokholmie i na konferencji w Uppsali w grudniu 1957, przemawiał w podobnym duchu. Twierdził, że artysta powinien zawsze reagować na niesprawiedliwość oraz nieść nadzieję innym. Sztuka nie może być jednak podporządkowana żadnej ideologii, ponieważ wtedy, stając się kłamstwem, zamienia się w narzędzie polityczne i traci rację bytu. Artysta zaś musi być niezależny i tworzyć w imię prawdy, piękna i wolności.

Le voyeurisme de Pierre Jean Jouve

Les narrations contemporaines changent souvent en fonction du genre qui en fait l'objet. La corporalité féminine « étalée » dans les romans de Pierre Jean Jouve n'échappe pas à cette tendance générale. Les personnages féminins ne sont jamais neutres en raison de la perspective du narrateur-voyeur. Cette narration « visuelle » s'inspire de la psychanalyse selon laquelle l'œil lui-même se présente comme fétiche et ainsi contribue-t-il à la fétichisation des personnages féminins.

Les descriptions du corps sont fétichisées si bien que toute œuvre est « protégée par les beaux masques du voyeurisme » (Leuwers 5). Certains critiques soulignaient la modernité de Jouve qui réside entre autres dans le travail de l'œil et du regard. Pierre Jean Jouve renonce en effet au psychologisme pratiqué au XX^e siècle pour se concentrer sur le côté visuel de la narration. Même si la visualité dans la littérature ne se développe véritablement en France qu'à partir des années cinquante, certains passages des romans de Jouve pourraient bien passer pour les prémisses d'une narration cinématographique. Marina Balatti a dit justement qu'au lieu de raconter, le roman jouvien « donne à voir » (58).

En retravaillant l'esthétique cinématographique, l'auteur a abouti à un effet inédit d'une écriture progressivement obsessionnelle, non seulement fétichiste mais aussi voyeuriste car le regard de Pierre Jean Jouve s'approche de celui « d'un voyant qui ne regarde pas, mais plutôt reconnaît et invente le monde » (Bauchau 78). L'auteur a ainsi réussi à inspirer la culpabilité et la complicité chez ses lecteurs qui se laissent plonger dans la délectation voyeuriste.

Les pratiques voyeuristes peuvent revêtir plusieurs formes, le voyeur n'interagissant jamais directement avec son sujet, celui-ci ignorant le plus souvent qu'il est observé. Bruce Morrisette a remarqué cette tendance malsaine chez le narrateur des romans d'Alain Robbe-Grillet dans lesquels le narrateur est un malade, un fou, souffrant probablement d'une névrose obsessionnelle et certainement atteint d'une timidité extrême, par exemple à cause de l'impuissance psychologique ou sexuelle. Le voyeurisme est basé sur l'attirance à observer l'intimité ou la nudité d'une personne dans des conditions particulières en cherchant à y éprouver une jouissance et/ou une excitation.

La personne regardée par un voyeur est en quelque sorte dépersonnalisée car elle ne constitue qu'une image artificiellement construite dans la conscience du voyeur. Échappant, fuyant, déroutant, c'est par le truchement d'une *représentation* que cette hallucination se maintient. Une hallucination visuelle rassemble en dernière instance les autres (les auditives, les tactiles...), et en faisant irruption dans une symbolique normalement calme et neutre, elle représente le désir du sujet. Comme l'a dit Julia Kristeva : « À l'objet absent, un signe. Au désir de ce manque, une hallucination visuelle [. . .]. Le voyeurisme est une nécessité structurale dans la constitution de la relation » (57–58). À l'origine du voyeurisme, il y a donc un certain manque qui provoque des troubles identitaires. Ceux-ci peuvent à leur

tour conduire à un comportement pervers : « Le voyeurisme accompagne l'écriture de l'abjection. Il se montre chaque fois que l'objet fluctue vers l'abject, et ne devient perversion véritable que de l'échec de symboliser l'instabilité sujet/objet. La transformation [du voyeurisme] en perversion est paradoxalement le résultat de son échec dans sa fonction de réassurance contre la destruction possible de l'objet » (Kristeva 57–58).

Le voyeurisme s'analyse sans doute le mieux par la psychanalyse. Selon Freud, l'œil est une « zone érogène la plus éloignée de l'objet sexuel » (115). L'œil du voyeur est un fétiche particulier car il est un objet fétichisé mais en même temps un opérateur, un sujet-voyeur, un observateur caché. À côté du voyeurisme, la psychanalyse a également dénombré le plaisir scopique qui passe aussi pour une perversion (*schaulust*). Cette activité désigne tout plaisir engendré dans la sphère du regard, tant sur le mode actif que sur le mode passif de l'exhibition. Ce double sens se retrouve dans le radical puisque si « schauen » veut dire « regarder », « die Schau » signifie aussi « montrer ». « Schaulust » est donc à la fois le plaisir de regarder et de montrer (Freud 69). En parlant d'une certaine blessure originelle, il est à remarquer un rapport étroit existant entre le fétichisme et le voyeurisme où ce dernier est « une tentative de cicatrization de la blessure affectant le narcissisme primaire au niveau de la réflexivité primaire dans la communication primitive [. . .] ; la scène fétichique est une scène spéculaire, un besoin d'étayage de l'organisation narcissique par la perception d'un double spéculaire » (Bouchet-Kervella, Janin-Oudinot 13).

Le voyeurisme jouvien se manifeste par plusieurs moyens. D'abord, dans la narration, domine un œil totalisant qui fait penser plutôt à un objectif qu'au regard humain. C'est un œil déshumanisé et en même temps presque divin permettant la connaissance : « L'œil s'ouvre. Comme si la respiration revenait à ses lèvres, il revit, il va connaître, il va reconnaître l'existence » (Jouve, *Vagadu* 638–639). L'œil est souvent abstrait, suspendu dans l'espace, n'appartenant à personne : « Il est bleu ; son expression est indéfinissable ; il n'appartient à personne, il est sans personnalité. Son regard extrêmement puissant a le don de percer les matières les plus résistantes, semblable à certains rayons qui vont chercher la vie jusqu'en ses plus obscures profondeurs ; et enfin l'œil, dont l'action va si loin, l'œil nage [. . .] » (*Vagadu* 638–639).

Un seul œil, c'est aussi celui de Catherine Crachat au moment où, dans des circonstances inconnues, elle perd partiellement la vue et suite à ses problèmes, elle n'a qu'un œil qui observe en cachette : « Elle se rendait chez Leuven comme toujours, quand dans la rue elle sentit brusquement (par l'effet d'un courant d'air ?) sa paupière gauche se fermer, et rester close. Elle frotta la région de l'œil avec son doigt ganté » (*Vagadu* 637).

Cet œil troublant et n'existant qu'au singulier fait penser au surréalisme d'*Un Chien andalou*. Cet œil symbolise la plénitude, il réconcilie les aspirations contradictoires de Jouve entre le charnel et spirituel. C'est un œil de Dieu et de l'Auteur en même temps (Logié 141). Le surgissement de ce regard totalisant est possible grâce à l'anéantissement du facteur terrestre et corporel – « sans corps ni main ni sein ni chevelure » (Jouve, *Matière céleste* 316).

Quant aux descriptions initiales, dans les romans, elles sont toujours très sèches, techniques et, souvent, font penser à un texte provisoire ou un scénario (encore une allusion au cinéma). Le côté visuel prévaut aussi quant à l'introduction des personnages : « J'avais

les cheveux d'un noir bleu, la taille souple, mes seins étaient déjà formés à douze ans [. . .]. On remarquait ses yeux qui étaient chastes et tendres [. . .] d'un reflet nocturne » (Jouve, *Paulina* 13). Catherine est aussi belle et de plus, l'on souligne son côté photogénique : « Je suis la nouvelle beauté entre femme et homme, par excellence photogénique... etc. On vend mes portraits en cartes postales » (Jouve, *Hécate* 414).

Les tendances voyeuristes se font remarquer à travers plusieurs références aux œuvres picturales dans lesquelles l'on peut distinguer le regard d'un voyeur. Dans le récit intitulé « Le tableau », Jouve fait la description d'une fameuse peinture de Balthus, assez choquante à l'époque :

Imaginez une jeune femme aux yeux blancs, vêtue d'une courte chemise, qui peigne sa chevelure d'une main ferme, tandis que levant haut une de ses jambes sur une chaise vulgaire, elle démontre bien ostensiblement son sexe de femme. Cette étrange compagne était naturellement celle de mes nuits, j'entends qu'elle assistait à mon sommeil et par là pouvait se glisser à l'intérieur [. . .]. Ce qui me séduisait était le morceau de peinture, d'une si exacte précision, d'une charnalité si intense, que je considérais « Alice » comme ma compagne. (*Proses* 1223–1225)

Balthus a immobilisé son modèle dans un geste quotidien et éphémère. C'est une scène d'auto-contemplation dans le miroir. La saisie de cet instant suspendu, recèle un très grand pouvoir évocatoire que le peintre reproduira à de nombreuses reprises. La femme n'est pas nue, tout est seulement suggéré, c'est le lecteur-spectateur ou plutôt le lecteur-voyeur qui est mis en tête-à-tête avec la femme sur la toile. L'originalité du tableau consiste au fait que la présence du miroir est uniquement sous-entendue. Le spectateur ne le voit pas et il devient à son tour un voyeur qui, bon gré, mal gré, se voit confronté à une telle scène. Alice, l'héroïne du tableau, regarde le même spectateur à son tour, et ainsi le lecteur devient-il une sorte de miroir pour Alice. Jouve souligne ce jeu de reflet dans lequel la jeune fille apparaît comme une image intérieure et inconsciente du rêve d'un spectateur. Étant donné qu'elle ignore d'être regardée, sa pose provocatrice peut se voir comme très naturelle et innocente¹.

Le tableau de Balthus reste en liason étroite avec la scène de bain qui, comme disait Bachelard dans *L'eau et les rêves*, a été inventée dans le seul but de regarder les femmes en cachette. Jouve, lui aussi, se sert de cette image courante. Dans *Hécate* (chapitre « Scène du bain » 633–634) nous voyons des hommes, leur regard concentré sur une jeune femme nue qui est en train de prendre un bain. Catherine Crachat se réfère à cette scène afin de montrer son désarroi face à la proposition de son amie, Fanny qui lui propose une relation plus intime : « Dans cette salle de bains on avait la position de Suzanne. Mais on était sous un regard qui au lieu d'avilir, ennoblit. D'ailleurs, en raison de la destination du lieu, cela était pleinement licite » (*Vagadu* 634).

La narration jouvienne suit les principes d'un voyeur, c'est-à-dire, elle n'embrasse pas le personnage en entier mais glisse et s'arrête uniquement sur certaines parties du corps. Les personnages féminins sont construits selon les principes du plaisir de regard :

1 Jouve possédait ce tableau et il l'a conservé très longtemps dans la chambre qu'il partageait avec sa femme, Blanche Reverchon.

« Et je suivais, malgré moi, tout le mouvement des hanches maigres, qui sans doute comblait de plaisir l'œil anonyme » (« Le Cerceau », *Proses* 1221–1222).

Tous les personnages féminins ont une attitude ambivalente face à leur corporalité. D'un côté, ces femmes sont toujours belles et leur corps s'inscrit dans les canons de beauté traditionnels mais de l'autre côté, elles se distancient de leur corporalité. Cela est visible surtout dans les scènes en miroir. En réalité, les personnages regardent uniquement une représentation spéculaire de leur corps. Ils n'ont pas de rapport direct avec celui-ci comme si ce corps ne leur appartenait pas. Les protagonistes le traitent comme une altérité terrifiante qui est mise en public et par conséquent, ne leur est plus intime : « Elle (Catherine) se déshabillait sans lumière ayant peur de se voir : la voici nue. Elle ne pouvait pas recouvrir sa nudité et un étouffement le prenait » (*Hécate* 568). Le corps féminin est présenté comme un objet mis au regard public, qui n'appartient à personne, qui peut donc en même temps appartenir à n'importe qui. Bientôt une simple observation se transforme en (auto)contemplation : « D'abord elle s'était regardée simplement : bientôt elle se vit contemplée par celle qui lui était la plus intime. „ O jolie ! ô adorable ! ” » [...] et ces mots lui venaient de sa part, à elle qui contemplait [...] le beau corps dans la baignoire » (*Vagadu* 634).

Le jeu des regards se déroule à trois : l'actant, l'observateur et le spectre. Cette triade peut aussi renvoyer à une image des chambres d'hôtels d'une réputation douteuse, dans lesquelles les murs sont décorés des miroirs. On peut songer aussi à l'image d'un boudoir qui fait penser aux récits libertins du XVIII^e siècle : « Noémi et moi nous sommes dans une chambre d'hôtel assez luxueuse. Les tapis, les tentures sont très nombreux. Je suis assise déshabillée. En même temps je me vois de dos à la place où je suis assise déshabillée, et en plus Noémi qui est là c'est encore moi avec des proportions réduites. Je me vois donc de dos et nue, et je regarde mon épaule » (*Vagadu* 693).

Le lecteur des romans de Jouve est mis en situation d'un voyeur indépendamment de sa propre volonté car l'auteur construit la narration où les choses se donnent non seulement à voir, mais aussi à contempler. Pierre Jean Jouve peut passer pour un précurseur de la narration développée et affinée plus tard par les Nouveaux Romanciers. On est en mesure de distinguer beaucoup de points communs entre certains de ses récits et ceux d'Alain Robbe-Grillet, par exemple. Si nous lisons une description d'un personnage (une serveuse) du *Voyeur* : « Sous son tablier elle avait une robe noire, décolletée en rond dans le dos, sur la peau fragile. Sa coiffure lui dégagait complètement la nuque » (56–57), nous pourrions retrouver des passages-prémisses dans un récit jouvien de 1911 : « Descendant la colonne de son cou enraciné dans le corsage, il parcourut les épaules et les hanches larges, arriva au pied qui battait une cadence. Elle portait un corsage un peu fatigué dont la soie bleue lui serrait bien » (*La rencontre dans le carrefour* 1317).

Les portraits intenses s'inscrivant dans un cliché de beauté, la dualité, les contrastes, une certaine fatalité ainsi que le mode de représentation de la corporalité – tous ces procédés réifient les êtres féminins, constamment soumis à un regard, toujours masculin, du narrateur. En revanche, les personnages masculins sont traités sans émotion et ils peuvent échapper à une schématisation.

Par leur intensité, les héroïnes joviennes demeurent à l'origine de l'écriture. Jouve renoue avec le fantasme rimbaldien de l'écriture-femme². Dans « Une femme nue », Jouve insère une formidable charge émotionnelle, entre extase orgasmique et terreur pétrifiante, provoquée par la contemplation voyeuriste d'un sexe de femme (Porcher 239). Le poème suivant pourrait peut-être passer pour l'expression d'une crainte mêlée de l'adoration :

Une femme nue
 Nue adorée
 Elle est nue
 Elle est bien nue
 Tout à fait nue
 Elle est absolument nue
 Nue comme la main
 Comme le cœur
 Enfant je rêvais d'avoir une femme nue
 [...]
 On te voit faire un mouvement
 Te tendre
 On a peur
 On se sauve dans le coin noir pour te regarder.
 (*Beau Regard* 1542–1543)

La perspective voyeuriste renforce la dimension fétichiste de l'écriture jovienne. Ces stratégies narratologiques conduisent au dégagement du phénomène de femme-fétiche. Celle-ci est vue par le biais de sa sexualité et corporalité. La femme toute entière est donc perçue en tant qu'un objet : de désir, de crainte ou d'obsession. Sans doute, la femme remplit-elle le manque éternel de l'écrivain et même quand elle n'est plus, sa représentation en tant que femme-fétiche, permet à l'écriture de garder une inquiétante fissure voyeuriste.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1942.
- Balatti, Marina. « Le poète et le romancier poète ». *Pierre Jean Jouve 2. Poète de la rupture. La Revue des Lettres modernes* 751–761 (1985): 55–61.
- Bauchau, Henry. *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*, textes rassemblés et présentés par A. Cape, Arles : Actes Sud, 2012.
- Bouchet-Kervella, Denise, Martine Janin-Oudinot. *Le fétichisme. Études psychanalytiques*. Paris : PUF, 2012.
- Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. Philippe Koeppel. Paris : Gallimard, 1987.
- Jouve, Pierre Jean. *L'Œuvre*. Paris : Mercure de France, 1987.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- Large, A. « Représentations de l'héroïne ». *La Revue Europe* 907–908 (2004) : 93.

2 Ces mots de Rimbaud tirés de la lettre du Voyant (15 mai 1871 à Paul Demy) sont rappelés par A. Large, « Représentations de l'héroïne », 2004.

- Leuwers, Daniel. Préface de *Pierre Jean Jouve. Psychanalyste et écrivain ? Europe* 907–908 (2004): 5.
- Logié, Laetitia. « L'androgynie, figure de l'imaginaire jouvien ». *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau: les voix de l'altérité*. Dir. Myriam Watthée-Delmotte et Jacques Poirier. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2006. 129–142.
- Porcher, Titaua. *Pour une typologie de la littérature du secret : Mystère et Sens dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve*, thèse de doctorat sous la direction de S. André, Université Paris III, 2009. Web. 19 mars 2014.
- Robbe-Grillet, Alain. *Le Voyeur*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1955.

Streszczenie

Artykuł prezentuje jedną z modalności narracyjnych dominujących w powieściach Pierre Jean Jouve'a, która charakteryzuje się *voyeuryzmem* ujawnianym przez różne zabiegi pisarskie. Punktem wyjścia jest stwierdzenie, że postaci kobiece nigdy nie są przedstawiane w sposób neutralny, a narrator jawi się jako podglądacz, a nie obiektywny obserwator. „Wizualna” narracja czerpie podniety z psychoanalizy, która już w samym oku widzi fetysz. To z kolei prowadzi do fetyszyzacji bohaterów powieści, zaś ich oddziaływanie stanowi jeden z elementów konstrukcyjnych niepokojącego pisarstwa Jouve'a.

Autoportrait ouvert : de quelques analogies dans la conception de l'image de Mark Rothko et de Jean-Philippe Toussaint

Maints théoriciens considèrent notre époque, celle de la postmodernité, comme une ère de l'image. Déjà en 1967, Guy Debord définit la société d'aujourd'hui comme une « société du spectacle » (*Société du spectacle*, 1967). Une vingtaine d'années plus tard, Marc Augé reprend l'idée debordienne en parlant de la « mise en spectacle du monde » (*Pour une anthropologie des mondes contemporains*, 1994). Les chercheurs anglophones, après le tournant linguistique (R. Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, 1967) postulent l'arrivée du tournant sémiotique (M. Bal, N. Bryson, « Semiotics and Art History », 1991) et ensuite le passage vers le tournant pictural (W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, 1991). Mieke Bal et Norman Bryson comprennent le texte et l'image comme des unités composées de signes interprétables, et ils proposent la narratologie comme outil de l'analyse sémiotique, l'outil qui permet de valoriser les images en ne les traitant plus comme de simples illustrations, mais comme des porteurs de récits. En 1992, une voix opposée se manifeste, celle de William John Thomas Mitchell qui juge les approches linguistiques ou sémiotiques trop simplistes et propose « la redécouverte [. . .] de l'image comme le jeu complexe entre la visualité, le dispositif, les institutions, le discours, le corps et la figurabilité »¹.

Dans le cas de la littérature belge francophone, il n'est pas question de l'invasion postmoderne de l'image, mais des liens beaucoup plus profonds. En effet, l'interaction image-texte est à l'origine de cette littérature. Au XIX^e siècle, la référence à la peinture flamande constitue pour les écrivains belges un substitut de la tradition littéraire et leur permet de s'assurer la légitimité artistique dans le milieu parisien de l'époque où la peinture flamande est connue et admirée. Au XX^e siècle, ce paradigme est maintenu, mais acquiert une autre signification. Or il s'opère alors une *sui generis* démythisation qui consiste à personnaliser le grand mythe national, celui de l'héritage de la peinture flamande, fondateur de la littérature. En effet, pour Dominique Rolin ou Pierre Mertens, la référence à la peinture breughelienne sert d'outil à leur propre quête identitaire et devient une partie de leur mythologie personnelle. L'écriture toussaintienne constitue une étape suivante de la démythisation : l'écrivain non seulement ne souligne pas le rôle de la peinture flamande dans son œuvre², mais, par la référence à d'autres arts visuels comme la photographie, la télévision ou le film, il conteste l'hégémonie de la peinture dans la littérature belge.

1 « [R]ediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality » (16).

2 Le romancier se réfère aux œuvres de peintres tels que Titien (*La Télévision*), Piet Mondrian (*La Salle de bain*), Mark Rothko (*L'Appareil-photo*, *Autoportrait*) et d'autres.

Dans *L'Appareil-photo* (1988) et dans *l'Autoportrait* (2000), deux livres qui peuvent être considérés comme une sorte de diptyque consacré au thème de l'autoportrait, Toussaint se réfère à la fois à la photographie et à la peinture, en l'occurrence à la peinture de Mark Rothko. De la conception de l'image qui émerge de la lecture des romans toussaintiens apparaissent plusieurs analogies avec la théorie picturale de l'artiste américain. Nous analyserons donc le fonctionnement de la *mimesis* dans les œuvres choisies de Toussaint et de Rothko : les deux artistes refusent, en effet, de comprendre l'art comme un miroir objectif et se concentrent sur la réalité intérieure. Afin de saisir l'image des notions abstraites, ils recourent à l'espace en transgressant ainsi les frontières entre le portrait et le paysage, deux thèmes traditionnels aussi bien en littérature qu'en peinture. Les recherches des deux artistes, portant sur la forme aboutissent au choix de la même esthétique : celle de l'œuvre ouverte qui, comme Umberto Eco le remarque (à propos d'Informel), « constitue un *champ* de possibilités interprétatives, [. . .] parce qu'[elle] propose une série de *lectures* constamment variables » (117). La juxtaposition des conceptions des deux artistes révélera les caractéristiques de l'image toussaintienne, propres à l'œuvre ouverte, telles que la discontinuité et la fugitivité. Notre perspective comparatiste permettra d'analyser le jeu que l'écrivain mène avec le lecteur : ce dernier étant toujours devant un portrait à la fois invisible et illisible.

Dans le diptyque, Jean-Philippe Toussaint se réfère plusieurs fois à l'œuvre de Mark Rothko. Le protagoniste de *L'Autoportrait*, pendant le vol au Japon, observe « une lueur trouble rose orangée pareille à ces contours cotonneux de Rothko » (18). Il semble que dans *L'Appareil-photo*, la même description du ciel à la Rothko revient, bien que le nom du peintre n'apparaisse pas explicitement. Le personnage observe le ciel par la fenêtre de l'avion, comme dans le cas précédent, cependant, cette fois-ci, la destination du vol est inconnue. La description des nuages constitue ici une entité étrangère à la narration : elle coupe la suite logique de l'histoire racontée et fait figure d'une libre association du protagoniste. Le personnage regrette de ne plus avoir son appareil-photo pour « prendre quelques photos du ciel à présent, cadrer de longs rectangles uniformément bleus, translucides » (112)³. Le protagoniste trouve immédiatement un lien entre l'image du ciel et la photographie. Selon lui, les nuages sont « presque [de] cette transparence qu'[il] avai[t] recherchée quelques années plus tôt quand [il] avait voulu essayer de faire une photo » (112), son autoportrait idéal. La peinture de Rothko lui vient encore une fois à l'esprit quand, assis dans la cabine de « Photomaton », il pense au moment où il regardait « la pluie tomber dans le faisceau lumineux d'un projecteur, dans cet espace très précis qui limite la lumière, clos et pourtant aussi dénué de frontières matérielles que le tremblé ouvert d'un contour de Rothko » (*L'Appareil-photo* 93). Il semble que dans les deux romans, le protagoniste partage la sensibilité de Mark Rothko et sa conception de l'image. L'auteur transpose le monde pictural de Rothko sur les pages du roman en se référant constamment à la photographie. Par ailleurs, Toussaint est lui-même photographe et le choix du cliché photographique imaginé comme le médium de l'autoportrait n'est pas étonnant.

3 Nous voudrions remarquer que la division de l'espace uniforme en sections géométriques se distinguant par des nuances de couleurs, est un des traits de la peinture de Mark Rothko de la période de color-field painting.

Dans le diptyque toussaintien apparaît un fort contraste entre la photographie « objective » et l'image subjective de soi-même. Chez Toussaint ces deux types d'images, objective et subjective, s'opposent comme deux imaginaires distincts : l'un se concentre sur la représentation réaliste du monde extérieur, tandis que l'autre souligne l'importance du monde intérieur, de la réalité abstraite. Dans *L'Appareil-photo*, le protagoniste est obligé de faire une photographie pour compléter son dossier à l'école de conduite. Le personnage, après maintes atermoiements, décide d'être photographié par la machine, le « Photomaton ». Comme le résultat il obtient une représentation assez fidèle de son apparence : « C'étaient quatre photos en noir et blanc, mon visage était de face, on voyait le col entrouvert de ma chemise, les épaules sombres de mon manteau. Je n'avais aucune expression particulière sur ces photos, si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là » (96-97). Il rejette cette image « objective » qui se présente comme un compromis entre l'image de soi-même et l'image sociale comprise comme l'image objective dont la société a besoin pour pouvoir nous identifier immédiatement. Roland Barthes remarque que « [d]evant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art » (29). Le protagoniste amoindrit le rôle du regard porté de l'extérieur : déjà en choisissant de faire les photographies dans le « Photomaton », il se libère de la vision du photographe. Juste après la sortie de la cabine, dans le geste de révolte contre son image sociale, il prend la décision de faire son autoportrait soi-même, de saisir son image intérieure.

Le même geste de rejet de son image objective apparaît chez Mark Rothko. Sur la photographie de 1922 qui le représente comme un jeune étudiant, il écrit : « I don't look like this » (Cohen-Solal 52). Une seule fois, en 1936, Mark Rothko essaie de peindre son autoportrait. Sur cette toile, il ne se concentre pas sur la représentation minutieuse de ses traits de visage, au contraire, le portrait est plutôt une sorte d'impression, une auto-impression. L'élément considéré souvent comme la partie centrale de l'autoportrait, le regard, reste caché par des lunettes de soleil. Ainsi le peintre, plus caché que dévoilé, mène un jeu avec le spectateur : il peint à la fois sa présence et son absence. Cette idée est proche du protagoniste de *L'Appareil-photo* qui photographie « d'imperceptibles traces de [s]on absence » (116).

Rothko et Toussaint rejettent la vision objective du monde. En suivant la pensée platonicienne, ils transposent le concept de *mimesis* sur le monde intérieur. Le personnage de Toussaint veut photographier son for intérieur insaisissable, représenter son absence et sa présence, saisir le mouvement dans une image immobile. Mais même si au début cet essai semble condamné à l'échec, son improbabilité ne nie pas son importance en tant qu'idée. La photographie, un autoportrait idéal auquel songe le protagoniste, ne représente que « quelques ombres informes » (*L'Appareil-photo* 116). Cette image est, en effet, une ombre dans le sens platonicien du terme : une représentation d'une certaine idée de l'autoportrait.

Bien que le but du protagoniste soit de faire un autoportrait intérieur, il minimise son rôle du modèle. Il ne se concentre pas sur sa propre personne, mais il cherche ailleurs, dans l'espace, une expression fidèle de soi. Il photographie « [s]es pieds sautant des marches, [s]es jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau » (*L'Appareil-photo* 112). Le même rejet du rôle crucial du modèle et la

conception de l'image porteuse de l'idée apparaît chez Rothko. Selon lui, « l'artiste aujourd'hui n'est non plus limité par la contrainte que toute expérience humaine est exprimée par son apparence extérieure. Libéré de l'obligation de décrire une personne en particulier, l'artiste a les possibilités infinies. Toute expérience humaine devient son modèle, et dans ce sens on peut dire que la totalité de l'art est un portrait de l'idée »⁴. Pour Rothko, les plus grands peintres ne se concentraient pas sur la ressemblance physique du modèle, mais ils essayaient de saisir une sorte d'expérience universelle. Cependant, les toiles du peintre américain ne sont pas interprétées comme des portraits, mais comme des paysages (Chave 128). Il semble que dans son œuvre existe un lien entre le portrait et l'espace. Comme le remarque Anna Chave, les peintres choisissent d'habitude la direction horizontale des toiles pour peindre des paysages. Les tableaux de Rothko, aux dimensions typiques pour les portraits, se manifesteraient comme une forme intermédiaire entre ces deux types de représentation (130–131).

C'est aussi à travers l'espace que Toussaint cherche à exprimer son idée de l'autoportrait. À la fois dans *L'Appareil-photo* et dans *L'Autoportrait*, le narrateur se trouve dans différents moyens de transport, il est en voyage permanent. Le protagoniste « travers[ant] des lieux transitoires et continûment passagers » (*L'Appareil-photo* 102), a le sentiment de se trouver « idéalement nulle part » (*L'Appareil-photo* 102). Dans *L'Autoportrait*, un livre construit de onze chapitres dont chacun porte le nom d'une ville différente, le narrateur reconstruit le sentiment qu'il a de la fuite de l'espace. Les villes qu'il y décrit changent comme dans un kaléidoscope et le narrateur ne semble pas être enraciné dans aucune d'elles, son « Je » étant dispersé entre plusieurs lieux. L'espace ne constitue pas un arrière-plan pour le portrait, mais joue le rôle principal. C'est à travers le mouvement du paysage que l'auteur montre le caractère fugitif, voire nomade, de l'identité.

Nicolas Groszpiere, dans le cycle des photographies accompagnant l'exposition des peintures de Rothko au Musée National de Varsovie (2013), voulait construire une sorte de portrait intérieur de l'artiste par la référence à l'espace. Sur les images de Daugavpils, la ville natale du peintre, le photographe met en relief l'indifférence de Rothko par rapport à ce lieu. Le peintre changeait maintes fois de lieu d'habitation pendant sa vie et il n'est jamais revenu à Daugavpils. Ainsi le cycle décrit-il une sorte de fuite de l'espace qui est insaisissable pour Rothko lui-même. Groszpiere recouvre les photographies de Daugavpils d'une paroi mi-transparente, ce qui contraint le spectateur à se déplacer afin d'obtenir une vue d'ensemble. Celle-ci cependant reste toujours opaque et échappe au regard qui se trouve incapable d'embrasser l'image complète (Groszpiere 155). Ainsi le photographe, pour montrer le nomadisme intérieur de Rothko, construit lui-même une œuvre ouverte.

Jean-Philippe Toussaint, tout comme Nicolas Groszpiere, en se servant de la forme de l'œuvre ouverte décrit une sorte de fuite de l'espace qui est en même temps une fuite de l'identité. Cette approche leur permet de dépasser l'immobilité de l'image photographique. L'idée que le mouvement peut se trouver ailleurs apparaît aussi dans d'autres romans de Toussaint. Dans *La Salle de bain*, le personnage aperçoit la possibilité du mouvement dans

4 « Today the artist is no longer constrained by the limitation that all of the man's experience is expressed by his outward appearance. Freed from the need of describing a particular person, the possibilities are endless. The whole of man's experience becomes his [the modern artist's] model, and in that sense it can be said that all of art is a portrait of an idea » (Chave 116).

chaque image : « L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement. [...] Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance » (84). L'idée toussaintienne que le mouvement réside dans l'interprétation du spectateur rejoint le point de vue de Rothko qui fait confiance au spectateur en le considérant comme co-auteur : « Si je dois mettre confiance quelque part, je voudrais investir dans le psychisme d'un observateur sensible, libre des conventions de la compréhension »⁵. Dans la période tardive de l'œuvre de Rothko, à laquelle se réfère Toussaint, le champ interprétatif est vraiment large : l'artiste ne donne pas de titres à la majorité des tableaux, il les numérote seulement, en laissant ainsi une large liberté interprétative au spectateur.

Selon Umberto Eco, le courant Informel, auquel est rattachée la peinture de Rothko « peut être considéré comme le dernier maillon d'une chaîne d'expériences visant à introduire à l'intérieur de l'œuvre peinte un certain "mouvement" » (117). C'est le spectateur qui, en changeant de perspective et de points de vues, met l'image statique en mouvement. Les personnages toussaintiens veulent aussi échapper à la formule close de l'image dans laquelle rien ne reste à interpréter. Dans *La Télévision*, le protagoniste ferme les yeux pour se protéger de la superficialité des images diffusées par la télévision (162). De la même manière, il préfère regarder minutieusement le portrait de Charles Quint « méconnaissable sur l'écran du moniteur vidéo » (237). Selon la philosophie toussaintienne l'illisibilité de l'image ouvre le chemin vers l'interprétation. L'écrivain, en se référant à la peinture de Rothko, souligne le caractère opaque de l'image. Selon lui, la peinture de Rothko se caractérise par des « contours cotonneux » (*Autoportrait* 18), c'est une image « dénuée des frontières matérielles » (*L'Appareil-photo* 93). Fidèle à cette esthétique, l'auteur construit ainsi l'autoportrait dans son diptyque. Il ne donne au lecteur que quelques traces à partir desquelles ce dernier peut compléter cette image.

Le diptyque toussaintien reprend aussi un autre trait de l'œuvre ouverte : la discontinuité. Selon Eco, l'œuvre ouverte « donne une image de la discontinuité : elle ne la raconte pas, elle *est* cette discontinuité » (124). Dans les deux livres, la narration est fragmentée avec de fréquentes ruptures chronologiques. Le fil conducteur du diptyque, l'autoportrait photographique, motive le choix de cette construction. En effet, la discontinuité est à la fois le trait de la narration photographique et de l'autoportrait littéraire qui, comme le remarque Michel Beaujour, « se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques [...] thématiques » (8). Ce trait de l'écriture toussaintienne est particulièrement visible dans l'*Autoportrait* où les chapitres semblent détachés les uns des autres et chacun d'eux peut être considéré comme « une rubrique thématique ». Les parties successives du livre constituent des micro-portraits du protagoniste qui ensemble forment son autoportrait fait à l'étranger. Le caractère discontinu de la narration dans les deux livres peut être compris comme une référence, plus profonde car au niveau de la structure, à l'univers de la photographie. Selon John Berger, la narration photographique est créée justement pas des ruptures : « la discontinuité qui est le résultat d'une coupe

5 « And if I must place my trust somewhere, I would invest in the psyche of the sensitive observer who is free of those conventions of understanding » (Rothko 32).

photographique n'est plus destructive. Un événement particulier photographié implique d'autres événements par l'intermédiaire de l'idée née de l'apparition du premier événement »⁶. Le second sens, le vrai message de l'artiste, se cache entre les lignes ou plutôt entre les images. Par conséquent, la convention de l'autoportrait photographique décrit avec des moyens littéraires semble favoriser une double « ouverture » de l'œuvre. Le diptyque ouvre devant le lecteur un vaste champ des interprétations issues du texte même et des références visuelles. Dans les deux romans, il est question d'un album imaginaire : l'auteur ne reproduit aucune des images, mais compose ses photographies uniquement à partir des mots. Il en résulte une espèce de « photo-texte », où l'auteur se réfère à la photographie qui pour le lecteur reste toujours cachée.

Dans le diptyque, Jean-Philippe Toussaint se réfère à l'esthétique de Mark Rothko. Il adopte la structure de l'œuvre ouverte, caractéristique pour la peinture de l'artiste américain et se place du côté des artistes abstraits. En effet, du diptyque surgit une idée de l'autoportrait et non pas un autoportrait abouti. La construction de l'autoportrait se révèle comme un jeu entre le lecteur et l'auteur, un jeu sans fin, car les pistes interprétatives se multiplient, en laissant le lecteur devant une œuvre inachevée, ouverte. Cet autoportrait moitié-photographique, moitié-littéraire, qui émerge de la lecture des romans toussaintiens comporte toujours un élément d'immobilité déterminée par le médium utilisé. Pour le narrateur, la littérature est statique tout comme la photographie : « écrire était en quelque sorte une façon de résister au courant qui [l]'emportait » (120), lisons-nous dans *l'Autoportrait*. Toussaint poursuit ses recherches artistiques dans le cinéma et c'est, en effet, la bande cinématographique qui permet de mettre les photographies immobiles en mouvement et de créer un autre type de relation entre le texte et l'image.

Bibliographie

- Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.
- Beaujour, Michel. *Miroir d'encre*. Paris : Édition du Seuil, 1963.
- Berger, John; Mohr, Jean. *Another Way of Telling*. New York : Random House, 1995.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Trad. Chantal Roux de Bézieux. Paris : Édition du Seuil, 1963.
- Chave, Anne. *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*. London : Yale University Press, 1989.
- Cohen-Solal, Annie. *Mark Rothko*. Arles : Actes Sud, 2013.
- Groszpierski, Nicolas. « Kilka uwag na temat moich zdjęć z Daugavpilsu ». *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery w Waszyngtonie*. Red. Marek Bartelik. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2013. 115.
- Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1994.
- Wich, Oliver. *Mark Rothko: A Consummed Experience between Picture and Onlooker*. Riehen/Basel : Hatje Cantz Publishers, 2001.

6 « [T]he discontinuity which is the result of the photographic cut is no longer destructive [...]. The particular event photographed implicates other events by way of an idea born of the appearances of the first event » (121).

Toussaint, Jean-Philippe. *La Salle de bain*. Paris : Minuit, 1985.

Toussaint, Jean-Philippe. *L'Appareil- photo*. 1988. Paris : Minuit, 2007.

Toussaint, Jean-Philippe. *La Télévision*. Paris : Minuit, 1997.

Toussaint, Jean-Philippe. *Autoportrait (à l'étranger)*. Paris : Minuit, 2000.

Streszczenie

Autorka analizuje dyptyk Jeana-Philippe'a Toussainta (*L'Appareil-photo*, *Autoportrait*) podkreślając rolę licznych odniesień do estetyki Marka Rothki, zawartych w tych dwóch książkach. W obu powieściach narrator podejmuje próbę stworzenia autoportretu, a właściwie uwiecznienia na fotografii pewnej idei portretu. Odrzucenie obiektywnej wizji rzeczywistości i rozumienie obrazu jako nośnika idei stanowi element wspólny koncepcji obrazu u Rothki i u Toussainta. Obydwu artystom bliska jest koncepcja dzieła otwartego, w rozumieniu Umberto Eco. Toussaint koncentruje się na dwóch cechach dzieła otwartego, takich jak ruch i fragmentaryczność. Przerwy w narracji i liczne niedopowiedzenia wymuszają ruch ze strony czytelnika, który zmieniając punkty widzenia, tworzy nowe interpretacje powieści, nowe odczytania wciąż niejasnego portretu.

Die Bande des Bluts und des Wassers. *Das Bad in Wszcinsk* von Siegfried Lenz und *Das schwäbische Bad* von Herta Müller

Die Zugehörigkeit zu einem Familienstamm ist durch das Blut gekennzeichnet, schließt aber die sich im Sexualakt vollziehende Mischung des gleichen Bluts innerhalb ein und derselben Familie aus, wodurch dem Blut sowohl eine integrierende als auch eine separierende Funktion zugeschrieben wird. Das Blut, in dem sich die die Fortpflanzung fördernde Aufhebung der biologisch bedingten Grenze zwischen den Mitgliedern der eigenen und der fremden Familie widerspiegelt, setzt die kulturell bestimmte, dem Inzest entgegenwirkende Grenze zwischen den Personen fest, die dem gemeinsamen Familienbaum entwachsen¹. Einerseits hält das Blut die Verbindungen zwischen den Familienangehörigen in Schranken, was dem Eigenen die Kohärenz verleiht und die Stabilisierung der eigenen Identität in Anlehnung an den soliden Pfeiler der gemeinsamen Herkunft sichert. Andererseits sorgt das Blut für die Qualität des Eigenen, indem es ermöglicht, das Fremde zu adaptieren und die Erosion der Familie infolge des ausbleibenden Austauschs von genetischem Material zu vermeiden. An diese bilateral geregelten Beziehungen zwischen den Menschen lässt eine banale und unentbehrliche Tätigkeit denken – das Baden, in dem die intra- und interfamiliären Kontakte chiffriert sind: Wohnt dem Blut die vitale Kraft inne, so liegt dem Wasser die revitalisierende Kraft zugrunde. Am Beispiel zweier Texte – der Erzählung *Das Bad in Wszcinsk*, die aus der 1955 entstandenen Sammlung der Erzählungen *So zärtlich war Suleyken* von Siegfried Lenz (geb. 1926) stammt, und der Erzählung *Das schwäbische Bad*, die in dem 1982 veröffentlichten Prosaband *Niederungen* von Herta Müller (geb. 1953) erschienen ist – wird versucht, die Stärke der interpersonalen Beziehungen in Anlehnung an das Baden als einen wichtigen Lebensaspekt zu untersuchen und die Rolle der sich im Baden ausdrückenden Wasser-Bande vor dem Hintergrund der Blut-Bande zu bestimmen².

- 1 Lévi-Strauss definiert den Inzest aus sozialer Sicht und hält ihn für ein Phänomen, das sowohl mit der Natur als auch mit der Kultur zusammenhängt: „Als eine Regel, die das umfaßt, was ihr in der Gesellschaft am fremdesten ist, doch zugleich als eine gesellschaftliche Regel, die von der Natur das zurückhält, was geeignet ist, über sie hinauszugehen, ist das Inzestverbot gleichzeitig an der Schwelle der Kultur, in der Kultur und [. . .] die Kultur selbst“ (Lévi-Strauss 57). Die sich im Inzest äußernde Natur steht konträr zu der als Erzeugnis der Gesellschaft geltenden Kultur. Beide Kräfte sind insofern nicht zu versöhnen, als der Biologismus des Menschen und dessen Sozialisierung unabhängig voneinander existieren können. Dank dem Inzestverbot als Regulator der sozialen Existenz wird der Natur Widerstand geleistet, wodurch ihre Unberechenbarkeit kein die Gesellschaft verwahrlosendes Chaos bewirkt. Andererseits diszipliniert das Inzestverbot die Natur, wodurch sie in den Dienst der Gesellschaft gestellt wird und ihre Entwicklung stimuliert.
- 2 Dies scheint umso interessanter zu sein, als sich die Handlung beider Werke auf dem Gebiet abspielt, wo das Eigene und das Fremde nicht nur im genealogischen, sondern auch im kulturellen Kontext interferieren. Bei Lenz handeln die Protagonisten in Masuren, wo die deut-

Zwar heben sich die Werke von Siegfried Lenz und die Werke von Herta Müller in ästhetischer Hinsicht voneinander ab, aber im Kontext der Identität, die zu den Schlüsselbegriffen der menschlichen Existenz gehört und im Schaffen beider Autoren von ausschlaggebender Bedeutung ist, scheinen ihre literarischen Welten verwandt zu sein.

In der Erzählung *Das schwäbische Bad* von Herta Müller nehmen die Familienmitglieder, die in der direkten Linie – Kind, Eltern und Großeltern – verwandt sind, an dem gemeinsamen – durch das gleiche Wasser, aber nicht durch die gleiche Zeit bestimmten – Bad teil, in dem die für die Deutschen stereotypische Sparsamkeit und die für den Kommunismus symptomatische Reglementierung der defiziten – auch das Wasser mit einbeziehenden – Güter zusammenzufallen scheinen³. Die Badewanne, die mit ein und demselben Wasser gefüllt ist, ist wegen der Intimität des Sich-Waschens mit dem Bett als einem durch die Intimität des Geschlechtsverkehrs gekennzeichneten Gegenstand zu vergleichen, was eine inzestartige Situation andeutet. Erblickt man im Wasser das Fruchtwasser, so kann man die Badewanne als Substitut des Schoßes der Frau betrachten, deren dunkles Inneres von dem durch das Badewasser immer dunkler werdenden Rand in der Wanne (gelb – braun

sche Kultur mit der polnischen verflochten ist (Maletzke 59). Bei Müller dagegen sind die Banater Schwaben die Protagonisten – die deutsche Bevölkerung, die in Rumänien lebt und die deutsche Kultur mit der rumänischen Kultur konfrontieren lässt (Müller, *Lebensangst* 19). Auch die zeitlichen Umstände, die die Orte der Handlung begleiten, tragen dazu bei, dass die Dynamik der Interaktion zwischen dem Eigenen und dem Fremden einen noch differenzierteren Charakter aufweist: Der Totalitarismus, der nach dem Zweiten Weltkrieg in Rumänien um sich greift und alle Nationalitäten zu vereinheitlichen versucht, wird dem Rustikalismus gegenübergestellt, der sich nach dem Ersten Weltkrieg in Masuren deutlich manifestiert und in der Zuwendung der Menschen zur Natur äußert (Durzak, „Männer“ 47): Kraft des Versailler Vertrags (10. Januar 1920) wurde Ostpreußen von dem Deutschen Reich getrennt, was unter den Einwohnern sowohl das Gefühl der Isolation als auch das Gefühl der von Russland ausgehenden Bedrohung verstärkt hat (Orłowski 53, 96). Wenn Müller in ihrem Werk die familiäre Idylle zertrümmert, mythisiert Lenz sie, wodurch sein Werk des auf die Vorkriegszeit hinweisenden Zeitkontextes entledigt wird und in die mythische Zeitlosigkeit abrutscht (Reich-Ranicki 11–12). Die Literarisierung Masurens und des Banats zieht es auch nach sich, dass die sich unter dem Aspekt der Kultur differenzierende Identitätsproblematik universalisiert wird (Sacha 85), was die Bedeutung der kulturell bedingten Interferenzen beeinflusst (Lenz, *Selbstverletzung* 86). So wird die Perspektive, aus der das berührte Problem betrachtet wird, wesentlich erweitert, wodurch die einzelnen Elemente der behandelten Problematik kontrapunktisch aufeinander bezogen werden und schärfere Umrisse bekommen. Obwohl der Text von Müller später geschrieben wurde, wird die Analyse mit ihrer Erzählung begonnen. Im Gegensatz zu Lenz' Text, in dem weitere Verwandtschaftsgrade (nicht in der geraden Linie, sondern in der Seitenlinie) aufgegriffen werden, beschränken sich die familiären Beziehungen in Müllers Werk auf den engsten Familienkreis, was viele Aspekte des untersuchten Phänomens an Transparenz gewinnen lässt und was sich als hilfreich dabei erweist, den in Lenz' Erzählung verstreuten Teil der Verwandtschaftskonstellation zu erfassen.

- 3 Zwar wird nicht das gemeinsame, in den einzelnen Körpern der Personen eingesperrte und so voneinander getrennte Blut, sondern der gemeinsame, von den Körpern der Angehörigen abgeriebene und ins Wasser abgegebene Schmutz gemischt, aber dank dem Wasser können sich die Familienmitglieder so nahe kommen, wie es dank dem Blut wegen der Inzestbedrohung nicht möglich ist. Die Grenze zwischen Blut und Wasser ist umso dünner, als der ins Wasser kommende Schmutz dank dem Schweiß, der dem Inneren des das Blut enthaltenden Körpers entströmt, am Körper klebt.

– schwarz) angedeutet wird⁴. Die Assoziation der Badewanne mit dem Schoß wird von der Reihenfolge bestätigt, in der die einzelnen Familienmitglieder baden: Kind, Mutter, Vater, Großmutter und Großvater⁵. Die Orientierung der Familie an der Rückkehr in den Schoß kann mit ihrem Versuch ausgelegt werden, vor der überall herrschenden Diktatur des Kommunismus zu fliehen (Müller, „Wenn wir schweigen“ 6–17): Je älter die Personen sind, desto stärker ist ihr Wille, sich von dem totalitären Regime loszureißen, weil sie sich an die vorkommunistische Zeit zurückerinnern können. In dem als Ritus der Ablation geltenden Bad befreien sich die Familienmitglieder von der in Form des Schmutzes ausgedrückten Materie, wodurch sie aus der Badewanne als Neugeborene treten. Die erneute Geburt bedeutet aber nicht individuelle Entwicklung des Menschen, sondern Kollektivisierung⁶, weil sich die ganze Familie nach dem Bad vor den Fernseher setzt. Indem sich alle denselben Film ansehen, wird ihre eigene Existenz mit der fremden – von den Schauspielern inkarnierten – Existenz der im Drehbuch geschaffenen Menschen überzogen, wodurch die ideologische Indoktrinierung fortgesetzt wird (Köhnen 20). Die Fremdheit der antiseptischen Film-Existenzen wird zu dem eigenen Schmutz kontrastiert, in dem die Identität der Familienmitglieder zum Ausdruck kommt. Das Wahre des Schmutzes wird dem Unechten des kommunistischen Systems gegenübergestellt, dessen Tendenzen zur Fälschung der Wirklichkeit an dem von jedem Badenden wiederholten Satz „Das Wasser ist noch heiß“ (Müller, *Niederungen* 13) trotz des immer kälter werdenden Badewassers zu erkennen sind. Die unabhängig von der Wassertemperatur schäumende Seife versinnbildlicht die unfizierende Kraft des Kommunismus, der jeden Individualismus vom Menschen abzuwischen vermag (Zierden 33). Aus den sich auf der Wasseroberfläche versammelnden und verbindenden Schmutzflocken der einzelnen Familienmitglieder wird ein inzestoider Organismus geformt, der sich durch den Badewannenabfluss auf die andere Seite der Badewanne und somit auf die andere Seite der vom Kommunismus beschlagnahmten Wirklichkeit begibt,

- 4 Der Vergleich der Badewanne mit dem Schoß drängt sich auch im Kontext des Badeofens auf, von dem ein Teil als Bauch bezeichnet wird. Dafür, dass die Badewanne das Weibliche chiffriert und der Badeofen, der sowohl auf den Bauch eines dicken Mannes als auch auf den Bauch einer schwangeren Frau übertragen werden kann, das Männliche kodiert, spricht nicht nur der Genus dieser Substantive, sondern auch die Form der Gegenstände, auf die sich diese Substantive beziehen. Während der Badeofen durch das Konvexe charakterisiert ist, ist die Badewanne durch das Konkave bestimmt, das der Spezifik des zum Umgreifen eines Kindes fähigen Schoßes entspricht.
- 5 In Bezug auf die ein und derselben Generation angehörenden Menschen (Eltern, Großeltern) geht das Bad der Frauen dem Bad der Männer voran, was deutlich wird, wenn man die in der Tradition verankerte Norm berücksichtigt, nach der die Männer zur Heirat mit jüngeren Frauen veranlasst werden. Alle steigen in die Badewanne dem Alter nach: zuerst die jüngste Person, die von dem Austritt aus dem Schoß im Geburtsakt am wenigsten entfernt steht (Arni), und zuletzt die älteste Person, die den weitesten Weg von ihrem Geburtsmoment zurückgelegt hat (Großvater). Auf diese Reihenfolge weist auch der jeweils der nächsten Person zugerufene und zum Bad ermunternde Satz „Das Wasser ist noch heiß“ (Müller, *Niederungen* 13) hin, der die Verbindung zwischen der Wärme des im Organismus fließenden Bluts und der Hitze des den Schmutz aufnehmenden Wassers verstärkt und als Bindeglied fungiert, die die Familie zusammenhält.
- 6 Der Schwebezustand zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven kann durch die graue Farbe der Schmutzflocken wiedergegeben werden: Das Graue lässt sich in das Schwarze, das den Tod konnotiert und auf den Austritt aus der Wirklichkeit zu beziehen ist, und in das Weiße zerlegen, das – gemäß der sich im Farbenkontrast ausdrückenden Antonymie der Begriffe „Leben“ und „Tod“ – das Leben versinnbildlicht.

wodurch die Familie nicht nur aufs Neue geboren wird, sondern auch das Neue gebärt. Da der Organismus aus dem Schmutz von verschiedenen Körperteilen – von dem Hals der Mutter, von der Brust des Vaters, von den Schultern der Großmutter und von den Ellbogen des Großvaters – gebildet wird und keine komplette Form hat, erinnert er an ein Monster, zu dem der Mensch infolge der deformierenden Kraft des Totalitarismus wird (Wichner 4)⁷. Durch das immer kälter werdende Badewasser (heiß – warm – lauwarm – eiskalt), das mit der Kälte der Verstorbenen assoziiert werden kann, wird angedeutet, dass der monströs wirkende Organismus aus der Wirklichkeit auf eine der Wirkung des Todes ähnliche Weise verschwindet. Gelingt es der Familie nicht, auf die andere Seite der den Schoß reflektierenden und den Gedanken an die Rückgeburt intensivierenden Badewanne überzutreten⁸, so stößt der alle Familienmitglieder repräsentierende Organismus mit dem abfließenden Wasser in den jenseits der Badewanne liegenden Bereich vor, wo sein diesseits der Wirklichkeit entstellter Körper dematerialisiert wird und wo seinem von keiner Macht begrenzten Geist die Möglichkeit der freien Entwicklung gewährleistet wird – die Möglichkeit, die sich Arni bietet, dessen Kindheit ihn von der kollektivisierten Welt der Erwachsenen (Apel 41) schützt. Deswegen bildet Arni den Schmutz-Organismus nicht mit⁹: Das Individuelle und das Wahre bleiben in ihm als einem Kind, in dem sich die

7 Dass das Lüftungsfenster während des Badens geschlossen wird, kann nicht nur mit dem Schutz des Kindes vor einer erneuten Erkältung, sondern auch mit dem Schutz gegen die Einflüsse des Kommunismus in Verbindung gesetzt werden. Im Zusammenhang damit ist der Schnupfen von Arni als Signal zu betrachten, das auf die krankhafte Abneigung gegen den Kommunismus hinweist. Das während des Schnupfens aus der Nase laufende Sekret, das ebenso wie Blut und Schweiß dem Inneren des Körpers entströmt, kann als Symptom einer Erkältung oder einer Allergie klassifiziert werden, die im metaphorischen Sinne als Allergie gegen den Totalitarismus zu diagnostizieren ist. Dadurch wird betont, dass der kleine Arni schon als Kind instinktiv die Gefahr des Kommunismus erahnt und auf sie allergisch reagiert. Die aus der Nase rinnende Flüssigkeit verrät seinen Willen, seine Existenz zu verflüssigen und ihr die Richtung des Wassers zu geben, das mit dem Schmutz der Körper in den Abfluss der Badewanne fließt, um jenseits der Badewanne in einer dem Kommunismus entzogenen Welt zu erscheinen.

8 Da der Großvater im schwarz gewordenen Wasser verschwindet, entsteht der Eindruck, dass es ihm gelingt, in den sich jenseits der Badewanne erstreckenden Bereich vorzudringen.

9 Im Kontext des Badens von Arni wird der Rücken genannt, der mit einem abgetragenen Höschen gewaschen wird. Auf diese Weise kommt ein neuer Körperteil zum Vorschein, der den frankensteinartigen, von der Familie gebildeten Organismus ergänzt, was aber seine monströs anmutende Form nicht abbaut, sondern sie noch mehr verunstaltet: Dem Rücken, der den Organismus um einen neuen Körperteil erweitert, erwachsen nämlich Beine, mit denen das Höschen assoziiert werden kann. Da vom Schmutz Arnis keine Rede ist, ist anzunehmen, dass er sauber ist und – im metaphorischen Sinne – vom Kommunismus noch nicht verseucht wurde. Arnis Position, die zu der Situation anderer Familienmitglieder in Opposition steht, wird dadurch angedeutet, dass nur sein hinterer Körperteil (Rücken) genannt wird, während im Kontext der ganzen Familie vorwiegend die zur Vorderseite des Menschen gehörenden Körperteile (Hals, Brust, Schultern) oder die Körperteile aufgezählt werden, die sich nach vorne richten lassen (Ellbogen). Den im Zusammenhang mit Arni auftauchenden Rücken kann man als seine Negation des Kommunismus verstehen, wenn man der Redewendung „jemandem/ einer Sache den Rücken wenden/ kehren“ Rechnung trägt. Daraus, dass der Badeofen mit dem Bauch als einem menschlichen Körperteil attribuiert wird, ist auf die Personifizierung der Gegenstände zu schließen, auf die die vor dem Kommunismus gerettete Menschlichkeit übertragen wird. Der Vermenschlichung der Gegenstände steht die Vergegenständlichung der Menschen gegenüber, worauf der für eine Maschine typische Automatismus hinweist, der in dem Ein- und Aussteigen der einzelnen Personen in die und aus der Badewanne zum Ausdruck kommt.

mythologische Einheit von Natur und Geist widerspiegelt, noch verschont, was ihn ins Zeitlos-Mystische rückt und in die Poetik von Lenz' Erzählung einpasst.

Die Erzählung *Das Bad in Wszcinsk* von Siegfried Lenz, die im Unterschied zu Müllers Text humorvoll wirkt (Durzak, *Gespräche* 206), bezieht sich auf die Verwandtschaft in der Seitenlinie: In ein Gasthaus kommt Tante Arafa mit ihren Neffen – Bogdan und Franz –, die die Söhne ihrer Geschwister sind. Da der Ich-Erzähler beide Männer als Vetter bezeichnet, kann auch er als Kind ihrer Geschwister betrachtet werden. Im Gegensatz zu Müllers Protagonisten badet Tante Arafa am Ende der Geschichte allein und nichts weist auf das Bad ihrer Neffen in dem von ihr benutzten Wasser hin, wodurch die Vermutung naheliegt, dass nur die engste Verwandtschaft das gemeinsame Baden nicht ausschließt: Je weiter die Menschen verwandtschaftlich voneinander entfernt sind, desto geringer ist die Chance, dass sie ein Bad im gemeinsamen Wasser nehmen. Mit den angeheirateten Personen vergrößert sich der genealogische Baum, wodurch immer mehr fremde Menschen in den Familienkreis eingelassen werden und sich die einzelnen Familienmitglieder immer mehr von dem Familienkern entfernen, und zwar in einer Weise, in der der ins Wasser geworfene Stein eine Wellenbewegung erzeugt, die sich in konzentrischen, sich immer mehr voneinander entfernenden Kreisen fortpflanzt. Die Tante verweigert das Bad mit einem Greis – dem Schwager des Besitzers des Gasthauses –, weil er kein Familienangehöriger ist, wodurch deutlich veranschaulicht wird, dass die aus verschiedenen Familien stammenden Personen nicht in demselben Wasser baden können¹⁰. Auch wenn das Verhalten des Greises – seine ungenierte Fortsetzung des Bades in Anwesenheit der Gäste sowie sein die Ankömmlinge in die Badewanne einladendes Spiel mit dem Wasser – mit seiner Altersdemenz zu rechtfertigen ist, lehnt sie das kollektive Bad entschieden ab: „Wir sind anderes gewohnt“ (Lenz, *So zärtlich* 34)¹¹. Das gemeinsame Baden setzt nämlich eine

10 Im Zusammenhang mit dem Baden scheint auch das Essen wichtig zu sein. Dadurch, dass die Tante nach dem Bad isst, nimmt sie die neue, im Essen chiffrierte Umgebung in sich auf und entledigt sich der fremden Elemente, die sie sich während der Reise angeeignet hat: Das Essen ist als Ritus aufzufassen, mit dem ihre Wiedergeburt in der neuen Umgebung ausgedrückt wird (Freudenberg 121).

11 In Bezug auf das Badewasser werden auch die zwischenmenschlichen Bande von der Tante erweitert und reorganisiert, aber nicht im Kontext der christlichen Gemeinschaft, sondern im Kontext der familiären Zugehörigkeit, die im Verhältnis zu der religiösen Zugehörigkeit eine Vorrangstellung besitzt. Damit die Tante den Zugang zum Bad bekommt, lässt der Besitzer – sprichwörtlich – „das (aus dem Greis hervorgegangene und auf sein Bad freiwillig nicht verzichtende) Kind mit dem Bade ausschütten“. Diese Tat macht aus dem Besitzer einen Judas, weil er seinem Schwager um des Geldes willen abschwört, so wie Judas seinem Lehrer Christus für den finanziellen Nutzen abgeschworen hat. Die 30 Silberringe, die Judas für den Verrat Christi bekommt, werden in der Zahl „3“ als Anzahl der Gäste und als Grundzahl von „30“ chiffriert. Der Greis büßt sein Bad ein, weil die Tante sich auf die Rechte der Gäste beruft, deren Nichtbeachtung den Besitzer der Gefahr aussetzen würde, nicht nur des finanziellen Einkommens verlustig zu gehen, sondern auch eine finanzielle Strafe für den Verstoß gegen die Konsumentenrechte auferlegt zu bekommen. Um den Greis aus der Badewanne zu schütten, bittet er die Tante um einen Helfer, zu dem sie Bogdan ernennt. Während Bogdan, mit dem sie durch das gemeinsame Blut verbunden ist, einen Griff der Badewanne hält, hält der Besitzer den anderen Griff der Badewanne, wodurch er die – durch die Heirat mit der Schwester des Greises eingegangene und deswegen lockere – Verbindung abbricht und eine – durch das gemeinsame Blut nicht besiegelte und deswegen ebenfalls lockere – Verbindung mit der Tante eingeht. Der Austausch der Verwandten wird aus der Perspektive der Szene plausibel, in der die Neffen der Tante beim

Intimität voraus, die an die Intimität des Koitus erinnert, aus dem ein Kind als Gefäß mit dem gemischten Blut der Eltern hervortritt. Diese erotisch geprägte Vision wird dadurch abgeschwächt, dass sowohl die Tante als auch der Greis – der Beschreibung ihres Aussehens nach – schon ein hohes Alter erreicht haben, das die Fähigkeit zur Fortpflanzung in Frage stellt. Neben dem Alter, das die Vertiefung der in den Koitus mündenden Intimität blockiert, verhindert auch der Wechsel ihrer zeitlich-geschlechtlichen Positionen eine intime Annäherung. In der Tante ist ein Mann zu erblicken, was an ihrer Dominanz über die Neffen und ihrem apodiktischen, keinen Ungehorsam dulddenden Wesen zu erkennen ist. Dadurch, dass ihre Hände mit „Kapitäns Hände[n]“ (Lenz, *So zärtlich* 33) verglichen werden, wird sie stark männlich attribuiert. Darüber hinaus gilt sie – und nicht ihre Neffen – als diejenige, die die Kutsche fährt, wodurch ihr Rang in der Familie betont und ihre patriarchale, sie zum Nestor der Sippschaft erhebende Stellung manifestiert wird¹².

Absteigen vom Kutschbock helfen: Sie kommen von beiden Seiten der Kutsche an sie heran, so wie Bogdan und der Besitzer des Gasthauses von beiden Seiten nach der Badewanne greifen. Auf diese Weise wird eine neue Personenkonstellation herausgebildet, in der Franz durch den Besitzer ersetzt wird, der zu dem neuen Vetter von Bogdan wird und so die alte Beziehung zwischen Bogdan und Franz rekonstruiert. Demzufolge gewinnt die Tante einen neuen Neffen, mit dem sie aber nicht mittels der Blut-Bande, sondern mittels der zu den Blut-Banden analogen Geld-Bande verbunden ist, was das subordinierende Verhältnis beider Männer zu ihr betont: Benimmt sich der Besitzer der Tante gegenüber demütig, weil er von ihr finanziell abhängig ist, so verhalten sich die Neffen ihr gegenüber ebenso demütig, was sich aus ihrem hohen, viel Respekt erregenden Alter ergibt. Die im Bereich der Verwandtschaft vollzogene Transaktion hat seine Folgen im Kontext der Nationalität: Der Besitzer verliert seinen alten Schwager, der von dem Familienkreis mit dem Ausschütten aus der Badewanne metaphorisch abgestoßen wird, und gewinnt einen neuen, und zwar jüngeren Vetter, mit dem er ein und dieselbe Badewanne hält und ein und dieselbe Person (Tante) durch Hilfeleistung ehrt. Eine wichtige Rolle bei der Reorganisation der Verwandtschaftsbeziehungen kommt dem Polnischen zu. Der polnisch klingende Name des Greises (Stanislaus) wird durch den ebenso polnischen Namen des Neffen (Bogdan) abgelöst. Da Bogdan von der Tante zum Helfer des Besitzers nominiert wird, ist sie als Person zu betrachten, die das polnische Element vereinigt. Franz, dessen deutsch klingender Name das Deutschtum vertritt, steht am Ende allein da, wodurch auf die Vereinsamung der Deutschen und deren Verlassen des masurischen Gebiets angespielt wird.

- 12 Der Name des Gasthauses „Tchicha Woda“ wird von Lenz als stilles und tiefes Wasser übersetzt, was an das Sprichwort „Stille Wasser sind tief“ denken lässt und auf die Aktivierung des Teuflischen, dessen Männlichkeit die Verwandlung der Tante in einen Mann potenziert, in einem masurischen Ort zu beziehen ist, der durch eine große Gottesfurcht der Menschen bekannt ist. Die wimpernlosen Augen des Besitzers lassen an die wimpernlosen Augen des Fisches denken, der als Symbol des Christentums gilt. Auch den Namen „Schuppen“, wo das Bad stattfindet, kann man mit den Schuppen verwechseln, die wieder auf den Fisch und somit auf das Christentum hinweisen. Solche Konnotate des Christentums machen aus dem Gasthaus „Tchicha Woda“ ein christliches Terrain, in das das Teuflische in Gestalt von Tante Arafa vordringt. Steht das Wasser für das Christliche, so rufen einige im Zusammenhang mit der Tante genannte Elemente des Gasthauses Assoziationen mit der Hölle hervor, die in der gängigen Meinung durch das Feuer gekennzeichnet ist. Die Tante wird mit dem Feuer indirekt in Verbindung gesetzt, und zwar in Form eines Hinweises auf die Schmiede, die als feuriger Ort angesehen wird und mit deren Merkmalen das Bild der Tante beschrieben wird: Sie spricht wie „Blasebalg“ (Lenz, *So zärtlich* 33). Neben dem Feuer, mit dem der Badeofen geheizt wird, können die schwarzgeräucherten Mauern des Gasthofes oder das schwarze Kopftuch der Tante mit der vernichtenden und zu Ruß verbrennenden Wirkung des Feuers assoziiert werden. Dass die Tante als Teufel zu betrachten ist, zeugt das Verhalten des Besitzers, der die Tante erschrocken begrüßt und wegen der Angst sich ihr gegenüber ungeschickt verhält.

Wenn man die geschlechtlich bestimmte Gemeinsamkeit zwischen der Tante und dem Greis auf den sexuellen Bereich überträgt, drängt sich zwar der Verdacht einer homosexuellen Beziehung auf, aber im Kontext der heterosexuellen Relationen, in denen die Distanz durch das Baden in ein und demselben Wasser gebrochen werden kann, schützt die Gleichgeschlechtlichkeit vor einer zu großen Intimität¹³. Wird die Tante zu einem Mann, so kann man im Greis ein Kind erblicken, wodurch seine sexuelle Impotenz verborgen bleibt. Der einzige Zahn, der im Mund des Greises zu sehen ist, kann als Metapher des Penis verstanden werden¹⁴. Da der Zahn aber nicht außerhalb des Körpers (wie Penis), sondern in dessen Innerem (Mund) erscheint, ruft der Greis die Assoziation mit einem zahnenden Kind wach, was den regressiven Charakter seiner Existenz unterstreicht, die in Richtung Schoß zurückgeschoben wird. Auch seine Spiellust und seine fehlende Distanz zur Umgebung bestätigen die Verwandlung des Greises in ein Kind, woraus sich seine Bereitschaft ergibt, gemeinsam mit der Tante zu baden¹⁵. Das freundliche Planschen des

- 13 Die Vermännlichung der Tante kommt nicht nur dank dem Homosexualismus, sondern auch dank dem Sodomasochismus zustande, der in Anlehnung an ihre Pferde sichtbar wird und Merkmale der Misandrie aufweist. Aus Sorge für die Gesundheit des Greises wird er mit einer Pferdedecke nach dem Schütten aus der Badewanne bedeckt, was ihn mit einem Pferd vergleichen lässt und was seinen Verlust der sexuellen Potenzkraft hervorhebt, wenn man der Bedeutung des Pferdes als einer Inkarnation des Sexuellen Rechnung trägt und z.B. an das Gemälde *Szał uniesień (Im Wahn der Entzückung)* von Władysław Podkowiński, an die Erzählung *Der Bajazzo* von Thomas Mann oder an das Gedicht *Landschaft* von Georg Trakl denkt. Das Bild des mit einer Pferdedecke bedeckten Greises, der so für einen kurzen Moment in ein Pferd verwandelt wird, wird von dem Bild der Tante überlagert, die beim Absteigen vom Kutschbock die Pferde – unwillig und somit instinktiv – mit der Peitsche schlägt, wodurch die durch die Brutalität gekennzeichnete Männlichkeit der Tante angedeutet wird und wodurch der Eindruck entsteht, dass sie den Greis peitscht.
- 14 Das Weibliche bei Lenz und bei Müller erscheint im Kontext des Wassers, mit dem die Badewanne gefüllt ist. Die Badewanne erinnert an einen Schoß sowohl wegen des das Fruchtwasser widerspiegelnden Badewassers, als auch wegen der Möglichkeit, in sich Menschen unterzubringen. Der Kampf der Tante um die Möglichkeit des Badens ist nicht nur hygienisch begründet, sondern auch als ihr Versuch zu interpretieren, das an ihr haftende Männliche von sich abzuschütteln und das in ihr verschüttete Weibliche hervortreten zu lassen. Das Männliche dagegen wird im Feuer chiffriert, wovon der bauchige Badeofen bei Müller und der über dem Feuer hängende Wasserkessel bei Lenz zeugen, wo das Wasser erwärmt wird, in dem aber niemand badet. Dadurch, dass die Richtung des aus dem (männlichen) Wasserkessel in die (weibliche) Badewanne kommenden Wassers mit der Richtung des in die Vagina kommenden Penis korrespondiert, wird das Männliche des Feuers noch unterstrichen. Die äußere Wärme, die dem Feuer entströmt, bildet eine Parallele zu der inneren Wärme, die von den fiebernden Körpern ausgelöst wird. Das wegen der Erkältung auftretende – wenn auch abgeklungene – Fieber bei dem Kind in Müllers Text und der fiebernde, zu einem Kind gewordene Greis in Lenz' Text ist auf die Wärme des Schoßes zurückzuführen, den die kindlichen Protagonisten vor noch nicht allzu langer Zeit verlassen haben. Vor diesem Hintergrund hat das an der Badewanne stehende Mädchen die Funktion einer Hebamme, deren Rolle bei Müller die nach dem Großvater im Bad suchende Großmutter übernimmt.
- 15 Aus der Perspektive der Erwachsenen kann das gemeinsame Bad eines aus dem Greis entstandenen Kindes mit einem der Tante entschlüpfenden Mann als ein intimes Bild gelten, in dem eine pedophile Beziehung mitschwingt. Aus der Perspektive der Kinder dagegen ist dieses Bild harmlos: Da sich Kinder – ähnlich wie der kleine Arni in Müllers Erzählung – stärker als Erwachsene in die Umgebung integrieren und durch keine klaffende Kluft zwischen Natur und Geist gekennzeichnet sind, sind sie imstande, die sozial begründeten Grenzen außer Kraft zu setzen und jedes beliebige Element der Umgebung in ihren Existenzkreis zu adaptieren.

Greises, in dem sich das sorglose Um-Sich-Schlagen von Arni in Müllers Werk widerspiegelt, lässt sich nicht nur als eine Einladung zu einem gemeinsamen Bad, sondern auch als eine Einladung zur Erneuerung des Glaubensbekenntnisses interpretieren. Dadurch, dass sich der badende Greis das Wasser über den Kopf gießt, wird das Sakrament der Taufe angedeutet¹⁶.

Blut und Wasser sind nicht nur organische Substanzen, sondern gelten auch als soziale Indikatoren, mit deren Hilfe die interpersonalen Beziehungen innerhalb und außerhalb der Familie analysiert werden können. Bestimmt die erstere Flüssigkeit das Innere des Menschen, so kennzeichnet die letztere Flüssigkeit dessen Äußeres, wodurch beide Stoffe in einem invertierten Verhältnis zueinander stehen. Wenn das Blut vom Eigenen trennt und das Fremde verbindet, verbindet das Wasser das Eigene und trennt vom Fremden. Während ein und dasselbe Blut den Kontakt zu einer Person aus derselben Familie wegen der Gefahr der Blutschande ausschließt, lässt das Wasser zu, dass die Mitglieder derselben Familie – wenn auch nicht nebeneinander, sondern nacheinander – in ein und demselben Wasser baden. Im Gegensatz zu dem Blut, dem die Verbindung mit dem Blut einer fremden Person anempfohlen wird, wird die fremde Person daran gehindert, am Bad teilzunehmen – nicht nur durch den Ekel vor dem von anderen verschmutzten Wasser, sondern auch von der Familie wegen der Gefahr der Wasserschande¹⁷.

Bibliografie

- Apel, Friedmar. „Wahrheit und Eigensinn. Herta Müllers Poetik der einen Welt“. *text+kritik* 155 (2002): 39–48.
- Durzak, Manfred. „Männer und Frauen. Zu den Kurzgeschichten von Siegfried Lenz“. *Siegfried Lenz. Werk und Wirkung*. Hg. Rudolf Wolff. Bonn: Bouvier, 1985. 35–54.
- Durzak, Manfred. *Gespräche über den Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Freudenberg, Olga. *Semantyka kultury*. Kraków: Universitas, 2005.

- 16 Dies trifft umso mehr zu, als die Handlung der Geschichte kurz nach Pfingsten spielt – nach dem Fest, das mit der Taufe auf den Namen Jesu Christi zur Vergebung der Sünden verknüpft ist. Demzufolge schlägt die Freude des Greises, der sein Bad genießt, in die Freude einer gläubigen Person um, die einen Zugang zu dem sich in der Natur offenbarenden Gott findet. Da der Greis gegen das Bad mit allen nichts einzuwenden hat, designiert er sich zu einem Befürworter des Ökumenismus: Er erhebt den Anspruch, alle Christen – die deutschen und polnischen Gläubigen – zu integrieren, wodurch die Wasser-Bande den Status der Geist-Bande gewinnen.
- 17 Dies hängt damit zusammen, dass Blut und Wasser gegensätzlichen Zeitebenen zugeordnet werden können. Das Blut darf unter den Angehörigen verschiedener Familien gemischt werden, was im Akt des Koitus realisiert wird und auf die Zukunft hinweist, die durch die Geburt eines das Blut der Eltern in sich tragenden Kindes bestimmt wird. Die Vergangenheit dagegen wird von dem nicht gewechselten Wasser, in dem ein und dieselbe Familie badet und sich die Körper der einzelnen Familienmitglieder mischen, herbeigerufen: Das Wasser umgibt nur diejenigen Menschen, die schon eine Familie bilden. Die Badewanne ist als Ort anzusehen, wo alle Familienmitglieder einen Organismus formen, in dem der Organismus eines sich im Schoß entwickelnden Kindes mitschwingt. Da sich eine fremde Person in solch ein hybrides Konstrukt nicht einmontieren lässt, hebt sie sich von der badenden Familie ab: Kann die Zukunft in Form eines Kindes mitgestaltet werden, so kann die von der Familien-Hybride heraufbeschworene Vergangenheit nicht geändert werden, weil diese Zeitebene – im Unterscheid zu der offenen Zukunft – geschlossen ist.

- Köhnen, Ralph. „Terror und Spiel. Der autofiktionale Impuls in frühen Texten Herta Müllers“. *text+kritik* 155 (2002): 18–29.
- Lenz, Siegfried. *Selbstverletzung. Über Schreiben und Leben*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2006.
- Lenz, Siegfried. *So zärtlich was Suleyken*. Frankfurt am Main: Fischer, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude. *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Maletzke, Erich. *Siegfried Lenz. Eine biographische Annäherung*. Hamburg: zu Klampen, 2006.
- Müller, Herta. „Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen?“. *text+kritik* 155 (2002): 6–17.
- Müller, Herta. *Lebensangst und Worthunger. Im Gespräch mit Michael Lenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- Müller, Herta. *Niederungen. Prosa*. Berlin: Rotbuch, 1984.
- Orłowski, Hubert. *Za górami, za lasami... O niemieckiej literaturze Prus Wschodnich 1863–1945*. Olsztyn: Borussia, 2003.
- Reich-Ranicki, Marcel. „Die Ein-Mann-Partei. Eine Jubiläumsrede“. *Siegfried Lenz. Werk und Wirkung*. Hg. Rudolf Wolff. Bonn: Bouvier, 1985. 8–13.
- Sacha, Magdalena. *Topos Mazur jako raju utraconego w literaturze niemieckiej Prus Wschodnich*. Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych, 2001.
- Wichner, Ernest. „Herta Müllers Selbstverständnis“. *text+kritik* 155 (2002): 3–5.
- Zierden, Josef. „Deutsche Frösche. Zur »Diktatur des Dorfes« bei Herta Müller“. *text+kritik* 155 (2002): 30–38.

Streszczenie

Na podstawie dwóch opowiadań – *Kąpiel we Wszścińsku* Siegfrieda Lenza i *Szwabska kąpiel* Herty Müller – została podjęta próba określenia więzi rodzinnych w kontekście krwi i wody. Więzy wody, które stają się widoczne podczas wspólnej kąpeli, odzwierciedlają więzy krwi, inicjowane aktem płciowym. W wymiarze duchowym oba rodzaje więzów wykazują zindywidualizowaną zdolność w kształtowaniu kontaktów interpersonalnych (ich stopnia bliskości i oddalenia), ale w wymiarze fizycznym poddane są one ścisłej weryfikacji kulturowej i cechuje je inwersja: o ile relacja wody eksponuje przynależność genealogiczną członków rodziny (integruje swoich i separuje obcych), o tyle relacja krwi zapobiega sytuacjom kazirodczym (łączy obcych i dzieli swoich).

Przerwane *opus magnum*. O powieści Elfriede Jelinek *Dzieci umarłych* z Celanem w tle

Du bleibst, du bleibst, du bleibst
einer Toten Kind...

–Paul Celan, *Vor einer Kerze*

Powieść *Dzieci umarłych* (*Die Kinder der Toten*, 1995) Elfriede Jelinek określiła jako swoje *opus magnum*, co potwierdziły w dużej mierze także głosy krytyki literackiej (Radisch). Książka ta zasługuje na to miano nie tylko dlatego, że stanowi szczytowe osiągnięcie autorki – taki sąd może wydawać się co najmniej przedwczesny w przypadku pisarki, która w ciągu dwóch dekad dzielących nas od publikacji *Dzieci umarłych* napisała przecież niejedno i niejedno jeszcze napisze – lecz także przez wzgląd na strukturalne korelacje z alchemicznym *opus magnum* wpisane w językowe transmutacje, za pomocą których Jelinek buduje literacką przestrzeń pamięci o traumie i traumy pamięci. Jak powszechnie wiadomo, sednem alchemicznego *opus magnum* było wytworzenie kamienia filozoficznego, który miał nie tylko stanowić katalizator transformacji metali nieszlachetnych w złoto, ale również umożliwiać stworzenie eliksiru życia. Na ten alchemiczny wymiar powieści Jelinek zwraca uwagę Reiner Just, interpretując ją jako „rite de passage w sensie tanatologicznym.” Just pisze dalej:

Jelinek opisuje rozkład ludzkich ciał, z dbałością o szczegóły inscenizuje pośmiertny proces ich rozkładania się, przedstawia ich przemianę w płynną substancję, rozpad i gnicie ciała. Ale Jelinek opisuje jeszcze coś więcej, ponieważ proces gnicia zwłok, nakreślony tu jak w surrealistycznym opisie lekcji anatomii, nie powoduje po prostu, że ciała umarłych znikają w nicości, lecz obdarza doczesne szczątki (*Über-Rest*) – wymieszane z materią nieorganiczną, bakteryjną, roślinną i zwierzęcą – jakimś rodzajem transhumanistycznej egzystencji. To, co się dzieje w tekście Jelinek, można określić mianem dekonstrukcyjnej putrefakcji; jako opis re-kreacyjnego rozpadu (*Verwesung*), w czasie którego trup przemienia się w rozpadłą-istotę (*Ver-Wesen*)¹.

Jeśli jednym z etapów pracy nad pozyskaniem kamienia filozoficznego była putrefakcja, czyli proces rozpuszczania materii organicznej lub jej powolnego gnicia w celu wytrącenia z niej pierwotnych elementów (Priesner i Figala 54), za pomocą których, niczym nasion zawierających w sobie potencjał odrodzenia, w kolejnych etapach miało dopełnić się *opus magnum*, to istotnie można uznać, że stanowił on swoiste misterium przejścia od życia, poprzez śmierć i rozkład, na powrót ku życiu w jakiejś przetransformowanej i udoskonalonej, bo nieśmiertelnej formie. Warto pamiętać, że dzieła alchemiczne często

1 Cytaty ze źródeł niemieckojęzycznych podaję we własnych przekładach.

łączą proces putrefakcji z obrazami zmartwychwstania (Roob 189–199), a dla Paracelsusa był on warunkiem stworzenia homunkulusa².

W laboratorium prozy Jelinek procesy transmutacji, jak w przypadku wszystkich alchemicznych prób zgłębienia tajników magicznej przemiany, nie prowadzą do ostatecznego sukcesu. *Opus magnum* pozostaje i tym razem projektem tyleż odważnym i absorbującym, co niemożliwym do realizacji. Nie następuje tu żadna re-kreacyjna restytucja życia, umarli powstają wprawdzie z grobów, ale nie oznacza to ich powrotu do świata żywych, lecz bytowanie w przestrzeni pomiędzy życiem a śmiercią pod postacią żywych trupów, nieumarłych *zombies* owładniętych zniewalającą żądzą niemożliwej prokreacji.

Już tytuł powieści wprowadza czytelnika w hybrydyczny świat tanatycznego witalizmu, a poprzedzająca ją grafika przedstawiająca szarfę z hebrajskim napisem „וּכְרַבּוּ תָא מֵהֵידְלִי, וְאוֹרֵב תּוֹחֹר מִיתָמָה אֵלֶּשׁ וְאָרֵנּוּ מִיִּנְשָׁם” (Niechaj przyjdą duchy umarłych, niewidziane od lat, i niech pobłogosławią swoje dzieci³) dość jednoznacznie określa kontekst, w jakim powieść się sytuuje jako głos przywołujący pamięć milionów żydowskich ofiar Zagłady⁴. Powaga tego tematu jedynie pozornie zostaje zrelatywizowana zabiegami formalnymi Jelinek, za pomocą których komponuje ona swój tekst na wzór narracji znanych z produkcji literatury „trywialnej”, horroru i powieści „gotyckiej”⁵. Jak w wielu innych tekstach, także i tutaj Jelinek czerpie z toposów popkulturowych, języka mediów, reklamy i sportu, by w bezlitosny sposób deszyfrować za pomocą swej przenikliwej ironii klisze, jakimi karmi się współczesna kultura masowa i ukazuje kryjące się pod nimi przestrzenie społecznego wyparcia, modele opresyjnej mentalności i mechanizmy unifikacyjnej autokreacji. Podobnie też, jak w przypadku wielu innych publikacji Jelinek, kryją się za jej narracją pokłady autentycznej wściekłości wobec miałkiego wygodyństwa i konformistycznych mitów narodowych Austrii, która nigdy nie rozliczyła się ze swojej wojennej przeszłości i

2 Opis powstawania homunkulusa przedstawiony przez Paracelsusa w dziele *De natura rerum* (autorstwo Paracelsusa nie jest jednoznacznie potwierdzone) brzmi następująco: „Należy też wiedzieć, że ludzie mogą się rodzić bez naturalnych ojców i matek. To znaczy, nie rodzą się oni z kobiecego ciała, jak inne dzieci, lecz także sztucznie, za sprawą wprawności doświadczonego alchemika, może rosnąć człowiek i się narodzić, jak to jest tu opisane [. . .]. Jak się więc rzeczy mają, podług których to się wszystko dzieje, jest to proces mianowicie taki, że męska sperma jest putrefikowana w zamkniętych kolbach przez 40 dni, albo do czasu, aż ożyje i zacznie się poruszać, co bez trudu zobaczyć można. Po tym czasie będzie to wyglądało mniej więcej jak człowiek, ale przejrzyisty, bo bez ciała. Z takich to homunculis wyrastają olbrzymy, skrzaty i insi tacy wielcy ludzie cudaczeni, przydatni na narzędzia i instrumenta, [. . .] co znają rzeczy tajemna a skryte, co o nich inni ludzie nijak wiedzieć nie mogą” (cyt. za Goethe 622).

3 Za pomoc w tłumaczeniu tekstu hebrajskiego dziękuję Piotrowi Pazińskiemu.

4 Z całkowicie niezrozumiałych powodów grafika z hebrajskim motto powieści nie została ujęta w publikacji polskiego przekładu powieści, co w zasadniczy sposób deformuje jej bardzo precyzyjnie przemyślaną strukturę. W liście wydawcy Delfa Schmidta do autorki czytamy: „Na stronie 5 życzyłaś sobie umieścić zdanie po hebrajsku. Miało ono pełnić funkcję mezuzy, czyli małego zwoju Tory w metalowej tubie, którą umieszcza się na żydowskich domach po prawej stronie drzwi, by uświęcał i chronił domostwo. Zleciłaś opracowanie graficzne strony atrýście Eranowi Schaerfowi, tak by projekt był stylizowany na zwój Tory. [. . .] Nie jest to jednak zdanie z Tory, lecz zdanie wymyślone przez Ciebie, które poleciłaś przetłumaczyć na hebrajski. Ono chroni Twój dom. Twoje wspaniałe dzieło, którym są *Dzieci umarłych*” (7). Z przytoczonego cytatu jasno wynika, że Jelinek traktowała ten element jej książki jako integralną część swojego dzieła.

5 Jelinek określiła *Dzieci umarłych* mianem „powieści o upiorach w tradycji gothic novel” (Groholsky 63).

uwikłania w potworne zbrodnie nazizmu. W prozie Jelinek, przy całej kunsztowności jej językowych konstrukcji, pozostaje wyraźnie słyszalny jej osobisty ton i echo prywatnych doświadczeń. W kontekście tematu Zagłady, jaki podejmuje w swojej powieści z 1995 roku, przydaje to jej książce walorów przejmującego rozrachunku z historią, w obrębie której plasuje się także jej indywidualna biografia. Jelinek wielokrotnie mówiła o swoim żydowskim ojcu, któremu udało się uniknąć losu milionów europejskich Żydów zgładzonych w przerażającej maszynie Szoah:

Ojciec przeżył z trudem czasy narodowego socjalizmu, ponieważ chroniło go małżeństwo z moją matką. Ona wprawdzie także nie była w stu procentach aryjska, bo jeden z jej dziadków był Żydem, ale udało się jej załatwić potwierdzenie aryjskości. Kiedy próbowano ją zmusić do rozvodu, nigdy się na to nie zgodziła. Wykazała się w tym względzie bohaterstwem. [. . .] Ale 49 krewnych ze strony ojca zginęło w czasach nazistowskich. (Jelinek, „Ich bin die Liebesmüllabfuhr”)

Te same słowa Jelinek powtórzy w powieści *Dzieci umarłych*: „Co mówi Pan? W domu ojca mego jest mieszkań wiele. Ale z samego tylko domu mojego tatusia zniknęło co najmniej 49 Austriaków, im już mieszkania niepotrzebne” (455). W innym zaś miejscu, dokładnie w środku powieści, jej centralnym punkcie, powie: „nazwisko Jelinek mogłoby tu reprezentować miliony, ale nie chce” (330)⁶.

Jelinek zdaje sobie doskonale sprawę z ryzykowności własnego projektu. Wie, że pamięć potrzebuje imienia, ale każde pojedyncze imię może być jedynie uzurpacją w konfrontacji z bezmiarem bezimiennych ofiar. Nie może być mowy o reprezentacji pamięci w niczym imieniu. Pamięć o ofiarach Zagłady ma bowiem także aspekt utrwalony wizualnie w obrazie piętrzących się w obozach śmierci ciał bezładnie wczepionych w siebie. Jest to obraz, który przejmująco nakreślił Paul Celan – jego zagładową symbolikę włosów Jelinek ma cały czas w pamięci – w przerażającej wizji trupiej komunii z wiersza *Tenebrae*:

Blisko jesteśmy, Panie,
blisko i pod ręką.

Schwytani już, Panie,
szczepieni z sobą, jak gdyby
ciało każdego z nas
twoim ciałem było już, Panie. (107)

Jelinek zdaje sobie sprawę, że jedynym medium pozwalającym oddać w słowach ten obraz nieforemnej masy martwych ciał może być tylko lawina językowych odpadów, słów poddanych literackiemu recyclingowi które – by sparafrazować Hertę Müller, inną

6 W niemieckim wydaniu powieści cytowany powyżej fragment pojawia się dokładnie na stronie 333. Jelinek przykładła podczas procesu wydawniczego wielką uwagę do tego, by książka liczyła dokładnie 666 stron. Mimo przeprowadzonych w tym celu dodatkowych skrótów, tekst został wydrukowany ostatecznie na 667 stronach, przy czym ostatnia pozostała nienumerowana. Ma to związek z zarówno satanistyczną symboliką liczby 666 (Jelinek dziękuje w nocy autorskiej badaczowi satanizmu Josefowi Dvorakowi), jak i z jej znaczeniem w kontekście wizji Antychrysta z Apokalipsy wg św. Jana (Ap. 13, 18), gdzie „liczba Bestii” 666, jest także „liczbą człowieka”, człowieka – jako Bestii (Schmidt 7).

niemieckojęzyczną noblistkę – wiedzą o tym, jak bardzo uwikłane są w diabelski krąg realnej przemocy, lecz skrywają to milczeniem. Wie też, że przemawiać może tylko w swoim imieniu i z właściwej sobie perspektywy. Píše więc jako „dziecko umarłych”, ta, która – urodzona za późno – nie może pamiętać, chce jednak, by pamiętano. Otwiera więc kolejne austriackie szafy w malowniczym pensjonacie Alpenrose, by powypadały z nich skrętnie przez lata chowane trupy. Notorycznie „kalająca własne gniazdo” pisarka pozwala sobie przemówić do narodu, czyni się jego reprezentantką:

W imieniu mojego narodu i jego stwardniałych na kamień czynów ducha, które rozpetane zostały w kamieniołomie Mauthausen, grzebiąc ludzi, będę teraz troszkę grzmieć własnymi słowami, aż przerwie się niebo, jakby było we własnej osobie zasłoną w świątyni. Wybuchy wtedy w Mauthausen na zawsze wprawiły w poślizg nasze gigantyczne zbocze górskie [...]. No więc, mowa długa, sens krótki: te miliony kości muszą sobie państwo wyobrazić, nie mam czasu, żeby wygładzić wam jeszcze i tę drogę, po to tylko, żebyście mogli całą bandą wlec się po tej drodze wysypanej odłamkami kości, resztę już przecież wyrównaliście. (559–560)

W cytowanym już wywiadzie *Ich bin Liebesmüllabfuhr* Jelinek mówi: „Cały czas mam jeszcze przed oczami te góry zwłok, które alianci znajdowali w wyzwalanych obozach koncentracyjnych. Mój ojciec, kiedy byłem dzieckiem, zabierał mnie na filmy dokumentalne, gdzie to pokazywano. Puszczali je w kinie, ale nie były odpowiednie dla dziecka. Byłam sparaliżowana z przerażenia”. Przypina zaraz, że z czasem to przerażenie przerodziło się w nienawiść.

Nienawiść Jelinek i cała jej mizantropia są podszyte rozpaczliwą wiarą w potrzebę, wręcz przymus mówienia. To z tego zderzenia bierze się w dużej mierze obsesyjny styl jej prozy. Konsekwentnie polityczna we wszystkim, co pisze, także i w *Dzieciach umarłych* będzie bezlitośnie krytykować Austrię i Austriaków, wytykając im bezlitośnie brak odwagi, by zmierzyć się z własną współodpowiedzialnością za nazizm i jego maszynę Zagłady. Można wręcz czytać tę powieść przede wszystkim przez pryzmat krytyki społeczeństwa austriackiego i austriackiej klasy politycznej. Przepastne kamieniołomy Mauthausen wpisane na zawsze w alpejski krajobraz austriackiego raju dla turystów i amatorów narciarstwa nie pozwalają jednak zapomnieć o kościach, które ten rajski *landschaft* przykrywa. One same nie pozwalają o sobie zapomnieć, nie dają się wyrównać, jak żywe powracając do obranej wcześniej pozycji. One są żywe. U Jelinek panuje nieprzerwana „noc żywych trupów”. Umarli, tak dawno nie widziani, przychodzą pobłogosławić swoje dzieci. Dzieci, które mają się oto począć w akcie seksualnego *opus magnum*, świętych zaślubin żywych trupów. Chciałoby się powiedzieć: zaślubin z prawdziwymi ludźmi z krwi i kości, dzięki którym możliwy byłby powrót do świata żywych. Byłoby to zresztą zgodne z intuicją pchającą zgraję *zombies* – wdzierającą się zewsząd do owianego przaśną idyllicznością pensjonatu Alpenrose – ku orgiastycznej kopulacji, której głównymi aktorami są samobójczyni i niedoszła absolwentka filozofii Gudrun Bichler oraz niegdysiejszy mistrz narciarski Edgar Gstranz, który rozbił się swoim sportowym samochodem i w nekromantycznym świecie Jelinek stanowi ostoję męskiej potencji seksualnej. Obrazy, które konstruuje Jelinek, balansujące między groteską, horrorem i obscenicznością, pokazują zasadniczą niemożliwość tego „tanatologicznego *rite de passage*” (Just). Gudrun i Edgar, podobnie jak przypominająca pod wieloma względami protagonistkę *Pianistki* Karin Frenzel

i pozostałe wampiryczne figury zapełniające świat powieści, są tak samo nieżywi i tak samo nieumarli, jak żywe trupy ofiar Zagłady. Magiczne *hieros gamos* śmierci i życia nie może dojść do skutku, stając się chaosem konwulsyjnej kopulacji gnijących i rozpadających się trupów. W postmortalnym pejzażu *Dzieci umarłych* nie ma prawdziwego potencjału życia. Putrefakcja nie prowadzi do ożywczej koniunkcji przeciwieństw, jest gniciem i rozpadem, z którego nie jest w stanie odrodzić się żadna nowa całość. *Opus magnum* utyka tu i musi zostać przerwane. Apokalipsa się dokonała, ale Tysiącletnie Królestwo, które miało przynieść zmartwychwstanie umarłym, okazało się Tysiącletnią Rzeszą, której fundamenty wykuwano między innymi w kamieniołomach Mauthausen, a jej sen o potędze i rasowej czystości zmateriałizował się pod postacią prochów i kości pokrywających ziemię niczym wielkie cmentarzysko ukryte pod cienką warstwą wygładzonego gruntu.

Cytowany już wcześniej Celan ustanowił w pewnym sensie poetyckie paradygmaty rozpisywania postzagładowej traumy, którym także Jelinek nie może się oprzeć, nie tylko zresztą w tej jednej powieści⁷. Nie przywołując jego nazwiska, wyraźnie zaznacza jego obecność w tekście: „Masywne twarze podnoszą się ku nocy, z której ssiemy czarne mleko pewnego poety, po czym wypływamy je do szklanek, bo jeden łyk to już dla nas za dużo” (553). Jest w poezji Celana także wyraźny wątek alchemiczny najwyraźniej dochodzący do głosu w wierszu „Chymicznie” („Chymisch”) z roku 1961⁸. W wierszu tym mamy do czynienia ze świadectwem upiornie alchemicznego procesu rozpadu języka, który został poddany kalcynacji, spalony żywym ogniem wraz z ciałami i imionami wszystkich przepuszczonych przez otchłanne szyby krematoryjnych kominów. Proces, któremu poddany został język w wierszu Celana obfituje w sugestywne obrazy Zagłady: zwęglone dłonie, spalone imiona, popiół do pobłogosławienia, lekkie obrączki dusz, palce zwiewne jak dym, powietrzne korony. Celanowi także chodzi o stworzenia kamienia filozoficznego, o najwyższy stopień alchemicznego wtajemniczenia, o destylację substancji umożliwiającej przemianę, która będzie też eliksirem życia i sprawi, że uśmiercony język imion ożyje, a poezja odnajdzie głos, który uniesie pamięć o umarłych. Jemu także sztuka ta się nie udaje, a wiersz o tym dobitnie zaświadcza: w ostatnim, nawiązującym do alchemicznych „królewskich zaślubin” słowie „König- / liche” wybrzmiewa *liche*, staroniemiecka forma słowa *Leiche* (zwłoki). Język musi zatem albo zastygnąć w ostatecznym zamilknięciu, będącym spe-tryfikowanym wyrazem przerażenia, albo szukać mozolnie słów, które nie nazwą wprawdzie po imieniu tych, których imiona spalono, ale będzie w stanie znaczyć miejsca ich nieobecności.

Z formalnego punktu widzenia można uznać, że strategia narracyjna Jelinek sytuuje się na antypodach Celanowskiej poetologii opierającej się na redukcji języka do poziomu znaku jego nieobecności. Jelinek zalewa czytelnika lawiną słów, grzesząc raz po raz gadulstwem. Przybierają one jednak ostatecznie metaforyczny kształt lawiny błota, pod którą tonie w finale powieści pensjonat Alpenrose wraz z jego niecodziennymi gośćmi. Umarli nie wrócą do życia, nie spłodzą dzieci, na zawsze pozostaną niewidzialną częścią

7 Nawiązania do poezji Celana pojawiają się u Jelinek zwłaszcza w jej tekstach dramatycznych: *Wolken. Heim* z roku 1988 i *Stecken, Staub und Stanzl* z roku 1996.

8 Polski przekład wiersza autorstwa Jacka St. Burasa.

ziemskiej skorupy, po której chodzimy. Dykcja Jelinek, nie tylko w tej powieści, daleka jest od iluzorycznej wiary w reparacyjną moc języka. Język literatury nie niesie w sobie żadnej ożywczej potencji, a nośnikiem pamięci może być tylko o tyle, o ile potrafi wykrzyczeć protest przeciwko własnej anihilacji w zderzeniu z tym, o czym mówić się nie da. Przy całej fundamentalnej rozbieżności stylu i poetyki Celan i Jelinek idą podobną drogą.

Bibliografia

- Celan, Paul. „Chymicznie”. Tłum. Jacek St. Buras. *Literatura na Świecie 1–2* (2010): 8–9.
- Celan, Paul. *«Psalm» i inne wiersze*. Tłum. Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo A5, 2013.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Red. Erich Trunz. München: C. H. Beck, 1998.
- Grohotosky, Ernst, red. *Provinz sozusagen: österreichische Literaturgeschichten*. Graz: Verlag Droschl, 1995.
- Jelinek, Elfriede. *Die Kinder der Toten. Roman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1995.
- Jelinek, Elfriede. *Dzieci umarłych*. Tłum. Agnieszka Kowaluk. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009.
- Jelinek, Elfriede. „Ich bin die Liebesmüllabfuhr”. Wywiad. *Profil*. Verlagsgruppe NEWS Gesellschaft m.b.H., 17 listopada 2004. Web. 20 marca 2014.
- Just, Reiner. „Zeichenleichen – Reflexionen über das Untote im Werk Elfriede Jelineks”. *JeliNetz, Elfriede Jelinek–Forschungszentrum*. Web. 20 marca 2014.
- Priesner, Claus i Karin Figala, red. *Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. München: Beck, 1998.
- Radisch, Iris. „Maxima Moralia”. *Die Zeit*. Zeitverlag Gerd Bucarius, 15 września 1995. Web. 20 marca 2014.
- Roob, Alexander. *Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik*. Köln: Taschen, 2006.
- Schmidt, Delf. *Ein Schreiben findet hier nicht statt. stets das Ihre. Elfriede Jelinek, Theater der Zeit*. Red. Delf Schmidt. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2006.

Streszczenie

Powieść *Dzieci umarłych* zarówno przez samą Jelinek, jak i przez krytykę literacką jest określana mianem *opus magnum* autorki. W moim eseju podejmuję próbę interpretacji tego określenia nie w znaczeniu pierwszoplanowej pozycji w dorobku Jelinek, lecz odnosząc się do jego pierwotnego alchemicznego sensu. Wykorzystuję je przy tym jako narzędzie interpretacyjne powieści czytanej przez pryzmat rozrachunku Jelinek z traumą Zagłady. Odnosząc się do paradygmatów poetologicznych wypracowanych przez Paula Celana podejmuję także ogólną refleksję nad literaturą jako medium pamięci o ofiarach Szoah w kontekście omawianego utworu.

Jenseits von Atatürk: Das Gastarbeiterschicksal im Film *Almanya – Willkommen in Deutschland*

Ich denke oft darüber nach, wie mein Leben verlaufen wäre, wenn ich in der Türkei auf die Welt gekommen wäre und nicht in Deutschland. Dass ich aber „made in Germany“ bin, verdanke ich dem deutschen Wirtschaftswunder.
– Canan Yilmaz, Erzählerin im Film *Almanya – Willkommen in Deutschland*)¹

1. Einleitung

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die immer noch gültigen Vorstellungen der „Biodeutschen“ über die Türkischstämmigen sowie die der Türkischstämmigen über die „Biodeutschen“ aufzuzeigen und dafür überhaupt erst zu sensibilisieren. Zu diesem Zweck wird von mir auf die Migrationsgeschichte in der Bundesrepublik Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zurückgegriffen, die für die besagten Einstellungen sowie künftigen Beziehungen den Ausschlag gab und dank dem Kinodebüt der Şamdereli Schwestern *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011) im scherzhaften Rahmen näher gebracht wurde. Hierbei werden im erwähnten Film das Schicksal einer fiktiven türkischen Migrantenfamilie namens Yilmaz sowie schmerzhaft und peinliche Erfahrungen von sozialer Ungleichheit, Entfremdung, Benachteiligung und Ausgrenzung – allesamt Alltagserfahrungen in migrantisch geprägten Lebenswelten – thematisiert und im komischen Modus verarbeitet.

2. Die sozioökonomisch bedingte Migration

Infolge einer starken Wirtschaftsexpansion, die die Bundesrepublik Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg erlebte und die dazu führte, dass seit der Mitte der 50er Jahre² der Arbeitskräftebedarf durch Einheimische und durch die seit 1945 zuwandernden Vertriebenen nicht mehr gedeckt werden konnte, beschloss die damalige CDU-geführte Bundesregierung ausländische Arbeitskräfte, die sogenannten „Gastarbeiter“ in den südeuropäischen Ländern anzuwerben. Mit den ersten Anwerbeverträgen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und Ländern wie Italien (1955), Griechenland und

1 Kapitel 1. *Als Gastarbeiter in Deutschland*, 00:57–01:07 min.

2 Auf dieses Faktum wird im betreffenden Film folgendermaßen eingegangen: „Seit der Mitte der 50er gibt es einen Strom von Arbeitskräften vorwiegend aus dem Süden Europas“ (Kapitel 1. *Als Gastarbeiter in Deutschland* – 01:33–01:39 min).

Spanien (1960), der Türkei (1961)³, Portugal (1964) sowie Jugoslawien (1968) war es für die Vertreter der deutschen Wirtschaft möglich, gezielt Arbeitskräfte anzuwerben: junge, gesunde und körperlich kräftige Männer und Frauen (vgl. Keim 30, Bade u. a. 159).

Die „akute Not auf dem Arbeitsmarkt“⁴ war für den Haupthelden von *Almanya – Willkommen in Deutschland*, Hüseyin Yilmaz, sowie für viele seiner Landsleute Grund genug, nach Deutschland zu ziehen: „Eine fünfköpfige Familie durchzubringen, war in diesen Zeiten nicht leicht. So sehr Hüseyin sich auch bemühte, es reichte kaum zum Leben“⁵, so die Enkelin des Betroffenen, Canan, die im Film den Part der Erzählerin übernimmt. Hierbei wird von ihr darauf hingewiesen, dass am Tag der Ankunft ihres Großvaters in Deutschland (10.09.1964) die Zahl der Einwanderer einen historischen Rekord erreicht hat. Für hohe Aufmerksamkeit sorgte Armando Rodrigues, ein Portugiese, der als der einmillionste Gastarbeiter am Bahnhof Köln-Deutz eintraf und zur Begrüßung ein Moped geschenkt bekam. Damit wurde betont, dass die Gastarbeiter aufgrund ihrer guten handwerklichen und kunsthandwerklichen Qualifikationen im Aufnahmeland durchaus willkommen waren. Beinahe wäre es jedoch Hüseyin gewesen, der als der einmillionunterste Gastarbeiter in die Geschichte eingegangen wäre. In *Almanya – Willkommen in Deutschland* überlässt er jedoch dem Portugiesen den Vortritt und verschwindet so aus der öffentlichen Wahrnehmung.

Mittels Hüseyins Figur wird es möglich, einen Blick hinter die Kulissen der Arbeitsmigration in der Bundesrepublik Deutschland zu werfen, d.h. von den Anforderungen zu erfahren, vor denen die ersten Einwanderer gestanden haben sowie Erschwernissen, denen sie und ihre Nachkommen die Stirn haben bieten müssen. Sobald die ersten „Gastarbeiter“ also aus dem Zug ausgestiegen sind, mussten sie vor der Anstalt für Arbeit und Arbeitsvermittlung Schlange stehen. Dort wurden sie vor Ort von deutschen Ärzten untersucht⁶ und im Nachhinein von ihren künftigen Arbeitgebern in Empfang genommen.

3 Das Anwerbeabkommen mit der Türkei erfolgte am 31.10.1961. Der türkische Staat unterstützte die Arbeitskräfteentsendung, weil er einen Devisentransfer und eine Entlastung des heimischen Arbeitsmarktes mit seiner hohen Arbeitslosenquote erhoffte. Ansonsten sollten die in *Almanya* arbeitenden und Erfahrungen sammelnden türkischen Arbeiter zur Industrialisierung der Türkei beitragen: „Die Industrialisierung der Türkei konnten wir entweder durch den Aufbau einer eigenen Industrie Stück für Stück erlernen, oder wir konnten die Abkürzung nehmen, unsere Landsleute in industrialisierten Ländern arbeiten zu lassen und sie dann wieder bei uns einzugliedern. Unser Motiv für die Entsendung von Gastarbeitern nach Europa war aber auch ein sozio-kulturelles Thema. Es sollte dem Fortschritt der Türkei dienen. Die Hände, die einst Pflüge hielten, sollten zu Händen werden, die Schrauben eindrehen und Maschinen bedienen. Wir erkannten, dass die Menschen, die wir ins Ausland schickten, innerhalb kurzer Zeit die Kenntnisse einer Industriegesellschaft erwerben“, so Süleyman Demirel, der Staats- und Ministerpräsident der Türkei (Demirel 60–61).

4 Diese Formulierung ist von mir dem Film (Kapitel 1. *Als Gastarbeiter in Deutschland* – 01:50 min) entnommen worden.

5 Kapitel 3. *Abreise nach Almanya* – 18:04–18:10 min.

6 „Deutsche Ärzte untersuchten gleich vor Ort die Arbeitsfähigkeit der Männer und Frauen“ (Kapitel 1. *Als Gastarbeiter in Deutschland* – 01:40–44 min). Vgl. dazu noch: „Die deutschen Ärzte zogen uns bis auf Hemd und Unterhose aus. Sie prüften unsere Zähne, unsere Augen, unsere Lungen, unsere Hände und schauten sogar, ich schäme mich, es zu sagen, zwischen unsere Beine. Damit wir nicht verwechselt würden, haben sie auf unseren Rücken und unsere Brust mit farbigen Stiften Nummern gemalt. Unsere Namen waren ohne Bedeutung, unsere Nummern viel wichtiger“ (Engin 84–85).

Als „Heim“ galten Schlafsäle und Arbeiterunterkünfte in den Städten, Kleinstädten und Dörfern, deren Namen ihre Zungen nicht aussprechen konnten und die ihren Städten, Kleinstädten und erst recht ihren Dörfern nicht im Mindesten ähnelten (vgl. Engin 85). Sie begannen in Fabriken zu arbeiten, wo „außerhalb der Zigarettenpause keine Zigaretten geraucht werden durften“ und „man sich keine Atempause genehmigen konnte, bei der man mit dem Kollegen nebenan ein paar Wörter hätte wechseln können“ (Engin 85). Es brach die kaum zu überstehende Zeit voller Heimweh an, die in dem folgenden Liedausschnitt anschaulich wiedergegeben wird:

Zählst du die Stunden, fühlst du den Wind,
bald fällt das erste Laub.
Hast du auch Kummer, wein' nicht mein Kind,
denn die Rosen erblüh'n auf dem Staub.
Fremde Länder, fremde Straßen, fremde Lichter
Und die Hoffnung auf ein kleines Glück.
Fremde Städte, fremde Menschen und Gesichter
aber einmal kommt ihr doch zurück⁷.

Wie aus dem bereits Angeführten hervorgeht, war bei den ersten Einwanderern die Hoffnung auf eine baldige Rückkehr groß⁸. Mittlerweile hat die Mehrheit von ihnen jedoch erkannt, dass dieser Traum nie in Erfüllung geht. Daher holten sie ihre Angehörigen nach und besorgten ihnen Arbeit.

Die Rahmenhandlung in *Almanya – Willkommen in Deutschland* setzt die vorstehend skizzierte Migrationsgeschichte, die sich zwar auf die Familie Yilmaz bezieht, prototypisch aber für viele in den 60er Jahren ihre Heimat verlassende GastarbeiterInnen steht, fort. Diese führt die erste Generation der türkischen Einwanderer, Hüseyin und Fatma dazu, nach 45-jährigem Aufenthalt in *Almanya* einen Antrag auf die deutsche Staatsangehörigkeit zu stellen. Dass der besagte Entschluss den beiden nicht gleich leicht fällt, wird dadurch nahegelegt, dass nur Hüseyin eine Nacht zuvor von Alpträumen geplagt wird. Er befürchtet unterschwellig die Konsequenzen ihrer Entscheidung. Im Traum sieht er sich und seine Frau einem deutschen Beamten gegenüber sitzen. Dabei hat Fatma eine bayrische Tracht an und er selbst trägt einen Schnurrbart. Zudem müssen sie zu Hüseyins Verdruss mit dem Deutschen Schweinebraten essen. Obwohl der Protagonist plötzlich aus seinem Alptraum

7 Dieser Text wird im besagten Film von der Interpretin Julia von Miller (wobei der Autor des Textes und der Musik Stefan Noelle ist) vorgetragen (Kapitel 3. *Abreise nach Almanya* – 22.04–23.20 min).

8 Vgl. dazu „Diese erste Generation ging von einer baldigen Rückkehr in die Heimat aus, der Aufenthalt in Deutschland wurde als Übergangszeit betrachtet. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Wertmaßstäben und Lebensbedingungen der vorübergehenden Wahlheimat Deutschland war dadurch nur bedingt nötig“ (Aicher-Jakob 14), sowie „Von der deutschen Politik, von Arbeitgeberseite und auch von den Angeworbenen selbst war der Aufenthalt in Deutschland nicht auf Dauer geplant. Wegen der hohen Kosten für die Entwicklung einer geeigneten Infrastruktur war eine Ansiedlungspolitik von der deutschen Politik nicht erwünscht. Für die deutsche Wirtschaft stellten die ausländischen Arbeiter ein mobiles Arbeitskräftepotenzial dar, das bei Konjunkturschwankungen problemlos »freigesetzt« werden konnte“ (Keim 31).

aufwacht, weicht das Leben von dem im Traum dargestellten Szenario nur wenig ab, was dem folgenden, scherzhaft gestalteten Kapitel zu entnehmen ist:

Der deutsche Beamte: So, Herr und Frau Yilmaz ... Verpflichten Sie sich als baldige deutsche Staatsbürger die deutsche Kultur als Leitkultur zu übernehmen?

[Fatma nickt lächelnd]

Sehr schön. Das bedeutet, Sie werden Mitglied in einem Schützenverein, essen zweimal die Woche Schweinefleisch, sehen jeden Sonntag *Tatort* und verbringen jeden zweiten Sommer auf Mallorca. Sind Sie bereit, diese Pflichten auf sich zu nehmen?

Hüseyin: Aber ...

Fatma [prompt]: Ja, natürlich. Muss ja alles richtig haben.

Der Beamte: Ich gratuliere: Sie sind jetzt Deutsche!⁹

Wie bereits zuvor angedeutet, tut sich Hüseyin im Gegensatz zu seiner Frau mit seiner neuen Staatsangehörigkeit schwer. Im Inneren ist er seiner alten Heimat treu geblieben. Wird er von seiner deutschen Schwiegertochter, Gabi, auf den neuen Pass angesprochen, erwidert er prompt: „Das ist nur ein Stück Papier. Wir sind immer noch Türken“¹⁰. Hüseyins unerwartetes Geständnis löst die Frage nach der mit der eigenen Herkunft verbundenen kulturellen Identität aus, die insbesondere dem jüngsten Vertreter der Familie, dem 6-jährigen Cenk, schwer nachzuvollziehen zu sein scheint:

Cenk: Wenn Oma und Opa Türken sind, warum sind sie denn hier?

Canan: Na, weil die Deutschen sie gerufen¹¹ haben.

Cenk: ... gerufen?

Canan: Ja, also, nicht nur sie, sondern auch ganz viele andere Türken und Italiener und Jugoslawen und so. Sie wurden alle gerufen.

[Da macht Cenk die Augen zu und malt sich Folgendes aus:]

Liebe Weltenbürger! Hier spricht die Bundesrepublik Deutschland. Wir suchen Arbeitskräfte. Wenn Sie jung, kräftig und mit guter Arbeitsmoral ausgestattet sind, dann wenden Sie sich an die nächste behördliche Stelle¹².

Um die Neugier ihres Cousins zu befriedigen, geht Canan in der Familiengeschichte zurück. Sie erzählt in mehrfachen Rückblenden aufeinanderfolgende Etappen des Einbürgerungsprozesses ihrer Angehörigen. Eingangs erinnert sie an die Ursachen für Hüseyins Bemühungen, seine Angehörigen nach Deutschland zu holen. Als er als deutscher Gastarbeiter zum ersten Mal in seine Heimat in den Urlaub fährt, wird ihm von dem Schulleiter über das Schulschwänzen seines ältesten Sohns Veli berichtet. Anstatt die Schule zu besuchen, sei der Junge die Straßen entlang geschlendert und habe mit Süßigkeiten und Zigaretten gehandelt. Da fasst Hüseyin den Entschluss, mit der ganzen Familie nach Deutschland auszuwandern. *Almanya* gilt für das Familienoberhaupt nämlich als *Schule des Lebens*, wo seinen Kindern Disziplin beigebracht werden wird. So begründet Hüseyin

⁹ Kapitel 1. *Als Gastarbeiter in Deutschland* – 06.05–06.48 min.

¹⁰ Kapitel 4. *Reiseplanungen* – 12.52–12.57 min.

¹¹ Damit wird an den bekannten Spruch des Schweizer Schriftstellers, Max Frisch: „Wir riefen Arbeitskräfte, es kamen Menschen“ (1965) angespielt, der sich im Abspann 1:32:35 min befindet.

¹² Kapitel 2. *Wie alles anfang* – 13.05- 13.40 min.

seinen Angehörigen zumindest das Reiseziel, als sich herausstellt, dass seinem Antrag auf Familienzusammenführung stattgegeben wird. Bei der Abreise in das ferne Land haben seine Lieben jedoch gemischte Gefühle, die im überwiegenden Maße durch negative Vorstellungen ihrer Landsleute über *Almanya* geprägt werden:

1. [Kurz vor der Abreise nach Deutschland führt Muhamed mit seinem türkischen Kollegen das folgende Gespräch:]

Emre: Ich bin froh, dass wir da nicht hin müssen.

Muhamed: Wieso?

Emre: Das sind alles Ungläubige da. Mein Bruder hat mir gesagt, die Deutschen essen Schweinefleisch und Menschen. Ihr Zeichen ist so ein toter Mann am Kreuz. Den haben sie auch aufgegessen. Jeden Sonntag treffen sie sich in einer Kirche und essen von ihm und trinken sein Blut¹³.

2. [Zur gleichen Zeit besuchen Fatma ihre türkischen Bekannten und diese schenken ihr zum Abschied praktische Geschenke (Reis, selbst gestrickte Socken und Kleinteppiche). Dabei wird folgendermaßen argumentiert:]

Frau Nr. 1: In Deutschland soll es doch so kalt sein.

Frau Nr. 2: Die Deutschen sollen doch so dreckig sein.

Frau Nr. 3: In Deutschland soll es nur Kartoffeln geben¹⁴.

An dem Abreisetag wird die Familie Yilmaz von den Dorfbewohnern festlich verabschiedet. Den in einem Kleintransporter abreisenden Türken wird gemäß der alten türkischen Tradition Wasser hinterher geschüttet. Damit wird gezeigt, dass sie so schnell wieder zurückkehren sollen, wie das Wasser braucht, bis es verdunstet ist¹⁵. Die beredte Geste deutet darauf hin, dass sie in diesem Moment immer noch der Dorfgemeinschaft angehören, von ihr als *Hiesige* wahrgenommen werden und ihre Rückkehr daher erwünscht ist. Sobald sie allerdings das Herkunftsland verlassen und sich in *Almanya* angesiedelt haben, wurden sie zu »Gurbetçi« (ausgesprochen: Gurrbet-tschî), denjenigen also, die in der Fremde leben bzw. in die Fremde ziehen. Das Bewusstsein der auf diese Weise entstandenen Entfremdung, die die Betroffenen seither hin und wieder begleitet, wird von dem Theaterautor und -regisseur, Journalisten und Kolumnisten türkischer Abstammung, Aydın Engin wie folgt auf den Punkt gebracht:

Die Mehrheit von uns wurde am Sirkeci-Bahnhof in Istanbul verabschiedet, einige auch am Atatürk-Flughafen. Bis zu jenem Tag kannten sie uns, denn wir gehörten zu ihnen. Später haben sie uns überhaupt nicht mehr gekannt. [. . .] Zwar haben sie uns fast jedes Jahr im Sommerurlaub wieder gesehen, sie begegneten uns öfter auf den Flughäfen, auf den Straßen Anatoliens, in unseren Kleinstädten und Dörfern, aber sie kannten uns nicht mehr. Sie haben es sich einfach gemacht und uns pauschal als „Gurbetçi“ bezeichnet. Und sie haben nicht nur uns, die erste Generation der Abwanderer nach Deutschland, sondern auch unsere Kinder und Kindeskinde in denselben Topf geworfen: „Gurbetçi!“. [. . .] Aber es ist schon weit über 40 Jahre her, fast 50 Jahre, dass wir unsere Dörfer und Städte verlassen haben und nach Deutschland gekommen sind. Trotzdem sind wir immer noch Gurbetçi. (Engin 83–84)

13 Kapitel 3. *Abreise nach Almanya* – 26.38–26.58 min.

14 Ebd. – 27.10–27.24 min.

15 Darüber wird im Kapitel 3. *Abreise nach Almanya* – 30.30–30.40 min von Canan berichtet.

Eine treffsichere Bemerkung, der von dem Professor für Moderne Türkeistudien und Integrationsforschung an der Universität Duisburg-Essen, Hacı-Halil Uslucan in folgender Weise Vorschub geleistet wird:

Eine zusätzliche Entfremdung erleben Türken, wenn sie in ihre vermeintliche Heimat reisen und ihnen dort als „Almanca“, als „Deutschländer“ subtil signalisiert wird, nicht oder nicht mehr ganz dazuzugehören, sich also mit der Migration ihre Vorzugsmitgliedschaft im „heimischen Lager“ verspielt zu haben. Dieses sich permanent wiederholende Erleben der Fremdheit – die Fremde ist nicht zur Heimat, aber die einstige Heimat ist zur Fremde geworden – kann zu latenten psychischen Verwundungen, Kränkungen und Selbstwertseinbußen führen. Ausgehalten werden muss der Schmerz, nicht mehr Teil der „imaginierten Gemeinschaft“ zu sein und gleichzeitig in einer Welt zu leben, zu der man auch noch nicht gehört. (Uslucan 10)

Sobald die Familie Yilmaz am Ziel ihrer Reise eintrifft, stellt sich heraus, dass die einst gehegten Befürchtungen bezüglich der Ankunftsgesellschaft an der Realität vorbeigehen. Dieses Faktum legt nahe, dass die im Film verwendeten Stilmittel des Komischen die Wirklichkeit zu überspitzen und dadurch die emotional aufgeladenen sozialen Konflikte zu entschärfen haben. Das steht allerdings nicht im Widerspruch dazu, dass den Protagonisten zunächst in der Tat viele Differenzen zwischen dem Herkunfts- und Ankunftsland auffallen. Ins Blickfeld rücken das Aussehen der Deutschen selbst sowie deren Umgang mit Tieren, was sich in folgenden Kinderbemerkungen niederschlägt:

1. [Nach dem Verlassen des Flugzeugs, auf das Taxi wartend:]

Veli: Die Männer hier haben keine Schnauzbärte.

Muhamed zu Leyla: Siehst du, das sind da alles Riesen!¹⁶

2. [Ein Gespräch im Taxi, die Kinder schauen über das Fenster hinaus]

Muhamed: Iih, eine Riesenratte!

Hüseyin: Das ist doch keine Ratte, du Holzkopf, das ist ein Hund!

Veli: Und warum hat er keine richtigen Beine?

Leyla: Und warum ist die Ratte an einem Seil?

Hüseyin: Die Deutschen gehen mit ihren Hunden spazieren. Dazu machen sie sie an ein Seil.

Fatma: Sie gehen mit ihnen spazieren?

Hüseyin: Ja.

Fatma: Können die Hunde das nicht alleine?

Hüseyin: Die lassen die Tiere sogar in ihrem Bett schlafen.

Fatma: Allmächtiger, steh uns bei!¹⁷

Obwohl es den ersten Türken wie Hüseyin und Fatma zu Beginn der Anwerbung viel Demut, Wagemut und Einsatz abverlangt, sich eine neue Existenz in dem Ankunftsland aufzubauen und zu sichern, gelingt den meisten der Spagat zwischen zwei Kulturen. Das

¹⁶ Kapitel 6. *Das neue Zuhause* – 42.05–42.49 min.

¹⁷ Ebd. – 43.10–43.44 min.

betrifft in erster Linie ihre Kinder, die kurz nach der Ankunft in *Almanya* eingeschult und so mit der deutschen Sprache und Sitten am schnellsten bekannt gemacht werden. Viele Migrantenkinder lassen sich sogar von dem deutschen Lebensstil beeinflussen und wollen ihn im Familienhaus durchsetzen. Das trifft auch auf Familie Yilmaz zu. Dass Muhamed, Veli und Leyla ihre Mutter über den Ablauf der Weihnachtsfeier aufklären oder ihren Vater bitten, den Schnurrbart entfernen zu lassen, löst bei Hüseyin jedoch Unruhe aus. Um dem Einfluss der deutschen Kultur entgegenzuwirken, beschließt er einen Urlaub in der alten Heimat. Die Strecke von 2531 Kilometern legen die Protagonisten mit dem Auto zurück. „Doch kaum angekommen, wurde klar, dass die Zeit sich nicht einfach zurückdrehen lässt. Die Dinge hatten sich verändert, sie hatten sich verändert“¹⁸, so Canan. Keine richtige Toilette, Stromausfälle, Forderungen, die gewöhnlich an „Deutschländer“ gestellt werden¹⁹, „waren nur Kleinigkeiten, aber sie häuften sich und führten dazu, dass Opa, anders als geplant, ein Haus in Deutschland kaufte und nicht in der Türkei“, fügt die Enkelin von Hüseyin hinzu²⁰. Demzufolge leben die Betroffenen in *Almanya* und führen da – sofern man sie an ihre „Zwitterposition“²¹ bzw. die ihren Landsleuten zugeschriebenen

18 Kapitel 7. *Urlaub in der Türkei* – 1:09:42–1:09:44 min.

19 Im Verhältnis zu den Abwanderern erweisen sich die Dorfbewohner als besonders fordernd. Muhameds alter Freund Emre ist mit der geschenkten Cola-Flasche unzufrieden, er habe mit zumindest einer Kiste Cola-Flaschen gerechnet. Viel lieber wäre ihm aber ein ferngesteuertes Auto, obwohl Muhamed selbst ein solches Spielzeug nicht hat.

20 Kapitel 7. *Urlaub in der Türkei* – 1:10:58–1:11:09 min. In Anlehnung daran fügt Engin Folgendes hinzu: „Als unsere Enkelkinder ins Kindergartenalter kamen, näherten wir uns dem Rentenalter. [. . .] Wir begannen, uns selbst zu fragen, ob es überhaupt vernünftig wäre, zurückzukehren und Deutschland zu verlassen: ein Land ohne Stromausfälle, dessen Leitungswasser bedenkenlos getrunken werden kann, dessen Autobahnen nicht die Spur eines Schlagloches aufweisen und auf denen man mit Vergnügen fahren kann. Erst recht, wenn man das vorzüglich funktionierende deutsche Gesundheitswesen bedachte. In unseren Runden wird weiter das alte, ewig gleiche Lied gesungen: »Nächstes Jahr kehren wir zurück.« Aber es sind so wenige von uns wirklich zurückgekehrt...“ (Engin 91–92).

21 Vgl. dazu: „Dieser Umstand wird gerne mit der Metapher »Zwischen-zwei-Stühlen-Sitzen« umschrieben, manchmal auch dramatisierend als »zerrissen zwischen zwei Welten« titulierte. Als wesentliche Ursachen dieses Konflikts gelten einander entgegenstehende Einflüsse der Familie und der Institution Schule beziehungsweise der Mehrheitsgesellschaft, die die Kinder und Jugendlichen irritierten. So werden etwa Identitätsstörungen, Verunsicherungen des Selbst (Verstehe ich mich schon als Deutscher, noch als Türke, bin ich von beidem ein wenig, sehe ich mich jenseits kultureller Bindungen? Was soll ich lernen oder studieren? Wie ist ein »guter Mann«, eine »gute Frau«?) bei Migranten häufig auf diese kulturelle Zwitterposition heruntergebrochen.“ (Uslucan 41–42, hervor. im Original); „Das Problem liegt darin, dass die Eltern für das deutsche Verhalten und die Lehrer sowie die deutschen Gleichaltrigen für das türkische Verhalten der Jugendlichen zu wenig Verständnis haben. Man könnte meinen, dass diese Generation, wie Berufspendler zwischen zwei Orten, zwischen türkischer und deutscher Welt pendeln“ (Roland 21); „Es ist wie zwei Menschen, die in einem Körper leben müssen und dabei grundverschieden sind. Oder wie ein Schuh für zwei Füße, die gleichzeitig hineinmüssen und mit dem man auch laufen muss. Komisch! Wie kann man so laufen?“ (Ackermann 31).

Etikettierungen²² nicht erinnert²³ – ein harmonisches und glückliches Leben. Nichtsdestotrotz darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sie so wie viele andere, seit 40 bis 50 Jahren Deutschland bewohnende Fremdstämmige, während dieser Zeit „mehr oder weniger in einem rechtlichen, sozialen und schulischen Provisorium lebten. Erst seit der Verabschiedung des Zuwanderungsgesetzes [bis zu Kanzler Kohl hin das offizielle Credo] erkennt die Bundesrepublik offiziell an, dass sie zum Einwandererland geworden ist“ (Keim 37). Der Film geht auf die nachzuholende Integration der Einheimischen und der Hinzugezogenen ein, und zwar, um sie als wichtiges und zugleich ausführbares Projekt darzubieten. Diesem Anliegen dient die humorvolle Art und Weise, auf die die gegenseitigen Vorurteile spaßig überzeichnet, in Frage gestellt und schließlich ad absurdum geführt werden. Von kaum überschätzbarer Bedeutung sind vor diesem Hintergrund die im Abspann platzierten Zitate, die ihre Pointen und Bilder aus dem Alltag der Migrationsgesellschaft schöpfen und auf die Hervorhebung von Nützlichkeit, Einzigartigkeit und Unersetzlichkeit türkischer Migrant*innen abzielen:

1. [In der letzten Szene zitiert Canan den Schriftsteller indischer Abstammung, Salman Rushdie, der in seinem Roman *Mitternachtskinder* wie folgt berichtet:]

„Ein kluger Mann antwortete mal auf die Frage »Wer oder was sind wir?«: Wir sind die Summe all dessen, was vor uns geschah. All dessen, was unter unseren Augen getan wurde. All dessen, was uns angetan wurde. Wir sind jeder Mensch und jedes Ding, dessen Dasein das unsere beeinflusste oder von unserem beeinflusst wurde. Wir sind alles, was geschieht, nachdem wir nicht mehr sind, und was nicht geschähe, wenn wir nicht gekommen wären“²⁴.

2. [Im Abspann wird auf die Aussage des Betriebsleiters einer Kranbaufirma in Langenfeld über seine ersten Erfahrungen mit den türkischen Mitarbeitern folgendermaßen verwiesen:]

22 Türkischstämmige haben gewöhnlich gegen viele ihnen von den „Biodutschen“ zugeschriebenen Etikettierungen anzukämpfen, denn sie werden von ihnen meist als gewalttätig, technisch zurückgeblieben und borniert angesehen. Darauf wird im Film auch eingegangen. Erwähnenswert ist eine Szene, die in der U-Bahn spielt. Da wird eine türkische Mutter mit ihren lärmenden Kindern von einer spießigen Deutschen beleidigt, sie sei eine wilde Idiotin, weil sie nicht verhüten könne (als sei sie „für eine Pille zu doof“). Sobald Canan den ungerechten Kommentar bezüglich der Türkin vernimmt, beginnt sie ohne langes Überlegen mit der Deutschen Klartext zu reden: „Entschuldigung. Das müssen Sie uns, Ausländern schon verzeihen. Wissen Sie, wenn wir so den ganzen Tag im Dschungel rumhängen, dann fällt uns nichts Besseres ein: Wir können nur faulenzen und rumvögeln, jawohl! [nach einer Weile] Es gibt Menschen, die freuen sich über Kinder, auch wenn es mehr als eineinhalb sind“ (Kapitel 4. *Reiseplanungen* – 33:46–34:11 min).

23 Damit wird von mir auf die von Cenk gerade erlebte Identitätskrise angespielt. Der Sechsjährige wird in der Schule nach seinem Herkunftsland gefragt. Als er bei seiner Antwort auf Deutschland verweist, wird er von der Lehrerin in folgender Weise auf die richtige Lösung gebracht: „Ja, das stimmt schon. Aber wie heißt das schöne Land, wo dein Vater herkommt?“ Dabei stellt sich heraus, dass das besagte Anatolien auf der Europakarte nicht mehr verzeichnet ist, was bei Cenk Irritation, gepaart mit dem Gefühl, ausgestoßen zu sein, herbeiführt und sein Dasein in der Schule immer unerträglicher macht. Es führt schließlich dazu, dass er aus der Teilhabe am angesagten Fußballspiel *Türken gegen Deutsche* ausgeschlossen wird, da sich seine Mitschüler mit der Einordnung seiner Zugehörigkeit schwer tun. Statt ihre Abneigung gegen ihn zu verbergen, lassen sie sie ihn spüren. Es folgen Kommentare des Typus: „Hier, den schenken wir euch! / Das ist auch ein Deutscher. / So sieht der auch aus. / Der sieht doch aus wie voll der Türke. / Der kann aber kein Türkisch. / Der Kanake, der kann ja gar nix!“ (Kapitel 1. *Als Gastarbeiter in Deutschland* – 07:48–07:50 min).

24 Kapitel 11. *Wer oder was sind wir?* – 1:31:54–1:32:30 min.

„Ich möchte die Erfahrung der Betriebsleitung in einem Satz zusammenfassen: Wenn wir wieder vor die Wahl gestellt werden: dann nur türkische Facharbeiter“²⁵.

4. Schlussfolgerungen

In der vorliegenden Arbeit wird mittels des erfolgreichen Kinodebüts der Şamdereli Schwestern, das unter dem Titel *Almanya – Willkommen in Deutschland* publik wurde, auf die sperrigen deutsch-türkischen Beziehungen hingewiesen. Der unter dem Mantel des Scherzhaften dargebotene Stoff deckt ohne Schuldzuweisungen die zwischen den beiden Parteien immer noch bestehenden Vorurteile bzw. Antagonismen auf und geht ihren wahren Ursachen nach. Obwohl der betreffende Film viele Gelegenheiten zum Schmunzeln bietet, wird klar, dass er vor allem der Verarbeitung tiefliegender Konflikte und der Überwindung von Problemen wie etwa sozialer Ungleichheit und Abwertung, Entfremdung und Verletzlichkeit dient. Und ausgerechnet dies steht für seinen aufklärenden und versöhnlichen Charakter zugleich. Hoffentlich wird sich daher von dem in dieser Arbeit angegangenen Thema ein breiter Rezipientenkreis angesprochen fühlen und es als eine Ausgangsbasis für weitere Untersuchungen in diesem Bereich auslegen.

Literatur

- Ackermann, Irmgard. „In der Fremde hat man eine dünne Haut ... Türkische Autoren der »Zweiten Generation« oder Die Überwindung der Sprachlosigkeit“. *ZfK* 1 (1985): 31.
- Aicher-Jakob, Marion. *Identitätskonstruktionen türkischer Jugendlicher. Ein Leben mit oder zwischen zwei Kulturen*. Wiesbaden: VS Research Verlag, 2010.
- Bade, Klaus, Pieter Emmer, Leo Lucassen, und Jochen Oltmer. *Enzyklopädie. Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Fink, 2008.
- Demirel, Süleyman. „Integration ja. Assimilation nein“. *Süper Freunde. Was Türken und Deutsche sich wirklich zu sagen haben*. Hg. Kai Diekmann und Ertuğrul Özkök. München: Pieper Verlag, 2008. 57–74.
- Engin, Aydın. „Der Auswanderer kehrt nicht zurück“. *Süper Freunde. Was Türken und Deutsche sich wirklich zu sagen haben*. Hg. Kai Diekmann und Ertuğrul Özkök. München: Pieper Verlag, 2008. 83–94.
- Hansen, Roland. *Türkische Deutsche, deutsche Türken oder »ein bißchen von da und ein bißchen von da«*. *Re-Migration und Identitätskonflikte türkischer Jugendlicher aus Izmir*. Saarbrücken/Fort Lauderdale: Breitenbach Verlag, 1989.
- Keim, Inken. *Mehrsprachige Lebenswelten. Sprechen und Schreiben der türkischstämmigen Kinder und Jugendlichen*. Tübingen: Narr Verlag, 2012.
- Rushdie, Salman. *Mitternachtskinder*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2008.
- Uslucan, Hacı-Halil. *Dabei und doch nicht mittendrin. Die Integration türkeistämmiger Zuwanderer*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2011.

25 Ebd. – 1:32:41–1:32:49 min.

Angaben zur Filmographie

Almanya – Willkommen in Deutschland (2011): Regie (Yasemin Şamdereli), Drehbuch (Yasemin und Nesrin Şamdereli), Besetzung (Vedat Erincin – Hüseyin; Fahri Ögün Yardim – der junge Hüseyin; Lilay Huser – Fatma; Demet Gül – die junge Fatma; Aykut Kayacik – Veli; Aycan Vardar – der junge Veli; Ercan Karacayli – Muhamed; Kaan Aydogdu – der junge Muhamed; Siir Elogdu – Leyla; Aliya Artuc – die junge Leyla; Petra Schmidt-Schaller – Gabi; Denis Moschitto – Ali; Aylin Tezel – Canan; Trystan Vyn Puetter – David; Rafael Koussouris – Cenk). Die Deutschlandpremiere des Films fand am 1. März 2011 in München statt.

Streszczenie

Artykuł nawiązuje do debiutu kinowego siostr Şamdereli, który w sposób żartobliwy, a przez to skuteczny naświetla trudne relacje niemiecko-tureckie, nie wahając się przed przedstawieniem ich rzeczywistych przyczyn. Autorka omawia poruszone w filmie kwestie poniżenia i społecznego wyobcowania, a także utraty własnej tożsamości w świetle najnowszych badań naukowych.

Voces hispánicas sobre la relación entre ensayismo y modernidad

I

El propósito de este trabajo es doble. Por un lado, se trata de pasar revista a algunas caracterizaciones particularmente iluminadoras acerca de la naturaleza y características del género ensayístico, tanto de importantes investigadores y teóricos contemporáneos como de notables escritores y ensayistas por derecho propio (p. e., E. Martínez Estrada, M. Picón Salas, O. Paz, y B. Matamoro). Y es que, como bien se sabe, el ensayo literario ha sido, junto a la novela, el cuento y la poesía, una de las formas literarias de mayor presencia cuantitativa y cualitativa en la historia y cultura del mundo hispanohablante. El contexto intelectual y literario hispánico-hispanoamericano hizo suyo un género surgido en otras geografías y lo desarrolló hasta alcanzar, en varios de sus practicantes, un altísimo nivel cualitativo, y un grado nada insignificante de repercusión social.

Por otro lado, se trata también, partiendo del examen anterior de autores, de esbozar una interpretación, basada en algunas destacadas voces hispánicas (p. ej., P. Aullón de Haro, F. Jarauta y P. Cerezo), acerca del lugar posible del ensayista, artista y pensador a la vez, en tanto que observador crítico y autocrítico de ese fenómeno tan complejo que es la modernidad. Existe un lazo esencial, no meramente accidental, entre la forma genérica del ensayo y los contenidos, multifacéticos y con frecuencia también contradictorios, del espíritu de la modernidad. No es difícil ver la íntima relación entre los dos propósitos, por lo que no es posible una separación demasiado estricta en su desarrollo.

Habida cuenta la vastedad y complejidad del tema planteado, este trabajo se limitará a sugerir rumbos posibles para una futura labor de profundización de la problemática *ensayismo/construcción de la modernidad* en el contexto del ensayo hispánico-hispanoamericano, una empresa que habrá de tomar en cuenta una serie de ramificaciones teóricas forzosamente dejadas de lado en el presente artículo de aproximación.

II

El historiador de la literatura, José Miguel Oviedo, observa que el ensayo «consiste en la interrogación o inquisición de cualquier aspecto de la realidad o de lo imaginado, propuesto o pensado por otros, pero también de lo que uno mismo piensa; es su “puesta a prueba” mediante la razón y la sensibilidad» (13). De modo semejante, el filólogo argentino, Emilio Carilla, define el ensayo como «una obra, por lo común breve, centrada en un tema literario, filosófico, científico, etc., y que aspira a aclaraciones o precisiones. Que se distingue por la claridad de la estructura y el brillo y agudeza de la expresión. Y que se dirige, con cierta cautela, a un público lector de alguna amplitud» (377).

Definido, siquiera de forma parcial y provisoria el ámbito formal del ensayo –unas cuantas caracterizaciones más se introducirán adelante–, hay que indicar, desde un inicio,

que la relación entre ensayismo y modernidad apunta a un proceso complicado, y multifacético. Un proceso, además, que posibilita la construcción literaria y filosófica de una voz individual y propia en conjunción con el surgimiento de un umbral histórico-cultural de límites históricos imprecisos, y cuyos contenidos son sujeto permanente de debate interdisciplinario. Justamente, la especificidad del ensayo se revela mejor con el trasfondo de un momento de la historia occidental que se caracteriza por la duda y, aún más, la demolición de definiciones y puntos de vista recibidos: en el ensayo actúa el mismo espíritu de la modernidad insatisfecho de su propia naturaleza. Pero en el ensayo es poderoso no solo el deseo de crítica y aniquilación de dogmas e ideologías, sino también el de construcción –si bien tan solo a partir de andamios conceptuales desmontables e intercambiables, es decir, con sentido provisional– de nuevas maneras de entender y enfrentar la realidad.

En el ensayo aparece plenamente desarrollada la figura del escritor en tanto que *sujeto* con una personalidad inconfundiblemente propia. Es un sujeto creador y responsable tanto por el contenido y ordenamiento de las ideas, como por iniciar un proceso de conversación y debate de las ideas difundidas. Respecto del ensayo, representa una grave distorsión de su forma e intención discursiva insistir en un tipo de subjetividad entendida como simple aislamiento del autor, una subjetividad enclaustrada en una suerte de conciencia de sí, incapaz de abrirse al mundo externo. Todo lo contrario, el ensayo es *subjetividad constituida en la inter-subjetividad*, es individualidad fertilizada en el acto social del intercambio y de la comunicación entre seres especialmente predispuestos a la curiosidad y el deseo de saber.

Por eso el ensayo ha sido entendido también por algunos de sus más notables practicantes, como un género mediador en ese flujo continuo de información que recorre toda la cultura. No de otra manera entiende su labor intelectual –justo como mediador entre «el mundo de los doctos y el de los conversadores», como él los denomina en su trabajo «Sobre el género ensayístico»– uno de los más grandes ensayistas-filósofos del siglo XVIII, David Hume, quien se considera a sí mismo

como una especie de embajador que proviene del mundo del estudio y que viaja al de la conversación. Siempre consideraré que es mi deber constante el fomentar las buenas relaciones entre estos dos estados, tan dependientes el uno del otro. Trataré de hacer saber a los doctos lo que sucede en la vida de compañía, y procuraré también importar al mundo de la compañía las ventajas que encuentre en mi propio país y que sean aprovechables para su uso y entretenimiento. (27)

El *individuo* somete a consideración de *todos* un discurso solo parcialmente concluido; en realidad, la lectura y recepción crítica del texto conforman la unidad integral del dispositivo ensayístico. Este punto es fundamental pues tiene que ver con una condición necesaria de la actividad intelectual como tiene lugar en la época moderna: el elemento de la *sociabilidad*, factor central para la concepción humeana del trabajo intelectual. Es decir, el ensayista (Hume, en este caso) presupone un ambiente civil y tolerante, sociable, para el trueque de ideas y argumentos. Estos no tienen por qué ser siempre aceptados, pero sí acogidos y escuchados civilizadamente. Enlazando con las ideas del filósofo escocés, el ensayista y novelista argentino Blas Matamoro acentúa la imbricación en el texto

ensayístico de lo individual con lo social, del *uno* que no puede ser sin los otros. En efecto, con el ensayo se está «ante un discurso que exige una cultura del sujeto como individuo, del Único que se entrega a lo de todos, a lo común: al lenguaje. Hace falta Alguien que sostenga: “Yo digo acerca de mi mundo y ese decir será leído por otros sujetos similares y distintos que integran, cada cual con su mundo, el mundo”» (Matamoro 79).

Dadas las características del ensayo ese intercambio nunca llega a una conclusión, a un resultado definitivo o definitorio: «El ensayo ni parte de ningún principio ni llega a ninguna parte. Se interrumpe como si proviniera de una interrupción anterior por una decisión anterior, por una decisión formal que resulta ostentar un sesgo más bien estético» (Matamoro 80). En esta misma línea, otra autora señala que el espíritu del ensayismo opera a través de una «escritura improvisada», es decir, ejecutada por la subjetividad en su marcha incierta y titubeante: «El ensayo se construye mientras avanza, no hay modo de preparar la forma definitiva que asumirá el curso de los pensamientos para construir su argumentación. Lo que parece una excesiva flexibilidad de adaptación del pensamiento al texto es, en realidad, un reto de sometimiento del pensamiento a su material» (Kerik 43).

Según la sugerente versión de otro autor, Fernando Martínez Ramírez, el ensayismo se instala en el espacio de lo disperso pero no para disiparlo mediante la producción de verdades, sino para estimular su proliferación: «El ensayo habita en el vórtice de la contradicción y desde ahí se reproduce con su poderosa y *duple* verdad. Es duple y no doble, porque no se trata de dos verdades sino de una, que es verdad y no-verdad, respuesta y pregunta, lo uno o lo otro, y también lo uno y lo otro o ni lo uno ni lo otro. El ensayo en su dispersión es totalidad y en su totalidad es dispersión» (17).

A juicio de otra intérprete, Beatriz Colombi, el «ensayo dramatizó, desde este origen, una escena que le es peculiar: la de un hablante que se sabe facultado para emitir cualquier juicio, más allá del árbitro de los doctos o de la sanción de las instituciones, apoyado tan sólo en su investidura en tanto sujeto y en su dominio de algún saber» (25). De nuevo aparece con especial relevancia la figura de Montaigne que funda «un nuevo lugar de enunciación que permite ubicarlo dentro de esa categoría de autores que Michel Foucault llamó *fundadores de discursividad*, como Marx o Freud, es decir, aquellos que además de construir su propia obra, inician una formación». De acuerdo con la versión citada de Foucault: «Lo particular de estos autores es que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos» (Colombi 25).

Por su parte, connotados ensayistas hispanoamericanos han expuesto sugerentes opiniones, más o menos líricas, en torno al ensayo. Así, el notable ensayista argentino Ezequiel Martínez Estrada, al comienzo de su magnífico ensayo sobre Montaigne, incluido en su obra (dedicada también a Balzac y Nietzsche) *Heraldos de la verdad escribe* lo siguiente acerca del ensayo literario:

Susceptible de tomar cualquier estructura y de alcanzar cualquier dimensión, desde el aforismo hasta la crónica exhaustiva, según lo que contengan los propósitos del autor, caben en su texto con idéntica licitud el escolio, el relato, el panfleto, el panegírico. Su mérito está en la inexpressable flexibilidad con que recibe sin perder su naturaleza cualquier material según cualquier disposición. (7)

Igualmente, el gran poeta y ensayista mexicano, Octavio Paz, en su ensayo «José Ortega y Gasset: el cómo y el para qué», afirma que el ensayista «tiene que ser diverso, penetrante, agudo, novedoso y dominar el arte difícil de los puntos suspensivos». Y agrega:

No agota su tema, no compila ni sistematiza: explora. Si cede a la tentación de ser categórico, como tantas veces le ocurrió a Ortega y Gasset, debe entonces introducir en lo que dice unas gotas de duda, una reserva. La prosa del ensayo fluye viva, nunca en línea recta, equidistante siempre de los dos extremos que sin cesar la acechan: el tratado y el aforismo. Dos formas de la congelación. (98)

Para Octavio Paz, en el texto ensayístico se dan cita la palabra poética con la argumentación lógica; de hecho, como él mismo indica, uno de los impulsos centrales de su creación artística ha consistido en fortalecer, mediante el ensayo literario, la conexión entre poesía y crítica. La última interpretación por citar en este apartado la ofrece el gran ensayista e historiador venezolano Mariano Picón Salas. En su trabajo, «Y va de ensayo» (1954), el autor de *Viaje al amanecer*, asevera que la «función del ensayista [. . .] parece conciliar la Poesía y la Filosofía, tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos, previene un poco al hombre entre las oscuras vueltas del laberinto y quiere ayudar a buscar el agujero de salida». Además, según Picón Salas, «el Ensayo se desarrolla de preferencia en épocas de crisis, cuando el hombre se siente más confundido y están crujiendo, amenazantes –antes que emerjan otros– los valores de una vieja cultura» (504).

Sin duda, cada una de las aproximaciones anteriores aporta elementos valiosos para la comprensión del discurso ensayístico: presencia de la individualidad y la subjetividad, conjunción de talante crítico e intuición poética, vocación comunicativa y sociable, etc. Todos estos puntos, sin embargo, adquieren un significado más claro y pleno cuando se contemplan a la luz de una relación dual aún más determinante, la ya mencionada entre ensayismo y talante moderno.

III

Como bien ha dicho un autor, Francisco Gil Villegas: «Lo transitorio y fugitivo del tiempo en la modernidad, aparece como algo captable únicamente en las imágenes metafóricas y reflejadas del ensayo transitorio» (14). Efectivamente, una y otra vez se ha indicado como rasgo esencial de la llamada modernidad el traer consigo una suerte de inaudita *aceleración temporal*. Es decir, una vez puestos en marcha, los procesos intelectuales y materiales que le dan inicio, esos mismo procesos parecen adquirir existencia autónoma, imponiendo así criterios y gustos que de inmediato son declarados obsoletos solo para imponer otros afectados por la misma obsolescencia. La modernidad funda en occidente nada menos que la tradición del cambio,

En lo que respecta al ámbito general de la cultura, el crítico de arte Harold Rosenberg, por ejemplo, señaló con perspicacia hace mucho que: «Lo nuevo no puede convertirse en tradición sin generar contradicciones, mitos, absurdidades excepcionales –a menudo absurdidades creativas» (10). Si el ámbito de la cultura moderna vive de creaciones y demoliciones constantes de tradiciones, entonces el ensayo, con su natura-

leza híbrida e indefinida por compartir rasgos de otros géneros, aparece como un medio privilegiado para la crónica de una modernidad contradictoria y de orden multifacético, productora de «mitos y absurdidades», es cierto, pero también de «absurdidades creativas».

Precisamente por lo anterior, y con palabras del filósofo español Pedro Cerezo: «La doble función, crítica y heurística, del ensayo, le permite una posición privilegiada en la crisis de la modernidad, al venirse abajo el mito de una experiencia pura, originaria. En tal coyuntura, al espíritu del ensayo se le abren diversas formas operativas» (1990). La división que propone P. Cerezo respecto de tales estrategias discursivas posibles para el ensayo en la modernidad apunta, en primer término –siguiendo la línea crítica inaugurada por Adorno y Horkheimer–, a lo que él califica de labor de «desbloqueo incesante de la experiencia coagulada, enajenada, que permita de nuevo su reorientación utópica» (1990). En segundo lugar, según el mismo autor, el ensayo da expresión en la modernidad a diversas reacciones de insatisfacción del pensamiento post-dialéctico con formas logocéntricas y metafísicas tradicionales. Una pregunta surge a propósito de la sugerente propuesta de P. Cerezo: ¿cómo compaginar la actitud crítica, propugnadora de nuevos proyectos humanistas con una mentalidad moderna impaciente ante planes a largo plazo?, si la imaginación utopista opera oteando el horizonte, el futuro posible, el espíritu de la modernidad lo exige todo del aquí y ahora.

Desde otra perspectiva, Francisco Jarauta ha llamado la atención hacia lo que él considera la unión natural de un espíritu moderno siempre cambiante y proteico con un género literario que sobresale precisamente por su indeterminación y mutabilidad, por su incapacidad confesa y manifiesta para proponer tesis y teorías con pretensiones de permanencia:

El ensayo partiendo de la conciencia de la no identidad es radical en su no-radicalismo, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo particular frente a lo total, en su carácter fragmentario. Y al retroceder espantado frente a la violencia del dogma, que defiende como universal el resultado de la abstracción o el concepto atemporal e invariable, reivindica la forma de la experiencia del individuo, al tiempo que se yergue frente a la vieja injusticia hecha a lo percedero, tal como apostilla Adorno en páginas de todos conocidas. («Para una filosofía» 37)

Las palabras de este autor coinciden con las de P. Cerezo en cuanto a esbozar las tareas posibles del ensayismo en la modernidad tardía. Ya no más pergeñar o defender axiomas y principios inmovibles, como lo quería un racionalismo extremo, sino, como también destaca F. Jarauta, concentrarse en la atención al detalle y a la expresión de la singularidad. En otro trabajo anterior destaca Jarauta: «Actuar mediante objetos discretos, por cambios sucesivos, a través de continuas modificaciones, simulaciones, es la nueva tarea de la cultura» («Pensar la época» 1990).

El rescate de la individualidad supone, por contraste con viejos sueños de estabilidad y validez atemporal, una nueva conciencia, moderna, de la finitud. Mediante el ensayo, se intenta seguirle el paso a la modernidad pero sin pretender atrapar, de una vez y para siempre, su formas siempre cambiantes de manifestación. Escribe F. Jarauta: «Dar forma al movimiento, imaginar la dinámica de la vida, reunir según precisas y provisionales

estructuras aquello que está dividido, y distinguirlo de todo lo que se presenta como supuesta unidad, esta es la intención del ensayo» («Para una filosofía» 37).

En varios trabajos importantes que giran, fundamentalmente, en torno al aporte teórico de Theodor W. Adorno, el crítico e historiador Pedro Aullón de Haro ha conectado de manera explícita el ensayo con el espíritu moderno, tan finamente analizado por el pensador alemán. En opinión de Aullón de Haro:

El ensayo propiamente dicho es el gran prototipo moderno, la gran creación literaria de la modernidad [. . .]. El ensayo representa, pues, el modo más característico de la reflexión moderna. Concebido como libre discurso reflexivo, se diría que el ensayo establece el instrumento de la convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación fluctuante y permanente. (63, 63)

Desde su interpretación, Aullón de Haro resalta que el aporte de Adorno, consiste en subrayar no solo la discontinuidad estructural o formal del texto ensayístico comparado con otros, sino, además, en insistir de qué modo el ensayo intenta arrojar claridad sobre una totalidad de sentido a partir de iluminaciones discontinuas y fragmentarias. Nadie mejor que el propio Adorno para hacer explícita la estrategia temporalmente intermitente del ensayo:

El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando tapanlas [. . .]. La discontinuidad es esencial al ensayo, su cosa es siempre un conflicto detenido [. . .]. El ensayo tiene que conseguir que la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma está presente. (27–28)

En el ensayismo no solo resalta el interés por el fragmento en tanto que expresión de una totalidad de sentido nunca alcanzada, sino también el hecho de que la escritura ensayística se encuentra en lo que se podría calificar de *estado permanente de alerta*. Retomando el aporte de Aullón de Haro, este autor plantea la categoría de «*libre discurso reflexivo*» para referirse al ensayo en tanto que juicio crítico siempre en marcha: se trata de un juicio autocrítico elaborado en el proceso mismo de volcarse, de discurrir sobre su objeto de estudio: «La condición del discurso reflexivo del ensayo habrá de consistir en la libre operación reflexiva, esto es, la operación articulada libremente por el juicio. En todo ello se produce la indeterminación filosófica del tipo de juicio y la contemplación de un horizonte que oscila desde la sensación y la impresión hasta la opinión y el juicio lógico» (63).

Fue el romanticismo, sobre todo en su primera etapa en suelo teutónico, el que señaló una ruta central que habría de asumir con posterioridad el ensayismo filosófico y literario. La visión romántica se complace en impulsar desde un inicio, aspecto que también destaca Aullón de Haro, tanto la hibridez formal del ensayo como la radical diversificación de los géneros literarios modernos. El romanticismo no conoce fronteras en cuanto a la capacidad humana de expresión de la libertad y la subjetividad –de ahí que el ensayo constituye un producto típico de otra dupla fundamental de la historia intelectual de occidente: la de romanticismo/modernidad.

IV

No hay duda de que el género ensayístico, sobre todo desde la obra de Miguel de Montaigne, ha acompañado la configuración occidental moderna de una esfera de subjetividad en complemento con el análisis de crítica cultural y social. El ensayista se regala con la idea de una comunidad de individuos figurativamente entrelazados gracias a un texto que se desea abierto al diálogo.

El interés por la ilustración social también es un ingrediente capital del ensayo literario, como puede verse en los británicos Francis Bacon y David Hume –para no mencionar a otros importantes autores de las islas británicas de siglos posteriores–. Dentro de la escritura ensayística el *individualismo* y la *sociabilidad* aparecen en una interesante síntesis que mantiene en tensión, a menudo fecunda y generadora de nuevos horizontes intelectuales, el tratamiento de temas y problemas específicos.

Además, la labor de *concientización o educación colectiva*, en sentido amplio, promovida por el ensayo como espacio de encuentro social, se ha llevado a cabo mezclando ingredientes de tipo predominantemente filosófico y literario-periodístico. Y aunque algunos autores no han podido resistir la tentación de elaborar obras ensayísticas de considerable extensión, como –para el caso hispanoamericano– *Facundo o Civilización y barbarie*, de Domingo F. Sarmiento, *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada o *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, lo cierto es que el ensayo se desenvuelve mejor en la pequeña escala. Es allí, en las sendas del *fragmento* y la *incompletud*, donde se cumple mejor, retomando las reflexiones de T. W. Adorno, la expectativa creada por el ensayo de una siempre posible interrupción, de una argumentación que se suspende en beneficio de la apertura al debate. En este punto, como en los dos anteriores, ensayismo y modernidad se revelan en una clara relación de complementariedad.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. M. Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- Aullón de Haro, Pedro. 2006. «El problema de la teoría del ensayo y el problema del ensayo como forma según Theodor W. Adorno». *Revista Educación Estética* 2 (2006): 55–76.
- Carilla, Emilio. «Los orígenes del ensayo hispanoamericano». *Thesaurus* T. XLVIII. 2 (1993): 374–383. Web. 7 de marzo de 2014.
- Cerezo, Pedro. «El ensayo en la crisis de la modernidad». 1990. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Web. 7 de marzo de 2014.
- Colombi, Beatriz. «Representaciones del ensayista». *The Colorado Review of Hispanic Studies* 5 (2007): 25–36.
- Gil Villegas, Francisco. «El ensayo precursor de la modernidad». *Vuelta* 257 (1998): 13–23. Web. 7 de marzo de 2014.
- Jarauta, Francisco. «Para una filosofía del ensayo». *El ensayo como género literario*. Ed. V. Cervera, B. Hernández y M. D. Adsuar. Murcia: Universidad de Murcia, 2005. 37–41.
- Jarauta, Francisco. «Pensar la época». 1990. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Web. 7 de marzo de 2014.
- Kerik, Claudia. «De Montaigne a Walter Benjamin». *Letras Libres* (2010): 42–46. Web. 7 de marzo de 2014.

- Martínez Estrada, Ezequiel. *Heraldos de la verdad*. Buenos Aires: Nova, 1958.
- Martínez Ramírez, Fernando. «El ensayo: una forma de arte». *Tema y variaciones de literatura* 24 (2005): 15–27. Web. 7 de marzo de 2014.
- Matamoro, Blas. «Elogio del ensayista». *Letras Libres* (2007): 79–80. Web. 7 de marzo de 2014.
- Oviedo, José M. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza, 1992.
- Paz, Octavio. *Hombres en su siglo, y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Picón Salas, Mariano. *Viejos y nuevos mundos*. Caracas: Ayacucho, 1983.
- Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. New York: Da Capo, 1981.

Streszczenie

Celem pracy jest omówienie natury eseju jako gatunku literackiego. Autor prezentuje ważne opinie pisarzy, przede wszystkim hiszpańskich i iberoamerykańskich (eseistów, powieściopisarzy i poetów, jak na przykład E. Martínez Estrada, M. Picón Salas, O. Paz i B. Matamoro). Z drugiej strony autor odnosi owe opinie do szerszego problemu: eseistyki jako wyrazu kultury i nowoczesności. Opierając się na ważnych współczesnych intelektualistach i filozofach, takich jak P. Cerezo, F. Jarauta i P. Aullón de Haro, autor podkreśla ścisły związek między formą eseju i złożonymi, sprzecznymi celami i treściami, które stanowią ducha nowoczesności.

Rusałki – słowiańskie ondyny

W ostatnich latach można zauważyć wzmożone zainteresowanie zarówno literaturoznawców, jak i czytelników motywami nimf, ondyn, syren i innych pokrewnych im kobiecych postaci fantastycznych¹. Prace te, powstające w orbicie kultury zachodnioeuropejskiej, pomijają jednak teksty literatur wschodnioeuropejskich², w których motyw ruszałki – od czasów romantyzmu – często był inspiracją najcelniejszych dzieł literatur słowiańskich. Artykuł ten, zważywszy na swe skromne rozmiary, nie śmie przypisywać sobie roli pracy wypełniającej ową lukę, ma zaś jedynie pełnić funkcję bodźca do dalszych badań nad tym wdzięcznym tematem literackim.

Postać ruszałki, która ze swym rzekomo słowiańskim rodowodem jest odpowiedniczką znanej z literatur zachodnioeuropejskich nimfy, pojawia się w literaturach słowiańskich na początku XIX wieku, w okresie formowania się silnie nasyconego ludowością romantyzmu. Bogactwo różnorodnych, często sprzecznych przedstawień literackich tej postaci, stwarza jednak ogromny problem z definicją, czym właściwie były słowiańskie ruszałki. Bronisław Trentowski w *Wierze słowiańskiej*³ nazywa je bogunkami, nimfami rzecznyymi, „które towarzyszyły bogini Lelui. Rodzimą rzeką Bogunek był Bug, a dopiero stamtąd przeniosły się do Narwii, Wisły, Sanu, Pilicy i innych polskich rzek oraz strumieni. Rzeką Rusalek natomiast był święty Rus”⁴ (Linkner 82). Z kolei Adam Mickiewicz w przypisie do *Świtezianki* (1821) podaje informację: „Jest wieść, że na brzegach Świtezi pokazują się Ondiny, czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa Świteziankami” (Mickiewicz 499).

Oczywistym jest fakt, że Mickiewicz (choćby jedynie na płaszczyźnie komparatystycznej) nawiązuje do słynnej *Ondyny* (*Undine*, 1811) autorstwa Friedricha de la Motte Fouqué, „klechdy” ludowej opowiadającej o niemożliwej miłości między rycerzem Huldbrandem a Ondyną, córką władcy królestwa wodnego. Jak wykazuje w swojej pracy

- 1 Wymieniam jedynie największe publikacje: w Niemczech wydawnictwo Reclam wydało antologię tekstów zatytułowaną *Undinenzauber* pod redakcją Franka R. Maxa (2009), Fischer Verlag zaś obszerną pracę Andreasa Kraśa *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe* (2010), w której badacz poddaje drobiazgowej analizie literackiej dzieje postaci syren i innych kobiecych stworzeń fantastycznych, interpretując je zarówno jako symbol niemożliwej miłości, jak również literatury. Giorgio Agamben w swojej pracy *Nymphae* (2011) również przyrównał literacką figurę ondyny do dzieł sztuki. Listę dalszych prac poświęconych nimfom zawiera wspomniana książka Kraśa (18n.).
- 2 Jedynym dziełem słowiańskim, pojawiającym się w pracy Kraśa, jest libretto opery *Rusalka* Dvořáka.
- 3 *Wiara słowiańska* jest częścią obszernej pracy Trentowskiego zatytułowanej *Bożycza lub teozofia* (powstającej od roku 1842), która nie doczekała się jednak nigdy publikacji (istnieje w rękopisie); fragmenty, dotyczące właśnie mitologii słowiańskiej, zawarł w swojej książce *Słowiańskie bogi i demony. Z rękopisu Bronisława Trentowskiego* (1998) Tadeusz Linkner.
- 4 Przedstawione przez Trentowskiego etymologii imienia ruszałki przeciwstawiają się nowsze badania, które wskazują na niesłowiański, a łaciński źródłosłów nazwy – *dies rosae*, *rosalia*, starorzymskie święto róż, w wersji greckiej: *rusalia*. W *Mitologii Słowian* Aleksander Gieysztor przyznaje, że dla tego słowa „droga (cerkiewna?) i czas zapożyczenia pozostają zagadką” (226).

Kraß, *Ondyna* nie była pierwszym powstałym w czasach nowożytnych⁵ opracowaniem literackim motywu, który Paracelsus opisał w swojej *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus*⁶, bowiem już w roku 1795 Christian August Vulpius wydał *Die Saal-Nixe*, pierwszą niemiecką powieść o nimfie rzecznej, która doczekała się szerokiej recepcji. Na jej kanwie oparta została słynna sztuka teatralna Karla Friedricha Henslera, *Das Donauweibchen* (1798), znana chociażby Hansowi Christianowi Andersenowi, którego Mała syrenka (*Den Lille Havfrue*, 1836) jest najpopularniejszą dziś i koronną realizacją motywu zapoczątkowanego przez Vulpiusa. Wkrótce nimfy zaczęły zaludniać inne niemieckie rzeki, takie jak Ilm (Ch. A. Vulpius, *Erlinde die Ilm-Nixe*, 1797), Dunaj (Ch. A. Vulpius, *Hulda oder die Nymphe der Donau*, 1804; Ludwig Tieck, *Das Donauweib*, 1808), Ren (słynna Loreley, postać stworzona przez Clemensa Brentano w powieści *Godwi*, 1800, ukazana ponownie w *Rheinmärchen*, 1810/1812). Wszystkie powyższe przykłady dobitnie uzmysławiają, że mamy raczej do czynienia ze wzmożoną recepcją motywu nimfy (*Nymphendichtung*) w określonej epoce (romantyzm) aniżeli z przekazem autentycznych podań ludowych.

Podobnie wygląda rzecz ze słowiańskimi rusalkami, które w literaturze pojawiają na początku XIX wieku i są w niej silnie obecne aż do początku wieku XX. Pojmowane są tu przede wszystkim jako przetrwały z pogańskich czasów element mitologii słowiańskiej, której zbieraniem zajmowali się słowianofile oraz budziciele narodowi (jak chociażby Josef Dobrovský). Warto jednak przytoczyć słowa Friedricha von Schlegla, który w swej *Rozmowie o poezji* (*Gespräch über die Poesie*, 1800) mówi: „Twierdzą, że poezji naszej brak ośrodka, jakim dla starożytnych była mitologia; i że wszelkie istotne przyczyny, dla jakich nowoczesna poetyka ustępuje antycznej, dają się streścić w tych słowach: nie mamy mitologii. Ale, dodam, bliscy jesteśmy jej doczekania, a raczej pora, byśmy poważnie pomogli w jej narodzinach” (151). Narodziny nowej mitologii, zarówno dla Niemców jak i Słowian, nastąpić mają poprzez stworzenie jej w dziełach literackich⁷ – by ujrzeć, jak dalece się to zadanie powiodło, wystarczy przytoczyć fakt, że dziś podania o Loreley czy Świteziance uważane są w świadomości powszechnej za autentyczne przekazy ludowe.

Nie sposób wykluczyć, że postaci rusalek były za czasów romantyków faktycznie obecne w podaniach ludowych. Jak jednak owe „podania gminne” były przez poetów opracowywane, pokazują liczne przykłady z balladyki polskiej, które wykazują silny wpływ obcych (głównie niemieckich) dzieł literackich. *Rusalki* (1829) Ignacego Kułakowskiego, przy odwróceniu

5 W starożytności syreny, będąca innego rodzaju hybrydalnymi stworzeniami – kobietami-ptakami, pojawiają się w *Odysei*, zwodząc na manowce swym śpiewem przepływających nieopodal żeglarzy; w średniowieczu pojawia się w literaturze francuskiej postać Meluzyny – kobiety-węża, której dwoiśta natura stanowi tabu, które – kiedy zostaje naruszone – doprowadza do jej zniknięcia.

6 „Obok ludzi [. . .] istnieją istoty nie będące ani całkowicie ludźmi ani całkowicie duchami. Ich ciało nie jest po Adamie, pierwszym rodzicu [. . .]; jest jednak ciałem złożonym z krwi i kości, a istoty noszące je, mogą jeść, pić i rozmnażać się tak, jak ludzie” (Górski 7).

7 „Ona bowiem przyjdzie do nas drogą całkiem przeciwną niż dawna, cała będąc pierwszym kwiatem młodzieńczej fantazji, ukształtowana ściśle według najbliższych i najżywszych spraw zmysłowego świata i z nimi zespolona. Nowa mitologia w przeciwieństwie do starej musi wykształcić się z najprzepastniejszych głębin ducha; musi to być najkunsztowniejsze ze wszystkich dzieł sztuki, winno bowiem ogarnąć wszystkie inne, być nowym łożyskiem i naczyniem dla dawnego, wiecznego prąźródła poezji – samemu będąc poematem nieskończonym, kryjącym w sobie załączki wszystkich innych” (Schlegel 151).

czasu i miejsca akcji, są w zasadzie parafrazą ballady *Król olch* (*Der Elrkönig*, 1782) Johanna Wolfganga von Goethego, opartej zresztą na podaniach duńskich⁸. Miejszem akcji nie jest las, a pole żyta, czasem nie noc, a zmierzch. Bohaterami są nie ojciec z synem, ale chłopka Halina ze swym dziecięciem, które w wysokim zbożu dostrzega gromadę „błędnych, strasznych rusałek” (Zgorzelski 199). Dziecko prowadzi z matką dialog, oparty na formule znanej zarówno z duńskiej ballady, jak i z utworu Goethego; matka nie dostrzega złych stworzeń, jakie w końcu porywają jej dziecko (które de facto umiera w jej ramionach). Co ciekawe, rusałki „złociste mają skrzydła i włosy, / Sukienki białe, przepaski kraśne”. Z kolei sceneria ballady – pole – nie jest związana w żaden sposób z królestwem wodnym (światem ondyn), rusałki jednakże latają przy pomocy swych skrzydeł. Opis ten przywodzi na myśl nie opisywane przez Paracelsusa wodne ondyny, lecz duchy powietrza – sylfidy. Trentowski również kontaminuje te dwa elementy, gdyż jego rusałki „tańczyły lekko jak sylfidy w promieniach księżyca, zaledwie otrząsając rosę z kwiatów” (Linkner 83).

Inni polscy autorzy ballad zazwyczaj przywracali rusałki ich naturalnemu *habitat*: wspomniana *Świtezianka* zamieszkuje brzegi Świtezi, *Królowa Toni* (1834) Aleksandra Dunin-Borkowskiego oraz *Rusałka* (1838) Augusta Bielowskiego⁹ pływają w wodach Dniestru. Utwory te są już przepełnione fascynacją mrocznym folklorem Ukrainy, podobnie jak poezje Józefa Bohdana Zaleskiego, którego *Rusałki* (1829) pojawiają się na wodach Dniepru (83)¹⁰ oraz rusałka – bohaterka kozackiej pieśni z poematu *Żmija* (1832) Juliusza Słowackiego.

Przyglądając się polskim rusałkom wręcz nie sposób ominąć pewnych nieścisłości. Po pierwsze, w jakiej postaci rusałka pojawia się: czy ma ona rybi ogon (jak u Dunin-Borkowskiego, który zbliża jej postać do syreny, kobiety-ryby), czy też jawi się pod postacią dziewczyny (*Świtezianka*)¹¹. Romantyczne nimfy z Niemiec (Kraś 16) przybierają

8 Goethe, pisząc *Króla Olch*, inspirował się wydaną przez Johanna Gottfrieda Herdera w drugim tomie *Volkslieder* (1778) duńską balladą *Erkönigs Tochter* (*Córka króla elfów*; Ciechanowska 75–77). Utwór ten – jako najstarszy i najbardziej zbliżony do prawdziwego folkloru – najdobitniej dowodzi pokrewieństwa złych słowiańskich rusałek z okrutnymi elficami duńskimi. W oryginalnej balladzie, córka króla elfów pragnie zatrzymać śpieszącego na swe wesele Olufa, chcąc obdarować go prezentami. Wzgardzona przez niego, rzuca na niego kłatwę zarazy, uderzając rycerza w samo serce. Ostatnie wersy utworu ukazują martwego Olufa, odnalezionego na łożu przez narzeczoną i orszak weselny. Jako *Kłatwę Elficy* (*Elverskud*), przetłumaczoną z wydanego później kompendium ballady duńskiej Svenda Grundtviga *Danmarks gamle Folkeviser* (1853–1890), przełożył utwór na polski Edward Porębowicz (84–91).

9 W swej balladzie Bielowski przedstawia rusałkę jako złego demona, który niczym sfinks nęka napotkane dziewczę trzema zagadkami – kiedy ta nie będzie potrafiła ich rozwiązać, rusałka załaskocze je na śmierć.

10 Z kolei w przypisie do wcześniejszej „ballady z powieści ludu”, *Lubora* (1822), Zaleski określa pojawiające się w niej rusałki jako „u starożytnych Słowian zapewne jakowe bóstwa, podług przechowywającego się dotąd mniemania między pospółstwem w Małorosji – są krwi chciwe czarownice, nienawidzące powszechnie ludzi. Prawie zawsze przeznaczają im na mieszkanie stare bory, strumienie itd.” (Zaleski 13).

11 Kraś w swojej pracy klasyfikuje postaci nimf, nie tylko posługując się kryteriami nazewnictwa (syrena, Meluzyna, Donauweibchen, Loreley, ondyna), roli, jaką postać ta odgrywa w fabule, ale również ze względu na swój wygląd zewnętrzny (kobieta-ptak, kobieta-wąż, kobieta-ryba). Syrena, która w języku polskim pozwala doszukiwać się różnych znaczeń, ze względu na bogactwo określeń nie sprawia podobnego problemu dla autora niemieckojęzycznego: kobieta-ptak znana z *Odysei* to *Sirene*, z kolei syrena z rybim ogonem, znana z baśni H. Ch. Andersena, to *Meerjungfrau* lub *Seejungfrau*.

zazwyczaj czysto kobiecą postać i im właśnie najbliższe są rusałki słowiańskie, poza wyszczególnionymi wyjątkami. Drugą nieścisłością jest rola i charakter rusałki, która w przytoczonym przykładzie z Kułakowskiego jest okrutnym, złośliwym duchem przyrody, w innych wersjach zaś namiętną uwodzicielką. Zdaniem Aleksandra Brücknera, autora *Mitologii słowiańskiej* i *Mitologii polskiej* (1918, 1924) „inaczej, niż w wierzeniach ludowych (gdzie rusałki są złe i szpetne), do literatury weszła postać rusałki najczęściej jako piękna, uwodzicielska dziewczyna, o złotych lub czarnych włosach, czarnych oczach” (cyt. za Zaleski 13). Na przykładzie polskich ballad, których bohaterką jest rusałka, widać wyraźnie różnicę w pojęciach autentycznego folkloru wiejskiego a sztucznego, aczkolwiek silnie tradycjonalizowanego folkloru literackiego (Kasperski 27). Podobnie jak romantycy kresowi, wielkopolski poeta Ryszard Berwiński „wrzucił” swoją rusałkę w wody Gopła, tworząc swą *Bogunkę na Gople* (1840), którą łączy wiele podobieństw z postacią Goplany z *Balladyny* (1839) Juliusza Słowackiego¹². Z otchłani dzieł romantyzmu wschodniosłowiańskiego traktujących o rusałkach wynurza się niedokończona tragedia Aleksandra Puszkina *Rusałka* (*Русалка*, 1837)¹³, która w ciekawy i oryginalny sposób przedstawia proveniencję bohaterki. Na początku dramatu (którego akcja osadzona jest również nad Dnieprem) bohaterka jest porzuconą przez księcia dziewczyną, która – sprzedana mu przez własnego ojca – rzuca się w głębiny rzeki, w której dochodzi do jej przemienienia w królową rusałek¹⁴. Dziecko z tego nieślubnego związku, rusałeczka, jako jedyne może przemieszczać się do świata ludzi, skąd ma przyprowadzić do matki wiarołomnego księcia, którego małżeństwo z bogatą księżną przyniosło mu jedynie nieszczęście.

O ile w staroruskich bylinach rusałek sensu stricto nie spotkamy w ogóle, twórcy romantyczni wprowadzili je tam „tylnymi drzwiami”: w swym *Odgłosie pieśni ruskich*¹⁵ (*Ohlas písní ruských*, 1829) František Ladislav Čelakovský opisuje w swej artystycznej bylinie *Ilia Wołżanin* (*Ilja Volžanin*) rusałki wołżańskie, które swym czarem uwodzą bohatera i przetrzymują go w swym podwodnym królestwie ponad jedenaście lat (Czelakowski 76). Dopiero gdy rozjuszony Ilia burzy w rozpacz cudowny pałac rusałek, Wołga pozwala mu powrócić na brzeg w ludzkiej postaci.

Ten sam poeta, dziesięć lat po publikacji pieśni stylizowanych na byliny ruskie, wydaje przełomowy dla czeskiej literatury *Ohlas písní českých* (*Odgłos pieśni czeskich*, 1839), który otwiera stylizowana na ludową ballada *Toman a lesní panna* (*Toman i leśna panna*). Utwór, inspirowany przede wszystkim źródłami duńskimi, wyraźnie stara się oddać koloryt lokalny czeskiej wsi; czasem akcji jest noc świętojańska, podczas której Toman wybiera się do swojej narzeczonej; siostra przestrzega brata przed jazdą ciemną dąbrową, gdyż wie, że właśnie tej nocy samotnych jeźdźców zwodzą niebezpieczne leśne panny.

12 Do swobodnego traktowania materii gminnej przy pisaniu *Bogunki na Gople* przyznawał się sam autor (Mackiewicz 66).

13 Niedokończona tragedia Puszkina stała się kanwą libretta bardzo popularnej opery, skomponowanej przez Aleksandra Dargomyżskiego (premiera w roku 1856).

14 Ze śpiewu rusałek w scenie IV (Dniepr. Noc) dowiadujemy się, że rosyjskie rusałki mają zielone włosy (Puszkin 218). Puszkin jest również autorem parodystycznej ballady pod tym samym tytułem (1819, druk dopiero w 1826), w której rusałka uwodzi brodatego mnicha, którego następnie ludność wiejska znajduje utopionego w wodach jeziora. Złe rusałki pojawiają się również w poemacie *Ruslan i Ludmiła* (*Руслан и Людмила*, 1820).

15 Tytuł cytuję za polskim tłumaczeniem zbioru H. Szumana, Poznań, 1844.

Toman, powracając zrozpaczony z chaty dziewczyny, która przyjmuje już kolejnego obłubieńca, daje się oczarować pięknej zjawie¹⁶, która w końcułoży na jego ustach śmiertelny pocałunek – w tym momencie Toman spada z konia i zabija się. Powraca tu więc ludowy motyw okrutnej rusalki, żywiołu natury, który lud wyobrażał sobie pod postacią istot czarodziejskich¹⁷.

W literaturze czeskiej postać rusalki, zamieszkującej rzeki, jeziora i lasy pojawia się często pod imieniem *rusalka* albo *vila*¹⁸. Dziełem koronnym dla tego motywu jest bez wątpienia, zarówno ze względu na swe wartości artystyczne jak i nieustającą popularność, libretto opery *Rusalka* (1901, rys. 1) Antonína Dvořáka, którego autorem jest poeta i dramaturg Jaroslav Kvapil. Powstanie libretta, jak i opery, stanowi samo w sobie ciekawą historię: Kvapil wpadł na pomysł napisania *Rusalki* podczas pobytu na duńskim Bornholmie. „Baśnie Erbeny i Bożeny Němcovej, którymi się ówczesnie



Rysunek 1. Projekt kostiumu Rusalki autorstwa Karla Šimůnka z okazji prapremiery *Rusalki* Antonína Dvořáka w 1901 roku

- 16 Opis leśnej panny, jak rzadko kiedy, jest w balladzie Čelakovskiego bardzo szczegółowy: Leśna panna ujeżdża dzikiego jelenia, obleczona jest w zielone szaty, a głowę w czarnych lokach wieńczy jej kapelusz ze wstążką złożoną z robaczków świętojańskich.
- 17 W przypisie do ballady Čelakovský wspomina o różnych przedstawieniach rusalki wśród podań ludu: „Starodawne imię Wila, u innych Słowian dziś jeszcze znane, dawno poszło w zapomnienie u naszego narodu... aczkolwiek i u nas znana jest Wila, przybrawszy nazwę Leśnej Panny. W prostonarodnych śpiewkach i powiastkach różnie się o Leśnej Pannie napotyka... Powiadają między innymi, że w noc przed św. Janem największą ma władzę nad człowiekiem; a przeto nie radzi wydalać się w tej dobie – zwłaszcza młode parobczaki – na pole albo do lasu”. Jest pewne, że Berwiński przed napisaniem swej *Bogunki na Gopie* znał czeską balladę: powyższą wypowiedź poety cytuję w swym przekładzie we własnych przypisach do poematu, przywołując ponadto serbską pieśń ze zbiorów Vuka Stefanovića Karadžića. Jak pisze dalej Berwiński, „Wuk Stefanowicz i Fr. Čelakowski dowodzą, że Leśna Panna i Wila są zabytkiem mitologii starsłowiańskiej; a że Bogunka nadgoplańska ściśle z nimi jest spokrewniona, więc i jej początek aż do tych dalekich czasów odniosłem i dlatego całą prawie powieść o Bogunce na Słowiańszczyźnie oparłem, powodowany nie osobistym widzimisię, ale osnową i duchem przedmiotu” (Berwiński 102n).
- 18 Co ciekawe, również w przypadku przekładów z obcych języków tłumacze posługują się czeską „nomenklaturą” i nadają obcym nimfom zesłowiańszczone imiona: *Undine* Friedricha de la Motte Fouqué została ochrzczona w przekładzie Anny Siebenscheinovej *Rusalką* (przekład 1977; Bahr 408), baśń H. Ch. Andersena nosi zaś po czesku tytuł *Malá mořská vila*. Podobnie zesłowiańszczonego w przekładzie został dramat baśniowy Gerharta Hauptmanna z 1896 r. *Die versunkene Glocke* (Dzwon zatopiony, przekład 1897), gdzie Jan Kasprowicz nazwał jego główną bohaterkę – nimfę Rautendelein – Rusalką, czarownicę Wittichen – Babą Jagą, goblina Nickelmanna – Wodnikiem; w tle pojawiają się również trzy bogunki (Hauptmann 487).

zajmowałem, doprowadziły mnie nad morze. Tam zaś spłynęły mi w jedno wzruszenia nad Andersenem, miłością mych lat dziecięcych, i rytmy Erbenowskich ballad, tych najpiękniejszych czeskich ballad” (Šupka). Libretto, które przez dłuższy czas wędrowało z rąk do rąk, trafiło wreszcie do Dvořáka, którego z Kvapilem łączyła fascynacja balladą Erbena¹⁹.

Przyglądając się librettu *Rusalki*, nietrudno odnaleźć inspiracje nie tylko baśnią H. Ch. Andersena, ale również *Ondyną* Fouquégo oraz *Dzwonem zatopionym* Hauptmanna; nie będzie również przesadą stwierdzenie, że libretto jest skomponowaną z amalgamatu owych źródeł rozpisaną na role balladą przy użyciu charakterystycznych dla Erbena rytmów²⁰. Miejscem pierwszego i trzeciego aktu jest leśne jezioro, zamieszkane przez wodnika i rusalki; nad brzegiem stoi chatka Baby Jagi (*Ježibaba*), nieopodal bawią się trzy leśne panny bądź bogunki (*lesní žínky*). Figura Wodnika, kolejnej ważnej w czeskiej kulturze ludowej postaci, koresponduje z postacią demonicznego Kühleborna z *Ondyny* oraz komicznej postaci Wodnika (goblina Nickelmanna) z *Dzwonu zatopionego*; u Kvapila jest to jednak postać o charakterze opiekuńczym (Rusalka zwraca się do niego deminutywami „tatičku”, „mužičku”). Z kolei Baba Jaga nosi w sobie cechy wiedźmy morskiej z baśni H. Ch. Andersena oraz Hauptmannowskiej Wittichen. Trzy frywolne leśne panny odsyłają pamięć widza nie tylko do postaci bogunek z *Dzwonu zatopionego*, ale przede wszystkim – zważywszy na ich zalotną grę z Wodnikiem – do trzech Cór Renu (Rheintöchter) z Wagnerowskiego *Złota Renu* (*Das Rheingold*, 1852). Libretto wprowadza jeszcze jedną ojcowską postać – księżyc (*měsíček*), do którego pieśnią zanoszoną przez leśne panny opera się rozpoczyna, a do którego swoistą prośbę (w postaci inwokacji) znosi w swej słynnej arii sama Rusalka (*Měsíčku na nebi hlubokém*) – księżyc jest tu postacią jak najbardziej spersonifikowaną, odgrywa on rolę posłannika oraz opiekuna. Rusalka, jak w duńskiej baśni, oddaje Babie Jadze nie tylko piękne szaty, ale także głos, przez co staje się niema w ludzkim świecie, do którego trafia w akcie drugim. W dodatku jej zimne, bezkrwiste ciało nie jest w stanie sprawić, aby podtrzymać namiętność zakochanego w niej Księcia, przez co ostatecznie zostaje przez niego odrzucona, przegrywając z ognistą Obcą Księżną (*Cizí kněžna*)²¹. Nie będąc ani w pełni rusalką, ani kobietą, musi się błąkać nad brzegami jeziora, które nie chce jej przyjąć

19 Zaledwie kilka lat przed skomponowaniem *Rusalki* Dvořák napisał cykl poematów symfonicznych, ilustrujących cztery wybrane ballady z najsłynniejszego zbioru artystycznych ballad Erbena, *Kytice* (1853): były to *Vodník*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat* i *Holoubek* (1896–1987).

20 Czeska pieśń ludowa oraz ballada, ze względu na właściwości prozodyczne języka czeskiego (akcent inicjalny), posiadają bardzo charakterystyczne metrum; wersy, najczęściej w układzie rymowym *aabb* lub *abcb*, złożone są z trochejów i daktylotrochejów. Przeważająca część strof *Rusalki* wykazuje taką właśnie budowę, na której Erben ułożył swą najsłynniejszą balladę, *Vodník* (Erben 111). Temat utworu poeta zaczerpnął, podobnie jak później Kvapil, z przekazów duńskich, ballady *Podstępnika* (*Nökkens svig*; Porębowicz 72–75), której niemiecki przekład – *Der Wassermann* (Wodnik) – opublikował J.G. Herder w drugim tomie *Volkslieder* (1779). Polski przekład niemieckiej translacji ballady duńskiej stworzył Władysław Syrokomla (*Topielec* [Ciechanowska 77n.]).

21 O ile w librecie Rusalka reprezentuje elementy wodne – ondyny, leśne panny – duchy powietrzne, sylfidy, Baba Jaga ducha ziemi – gнома, o tyle pełna miłosnego żaru Obca Księżna jest elementem ognia – salamandrą.

z powrotem²². W wielkim finale zabija szukającego ją w rozpacz Księcia śmiertelnym pocałunkiem, gdyż takie były warunki umowy między nią a Babą Jagą²³.

Zakończenie utworu, korespondujące z zakończeniem *Zatopionego dzwonu*, gdzie Rusałka (Rautendelein) żegna pocałunkiem powracającego do niej z doliny odlewacza dzwonów Henryka (Heinricha), zawiera dla współczesnych badaczy znamiona charakterystyczne dla sztuk symbolistycznych czasu dekadencji (Šupka). Do tej psychologicznej interpretacji przychylają się najczęściej dzisiejsi reżyserzy operowi, rezygnując z baśniowości libretta i osadzając akcję w krajobrazach postatomowych czy też w zakładach dla umysłowo chorych. Dążenia te odpowiadają długiej tradycji literackiej operowania motywem nimfy/ondyny/rusałki jako szyfrem: co najmniej od wydanej w 1901 w czasopiśmie *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* pracy Alberta Hansena robi karierę interpretacja, traktująca nieszczęśliwą miłość niemiej Małej Syrenki do Księcia jako kamuflaż niewyraźnego słowami uczucia H. Ch. Andersena do Edvarda Collina, wieloletniego przyjaciela (Kraß 364)²⁴. Z kolei w postaci Rusałki (Rautendelein) z *Dzwonu zatopionego* badacze dostrzegają portret Margarete Marschalk, z początku kochanki, następnie drugiej żony Hauptmanna (Sprengel 508). Ciekawym przykładem posłużenia się motywem rusałki w latach międzywojennych jest nowela Stefana Krzywoszewskiego *Rusałka* (1925), w której bohaterka tytułowa jest jedynie zjawą w marzeniach sennych umierającego ziemianina, Tomasza²⁵. Utwór ten, czytany na marginesie libretta Kvapila, odkrywa kolejne głębie psychologicznej interpretacji motywu nimfy zaczerpniętej ze świata rzekomo ludowej fantastyki.

- 22 Kiedy Rusałka próbuje wstąpić w wody jeziora, rozlega się śpiew jej siostr, które nakazują jej bawić się nocą z błędnymi ognikami na bagnach i zwodzić zbłąkanych wędrowców na rozdrożach przy pomocy swego błękitnego światełka (Kvapil 114). Dzięki temu zabiegowi Kvapil kontaminuje oba wyobrażenia rusałek – dobrej, zakochanej w człowieku, i złej, którą ta staje się po odkryciu niewierności ukochanego. Element zwodzącego światełka, które pojawia się na bagnach, jest prawdopodobnie oddźwiękiem faktycznych ludowych wierzeń dotyczących bogunek, może być także echem Mickiewiczowskiej *Świtezianki*: „Jak mokry jaskier wschodzi na bagnie, / Jak ognik nocny przepada” (Mickiewicz 115).
- 23 Zakończenie libretta nasuwa skojarzenia z finałem *Upiorów* (*Gengangere*, 1881) Henrika Ibsena: W *Rusalcie* dopominający się śmierci Książę śpiewa „Libej mne, libej, mój mi przej!” (Całuj mnie, całuj, pokój mi daj!) (Dvořák 132), podobnie jak umierający w *Upiorach* Oswald dopomina się uśmiercającego go zastrzyku, który zwiastuje mu upragnione słońce. Książę zwraca się do Rusałki po raz pierwszy *vidino* (zjawo), której pojawienie się ewokuje jego wewnętrzne pragnienie miłości. Również współczesna nomenklatura muzykologiczna dotycząca *Rusalki* daje pierwszeństwo psychologicznym interpretacjom libretta: podczas gdy biograf Dvořáka, Otakar Šourek, nazywa główny temat muzyczny opery „motywem wodnego czaru” (*motiv vodního kouzla*), współczesny badacz twórczości kompozytora, David R. Beveridge proponuje termin „motyw niezaspokoionej tęsknoty” (*motiv neukojené touhy*; Šupka).
- 24 Jak pisze biografka H. Ch. Andersena, Jackie Wullschläger, „... w miarę pisania *Małej syrenki* coraz bardziej zdając sobie z tego sprawę, Andersen zaczął traktować baśń jako środek, który dzięki formalnemu dystansowi od rzeczywistości pozwala mu pisać tak, jak czuje, i być nie tylko społecznym outsiderem, ale i zakazany kochankiem” (Wullschläger 189).
- 25 Ukazana w słowiańskich opracowaniach sytuacja, gdy istnienie rusałki nie jest oczywiste dla przedstawicieli świata ludzkiego, a gdzie jej ukazywanie się jest interpretowane jako objaw choroby czy szaleństwa (sytuacja niejednoznaczna pojawia się już w niedokończonym dramacie Puszkina, gdzie Książę nie jest do końca pewny, czy Rusałka faktycznie istnieje czy nie jest tylko wymysłem oszalałego ojca po stracie córki), stoi w sprzeczności ze światem znanym z folkloru duńskiego, gdzie współistnienie ludzi i demonicznych sił przyrody pod postacią elfów i wodników jest rzeczą oczywistą i powszechnie akceptowaną przez lud.

Bibliografia

- Bahr, Ehrhard. *Dějiny německé literatury. Od osvícenství k době předbřeznové*. Tłum. Markéta Kachlíková. Praha: Karolinum, 2006.
- Berwiński, Ryszard. „Bogunka na Gople”. *Utwory zebrane*. Wrocław: Universitas, 2003. 5–112.
- Čelakovský, František Ladislav. *Ohlas písní ruských, ohlas písní českých*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1954.
- Ciechanowska, Zofia, red. *Niemiecka ballada romantyczna*. Wrocław: Ossolineum, 1963.
- Czelakowski, Franciszek. *Odłos pieśni ruskich*, Tłum. H. Szuman, Poznań: N. Kamieński i Spółka, 1844.
- Erben, Karel Jaromír. *Kytice z pověstí národních*. 1853. Praha: Státní nakladatelství, 1937.
- Gieysztor, Aleksander. *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczna i Filmowe, 1982.
- Górski, Artur. Słowo wstępne. *Ondyna*. Fryderyk de la Motte Fouqué. Tłum. A. Górski, Lwów: E. Wende i Spółka, 1911. 5–21.
- Hauptmann, Gerhart. „Dzwon zatopiony”. *Dramaty*, t. 1. Tłum. J. Kasprówicz. Wrocław: Europa, 1998. 485–572.
- Kasperski, Edward. „Requiem dla folkloru?... Mity i prawda folkloryzmu”. *Tekstualia* 2.21 (2010): 21–35.
- Kraß, Andreas. *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010.
- Krzywoszewski, Stefan. *Rusalka*. Warszawa: Wydawnictwo Biblioteki(!) Dzieł Wyborowych, 1925.
- Kvapil, Jaroslav. *Rusalka. Libretto*. London: Decca, 1998.
- Linkner, Tadeusz. *Słowiańskie bogi i demony*. 1998. Gdańsk: Marpress, 2007.
- Mackiewicz, Tomasz. „Paradoksy romantycznego folkloryzmu”. *Tekstualia* 2.21 (2010): 61–76.
- Max, Frank R., Hrsg. *Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen*. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Mickiewicz, Adam. *Dzieła*, t. I. Warszawa: Czytelnik, 1955.
- Porębowicz, Edward. *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*. 1909. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1959.
- Puszkina, Aleksander. „Rusalka”. *Dzieła wybrane*, t. IV. Tłum. A. Stern. Warszawa: PIW, 1956. 197–228.
- Schlegel, Friedrich von. „Rozmowa o poezji”. *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Tłum. J. Ekier. Wrocław: Ossolineum, 2000. 119–191.
- Sprengel, Peter. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München: C.H. Beck, 1998.
- Šupka, Ondřej. „Rusalka”. *The Antonín Dvořák Memorial at Vysoká u Příbrami*. Regional Authority of Central Bohemia, 2006. Źródło internetowe. 27.03.2014.
- Wullschläger, Jackie. *Andersen. Życie baśniopisarza*. Tłum. M. Ochab. Warszawa: W.A.B., 2005.
- Zaleski, Józef Bohdan. *Wybór poezji*. Wrocław: Ossolineum, 1985.
- Zgorzelski, Czesław, red. *Ballada Polska*. Wrocław: Ossolineum, 1962.

Streszczenie

Artykuł, wzorując się na pracach powstałych w orbicie kultury zachodnioeuropejskiej, w sposób komparatystyczny nakreśla motyw rusałki, który, według różnych teorii, ma bądź rodowód rdzennie ludowy, bądź też został zapożyczony z literatur zachodnich (głównie niemieckiej) i zesłowiańszczony. Omówione są również nowe ścieżki interpretacyjne motywu, które, odchodząc od baśniowości i folkloryzmu przekazu, doszukują się w nim psychologicznego kodu wykorzystywanego przez poetów i pisarzy różnych epok.

W poszukiwaniu straconej tożsamości. Bowaryzm i melancholia w *Postrzyżynach* Bohumila Hrabala

W pracach nad bowaryzmem, czyli umiejętnością „postrzegania siebie innym niż się jest” (Gaultier 10), wskazuje się na jego bliski związek z narcyzmem oraz histerią. Narcyzm z kolei łączy się ściśle z melancholią. Gdzieś na pograniczu tych trzech pojęć: bowaryzmu, narcyzmu oraz melancholii otwiera się nowe pole badawcze, w świetle którego chciałbym podjąć próbę interpretacji *Postrzyżyn* Bohumila Hrabala.

Narzędziem do analizy tekstu będzie teoria transtekstualności oraz aparat pojęciowy wykształcony przez Gérarda Genette’a¹. Genette wyróżnia pięć typów relacji między tekstami: *intertekstualność* (rzeczywista obecność jednego tekstu w drugim), *paratekstualność* (np. tytuł, podtytuł, motto), *metatekstualność* (komentarz innego dzieła, krytyka), *architekstualność* (przynależność gatunkowa) oraz *hipertekstualność* (każda relacja łącząca tekst B – hipertekst – z tekstem A – hipotekstem, która nie jest komentarzem). Hipertekst to tekst drugiego stopnia, derywowany z wcześniej istniejącego i transformujący go, niekiedy przy użyciu jawnych cytatów. Rozróżnienia pomiędzy poszczególnymi typami relacji są często płynne (107–118).

Uzasadnieniem transtekstualnej metodologii w przypadku *Postrzyżyn* jest przede wszystkim motto powieści, sytuujące się gdzieś na pograniczu intertekstu, paratekstu i metatekstu („Pani Bovary to ja”), za pomocą którego autor podejmuje skomplikowaną, wielopoziomową grę z literaturą oraz czytelnikami. Cytat ten jest także pre-tekstem (znajduje się bowiem przed tekstem właściwym, a jednocześnie usprawiedliwia interpretacyjny trop) do traktowania *Postrzyżyn* jako palimpsestu i do przeprowadzenia relacyjnej lektury z *Madame Bovary* Gustava Flauberta. W kontekście tego cytatu postaram się odpowiedzieć na pytanie: dlaczego *Postrzyżyny* można sklasyfikować jako powieść melancholijną? Co dokładnie sprawia, że pod powierzchnią tekstu pełnego zachwyty nad światem panuje smutek? W jaki sposób euforia istnienia splata się z rozpaczą i pustką? Wreszcie, dlaczego panią Bovary można traktować jako współczesny symbol melancholii?

Na wiele z tych pytań odpowiada w różnych metatekstach sam Hrabal, który, mimo stosowania metod pisarskich z pogranicza ekspresjonizmu i surrealizmu, był pisarzem bardzo świadomym i nigdy nie tracił kontroli nad swoim dziełem. A ponieważ, jak powtarzał Hrabal za Rolandem Barthesem, „styl rodzi się z ciała i przeszłości pana pisarza” (*Aurora na mieliznie* 48), niech punktem wyjścia do analizy *Postrzyżyn* będą odautorskie komentarze na ich temat. Pierwszy z nich odsłania źródła inspiracji przy tworzeniu tekstu. Jak możemy przeczytać na okładce powieści, „[*Postrzyżyny* to] kronika mówiąca o mojej matce, moim

1 Za francuskim literaturoznawcą przyjmuję „transtekstualność” jako zbiorczy termin na określenie różnego rodzaju relacji między tekstami a nie wprowadzoną przez Julię Kristewą „intertekstualność”. „Intertekstualność” w ujęciu Genette’a ma znaczenie węższe i jest podtypem „transtekstualności”.

ojcu i moim stryju. [. . .] Dopóki przebywali jeszcze w świecie realnych zjawisk [. . .] nie miałem powodu sporządzać zapisu tego, co było poetyczne w ich życiu. [. . .] Ze zdumieniem konstatuje, że jestem już raczej stary niż młody, że zatem niebezpiecznie byłoby zwlekać. [. . .] Tylko ja jestem jedynym człowiekiem mogącym przekazać historię browaru i miasteczka, w którym zatrzymał się czas”. Jest to więc tekst wspomnieniowy, naznaczony stratą. Hrabal dąży do ukazania przeszłości taką, jaką według niego była, ale już nie jest i nigdy nie będzie, a centralną postacią, wokół której organizuje strukturę powieści, jest piękna kobieta – jego zmarła matka. Czy można wyobrazić sobie bardziej skuteczną metodę wprowadzenia melancholii niż odwieczną wariację na temat „śmierci pięknej dziewczyny”?

Zanim jednak przejdę do omawiania roli motywu lokalnej pani Bovary i spróbuję odpowiedzieć na pytanie, dlaczego to właśnie ta postać najlepiej wpisuje się w zamiary autora, chciałbym zwrócić uwagę na implementację pewnego rodzaju ikonograficznej logiki melancholii (Bałus 24) w *Postrzyżynach*. Hrabal rozpoczyna swój monolog od opisu sytuacji melancholijnej. Młoda dziewczyna czeka na magiczną chwilę, kiedy o godzinie siódmej wieczorem przestaną pracować prądnice w browarze, żarówki zaczną przygasać, a ciemność rozproszy tylko ciepłe, żółte światło lamp naftowych. Ten poetycki obraz pełen jest melancholijnej symboliki. Przede wszystkim kolorystyka: „czerni opalonych knotów i żółte światło” (*Postrzyżyny* 7) nawiązuje do czarnej żółci, według antycznej teorii czterech humorów jednego ze składników ludzkiego ciała, wywierającego również wpływ na psychikę człowieka i odpowiedzialnego za charakter melancholijny (Klibansky i in. 25). Sam wyraz „melancholia” pochodzi od greckiego „melaine koina”, czyli właśnie „czarnej żółci”. Hrabal konsekwentnie, na przestrzeni całej powieści, operuje barwami w paśmie czerni i żółci, co w malarstwie jest tradycyjnie odczytywane jako „wzmacniające melancholiczną dynamikę percepcji” (Kobierzycki 54). Scena ta jest również przesyciona kolejnym symptomem melancholii, wielokrotnie występującym w tekście – lękiem przed utratą. Lusterka lamp tworzą niepowtarzalny nastrój, ale przyjdzie dzień, kiedy do browaru będzie dostarczany prąd z miejskiej elektrowni i czas lamp naftowych bezpowrotnie minie. Ale póki co, ich światło wciąż „skłania do ostrożnego stąpania i do marzeń” (*Postrzyżyny* 8) i umożliwia pracę. Lamy są także symbolem pustki: „potrzebowały tyle tlenu, że wysysały wokół siebie powietrze” (9).

Kolejny obraz to przykład wykorzystania jednego z najbardziej rozpowszechnionych wizerunków melancholii. Opis Francina, męża Marychny (i ojca Hrabala), nasuwa skojarzenia ze słynnym miedziorytem Albrechta Dürera *Melencolia I* i czerpie ze stojącej za nim ikonografii. Francin siedzi w biurze i „zapisuje w otwartych browarnianych księgach wydatki i dochody, sporządza sprawozdania tygodniowe i miesięczne” (9), jednym słowem, zajmuje się finansami – jest nadzorcą browaru. Motyw sakiewki i pieniędzy (obecny na miedziorycie), współcześnie wyrażony w buchalterii, jest tradycyjnie kojarzony z Saturnem i melancholią. Saturn, nazywany także księciem melancholii, patronuje skąpom i bogactwom oraz tym, którzy sprawują władzę i podporządkowują sobie innych (Klibansky i in. 312). I w tej scenie kontynuowana jest gra żółci i czerni, Francin ukazuje się Marychnie „rozcięty”, częściowo oświecony, częściowo w mroku. To nieustanne balansowanie na granicy radości i smutku, konfrontowanie ich ze sobą, ale i udowadnianie, że jedno nie jest tylko prostym przeciwieństwem drugiego, że radość i smutek nie tyle następują po

sobie, co raczej współwystępują, i że zawsze można odnaleźć okruszki jednego w drugim, to najbardziej charakterystyczna cecha prozy Hrabala.

Następująca po tym opisie naturalistyczna scena świniobicia również zawiera wiele elementów, które łączą się z tradycyjnymi przedstawieniami melancholii. Przede wszystkim jest to sam fakt dokonywania swojego rodzaju sekcji zwłok zabitych prosiąt. Na karcie tytułowej klasycznego traktatu Roberta Burtona *Anatomia melancholii* znajduje się wiersz: „Stary Demokryt skryty w drzewa cieniu / Rozłożył księgę, siedzi na kamieniu; / Na ziemi leżą rozrzucone szczątki / Psów, kotów, jako też innych zwierzątek, / Które on rozciął sztuką anatoma / Pragnąc żółć czarną wydobyć z ich łona. / Nad nim na niebie cały w swojej glorii / Zawisnął Saturn – księżę Melancholii” (38). Marychna, którą wprawiały w zachwyt „jasnoczerwone wieprzowe płuca, wzdęte cudownie jak gąbczasta guma, [. . .] i namiętne w kolorze ciemnobrązowa wątroba przyozdobiona szmaragdem żółci” (18), staje się na moment inkarnacją Demokryta, śmiejącego się filozofa, jednego z najbardziej znanych melancholików (Podlewski 95). Zwykle świniobicie zostaje przedstawione jako tajemniczy i piękny rytuał, podczas którego należy smucić się i radować jednocześnie, a jego podniosły charakter wymaga zachowania specjalnych warunków: trzech zmian stroju (białe fartuchy), odrębnych naczyń, smarowania się krwią. Hrabal zrównuje cios rzeźnickiego noża z katolicką mszą świętą, „bo zawsze idzie o krew i o mięso, czyli o ciało” (17). A ponieważ w niektórych przypadkach melancholika symbolizowała właśnie świnia (np. w średniowiecznych kalendarzach), a tuż przed posłaniem prosiąt na rzeź Marychna stwierdza, że „mój portret to również cztery prosiąt” (15), świniobicie jawnie wskazuje na poszukiwanie źródeł własnej melancholii. A skoro „Pani Bovary to ja”, być może to nawet sam Hrabal, traktując rzecz nieco przewrotnie, przebiera w wiadrze pełnym wieprzowych podrobów.

Co tak naprawdę miałyby jednak znaczyć wspomniane motto? Czy rzeczywiście jest kluczem do tekstu? Zanim będzie można spróbować odpowiedzieć na to pytanie, należy wyjaśnić pochodzenie wykorzystanego przez Hrabala cytatu. Obrósł on wieloma legendami, niemal każdy flaubertolog dysponuje na jego temat własną teorią, a przecież nie jest nawet pewne, czy z ust Flauberta kiedykolwiek padły takie słowa. Jedyna relacja dotycząca tej wypowiedzi, jaką dysponują badacze, pochodzi z drugiej, a raczej z trzeciej ręki. Według Yvana Leclerca, anegdota na ten temat ma swoje źródło w pracy René Descharmesa *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857* (1909), a jej wiarygodność pozostawia wiele do życzenia: „pewna osoba, która utrzymywała bardzo bliskie stosunki z panną Amélie Bosquet, korespondentką Flauberta, opowiadała mi ostatnio, że Flaubert na pytanie panny Bosquet o pierwowzór Emmy Bovary odpowiedział zdecydowanie: »Pani Bovary to ja«” (cyt. za Leclerc 1). Jednak w liście do Louise Colet (z 6 kwietnia 1853 roku) Flaubert twierdzi, że w Madame Bovary nie ma z niego nic – jeszcze nigdy dotąd jego osobowość nie była mu podczas pisania aż tak nieprzydatna (Lubińska 20).

Wykładni tego *bon motu* jest kilka. Można słowa Flauberta rozumieć dosłownie – wtedy prawomocne jest utożsamienie psychiki głównej bohaterki i psychiki autora. W innej interpretacji Flaubert nie jest panią Bovary, ale raczej *Panią Bovary*. Autor zostaje scalony ze swoim dziełem (nie z jedną postacią), a na kartach powieści przechodzi widoczną osobowościową zmianę i odwraca się od sentymentalizmu i filisterstwa. Trzecia możliwość, najbardziej zresztą prawdopodobna – Flaubert nigdy tych słów nie wypowiedział – jest nie

do przyjęcia. Status ontologiczny wykorzystanego cytatu nie gra większej roli, jeśli wziąć pod uwagę jego znaczenie dla literatury – to tylko jedno z niewielu małych zwycięstw fikcji nad rzeczywistością, tak powszechnych we współczesnym, postmodernistycznym dyskursie.

Słowa przypisywane Flaubertowi, wraz ze wszystkimi wątpliwościami, które ze sobą niosą, otwierają tekst trojako. Po pierwsze, w sposób najbardziej podstawowy i klasycznie transtekstualny, czynią *Postrzyżyny* hipertekstem *Pani Bovary*. Jest to transformacja – ta sama historia (w dużym przybliżeniu) opowiedziana w inny sposób. Po drugie, motto bezpośrednio wskazuje na sposób kreacji głównej postaci – część przygód matki Hrabala to jego własne przeżycia. Trzeci aspekt, wynikający z dwóch poprzednich, wskazuje na podstawową strategię twórczą autora oraz problematykę powieści – zacieranie granic między własnym doświadczeniem a fikcją, przemyślaną w każdym calu autokreację, mieszanie tożsamości, gubienie tropów w kolażu zasłyszanych historii. Autokreacja Hrabala osiągnęła poziom, na którym ostatecznie nawet on sam gubi się w zeznaniach. Z tej perspektywy *Postrzyżyny* stają się także tekstem o charakterze bowarystycznym, powieścią o sposobie postrzegania samego siebie i poszukiwaniu własnego (utraconego?) „ja”.

Dowodów na wplatanie własnych przeżyć do biografii swojej matki, powieściowej Marychny, można znaleźć wiele, jeden jest jednak ewidentny i łatwy do udokumentowania *ad hoc* (dokładne przesledzenie wszystkich zapożyczeń wymagałoby osobnego studium). Wystarczy porównać wspomnienia Hrabala dotyczące wypadku z dzieciństwa, kiedy o mało co nie utopił się w potoku, z opisem wypadku Marychny w powieści. W jednym z tekstów Hrabal wspomina, że „kiedy się topiłem, aż do utraty świadomości [. . .] zabrali mnie nieprzytomnego [. . .] i położyli w browarze do łóżka, [. . .] obudziłem się i miałem wrażenie, że jestem w niebie... na pościeli widziałem swoje rączki, a dalej, aż do nóg łóżka na pierzynie leżały święte obrazki, [. . .] dzieci mi ich naznosiły, ponieważ Polną obiegrała wieść, że się utopiłem... tak więc każde dziecko, które mnie znało, przyniosło mi obrazek do trumny” (cyt. za Kaczorowski 30). W *Postrzyżynach* można odnaleźć zaskakująco podobną historię: „nie mogłam osiągnąć dna, najpierw piłam wodę, ale później napiłam się tej wody dość, by się utopić, [. . .] a potem budzę się, [. . .] leżałam w niebie w takim samym łóżeczku, jakie miałam u siebie w pokoju. [. . .] I do kuchni weszły dziewczynki z sąsiedztwa [. . .], kładły mi na pierzynie obok rąk święte obrazki. [. . .] Umarłym dziewczynkom wkłada się je do trumny” (68). Niewykluczone jednak, że to rzeczywiście matka opowiedziała małemu Bohumilowi tę historię. Być może sam Hrabal nie był już pewien, czyje to wspomnienie. Istnieje także możliwość, że całkowicie je zmyślił albo usłyszał od przypadkowej osoby w hospodzie. Jest to jednocześnie twórcze przekształcenie motywu Ofelii, jednej z najbardziej melancholijnych Szekspirowskich postaci, która całkowicie utraciła kontakt z rzeczywistością; jej słowa są niezrozumiałe, a przez to podatne na najprzeróżniejsze interpretacje (Hobbs 1). Tak czy inaczej, wzajemne przenikanie się cudzych historii i ich łączenie w spójne narracje to typowy dla Hrabala zabieg.

Marek Bieńczyk wspomina w książce *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* o odkryciu Georgesa Didi-Hubermanna, który na powierzchni ośmiościanu z ryciny Dürera dostrzegł zamglone widmo twarzy, „twarzy żywej wbitej w twarz zmarłą” (27). Być może tu tkwi rozwiązanie zagadki „Pani Bovary to ja”. Może stopienie się autora, czytelnika i postaci literackiej to najdoskonalszy sposób wnikięcia w tkankę tekstu? Przywrócenie do życia swojej matki, a właściwie uczynienie jej nieśmiertelną, jest możliwe

tylko po nadaniu jej własnych cech albo po ukształtowaniu według własnego widzimisię. Nowoczesny portret trumienny to hologram – w zależności pod jakim kątem patrzeć, raz widać Emmę, raz autora, raz jego matkę, a czasem można dostrzec i swoje lustrzane odbicie.

Także to, co pisze Bieńczyk o Baconie i jego portretach żałobnych, można przenieść na pisarstwo Hrabala i jego inspirację dadaizmem, surrealizmem i Salvadorem Dalim (Kaczorowski 68). Wykrzywione twarze, dynamiczne, rozpędzone aż do zatarcia się rysów, ale mimo deformacji powstrzymane przed rozpadem i docierające do „okruchów złota” (określenie Kundery), które się w nich kryją (Bieńczyk 28), to nic innego jak paranoidalna krytyka Dalego, według której najgłębsze znaczenie danego zjawiska ujawnia się w „wirze ekscentrycznej akcji” (Kaczorowski 69), w przerysowaniu, w zderzeniu światopoglądów i osobowości.

Strategie pisarstwa melancholijnego, pisarstwa bez twarzy, *écriture mélancolique*, to ukrywanie się za maskami, kamuflaż, autokreacja bez ograniczeń, podszywanie się pod inne osoby, używanie pseudonimów i chowanie się za piętnową fasadą fikcji. Stąd cytaty z Flauberta, który zwiłokrotnia zasłony. Powiedzieć „Pani Bovary to ja” to powiedzieć za Nietzschem, że nie ma faktów, są tylko interpretacje (211), to nic nie powiedzieć.

Postrzyżyny, tak jak i całe pisarstwo Hrabala, są zbudowane na bardzo podobnej zasadzie, co przywoływana już *Anatomia melancholii* Burtona. Tam aż roi się od zapożyczonych cytatów, aluzji, anegdot i sentencji. W tym dziele-kompedium miała zawierać się summa ludzkiej wiedzy o melancholii, a może i o istocie człowieczeństwa. Lord Byron pisał, że kto pragnie tak szybko, jak tylko możliwe, zyskać reputację człowieka czytelnego, powinien sięgnąć właśnie po *Anatomię*. Burton nie tylko kolekcjonuje i wystawia na widok publiczny ludzkie myśli, obiecuje także, że gdzieś pomiędzy kartami książki jest on sam – wyjawione zostaje jego wnętrze, najskrytsze sekrety. Czy nie tym samym jest wykorzystanie przez Hrabala słów Flauberta? Czyż nie jest kuszącą obietnicą: oto daję wam siebie, podanego na tacy, ze wszystkimi przywarami, ale i całym pięknem, na jakie mnie stać? Czytelnik, po uważnej lekturze, zdaje sobie sprawę, że to czcza obietnica, być może największe, ale i najbardziej przemyślane kłamstwo w dziejach czeskiej literatury, mistyfikacja doskonała. Na próżno bowiem szukać w *Postrzyżynach* Hrabala, jego osoba to tak naprawdę wypełniona precyzyjnym kołażem pusta kartka papieru. Jednak ten kołaż to nie, jak u Burtona, kryptocytaty, przysłowia i rozbuchana, bezwstydną intertekstualność, Hrabal jest złodziejem doskonalszym – kradnie całe ludzkie życie. Zapożycza cudze historie i cudze opowieści i tka z nich swoją. Taka metoda może okazać się zgubna i wieść do zatracenia, ale być może jest jedynym sposobem na prawdziwe zaznaczenie swojej obecności. Nie ma mnie, woła Hrabal, ale i tak jestem bardziej niż wy wszyscy razem wzięci. „Pani Bovary to ja” to nie tylko motto, to potężne zaklęcie, które bierze rzeczywistość w nawias i każe doszukiwać się okruchów prawdy tam, gdzie ich nie ma. To ucieleśnienie idealistycznej metody fenomenologii, radykalne *epoché*, jedno ostre cięcie. Czytelnik powinien zapomnieć o wszystkim, co do tej pory wiedział i patrzeć na rzeczy takimi, jakimi są, jakby widział je po raz pierwszy. Jeśli nic nie jest pewne, to wszystko staje się możliwe i prawdopodobne.

To ciągłe zaburzanie tożsamości znajduje ostateczny wyraz w dwoistej postaci Marii-Emmy. Hrabal konsekwentnie nawiązuje do *Pani Bovary*, jak gdyby miało to stanowić

prawdziwą gwarancję nieśmiertelności stworzonej postaci (matki?). „Emma Bovary nigdy nie istniała, powieść *Pani Bovary* będzie istnieć po wsze czasy. Książka żyje dłużej niż jakakolwiek dziewczyna” – uważał Nabokov (184) i niewykluczone, że to właśnie za jego radą idzie Hrabal, kiedy mówi: „[tęsknota] pozwala mi przedzierzgnąć się w młodą kobietę, latarką wyobraźni oświecić przeszłość i wywołać pewien wycinek, w którym dzięki tekstowi można ocalić piękną dziewczynę pochłoniętą już przez bezlitosny czas” (*Postrzyżyny* tekst na okładce). Choćby motyw koni, na który Nabokov również zwraca uwagę w swoich zapiskach. Charles Bovary, zanim po raz pierwszy ujrzy Emmę, usłyszy tętent konia posłańca, a w drodze na farmę swojej przyszłej żony, tuż przed bramą, jego koń płoszy się i uskakuje, „jakby przeczuwał fatum wiszące nad obojgiem” (Nabokov 242). Jedną z pierwszych scen *Postrzyżyn* to właśnie szalony galop spłoszonych browarnianych koni, który alarmuje w nocy Francina i Marię, koni, o których ona mówi, że „to ja, nie ja, ale ten mój charakter” (14).

Nie tylko w tym fragmencie Marychna ma problem z ukonstytuowaniem swojej tożsamości. (Czy to może raczej Hrabal ma problem?) Najpierw konie, chwilę później prosięta, potem jeszcze na rowerze „jechało, naciskając na pedały, [jej] poruszające się Ja” (27). To rozdawanie się, pączkowanie jaźni występuje w tekście wielokrotnie i wykazuje cechy narcyzmu. Maria chciałaby spojrzeć na siebie czyimiś oczami, objąć się spojrzeniem i ostatecznie stwierdzić, kim jest. „Żałowałam tylko, że nie jest mi dane tak jechać sobie naprzeciw, aby również nacieszyć się tym, z czego byłam dumna” (28). Kulminacją tego bowarystycznego rozchwiania osobowości jest scena wspinaczki na komin browaru. Sprowokowana przez Francina Marychna – „wleźcie choćby na komin, byle tylko nie było Was słyhać” (54) – spełnia swoje największe marzenie: spogląda z góry na wszystkich mieszkańców miasteczka. Nie jest to jednak tylko kolejny wyskok niesfornej małżonki czy też kaprys historycznej kobiety². Wspinając się na komin, Marychna razem z Hrabalem dokonują ostatecznej próby ustalenia własnej tożsamości. Ten doskonały punkt obserwacyjny, czyli *beobachtungstele*, skąd można by śledzić ruchy nieprzyjacielskich wojsk, symbolizuje poszukiwanie własnego „ja”. Równie ważna jest tu informacja zwrotna od mieszkańców, ich czujny wzrok – nie tylko Marychna widzi innych, ale i inni patrzą na nią, potwierdzając tym samym jej istnienie. Pani kierownikowa stwarza siebie oczami innych: paradoksalnie, w chwili ekstazy i poczucia jedności z otaczającym krajobrazem, ludźmi i światem, Marychna w najpełniejszy sposób staje się sama sobą.

Skojarzenie komina z symbolami fallicznymi poprzez użycie sformułowań: „sterczące”, „działo”, „sikawki”, coraz to szybszy rytm wchodzenia, intensywność ruchu i odczuwania, rozpuszczone złote włosy, wiatr i płonące policzki, wszystko to jednoznacznie wskazuje na świadomą grę z utrwalonymi przez Freuda psychoanalitycznymi schematami. Metaforyczny szczyt komina to jednocześnie akt wołania o pomoc: powiedzcie mi, proszę, kim tak naprawdę jestem!

2 Francin kupił nawet specjalne urządzenie do ozonowania, które przeciwdziało również histerii i epilepsji (43); to kolejny motyw łączący Marychnę z Emmą – u obydwu podejrzewano histerię.

Bibliografia

- Bałus, Wojciech. *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków: TAIWPN Universitas, 1996.
- Bieńczyk, Marek. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Świat Książki, 2012.
- Burton, Richard. „Anatomia melancholii”. Tłum. Tadeusz Sławek. „*Literatura na świecie*” 24.3 (1995): 47–57.
- Gadacz, Tadeusz. *Historia filozofii XX wieku. Nurty. T. 1 Filozofia życia, pragmatyzm, filozofia ducha*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2009.
- Gaultier, Jules de. *Le bovarysme*. Paris: Mercure de France, 1902.
- Genette, Gérard. „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”. *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Red. Henryk Markiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992. 107–118.
- Hobbs, Kathryn. „The Anatomy of Madness: Ophelia and the Body”. *English and Comparative Literary Studies. Samples of Student Work 2008–09*. University of Warwick. Źródło internetowe. 23.03.2014.
- Hrabal, Bohumil. *Aurora na mieliznie*. Tłum. Maciej Falski. Izabelin: Świat literacki, 2005.
- Hrabal, Bohumil. *Postrzyżyny*. Tłum. Andrzej Piotrowski. Warszawa: PIW, 1980.
- Kaczorowski, Aleksander. *Gra w życie. Opowieść o Bohumilu Hrabalu*. Wołowiec: Czarne, 2004.
- Kobierzycki, Tadeusz. *Jaźń i tożsamość. Studia z filozofii człowieka*. Warszawa: Muza, 2012.
- Krasnopolska, Zuzanna. „Pani Bovary w tropikach: bowaryzm jako zjawisko (post)kolonialne”. *Pamiętnik literacki* 103.4 (2012): 19–26.
- Krasuski, Krzysztof. „Bovaryzm Proustem podszyty”. *Miesięcznik Literacki* 14.10/11 (1980): 192–194.
- Kulmiński, Robert. *Śmierć w Czechach. Wizja śmierci w prozie czeskiej 1945–1989*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- Leclerc, Yvan. „Madame Bovary dans la correspondance de Flaubert”. Tłum. własne. *Les manuscrits de Madame Bovary*. Źródło internetowe. 23.03.2014.
- Lubińska, Aleksandra. „»Pani Bovary to ja«, czyli historia pewnego cudzysłowu”. *Wywrota.pl*. Źródło internetowe. 23.03.2014.
- Nabokov, Vladimir. *Wykłady o literaturze*. Tłum. Zbigniew Batko. Warszawa: Muza, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Pisma pozostałe 1876–1889*. Tłum. Bogdan Baran. Kraków: Inter esse, 1994.
- Podlewski, Adam. „Biała legenda czarnej żółci”. *Christianitas* 44 (2010): 87–100.

Streszczenie

Analiza relacji transtekstualnych (Genette), a w szczególności roli motta „Pani Bovary to ja” w *Postrzyżynach* Bohumila Hrabala, wskazuje na obecność motywów charakterystycznych dla melancholii. Cytat z Flauberta całkowicie zmienia interpretacyjną optykę i pozwala patrzeć na główną bohaterkę powieści Hrabala również jako *alter ego* Emmy. W tym osobowościowym rozchwianiu przejawia się bowaryzm, czyli „zdolność postrzegania siebie innym, niż się jest” (de Gaultier), w którym zawiera się narracyjna strategia czeskiego pisarza.

